

▶ ▶ ▶ ▶ ▶  
▶ ▶ ▶ ▶ ▶  
▶ ▶ ▶ ▶ ▶  
▶ ▶ ▶ ▶ ▶

▶ ▶ ▶ ▶ ▶  
▶ ▶ ▶ ▶ ▶  
▶ ▶ ▶ ▶ ▶  
▶ ▶ ▶ ▶ ▶

2010 ●



D.R. © 2011 Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,  
C.P. 04510 México, Distrito Federal  
Museo Experimental El Eco [www.eleco.unam.mx](http://www.eleco.unam.mx)

Queda prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio de la presente obra, sin contar previamente con la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales. Los editores han hecho su mejor esfuerzo para localizar a los dueños de los derechos de cada obra. Todos los derechos reservados./No part of this book may be reproduced in any form, except where permitted by the intellectual property rights holders and the publishers. The editors have strongly tried to find the rights holders of each work of art here published. All rights reserved.

Primera edición/First Edition  
Ciudad de México, 2011  
16 de junio 2011  
Impreso y hecho en México/Printed and bound in Mexico

ISBN 978-607-02-2426-3





MANIFIESTO  
DE LA ARQUITECTURA  
EMOCIONAL

MATHIAS GOERITZ  
1953

El nuevo "museo experimental": EL ECO, en la ciudad de México, empieza sus actividades, es decir sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es LA EMOCIÓN.

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces —quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad—, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto "funcionalismo", por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como "formalismo", ni el regionalismo orgánico, ni aquel confucionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre —creador o receptor— de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción, como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica —o incluso— la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.

Saliendo de la convicción de que nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales, EL ECO no quiere ser más que una expresión de éstas, aspirando —no tan conscientemente, sino casi automáticamente— a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción.

El terreno de El ECO es pequeño, pero a base de muros de 7 a 11 m de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al final, se ha intentado causar la impresión de una mayor profundidad. Las tablas de madera del piso de este pasillo siguen la misma tendencia, angostándose cada vez más, llegando a terminar casi en un punto. En este punto final del pasillo, visible desde la entrada principal, se proyecta colocar una escultura: un GRITO, que debe tener su ECO en un mural "grisaille" de aproximadamente 100 m<sup>2</sup> obtenido posiblemente por la sombra misma de la escultura, que ha de realizarse en el muro principal del gran salón.

Sin duda —desde el punto de vista funcional— se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada. Debe servir, además, para exposiciones de esculturas al aire libre. Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana-puerta.

Si en el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y del techo, tiene que dar la sensación real de una altura exagerada fuera de la "medida humana", en el patio faltaba un muro aún mucho más alto, comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que —como un rayo de sol— entrara en el conjunto, en el cual no se hallan otros colores que blanco y gris.

En el experimento de EL ECO la integración plástica no fue comprendida como un programa, sino en un sentido absolutamente natural. No se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio, como se suele hacer con los carteles del cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano.

La escultura, como por ejemplo la Serpiente del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) —sin dejar de ser escultura— ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos. No hay casi ningún vínculo de 90° en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados de un lado y más anchos en el opuesto. Se ha buscado esta extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo. No existen curvas amables ni vértices agudos: el total fue realizado en el mismo lugar, sin planos exactos. Arquitecto, albañil y escultor eran una misma persona. Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación, que —sin negar los valores del "funcionalismo"— intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna.

La idea de EL ECO nació del entusiasmo desinteresado de unos hombres que querían dar a México el primer "museo experimental" abierto a las inquietudes artísticas del mundo actual. Ayudaron con consejos valiosos los arquitectos Luis Barragán y Ruth Rivera. Un gran estímulo salió también de los alumnos de los cursos de "educación visual" de la escuela de arquitectura de Guadalajara. Habría que agradecer a todos ellos, e igualmente a los ingenieros Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero y Rafael Benítez, a los pintores Carlos Mérida y Rufino Tamayo, al músico Lan Adomian, a los albañiles y pintores, a los fontaneros y a muchos otros obreros. Todos ellos gastaron su tiempo allí, ayudando con consejos o con intervenciones directas cuando hacían falta. Creo que, tampoco para ellos, no ha sido tiempo perdido.

A B C T R

A D I O N

T M P O

R A L

I X P A R I

M A C I O

M A T T

A L

A L

A T ●

201●



## AGRADECEMOS A/ACKNOWLEDGEMENTS:

### COMITÉ ECO

Karla Acevedo, Natalia Dávila,  
Maggie Galton, Carmen Serra, Ronén Waisser.

### COMITÉ ACADÉMICO ECO

Carlos Amorales, Ana Elena Mallet, Jorge Munguía Matute.

Por su ayuda en la realización de esta publicación a:

Manuel Alcalá, Ekaterina Álvarez, Mónica Amieva,  
Rodrigo Bazaldúa, Patricia Brambila, Ana Laura Cue,  
Daniel Goeritz, Diana Goldberg, Carolyn Kinder Carr,  
Peter Namuth, Andrea Paasch, Francisco Reyes Palma, Ana Rodríguez.

Agradecemos el apoyo para proyectos específicos durante el 2010:  
Acknowledgements for support on specific projects:



Dirección  
General de  
Artes  
Visuales



**tomo**  
arte, arquitectura y diseño



FUNDACIÓN/COLECCIÓN  
JUMEX



fundación suiza para la cultura  
**prohelvetia**

**BBVA** Fundación  
Bancomer



patronato de arte contemporáneo s.c.



Es un placer presentar *Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco 2010*, libro que recoge los proyectos generados por este museo a lo largo del 2010: más de 20 manifestaciones de artes visuales pero además de arquitectura, música, poesía, cine, *performance* y danza.

Ha sido un reto, para quienes han tenido a su cargo esta institución, abrir las fronteras de este museo hacia la luz del arte actual, al mismo tiempo que empalmar las propuestas con el carácter del museo ligado a la modernidad y, sobre todo, a la personalidad de su creador, Mathias Goeritz. Adquirido por la Universidad en 2004, cuidadosamente restaurado y reabierto como un espacio experimental en otoño de 2005, el programa inicial de El Eco se encomendó a Guillermo Santamarina, quien supo desarrollar múltiples proyectos de gran dinamismo y aporte. Por su parte, fue a partir del 2010 que Tobias Ostrander tomó la gestión de El Eco iniciando una nueva etapa: el *Pabellón Eco*, una intervención arquitectónica anual en el patio central del museo; un programa de residencias para artistas y curadores; así como el *Archivo Vivo de El Eco*, un proyecto de investigación, en proceso, que activa la memoria sobre la historia del edificio y la obra de su creador, Mathias Goeritz.

Esta original publicación, diseñada por el joven y talentoso Jesús Cruz Caba y coordinada por Macarena Hernández, documenta el devenir reciente de la institución, acompañada por ensayos de su director, el Mtro. Tobias Ostrander, y de la candidata a doctorado Jennifer Josten. Para el libro se reedita un destacado texto de la Dra. Rita Eder, cuya anuencia mucho agradecemos, y que sirve para contextualizar la visión del programa en curso con el que se pretende dar vida actual al legado de Goeritz, a través de la invitación a artistas contemporáneos para crear nuevos proyectos en el espacio emotivo y multidisciplinario que él inició.

Nuestros parabienes a Tobias Ostrander y a su equipo, David Miranda, Begoña Inchaurrendieta y Macarena Hernández, y a los Amigos del Museo Experimental El Eco, haciendo votos para que el recuento del que todos ellos han sido gestores, sea el primero de muchos más, siempre fructíferos como el de ahora.

GRACIELA DE LA TORRE  
DIRECTORA GENERAL  
DE ARTES VISUALES/MUAC

It is a pleasure to present the publication project  
*Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco 2010.*

This book documents the projects that the museum has pursued during 2010: more than twenty presentations of visual art, architecture, music, poetry, film, performance, and dance.

It has been the goal of those who have been in charge of this institution to open the frontiers of the museum to the light of Contemporary Art, while at the same time imbuing proposals with the character of the museum's Modernist tradition and above all, the personality of its creator, Mathias Goeritz. Acquired by the university in 2004, carefully restored and reopened as an experimental space in Autumn of 2005, the initial program of El Eco was developed by Guillermo Santamarina, who created a diverse and dynamic program of projects. In 2010, Tobias Ostrander took over the direction of El Eco. During his first year he initiated several new projects for the museum, including *Pabellón Eco*, an annual architectural intervention in the central patio, a residency program for artists and curators and the *Archivo Vivo de El Eco*, an on-going research project that collects and presents information on the history of the building and the work of its founder, Mathias Goeritz.

This creative publication, designed by the talented young graphic designer, Jesús Cruz Caba and coordinated by Macarena Hernández, documents the recent projects of the institution, while it additionally presents an essay by its director, Tobias Ostrander and the Doctoral Candidate Jennifer Josten. An essay on Goeritz by Doctor Rita Eder has been reedited in the book and we are grateful to her for allowing us to reprint the text, as it helps to contextualize how the new program has sought to activate the legacy of Goeritz, through inviting contemporary artists to create new projects for the multi-disciplinary and emotive space he initiated.

Congratulations to Tobias Ostrander and his team, David Miranda, Begoña Inchaurreandieta and Macarena Hernández and to the Friends of the Museo Experimental El Eco. We are hopeful that the wonderful program they have produced this year will be the first among many more to come.

Esta publicación busca ser un libro de ideas y preguntas. A la vez que documenta los proyectos que el Museo Experimental El Eco presentó durante el 2010, este libro aspira a ser algo más que un registro o una memoria de estas actividades, pues también pretende hacer énfasis en el discurso generado por estos proyectos y la manera en la que éstos se relacionaron con El Eco y con las preocupaciones que lo conforman como centro cultural. El título del libro, *Abstracción temporal*, ya implica un marco conceptual, pues ofrece un lente a través del cual leer los proyectos y aproximarse al programa de 2010 en su conjunto. En particular, invita al lector a pensar acerca de estos proyectos en relación a cómo dialogan con la historia de la abstracción y articulan diversas concepciones del tiempo.

Desde sus inicios hasta la actualidad, muchos tiempos han convergido en El Eco, lo que implica entender el tiempo como algo que no es lineal, sino fragmentado, algo en lo que se suman diversas capas. Al concebir este proyecto, Mathias Goeritz se refirió de manera específica a algunos momentos que resultaron vitales para aquellas vanguardias anteriores a la Segunda Guerra Mundial, que fueron interrumpidas por la guerra, con la intención de revitalizarlas en el contexto de México y de América (ver el texto de Rita Eder reproducido en esta publicación). Este interés implica una postura nostálgica, a *posteriori*, a saber, el deseo de que un momento estético del pasado regrese o se prolongue. De manera contraria a esta forma de estructurar el tiempo, este "museo" experimental construido en 1953 (sin colección, pero con objetivos programáticos), anticipó la institucionalización del arte moderno al funcionar como un proto-museo de arte moderno en México, (éste era la respuesta de Goeritz a las experiencias que tuvo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York cuando lo visitó en 1949).

El proyecto original de El Eco duró muy poco tiempo y cerró sus puertas a menos de un año después de su inauguración. En los cincuenta años que siguieron, el inmueble se transformó varias veces para albergar un restaurante, un bar, un cabaret clandestino lésbico-gay, un teatro isabelino, y un foro para teatro político y *performance*.

Por el resto de su vida, Goeritz mantuvo el concepto de El Eco y lo aplicó a otros programas y proyectos arquitectónicos de los cuales, quizá el más cercano en términos tanto de escala como de programa fue el *Laberinto de Jerusalén* de 1974. En 2004, la Universidad Nacional Autónoma de México compró el edificio y lo restauró hasta devolverlo al estado de 1953. Así, en 2005, El Eco volvió a abrir sus puertas como un espacio dedicado a exhibir arte contemporáneo.

El proyecto actual se ha llevado a cabo en el contexto de esta restauración. Se trata de un proyecto bastante peculiar en la medida que plantea varias preguntas interesantes. Si bien El Eco no está dedicado a Mathias Goeritz, en el sentido de que no alberga una colección de sus obras, ni su archivo personal y tampoco fue el estudio o la casa del artista, se trata de una obra de arte creada por él, por lo que es importante que tanto el uso que se le da, como el programa que se lleva a cabo en su interior, estén relacionados con su significado. Al hacer esto, volvemos a encontrarnos con diversas temporalidades: por una parte se trata de una restauración de un edificio histórico, por la otra, sus contenidos son contemporáneos. ¿Qué deseos se pueden articular a partir de esta estructuración? ¿Qué potencial tiene? Durante el letargo que siguió a 1953, El Eco llegó a convertirse en un mito por haber representado una etapa de innovación en el arte moderno; haber tenido un carácter único como espacio multidisciplinario, así como un punto de vista internacional y finalmente, por la manera en la que sus formas monumentales reflejaban una aspiración a lo emotivo. En la última década ha habido un creciente interés en el estudio del legado de Goeritz, en particular por su creación de una red internacional de artistas en un momento en el que el nacionalismo prevalecía en el ámbito cultural (ver el texto de Jennifer Josten acerca de Goeritz y la poesía concreta escrito para esta publicación). La línea de trabajo de Goeritz, que mezclaba la arquitectura con la escultura, y su relación con el urbanismo también ha recibido cada vez más atención. Sin embargo, es probable que lo más importante en la revaloración de este artista haya sido

su papel como uno de los defensores más ardientes de un arte abstracto, formal y reduccionista en el México de la posguerra —una estética que cada vez es más valorada por el arte contemporáneo. Es así que la restauración y la reactivación de El Eco responden —de manera consciente e inconsciente— a un conjunto de necesidades y anhelos que, si bien podrían considerarse revisionistas o nostálgicos, están presentes en México hoy en día.

En gran medida, la abstracción que Goeritz desarrolló en México, provenía de la admiración que sentía por las formas primarias y los colores básicos utilizados por la Bauhaus de su juventud, mezclada con una espiritualidad moderna proveniente de los escritos de Heinrich Böll; pero también era una respuesta a las formas pesadas y monumentales de las esculturas prehispánicas. Estas influencias son evidentes en las torres monolíticas de El Eco, en negro y amarillo, como una metáfora de la dicotomía entre la luz y la oscuridad. Tanto el *dadá* como el *Cabaret Voltaire* fueron referencias importantes a la hora de definir el programa de su museo, en la medida que se trataba de un espacio para la integración de las artes, que funcionaba tanto como un bar dentro de una construcción destinada a la interdisciplina (sumando las artes visuales, la música, la danza, la poesía y el teatro) y una *Gesamtkunstwerk* de vanguardia. Las paredes inclinadas de las escenografías de la cinta expresionista *El gabinete del doctor Caligari* (1920) influyeron en su decisión de eliminar todos los ángulos de 90° del edificio. Más adelante, sus obras monocromáticas de oro tituladas *Mensajes* competirían directamente con la producción de inspiración alquímica de Yves Klein; a la vez que él y otras personas llegaron a debatir si su obra *Serpiente de El Eco* (producida para El Eco) era una escultura protominimalista. No obstante, lo que más acerca a Goeritz al contexto del arte contemporáneo son las estrategias de apropiación que usó para mezclar diferentes movimientos de vanguardia —que, en muchas ocasiones, tenían distintos programas y filiaciones políticas—, así como los elementos estéticos que tomó prestados de la obra de sus contemporáneos o las referencias que hizo a su propia obra.

A pesar de esto, la manera en que Goeritz entendió el tiempo histórico en relación a la abstracción es muy diferente a como lo entendemos hoy en día. Él se apegó siempre a la noción de vanguardia, a la idea de que había progreso en el arte y que la abstracción era su forma más avanzada; y mantuvo esta convicción durante las décadas en las que se dismanteló la autoridad de esta vanguardia histórica.

La programación de 2010 fue una respuesta al complejo legado de Goeritz, así como a su museo experimental; al tiempo no lineal que construyeron y a la abstracción formal que promovieron. Cada uno de los artistas invitados a desarrollar y presentar proyectos de artes visuales, arquitectura, danza, poesía, música y *performance*, respondió a las ideas que plantea el lugar. El predominio de la arquitectura fue un factor determinante para la programación, en la medida en que esta última estuvo constituida por proyectos que fueran capaces de competir con el espacio físico —formal y conceptualmente— sin que éste los anulara. Por lo tanto, el criterio de selección fue el de trabajar con artistas que tuvieran un interés por la interdisciplina, estuvieran trabajando acerca de algún aspecto de las vanguardias históricas o el arte moderno o cuya obra planteara un diálogo crítico con la abstracción. Así, los trabajos presentados reactivaron la historia del espacio al usarla como el fundamento de una investigación contemporánea.

En la obra de estos artistas dichas referencias son más o menos evidentes. El interés por la Bauhaus y las formas del minimalismo es evidente en la obra de Thomas Glassford, Alex Hubbard, Karina Peisajovich, Georgina Bringas y Omar Barquet. Por otra parte, los proyectos producidos por Geoffrey Farmer, El Resplandor, Marcos Castro, My Barbarian, Inger-Reidun Olsen estaban relacionados tanto con el dadá, como con el expresionismo alemán. A su vez, Frida Escobedo, José León Cerrillo, Adriana Lara y Lázaro Valiente reinterpretaron la poesía concreta. El tiempo fue materializado por Georgina Bringas, se hizo vampírico en la instalación de Geoffrey Farmer y entrópico en la película de Melanie Smith con Rafael Ortega, así como en los proyectos fotográficos de Alejandra Laviada.

La forma, su sofisticación y el trabajo en su materialidad desempeñaron un papel sumamente importante en todos los proyectos que se presentaron en el 2010. Estos aspectos formales rivalizaban con el contenido conceptual de las obras o estaban íntimamente relacionados con ellos dando lugar a otros cuestionamientos acerca de la estética contemporánea. Si bien muchas de las obras que se presentaron en el año se podrían calificar de formalistas, la mayoría de sus autores rechazan este término. Esta aversión da cuenta del grado al que se ha estancado el debate en torno al formalismo en los últimos veinte años, mientras se ha favorecido un conceptualismo global orientado hacia lo social y lo político. Cabe mencionar que los artistas mexicanos desempeñaron un papel muy importante en el desarrollo de este tipo de obra. En la actualidad, esta actitud crítica del conceptualismo, ampliamente difundida, se ha convertido en el estilo dominante. Así, es posible sentir una vuelta al formalismo como respuesta a la falta de atención a la materialidad de las obras que ha sido popularizada y puesta en evidencia por los conceptualismos recientes. Las mejores obras siempre han lidiado con la forma de manera crítica; sin embargo los proyectos que se han presentado en El Eco ponen de manifiesto un cambio de énfasis, de manera que la forma es la que determina el discurso. No obstante, el vocabulario que tenemos para hablar de esto en el contexto del arte postconceptual resulta muy limitado, ya que suele remitirse al debate en los términos de un conceptualismo estadounidense que se creó como una respuesta directa a los planteamientos de Clement Greenberg, en relación al desarrollo autónomo de la forma en el arte moderno.

El Eco parece ofrecer un terreno particularmente fértil para el desarrollo de un nuevo vocabulario relacionado con la abstracción, pues en él, estas preguntas están planteadas desde un pasado-presente. Esta dualidad temporal corresponde a la manera en la que muchos artistas están volviendo a revisar los procesos formales del pasado con la intención de traducir estas preocupaciones para que se vuelvan vigentes en un contexto contemporáneo. El legado de El Eco resulta idóneo para fomentar este tipo de

especulaciones, al mantener la experimentación y el riesgo intelectual como los valores fundamentales que animan sus actividades, haciendo que el museo se consolide como un espacio para el aprendizaje y el desarrollo del conocimiento acerca de la cultura.

Tobias Ostrander, director



This publication seeks to be a book of ideas and questions. While it documents the projects that the Museo Experimental El Eco has presented during 2010, the book hopes to serve as more than just a register or memory for these activities. It looks to additionally highlight the discourse that these projects generate and how each relate to El Eco and the investigations that this cultural site frames. The title of this book, *Temporal Abstraction*, is itself a framing device, offering a lens through which to read the projects and the overall approach of the 2010 program. Specifically, it asks the reader to think about these projects in relation to the conceptions of time they articulate and how they dialogue with a history of abstraction.

From its inception to its current manifestation, multiple times have converged in El Eco and imply an understanding of time as non-linear, fractured or layered. Mathias Goeritz, in his conceptualization of the project, specifically referenced vital moments in the pre-World War II European avant-garde, art movements that had been disrupted by the war and whose innovations Goeritz sought to revitalize within the context of Mexico and the Americas (see the text by Rita Eder reprinted in this publication). This ambition already represents a nostalgic or after-the-fact position, a desire for a return or prolongation of a past aesthetic moment. In contrast to this temporal structuring, as an experimental “museum,” built in 1953 (without a collection, but with programmatic goals), El Eco anticipated—looked forward in time—toward the institutionalization of Modern Art, serving as a proto-museum of Modern Art for Mexico (with Goeritz specifically responding to his experience of the Museum of Modern Art in New York, which he visited in 1949 on his way to Mexico).

The original project of El Eco existed for only a short duration, closing less than a year after it was initiated. The physical space of the building was transformed over the next fifty years—becoming a restaurant, bar, clandestine gay and lesbian club, Elizabethan theater, then political theater and performance space—while concurrently the idea of El Eco was played out in other architectonic and programmatic projects by Goeritz during his lifetime, with his *Labyrinth of Jerusalem* from 1974

TEMPORAL ABSTRACTION  
TOBIAS OSTRANDER

being perhaps the closest in scale and program. The National Autonomous University of Mexico bought the building in 2004, restored it to its 1953 form and re-opened it in 2005 as a space for the presentation of Contemporary Art.

This restoration has created the context in which the current program functions, which is an unusual one and raises fruitful questions. El Eco of today is not a museum to Mathias Goeritz, it does not house a collection of his works or even his personal archive. It is not a former studio or house of the artist, but an actual artwork, though one that implies use and a program to activate its meaning. A layering of times again occurs, as a historical context is restored in order to house a contemporary program. What desires might this structuring articulate? What potentialities does it create? In its dormancy after 1953, El Eco developed a mythical status: as a moment of Modernist innovation, unique in its multi-disciplinary character, its international outlook and its emotive ambitions mixed with monumental forms. Over the past ten years, the work of Goeritz has received increased attention and study, with particular interest paid to his role in creating an international network (see text by Jennifer Josten on Goeritz and Concrete Poetry commissioned for this publication), during a period when nationalism weighed heavily on the cultural scene. The hybrid between architecture and sculpture developed by Goeritz, with its relationship to urbanism, has also been a source of increased focus. Perhaps most influential in the resuscitation of the reputation of Goeritz however, is the recognition of his voice as one of the most ardent in championing a reduced, formal abstraction during the post-war period in Mexico; an aesthetic that has become increasingly reviewed and esteemed within a contemporary artistic context. In both conscious and unconscious ways, the restoration and re-activation of El Eco responds to these current, though perhaps revisionist or nostalgic, needs and desires in Mexico.

The abstraction Goeritz developed revealed his admiration for the reduced forms and colors of the Bauhaus of his youth, mixed with a Modern spirituality learned from the writings of Heinrich Böll,

as well as his response to the monumentality of the heavy sculptural forms of Pre-Columbian Mexico. These influences are played out in the monolithic towers built at El Eco, with their black and yellow colors serving as metaphors for the spiritual dichotomy between darkness and light. Dada and Cabaret Voltaire entered as a programmatic referents for his museum, justifying a space that was both bar and site for the integration of the arts; an architecture for visual art, music, dance, poetry, theater; an avant-garde *Gesamtkunstwerk*. The angled walls of the sets of the German Expressionist film, *The Cabinet of Dr. Calgari* (1920), influenced the choice made to eliminate ninety-degree angles in the building. Later, in the 1960s, his gold monochrome *Mensajes* (Messages) directly competed with the alchemies of Yves Klein; while his *Serpiente de El Eco* (*Serpent of El Eco*), produced for El Eco, was discussed by himself and others, as a proto-Minimalist form. Through his mixings of avant-garde referents—often with strongly differing socio-political and aesthetic agendas—and his contemporary aesthetic borrowings or re-readings of his own works, we can see appropriation strategies in the abstraction of Goeritz that resonate in a contemporary artistic context. His own understanding of historical time in relation to abstraction however, differs from that of our contemporary moment. He continued to be stridently committed to the notion of the avant-garde, to the understanding of a progressive development of art; with formal abstraction as its most elevated form. He held to these convictions throughout the specific decades in which the authority of this historical avant-garde was being dismantled.

The program developed during the last year has responded to this complex legacy of Goeritz and his experimental museum; to the non-linear time it has constructed and to the abstraction it has promoted. The artists invited to develop and exhibit projects of visual art, architecture, dance, poetry, music and performance, each have responded to the ideas generated by this site. The dominance of the architecture has strongly influenced the choice of the projects, with the program seeking to present artworks that would not be consumed by this physical context, but rather compete with it both formally and conceptually. The selection has focused on artists who are interested in interdisciplinary

approaches, investigating aspects of Modernism and the historical avant-garde, and/or engaged in a critical dialogue with abstraction. Through these interests, the works presented have reactivated the unique history of the space, using it to facilitate contemporary inquiry.

These references are at times explicit in the work of these artists, at other times less evident. Bauhaus interests and Minimalist forms appear in the work of Thomas Glassford, Alex Hubbard, Karina Peisajovich, Georgina Bringas, Omar Barquet. Both Dada and German Expressionism inform the theatrical projects produced by Geoffrey Farmer, El Resplandor, Marcos Castro, My Barbarian, Inger-Reidun Olsen. Concrete Poetry is re-interpreted by Frida Escobedo, José León Cerillo, Adriana Lara, Lázaro Valiente. Time is vampiric in the installation by Geoffrey Farmer, materialized by Georgina Bringas, entopic in the film by Melanie Smith with Rafael Ortega and the photographic projects of Alejandra Laviada. Geometric forms are layered and overlapped in the works of Thomas Glassford, Melanie Smith with Rafael Ortega, Omar Barquet, Alex Hubbard, Karina Peisajovich, Alejandra Laviada. The Monochrome haunts the majority of the works.

The role of form, both its visual subtlety and exertion as a physical presence, played a strong role in all of the projects presented in 2010. These characteristics compete with the conceptual contents of these artworks or are intricately entwined within them, in a manner that provokes additional questions about our contemporary aesthetic moment. While much of the work presented this year could be described as *formal*, the majority of its authors shun this term. Their aversion reveals the extent to which discussions around formalism have been stymied or have lacked development in the last twenty years, as we have seen the rise of a social and politically oriented *Global Conceptualism*, a movement in which artists from Mexico have played a pivotal role. Now ubiquitous, the criticality of Conceptualism has been transformed into a dominant style. One senses a turn to form as a critique of the lack of emphasis on materiality that recent Conceptualisms have evidenced and popularized. In the best works, form has always

been addressed in a critical manner, but what we see in the projects presented at El Eco is a shift in emphasis, with form taking on a dominant role in the discussions they generate. Our vocabulary for these investigations within a post-conceptual context appears limited however, with the majority of discussions returning to a critique of Clement Greenberg and his assumed belief in the autonomous development of form within Modernism, arguments still tied to early U.S. Conceptualism, which was developed in a direct response to this discourse.

El Eco seems to be a particularly ripe context for the development of a new vocabulary for abstraction, as it continually frames these questions in a past-present. This temporal duality corresponds to how many artists are looking to past formal developments in a desire to translate and revitalize these investigations for a contemporary context. The legacy of El Eco facilitates speculations of this kind, as it includes a belief in experimentation and intellectual risk, values that continue to be activated as the museum strives to be a space for learning and the development of cultural knowledge.

Tobias Ostrander, Director



# INVIERNO

El Eco dio inicio a una nueva etapa en su desarrollo con su programación del 2010. En ese año, la programación estuvo dividida en cuatro segmentos claramente diferenciados, en cuatro estaciones. La primera temporada, *Invierno*, cubrió el periodo que va de febrero a abril.

En este periodo, el museo presentó tres proyectos de exposición: uno de Thomas Glassford, otro de Alex Hubbard y el tercero por Alejandra Laviada. Las exposiciones fueron concebidas independientes entre sí; no obstante cada una de las obras presentadas por los artistas entabló un fructífero diálogo con los demás proyectos. Interesados en la historia del arte moderno y la abstracción, en su obra, cada uno de estos artistas, reflexiona sobre los experimentos históricos en torno a la simplificación de la forma, las yuxtaposiciones cromáticas dinámicas, y a una noción expandida de la pintura. Las obras presentadas en esta temporada, también incluían diferentes referencias a construcciones físicas —edificaciones, concreto, muros y biombos— además que compartían una reflexión en torno a la entropía, a los ciclos de construcción, degradación, ruina y regeneración presente tanto en nuestro entorno, como en los ciclos en la historia del arte.

La temporada de *Invierno* también incluyó la instalación de una gran intervención arquitectónica en el patio de El Eco, diseñada por la arquitecta Frida Escobedo. Esta versátil construcción fue hecha de bloques de tabicón gris en su totalidad, permitía crear múltiples estructuras y divisiones del espacio en los que tuvieron lugar las diversas conferencias, funciones de cine y presentaciones de música que organizó el museo. Esta instalación establecía un vínculo entre los bloques que la constituían y las palabras, en referencia a las investigaciones sobre la poesía concreta que Mathias Goeritz llevó a cabo en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado.

La instalación de Frida Escobedo fue el proyecto ganador del concurso *Pabellón Eco 2010*, en el que participaron cinco propuestas. Las maquetas y los planos de cada proyecto se presentaron en una pequeña exposición en el espacio anexo a la sala principal del museo.

La poesía concreta también fue la inspiración para dos proyectos a cargo de los artistas Adriana Lara y José León Cerrillo respectivamente. Cada uno de ellos produjo imágenes que establecían un diálogo con la historia de la poesía concreta como un juego abstracto entre el lenguaje y la forma. Con estos diseños se hicieron carteles que se pegaron por la ciudad de México y que pueden bajarse de la página de Internet de El Eco.

Durante esta temporada también dio inicio el nuevo programa de residencias en el museo para productores culturales. En febrero, la curadora independiente senegalesa N´Goné Fall pasó una semana en México llevando a cabo un proyecto de investigación. Durante su estancia ofreció una plática acerca de su trabajo curatorial y el arte contemporáneo africano. A su vez, la artista holandesa Sharon Houkema inició una residencia de un mes en abril. En ese periodo presentó una plática sobre su trabajo y ocupó el estudio anexo al museo como taller.

El edificio que alberga el Museo Experimental El Eco ha cambiado de forma y vocación muchas veces desde su creación en 1953. En la temporada de *Invierno* comenzó un nuevo ciclo de su historia, con una programación que buscó reflejar esta historia ecléctica de varias maneras, ya fuese trabajando con la relación entrópica, con el legado de Mathias Goeritz o con las diversas formas del arte moderno.

ENTREVISTA CON N'GONÉ FALL  
CURADORA EN RESIDENCIA, FEBRERO  
POR TOBIAS OSTRANDER



**Tobias Ostrander (TO):**

¿Cómo te convertiste en curadora de arte contemporáneo y cuál ha sido tu trayectoria profesional? ¿Cuáles fueron los retos y ambiciones del proyecto editorial *Revue Noire*?

**N'Goné Fall (NF):**

Me gradué de la École Spéciale d'Architecture de París a principios de los noventa. Mi proyecto de graduación fue un museo histórico y un centro de investigación/residencia sobre la historia de África y las culturas negras en el mundo. En esa época, en París, había

dos arquitectos franceses que vivieron en Mali en los ochenta y estaban iniciando una revista de arte contemporáneo africano, *Revue Noire*. En aquellos días, justo después de la polémica exposición *Magiciens de la Terre* (Magos de la tierra) en el Centro Pompidou de París, la gente en Europa afirmaba que no existía el arte contemporáneo en África. *Revue Noire* fue una reacción a ese contexto. Inmediatamente me suscribí y decidí conocer a sus fundadores, Jean Loup Pivin y Pascal Martin Saint-Léon, para saber más acerca de

sus motivaciones, además me interesaba mucho el hecho de que fueran arquitectos (Jean Loup Pivin diseñó el Museo Nacional de Mali en Bamako). En ese entonces, el equipo de *Revue Noire* quería expandirse y empezar a publicar libros de arte. Me invitaron a hacerme cargo del equipo editorial. La propuesta me pareció un poco extraña ya que no tenía formación en historia del arte, aunque la había estudiado en la escuela de arquitectura. Me dijeron que me querían y me necesitaban en el equipo porque tenía relaciones con

la escena artística de Senegal; por los temas de los que me había ocupado en mi tesis de maestría; porque era arquitecta y estaba acostumbrada a trabajar en equipo; además de que había nacido en el continente. Después de pensarlo tres meses, decidí renunciar a un trabajo bien pagado en un despacho de arquitectura y me uní a *Revue Noire*. Para mi proyecto de maestría había investigado mucho acerca de las artes y la cultura de África, y ahora querían pagarme por profundizar esa investigación, por viajar por todo el continente para averiguar qué estaba sucediendo ahí y compartirlo con los demás. Hay que recordar que, en aquellos días, no había teléfonos celulares, ni Internet. La única forma de saber qué pasaba era ir a los lugares. Era una oferta que me permitiría ir ahí y descubrir diferentes campos artísticos. No podía negarme a aceptar esa gran oportunidad de mostrar la creatividad de mi propio continente.

## LA ESCRITURA

Comencé a escribir poco a poco, animada (debería decir forzada) por el director. Empecé por escribir reseñas y biografías cortas. Más adelante, cuando empecé a viajar, a conocer a la gente que mueve el arte y a hacer visitas de estudio pasé a escribir acerca de los artistas y su contexto.

## LA CURADURÍA

*Revue Noire* tenía un gran interés en la fotografía. Presenciamos y participamos en la primera edición de la Bienal de Fotografía de Bamako, Mali, en 1994. *Revue Noire* hizo una edición especial y el director de la revista, Jean Loup Pivin curó una de las exposiciones. Yo trabajé como su asistente en ese proyecto, que fue la primera experiencia que tuve en el proceso y la práctica de la curaduría. La segunda fue dos años después en la Bienal de Arte Contemporáneo de Dakar, en 1996, con la exposición *African Artist and AIDS* (Artistas africanos y SIDA). En aquél entonces, estaba "muy verde" como curadora, y realizaba este proyecto en mi ciudad natal. Algunos de los artistas "jóvenes" o "desconocidos" que participaron en la exposición ahora son muy reconocidos en Occidente (gente como Pascale Marthine Tayou de Camerún o Georges Adeagbo de Benín).

## INGENIERÍA CULTURAL

Sin embargo, el mayor impacto que *Revue Noire* tuvo en mí fue abrirme los ojos a lo que muchos dábamos por sentado respecto al arte contemporáneo africano.

Era extraño ir a lugares como Etiopía y Angola después de la guerra en busca de artistas visuales, escritores, diseñadores de moda, coreógrafos... Me di cuenta de la diferencia abismal que había entre lo que pasaba en estos lugares y la percepción que existía sobre ellos fuera del continente, de la debilidad, o la ausencia, de políticas y estrategias culturales a nivel local. Fue así, y por esos motivos, que empecé a trabajar con diversos equipos en la creación de planes estratégicos y como asesora de proyectos y programas en arte y cultura. La globalización estaba en el aire, pero parecía que los líderes africanos y las instituciones de cooperación cultural occidentales no se daban cuenta de ello.

*Revue Noire* fue una aventura editorial; yo diría, sin ser pretenciosa, que nos sentíamos como pioneros, que estábamos haciendo historia. Como se trataba de una publicación bilingüe (francés-inglés) con distribución internacional, los artistas nos veían como una plataforma muy importante, pero también, de manera inevitable, como un monopolio. Esto generó mucho entusiasmo, pero también frustración, tensión, e incluso histeria. Durante los ocho años que pasé ahí conocí a grandes artistas y maravillosos pensadores. Era un proyecto caro y emocionante, pero también resultaba extenuante, pues sólo había tres personas en el equipo editorial (el director de arte, el diseñador y yo) que nos encargábamos de la revista trimestral, de los libros de arte y fotografía y, a veces, también





organizábamos exposiciones. Después de 10 años de investigación, decidimos que era tiempo de terminar. El último proyecto que hicimos fue *Anthology of African Art: The Twentieth Century* (Antología de arte africano: el siglo XX). Yo edité esta publicación y me parece que fue una contribución valiosa a la comunidad artística y una manera elegante de decir adiós.

En diciembre de 2001 me volví "libre como un pájaro": curadora independiente y consultora en ingeniería cultural.

**TO:**

Cuando diste la plática durante tu residencia en el Museo Experimental El Eco mencionaste la historia del movimiento panafricano y su renacimiento o los usos que se le dan en la actualidad. ¿Cómo negocias, en tu práctica curatorial, entre dirigirte a un contexto específicamente senegalés y a una agenda africana más amplia? ¿Cómo influyen las cuestiones de lo local, lo regional y lo internacional en tu aproximación a los proyectos que estás organizando?

**NF:**

Pertenezco a la generación nacida después de la independencia de la mayoría de las naciones africanas (17 de ellas en 1960). Crecí en Dakar, Senegal, donde la ideología del panafricanismo de Nkrumah (primer presidente de Ghana) y la de la Negritud de Senghor (primer presidente de Senegal) estaban destinadas a ponerse en acción. Mis padres fueron testigos del contexto colonial y postcolonial. Las discusiones sobre política y los retos que afrontaba el continente eran comunes en mi casa.

Al viajar para *Revue Noire* en los noventa, conocí a muchas personas de la generación de mis padres. Todos compartían los mismos sueños, fantasías, frustraciones e ilusiones. En distintos niveles todos ellos tuvieron impacto sobre mí forzándome a cuestionar qué es lo que hacía y por qué. El lugar de donde vienes, tus referencias y tus experiencias determinan quién eres y cómo evolucionas a lo largo de los años. Yo heredé las aspiraciones de lo que llamo "La generación de la Independencia". Por consiguiente, la historia y la política de África (incluido el panafricanismo), y la manera en la que estas naciones se relacionan entre ellas, son temas tan familiares que no puedo evitarlos. Siempre tengo presentes a la historia y la política pues son temas fundamentales en el continente. Por ejemplo, pocos africanos saben que Angola añadió en su constitución que su país no será independiente hasta que el continente completo estuviera liberado y fuera independiente. Todo lo anterior explica por qué, de una forma u otra, estos temas están presentes en la mayoría de los proyectos que desarrollo. De hecho no apunto hacia un contexto senegalés específico (hasta ahora no lo he hecho), ni me dirijo hacia lo local, lo regional o lo global. Me especialicé en arte africano contemporáneo (como resultado de mi experiencia en *Revue Noire*) realizando proyectos en África con artistas africanos ¿Esto me hizo centrarme en un programa africano? No lo creo. Yo diría que es

una cuestión de geografía. En mis proyectos, me ocupo de la historia y la política y negocio con ellas, además hablo de cómo aunque somos muy diferentes, estamos fuertemente relacionados entre nosotros. Casi todo el tiempo estoy buscando la forma en la que el continente resuena con el resto del mundo y aquello que tienen que decir artistas que viven en contextos sociales, culturales, políticos y económicos muy diversos, a fin de compartirlo con los demás. Así es como entiendo la relación entre lo local, lo regional y lo global.

Estoy cansada de las discusiones interminables en las que quienes se quejan de la globalización le preguntan a la llamada "gente de la periferia" (por cierto ¿periferia de qué?) cómo se las arreglan con esta situación tan "injusta". Mi último proyecto de exposición se llama *Localities* (Localismos) que literalmente trata de lo local (Museet for Samtidskunst, Roskilde, Dinamarca; del 10 de septiembre al 7 de noviembre de 2010). Junto a otros dos curadores (Sanne Kofod y Samar Martha) queremos saber cómo los artistas que viven en diferentes partes del mundo imaginan su propio mundo. Estos mundos son una interzona donde se sostienen fantasías y deseos, frustraciones y alienaciones. Pueden ser tangibles o virtuales, un espacio de libertad o de restricción. El proyecto es parte de un festival danés llamado *My World Images* (Mis imágenes del mundo). En el actual contexto geopolítico internacional,

la percepción de "mi mundo" y de "mis imágenes" tiene múltiples formas dependiendo de quién las presenta y quién las recibe. Invitamos a los artistas a que usaran narrativas reales o ficticias para jugar con las fronteras de la realidad, cuestionando el valor de las imágenes del mundo que recibimos todos los días, absorbiéndolas de manera pasiva. Desde luego, la agenda oculta es deconstruir los estereotipos y subvertir la noción de pertenencia a una cultura específica, local o comunitaria. Estos artistas extraerán lo que damos por hecho y abordarán el concepto de territorio en general así como el concepto de otredad (yo, nosotros, ellos, etc.). *Localities* es un concepto multifacético que interconecta el tiempo y el espacio, las culturas y las comunidades, la realidad y la ilusión.

#### **TO:**

¿Qué sabías de este contexto antes de venir a México?  
¿Qué se piensa de México en el contexto de Senegal y en el de África en general, durante las últimas décadas?  
¿Por qué te interesó venir?

#### **NF:**

La residencia en El Eco fue mi segunda visita a México. La primera fue en 2007, en un viaje de investigación con la Fundación Mondrian. Aún así, mi conocimiento sobre la escena artística en México es limitado. Todos conocemos los grandes nombres pero un país siempre tiene más que ofrecer. México es desconocido al otro lado del Atlántico. No nos conocemos entre nosotros (sólo podemos citar los clichés comunes).

Mi motivación al aceptar tu invitación fue simple, quería saber qué tan lejanos o cercanos somos los territorios excoloniales. Qué tan distinta es nuestra experiencia de lo colonial y lo postcolonial. Latinoamérica fue bastante popular en África occidental en las décadas de los cincuenta y sesenta. La generación de mis padres sabía mucho sobre ella y oír acerca de sus revoluciones era como si te contarán un largo cuento. Así que quería verlo con mis propios ojos y, más que nada, ver si México tenía un sentido de "Latinoamericanidad" similar a nuestro panafricanismo. También me daba curiosidad conocer los temas que manejan los artistas, ver si el arte que se produce es visualmente barroco o si ese era otro cliché que había que desechar. Al mismo tiempo fue divertido llegar en este año, en 2010, cuando México está celebrando 200 años de independencia y 100 de revolución, al tiempo que 17 naciones africanas celebran 50 años de independencia.

**TO:**

Describe brevemente tus experiencias en la ciudad de México durante tu residencia en El Eco y qué impresiones te llevas ¿Cuáles fueron algunos de los mejores momentos que viste en este contexto? ¿Cómo cambiaron tus conceptos acerca de México y de su comunidad artística durante esta residencia? Según tú ¿cuáles son las cuestiones que enfrentamos en este contexto?

**NF:**

Lo que más llamó mi atención fue la sensación que me produjo la ciudad, pues es muy similar a la que producen nuestras ciudades. Percibí una forma de resistencia. Resistencia hacia la formalización (los vendedores ocupando las calles, por ejemplo, o el volumen al que habla la gente, y un lenguaje corporal exaltado). ¿Será cierto que toda la gente del Sur tiene el mismo comportamiento?

Los protagonistas del arte son cuestión aparte. No me sorprendió que los locales supieran (casi) nada sobre los artistas y las escenas artísticas de África, y me sorprendió cómo estaba presente Estados Unidos. Por supuesto, este país es su vecino, pero no sabía cuánta gente de México había estudiado arte y trabajaba allí. La relación no era tan obvia para mí. Esperaba que hubiera más referencias artísticas a Latinoamérica que a Estados Unidos y a Occidente (los artistas e intelectuales africanos tienen más referencias africanas que ninguna otra).

Me dio mucho gusto tener la oportunidad de asistir al *SITAC*. Tal vez sea una romántica, pero me encanta la idea de una gran plataforma latinoamericana sobre teoría del arte en México. Quería recibir información; modelos nuevos o alternativos; diferentes historias y maneras de ver el mundo. De alguna manera, durante esos tres días, lo regional, Latinoamérica como una "familia", se volvió una realidad. Quizá sí, soy demasiado romántica (o me estoy haciendo vieja) pero fue una gran experiencia.

También agradecí mucho que equilibraras las visitas a estudios de artistas reconocidos y de otros más jóvenes. En la mayor parte de la obra de los artistas que conocí había un componente político/social. Esperaba esto, y me dio mucho gusto ver que los artistas manejan estos temas de forma muy inteligente. Gracias a Dios, no puedo decir que hay un "estilo artístico mexicano contemporáneo" claro, ni estético, ni conceptual, ni en términos de contenido. En ese sentido es como en África, mi parte del mundo. No sólo por que los artistas viven en lo que se llama "países del tercer mundo" tienen que ser activistas sociales y/o políticos. Los artistas mexicanos juegan con múltiples temas y puntos de vista (locales, regionales, globales) y eso me gusta.

Una cuestión que aún no he podido resolver es saber: ¿Qué tanto saben los artistas de otros que trabajan en la misma región? ¿Qué tanto colaboran entre ellos? ¿Qué tanto se comunican con Latinoamérica? y sobre todo ¿por qué les importaría África? Los lazos históricos y culturales no son obvios. Estoy segura que conocí mucha gente que no sabe absolutamente nada acerca de Senegal. Ni siquiera sé si podrían encontrarlo en un mapa (¡Es broma! No es para tanto). Sé que en este juego de poder global muchos se sienten tentados a recurrir al proteccionismo, mientras que, en este momento, todos nosotros tenemos la oportunidad de convertirnos en exploradores modernos. Es el tiempo de que haya centros geográficos en el Sur,

que los construya, y que deje de esperar que el Centro lo incluya (y por Centro quiero decir el mundo del arte occidental según lo define el Occidente). Por lo tanto, mi pregunta sería: ¿Alguna vez México ve al Sur, hacia el Levante, sin saltarse al "Continente Negro"?

**TO:**

Por favor, describe cómo interpretaste y analizas el espacio y la historia del Museo Experimental El Eco. ¿Qué recursos le ofrece este espacio a los artistas contemporáneos? ¿Qué retos les presenta?

**NF:**

El museo puede ser intimidante para los artistas. Tiene una larga historia y mucha personalidad. En ese sentido, cometerían un error compitiendo con su arquitectura. El desafío sería cómo tomar en cuenta el espacio tal y como es. Por ejemplo, sería muy divertido para un artista conceptual hacer un proyecto para sitio específico en este espacio, usando el museo para desarrollar un ejercicio estético, conceptual o algo arquitectónico.

También me parece un espacio interesante para artistas de *performance*, un lugar donde pueden hacer cosas al interior y al exterior, usando la intimidad del patio privado.

Además, como se trata de un museo pequeño, presenta la oportunidad de desarrollar una serie de exposiciones individuales que permitan profundizar en el universo de un sólo artista.

**TO:**

¿Qué podrían tener en común el contexto senegalés o africano y el mexicano? ¿Qué aspectos comparten? ¿Qué tenemos que aprender los unos de los otros? Si pensamos en crear un proyecto que vincule a ambos contextos ¿cuáles serían las posibles dificultades de un intercambio de este tipo, y cuáles las ventajas?

**NF:**

¡Oh! Esto me lleva a lo que dije antes acerca de las comunidades. El 2010 podría haber sido un buen punto de partida, pero ya es tarde para eso. Me pregunto qué tan importantes son estos aniversarios para los mexicanos. En África somos muy cínicos sobre el 2010, y la canción de Smoké (*Cincuenta años de dependencia*), un rapero de Burkina Faso, se convirtió en un *hit*.

Siempre hay algo que aprender. La pregunta es ¿A los mexicanos les importa el arte contemporáneo de África? ¿Podemos tender un puente entre las dos costas del Atlántico?, ¿cómo? Creo que una manera de desarrollar un proyecto conjunto sería hacer algo que tuviera resonancia en el contexto mexicano, para el público mexicano; y por favor, hay que evitar proyectos intensamente cargados de cuestiones políticas y sociales. Ciertos temas como la migración, la democracia, la construcción de nación son temas demasiado obvios y han sido suficientemente explorados. Una vez dicho esto, una idea con la que se podría trabajar sería una historia positiva sobre África: "ese enorme país".

La gente vendría (o no vendría) porque es una exposición sobre África, quizá cargada de clichés y de extrañas expectativas. ¿Podríamos intentar hacer algo divertido? Para eso tendría que buscar quién está haciendo cosas divertidas, sabiendo que la gente en su entorno está deprimida por las amenazas a la seguridad y la crisis económica. Pero de momento estoy de un humor para pensar que tenemos que ser positivos y divertidos. Intento buscar artistas "locos" que me hagan reír (hay un video que se me ocurre con el que podríamos empezar).

Bueno, como ya lo he dicho, se trata de una idiosincrasia del Sur, algo que tenemos en común. Nuestras ciudades no son tan distintas. Así que la ciudad, el paisaje urbano y la cultura serían otra posibilidad que podríamos investigar.

Tenemos que pensar en ello. ¿Tú tienes alguna idea al respecto?



*There is a lovely land, 2010, Doing it for Daddy (Renée Holleman, Bettina Malcomess, Linda Stupart)  
Exhibition Localities, Museum for contemporary art, Roskilde, Denmark*

INTERVIEW WITH N'GONÉ FALL  
CURATOR IN RESIDENCE, FEBRUARY  
BY TOBIAS OSTRANDER

**Tobias Ostrander (TO):**

Could you briefly describe your professional trajectory and how you came to be a curator of contemporary art? In your response, could you please address your experience at *Revue Noire*, and the goals and ambitions of this editorial project.

**N'Goné Fall (NF):**

I graduated from the École Spéciale d'Architecture in Paris in the early 90s. My graduation project was an historical museum and a research/residency center

on African History and Black cultures around the world. At the same time, two French architects who lived in Mali in the 1980s were starting the first contemporary African Art magazine in Paris: *Revue Noire*. If you remember those days (right after the controversial exhibition *Magiciens de la Terre* at the Pompidou Center in Paris), people in Europe were stating that there was no contemporary art in Africa. *Revue Noire* was one reaction to that context. I subscribed immediately and decided to meet the two founders (Jean Loup Pivin and Pascal Martin Saint Léon), I was curious to know more about their motivations and the fact that both were architects (Pivin designed the National Museum of Mali in Bamako). At that time, they wanted to expand and publish art books. They asked me to join them and to be in charge of the editorial team. I found the proposal quite strange because I had no background in Art History (even if I studied Art History at the architecture school). They said that they wanted to work with me because I was connected to the Senegalese Art scene, because of the issues (content wise) I dealt with in my Masters' thesis, because I was an architect (used to work

as a team) and also because I was from the continent, I was the person they needed and wanted. After 3 months of hesitations, I decided to quit my well-paid job in an architecture studio and join *Revue Noire*. I did a lot of research on African Arts and culture for my Masters' thesis project and now some people were willing to pay me to go deeper, to travel throughout the continent to find out and share what was going on. Remember that, at that time there were no mobile phones and no Internet. The only way to know what was going on was to go to places. I was offered the chance to discover different artistic fields. I could not say no to the great opportunity to explore the creativity of my own continent.

#### WRITING

I started writing very slowly, encouraged (I should say forced) by the director. I first started writing reviews, short biographies. Then when I started traveling,

meeting art shakers and doing studio visits, I wrote on artists and their contexts.

#### CURATING

*Revue Noire* had a very big interest in photography. We witnessed and were involved in the first edition of the photography biennale in Bamako, Mali, in 1994. *Revue Noire* did a special edition for the biennale, which included an exhibition curated by Jean Loup Pivin, the director of the magazine. I was his assistant for this project and that was my first experience in curatorial process and practice. My second experience took place two years later at the 1996 Dakar Contemporary Art biennale with an exhibition called *African Artists and AIDS*. I was a very green curator doing a project in my hometown and some "young/unknown" artists who were involved are today big names in the West (such as Pascale Marthine Tayou from Cameroon and Georges Adeagbo from Benin).

#### CULTURAL ENGINEERING

But the biggest impact *Revue Noire* had on me was to open my eyes to something that I and everybody else took for granted when thinking about Contemporary Art from Africa. It was strange to go to places like Ethiopia and Angola after the war, looking for visual artists, writers, fashion designers, choreographers... I realized there was a big gap between what was actually going on and the way in which these places were perceived outside of the continent. I also realized the weakness (or lack) of local

cultural policies and strategies. This is why and how I started being involved in teams, writing strategic plans, and working as an advisor on projects and programs in the field of arts and culture. Globalization was in the air but it seemed that African leaders and Western cultural cooperation institutions were all missing the point.

*Revue Noire* was an editorial adventure, and without being pretentious, I will say that we felt like pioneers, that we were making History. Since it was a bi-lingual publication (French-English) with an international distribution, artists saw it as the biggest platform, but also as a monopoly (by default!). It generated enthusiasm, frustration, tension and sometimes hysteria. Over my 8 years there I met great artists and terrific thinkers. It was expensive and exiting, but it was also exhausting, as the editorial team was in fact only 3 people (the artistic director, the lay-out designer and myself) doing the quarterly issued magazine and the art and photography books and a few exhibitions once in a while. So, after ten years of research and investigation, we decided that it was time to end. The last project we did was the *Anthology of African Art: The Twentieth Century*. I edited the book and I saw it as a valuable contribution to the art community and an elegant way to say goodbye.

In December 2001 I became a free bird: as an independent curator and a consultant in cultural engineering.

**TO:**

In the lecture you gave during your residency at El Eco, you mentioned the history of the Pan-African movement and its revival, or how it is being used today. In your own curatorial practice how do you negotiate between addressing a specifically Senegalese context and dealing with a larger African agenda? How do you see the questions of the local, regional and international influencing your approaches to the projects you are organizing?

**NF:**

I belong to the generation born after the independence of most African countries (17 of them gained independence in 1960). I grew up in Dakar and the ideologies of Nkrumah (Pan-Africanism), first president of Ghana and Senghor (Negritude), first president of Senegal were meant to be put into action. My parents witnessed both the colonial and the post-colonial context. The political issues and

the challenges facing the continent were normal discussions at home. While traveling for *Revue Noire* in the 1990s, I met a lot of people from my parents' generation. They all shared the same dreams, fantasies, frustrations and illusions. They all, at different levels, had an impact on me, forcing me to question what I was doing and why. Where you come from, your references, your experiences determine who you are and how you evolve over the years. I inherited the aspirations of what I call "the Independence Generation." As a consequence, African History and politics (including Pan-Africanism) and how nations are connected are issues too familiar to avoid. History and politics are always in the back of my mind and they are also big issues on the continent. For example Angola added in its constitution that their country will not be independent until the entire continent is liberated and independent. Very few Africans know this. All these facts can explain why these issues are present (in a way or another) in most of the projects I do. Actually I do not address a specific Senegalese context (up to date, I never did), nor do I address a larger African agenda. I specialized

in contemporary African art (as a result of my *Revue Noire* experience), by doing projects in Africa with African artists. Does that mean I am focusing on an African agenda? I don't think so. I would rather say that it is a matter of geography. In my projects, I deal/negotiate with history and politics, with the fact that we are all very different but strongly entangled. Most of the time I am looking at how the continent resonates with the rest of the world and at what artists, living in a wide variety of social, cultural, political and economical contexts have to say and share. And this is how I address the local, the regional and the global.

I am a little tired of endless discussions where people are bashing on globalization and asking the so-called "people from the periphery" (periphery of what by the way?) how they cope with this "unfair" situation. My last exhibition project is called *Localities* (Museum for Contemporary Art, Roskilde, Denmark September 10 - November 7, 2010). *Localities* is literally about the local. With the two other curators (Sanne Kofod and Samar Martha) we wanted to know how artists living in different parts of the globe envision their own world. These worlds are an inter-zone holding fantasies and desires, frustration and alienation. They can be tangible or virtual, a space of freedom or restriction. The project is part of a Danish festival called *My World Images*. In the current international geopolitical context,



the perception of 'my world' and 'my images' resonates in multiple ways depending on who is presenting and who is receiving them. Through the use of real or fictional narrations, we invited artists to flirt with the frontiers of reality and question the value of the images of the world we daily receive and passively swallow. Of course the agenda behind it is to deconstruct stereotypes and subvert the notion of belonging to a specific locality/community/culture. These artists will unpack what we take for granted and tackle the issue of territory at large as well as the concept of otherness (me, us, them, and so on). *Localities* is a multi-faceted concept interconnecting time and space, cultures and communities, reality and illusion.

**TO:**

Prior to coming to Mexico, what was your knowledge of this context? How has Mexico been considered in a Senegalese and an African context during the last decades? What interested you in coming to Mexico?

**NF:**

The residency at El Eco was my second time in Mexico. I first came in 2007 with the Mondrian Foundation orientation trip. But still my knowledge of the Mexican art scene is modest. We all know the big names but a country will always have more to offer. Mexico is unknown on the other side of the Atlantic. We do not know each other (we can only quote usual clichés). My motivation accepting your invitation was simple. I wanted to find out how different

or close we are as ex-colonial territories. How different is your experience of the colonial and the post-colonial. Latin America was quite popular in the 1950s and 1960s in West Africa. My parents' generation knew a lot about it and hearing about all the revolutions was like a long story telling. So I wanted to see for myself, and most of all to see if Mexico had a sense of "Latin Americanness" similar to our Pan-Africanism. I was also curious to know about the issues artists are dealing with to see if the art produced is visually baroque or if that was a cliché to throw away. It was also funny to see that during the same year –2010– Mexico is celebrating 200 years of independence and 100 years of revolution while 17 African countries are celebrating 50 years of independence.

**TO:**

Briefly describe your experience and impressions of Mexico during your residency at El Eco. What were some of the highlights of your time spent in this context? How did your conceptions of Mexico and its artistic community change through this residency? What are some of the questions you see this context facing?

**NF:**

The first thing I noticed was that the vibe of the city seems to be quite similar to the vibe of our cities. I felt like a sense of resistance: resistance against formality (street occupations by sellers, people talking loud, and casual body language). So is it true that people from the South all behave in the same way?

About art protagonists, well that is another story. I was not that much surprised to see that locals knew (almost) nothing about artists from and art scenes in Africa. And I was surprised to see how the USA was present. Well of course USA is your neighbor, but I did not know that many people studied art and worked there. That connection was not obvious for me. I was expecting more Latin American art references than North American/Western ones (African intellectuals and artists have more African references than anything else).

I was really happy to be around during *SITAC*. Maybe I am romantic but I love the concept of a big Latin American art theory platform in Mexico. I was hungry for information, new/alternative models, different stories and ways of envisioning the world. During those 3 days, the regional, Latin America as a "family" was somehow a reality. Yeah, I might be too romantic (or just getting old) but it was a great experience.

I am also grateful about the fact that you balanced the studio visits, mixing more established artists with younger ones. The majority of those I met have a political/social component in their work. I expected that and was happy to see that they deal with these issues in a very clever way. And thank God I cannot say that there is a clear "Mexican Contemporary Art Style" neither esthetically nor conceptually or content-wise. In that sense it is like in my part of the world. It is not because

artists live in so-called "Third world countries" that they have to be social and/or political activists. Mexican artists play with multiple issues and perspectives (local, regional, global) and I like that.

A question still I have not been able to answer yet is how deep artists know each other and collaborate in the region? How much do they network in Latin America? And of course why should they care about Africa? Historical and cultural links are not obvious. I am sure that people I met knew absolutely nothing about Senegal. And can they even put it on the map? (I'm joking!!! Not that much).

I know that in this global power game many are tempted by protectionism, while it is the time/opportunity for all of us to become Modern Explorers. It is time for the South to build/become geographical centers and stop trying/hoping to be included in The Center (meaning the western art world as it is defined by the West). So my question is: does Mexico ever look South towards the sunrise, without skipping the "Dark Continent"?

**TO:**

Describe your reading of the space and the history of the Museo Experimental El Eco. What resources and challenges do you see this space providing for contemporary artists?

**NF:**

The museum can be intimidating for artists. It has a strong history and personality. Competing

with the architecture would be a mistake. The challenge is how to embrace the space. Conceptual artists could have fun doing a site-specific project there, using the museum to develop a formal esthetical/conceptual exercise (something architectonic).

It could also be interesting for a performing artist who could play indoors/outdoors and use the intimacy of the private yard.

And because it is a small museum, it is the opportunity to develop a series of solo shows, enabling to go deep into the universe of an artist.

**TO:**

What might a Senegalese or African context have in common with Mexico or possibly share? What could each have to learn from one another? In considering the development of a project between these contexts, what are potential difficulties and the rewards of this kind of exchange?

**NF:**

Oh! This goes back to my previous answer about communalities. 2010 could have been a starting point but we are too late for that. And I wonder how much Mexicans care about this date. In Africa we are very cynical about 2010 and the song of Smoké (*Fifty years of Dependence*), a rap singer from Burkina Faso, became a hit.

There is always something to learn. The question is: Do Mexicans care about contemporary art from Africa? Can we bridge the two shores of the Atlantic

and how? I think that a way to develop a project together would be to do something that would resonate in a Mexican context for a Mexican audience. And please let's try to avoid a heavy politically or socially loaded project. Migration, democracy, nation-building are far too obvious and over done.

That being said, one idea to explore would be a positive story about "Africa" (you know, that big country). People will come (or not come) because it is an African show, possibly loaded with clichés and strange expectations. Can we go for something "funny"? Well I have to figure out who is doing funny things, knowing that people around the world are depressed because of security threats and economic crisis. But at the moment I am in a "let's be positive and have fun" mood. I am trying to find "crazy" artists who would make me laugh out loud. (I have a crazy video in mind as a starting point).

Well as I said there is this general South mentality that we have in common. Our cities are not that much different. So city/urban landscape and culture could be another optional idea to explore.

We have to think about it. Do you have any ideas from your side?

ARTISTA EN RESIDENCIA / ARTIST IN RESIDENCE  
ABRIL - MAYO

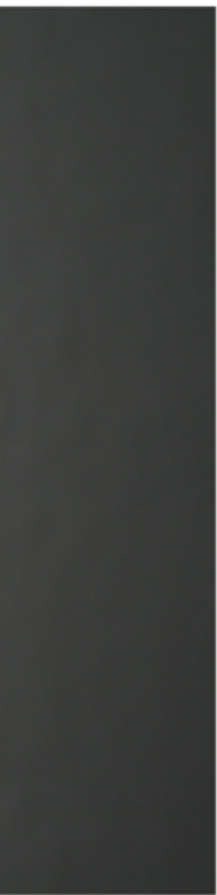
# *Studio Experimental El Eco*

Sharon Houkema



















THOMAS GLASSFORD  
*AFTERGLOW*  
FEBRERO 18 - MARZO 28

El interés de Thomas Glassford por la abstracción le permite entablar un diálogo productivo con la obra de Mathias Goeritz, el creador y fundador del Museo Experimental El Eco. Ambos artistas han trabajado a escala muy diversa, realizando obras que van desde lo monumental, cercano en su dimensión a la arquitectura, hasta objetos pequeños que hacen referencia a proporciones empleadas en la pintura. Los dos artistas también comparten la atracción por formas geométricas, el oro y materiales reflejantes; y finalmente, hacia las formas eróticas y orgánicas, como las de los guajes. Además, los periodos durante los que produjeron su obra en México, fueron momentos en los que la abstracción formal era una preocupación menor de la cultura.

Durante la década de los cincuenta, los muralistas criticaron a Goeritz pues consideraban que, al promover la abstracción, estaba transmitiendo valores burgueses a los artistas en México. Curiosamente, el trabajo de Glassford se plantea cuestionamientos de clase social por lo que contrasta en específico con el trabajo de su antecesor moderno. La obra de Glassford revela su propia relación compleja y contemporánea con la historia de la abstracción; una historia que proviene de perspectivas del neopop y el arte postconceptual. Lejos de los intereses en las vanguardias utópicas de Goeritz, Glassford se refiere en particular a una modernidad materialista de las décadas de los sesenta y setenta. El uso de metales, plásticos industriales y la selección cromática que emplea, son referencias a este periodo. Fue en esta época cuando la modernidad alcanzó un estado de extrema decadencia y democratización a la vez; la abstracción geométrica se volvió ubicua, apareciendo tanto en la alta cultura como en la cultura popular, desde museos hasta centros nocturnos.

La instalación *Afterglow* (Después del resplandor), que Glassford realizó para El Eco, marcó una nueva dirección en la obra del artista, pero a su vez retomaba cuestiones en torno a la decadencia, el clasismo y el uso de materiales industriales para producir objetos estéticos. Para dicha instalación, Glassford creó un exuberante jardín futurista en el espacio cerrado del museo; colocó en la sala principal una construcción reticular dorada hecha de andamios metálicos que recordaba a las estructuras primarias de los juegos infantiles que en México se conocen como "pasamanos" o "changueros". Esta construcción fue el apoyo para sostener una invasión de una "jungla" de formas orgánicas; de los barrotes colgaban grandes hojas de acrílico y varios tubos transparentes rellenos de líquido. Todos estos elementos extraños eran del mismo color verde fosforescente y estaban hechos de materiales que, al reflejar la luz, parecían resplandecer. La composición invitaba al espectador a pasar tiempo en el espacio de exhibición, atravesando la estructura, o pasando por encima o por debajo de las secciones que creaba.

Al establecer un juego entre lo orgánico y lo industrial, contrastando las ortogonales de los andamios con las curvas de las hojas y las raíces, el artista evocaba épocas pasadas. Los espacios cercados recordaban a los invernaderos victorianos: esos jardines interiores creados por las nuevas clases industriales adineradas que estaban diseñados para mantener una colección de vegetación tropical importada. Por otra parte, también remitían a los suntuosos jardines del Medio Oriente o de la India que eran sinónimo de riqueza, lujo e industrialización. Por último, la instalación de Glassford también recordaba a las formas y los ornamentos del *art nouveau*, movimiento artístico de finales del siglo XIX



y principios del XX que intentó reconciliar los materiales industriales con las formas orgánicas. Sin embargo, al combinar colores artificiales sobre superficies brillantes y reflejantes, la pieza abría la posibilidad de referencias a narrativas de la ciencia ficción; sus formas remitían a un mundo que siente nostalgia por la naturaleza pero sólo es capaz de reproducirla de manera artificial.

Las formas de la naturaleza se han convertido en una constante dentro de la trayectoria de Glassford. Tal es el caso de las obras en las que exploró la forma del guaje mediante el uso de diversos materiales; de la serie de piezas lumínicas tituladas *Asters*, hasta la serie monocromática *Partituras* en la que trabajó con el formato del paisaje. Con la instalación *Afterglow* el trabajo del artista dio un giro particularmente innovador y drástico hacia el mundo natural. En este caso la retícula de andamios funcionaba como una

transición entre las formas estáticas de la modernidad hacia otras más futuristas y entrópicas, representadas por las hojas y las raíces. Así, con el lirismo de sus formas y sus superficies reflejantes, la instalación de Glassford contrastaba con la pesadez y las ortogonales del edificio moderno diseñado por Goeritz. La instalación de Glassford era un lamento contemporáneo que confrontaba las aspiraciones espirituales encarnadas por *El Eco*. Al igual que la arquitectura de Goeritz, esta obra buscó revitalizar un sentimiento humano que se ha perdido. Sin embargo no lo hacía desde la espiritualidad emotiva de las catedrales; sino desde el vínculo primario que hay con las formas de un mundo natural en decadencia.

Tobias Ostrander, curador





THOMAS GLASSFORD  
AFTERGLOW  
FEBRUARY 18 - MARCH 28

Thomas Glassford's engagement with abstraction creates a productive dialogue with the interests of the founder of the Museo Experimental El Eco, Mathias Goeritz. Both artists have worked in diverse scales, moving easily between monumental projects that compete with architecture and domestic-scale objects that reference painting. In their work, both artists also share an attraction to geometric forms, gold and reflective materials, as well as to the erotic shapes of organic gourds. They have each additionally worked during periods in Mexico when formal abstraction has often been of minor cultural focus.

Goeritz was critiqued in the 1950s by the muralists for seeking, through his promotion of abstraction, to teach bourgeois values to artists in Mexico. Intriguingly, it is through questions of class that Glassford's work specifically contrasts with that of his Modernist predecessor, revealing his own complex and contemporary relationship to the history of abstraction, one informed by Post-Conceptual and Neo-Pop perspectives. Far from the utopian avant-garde interests of Goeritz, Glassford specifically addresses the materialist Modernism of the 1960s and the 1970s. His particular use of industrial metals and plastics, as well as his chromatic choices, reference this period. It was in these years that Modernism reached a state of both extreme decadence and democratization, when geometric abstraction became ubiquitous and appeared in both high and low cultural contexts, from museums to strip clubs.

The installation produced by Glassford for El Eco signals a new direction in his work, while it continues to address questions of decadence, class and the transfiguration of industrial materials into aesthetic objects. For this project, Glassford created a lush, futurist garden within the enclosed space of the museum. Gold, grid structures were positioned across the main gallery, made from metal scaffolding materials. This construction—which recalled those of playgrounds, the primary structures of "jungle-gyms" or "monkey bars"—served as supports for an invasion of a simulated "jungle" of organic forms: large acrylic leaves and a mass of transparent tubes filled with liquid. These alien elements were all produced in the same florescent green color,

in materials that attracted light and appeared to glow. The composition of this structure invited the viewer to spend time within the exhibition space and to move under, over and through the series of enclosures it created.

With his play between the organic and the industrial, where the repeated straight lines of grids contrasted with the curves of leaves and root structures, the artist evokes earlier historic periods. His enclosed grid spaces recall Victorian greenhouses; interior gardens built by the newly rich industrial classes, designed to sustain an array of imported tropical plants. Simulating the pleasure gardens of the Middle East or India, they signified wealth, luxury and industry. Glassford's installation additionally recalled the shapes and patterns of Art Nouveau, the turn of the century artistic movement that looked to reconcile industrial materials with organic forms. However, the artificial colors of this piece, combined with its reflective and glowing surfaces, also opened it to science fiction narratives. These forms speak to a future world nostalgic for nature, only able to simulate it artificially.

Natural forms have repeatedly appeared in Glassford's oeuvre. These include his early works, where he explored alterations to the gourd shape using various materials, as well as the starbursts of his *Aster* light pieces, or the landscape formats of his monochromatic *Partituras* (Scores). This installation however, marks a particularly new and direct turn by the artist to the natural world, where the grids serve as a transition from a static modernism toward the entropic futurism described by these leaves and roots. With its lyrical forms and reflective surfaces, this installation challenged the weight and angled lines of the Modernist building designed by Goeritz. Glassford's intervention confronts the spiritual aspirations embodied in Goeritz's El Eco, with his own contemporary lament. Like Goeritz's architecture, this piece also seeks to rejuvenate lost human feeling, not the emotive spiritualism cultivated by cathedrals, but our primal connection to the forms of the declining natural world.

Tobias Ostrander, Curator





ALEJANDRA LAVIADA  
AGUJEROS Y ESQUINAS  
FEBRERO 17 - MARZO 28

*Agujeros y Esquinas* son dos series fotográficas de gran formato en color, realizadas por Alejandra Laviada entre 2007 y 2010. En *Agujeros* la artista retrata una serie de intervenciones que hizo en edificios abandonados; éstas consistían en agujeros redondos hechos en las paredes de cuartos vacíos, que permitían ver hacia las habitaciones contiguas. En esta serie, su cámara registra con gran detalle las superficies más cercanas al espectador, así como las texturas y los cambios de color que hay en las paredes de las habitaciones de al lado. Por su parte, *Esquinas* también documenta áreas en estos mismos edificios, pero se enfoca en los muros donde hay un contraste de color producido por las cornisas y los zoclos.

Desde el 2005 Laviada ha trabajado en diversos edificios del centro histórico de la ciudad de México. Estos viejos inmuebles, entre los que está el conocido Hotel Bammer, están por ser demolidos o totalmente remodelados. Para la artista, este tipo de construcciones son una evidencia de los ciclos urbanos de decadencia y renacimiento que caracterizan a la ciudad. En un principio, Laviada empezó a trabajar en esta peculiar forma de arqueología, registrando los objetos abandonados que quedaban en los edificios, como el rastro que habían dejado sus antiguos habitantes o testimonios del uso que se le había dado al lugar. Más adelante, comenzó a transformar dichos interiores en talleres temporales en los que montaba los materiales que había encontrado; para crear esculturas informales y precarias que documentaba por medio de la fotografía y después abandonaba, con la intención de que estas fueran desechadas o transformadas cuando se realizaran cambios en los edificios. La manera de trabajar de Laviada, al igual que sus intereses conceptuales, recuerda a distintos artistas

de la década de los setenta, en especial a Robert Smithson y sus escritos acerca de la entropía y los ciclos de vida de las estructuras urbanas. Smithson habló de cómo estos elementos pasan por un proceso continuo de construcción y decadencia, y de cómo las intervenciones artísticas en estos espacios sólo funcionan como un registro o una pausa dentro de un flujo de tiempo cíclico.

Las series fotográficas *Agujeros y Esquinas*, creadas al interior de los mismos edificios abandonados, también son resultado de estos intereses. La serie *Agujeros* le da continuidad al trabajo anterior de la artista, pero incluye la actividad destructiva de abrir boquetes en los muros. Estos trabajos evocan los cortes que Gordon Matta-Clark realizó en edificios abandonados de centros urbanos como Nueva York y París en la década de los setenta. Sin embargo, a diferencia de la intención escultórica y arquitectónica de Matta-Clark, así como de la obra que Laviada había producido antes, tanto *Agujeros* como *Esquinas* son series claramente pictóricas. Estas fotografías construyen un diálogo dinámico con la historia de la abstracción pictórica, pues nos remiten a las pinturas de gran formato del *Color Field Painting* producidas en los años cincuenta y sesenta, realizadas por artistas como Clyfford Still, Adolf Gottlieb o Barnett Newman.

Estos pintores de Nueva York —apoyados por el influyente crítico estadounidense Clement Greenberg— destacaban el plano del lienzo por medio de la aplicación de grandes campos de colores brillantes sin modulaciones. Las composiciones de Laviada entablan un diálogo con la obra de este periodo por medio del uso de formas contundentes en colores intensos y contrastantes: los círculos de bordes irregulares creados por los agujeros y las líneas de las



molduras en las fotos de esquinas. Sin embargo, lo que resulta más fascinante es la manera en la que estas fotografías juegan con el plano, pues llevan a cabo una reducción dinámica de la profundidad. Mientras que en *Agujeros* cada una de las imágenes muestra la vista de un espacio a otro, la posición frontal directa de la cámara y el dramático contraste cromático entre las paredes de un cuarto y el siguiente aplanan la imagen, haciendo que el agujero se vea como una forma abstracta. Por su parte, en *Esquinas* son las líneas de las molduras y los zoclos retratados los que logran aplanar la imagen. Si bien lo que se presenta al espectador es una vista tridimensional de una habitación, estas líneas aparecen como formas independientes, por lo que generan otro plano visual que crea un efecto óptico de manera que el espacio aparece como un plano.

Ciertas corrientes del arte moderno tardío consideraban que el plano era una de las

características que definían a la pintura, en una época en la que se pensaba en que todo arte debía tender a la especificidad del medio. Al hacer que estas referencias se vuelvan evidentes en sus fotografías, Laviada da lugar a una reflexión en torno a la fotografía como medio y a las características que la definen como tal. Por tradición, se suele definir a la fotografía según su función documental, pues es capaz de registrar situaciones únicas, encontradas. Al hacer evidente que los lugares fotografiados han sido intervenidos e incluir referencias directas a la pintura, estas obras de Alejandra Laviada hacen énfasis en el hecho de que se trata de imágenes construidas intencionalmente y, como tales, dan lugar a un juego con los límites y las convenciones que definen a la fotografía como medio.

Tobías Ostrander, curador



ALEJANDRA LAVIADA  
*AGUJEROS AND ESQUINAS*  
FEBRUARY 17 - MARCH 28

*Agujeros* and *Esquinas* (*Holes and Corners*) are two related series of large-format color photographs made between 2007 and 2010 by Alejandra Laviada. In *Agujeros* the artist portrays a series of interventions in abandoned buildings: circular openings broken into the walls of empty rooms, through to rooms beyond. In this series, her camera records, in high detail, the surfaces closest to the viewer, as well as the textures and alternate colors of the walls of the adjacent rooms. In turn,

*Esquinas* documents areas within these same buildings, but it focuses on colored walls that have chromatically contrasting linear moldings or baseboards.

Since 2005, Laviada has been working with several specific buildings in the historical center of Mexico City. These older structures, which include the renowned Hotel Bammer, are all scheduled for demolition or complete renovation.

The artist was drawn to these spaces as evidences of the urban cycles of decay and rebirth that characterize this city. She began her particular form of urban archeology by recording the abandoned elements that remained in these buildings, traces of their former uses and inhabitants. She then started to transform these interiors into transitory studio spaces, where she assembled the materials she found, creating informal and often precarious sculptures, which she documented through photography. She then left these constructions, to be discarded or altered during the future transformations of the buildings. Laviada's practice and conceptual interests recall those of several artists from the seventies, most prominently those of Robert Smithson, particularly his writings on entropy and the life cycles of urban structures. Smithson wrote on how these elements are in a continuous process of decay and construction; and on how artistic interventions in these spaces simply serve as registers or pauses within cyclical temporal flows.

*Agujeros* and *Esquinas*, the two series of photographs created in the interiors of the same dilapidated buildings, emerge from these interests. While in *Agujeros*, the artist continued with earlier manipulations in her work, in them she specifically engaged with the destructive activity of breaking holes in the walls. Thus, these works recall the cuts by Gordon Matta-Clark within abandoned buildings of urban centers such as New York and Paris. Unlike Matta-Clark's sculptural and architectural pieces however, and Laviada's previous works, both *Agujeros* and *Esquinas* are distinctly painterly. These photographs construct a dynamic dialogue with the history of painterly abstraction, by calling to mind the large format *Color Field Painting* of the fifties and sixties by artists such as Clyfford Still, Adolph Gottlieb, or Barnett Newman.

These New York painters, championed by the influential U.S. critic, Clement Greenberg, emphasized the flatness of the canvas material itself, through the application of large areas of non-modulated, brightly colored paint. The compositions produced by Laviada dialogue with these historic works, through their engagement

with strong, contrasting colors presented within bold shapes; the rough circles of the holes and the angled lines of the moldings in the photos of corners. Most intriguing however, is the manner in which these works play with flatness. Depth in these photographs is dynamically reduced. While each image in *Agujeros* displays the view of one space into another, the direct frontal position of the camera and the dramatic chromatic contrast of the walls of one room with another, flatten the image and highlight the abstract form of each hole. In *Corners*, the flatness of the picture is enhanced by the position of the lines created by the moldings and baseboards. While the viewer is presented with the three-dimensional angle of a room, these lines are easily read as independent angled linear forms, which create an alternate plane that moves across the image, optically flattening the space recorded by the photograph.

For late-Modernist abstraction flatness was regarded as one of the defining characteristics of painting, during a period in which medium-specificity was often seen as the main goal or ideal of art. By introducing these references, Laviada's pictures provoke reflections on the medium of photography and its own essential characteristics. Traditionally, photography has been defined by its documentary function, the manner in which it captures a unique, encountered situation. The references to painting in Laviada's pictures, as well as the obvious interventions by the artist in the depicted locations, emphasize the constructed nature of these images, provocatively playing with the assumed borders and conventions of photography.

Tobias Ostrander, Curator



## ENTREVISTA CON ALEJANDRA LAVIADA POR DAVID MIRANDA

### **David Miranda (DM):**

En los años setenta el artista estadounidense Gordon Matta-Clark realizó una serie de intervenciones en el espacio público conocidas como: *Building Cuts* (Cortes del edificio), que tuvieron lugar en edificios abandonados del estado de Nueva York, de donde se extraían secciones de sus muros, generando distintas composiciones que duraban sólo hasta que los restos del edificio eran derrumbados por el gobierno. Dichas obras quedaron en la memoria de cientos de personas y se siguen conociendo a partir de los

documentos fotográficos que Matta-Clark produjo como parte del proceso artístico, mismos que permitieron la expansión de las posibilidades del trabajo escultórico de la época, proponiendo al objeto artístico como una situación singular y efímera. Una serie de intervenciones en la piel de los edificios abandonados dentro de la ciudad se presentaban como contrapeso de la cultura industrial que los enmarcaba. ¿Te sientes identificada con ese tipo de ejercicios de intervención urbana?

### **Alejandra Laviada (AL):**

Sí, las intervenciones son una parte fundamental de mi proceso creativo y fotográfico. Sin embargo, una intervención puede ser creada de distintas formas, y me interesa explorar estas variaciones en mi trabajo. Existe la intervención del tiempo en un espacio; la intervención accidental o involuntaria de alguien que pasó por el mismo lugar antes que yo; o la intervención premeditada que altera el estado de las cosas...

No me gusta tener que clasificar una intervención como urbana, social o de cualquier otro tipo;

me identifico más con la intervención como parte de un proceso creativo, intervenir para crear algo. Puede ser en un espacio público o privado, en la ciudad o en el campo, en un espacio o con un objeto... al intervenirlo lo volvemos nuestro, y esto nos permite jugar con la percepción que tenemos de lo que nos rodea.

Siento gran afinidad con el proceso creativo de Matta-Clark y de otros artistas de esa década, como Robert Smithson. Ambos tenían gran interés por combinar diferentes disciplinas artísticas en su trabajo, Matta-Clark desde un punto de vista arquitectónico, y Smithson desde una perspectiva más geológica-escultórica. Los *Building Cuts* de Matta-Clark son un híbrido de esculturas arquitectónicas que sobreviven como fotografías. La obra de Smithson es una especie de escultura terrestre o geográfica, la cual sobrevive gran parte también en fotografías. El común denominador en el proceso de todos es la intervención; el diferenciador es el papel que desempeña la fotografía en el trabajo de cada uno.

Para Matta-Clark, Smithson y otros artistas de los años setenta (podríamos incluir también el *performance art*), la fotografía era una manera de documentar su trabajo; un registro de sus acciones, que con el tiempo las reemplazaba como objetos de arte. La fotografía era un medio y no un fin en el trabajo de estos artistas. Servía como un documento posterior a la creación de la pieza, y no se le daba mucha

atención a la calidad de las imágenes. Se podría decir que para ellos la intervención era un fin, y la fotografía un medio.

Para mí es lo opuesto, las intervenciones son parte de mi proceso fotográfico, son un medio para construir una imagen. La imagen siempre sustituye a la acción, pero en mi trabajo, la acción no se completa sin la imagen.

**DM:**

Dentro de la serie de trabajos fotográficos que presentaste en el Museo Experimental El Eco titulados *Esquinas y Agujeros*, se pueden encontrar distintas composiciones, a partir de la observación y transgresión de los muros interiores de edificios abandonados ubicados en el centro de la ciudad de México. Estas fotografías se abstraen del lugar donde suceden, resultando en imágenes de un carácter más pictórico que documental. ¿Cómo se relaciona el lenguaje pictórico y el lenguaje del arte acción con tu trabajo artístico y cuáles son tus influencias al respecto?

**AL:**

Empecé mi carrera en la pintura, esto ha influenciado enormemente mi proceso fotográfico. Me gusta la idea de construir una imagen y no simplemente documentar algo que ya existe. Para lograrlo recurro a la intervención o a la abstracción, buscando la manera de transformar lo cotidiano.

Siempre me ha interesado combinar diferentes disciplinas artísticas en mi trabajo y tratar de borrar las barreras que existen entre ellas. Admiro

el trabajo de aquellos artistas que logran plasmar sus ideas en diferentes medios, o el de los que crean objetos híbridos que eluden definición alguna.

Me interesa explorar la relación de la fotografía con otros medios artísticos, como la escultura o la pintura. En *Esquinas y Agujeros* (que ahora se llama *De-Construcciones*), hay un diálogo fuerte entre la fotografía y la pintura, en especial con la pintura minimalista y el *Color Field Painting* de los cincuenta y sesenta.

El lenguaje pictórico tiene más peso que el del *arte acción* en mi trabajo, pero ambas influencias vienen de mi formación en la pintura. Cuando hice la transición entre la pintura y la fotografía extrañé la parte física de la pintura (pienso en Jackson Pollock para ejemplificar la interacción y la acción de la que hablo). Esta acción puede compararse con el lenguaje del *performance*, o con la acción de hacer hoyos en los muros que llevé a cabo para crear la serie de *De-Construcciones*. Cuando empecé a intervenir los espacios que fotografiaba, sentí que logré incorporar la parte física de la pintura a mi proceso fotográfico.

**DM:**

¿Cómo entiendes al ejercicio fotográfico, como documento de un evento efímero o como la construcción y composición de una imagen?

**AL:**

Creo que cada fotógrafo tendría una respuesta distinta a esta pregunta y todas serían correctas. Para mí, la construcción y composición de una imagen es primordial. La mayor parte del tiempo no estoy fotografiando un momento, sino que estoy creando algo que quiero fotografiar. Parto de una idea, de una intervención, a veces premeditada, otras no. Para mí el reto es: ¿Cómo construir una imagen para transmitir una idea? Constantemente estoy pensando ¿cómo puedo transformar una realidad?, ¿cómo intervenirla y hacerla mía?

**DM:**

¿Qué tipos de narrativas te interesa producir cuando construyes una imagen?

**AL:**

Depende del objeto o del espacio que estoy fotografiando... pero me interesa cambiar nuestra percepción de las cosas, transformar lo cotidiano, plasmar una idea en una imagen, transmitir en sentimientos lo que no podemos describir en palabras, divertirme, jugar...

**DM:**

¿Cuál es tu interés por la ciudad y cómo te involucras con el lugar donde trabajas?

**AL:**

Me interesa mucho cómo va cambiando la ciudad y el lenguaje urbano que la define. Para cada proyecto busco espacios que están en transición (que están en proceso de ser demolidos o remodelados) y los utilizo como un estudio temporal durante un periodo de tiempo indefinido. A veces trabajo con una idea y luego busco el espacio adecuado para llevarla a cabo. Otras veces encuentro primero el espacio y de ahí surgen las ideas de cómo intervenirlo. No tengo un juego de reglas fijo, ya que cada espacio es distinto y me gusta tener la libertad de cambiar o experimentar en mi proceso.

Últimamente se ha vuelto cada vez más difícil encontrar los espacios que quiero fotografiar en el momento preciso (a veces llego demasiado tarde y ya empezaron con la obra); el reto ahora es llevar mis intervenciones a otro tipo de espacios y continuar con las ideas que he estado trabajando.

## INTERVIEW WITH ALEJANDRA LAVIADA BY DAVID MIRANDA

### **David Miranda (DM):**

Back in the 1970's, the American artist Gordon Matta-Clark made a series of interventions in public spaces known as *Building Cuts*. He removed sections from the walls of New York State abandoned buildings, generating temporary compositions that existed only after the remains of each building was demolished by the government. These works remained in the memory of hundreds of people; but we still know about them because of the photographic documents that Matta-Clark produced as part of his projects. Back then, these photographs also meant an expansion of sculpture, because they were able to present a singular and ephemeral situation as an art object. A series of interventions in the skin of abandoned buildings in the city were presented as a counterweight to the industrial culture that surrounded them; do you identify your practice with this kind of interventions in city landscapes?

### **Alejandra Laviada (AL):**

Yes, interventions are fundamental for both my creative process and my pictures. Nevertheless, an intervention might be done in many different ways, and I am interested in exploring this variety. Some of them reflecting the passage of time in a single space, while others are accidental or involuntary—perhaps done by someone who was there before me—but they can also be planned, the outcome of an act meant to alter the state of things...

I don't like the idea of having to classify interventions as urban, or social, or as anything else; instead, I believe that interventions are a part of a creative process, one intervenes a place in order to create something new. It might be a public or a private space; in the city or in the countryside; a space or an object...When we intervene something we appropriate it, and that allows us to play with the way in which we perceive our surroundings.

I feel a very strong affinity to Matta-Clark's creative process; and with other artists from that decade as well, such as Robert Smithson. Both were very interested in combining different disciplines in their work;

Matta-Clark did it from the perspective of architecture, while Smithson departed from a mixture of geology and sculpture. Matta-Clark's *Building Cuts* are hybrids: architectural sculptures that survive as photographs. The works by Smithson are some sort of earthworks or geological sculptures, which—to a large extent—also survive through photography. The common denominator in their process is intervention, while the part played by photography in their practice is what makes them different.

For Matta-Clark, Smithson and other artists from the 1960's (here we could also talk about performance art), photography was just a way to document their work, a mere record of the things they did; which, eventually, replaced them as artworks. In the work of these artists, photography was the means, but not the end. Pictures were nothing but a document that came after the piece, and they did not pay a lot of attention to the quality of the image. We could say that, for them, the intervention was the end, and photography the means.

For me it is the other way around; interventions are part



of my photographic process, they are just the means through which I construct an image. The image always substitutes the action, but in my work, the action is not complete without the image.

**DM:**

In the series *Esquinas and Agujeros* (*Corners and Holes*) that you showed at the Museo Experimental El Eco we find different compositions made through the observation and transgression of the inner walls of abandoned buildings in downtown Mexico City. These photographs are abstracted from the place where they were taken and the outcome is not documental, but pictorial. How are the languages of painting and performance related in your work? Who influenced you to do this kind of work?

**AL:**

I started my career as a painter, and my process as a photographer has been very influenced by that.

I like the idea of constructing an image, and not simply documenting something that is already there. To achieve this I use intervention or abstraction, and I always look for a way to transform everyday life.

I have always been interested in combining different art disciplines in my work, and in trying to erase the borders between them. I admire the work of artists who manage to express their ideas through different media, or those who create hybrid objects that avoid definitions.

I am interested in exploring the relation of photography to other disciplines, such as sculpture or painting. In *Esquinas y Agujeros* (which is now called *De-Construcciones* [De-constructions]), there is a strong dialogue between photography and painting, especially with Minimalism and Color Field Painting from the 1950's and 1960's.

In my work, painting is more important than performance, but both influences come from my work as a painter. When I changed painting for photography, I missed the physical part of painting... (I think of Jackson Pollock as an example of this interaction). The act of painting might be compared to a performance, or to the act of making holes in a wall to create my *De-Construcciones* series. When I began to do interventions in the spaces that I photographed, I felt that I was being able to incorporate the "physical" part of painting to my photographic process.



**DM:**

How do you understand photography as a practice, as something that documents an ephemeral event or as an image that has been composed and constructed?

**AL:**

I believe that each photographer would have a different answer to this question; and all of them would be correct. The most important part for me is the construction and composition of an image. Most of the time I am not taking the picture of a moment, but creating something I want to take a picture of. First I have an idea or I do an intervention, sometimes I plan it, and sometimes I don't. For me, the challenge is: how can I build an image able to convey an idea? All the time I'm thinking: how can I transform reality? How can I intervene it and make it mine?...

**DM:**

When you construct an image, what kind of narratives do you want to produce?

**AL:**

It depends on the object or the space that I am making pictures of...but I want to change our perception of things, to transform everyday life, to express an idea through an image, to convey those things that we can not put in words through feelings, to have fun, to play...

**DM:**

What is your interest in the city and how do you get involved with the place where you work?

**AL:**

I am very interested in how the city changes and in the language that defines it. For each project, I look for spaces that are undergoing some sort of change (those that are going to be demolished or remodeled) and I use them as a temporary studio for an unlimited period

of time. Sometimes I work with an idea, and then I look for a space where I can develop it. At others, I find the space first, and then I see how can it be intervened. I don't have a fixed set of rules, because every space is different and I like to have the freedom to experiment throughout the process.

Recently, it is becoming harder to find the spaces that I want to photograph at the right time (sometimes its too late, and they have already started working on them); now the challenge is taking my interventions to other kinds of places and to go on exploring the ideas that I've been working with.

ALEX HUBBARD

*HEADS IN THE DARK Y SCREENS FOR RECALLING THE BLACKOUT*

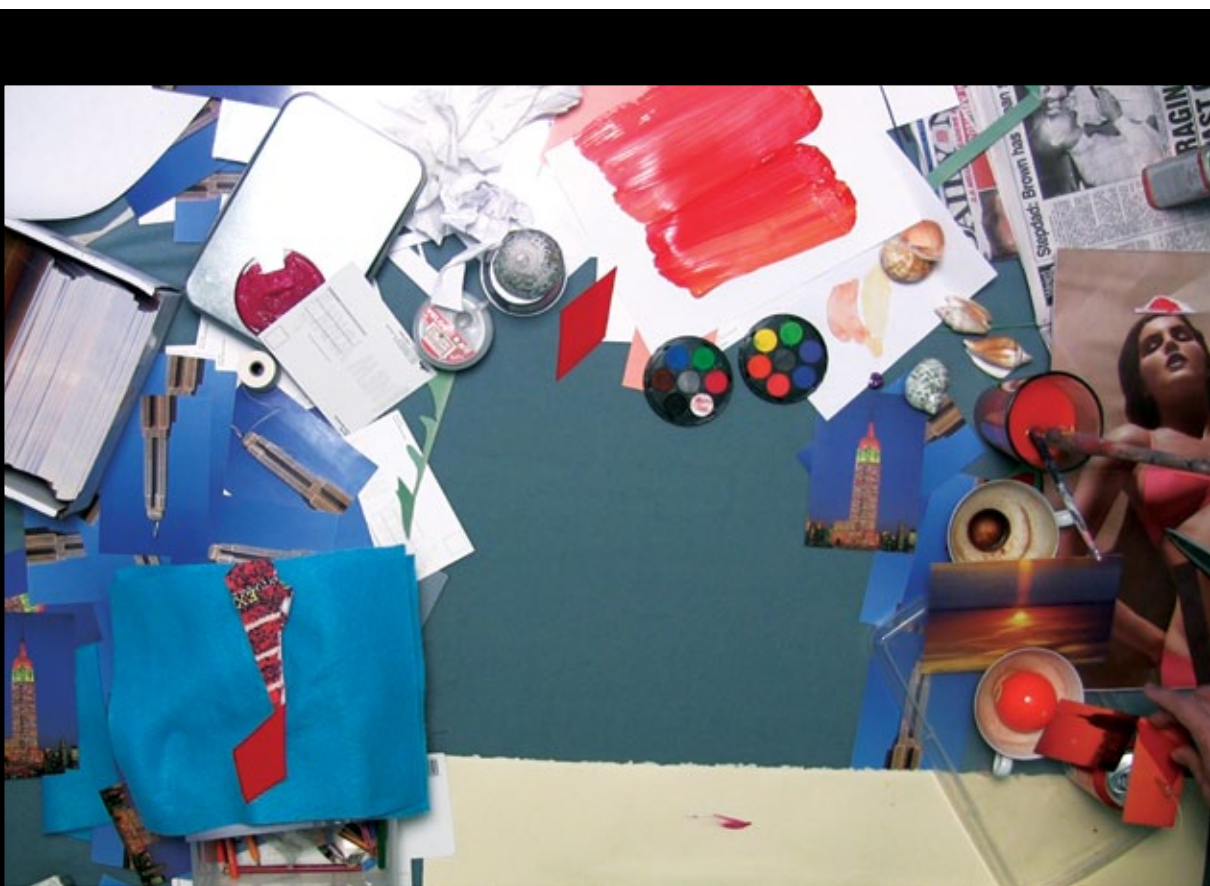
FEBRERO 17 - MARZO 18

Los videos de Alex Hubbard están cargados de referencias de la historia del arte moderno y desarrollan pasajes en los que varios de los materiales son sometidos a procesos de construcción, descomposición, desmantelamiento o destrucción. En su exposición en el Museo Experimental El Eco se presentaron dos videos realizados en el 2009, donde el artista establece un juego sutil con la historia de la abstracción en la pintura y escultura.

*Heads in the Dark* (Cabezas en la oscuridad) es una pieza que se presenta en un monitor de pantalla plana horizontal de manera que hace una referencia específica a la escala y el formato de la pintura. En este video, la cámara está sobre una larga mesa, una estructura de filmación que el artista había utilizado en obras anteriores. La mesa está cubierta por un conjunto aparentemente desordenado de materiales entre los que hay periódicos, revistas, postales, conchas, recortes de papel en formas geométricas, pinceles y espejos. En el video, el espectador ve cómo el artista mueve estos elementos sobre la superficie, cómo mueve los brazos y las manos en varias posturas alrededor de la mesa. Por medio de estos movimientos Hubbard logra que la atención se detenga en diversos momentos en los que se suman nuevos materiales que van formando diferentes composiciones. Al paso del tiempo se va volviendo evidente que el artista ha llevado a cabo una serie de elecciones cromáticas que privilegian el azul, el rojo, el naranja y el siena. Así, aquello que en un principio parecía un flujo ininterrumpido de combinaciones acaba por mostrar que hay una serie de inconsistencias mínimas, de fracturas en el tiempo. El espectador se da cuenta de que las manos del artista se mueven de un lado al otro de la mesa con demasiada velocidad, mientras corta sutilmente la secuencia

para hacer obvio que el video es el resultado de un cuidadoso proceso de edición. El sonido del video se va desfasando de los actos que describe, lo que nos permite darnos cuenta de que se trata de efectos de sonido que han sido añadidos al video por separado, y que provienen de grabaciones tomadas del Internet, de la televisión o de diversas películas.

En *Heads in the Dark* hay partes sumamente significativas en las que el artista acomoda postales que representan al Empire State de Nueva York (quizá como una referencia a la película de Andy Warhol sobre este edificio) y de un atardecer. Primero éstas aparecen apoyándose una contra otra, y después apiladas, creando un castillo de naipes. Este recurso que consiste en presentar diversos planos cromáticos inclinados se repite, en una escala mayor, en el video *Screens for Recalling the Black Out* (Pantallas para recordar el apagón). Al igual que en su trabajo previo, la función estructural de la cámara es crucial para el video; en este caso, está colocada al centro de una gran sala que recuerda a un set cinematográfico. La cámara recorre el cuarto lentamente, siguiendo al artista mientras éste coloca distintos materiales de construcción en el espacio. Hubbard desliza y amontona ante la cámara láminas de plástico transparente, espejos, bloques de cemento, telas, grandes superficies rojas y reflejantes, y paredes de azulejos falsos. Así, estos objetos aparentan ser estructuras construidas, paredes o biombos que caen uno sobre otro y se rompen. La pieza se exhibe en un formato vertical y sus dimensiones recuerdan a los materiales que representa. A medida que los elementos se van combinando en este encuadre rectangular, cada vez parecen más abstractos, de manera que los cortes,



los ángulos y los colores del video constituyen una referencia a la historia de la fractura del plano, tal y como la entendieron movimientos como el cubismo y el constructivismo ruso, o los experimentos relacionados con las formas básicas que llevaron a cabo los minimalistas.

Los ciclos de entropía que aparecen en estas piezas son similares a las estructuras del lenguaje. El artista aparece como el principal protagonista de la obra, es quien construye las distintas secuencias. Al articular diversos materiales en el tiempo, estos aparecen como las palabras que se relacionan entre sí en un discurso o un texto. En ocasiones, es posible "leer" la pieza, mientras que en otras el significado es oscuro. El lenguaje utilizado en la obra de Alex Hubbard está vinculado a la historia del arte reciente, debido a que sus materiales hacen diversas referencias

a dicho contexto. Por medio de ese proceso de referencias, estas obras son capaces de entablar un diálogo fecundo con las nociones contemporáneas de la abstracción en el arte.

Tobias Ostrander, curador

ALEX HUBBARD

*HEADS IN THE DARK AND SCREENS FOR RECALLING THE BLACKOUT*

FEBRUARY 17 - MARCH 18

Impregnated with references to the history of Modernism, the videos of Alex Hubbard develop passages in which a diversity of materials are subjugated to processes of construction, composition, dismantling or destruction. The presentation of his work at the Museo Experimental El Eco included two related video works—both from 2009—that subtly play on a history of abstraction in painting and sculpture.

*Heads in the Dark* is displayed horizontally on a flat-screen monitor, a positioning that specifically references the scale and format of a painting. In the video, the camera is placed above a large table, a filming structure that the artist has engaged in previous works. Covering the table is an array of seemingly random materials, such as newspapers, magazines, postcards, seashells, geometric shapes cut in paper, paintbrushes and mirrors. The viewer watches as the artist moves these elements around this surface, displaying his arms and hands from various positions across the table. Through these movements the artist creates various moments of focus, small compositions developed out of these initial materials, while continuously adding other elements as well. Through this process, his chromatic choices slowly emerge as quite studied, with an emphasis on blues, reds, oranges and flesh tones. Slowly, what initially appeared to be an uninterrupted flow of arrangements, begins to evidence temporal fractures and subtle inconsistencies. The viewer notices that the hands of the artist often move too quickly from one side of the table to another, while subtle cuts or gaps in the sequence additionally make evident that the work is actually the result of extensive editing. The various sounds in the video begin to evidence their displacement from the actions they describe, revealing their status as Foley sound effects, added separately to the video, recorded from Internet, television, or film sources.

Significant segments of *Heads in the Dark* involve the placement of postcards of both the Empire State Building in New York City (itself perhaps

a reference to the film of the same subject by Andy Warhol) and images of a sunset—leaning against one-another and then stacked, creating “house-of-cards” structures. The inclination of various chromatic planes is a formal device that is repeated on a significantly larger scale in the second video presented at El Eco, *Screens for Recalling the Black Out*. As in the previous work, the camera plays a crucial structuring role, here positioned in the center of a large room that resembles a stage set. The camera slowly pans around this space, pursuing the artist as he positions various building materials within its frame. Sheets of transparent plastics, mirrors, cement blocks, fabrics, large red reflective surfaces or faux tile walls, are stacked or leaned against one another, or slid into view. Elements are presented as built structures, walls or standing screens, which then quickly fall onto one another and break apart. The piece is intentionally projected in a vertical format and at a size that references the many shifting planes it depicts. As these elements are collaged within this rectangular view, they take on an increasingly abstract character, their cuts, angles and colors referencing a history of the fractured planes of Cubism, Russian Constructivist works or Minimalism’s experiments in reduced form.

The entropic cycles developed in these works become akin to structures within language. The artist presents himself as the protagonist in these works, constructing various sequences. These temporal flows evoke speech or text, as various materials are brought together in a manner similar to how words can be assembled. At times these elements can be “read”, while in other instances their meaning is obscured. The literacy that Alex Hubbard’s artworks entail is one linked to the recent history of art, as his materials continually evoke numerous references within this context. Through these processes, the works develop a rich dialogue and evolution of contemporary notions of abstraction.

Tobias Ostrander, Curator



## POESÍA CONCRETA: UNA EXPERIENCIA INTUITIVA

La poesía concreta no se propone ser una forma más rápida de comunicación, sin embargo lo es en la medida en que esta rapidez está implícita en la economía natural del poema: la máxima expresión dada por un mínimo de palabras.

### EL POEMA COMPROMETE AL SUJETO

La poesía concreta no es una forma más eficiente de acercarse al objeto, porque el "objeto" no existe antes del poema, sino que nace con él —el objeto es el poema—: el poema compromete al sujeto (el lector/observador).

El lenguaje no actúa directamente sobre el mundo de los objetos sino que lo hace "a través del sujeto", es decir, en la medida en la que el mundo de los objetos adquiere significado —se torna cultura— por medio de su actividad.

### MODO DE REALIDAD

El poeta concreto trata de alcanzar una nueva organización del material verbal basándose en aquellos valores que se oponen al uso de una sintaxis unidireccional.

Ferreira Gullar, [Experiencia neoconcreta](#)  
Rio de Janeiro, 17 de junio de 1957.

PABELLÓN ECO 2010  
POR FRIDA ESCOBEDO  
MARZO - JUNIO

En palabras de Brenda Lozano, la literatura es un trabajo de frases —una después de la otra, de izquierda a derecha, de la primera a la última página— parecido al trabajo de un albañil. Si las palabras son como los tabiques, podría decirse que la arquitectura es un lenguaje que puede redactarse —o leerse— a manera de un poema concreto: reducir al máximo las palabras y encontrar en esta economía un máximo de expresión. Esta propuesta para un pabellón en el Museo Experimental El Eco, buscó generar un soporte que permitiera ampliar las posibilidades programáticas del patio a partir de la repetición de un solo elemento: el tabicón gris.

El patio, cubierto con un patrón uniforme, funcionó como una hoja blanca sobre la que se hicieron diferentes arreglos tipográficos de las palabras (según cada uso). El desplazamiento de las piezas permitió generar distintos escenarios a lo largo de los cuatro meses en los que el pabellón permaneció en el museo. Estas configuraciones fueron presentadas según el calendario de actividades del museo:

- un campo
- un parque (bancas tu y yo)
- un huerto
- un foro
- un laberinto
- un bar

Si, para la poesía concreta, el objeto no es algo que existe de antemano, sino algo que nace con el lector/observador, para este proyecto fue fundamental que el visitante pudiera mover las piezas. El juego con estos bloques permitió que se traslaparan dos programas: aquel que ya estaba definido y aquel que se dio de manera espontánea. Así el pabellón no sólo era un texto, sino que también era una constelación de palabras con un potencial expresivo que generó otros significados al involucrar al lector (visitante).

Frida Escobedo, arquitecta



## CONCRETE POETRY

### AS AN INTUITIVE EXPERIENCE

Concrete poetry is not meant to be a faster way of communication, but its speed is an outcome of the natural economy of the poem: a maximum expression conveyed through a minimum number of words.

### THE POEM INVOLVES THE SUBJECT

Concrete poetry is not a more efficient way to approach the object, because the "object" does not exist before the poem, it is born with it—hence, the object is the poem itself: the poem implies the subject (the reader/viewer).

The language does not act directly upon the world of objects, but "through the subject", insofar as the world of objects acquires meaning—becoming culture—and is, already the subject.

### A WAY OF REALITY

The concrete poet tries to create a new organization of verbal material through values that oppose the use of a one-directional syntax.

Ferreira Gullar, *Experiencia Neoconcreta*  
Rio de Janeiro, June 17, 1957.

ECO PAVILION 2010  
BY FRIDA ESCOBEDO  
MARCH - JUNE

In the words of Brenda Lozano, literature is a work of phrases, one after the other, from left to right, from the first to the last page, similar to the work of a bricklayer. If words are like bricks, one might say that architecture is a language, one that may be written – or read – like a concrete poem: reducing the number of words to a minimum, while finding a maximum of expression through this economy. This project for a pavilion at the Museo Experimental El Eco sought to create a medium that increased the programmatic possibilities of the patio through the repetition of a single element: the gray cinder block.

The patio, which was covered in a uniform pattern, became like a white sheet of paper on which a variety of typographical arrangements formed different words (uses). The pavillon occupied the patio of El Eco for four months, during which it was arranged in several configurations according to the programming needs of the museum:

- a field
- a park (loveseat)
- a vegetable garden
- a theater
- a labyrinth
- a bar

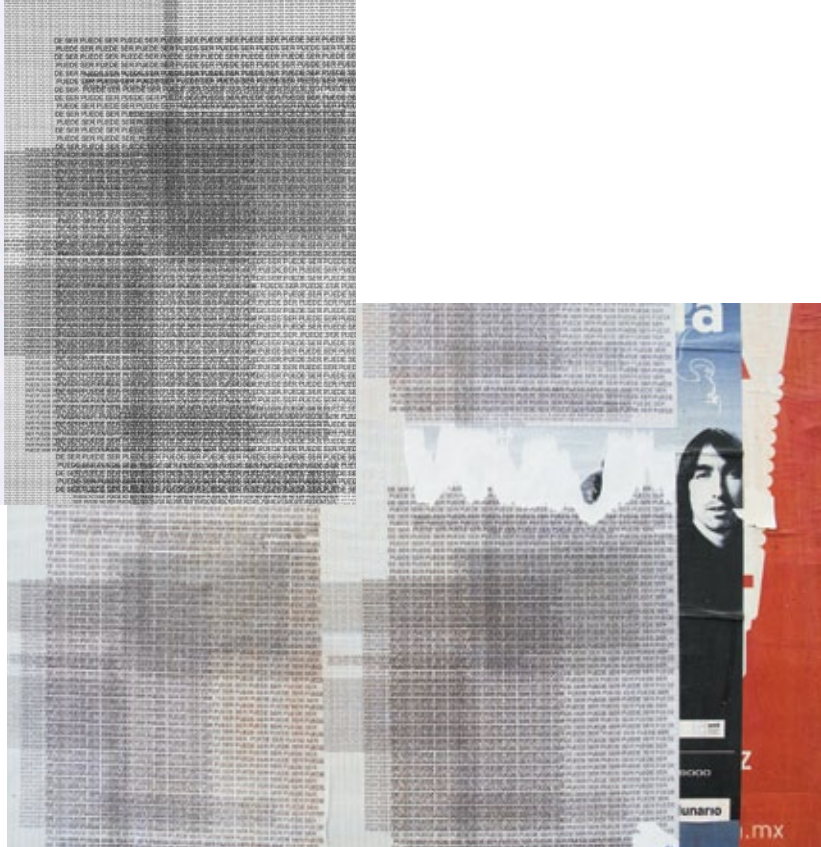
In Concrete Poetry, objects do not exist before the poem is read; they are born through the action of the reader/observer. This is why, with this project, it was important for the audience to be able to rearrange the pieces. By allowing the audience to play with the blocks, two programs overlapped: one predetermined by the museum and the other spontaneously created by visitors. The pavilion thus became not just a text, but a constellation of words, with an expressive potential that involved the reader (visitor) and generated other meanings.

Frida Escobedo, Architect





ADRIANA  
LARA



POESÍA CONCRETA  
MARZO 24 - ABRIL 23

PROYECTO DE  
ADRIANA LARA

*Adriana Lara* es una obra inspirada en la poesía concreta y el arte público. Por un lado, el arte público parece ser un acto de generosidad por parte de las instituciones que lo respaldan, las cuales buscan hacer de una obra de arte algo accesible a todo público. Por otro lado, para el artista, este tipo de arte también parece estar relacionado con un deseo de reconocimiento: al provocar una reacción en el público que aleatoriamente se encuentra con la obra, que aún cuando no está dispuesto a ver arte, sea capaz de identificarlo, apreciarlo y cuestionarse a partir de éste. *Adriana Lara* consiste en la problemática que se crea al querer lograr estos objetivos, mediante el uso de un nombre que, legitimado por una institución, acredita la obra y al mismo tiempo, carece de significado fuera de ésta. *Puede ser - Puede no ser*, es un trabajo sobre poesía concreta y publicidad.

La poesía concreta surgió a partir de un análisis de la publicidad. Hoy, entre otras cosas y tal vez sin saberlo, la publicidad se inspira del arte. Debido a esta retroalimentación desfasada, es difícil distinguir entre un proyecto de arte público y la publicidad de la calle. Visto como uno o como otro, la obra representa la ambigüedad de este tipo de intervención urbana por medio de una superposición textual de dos posibilidades opuestas.

Adriana Lara, artista



CONCRETE POETRY  
MARCH 24 - APRIL 23

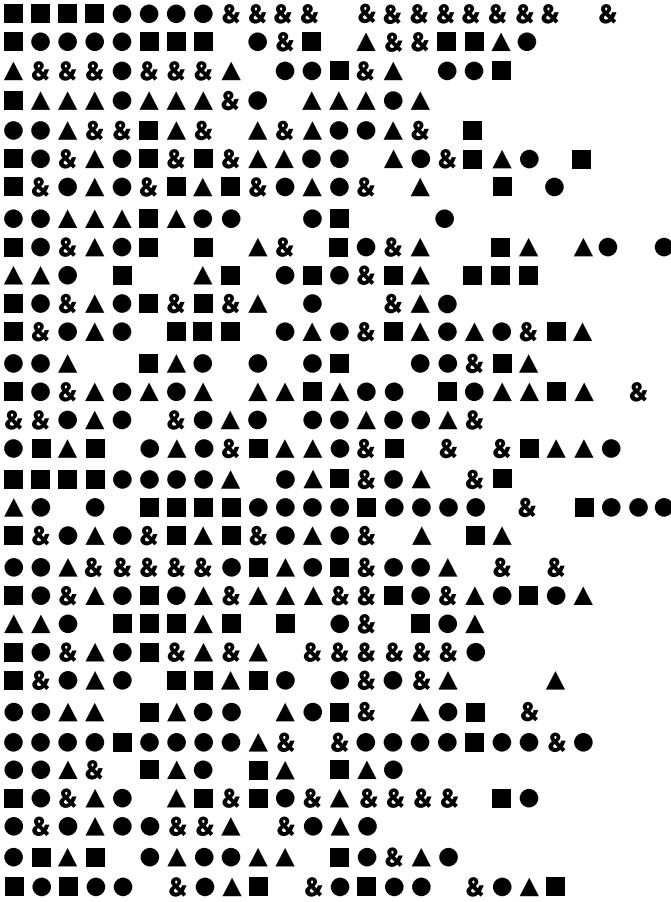
PROJECT BY  
ADRIANA LARA

*Adriana Lara* is a work inspired by Concrete Poetry and Public Art. On the one hand, Public Art appears to be an act of generosity on the part of the institutions that support it, which attempt to make artworks accessible to a wide audience. On the other hand, for artists, this kind of art seems to be related to a desire for a certain kind of recognition: that of evoking a response from an audience which randomly encounters the artwork, of making something that can be recognized, appreciated and questioned even when the public is not disposed to see it. The poster *Adriana Lara* positions itself within this problematic emerging from the attempt to accomplish these two objectives; through the use of a name, which, legitimized by an art institution, validates the work and at the same time, lacks any significance outside of it.

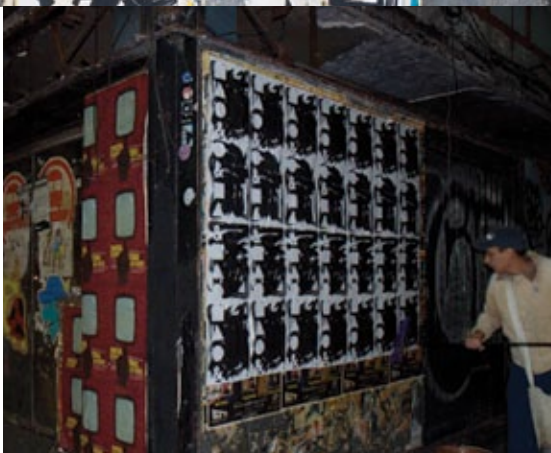
*Puede ser puede no ser* (Maybe, Maybe not) is a work within the tradition of Concrete Poetry as well as that of advertising. Concrete Poetry grew out of an analysis of advertising. Today, among other things, and perhaps without knowing it, printed advertising is inspired by art. Because of this unsynchronized feedback, it is hard to distinguish in the streets today a public art project from advertising. Viewed as one or the other, the work *Puede ser puede no ser* represents the ambiguous status that exists in this kind of urban intervention, involving a textual layering of opposing possibilities.

Adriana Lara, Artist

PROYECTO DE  
JOSÉ LEÓN CERRILLO



PROJECT BY  
JOSÉ LEÓN CERRILLO







As part of a new period in its development, the program for 2010 was designed in four distinct periods, four seasons. The first season, *Winter*, spanned the months of February into April.

During these months the museum presented three exhibition projects; one by Thomas Glassford, another by Alex Hubbard and the third by Alejandra Laviada. The presentations were conceived as individual projects, yet the works established a rich dialogue with one another. Interested in the history of Modernism and abstraction, these artists engage with historical experiments in reduced form, dynamic chromatic juxtapositions and expanded notions of painting in their practice. The artworks featured during this season also referred to physical constructions-buildings, concrete, walls and screens. Reflections on entropy additionally connected these investigations, the cycles of construction, decay, ruin and regeneration that we observe both in our environment and also within art historical cycles.

This period also included the installation of a large architectural intervention in the central patio of El Eco, designed by architect Frida Escobedo. This versatile construction, produced entirely from cinder blocks, created structures and enclosures that facilitated the various talks, film screenings and music events organized by the museum. Her project conceptually linked these blocks to words, specifically referencing the structures of Concrete Poetry that Mathias Goeritz explored in the 1950s and 1960s. The project was the winner of a juried contest *Eco Pavilion 2010*, for which five projects were commissioned. The models and plans these projects were displayed in the small exhibition space off the main gallery.

Concrete Poetry was also the inspiration for two commissioned graphic projects, one by Adriana Lara and the other by José León Cerrillo. Both artists produced images that dealt with the history of Concrete Poetry as an abstract play between language and form. Their designs were printed as posters that were pasted throughout the city and available on-line.

During this season El Eco also inaugurated a new program of residencies for cultural producers. In February, the Senegalese independent curator N'Goné Fall spent a week doing research in Mexico and gave a talk on Contemporary African Art and her curatorial work. In April, the Dutch artist Sharon Houkema participated in a month-long residency at El Eco. During her stay she presented a talk on her practice and worked in the studio of the annex of the museum.

The Museo Experimental El Eco has undergone numerous reconfigurations both formally and conceptually since its creation in 1953. With the season *Winter*, a new cycle in its history began, with a new program that seeks to reflect upon this eclectic past in various ways, addressing its own entropic relation to the ideas of Mathias Goeritz and the diverse forms of Modernism.



MATHIAS GOERITZ  
Y LA POESÍA CONCRETA  
INTERNACIONAL  
JENNIFER JOSTEN

Mathias Goeritz, la fuerza visionaria detrás del Museo Experimental El Eco, es conocido sobre todo como escultor. Sin embargo, durante su larga carrera siguió diversas vocaciones: fue historiador de arte, pintor, crítico de arte, arquitecto, curador y, finalmente, poeta. Desde su llegada a México en 1949, hasta su muerte en 1990, el artista alemán trabajó frenéticamente en todos estos campos para estimular la producción y el conocimiento del arte contemporáneo en el país, así como para establecer canales de comunicación entre los artistas mexicanos y sus colegas de otras partes del mundo y mantenerlos abiertos. Durante la década de los sesenta, Goeritz participó en el movimiento de poesía concreta internacional y se esforzó para presentarle este movimiento gráfico protoconceptual al público mexicano por medio de diversas publicaciones y exposiciones. Las actividades de Goeritz y sus colegas les mostraron a los artistas jóvenes las posibilidades creativas y el potencial político que había en la formación de redes de intercambio de ideas. Estos esfuerzos contribuirían al surgimiento de nuevas prácticas artísticas colectivas tales como las de Los Grupos en la década de los setenta y los años que siguieron.

#### ARTE CONCRETO VS. DADÁ

Los primeros ejemplos de lo que después se clasificaría como poesía concreta, entendida como una poesía en la que "el lenguaje se usa como un material más que como un medio de expresión personal emotiva", apareció simultáneamente y de manera aislada en Suiza y en Brasil durante 1953.<sup>1</sup> En ese mismo año, Goeritz diseñó su obra *Poema plástico*; una pieza compuesta de caracteres de hierro fundido montados sobre la torre amarilla del patio de El Eco. El contexto de su obra, así como las inquietudes que había en ella, no podían haber sido más diferentes de las de los primeros poetas concretos. Sin embargo, para principios de la década de los sesenta, él y un grupo muy diverso de artistas de todo el mundo con diferentes intereses estéticos ya se habían unido bajo la bandera de la poesía concreta internacional. Así Goeritz se convertía en el único representante del movimiento que vivía en México.

9 5 6 . 4 0 7 0  
7 . 1 1 0 0  
0 0 8 2 1  
2 5 2 0 7

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio

Al igual que el arte concreto, la poesía concreta tiene sus raíces en los principios de diseño racional del constructivismo ruso. Los poetas concretos como Eugen Gomringer rechazaban la forma del poema tradicional en su búsqueda por lograr un nivel más alto de inteligibilidad lógica en sus obras; de manera similar a como lo hicieron los artistas concretos, que eran muy cercanos a ellos (con quienes se asociaban), en sus pinturas y esculturas. Al igual que los anuncios espectaculares o los carteles, los poemas concretos buscan un máximo de eficacia con un mínimo de palabras. En *Silencio* (1954) de Gomringer, el poema transmite este concepto de manera instantánea al repetir la palabra en un solo bloque dividido por un espacio en blanco al centro, de manera que la nulidad, el vacío y la quietud que representa este término se transmiten de inmediato.

En cambio, el *Poema plástico* de Goeritz tenía sus raíces en una irracionalidad opuesta al constructivismo: la del dadaísmo que surgió en Europa a la zaga de la Primera Guerra Mundial.

En El Eco, Goeritz tradujo los principales elementos que dada había concebido en el Cabaret Voltaire de Zurich en 1916 —los actos escénicos interdisciplinarios, la abstracción y el primitivismo— para adaptarlos al contexto de la ciudad de México durante la época Revolucionaria Institucional. Es posible entender *Poema plástico* como un monumento a las famosas interpretaciones que Hugo Ball, fundador del dadaísmo hiciera de sus poemas sonoros abstractos y efímeros en el Cabaret Voltaire en 1916. En marcado contraste con *Silencio* de Gomringer, el diseño de Goeritz adopta la forma y la sintaxis de la poesía tradicional, las nueve hileras de caracteres están organizadas en dos estrofas de cuatro versos seguidas de una coda de un solo verso. Pero sus alfabetos inventados niegan cualquier legibilidad racional. Así, la intención no es que la función del poema sea transmitir un mensaje “universal”, sino que éste, al liberarse de las rígidas estructuras de los códigos ideológicos, sea capaz de articular emociones profundamente personales en el espacio.

## EL INTERNACIONALISMO DE GOERITZ

En 1957, Goeritz y el arquitecto Luis Barragán diseñaron las *Torres de Satélite*, se trata de cinco pilares monumentales en forma de cuña hechos de concreto armado reforzado y pintados de diversos colores, que funcionan como un hito y un signo publicitario para la primer ciudad dormitorio de México. Las imágenes de estas torres tuvieron mucha difusión a nivel nacional por medio de la televisión y de la publicidad impresa, así como a nivel internacional por medio de revistas y libros de arquitectura. Esta difusión hizo que Goeritz fuera ampliamente reconocido como el creador de una nueva tendencia artística en México que se caracterizaba por producir obras monumentales y abstractas, de manera que parecía oponerse a la tradición del muralismo apoyado por el Estado.

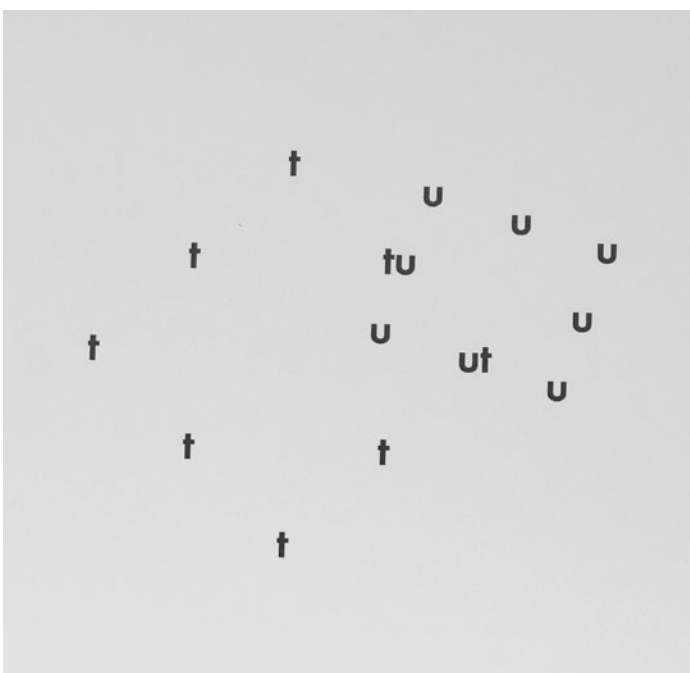
En 1958, y aprovechando la fama que le habían dado las *Torres de Satélite*, Goeritz pasó a producir obras de menor escala, que cabían en las galerías, y podían montarse a muro o sostenerse por sí mismas. Las series *Mensajes* y *Construcciones emocionales* son ensamblajes no-objetuales que el artista expuso en Nueva York y en París en

el contexto de las “neovanguardias” europeas de la década de los sesenta. No obstante, también entendió que si quería desarrollar y mantener una reputación a nivel internacional, las exposiciones fuera del país y las publicaciones en el extranjero no eran suficientes. También debía desarrollar un público a nivel local que fuera capaz de apreciar los movimientos globales con los que quería que lo relacionaran a fin de establecer un contexto en el que hubiera una buena recepción de su obra, y para corresponder a la publicidad que esperaba obtener en el exterior.

A principios de marzo de 1959, Goeritz se convirtió en el editor-fundador de una sección de arte en la revista *Arquitectura México* de Mario Pani, una publicación mensual que ya contaba con una larga trayectoria. La sección, ampliamente ilustrada con fotografías, tenía entre cinco y diez páginas y presentaba las novedades del arte internacional, con textos de la crítica e historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, así como de otros críticos extranjeros. Goeritz utilizó esta sección de arte para presentar aquellas obras y movimientos que le parecían relevantes; como un foro para difundir el trabajo de sus amigos y colegas y como un espacio para expresar su desacuerdo sobre ciertas tendencias artísticas en México y en el extranjero. La segunda de estas secciones, publicada en junio de 1959, incluía un artículo de Rodríguez acerca del arte reciente en la Alemania de la posguerra. Además de una serie de pinturas y esculturas contemporáneas, las ilustraciones incluían un pequeño “ideograma” de Di(e)ter Rot(h),<sup>2</sup> un artista alemán radicado en Islandia. Mientras que las “constelaciones” de Gomringer, entre las que está *Silencio*, tomaban en cuenta el sonido, los ideogramas de Roth estaban totalmente dirigidos a la vista. Como en el poema, en el que dos cuadrados, formados respectivamente por úes y te se cruzan para formar dos palabras recíprocas: “ut” y “tu”.

Goeritz le envió a Roth una copia del artículo de Rodríguez por correo y al hacerlo inició una intensa correspondencia que duraría hasta fines de la década de los sesenta. Los dos artistas tenían mucho en común; ambos nacieron en Alemania y escaparon de la Segunda Guerra Mundial;

Imagen inferior: Dieter Roth, y en la siguiente página: José Lino Grunewald, Hansjörg Mayer, ed., *Konkrete Poesie International*, Stuttgart, Alemania, 1965. Publicación perteneciente a la biblioteca de Mathias Goeritz, Fondo Mathias Goeritz en CENIDIAP/INBA.



s o l o s o m b r a

s o l s o m b r a

s ó s o m b r a

s o m b r a s ó

s o m b r a s o l

s o m b r a s o l o



nunca regresaron a su país de forma permanente y se establecieron en la periferia del mundo artístico; para los dos el correo internacional sirvió como un salvavidas mediante el cual mantuvieron contacto con amigos y colegas. Roth envió copias de sus primeros “libros” —paquetes de hojas engargoladas o sueltas y recortadas sobre las que había impreso diseños geométricos— a Goeritz y a Rodríguez, quienes los recibieron con entusiasmo. En noviembre de 1961, en un artículo en “México en la cultura”, el suplemento cultural del periódico *Novedades*, Rodríguez describió a Roth como “el poeta más audaz” de los nuevos poetas concretos, “ya que su impulso experimental no conoce límites... para Roth, después de la revolución de Dadá, el concepto de ‘arte’ en su antiguo sentido ya no existe”.<sup>3</sup>

Mientras que *Poema plástico* de Goeritz se apropia de ciertos aspectos del dadaísmo, la facilidad con la que era posible reproducir los poemas concretos de Roth y de otros artistas los aproximaba por otros medios a ese movimiento de principios del siglo XX. De manera similar al dadá, la poesía concreta se constituyó en un movimiento internacional por medio del uso del correo y a través de los viajes de algunos de ciertos miembros clave, que permitieron que artistas que estaban en rincones remotos en diferentes partes del mundo depusieran relacionarse entre sí mediante el intercambio de cartas, obras, revistas y libros.<sup>4</sup> Goeritz y Rodríguez adoptaron la poesía concreta como una manera contemporánea de establecer redes de artistas —a la manera de dadá— que quisieran ir más allá de aquellos discursos que les parecían obsoletos o demasiado estrechos. Rodríguez distribuyó la información y ejemplos de este nuevo movimiento en México a través de numerosos artículos publicados en periódicos y revistas como *Novedades*, *Nivel*, *Gaceta de la cultura* y *¡Siempre!*. Por su parte, Goeritz no tardó en ser reconocido como el representante de la poesía concreta internacional en México.

#### GOERITZ COMO POETA CONCRETO

Al mismo tiempo, Goeritz empezó a trabajar en una serie de poemas experimentales basados en la tipografía, muy probablemente inspirados

en sus frecuentes intercambios con Roth. Publicó algunos de estos diseños por primera vez en 1963. Sus primeros poemas totalmente concretos, formados por las letras "o" y "r" de "oro", están estrechamente relacionados con sus *Mensajes*: una serie de ensambles no figurativos hechos de madera, trozos de metal y hoja de oro que comenzó a producir en 1958. La poesía concreta ofrecía otra forma de difundir los mensajes dorados de Goeritz a nivel internacional y fuera de las estructuras del mercado del arte, por medio de los impresos de los medios de comunicación de masas. En sus *Mensajes* escultóricos hay una reverberación de significados religiosos o éticos a partir de las superficies brillantes, o de la repetición de patrones hechos con clavos. En el poema concreto *Mensajes*, la repetición de las letras en formaciones cuadradas generan una reverberación visual y sonora en la mente del receptor; Goeritz logra captar la atención de este último al llevar a cabo un cambio diminuto, pero esencial, en la última línea del poema cuando cambia "oro" por "ojo".

En 1962, Roth comenzó a colaborar con Hansjörg Mayer, un joven tipógrafo y editor alemán que acababa de fundar una pequeña imprenta en Stuttgart, Alemania.<sup>5</sup> En aquel entonces, Mayer estaba dedicado a la composición de poemas concretos y a hacer ediciones de poesía y, para 1964, ya estaba intentando internacionalizar su producción. Con ese propósito viajó a la República Checa para conocer a los poetas concretos que vivían ahí; y también hizo planes para visitar São Paulo y trabajar con los poetas del grupo Noigandres. Fue entonces que Roth le sugirió pasar por México en su camino a Brasil a fin de conocer a sus buenos amigos Goeritz y Rodríguez. Roth no los conocía en persona (y nunca los llegó a conocer).<sup>6</sup>

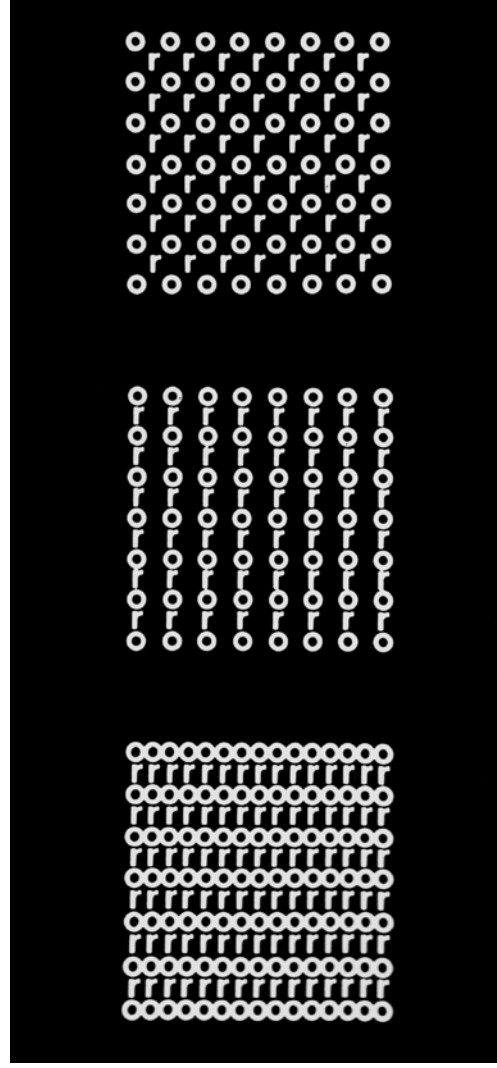
Mayer pasó más de un mes con los Goeritz en su casa de campo en Temixco, Morelos, a fines de 1964. Para cuando continuó su viaje hacia Brasil, Goeritz y él ya habían formulado dos proyectos. El primero era imprimir una serie de 26 folletos de gran formato llamado *Futura* (igual que la fuente geométrica palo seco estilo Bauhaus cuyo uso defendía Mayer), donde cada folleto estaría diseñado por un distinto poeta concreto. El primero

de la serie se imprimió en el verano de 1965 y presentaba los diseños que había hecho Mayer a partir de los *Goldene Botschaft* (Mensajes dorados) de Goeritz, en fuente Futura. El segundo proyecto era una exposición de poesía concreta internacional en la ciudad de México, que incluiría la colección personal de Goeritz de las publicaciones de Roth y Mayer, así como otras obras que Mayer y Goeritz le pidieron a poetas concretos y editores de todo el mundo.

Para mediados de la década de los sesenta, la poesía concreta había alcanzado la madurez como un movimiento internacional que, al igual que el dadá, circulaba entre una red difusa de miembros esparcidos por diferentes partes de Europa, América y Asia. Los artistas-poetas y los editores como Mayer organizaron exposiciones en su parte del mundo; recopilaron antologías que imprimieron en revistas y libros que, en ocasiones, llegaron a tener una gran distribución. Muchos de los poetas concretos preferían las fuentes de palo seco, tales como la Futura y el diseño en blanco y negro, a fin de volver los textos más legibles y bajar los costos de reproducción; como resultado de esto, sus diseños se propagaron como un virus en una red mucho más amplia de publicaciones de vanguardia en el ambiente explosivo de los medios masivos de comunicación de la década de los sesenta.

Muy pronto Goeritz ocupó un lugar destacado en esta red internacional; en buena parte gracias a los diseños en Futura de los poemas *Mensajes de oro*, pero también debido a las relaciones que tenía con otros artistas-poetas-editores, tal y como Herman de Vries de Holanda. Como resultado de esto, el trabajo de Goeritz fue incluido en muchas de las exposiciones de poesía concreta que se realizaron entre mediados de la década de los sesenta y los setenta en Europa Oriental y Occidental, así como en los Estados Unidos; sus poemas concretos aparecieron en las antologías más importantes del movimiento. Mientras tanto, Mayer —que desempeñó un papel similar al del dadaísta Max Ernst para la poesía concreta internacional, pues viajó entre los distintos puntos de las coordenadas globales del movimiento conectando a los participantes entre sí— le pidió a los poetas que conoció en Brasil,

Mathias Goeritz, *Die goldene botschaft*, 1965. Graciela Kartofel, ed., *Mathias Goeritz, Un artista plural, ideas y dibujos*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F. 1992, pp 50 y 51.





así como a otros que conocía en Alemania, Inglaterra, Francia, la República Checa e, incluso, Japón<sup>7</sup> que colaboraran con trabajos para la exposición de la ciudad de México.

Como resultado de esto, Goeritz fue capaz de acumular una extensa colección de piezas de poesía concreta, así como de revistas, libros y carteles diseñados por más de cincuenta artistas-poetas provenientes de casi 20 países del mundo para la exposición *Poesía Concreta Internacional* que se llevó a cabo en 1966, en la Galería Aristos de la UNAM situada en Insurgentes Sur. Si bien la mayor parte de los artistas participantes vivían en Europa Occidental, también había varias obras de Brasil y los Estados Unidos; además de trabajos representativos de poetas

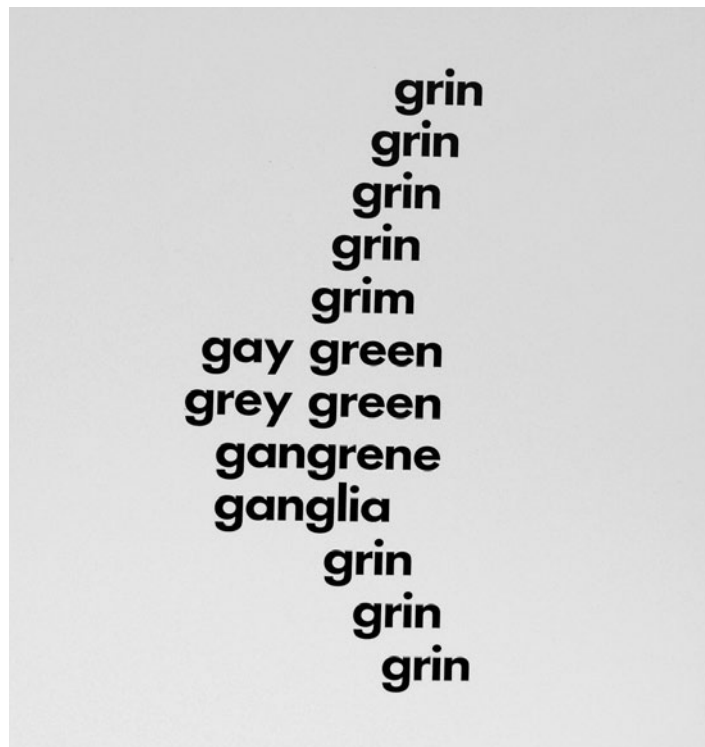


de Guatemala, Turquía y Japón. Haroldo de Campos, el líder del grupo Noigandres de Brasil, felicitó a Goeritz por haber organizado la primera exhibición de poesía concreta en Hispanoamérica.<sup>8</sup> En vez de encerrar los materiales en vitrinas, Goeritz y el museógrafo Alfonso Soto Soria, decidieron colocar varios de los libros y revistas fijados por medio de cuerdas a los libreros y las mesas, a fin de que los visitantes pudieran hojearlos.<sup>9</sup>

La exposición fue un éxito en términos de asistencia y se prolongó varias semanas; Goeritz también recibió invitaciones para volver a montarla en Puebla y en Filadelfia.<sup>10</sup> Sin embargo podríamos decir que, tal y como corresponde a la poesía concreta, los efectos más profundos y duraderos de la

exposición se dieron a partir de los medios impresos. Éstos incluyeron un catálogo a color de la exposición y un cartel diseñado por Vicente Rojo en el que se reproducían varios poemas concretos junto a un par de textos introductorios acerca del movimiento escritos por Rodríguez y la curadora inglesa Jasja Reichardt. Sin embargo, es probable que lo más significativo haya sido que muchos de los poemas concretos, así como los textos introductorios, hayan sido reproducidos en una amplia gama de revistas y periódicos de México, entre los que estaban *El Heraldo*, *El Día* y *Excelsior*, lo que les permitió llegar a una cantidad de público exponencialmente más grande que el que habría podido asistir a la exposición.

Imagen superior: Bob Cobbin, imagen inferior: John J. Sharkey,  
Hansjörg Mayer, ed., *Concrete Poetry Britain, Canada United States*, Stuttgart, Alemania, 1966.  
Publicación perteneciente a la biblioteca de Mathias Goeritz, Fondo Mathias Goeritz en GENIDIAP/INBA.



Como movimiento, el periodo más activo de la poesía concreta internacional acabó a finales de la década de los sesenta, con la aparición de las primeras antologías. En parte, podemos explicar esto porque, para entonces, la red internacional se había saturado con cientos de participantes; pero también debido a que el aumento de vuelos comerciales permitía a un gran número de artistas viajar para realizar proyectos para sitio específico, en vez de comunicarse por correo, además los acontecimientos mundiales de 1968 exigen formas de expresión artística declaradamente políticas. Aunque la vida de este movimiento fue relativamente corta en México, el compromiso de Goeritz con la poesía concreta internacional dejó huellas importantes. Le enseñó a un amplio público de jóvenes cuáles eran las posibilidades de una forma de comunicación transnacional que era relativamente barata, que no era objeto de censura y que podía transmitir información a través de redes de artistas. Es por esta razón que Mauricio Guerrero, uno de los miembros del Grupo Março y uno de los principales exponentes del arte correo en México, considera que la exposición de 1966 en la Galería Aristos fue un precedente histórico crucial para el desarrollo de "los grupos" y otras corrientes de arte correo en México durante las décadas de los setenta y ochenta. Debido a la importancia de este legado, una parte de la exposición de *Poesía Concreta Internacional* se recreó en la entrada a la muestra

*Arte Correo*, que Mauricio Marcín curó para el Museo de la Ciudad de México en 2009-2010.

Es importante reconocer a la poesía concreta internacional como uno de los primeros movimientos artísticos verdaderamente internacionales en el período de la posguerra; y es por eso que el curador Hans Ulrich Obrist lo ha citado como un precursor importante de esa comunidad nómada de artistas y curadores que comenzaron a dominar a escala global<sup>11</sup> el mundo del arte contemporáneo en los noventa. Si la ciudad de México ha funcionado como una base de operaciones importante para el arte internacional reciente, también fue un punto significativo en el mapa de la poesía concreta internacional gracias a los esfuerzos de Goeritz.



1 "el lenguaje se usa como material más que como medio de expresión emotiva personal", Jasia Reichardt; "Los ámbitos de la poesía concreta". *Poesía Concreta Internacional*, Ed. Mathias Goeritz, México, D.F., Galería Aristos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

2 Es casi seguro que Rodríguez y Goeritz reprodujeron el poema de Roth a partir del primer número de *Material*, una pequeña revista publicada por el artista rumano Daniel Spoerri en Darmstadt, Alemania desde finales de 1958. Es probable que la revista haya llegado a manos de Rodríguez y Goeritz por medio de su amiga Mildred Constantine, que era la curadora del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y había recibido los dos primeros números de *Material* con entusiasmo cuando el artista visitó esa ciudad por vez primera a principios de 1959. Dirk Dobke et al, *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*, Modern Art Museum, 2003, Nueva York, pp. 54.

3 "el más atrevido" (de los nuevos poetas concretos), "ya que su sentido experimental no conoce límites... para Rot[h], después de la revolución de DADA, el concepto 'arte' en su viejo sentido ya no existe".  
Ida Rodríguez Prampolini, "¿Juego, Cábala, Poesía?", en "México en la Cultura", supl. de *Novedades*, 12 de noviembre de 1961, núm. 661.

4 De manera convincente, Leah Dickerman ha argumentado que "el carácter de Dada como movimiento se estableció por medio de una compleja red por la que circulaban textos y contactos personales, y que incluía la publicación y el intercambio de revistas llenas de manifiestos y reproducciones así como la publicidad de sus actividades en la prensa, el compartir los recortes de periódico con los amigos, los lazos epistolares que se establecían al enviar obras postales y los vínculos personales que se desarrollaron una vez que el fin de la guerra hizo que viajar fuera más fácil".  
Leah Dickerman et al, *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, National Gallery of Art, 2005, Washington D.C. pp. 2.

5 Dobke, op. cit., pp. 77.

6 Conversación personal con Hansjörg Mayer, Londres, 22 de septiembre de 2009.

7 Ver las cartas relacionadas en el Fondo Mathias Goeritz, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, y en el archivo personal de Hansjörg Mayer, Londres.

8 Campos le escribió a Goeritz (todo en minúsculas como lo preferían muchos poetas concretos), ["doy la más grande importancia a la exposición que usted ha organizado: es la primera incursión de hondo de la poesía concreta en el escenario de América de habla española, dominado por el surrealismo, por la poesía de alienación metafórica. espero que produzca consecuencias fecundas. ¡los jóvenes son el mejor público!"]. Haroldo de Campos, carta de Mathias Goeritz, 5 de junio de 1966. Fondo Mathias Goeritz, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

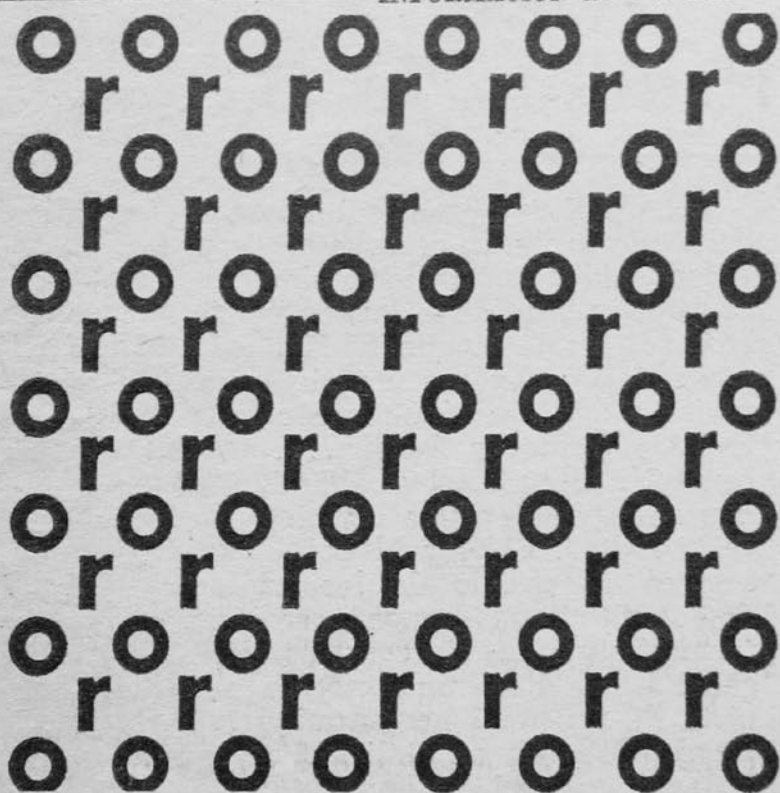
9 Conversación personal con Alfonso Soto Soria, Texcoco, 28 de mayo de 2009.

10 Carta de Mathias Goeritz a Jasia Reichardt, 19 de mayo de 1966. Jasia Reichardt Correspondence, Mss. 890143, Box 4. Getty Research Institute, Los Ángeles.

11 Hans Ulrich Obrist, *Hans Ulrich Obrist interviews Emmett Williams*, en línea <<http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/cgi-bin/undo/features/features.pl%3Fa%3D%26cod%3D>>, consulta: 15 agosto 2010.

# Apareció la Poesía Concreta

INFORMACION EN LA PAGINA 9-B



Una muestra fonetico-visual de la "poesía concreta".

**LUNES**  
de  
**EXCELSIOR**  
EL PERIODICO DE LA VIDA NACIONAL  
SEMANARIO DE ESPECTACULOS, TOROS Y DEPORTES  
LEA HOY LAS NOTICIAS DE MAÑANA

Año III. México, D. F., 28 de marzo de 1966. No. 109.

MATHIAS GOERITZ  
AND INTERNATIONAL  
CONCRETE POETRY  
JENNIFER JOSTEN

Mathias Goeritz, the visionary force behind the Museo Experimental El Eco, is known first and foremost as a sculptor. But during his long career, he wore many hats: art historian, painter, art critic, architect, curator, and finally, poet. From his arrival in Mexico in 1949 until his death in 1990, the German-born artist worked frenetically in each of these arenas to stimulate the production and awareness of Contemporary Art in Mexico, and to establish and maintain open channels of communication between Mexican artists and their peers in other parts of the world. During the 1960s, Goeritz participated in the International Concrete Poetry movement and worked to introduce the Mexican public to this print-based, proto-conceptual movement through publications and exhibitions in Mexico. Through their activities, Goeritz and his colleagues exposed young artists in Mexico to the creative and potentially political possibilities that were unleashed when artists formed their own networks for the exchange of ideas. These efforts would contribute to the rise of new collective artistic practices, such as *Los grupos*, during the 1970s and beyond.

CONCRETE ART VS. DADA

The earliest examples of what would come to be classified as Concrete Poetry, defined as poetry in which "language is used as a material more than as a means of personal emotive expression," first appeared, simultaneously and in isolation, in Switzerland and Brazil in 1953.<sup>1</sup> In the same year, Goeritz designed his *Poema plástico* (Visual Poem), which was composed of cast iron characters that were mounted on the yellow tower in the patio of El Eco. The context and concerns of Goeritz's work could hardly have been more different from those of the first concrete poets. But by the early 1960s, he and

976.4070

11.11.20

80824

11.11.20

---

11.11.20

11.11.20

11.11.20

11.11.20

11.11.20

Previous page: Mathias Goeritz, *Poema Plástico* (Visual Poem), 1953. Fondo Mathias Goeritz in CENIDIAP/INBA, photography by Marianne Gast.  
This page: Mathias Goeritz, *Torres de Satélite* sketch. Fondo Mathias Goeritz in CENIDIAP/INBA, photography by Marianne Gast.  
Mathias Goeritz and Luis Barragán, *Torres de Satélite*, 1957. Fondo Mathias Goeritz in CENIDIAP/INBA, photography by Tor Eigeland.

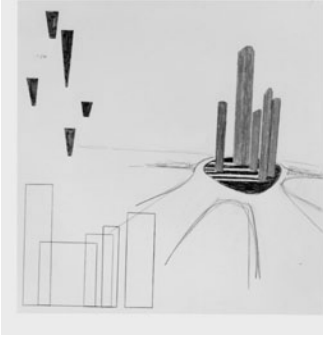
a wide range of other internationally dispersed and aesthetically diverse artists would come together under the banner of International Concrete Poetry, with Goeritz serving as the movement's sole Mexico-based representative.

Concrete Poetry, like Concrete Art, was rooted in the rational design principles of Russian Constructivism. Concrete poets such as Eugen Gomringer rejected traditional poetic form in their quest to achieve a higher level of logical intelligibility in their poems, just as the concrete artists with whom they were closely associated did in their paintings and sculptures. Like billboards or posters, concrete poems seek maximum efficacy from a minimum of words. In Gomringer's *Silencio* (Silence) from 1954, the concept of the poem is instantly transmitted through the repeated arrangement of the term in a block, with a blank space at its center that succinctly conveys the emptiness, void, and the stillness of the term itself.

Goeritz's *Poema plástico* was rooted in Constructivism's irrational polar opposite: Dada, as it emerged in Europe in the shadow of the First World War. At El Eco, Goeritz translated the principal elements of Dada as conceived at Zurich's Cabaret Voltaire in 1916—interdisciplinary performance, abstraction, and primitivism—to the context of Mexico City in the era of the Institutional Revolution. The *Poema plástico* may be understood as a monument to the ephemeral abstract sound poems that were famously performed by Dada founder Hugo Ball at the Cabaret Voltaire in 1916. In stark contrast to Gomringer's *Silencio*, Goeritz's design adopts the form and syntax of traditional poetry—its nine rows of characters are organized into two four-line stanzas followed by a single line coda. But his invented alphabets deny any rational legibility. The poem's intended function is not to transmit a "universal" message but to articulate deeply personal emotions, freed from the structures of rigid ideological codes, in space.

#### GOERITZ'S INTERNATIONALISM

In 1957, Goeritz and architect Luis Barragán designed the *Torres de Satélite* (Towers of Satellite City), five monumental, wedge-shaped pillars of poured and painted reinforced concrete, to serve as the place marker and advertising logo for



Mexico City's first "bedroom community." Images of these towers were widely disseminated in Mexico via television and print advertising, and worldwide via architecture magazines and books. This circulation brought Goeritz widespread recognition as the initiator of a new abstract monumental artistic tendency in Mexico, one that appeared to stand in direct confrontation with the state-sponsored mural tradition.

Capitalizing on the fame generated by the *Torre de Satélite*, in 1958 Goeritz shifted his emphasis to the production of gallery-sized wall-mounted and free-standing works: his *Mensajes* and *Construcciones emocionales*, non-objective assemblages that he exhibited in New York and Paris within the context of the European "neo-avant-gardes" in 1960. But Goeritz understood that he could

not simply depend on exhibitions and publications of his works abroad in order to develop and maintain an international reputation. He also had to develop a local audience that could appreciate the global movements with which he sought to be associated, both to establish a context for the positive reception of his own works and as a means of reciprocating the publicity that he hoped to receive via his associates abroad.

Beginning in March of 1959, Goeritz served as the founding editor of an Art Section of Mario Pani's long-running magazine *Arquitectura México*. Each month, he contributed five to ten photograph-filled pages on recent developments in international art, with texts by art historian and critic Ida Rodríguez Prampolini and foreign critics. Goeritz utilized the Art Section to present works

and movements that he considered relevant and important; as a forum for publicizing the activities of his friends and colleagues; and as a space to voice his dissent from certain artistic tendencies in Mexico and abroad. The second Art Section, in June 1959, included an article by Rodríguez on recent art from postwar Germany. Alongside a range of contemporary paintings and sculptures, the illustrations included a tiny “ideogram” [“ideograma”] by the German-born, Iceland-based artist Di(e)ter Roth(h).<sup>2</sup> Whereas Gomringer’s “constellations” such as *Silencio* took sound into consideration, Roth’s ideograms were addressed entirely to the eye. Here two squares, one formed of “u”s and the other of “t”s, intersect to form two reciprocal words: “ut” and “tu”.

Goeritz mailed Roth a copy of Rodríguez’s article, initiating a frequent correspondence that would last through the 1960s. The two artists had much in common: both were born in Germany and had fled during World War II, never to return permanently; both had taken up residence in locales peripheral to the centers of the art world; and for both, the international postal service served as a lifeline through which they maintained contact with friends and colleagues. Roth sent copies of his first “books”—spiral-bound or looseleaf sets of pages cut or printed with abstract geometric designs—to Goeritz and Rodríguez, who received them enthusiastically. In the November 1961 article in “México de la cultura,” the cultural supplement of the daily Mexico City newspaper *Novedades*, Rodríguez described Roth as “the most daring” of the new concrete poets, “since his experimental impulse knows no limits... for Roth, after the revolution of Dada, the concept of “art” in its former sense no longer exists.”<sup>3</sup>

While Goeritz’s *Poema plástico* had seized on certain aspects of Dada, the easy reproducibility of the concrete poems of Roth and others resonated with that early twentieth-century movement in other ways. Like Dada, Concrete Poetry’s character as an international movement was forged through the use of the postal service and the travels of some of its key participants, through which artists in far-flung corners of the world were able to establish relationships by exchanging of letters, artworks, magazines, and books.<sup>4</sup>

Goeritz and Rodríguez embraced Concrete Poetry as a contemporary example of a Dada-style artistic network that offered new alternatives for younger artists who were seeking a way beyond other narrow or exhausted discourses. Rodríguez distributed information and examples of the new movement in Mexico through her many articles in newspapers and magazines such as *Novedades*, *Nivel*, *Gaceta de cultura* and *¡Siempre!*, and Goeritz soon achieved recognition as international Concrete Poetry's representative in Mexico.

#### GOERITZ AS CONCRETE POET

Meanwhile, Goeritz embarked on new experiments with typography-based poems, which were very likely stimulated by his active exchange with Roth. In 1963 he published some of these designs for the first time. His first definitively Concrete poems, formed from the letters "o" and "r" for "oro" (gold), are closely related to his *Mensajes*: the non-representational wall-mounted assemblages of wood, metal scraps and gold leaf that he began producing in 1958. Concrete Poetry offered another way to disseminate Goeritz's golden messages internationally, and outside the structures of the art market, via mass media publications. In his sculptural *Mensajes*, religious or ethical meanings reverberate from the works' gleaming surfaces or the repetition of patterns of nails. In the concrete poetry *Mensajes*, the repeated letters in square formations reverberate visually and sonically in the mind of the receiver, whose attention Goeritz activates through a tiny but essential change in the last line of the poem, when "oro" (gold) is transformed into "ojo" ("eye" or "watch out").

In 1962, Roth began collaborating with Hansjörg Mayer, a young German typographic designer and publisher who had recently founded a small printing press in Stuttgart, Germany.<sup>5</sup> Mayer was then engaged in arranging concrete poems and editions of poems, and by 1964 he sought to internationalize his production. To this end he traveled to the Czech Republic to meet concrete poets there, and also planned a trip to São Paulo to work with the poets of the Noigandres group. Roth suggested that he stop in Mexico on his way to Brazil in order to meet his good friends Goeritz and Rodríguez, who Roth himself had never met (and would never meet) in person.

Mayer spent more than a month with the Goeritzes at their country house in Temixco, Morelos in late 1964. By the time of his departure for Brazil, he and Goeritz had formulated two projects. The first of these was a series of twenty-six large-format brochures titled *Futura* (for the sans-serif Bauhaus style font whose use Mayer advocated), each one by a different concrete poet. The series was inaugurated in the summer of 1965 with a brochure featuring Mayer's designs of Goeritz's *Goldene Botschaft* (Golden Messages), set in the Futura font. The second project was an exhibition of International Concrete Poetry in Mexico City that would feature Goeritz's personal collection of Roth's and Mayer's publications, as well as other works that Mayer and Goeritz solicited from concrete poets and publishers around the world.

By the mid-1960s, Concrete Poetry had become a full-fledged international movement that, like Dada before it, circulated via a diffuse network of participants strewn throughout Europe, the Americas and Asia. Artist-poets and publishers such as Mayer organized exhibitions in their corners of the world and compiled anthologies that were printed as magazines and books, some of which achieved high distribution. Many of the concrete poets favored sans-serif fonts like Futura and simple black-on-white layouts that favored legibility and low-cost reproduction; as a result, their designs spread like viruses within a much wider network of avant-garde publications within the explosive mass media environment of the 1960s.

Goeritz quickly achieved a place of prominence within this international network, largely through the Futura designs of the *Mensajes de oro* poems but also based on his own connections with artist-poet-publishers such as Herman de Vries in the Netherlands. As a result, from the mid-1960s through the 1970s, Goeritz was included in a wide range of International Concrete Poetry exhibitions in Eastern and Western Europe and the United States, and his concrete poems were featured in the most important anthologies of the movement. Meanwhile, Mayer—whose role within International Concrete Poetry was similar to that of the Dadaist Max Ernst, who travelled between different points on the movement's global grid connecting participants with one another—so-



licated contributions for the Mexico City exhibition from the poets he met in Brazil and other contacts in Germany, England, France, the Czech Republic, and as far away as Japan.<sup>7</sup>

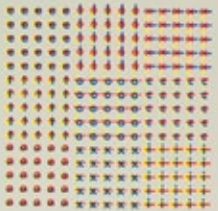
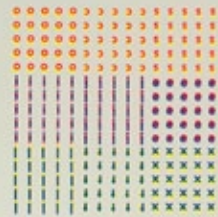
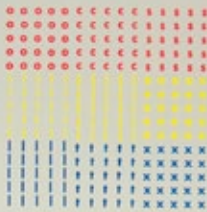
As a result, Goeritz amassed an extensive collection of Concrete Poetry poems, magazines, books, and posters designed by more than fifty artist-poets in almost twenty countries for the International Concrete Poetry exhibition, which was held at the UNAM's Aristos Gallery on Insurgentes Sur in 1966. Though most of the contributing artists were based in Western Europe, several works from Brazil and the United States and representative works from poets in Guatemala, Turkey, and Japan were also included. Goeritz received congratulations from Haroldo de Campos, the leader of the Brazilian Noigandres group, for having organized the first Concrete Poetry exhibition in Spanish-speaking America.<sup>8</sup> Rather than locking the materials in cases, Goeritz and exhibition designer Alfonso Soto Soria attached many of the books and magazines to shelves and tables with string so that visitors to the exhibition could page through them.<sup>9</sup>

The exhibition was a success in terms of attendance, and was extended by several weeks; Goeritz also received invitations to re-mount it in Puebla and Philadelphia.<sup>10</sup> But arguably, and as is fitting for concrete poetry, the impact of the exhibition was much greater and more lasting in its printed forms. These included a multi-color exhibition catalogue and poster designed by Vicente Rojo that reprinted several examples of concrete poems, along with introductory texts on the movement by Rodríguez and English curator Jasia Reichardt. But perhaps even more significantly, many concrete poems and introductory texts were reproduced in a wide range of Mexican magazines and newspapers, including *El Heraldo*, *El Día* and *Excélsior*, reaching exponentially greater publics than those who would manage to visit the exhibition in person.

The most active period of International Concrete Poetry as a movement effectively ended in the late 1960s, with the appearance of the first anthologies. This may be explained in part because by then, the international network had become saturated

döhl  
kirchberger  
mayer  
programm  
typografie 2

edition hansjörg mayer  
stuttgart 1967  
12 buchdrucke und  
1 programmblatt  
gedruckt in 40 exemplaren  
davon 26 im handel  
signiert und nummeriert  
von a bis z  
dies ist die mappe b

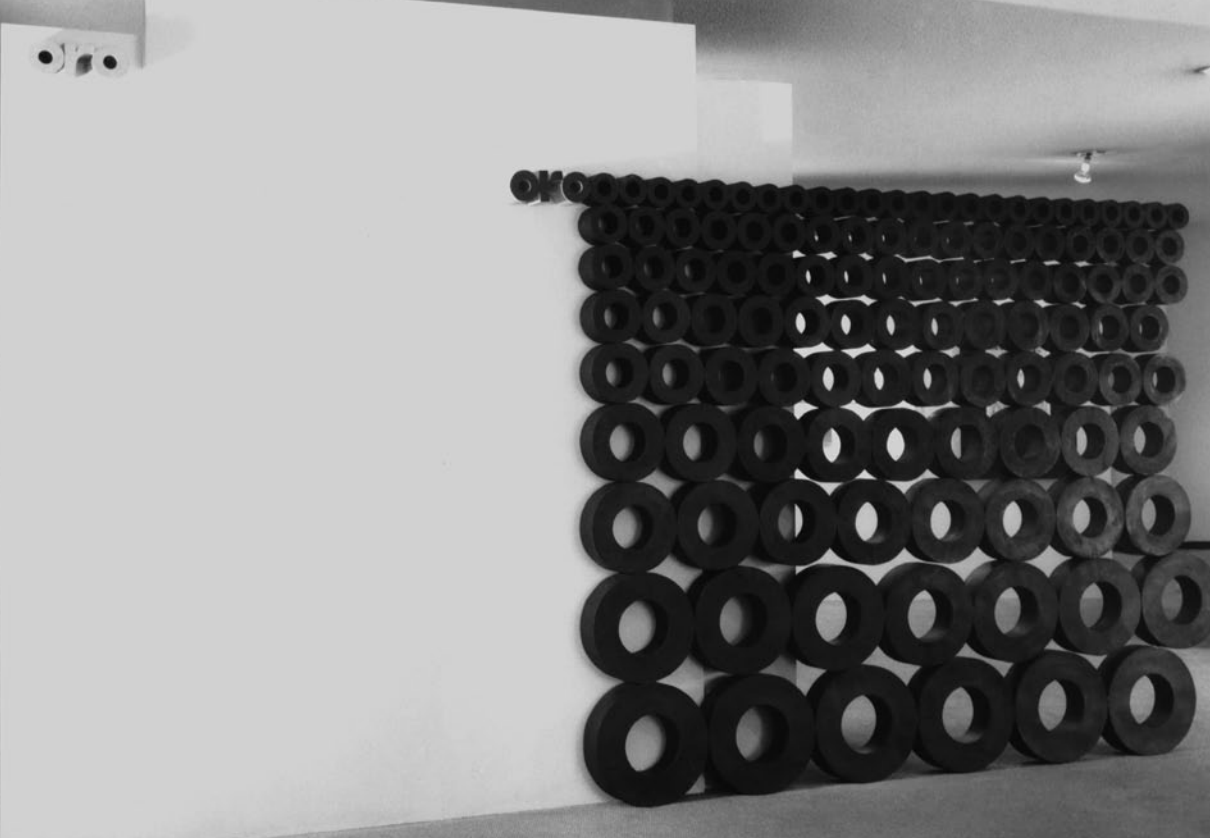


with hundreds of participants; in part because the rise of commercial jet travel allowed greater numbers of artists to travel to realize site-specific projects rather than communicating through the mail; and in part because worldwide events of 1968 demanded more overtly politicized forms of artistic expression. Though its lifespan in Mexico was relatively short, Goeritz's engagement with International Concrete Poetry left important traces. It demonstrated to a wide and youthful public the possibilities of a form of transnational communication that was relatively inexpensive, uncensored, and transmitted via networks of artists. It is for this reason that Mauricio Guerrero, a member of the *Grupo Marçó* and one of Mexico's foremost mail artists, has cited the 1966 Aristos Gallery exhibition as a crucial historical precedent for the development of *Los grupos* and mail art currents in Mexico during the 1970s and 1980s. Due to this important legacy, the International Concrete Poetry exhibition was partially recreated at the entrance to the recent exhibition *Arte Correo*, curated by Mauricio Marcín at the Museo de la Ciudad de México (Museum of Mexico City) in 2009-10.

International Concrete Poetry deserves historical recognition as the first truly international artistic movement of the postwar period; as such, curator Hans-Ulrich Obrist has cited it as an important precursor to the globalized,<sup>11</sup> nomadic community of artists and curators who began to dominate the contemporary art world during the 1990s. Just as Mexico City has served as an important base of operations for recent international art, it was also a significant point on the map of International Concrete Poetry, thanks to Goeritz's efforts.

1 ["el lenguaje se usa como material más que como medio de expresión emotiva personal,"] Jasia Reichardt, "Los Ámbitos De La Poesía Concreta," in *Poesía concreta internacional*, ed. Mathias Goeritz (México, D.F.: Galería Aristos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966).

2 Rodríguez and Goeritz almost certainly reproduced Roth's poem from the first issue of *Material*, a little magazine published by Romanian artist Daniel Spoerri in Darmstadt, Germany beginning in late 1958.



The magazine likely fell into Rodríguez and Goeritz's hands via their friend Mildred Constantine, a curator in the Museum of Modern Art's Department of Architecture and Design who had enthusiastically received Roth and the first two issues of *Material* when the artist visited New York for the first time in early 1959 (Dirk Dobke et al, *Roth Time : A Dieter Roth Retrospective* (New York; Museum of Modern Art, 2003), 54).

**3** ["el más atrevido" of the new concrete poets, "ya que su sentido experimental no conoce límites... para Ro[h], después de la revolución de DADA, el concepto 'arte' en su viejo sentido ya no existe"] Ida Rodríguez Prampolini, "¿Juego, Cabalá, Poesía?" *Novedades, México en la Cultura* 661, November 12th, 1961.

**4** Leah Dickerman has argued convincingly that "Dada's character as a movement was forged through a complex network of circulated texts and personal contacts that encompassed publishing and trading journals replete with manifestos and reproductions; publicizing activities in the press and sharing collected press clippings with friends; sealing epistolary bonds with the exchange of postal artwork; and establishing personal ties as travel became easier in the wake of the war" (Leah Dickerman et al, *Dada : Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris* (Washington D.C.: National Gallery of Art, 2005), 2).

**5** Dobke, op. cit., 77.

**6** Personal conversation with Hansjörg Mayer, London, September 22nd 2009.

**7** See related letters in the Fondo Mathias Goeritz, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, and in the personal archive of Hansjörg Mayer, London.

**8** Campos wrote to Goeritz (in the all-lowercase script preferred by many concrete poets), "I give the greatest importance to the exhibition that you have organized: it is the first profound incursion of concrete poetry onto the stage of Spanish-speaking America, dominated by surrealism, by the poetry of metaphoric alienation. I hope that it has fertile consequences. Young people are the best audience!" ["doy la más grande importancia a la exposición que usted ha organizado: es la primera incursión de honda de la poesía concreta en el escenario de américa de habla española, dominado por el suprealismo, por la poesía de alienación metafórica. espero que produzca consecuencias fecundas. ¡los jóvenes son el mejor público!"] Haroldo de Campos, letter to Mathias Goeritz, 5 June 1966. Fondo Mathias Goeritz, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

**9** Personal conversation with Alfonso Soto Soria, Texcoco, 28 May 2009.

**10** Mathias Goeritz, letter to Jasia Reichardt, 19 May 1966. Jasia Reichardt Correspondence, Mss. 890143, Box 4. Getty Research Institute, Los Angeles.

**11** "Hans Ulrich Obrist interviews Emmett Williams, 11 October 2004," <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/cgi-bin/undo/features/features.pl%3Fa%3D%26cod%3D>, accessed 15 August 2010.



# PRIMAVERA

La temporada de *Primavera* abarcó el periodo de finales de abril a julio. Algunos de los proyectos que se llevaron a cabo incluían diversos medios artísticos, siguiendo un proceso que evocaba la noción de la *Gesamtkunstwerk*, palabra alemana asociada con las ideas del compositor de ópera Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) quien usaba esta palabra para referirse a la "obra de arte total", una obra que combinara todas las artes: teatro, artes visuales, música, arquitectura y poesía. Este concepto tuvo una fuerte influencia en Mathias Goeritz y su diseño de El Eco como un espacio multidisciplinario.

En esta temporada se presentaron dos exposiciones: una de Geoffrey Farmer y otra de Marcos Castro. Cada una, de forma distinta, desarrolló una arqueología de las ideas estéticas asociadas a El Eco, creando obras que dialogaban con algunas de las tradiciones artísticas que influenciaron a Goeritz y a la construcción del espacio del museo, tales como la pintura y el cine del expresionismo Alemán, y el dadá, así como su lugar de origen, el Cabaret Voltaire.

*El vampiro de Coyoacán y sus veinte achichintles*, de Geoffrey Farmer, fue una ópera en la que diversos objetos actuaban dentro de un amplio escenario con varios niveles construido en la sala principal del museo. Las esculturas, los textos y los sonidos que Farmer creó para esta pieza mezclaban diversas narrativas relacionadas con el contexto histórico del museo y con algunas de las personalidades involucradas con su legado. A su vez, Marcos Castro realizó la instalación *Solve et Coagula* (Dissolver y coagular), que hacía referencia a la alquimia y a las formas míticas de animales, vinculando estos intereses a los de Goeritz. Su proyecto consistió en traducir su característico estilo gráfico a un espacio tridi-

mensional, creando una escenografía que respondía a la peculiar arquitectura de la sala Mont.

Durante la *Primavera* el Pabellón Eco presentó diversos eventos al aire libre y colaboraciones con otras organizaciones culturales. Estos eventos incluyeron: una colaboración con Cine Abierto que consistió en la proyección de películas del cine expresionista alemán, tales como *El gabinete del doctor Caligari* (1920) y *El estudiante de Praga* (1913); la presentación del espectáculo *Ouroboros*, a cargo del grupo de música y *performance* El Resplandor que combinaba música experimental, rituales, disfraces, mezcals y efectos escénicos dramáticos; y *Verbatim vortex*, un evento de poesía en voz alta, música y ritmo. El último de estos eventos fue *Postópolis!DF* que consistió en cuatro días intensivos de pláticas sobre arte y arquitectura organizada por el museo en colaboración con TOMO, Domus y Storefront for Art and Architecture de Nueva York.

Mediante el programa de residencias del museo se invitó a Adrian Notz, Director del Cabaret Voltaire de Zurich, a pasar una temporada en México. Visitó estudios de artistas, conoció a curadores y otros productores culturales y ofreció una plática sobre la historia del Cabaret Voltaire y el programa actual de este espacio para el arte contemporáneo.

# ADRIAN NOTZ CURADOR EN RESIDENCIA, MAYO

Para esta residencia agradecemos el apoyo de Pro Helvetia

01.5.2010 07:11 (GMT +01:00)  
Bye Bye zürich!



01.5.2010 09:03 (GMT +01:00)  
Welcome paris!



01.5.2010 09:52 (GMT +01:00)  
Schööö: paris cdg.



01.5.2010 10:08 (GMT +01:00)  
Bye Bye paris!



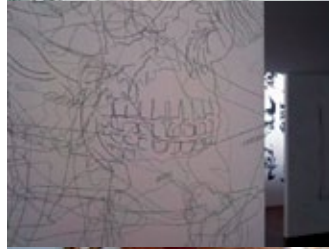
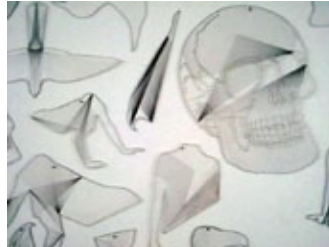
01.5.2010 23:41 (GMT +01:00)  
Welcome mexico city!



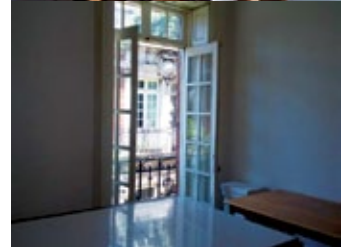
02.5.2010 17:18 (GMT +01:00)  
Das barbabapa haus von carlos



02.5.2010 19:03 (GMT +01:00)  
El estudio por la ventana at kuriman-zutto



02.5.2010 19:06 (GMT +01:00)  
The new carlos Amoraless studio. Now  
in the center in calle ideal.



02.5.2010 20:28 (GMT +01:00)  
Ivan and Lucia from studio Amoraless



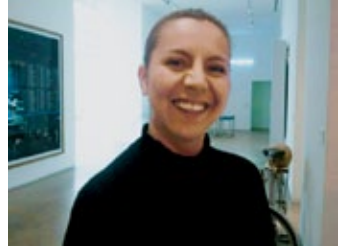
02.5.2010 23:03 (GMT +01:00)  
Ambassador for the kingdoms of  
elgaland-vargaland for mexico city:  
magali arriola



03.5.2010 17:21 (GMT +01:00)  
Eduardo Abaroa in charge of courses  
at soma



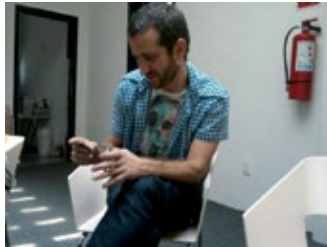
03.5.2010 21:04 (GMT +01:00)  
Violeta Solis researcher at Jumex  
foundation



03.5.2010 00:32 (GMT +01:00)  
Www.eleco.unam.mx



03.5.2010 18:38 (GMT +01:00)  
Joshua Okon, founder and general  
director of soma.

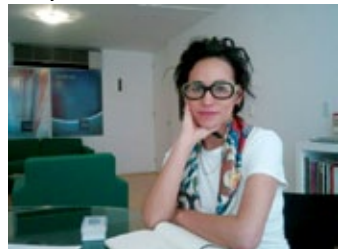


04.5.2010 00:27 (GMT +01:00)  
Taka Fernandez. Artist



03.5.2010 20:01 (GMT +01:00)  
Checkpoint Jumex. Jumex the biggest  
juice company in mexico. Big contem-  
porary art collection.

04.5.2010 20:22 (GMT +01:00)  
Sophia Hernandez, director of Museo  
tamayo.



03.5.2010 16:38 (GMT +01:00)  
Monica Amieva, my guide from el eco.



03.5.2010 20:29 (GMT +01:00)  
Marcel Duchamp 50cc of paris air. 1919

04.5.2010 20:29 (GMT +01:00)  
Museo rufino tamayo. Tamayo war ein  
maler aus oaxaca anfangs 1900. Heute  
ist es ein Museum für zeitgenössische  
kunst.

03.5.2010 17:19 (GMT +01:00)  
Art school SOMA somamexico.org





04.5.2010 22:16 (GMT +01:00)  
 Willy Kautz, coordinator of casa vecina.  
 Casavecina.com cultural and social  
 project and research space funded  
 by carlos slim, the richest man in the  
 world. Part of the historical centre  
 foundation.



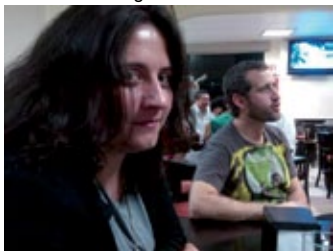
05.5.2010 00:59 (GMT +01:00)  
 Eugenio echeverria, director of border.  
 com.mx. strong focus on street art.



05.5.2010 02:14 (GMT +01:00)  
 Gustavo Arroniz director of arroniz-arte.  
 com



05.5.2010 07:38 (GMT +01:00)  
 Hannah richards. Artist from london.  
 Gave a talk tonight at soma.



05.5.2010 18:43 (GMT +01:00)  
 Sharon Houkema. Dutch artist in resi-  
 dence at el eco. SharonHoukema.info



05.5.2010 20:36 (GMT +01:00)  
 Enrique Jezik. EnriqueJezik.com



05.5.2010 21:23 (GMT +01:00)  
 Tania Candiani. TaniaCandiani.com  
 TaniaCandiani.com



06.5.2010 00:51 (GMT +01:00)  
 Sebastian Romo. Artist and director of  
 Atelier-Romo.blogspot.com



06.5.2010 03:29 (GMT +01:00)  
 Lecture! At el eco.



06.5.2010 17:55 (GMT +01:00)  
 The trotski house Museum.  
 Museotrotskymexico.org



06.5.2010 19:10 (GMT +01:00)  
 The grave of trotski in his garden.



06.5.2010 19:28 (GMT +01:00)  
 Here trotski was killed



06.5.2010 19:43 (GMT +01:00)  
 Here siqueiros and 25 armed guys tried  
 to kill trotski.



06.5.2010 19:49 (GMT +01:00)  
Olivia Gall, director of trotski Museum



06.5.2010 20:41 (GMT +01:00)  
Museo carrillo gil. Collector from Yuca-  
tan. Museodeartecarrillogil.com



06.5.2010 21:46 (GMT +01:00)  
Carmen Cebreros, curator and Ruth Es-  
teves, chief curator at Museo carrillo gil.



07.5.2010 00:40 (GMT +01:00)  
Jorge Munguia, Tomo.com.mx, paseus-  
ted.org



07.5.2010 00:41 (GMT +01:00)  
Pip Day, curator



07.5.2010 02:22 (GMT +01:00)  
Mario Garcia Torres, artist. Enconstruc-  
cion.org



07.5.2010 05:30 (GMT +01:00)  
Nicolas Paris. Artist from colombia.



07.5.2010 05:32 (GMT +01:00)  
Pamela echeverria. Owner and director of  
labor gallery.



07.5.2010 05:35 (GMT +01:00)  
Ivan Sanchez. Media linguist pioneer  
and costume designer.



07.5.2010 16:05 (GMT +01:00)  
Historic coca cola advertisement at the  
cine ermita building in mexico city



07.5.2010 17:42 (GMT +01:00)  
Melanie smith. Artist. Representated by  
peter kilchmann in zürich



07.5.2010 19:14 (GMT +01:00)  
Alejandro Almanza Pereda. Artist. Ale-  
jandroAlmanzaPereda.com



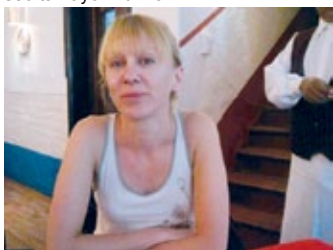
07.5.2010 19:44 (GMT +01:00)  
The golden cupola of the Museum of  
modern art



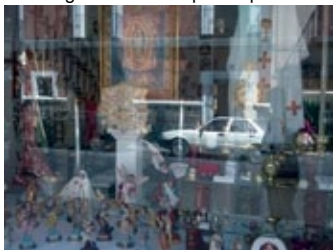
07.5.2010 21:16 (GMT +01:00)  
Andres villalobos and Diego Teo.  
Leader of the SOV revolution syndicat.  
Siempreotravez.org



07.5.2010 22:25 (GMT +01:00)  
Magnolia De la Garza. Curator at Mu-  
seo tamayo. Rufino.mx



08.5.2010 18:24 (GMT +01:00)  
Greetings for the bishop from puebla



08.5.2010 18:31 (GMT +01:00)  
Preview. [www.museoamparo.com/](http://www.museoamparo.com/)



08.5.2010 18:46 (GMT +01:00)  
Michel blancsube, curator of the show  
and chief curator Jumex



08.5.2010 19:04 (GMT +01:00)  
Jose Kuri. Gallerist of the artist. [Kuri-manzutto.com](http://Kuri-manzutto.com)



08.5.2010 19:20 (GMT +01:00)  
Galia Eibenschutz. Wife of the artist  
and artist.



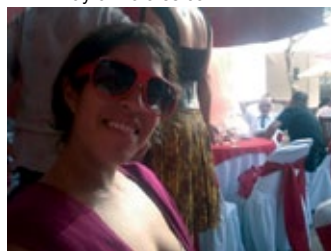
08.5.2010 20:14 (GMT +01:00)  
Benjamin Mayer. Psychoanalist of the  
artist. [Www.17.edu.mx](http://Www.17.edu.mx)



08.5.2010 20:54 (GMT +01:00)  
Claudia Fernandez. Friend of the artist  
and Artist, furniture collector and dealer.



09.5.2010 00:32 (GMT +01:00)  
Mayra Morales. Performer.  
[Www.Mayra-Morales.com](http://Www.Mayra-Morales.com)



09.5.2010 01:36 (GMT +01:00)  
Tobias Ostrander. Director of el eco and  
my curator.



09.5.2010 02:16 (GMT +01:00)  
Carlos Aguirre. The father of the artist and artist.



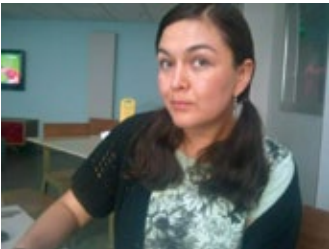
09.5.2010 02:59 (GMT +01:00)  
Lucia Alvarez. The chief assistant of the artist.



09.5.2010 02:59 (GMT +01:00)  
Graziella Kasep. The Gallerist of the father of the artist Ninamenocal.com



09.5.2010 17:54 (GMT +01:00)  
Sol Henaro. Curator and researcher.



09.5.2010 19:17 (GMT +01:00)  
El Museo Anahuacalli de diego Riviera



09.5.2010 19:46 (GMT +01:00)  
DSC00118



09.5.2010 21:16 (GMT +01:00)  
Museo antropologico  
[www.mna.inah.gob.mx](http://www.mna.inah.gob.mx)



10.5.2010 01:53 (GMT +01:00)  
Jose antonio vega macotela. Artist and prisoner.



10.5.2010 18:09 (GMT +01:00)  
Oaxaca donde cravan y mina loy han bebido mucho mescal.



10.5.2010 18:25 (GMT +01:00)  
Laureana toledo. Artist. Princess of oaxaca.



10.5.2010 19:23 (GMT +01:00)  
Instituto de artes graficas de oaxaca.  
Library of francisco toledo father of Laureana toledo. Painter and collector.  
King of oaxaca.  
[de.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Toledo](http://de.wikipedia.org/wiki/Francisco_Toledo)



10.5.2010 19:53 (GMT +01:00)  
Greetings for the bishop from Santo domingo church.



10.5.2010 21:35 (GMT +01:00)  
A-black, e-blue, i-red, o-yellow, u-white:  
let ocean grow again.

10.5.2010 22:51 (GMT +01:00)  
Searching for the key: newspaper  
archive.



10.5.2010 22:19 (GMT +01:00)  
Maybe in here is the key of the disap-  
pearance of arthur cravan.

11.5.2010 00:12 (GMT +01:00)  
Searching for the key: 8th phone call.



10.5.2010 20:00 (GMT +01:00)  
Die dada die. By jake and dinos chap-  
man. Soon in cabaret voltaire.



10.5.2010 22:29 (GMT +01:00)  
Searching for the key. Fourth phone call

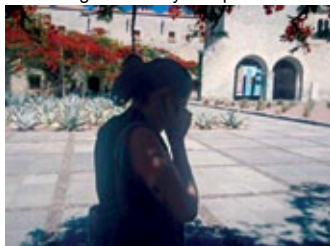
11.5.2010 01:35 (GMT +01:00)  
Searching for the key: coyotepec



10.5.2010 21:00 (GMT +01:00)  
Collection of francisco toledo. Gerardo  
martinez. Registrar of the collection.

10.5.2010 22:47 (GMT +01:00)  
Searching for the key: 7th phone call

11.5.2010 01:49 (GMT +01:00)  
Searching for the key: procuraduria  
general de la republica



11.5.2010 02:06 (GMT +01:00)  
Searching for the key: no luck. Only documents back until 1985.



11.5.2010 18:53 (GMT +01:00)  
Searching for the key: mantante



11.5.2010 19:02 (GMT +01:00)  
Searching for the key: pochutla



11.5.2010 19:10 (GMT +01:00)  
Searching for the key: looking for the priest.



11.5.2010 19:20 (GMT +01:00)  
Searching for the key: agencia del ministerio publico in pochutla.



11.5.2010 19:23 (GMT +01:00)  
Searching for the key: nada



11.5.2010 19:56 (GMT +01:00)  
Searching for the key: the priest.



11.5.2010 20:22 (GMT +01:00)  
Searching for the key: birthcertificates from september 1918.



11.5.2010 20:36 (GMT +01:00)  
Searching for the key: marriage certificates from 1918



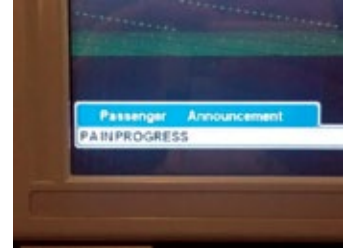
11.5.2010 22:00 (GMT +01:00)  
Searching for the key: Death certificates from 1918.



12.5.2010 21:05 (GMT +01:00)  
Bye Bye mexico city!



12.5.2010 21:18 (GMT +01:00)  
Passenger pain progress starting.



13.5.2010 08:54 (GMT +01:00)  
Welcome paris!



13.5.2010 12:57 (GMT +01:00)  
Bye Bye paris!



13.5.2010 14:41 (GMT +01:00)  
Welcome zurich!



GEOFFREY FARMER

## EL VAMPIRO DE COYOACÁN Y SUS VEINTE ACHICHINTLES

ABRIL 30 - JUNIO 27

Preludio:

Polvo de Flor, Controlador del Universo, Madre Cabra, Cabezas de la Oscuridad, La Maravilla de Nuestros Rostros.

Antes que nada, así empieza esto:  
Un chasquido y luz rosa.

Después, el sonido de una campana...

Las luces aumentan y se desvanecen. Se levanta una cortina de vidrio al sonido de una flauta; al centro del escenario hay una pequeña cigüeña negra.

Cambio de iluminación: azul.

Ésta es la cigüeña que sobrevivió a la guerra. Levanta su ala, dejando ver una tela fucsia brillante, entonces se oye un elefante llorando a la distancia, silenciado por el sonido de la explosión de una bomba. Berlín, 1941. Después viene una larga pausa en silencio y más adelante se revela el público: tosen, arrugan papeles, etc. Todas las formas que aparecen en escena son escultóricas y actúan —hacen referencias históricas y psicológicas. A lo largo de la representación

un tramoyista va desarmando el escenario. Un texto aparece brevemente: "La arquitectura vista desde la sociología", o algo así.

El diálogo se divide en cuatro "noches" o colores. La narradora entra, tal vez vestida de negro; no podemos verla, pero cuando baja el ala de la cigüeña en alguna parte aparece esta mujer —representada por mi amiga japonesa Rika— justo como en mi sueño. Lleva una máscara y con un acento japonés muy marcado, dice: *Así es como recibí el nombre de "Vampiro de Coyoacán"* (se escucha un chirrido).

*Es la guerra de los cincuenta en la ciudad de México, el drama de las puñaladas por la espalda, los rumores, las tensiones... He trabajado en varios edificios específicos aquí, interviniéndolos. Hice algunos agujeros y dos de ellos se convirtieron en una máscara. Me asomé por ahí y fue como ir más allá de mi propio mito.*

A veces, el público no puede descifrar bien lo que dice, pues está velado de alguna forma, quizá porque hay un ruido sordo y profundo, el estruendo de la ciudad.

Ella continúa:

*De alguna manera tenía la necesidad de convertirme en una forma arquitectónica, para empezar a curarme, pues antes no sentía mi cuerpo. Estaba lleno de sangre y órganos pero no podía acceder a ellos. Tenía que entrar a un edificio, convertirme en un edificio. En aquel entonces no era un vampiro. No tenía emociones. Sólo podía pintar las paredes, no podía entrar en ellas. Así creaba espacios ilusorios, historias ilusorias. Una religión. No es que creyera en Dios. No creo. La Madre Cabra lo mató. Así comenzó el universo. Esto creó un doblez en el tiempo, como este pliegue.*

La mujer apunta a un cartel (sonido de trueno).





*Este pliegue me separó de mi biografía, se situó entre mis ojos y mi boca, entre mis palabras y mis pensamientos, creando un efecto de distancia. Eso permitió que una nueva forma de lenguaje hiciera erupción, una especie de música que me envolvió por completo. Era una obra absoluta, una obra de arte total. Lágrimas, emociones, estos huecos... Ahora sólo puedo comunicar esto con un lenguaje en el sentido formal.*

Golpeteo rítmico de un mazo de madera.

La mujer hace un hoyo en el cartel con los dedos, que funcionan como los ojos de una máscara.

*Trazaron las líneas que se convirtieron en los planos de este edificio, así como el cuerpo de Tlaltecuhltli se partió a la mitad para formar la tierra y el cielo.*

La mujer gesticula mientras alguien lleva los objetos al escenario y los coloca ahí, esto toma unos 20 o 30 minutos. Durante este tiempo la mujer interactúa con el público de manera casual y le hace preguntas acerca de su vida.

Ella continúa:

*Pero, ¿cómo puedes cambiar? Supongamos que no te gusta el cambio, supongamos que te queda muy claro, y que en apariencia no hay cambio. Imagina que no naciste de padres hippies, de la Madre Cabra; que tal vez naciste en las montañas, bajo un montón de rifles. Entonces, tienes que imaginarlo como una obra, un guión/manifiesto escrito para crear la pareja entre el bien y el mal; entre la fuente y la forma dura del mundo material; entre las piñas y el chicle, las máscaras y las invitaciones, lo industrial y lo orgánico. Lo entendí racionalmente: los vampiros eran considerados la cura a lo plano. Lo plano definió la modernidad tardía en México. Yo traje la homosexualidad a la ciudad de México: quería liberar a los sirvientes, a los esclavos y al proletariado. Pero no lo logré, sólo causé más guerra, más sufrimiento, más religión, más superstición. Debido a esto desterraron al muralista, a los tambores de guaje de la Madre Cabra. Le prohibieron a la gente volver a los lugares sacros y misteriosos. Pero no se había perdido toda la esperanza: la cigüeña negra aún sobrevive y en ciertas épocas del año todavía puede oírse el tambor, nadie sabe de dónde viene. A los niños pequeños, todavía se les cuenta la historia del elefante y de cómo el universo emergió de sus ojos al morir.*

La mujer sale de escena y se encienden las luces.

Comienza el performance. Algunos ven sangre, otros piedras, disfraces, cuerpos teñidos de negro, un elefante en un sartén, comida para los ídolos, objetos de la cultura popular, piedras y cazuelas.

Geoffrey Farmer, artista



GEOFFREY FARMER

*EL VAMPIRO DE COYOACÁN Y SUS VEINTE ACHICHINTLES*

APRIL 30 - JUNE 27



Prelude:

Dust Flower, Controller Of The Universe, Goat Mother, Heads Of The Dark, The Wonder Of Our Faces.

First of all, this is how it begins: The sound of clicking, a rose colored light.

Then the sound of a bell... the lights dim on and off. The stained-glass curtain rises to the sound of a flute; there is a small black stork at centre stage.

Light cue: Blue.

This is the stork that survived the war. It slowly lifts its wing, revealing a bright fuchsia colored fabric, and then there is the distant sound of an elephant crying which is silenced by the sound of a bomb exploding. Berlin, 1941. There is a long pause of silence and then the audience is revealed: coughing, crumpling paper etc...

All forms seen on the stage are acting and sculptural—making historical and psychological references. During the performance a stagehand is slowly dismantling the set. A text appears briefly: "Architecture Being Viewed from a Sociological Point of View" or something along those lines.

The dialogue is divided into four 'nights' or colors. The narrator appears in black perhaps, she can't be seen, but as the wing of the stork lowers, there is a woman somewhere played by my Japanese friend Rika, just like in my dream. She is wearing a mask, and with a strong Japanese accent states: *This is how I got the name of The Vampire of Coyoacan. (there is the sound of creaking) It is the War of the Nineteen Fifties in Mexico City, the backstabbing drama, the rumors, the tensions... I had been working with several specific buildings here, intervening in them. I made holes, two of them, which then became a mask. I peered out. This taught me how to go beyond the myth of myself.*

It is sometimes difficult for the audience to understand what she is saying or it is somehow veiled, this could be achieved by a deep rumbling sound. The din of a city.

She continues:

*In a sense I needed to become a form of architecture and in this way, I could begin the healing process, as before that time. I had no sense of my body. It was full of blood and organs but I had no access to them. I needed to enter into a building, to become a building. I wasn't a Vampire then. I had no emotions. I could only paint the walls, I couldn't enter into them. I created illusionary spaces this way, illusionary histories. A religion. This isn't to say that I believe in God. I don't. My Goat Mother killed him. This is how the Universe began. It created a fold in time, like this crease... She points to this poster. (sound of thunder)*

*The crease separated me from my biography, between my eyes and my mouth, my words and my thoughts, creating a distancing effect. This allowed a new form of language to erupt like music, and it swamped me over, totally. An absolute work, a total work. Tears, emotions, these holes... I can only communicate this now in a formalized sense of language.*

A wooden mallet is rhythmically struck.

She pokes her fingers through the poster, creating eyeholes. They formed the lines that would become the plans for this building, just like Tlaltecuhli's body was torn in half to form the earth and the sky.

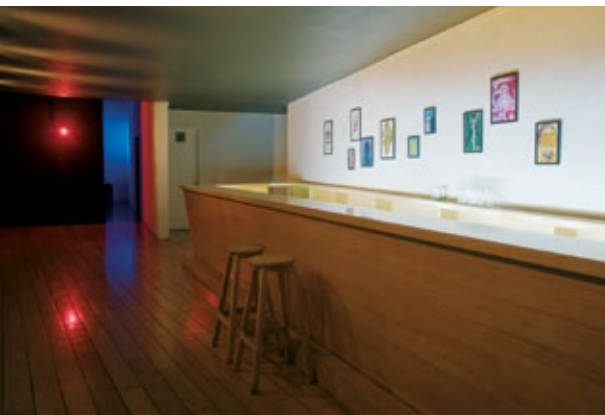
She gestures around, and objects are brought to the stage and set up which takes 20-30 minutes. During this time she casually interacts with the audience asking them questions about their lives.

She continues:

*But how can you change? Suppose you don't like change, suppose it is very clean, and there is no change in appearance. Suppose you weren't born from Hippie parents, from a Goat Mother, perhaps you were born in the mountains under a pile of rifles. Then it must be imagined in a play, a script/manifesto written to create doubling, good and evil, between the source, and the hard form of the material world. Between pineapples and chewing gum, masks and invites, the industrial and the organic. I understood rationally: Vampires were considered a cure for flatness. Flatness had come to define late-Modernism in Mexico. I brought homosexuality to the city: I wanted to free the servants, the slaves, and the working class. It didn't, it only caused more war, more suffering, more religion and more superstition. Then because of this, they outlawed the Muralist, the Gourd Drums of The Goat Mother. They forbid people from returning to the mysterious and sacred sites. But hope was not lost, the black stork still survived and, at certain times of the year, drumming can be heard, nobody knows from where it comes and small children are still told the story of the elephant and how the universe emerged from its eyes the moment it died.*

At this point, she walks off the stage and flips an electrical switch. The performance begins. Some see blood, some see stones, costumes, bodies dyed black, an elephant in a frying pan, food left for idols, objects from popular culture, rocks, and pots.

Geoffrey Farmer, Artist







## ENTREVISTA CON GEOFFREY FARMER POR TOBIAS OSTRANDER

### **Tobias Ostrander (TO):**

¿Cómo respondía tu instalación *El vampiro de Coyoacán* y sus veinte *achichintles* a la arquitectura y a la historia de El Eco?

### **Geoffrey Farmer (GF):**

Empecé por una biografía de Mathias Goeritz que traduje al inglés. Al leerla, parecería que la escribió Goeritz, pero de hecho es del artista Pedro Friedeberg. El texto tiene algo de fantástico y, al final, se refiere a Diego Rivera como "el vampiro de Coyoacán". Esa parte del texto me llamó la atención porque tiene una cualidad sumamente teatral, casi cursi. Es una afirmación que realmente me hizo pensar acerca de nuestra necesidad de hacer una dramaturgia del pasado. No creo que Goeritz usara esa frase para describir a Rivera, así que supongo que es de Friedeberg, sin embargo lo cierto es que hubo un largo pleito entre los dos primeros. Si le rascas un poco más se vuelve evidente que su desacuerdo corresponde a una

división más profunda entre los artistas de la época. Goeritz creía en la metafísica del arte, y Rivera no.

Como sabes, cuando entras a la primera sala de El Eco te encuentras con un monolito negro. Esta figura resulta ambigua, pues no queda claro si es un muro o una escultura. Mi obra empezaba en este lugar y se extendía a partir de él. En un sentido arquitectónico, realmente sentía que Barragán estaba ahí, así como la Bauhaus. Finalmente, mi trabajo tomó la forma de una obra protagonizada por esculturas móviles, lo que la relacionaba con el ideal de esta última escuela de crear un teatro mecánico e interdisciplinario.

### **TO:**

En este proyecto abstrae múltiples narrativas, tanto históricas como personales, para después mezclarlas. ¿Podrías hablar acerca de este recurso y del proceso que sigues para llevarlo a cabo? ¿Cómo utilizaste estas historias? ¿Cómo influyeron en tu elección de determinados objetos y de los demás elementos que formaron parte de la instalación?

### **GF:**

Cuando empiezo a trabajar en una pieza lo primero que hago

es salir a buscarla, ya sea por medio de una investigación en Internet, de un viaje o de una serie de lecturas. Al final, acabo con un montón de notas y fragmentos de textos e imágenes que empiezo a combinar para construir lo que después será la parte física de la obra. El proceso me recuerda una frase de William Burroughs: "Cuando cortas el presente, el futuro se filtra". Para mí la investigación siempre implica ir a ciegas. Se trata de un proceso de formación que, finalmente, se siente como algo cubista.

En esta obra, usé la idea del vampiro para representar el tiempo: estos seres viven durante siglos y se ven en la necesidad de reconciliar esto con el presente. También me interesaba la multiplicidad del pasado y la idea del conocimiento como algo fragmentario. En la construcción del guión se mezclan diversas subjetividades, propias y ajenas, tal y como me pareció que ocurría en la biografía escrita por Friedeberg. Por ejemplo, me acuerdo que en 1991 vi una presentación de Allen Ginsberg en la que éste mencionó a la ciudad de México. Me interesó el momento en el que había hecho ese viaje, y me sorprendí cuando descubrí que éste ocurrió sólo unos años

después de que Goeritz construyera El Eco y publicara el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*. Me parecía raro, en un sentido cronológico. Es difícil reconciliar cómo Ginsberg pudo escribir *Howl* (Aullido) a sólo unos años de la construcción de El Eco. A mí me parece que están muy distantes en un sentido histórico. Por eso pensé que sería interesante incluir una parte del poema en una de las secuencias. Quería oírlo en el espacio y que, de alguna manera, se enfrentara a él desde el interior. Pude encontrar una grabación temprana, de 1956.

**TO:**

Has mencionado que, por un lado, te interesa lo que Walter Benjamin dice acerca del montaje y el significado de la imagen fotográfica en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, y por el otro, “Arte y objetualidad”, el conocido ensayo de Michael Fried acerca del minimalismo y la teatralidad. ¿Cómo describirías la atracción que sientes por estos textos y cómo han definido tus investigaciones?

**GF:**

Ambos textos son importantes para mí, y sé que se habla de ellos constantemente, es casi una costumbre. Sin embargo, sentí la necesidad de volver a revisarlos en relación con lo que quería hacer en El Eco. En particular, me interesaba Benjamin y cómo podía relacionar las preguntas que plantea en torno al original, al hacer una pieza dentro de una obra de arquitectura como El Eco. Me parece que, de alguna

manera, en este edificio se borran los límites entre el arte y la arquitectura. Pienso que esto también está relacionado con las preocupaciones de Fried y creo que son cuestiones importantes a la hora de producir una obra de sitio específico.

**TO:**

Además de que son relativamente nuevos en tu obra, el movimiento y el sonido cumplen una función importante en *El vampiro de Coyoacán y sus veinte achichintles*. ¿Qué fue lo que te llevó a realizar esta coreografía, a incorporar la narración por medio del sonido y el movimiento en esta pieza?

**GF:**

Hace algunos años hice una escultura sonora y, en el proceso, empecé a trabajar con Brady Marks, una artista de Vancouver, que me ayudó a crear las composiciones sonoras. Ella me enseñó a usar los programas de computación y a entender cómo podía expresar el tiempo de manera más directa en mi obra. Las primeras piezas tenían forma de relojes. Para mí, pasar de una narrativa hecha a partir de recortes a la composición y luego al uso de programas de computación —que son los que producen el sonido y el movimiento físico en las obras—, implicó un progreso casi natural. En la obra de El Eco me interesaron las ideas que Schlemmer usó para su ballet mecánico. Según yo, esto tenía mucho que ver con algunas de las ideas que expresaron Benjamin y Fried acerca de la era mecánica. Creo que puedo decir lo mismo en relación al *Manifiesto de la Arquitectura*

*Emocional* de Goeritz con su idea acerca de la forma y el espacio, y los murales de Rivera y sus convicciones políticas, en términos de lo que para ellos era la posibilidad de entablar una relación armónica entre la figura humana y la industria.

**TO:**

Algunas de tus obras recientes parecen viejas, o recuerdan a las obras producidas a principios del siglo XX. Este carácter produce una sensación de nostalgia o evoca el arte del pasado. ¿Cómo ves tu trabajo en relación a la tradición de las vanguardias históricas (tales como dadá, el constructivismo ruso, *De Stijl* y demás) y al tiempo histórico en general?

**GF:**

No siento nostalgia por el pasado, lo que me interesa es la percepción del tiempo. Siento que mi trabajo está relacionado con el de aquellos artistas y escritores del pasado que trataron de responder ciertas preguntas acerca del lugar que ocupamos en el tiempo, y supongo que podría estar vinculado con el sentido en el que el arte moderno entendía la función mítica del arte. Me parece que cuando vemos a los individuos que conformaron estos movimientos históricos, ya podemos percibirlos como algo tan coherente. Éste es el sentido de la historia que quiero presentar en mi trabajo, uno en el que la historia se parece más a un caleidoscopio que a un monolito.

## INTERVIEW WITH GEOFFREY FARMER BY TOBIAS OSTRANDER

### **Tobias Ostrander (TO):**

How did you respond to the architecture and history of El Eco with your installation *El vampiro de Coyoacán y sus veinte achichintles* (The Vampire of Coyoacán<sup>1</sup> and His Twenty Achichintles<sup>2</sup>)?

### **Geoffrey Farmer (GF):**

I began with a biography of Mathias Goeritz that I had translated into English. The biography reads as if written by Goeritz, but was in fact written by the artist Pedro Friedeberg. The text is somewhat fantastic and near the end, Diego Rivera is referred to as *The Vampire of Coyoacan*. It stood out to me in the text because of its dramatic quality, almost campness. It is a statement that really made me think about our need to dramatize the past. I don't believe that Goeritz used this phrase to describe Rivera, I think it comes from Friedeberg, but it is true that Goeritz and Rivera did have a long standing feud. If you scratch a little bit further

it becomes apparent that their disagreements represent larger divisions between artists at that time. Goeritz believed in the metaphysics of art, and Rivera did not.

As you know in El Eco there is a black monolith as you enter into the gallery space. It's ambiguous as to whether it is a wall or a sculpture. My work began there and extended from it. I really felt Barragán architecturally, as well the Bauhaus. In the end my piece took the form of a mechanized sculpture play relating to the Bauhaus's ideal of an interdisciplinary mechanical theatre.

### **TO:**

With this project you were mixing and abstracting multiple narratives, both historical and personal. Can you discuss these sources and this process? How have you used these histories and how have they influenced your choice of objects and other elements included in the final installation?

### **GF:**

When I begin working on a piece, I go out in search of the work. This usually takes the form of research online, reading and traveling. Ultimately, I end

up with a lot of notes, text and image fragments which I then begin to combine together to construct what will eventually become the physical form of the work. The process reminds me of a quote by William Burroughs, "When you cut into the present the future leaks out." Research always feels to me like stabbing into the dark. It is a process of formation, and in the end, feels almost Cubist. In the piece I used the idea of the vampire to represent time: having to exist through centuries and reconciling that with the present. I was interested as well in the multiplicity of the past and the fragmentary quality of knowledge. In the construction of the script, I mixed in different subjectivities, as I thought Friedeberg's biography had done, with some of my own. For example I remember Allen Ginsberg mentioning Mexico City at one of his performances that I saw in 1991. I was interested in the timing of this trip and I was surprised to discover that it was only a few years after Goeritz had built El Eco and published his *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (Manifesto of Emotional Architecture). Chronologically it seemed strange to me. It is difficult to reconcile Ginsberg's writing of *Howl* and Goeritz's building

of El Eco happening within a few years of each other. They seem historically far apart to me. I thought it would be interesting to include some of the poem in one of the sequences. I wanted to hear it in the space, in a sense physically coming up against its interior. I was able to find an early recording from 1956.

**TO:**

You have mentioned your interest, on the one hand, in Walter Benjamin and his text *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, with his discussion of montage and the significance of the photographic image; and on the other hand, *Art and Objecthood*, Michael Fried's seminal essay on Minimalism and theatricality. How would you describe your attraction to these texts and how do they drive your investigations?

**GF:**

They are important texts for me, and I know they are constantly referred to, almost habitually, but I feel that I needed to re-examine them in relationship to what I wanted to do at El Eco. I was especially interested in Benjamin and his questions about the original and how this might relate to making a work within an architectural work like El Eco. I felt that there is a certain blurring between architecture and art with the building. I think this relates to Fried's concerns as well and I think they are important questions when producing a site-specific work.

**TO:**

Movement and sound play an important part in *El vampiro de Coyoacán y sus veinte achichintles* and are relatively new in your practice. What has drawn you to this choreography, to incorporate sound and movement narratives into this piece?

**GF:**

A few years ago I created a sculptural sound piece and in the process began working with Brady Marks, a Vancouver artist, who helped me create the sound compositions. She introduced me to computer programming and the ability of the work to express time in a more direct way. The first works were in the form of clocks. For me, transposing these cut-up narratives into compositions and then into computer programs that play out as sounds and physical movements in the work was a natural progression. In the work for El Eco I was interested in Schlemmer's ideas for his mechanical ballet. In my mind, it links in certain ways, to some of the concerns Benjamin and Fried were expressing about the Machine Age. I think the same could be said about Goeritz's *Arquitectura Emocional* manifesto and his idea of figure and space and Rivera's murals and his political beliefs, about the potentially harmonious relationship between the figure and industry.

**TO:**

Aspects of your recent projects often look aged or recall early twentieth century works; this character produces a sense of nostalgia or evokes a past avant-garde. How do you see your work in relation to early-Modernist traditions (such as Dada, Russian Constructivism, De Stijl) and to historical time in general?

**GF:**

I don't really feel nostalgic for the past, I am more interested in the perception of time. I feel connected to artists and writers from the past who were grappling with questions about our place in time, and I guess it could be linked to the Modernists sense of the mythic function of art. I think when these historical movements are broken down to specific individuals, their perceived cohesiveness starts to unravel. This is the sense of history that I want to present within my work, that history is more akin to a kaleidoscope than to a monolith.

**1** Coyoacan is the neighborhood where Diego Rivera lived and work. From the *náhuatl* *coyo-hua-con* that means place of the coyotes.

**2** Achichintle is a derogatory noun that comes from the *náhuatl* that means servile assistant.



MARCOS CASTRO  
*SOLVE ET COAGULA*  
ABRIL 30 - JUNIO 27

*Solve et Coagula* es una frase en latín relacionada con la alquimia. Significa "disolver" y "coagular" o "separar" y "unir", procesos que conciernen a las teorías y experimentos de la alquimia. Esta práctica secreta, cuasi química, floreció desde la Edad Media hasta el Renacimiento y es comúnmente conocida por los experimentos que conducían a transformar los metales ordinarios en oro. La alquimia era considerada como el arte del cambio y la transformación, conceptos articulados generalmente mediante códices crípticos que utilizaban imágenes de animales híbridos como símbolos.

A lo largo de los últimos cinco años, Marcos Castro ha desarrollado un vocabulario artístico que relaciona la morfología de los animales con la de otras criaturas o con formas naturales, imágenes que evocan los extraños dibujos que han sobrevivido de los antiguos estudios de la iconografía alquímica. En estas obras, Castro mezcla una colección de símbolos emocionales: lobos que mutan a venados o a árboles, esqueletos con serpientes o pájaros. Estas figuras suelen aparecer dentro de bosques frondosos u otros paisajes. Concentrado en el dibujo y con un estilo gráfico característico, la práctica del artista alude al trabajo del expresionismo alemán y al neoespressionismo, así como al diseño *punk* o gótico contemporáneo.

Sus investigaciones entablan un diálogo con los intereses de Mathias Goeritz, el creador de *El Eco*. Durante su juventud, la práctica de Goeritz estuvo intensamente influida por la gráfica del expresionismo alemán de los años veinte; además, al igual que los alquimistas,

el oro le fascinó como una materia espiritual. Asimismo, realizó obras importantes usando formas animales. Una de ellas es la *Serpiente de El Eco*, producida en 1953 para el patio del museo. Esta escultura, cuyo original se encuentra perdido, ha tenido un fuerte impacto en Marcos Castro, quien reconoce una confluencia entre esta iconografía y la suya. La *Serpiente de El Eco* fue una de las muchas formas espirituales que Goeritz realizó dentro de la arquitectura emocional de *El Eco*, estructuras que incluyen el monolito negro de la sala principal, la torre amarilla del patio, y la cruz negra del ventanal del edificio. Esta serpiente negra, protominimalista, representaba a este reptil asociado con las religiones prehispanicas y europeas. A través de la fusión de una forma abstracta con un símbolo animal, la escultura de Goeritz articulaba su respuesta a la ambición del México de los años cincuenta de desarrollar una modernidad que incluyera su pasado ancestral.

En *Solve et Coagula* Marcos Castro creó una pieza cuya teatralidad aproxima su lenguaje gráfico hacia las tres dimensiones. El título de la pieza estuvo escrito en el muro del fondo de la sala Mont, fue realizado con pintura negra chorreada. Las paredes anguladas de la arquitectura enmarcaban dramáticamente la majestuosa escultura de un águila-serpiente colocada al centro de la habitación. La serpiente emergía del cuerpo del águila, retando agresivamente a su otra mitad. Mediante esta figura Castro no sólo hizo referencia al uso simbólico de la *Serpiente de El Eco*, sino que también combinó su propia imaginería artística con la iconografía nacional de México.



2001-2002



En esta pieza, Castro alude directamente al mito fundacional azteca de la creación de la ciudad de México y lo transforma. Dicho mito está basado en una visión profética de un águila devorando a una serpiente sobre un nopal (imagen que aparece en el escudo nacional, al centro de la bandera). Como en otras obras de Castro, aquí el cazador y la presa forman una misma criatura, que representa este conflicto en una figura única. Se trata de una lectura metafórica que reflexiona en torno a la situación presente y sus posibles consecuencias, de manera similar a como Goeritz utilizó su serpiente para describir una visión sobre su propio momento cultural. Es posible interpretar esta obra como un fuerte comentario acerca de las contradicciones internas, las luchas y la belleza sublime que forman al México actual.

Los troncos de este dibujo tridimensional crearon otras narrativas; ha ocurrido violencia o destrucción, que quizá estén relacionadas con un nuevo asentamiento o ciudad en la que este extraño monumento águila-serpiente se yergue como un testigo del pasado reciente o el símbolo del futuro por venir.

Tobias Ostrander, curador

MARCOS CASTRO  
*SOLVE ET COAGULA*  
APRIL 30 - JUNE 27

*Solve et Coagula* is a Latin phrase identified with Alchemy. It means "to dissolve" and "coagulate" or "to separate" and "join", processes involved in alchemical theories and experiments. This quasi-chemical, secretive practice flourished in the Middle Ages into the Renaissance and is most commonly known as the study that sought to transform base metals into gold. It was considered an art of change and transformation, concepts often articulated through cryptic visual codices using symbols of hybrid animals.

Over the past five years Marcos Castro has developed an artistic vocabulary involving animals morphing with other creatures or natural forms, an imagery that evokes the alchemical iconographies of the strange drawings that survive from these ancient studies. In these works, Castro combines a menagerie of emotive symbols; wolves become hybrids with deer or trees, skeletons with snakes or birds. These figures are often shown within dense forests or other landscape settings. Concentrated around drawing and his own distinct graphic style, the practice of the artist recalls German Expressionist and Neo-Expressionist works, as well as contemporary Punk and Goth designs.

These investigations create a dialogue with the interests of the creator of *El Eco*. In his youth, Mathias Goeritz was strongly influenced by German Expressionist graphics of the 1920s. Like the Alchemists, he had a particular fascination with gold as a spiritual material. He also made several important works using animal forms. These include *La Serpiente de El Eco*, a sculpture produced in 1953 for the courtyard of *El Eco*. This piece, of which the original is now lost, has had a strong impact on Marcos Castro, who recognizes in its iconography an intersection with his own. *La Serpiente de El Eco* was one of several spiritual forms that Goeritz produced within the emotional architecture of *El Eco*, structures which include the black monolith in the main gallery, the yellow tower in the courtyard, and the black cross of the main window of the building. It was

a black, proto-minimalist form, depicting this reptile often associated with Pre-Columbian and European religions. Through his union of an abstract form with an animal symbol, this sculpture represented a response by Goeritz to the ambitions of Mexico in the 1950s to develop a Modernity that encompassed its ancient past.

With *Solve et Coagula*, Marcos Castro created a theatrical presentation that moved his graphic language into three dimensions. The title of the piece was rendered in dripping black paint on the back wall of the Sala Mont. The angular walls of the architecture dramatically framed a majestic sculpture of an Eagle-Serpent, placed at the center of the room. A snake emerged out of the body of the eagle, aggressively challenging the other half of itself. With this figure, Castro not only made reference to the symbolic use by Goeritz of the snake at *El Eco*, but additionally combined his own artistic imagery with the national iconography of Mexico.

The Aztec foundational myth for the creation of Mexico City, involving the Aztec sighting of the prophesized eagle eating a serpent on a cactus (the image that appears at the center of the Mexican flag) is directly addressed and transformed in this piece. As in other works by the artist, hunter and prey merge into the same creature, combining conflict and unity within a singular form. Read metaphorically, this creature can be understood as a critique of the contemporary context of the artist or its future development, in a similar manner to how Goeritz used his serpent to describe a vision of his own cultural moment. This piece can be understood as a strong comment on the internalized contradictions, the struggles and sublime beauty that currently form Mexico. The cut trees in this three-dimensional drawing created additional narratives; a violence or destruction has occurred, possibly involving the creation of a new settlement or city, out of which this strange Eagle-Serpent monument rises, as witness to a recent past or marking a potential future.

Tobias Ostrander, Curator

EL ECO / CINE ABIERTO:  
CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN

*EL ESTUDIANTE DE PRAGA* (1913)

*EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI* (1920)

MAYO 19 Y 20



EL ECO / CINE ABIERTO:  
GERMAN EXPRESSIONIST CINEMA

*THE STUDENT OF PRAGUE* (1913)

*THE CABINET OF DR. CALIGARI* (1920)

MAY 19 AND 20





## OUROBOROS

Desde hace tiempo, hemos tenido el símbolo de la *ouroboros* impregnado entre los ojos. Es la serpiente que se alimenta de sí misma. En nuestra práctica como El Resplandor es común pensar en imágenes que sirvan como guías para elaborar los eventos que realizamos. En este caso fue la serpiente infinita. Así llegamos al Museo Experimental El Eco, frente a un mar de ladrillos que pedía a gritos ser acomodado en la forma del *ouroboros*: un muro circular, una hoguera que serviría como punto de reunión. Ahí estaba todo: bocinas, amplificadores, mezcals, instrumentos, máquinas de humo y luces artificiales. Los tres integrantes, vestidos con mantas rayadas en blanco y negro, portando largas trenzas de tela negra que se arrastraban por el piso, estábamos iluminados esporádicamente por luz metálica mientras tocábamos.

For a long time we have had the symbol of *ouroboros* impregnated between the eyes, The snake that feeds on itself. It is common practice for El Resplandor to think of images as guidelines for developing the events in which they participate. In this case the snake is infinite. Thus the group arrived at the museum to face a sea of bricks that screamed to be accommodated in a *ouroboros* form, a circular wall, a fire that functioned as a rallying point. Everything was there: speakers, amplifiers, mezcals, instruments, smoke machines and artificial lights. The three members dressed in striped black and white fabric, long black cloth braids hanging down onto the floor, were sporadically illuminated by metallic light while playing.

El Resplandor  
Pía Camil, Esteban Aldrete y Ana José Aldrete





## POSTOPOLIS!DF

JUNIO 8 - 12

Postópolis!DF se presentó en el patio de El Eco como parte de las actividades del Pabellón Eco 2010, diseñado por Frida Escobedo. La tercera edición de esta innovadora plataforma fue el resultado de una colaboración entre Storefront for Art and Architecture, Tomo, Domus y el Museo Experimental El Eco. Durante cinco días se llevaron a cabo una serie de conversaciones públicas curadas por importantes blogueros que escriben de temas relacionados con la arquitectura, el arte, el urbanismo, el paisaje, la música y el diseño.

Estos diez autores, que provenían de ciudades como Los Ángeles, Nueva York, Turín, Barcelona, Londres y México invitaron a ponentes radicados en la ciudad de México para que presentaran imágenes y videos, y participaran en debates, entrevistas y mesas redondas en las que, de manera informal, se presentó una fusión de puntos de vista interdisciplinarios acerca de temas actuales relacionados con la ciudad.

Postópolis!DF creó un ambiente único en el patio del museo, pero también incluyó un público más amplio al retrasmittir los eventos en vivo por Internet, y permitir intervenciones por medio de Twitter y algunos blogs.



### Organizado por:

Daniel Perlin & Joseph Grima.

César Colta & José Esparza, Storefront for Arts and Architecture.

Jorge Munguía & Guillermo Ruiz de Teresa, TOMO.

### PARTICIPANTES/PARTICIPANTS:

#### **Cassim Shepard**

([urbanomnibus.net](http://urbanomnibus.net))

**invitados/invited to:**

Eduardo Terrazas, José Castillo,  
Juan Carlos Rulfo, Martha Scheingart,  
Derek Dellekamp.

#### **Daniel Hernández**

([danielhernandez.typepad.com](http://danielhernandez.typepad.com))

**invitados/invited to:**

Ali Gadorki, Eréndira Cruzvillegas,

Carlos Álvarez Montero,  
El Espectro Rojo, Gabriela Jáuregui.

#### **Ethel Barona Pohl**

([dpr-barcelona.com](http://dpr-barcelona.com))

**invitados/invited to:**

Rodrigo Díaz, Pablo I. Kobayashi,  
LA76 's Blog, Perros Negros,  
Gregory Berger.

#### **Gabriela Gómez-Mont**

([toxicocultura.com](http://toxicocultura.com))

**invitados/invited to:**

José Antonio Vega Macotella,  
María Moreno Carranco, Mark Powell  
& José Luis Cuevas, Héctor Galván,  
Alfonso Morales.

#### **Guillermo Ruiz de Teresa**

([tomo.com.mx](http://tomo.com.mx))

**invitados/invited to:**

Elvis (Reactor 105.7 FM), Laurel Ptak,  
Arq. Alejandro Hernández,  
Sofía Hernández Chong,  
Jess Hernández, Raúl Cárdenas.

## POSTOPOLIS!DF

JUNE 8 - 12



*Postopolis!DF* was presented in the patio of the museum as one of the events that activated the *Eco Pavilion 2010*, an architectural project by Frida Escobedo. A collaboration between Storefront for Art and Architecture, Tomo, Domus and the Museo Experimental El Eco, this was the third edition of this innovative platform. It involved five days of public talks curated by prominent bloggers working in the fields of architecture, art, urbanism, landscape, music and design.

Each of the ten bloggers from Los Angeles, New York, Turin, Barcelona, London and Mexico, invited three to five individuals living in DF, who then offered a series of debates, interviews, slide shows, films and panel discussions that merged informal and interdisciplinary perspectives on the current affairs of the city.

*Postopolis!DF* created a unique atmosphere in the patio of El Eco, additionally using blogging, Twitter and live streaming as alternate ways to invite the public to take part in the discussions.

### Organized by:

Daniel Perlin & Joseph Grima  
César Cotta & José Esparza, Storefront for arts and Architecture  
Jorge Munguía & Guillermo Ruiz de Teresa, TOMO

### Nicola Twilley ([ediblegeography.com](http://ediblegeography.com))

#### invitados/invited to:

Rachel Laudan, Dr. Ravi Singh, Sembra-  
dores Urbanos, Julio Cou Cámara.

### Sam Jacob ([strangeharvest.com](http://strangeharvest.com))

#### invitados/invited to:

Pedro Reyes, Fernando Romero,  
Carlos Amoraes/Nuevos Ricos.

### Regine Debatty ([we-make-money-not-art.com](http://we-make-money-not-art.com))

#### invitados/invited to:

Fernando Llanos, Gilberto Esparza,  
Rozana Montiel, Ehécatl Cabrera,  
Frida Escobedo.

### Jace Clayton ([Mudd Up! en negrophonic.com](http://Mudd Up! en negrophonic.com))

#### invitados/invited to:

Mariana Delgado/Proyecto Sonidero,  
Carlos Prieto Acevedo & Ximena Labra,

Geraldine Juárez & Magnus Ericksson,  
Jorge Legorreta, David Lida.

### Wayne Marshall ([wayneandwax.com](http://wayneandwax.com))

#### invitados/invited to:

Said Dokins, Wendell McShine,  
Saner & Lili Carpinteyro, Dj Alí  
& Tomás Brum Álvarez, Camilo Smith.

VERBATIM VORTEX  
POESÍA Y MÚSICA EN EL ECO  
JUNIO 3

El verbo es como la vida, todo lo toca y lo significa: lo contamina, lo transforma, lo desborda; no sabe estar solo, le gusta ser cantado, recitado, representado; se llena de color para ser gritado como estandarte o para guardarse como ideograma sobre una ficha de Mahjong. La voz es invasiva; es ruido que, orquestado, se hace sonido que adorna lo dicho como un plumaje explosivo y multicolor. Es un instinto natural el cantar a las batallas y los amores perdidos, invocados hasta la saciedad hasta convertirlos en gesto milenario y huella dactilar; guardado todavía se oye, al son de cada canción repetida. La poesía se significa en tamaños y formas: es una sola palabra colorida —sea una coralillo o un colibrí—, que se avienta al blanco como dibujo tipográfico, que se lanza como el grito o el suspiro repetido por los amplificadores y baffles.

Hay un salto entre lo que es palabra y lo que es música; John Cage la supone música en cuanto recitada, empalmada a cuatro voces en su conferencia de Julliard; Patti Smith la suelta como bestia salvaje entre acordes violentos y disonancias; Laurie Anderson hace del acto recitativo una puesta en escena, lo mismo que David Byrne, quien se afana en los cánones del mundo moderno; y en cuanto a cánones, queda siempre echarle la culpa a Bob Dylan. Los poetas, como cualquier otra alimaña, son una plaga cantada: se les imagina salidos a la calle; atenidos a lo que les echen y les digan.

Más cerca, en México, sobrevive la atención cautiva que se prodigaba a Jaime Sabines mientras leía; persisten como histobiografía los límites

señalados entre actualidad y vida diaria que cantaron Chava Flores y Alex Lora; y trascendido en el *mainstream*, Café Tacuba se redime en síncretis satelucu entre pop y folclore mientras que Molotov se sabe perdurable en los amagos aprendidos del rap. Es lugar común en México declarar que hay más poetas que poesía: la palabra escrita en verso se ha convertido en un páramo redimido por la autocomplacencia que se permite como nicho sobreviviente en ediciones nunca agotadas ante la falta de interés del público. ¿Cómo regresar la poesía a la calle? ¿Cómo hacer de los bardos y sus canciones una experiencia reencontrada? ¿Qué es lo que dice el poeta para que quieran escucharlo, para decir justo eso que quisieran decir ellos mismos?

*Verbatim vortex* se abrió como una posibilidad para quienes no se han rendido a ser mariposas sobre el papel y sobreviven como intérpretes de sí mismos al margen de lo masivo. El evento se presentó el jueves 3 de junio en el Museo Experimental El Eco y tuvo como invitados participantes a Mardonio Carballo y Juan Pablo Villa, a José Eugenio Sánchez y Ángel Sánchez Borges y a los Ositos Arrítmicos de Lemuria.

Mardonio Carballo acciona el *switch* entre síncretis, tradición milenaria y actualidad vernácula. Canta el náhuatl, porque la sabe una lengua viva, una lengua que se niega a la mera sobrevivencia, que se enrama con el castellano —una y otra serpiente, veneno y medicina de la otra— para redimirse en la paradoja de una pureza



traspolada que brilla en todas las voces que constituyen el léxico mexicano. Flor y canto desnudados que se cuelgan, cual mono de las ramas, de los juegos armónicos nacidos de la garganta de Juan Pablo Villa; músico con un don vocal que invoca elementos primordiales, articula gestos sonoros y dibuja la greca que sostiene, como copal ofrendado, la celebración del corazón, latido que hasta la muerte une un momento con el siguiente.

José Eugenio Sánchez ha sido descrito como un vaquero regiopatío, nació en 1965, inventor del fenómeno poético *underclown*, dado a la payasada solemne y a la casta irreverencia que hace de la palabra recitada una experiencia entre el *western* y el rocanrol que invita a más de una comparsa a la escena para hacerla multitudinaria. Ha tenido vacas como tema de sus poemas, armados con recortes, donde las palabras se amalgaman con el retrato de las cosas para decirlas, taimado, en ese reto que hace de la tautología una última representación. Cuando va de gira, acompañado del DJ y músico Ángel Sánchez Borges se hace llamar Jack Boner & The Rebellion.

Los Ositos Arrítmicos de Lemuria somos Fernando Díaz Corona, quien fue estrella de rock allá en los ochenta y yo, que no soy músico sino poeta. Describimos el proyecto como vodevil posmoderno, aunque nunca se tuvo en claro hasta qué punto el proyecto era una banda de rock. No lo es, pero igual salimos retratados en *Sonidos Urbanos*,

como banda, aunque no sean la mejor opción cuando se trata sólo de ir al antro a una tocada. A los Ositos nos dio por lo culterano y lo irreverente desde el principio, tal vez por eso salimos en la televisión cultural con un número inspirado en Dylan Thomas, *Matarile No*. Nuestro primer número, *Pinche Milán*, fue estrenado en una azotea; tiene como referencias a Sartre, a Simone de Beauvoir y Vittorio de Sica, pero sobre todo, tiene como tema el frío que hace en Milán. Gracias a la colaboración de artistas como Héctor Falcón y Fernando Llanos como VJs invitados, nuestras últimas presentaciones se convirtieron en una experiencia audiovisual que está igual de lejos de la experiencia multidisciplinaria, como del juego de luces e imágenes de un recital pop. Tal vez sean lo mismo en distintos envases.

La experiencia que resultó de reunir a estos músicos y poetas para presentarlos en el Museo Experimental El Eco fue tan intensa como llena de contrastes y matices: a mitad de camino entre lo vernáculo y lo vulgar, lo originario y lo virtual, dan fe de una manifestación cultural y artística que despunta como punto de intersección en un diagrama de Venn en donde, por una parte, permanece la exploración marginal, y por la otra, los medios masivos.

Ricardo Pohlenz, curador invitado

VERBATIM VORTEX  
POETRY AND MUSIC AT EL ECO  
JUNE 3

A verb is like life, it touches and signifies everything: it contaminates, transforms and overflows; it knows no peace, it likes to be sung, recited, performed; it becomes colorful in order to be shouted as a banner or kept as an ideogram written on a majong tile. Voice is invasive, it is noise, orchestrated to become the sound that covers what is said in an explosive and multicolored plumage. A natural instinct leads us to sing of battles and lost loves, invoked once and again until they become an ancient gesture and fingerprint; preserved to be heard in the sound of every repeated song. Poetry creates meaning in sizes and forms: it is a single colorful word, whether a coral snake or a humming bird, thrown against a target as a typographic drawing; as a bang or a whimper, both come through amplifiers and speakers.

There is a leap between the spoken word and music; John Cage assumes the word is music, since it is recited: four voices overlapped in his conference at Julliard; Patti Smith releases it as a wild beast among punk and dissonant cords; Laurie Anderson turns spoken word into a *mise en scene* and the same goes for David Byrne, who lurks among the canons of the modern world. Regarding these canons, Bob Dylan may always get part of the blame. Poets, as any other vermin, are song-plagues—people imagine them out on the street, attentive to whatever is said or thrown at them.

Closer to home, in Mexico, there continues to exist a captive audience for Jaime Sabines readings;

and the borders drawn between current events and everyday life in the songs of Chava Flores and Alex Lora; Transcended into the mainstream, Café Tacuba redeem themselves with the *sate/luco* (suburbia) syncretism between pop and folklore, while Molotov knows it will survive through its strategies learned from Rap. It is commonplace in Mexico to declare that there are more poets than poetry: the written word in verse has become a remote space, compensated by the self-assurance given to it, a niche surviving upon editions that will never sell out because of the great lack of interest by the public. How can poetry get to the street again? How can the bards and their songs create a new experience? What does the poet have to say in order to get some attention? How can he predict the exact words that everybody would want to say for themselves?

*Verbatim Vortex* created an opportunity for those who have not surrendered to become butterflies printed upon paper and who survive as performers at the fringe of the mass media. The event was showcased on June 3, 2010 at the Museo Experimental El Eco and featured the performances of Mardonio Carballo & Juan Pablo Villa, José Eugenio Sánchez & Ángel Sánchez Borges, and Ositos Arrítmicos de Lemuria.

Mardonio Carballo switched on and off his cultural mixing, thousand-year-old traditions mixed with vernacular current events. He sings and praises in Nahuatl because he knows it is a living language, a language that refuses mere survival



and entwines itself around Spanish –with both as snakes, poison and medicine of the other– to redeem itself in the paradox of a purity that has been surpassed, that glimmers in all those voices that become the Mexican lexicon. *Flor y canto* strips bare all that it clings to, as a monkey does to a branch, the harmonic figures born from the throat of Juan Pablo Villa; a musician with a vocal gift that invokes primordial elements, that articulate sound gestures and draws the pattern that holds, as a copal offering, the celebration of the heart, the beat that even in death, unites one moment with the next.

José Eugenio Sánchez has been described as a *regiopatio cowboy*; born in 1965, he's the inventor of the underclown poetic phenomenon, given to a solemn clowning and a chaste irreverence that transforms the spoken word into a experience halfway between the Western and Rock'n'roll, inviting members of the public into the show, to create an extravaganza. Cows have been a theme for his poems, assembled with collage elements, where words amalgamate with the picture of things to tell, cunning, the dare that makes of tautology the ultimate representation. When on tour, side by side with the DJ and musician Ángel Sánchez Borges, he calls the gig Jack Boner & the Rebellion.

*Los Ositos Arrítmicos de Lemuria* is formed by Fernando Díaz Corona, who was a rock star in the eighties and myself, Ricardo Pohlenz. I am not a musician but a poet. We describe our project as postmodern vaudeville, although it has never

been clear whether or not we are a rock band. We're not, but nevertheless, our picture is featured the coffee-table book *Sonidos Urbanos* as if we were, even if we're not the best option for a gig at a club. Ositos have been highbrow and irreverent since the beginning, which perhaps explains our appearance on a cultural t.v. broadcast with a work inspired by a Dylan Thomas poem: *Matarile No*. Our first song, "Pinche Milan," premiered on a rooftop; it has Sartre, Simone de Beauvoir and Vittorio de Sica as references, but mostly it has to do with the cold weather of Milan. Thanks to collaborations with artists such as Héctor Falcón and Fernando Llanos as guest VJs, our last shows have become audiovisual experiences that are far from the multidisciplinary experience of the stage, lighting design and visual projections of a pop recital; maybe they're the same, but with different packaging.

The experience produced through showcasing these musicians and poets in a performance at Museo Experimental El Eco was intense, full of contrasts and nuances: halfway between the vernacular and the common, the original and the virtual; living proof of a cultural and artistic impulse that is unique as a point of intersection in a Venn diagram, where on one side remains the marginal exploitation, while on the other lingers the mass media.

Ricardo Pohlenz, Guest Curator



*Spring* covered the period from the end of April into July. Several projects involved works developed between various artistic mediums, in processes that evoke the notion of *Gesamtkunstwerk*. This German word, associated with the ideas of the German opera composer Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), describes the conception of a "total artwork", the desire to create a piece that combines all of the arts: theater, visual arts, music, architecture and poetry. This concept had a strong influence on Mathias Goeritz and his design of El Eco as a multi-disciplinary space.

This season included two exhibition projects, one by Geoffrey Farmer and the other by Marcos Castro. Each project, in different ways, performed an archeology of aesthetic ideas associated with El Eco, engaging with artistic traditions that influenced Goeritz and the construction of this space. These included German Expressionist painting and film, as well as Dada and its birthplace, the Cabaret Voltaire. *El vampiro de Coyoacán y sus veinte achichintles* (The Vampire of Coyoacán and His Twenty Achichintles) by Geoffrey Farmer was an opera involving objects that performed on a large, multi-level stage constructed in the main gallery. The sculptures, texts and sounds created by Farmer mixed together narratives related to the historical context of the museum and several personalities involved in its legacy. In turn, Marcos Castro produced an installation titled *Solve et Coagula* (Dissolve and coagulate), which explored alchemy and mythical animal forms, tying these interests to those of Goeritz. With this piece, Castro translated his distinct graphic style into three-dimensions and created a theatrical space that responded to the unusual architecture of the Sala Mont gallery of the museum.

The *Eco Pavilion 2010* continued to be activated during *Spring*, with variety of open-air events and collaborations between the museum and other cultural organizations. These events included a collaboration with Cine Abierto, consisting of the projection of two German Expressionist films, *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) and *The Student of Prague* (1913). The music and performance group El Resplandor presented *Ouroboros*, which combined experimental music, ritual, costumes, mezcal and dramatic staging effects. Also presented in this space was *Verbatim Vortex*, a "Spoken Word" evening, involving with poetry, music and rhythm. *Postopolis!DF* was the final event that was housed in the *Eco Pavilion 2010*, a four-day series of talks on art and architecture, organized by the museum along with TOMO from Mexico City, Domus and The Storefront for Art and Architecture from New York.

Adrian Notz, the director of the Cabaret Voltaire in Zurich, was invited during this period to spend time in Mexico, as part of the Curatorial Residency Program. He visited artist studios and met with curators and other cultural producers in Mexico and additionally gave a talk on the history of the Cabaret Voltaire and its current program as a space for Contemporary Art.







# VERANO AL OTOÑO

En esta temporada, la programación del Museo Experimental El Eco abarcó el periodo de agosto a octubre e incluyó danza y *performances*, así como varias exposiciones y una residencia de artista.

Al llamar “El Eco” a este edificio, Mathias Goeritz expresó su deseo de que este pequeño espacio tuviera un extenso impacto cultural, que los proyectos aquí realizados reverberaran desde este lugar hacia el exterior, y que el contexto cultural local tuviera resonancia en la comunidad artística internacional. Los ecos, al igual que las reverberaciones, desempeñaron un papel importante en la temporada *Verano-Otoño* de El Eco. Además de presentar proyectos contemporáneos dirigidos a un contexto global, estos buscaron reflejar —hacer eco— de las referencias al pasado y las historias que le dieron forma al museo.

Durante los meses de agosto y septiembre, el colectivo angelino My Barbarian produjo una serie de *performances* y viñetas que se llevaron a cabo —y se registraron en video— tanto en la sala principal del museo, como en el *Espacio Escultórico* de la UNAM. Para estas obras, el colectivo se basó en la cultura mexicana del pasado reciente, así como en la historia de El Eco. En su proyecto mezclaron el cabaret y las ruinas aztecas con la melancolía marxista, reuniendo referencias a un mural de Juan O’Gorman; revivieron un bar de lesbianas que ocupó el edificio provisionalmente durante la década de los cincuenta; mientras que los mariachis y símbolos prehispánicos fueron fuente de inspiración. Por su parte, Inger-Reidun Olsen (IRO), una bailarina radicada en Oslo, también usó el museo como espacio teatral. Durante varias semanas, Olsen estudió la arquitectura del museo y realizó una presentación basada en su investigación en proceso sobre el tema del poder. Además, Olsen llevó a cabo un taller con artistas locales en el que exploraron este tema en relación al movimiento y la política.

En esta temporada también se realizaron dos exposiciones que hacían eco de la abstracción modernista. La artista argentina Karina Peisajovich presentó una gran instalación en la que proyectaba

luces de colores sobre el techo de la sala principal. Esta pieza tan lenta e íntima, como discretamente teatral, producía una configuración celestial que cambiaba de color gradualmente mientras el público se tendía bajo ella. Recordando las investigaciones de los artistas de la Bauhaus de los años veinte y treinta, la obra estimulaba la percepción mientras contemplábamos estos círculos de luz y el significado del color abstracto y puro. A su vez, la artista Georgina Bringas presentó una gran instalación monocromática en la sala Mont del primer piso. Bringas cubrió la extensa pared de esta sala con tres kilómetros de cinta de video VHS, el equivalente a 24 horas de grabación, un día completo. Esta intervención era una reflexión en torno a las relaciones conceptuales entre el tiempo, el espacio y lo visual, mientras hacía referencia a los experimentos ópticos y la reducción de las formas en la pintura de los años sesenta.

Durante esta temporada inauguró el *Archivo Vivo de El Eco*, un proyecto permanente diseñado en colaboración con el doctor en Historia de Arte, Daniel Garza Usabiaga, este espacio exhibe la historia de El Eco y los proyectos posteriores que ocurrieron en su arquitectura. Asimismo, el *Archivo Vivo* presenta, en la forma de entrevistas en video y textos comisionados, la investigación actual sobre el edificio, su contexto histórico y la obra de Goeritz.

Finalmente, esta temporada también incluyó la residencia de un mes del artista mexicano José Jiménez Ortiz, quien vive y trabaja en Torreón. Jiménez utiliza medios como el video, la fotografía, la gráfica, documentos y acciones, creando relaciones entre “lo virtual” y “lo real” en el mundo de los *chats*, los archivos digitales y los cafés de Internet. Por lo general, sus proyectos incluyen el robo de material personal que se deja en las computadoras de espacios públicos. Después, el artista activa estos archivos de diversas formas para generar un diálogo en torno a cuestiones contemporáneas entre las que se encuentran la identidad, la legalidad, lo local y la narrativa.

JOSÉ JIMÉNEZ ORTIZ  
*MICRONACIÓN: ECO*  
ARTISTA EN RESIDENCIA, AGOSTO

Durante el mes de agosto del 2010, realicé una residencia de investigación y producción en el museo bajo tres premisas:

- Como una estrategia de visibilidad a partir de entrevistas y visitas de estudio con distintos agentes culturales de la ciudad de México.
- Como una ventana para mostrar mi trabajo al público de la ciudad a partir de una charla en el auditorio del museo.
- Como una oportunidad para desarrollar mis proyectos de investigación en un escenario distinto, sometiendo mis procesos de trabajo a una constante revisión y crítica especializada.

A

A lo largo de un mes dispuse de un estudio de trabajo, donde además de producir mis proyectos, recibí la visita de críticos, directores de museos y galerías, académicos, artistas y curadores. La intención era mostrar mi obra y detonar un diálogo que me permitiera enriquecer mi trabajo a partir de un *feedback* proveniente de distintos campos de conocimiento.

Durante las revisiones surgieron interesantes discusiones en torno a aspectos técnicos (Arcangel Constantini, Daniel Toca, Itzel Vargas), el lugar de mi trabajo en el mercado comercial (Geoffrey Wall, Jorge Munguía, Guillermo Ruiz de Teresa), mi postura ética y profesional como artista (Willy Kautz, Tobias Ostrander, Samuel Morales, Colectivo Jeleton), el valor histórico y sociocultural de algunos de los proyectos que hasta la fecha he realizado (María Angélica Melendi, Carmen Cebrenos, Eduardo Abaroa, Ruth Estevez), la planeación de nuevos proyectos (Ariadna Ramonetti, Mauricio Maille, Gustavo Arroniz, Eugenio Echeverría) así como intensos



debates en torno a aspectos conceptuales en el cuerpo de mi obra (Minerva Cuevas, Laurel Ptak, Ramón Lobato, Gonzalo Ortega y Daniela Pérez).

Las charlas tuvieron una duración promedio de 90 minutos, tiempo suficiente para mostrar mi portafolio, así como los proyectos en proceso.

B

Estuve cuatro semanas completas residiendo en El Eco. Los días martes, miércoles y jueves, pasaba todo el día entrevistándome con las personas señaladas en el inciso "A" de este texto. De viernes a lunes, tenía tiempo suficiente para visitar museos, galerías, salir a comer con amigos, caminar por el centro, buscar discos y libros, además de asistir a algunos buenos conciertos. Durante esos días, también me la pasaba dándole vuelta a las discusiones que durante tres días había tenido: recibía una lluvia de comentarios, consejos, críticas, sugerencias y referencias para enriquecer en general mi ejercicio profesional y, afortunadamente, contaba con cuatro días para poner en orden todas las notas que tomaba, buscar en Google las referencias que me habían dado, dar lectura a los textos que amablemente dejaban en el estudio, pero sobre todo, para tratar de dar respuesta a las múltiples preguntas que cada entrevista dejaba en mi cabeza.

Se trató de un maratónico bombardeo de dudas que regresaba al comienzo de cada día martes. Cuando el lunes por la noche sentía más o menos resuelto el panorama en torno a las inquietudes sembradas sobre mi trabajo, el martes renacían dialécticamente.

Este dinamizador ejercicio representó la más gratificante experiencia de la residencia. Actualicé y repensé múltiples variables y categorías muy importantes en mi práctica, y esto me permitió resolver en gran medida un par de proyectos en los que actualmente me encuentro trabajando.

Fueron cientos de notas, recortes, diagramas, mapas conceptuales, *post its*, fotografías, minutos de grabaciones de audio; todos me dieron una buena sacudida y me han permitido darle forma al arranque de tres proyectos.

### **Eternity is possible**

(La eternidad es posible)

Proyecto que a partir de la pregunta: ¿Sabes qué ocurrirá con tus cuentas de Facebook, Messenger o Twitter si llegas a morir de forma repentina?, explora el fenómeno de la muerte de personas que forman parte de microcomunidades al interior de diversas redes sociales, aludiendo a temas como la memoria, la realidad concreta, la representación, la enajenación y la gestión del yo. El proyecto consiste en el establecimiento de una empresa *on-line* que ofrezca un servicio básico para el mundo de la comunicación actual: administrar las redes sociales de una persona después de su muerte, permitiéndole mantenerse vigente en cada una de las microcomunidades virtuales de las cuales forma parte.

Cada una de las personas con las que me entrevisté, de alguna manera aportó algo al proyecto. Al final, resultó beneficiario del Programa Bancomer-MACG Arte Actual, dentro del cual trabajaré hasta el año 2012. El entrenamiento que tuve con las dinámicas entrevistas en mi residencia resultó vital a la hora de presentar el proyecto frente al jurado de dicho programa.

### **Cartography, horror and semiotic phenomena**

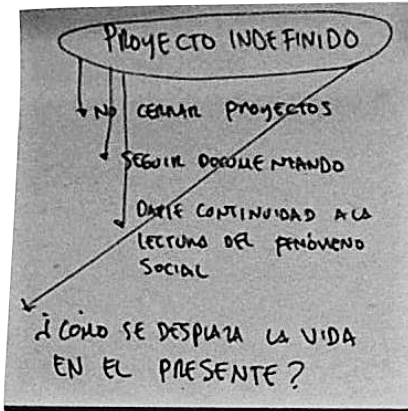
(Cartografía, horror y fenómenos semióticos)  
Llegué a El Eco con una docena de fotografías, unos cuantos recortes de periódico y algunos diagramas de ideas para regresar a Torreón con un sólido proyecto en torno a la manera en que ciertos fenómenos sociales ligados a la delincuencia organizada alteran de forma caprichosa y desordenada la vida cotidiana de una sociedad. Actualmente me encuentro grabando cinco videos cuya estructura fue armada totalmente en el estudio del museo.

### **A brief history of a strange place in San Rafael**

(Breve historia de un lugar extraño en San Rafael)

Empleando el *storytelling*, el mito urbano y el chisme como ejes metodológicos, realicé 20 entrevistas con vecinos del museo que tienen al menos 40 años viviendo en el lugar que lo hospeda: el barrio de San Rafael en la ciudad de México. Ninguno ha entrado jamás al museo ni tienen idea de cómo es por dentro, pero lo han visto miles de veces. Las personas se encuentran construyendo una historia en torno a lo que creen que el museo contiene, partiendo de los chismes, mitos y fantasías que con los años ha ido construyendo el imaginario colectivo.





C  
**Micronaciones, archivos perdidos y la nueva gestión del Yo**

Este fue el título de la charla que ofrecí en el museo el día 24 de agosto de 2010. Frente a un público heterogéneo, dividí el diálogo en dos partes: primero hablé del lugar en el que trabajo, el panorama general del arte contemporáneo en el norte de México y lo valioso que había resultado la residencia. Aproveché la segunda parte de la sesión para mostrar y hablar sobre mi trabajo, recibir preguntas y comentarios. Se trató, sin duda, de una experiencia enriquecedora con un público muy diferente al que había recibido en el estudio.

**Micronación, parásito chupainformación**

Como parásito invadí El Eco y viví de él durante un mes. Con sus viáticos me alimenté y recorrí la ciudad. Pero también me nutrí de sus contactos, aproveché su agenda, su espacio y el interés que muchas personas tienen en él para chupar la máxima cantidad de información que pude. Desde el magnífico espacio donde me hospedaron (El Hotelito de Miguel Legaria, suerte de hostel habitado siempre por músicos, historiadores del arte, investigadores extranjeros, académicos y otros artistas que realizan residencias en la ciudad), hasta el estudio que me proporcionaron, fueron una pequeña micronación en la que impuse una práctica cotidiana acorde a

mis necesidades, una micronación que me dotó por un mes de una gran tranquilidad para trabajar y reflexionar en torno a mi trabajo, hacer un distanciamiento crítico a todo lo que tiene que ver conmigo y mi producción y enfascarme en un constante proceso de reconstrucción. Muchas gracias a El Eco por esta grandiosa oportunidad. Ojalá muchos más aprovechen la nobleza de su programa de residencias.

José Jiménez Ortiz, artista

JOSÉ JIMÉNEZ ORTIZ  
*MICRONATION: ECO*  
ARTIST IN RESIDENCE, AUGUST

In August 2010, I developed a research and production project during a residency at the museum; where I used the institution in three different ways:

- As a place for networking through studio visits and interviews with various cultural agents in Mexico City.
- As a place to show my work to Mexico City audiences, through a lecture in the Museum's auditorium.
- As an opportunity to develop my research projects in a different context, where my investigations would be constantly monitored by specialized critics.

**A**

I was granted a studio space for a whole month where I worked on my projects, and was visited by critics, museum and gallery directors, academics, artists, and curators. My intention was to show my work and to engage in discussions that would provide me with feedback coming from different fields of knowledge.

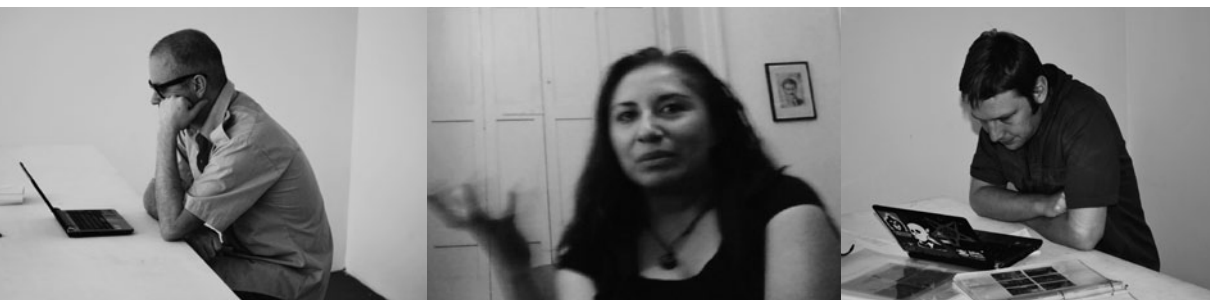
During these meetings I had the opportunity to discuss relevant issues related to my work, ranging from technical matters (Arcángel Constantini, Daniel Toca, Itzel Vargas), to the place of my work

in the market (Geoffrey Wall, Jorge Manguía, Guillermo Ruiz de Teresa), my ethical and professional position as an artist (Willy Kautz, Tobias Ostrander, Samuel Morales, Colectivo Jeletón), the historical and socio-cultural value of some of the projects I have developed to this date (María Angélica Melendi, Carmen Cebreros, Eduardo Abaroa, Ruth Estevez), and my plans for new projects (Ariadna Ramonetti, Mauricio Maille, Gustavo Arroniz, Eugenio Echeverría). I also had the chance to engage in several heated debates about various conceptual issues in my practice (Minerva Cuevas, Laurel Ptak, Ramón Lobato, Gonzalo Ortega, and Daniela Pérez).

Each of these discussions lasted around 90 minutes, so there was enough time to go through my portfolio and talk about my current projects.

**B**

During my four week stay at El Eco, I had appointments on Tuesdays, Wednesdays, and Thursdays with all the people I have already mentioned. The other days—from Friday to Monday—I went to museums and galleries, had lunch with friends, and walked around the center of the city looking for books and records. I also went to some good concerts. During those days I also thought a lot about the discussions in the studio: I received so many comments, advice, criticism, suggestions, and references to improve my practice that



—luckily enough—I had four days to design my notes, do research on Google, and read the pieces that people kindly lent me; but mostly, I tried to answer all the questions that stayed in my head after each interview. Every Tuesday this marathon bombardment of questions started all over again. Each Monday night I felt that I'd sorted out the dubious panorama surrounding my work, but every Tuesday the questions were dialectically reborn.

This bombastic exercise was the most rewarding part of my residency. I had to update and reconsider some relevant variables and categories regarding my practice, and that helped me to sort out several of the projects that I was developing during this period.

I felt quite shaken by the hundreds of notes, clippings, charts, concept-maps, post-its, pictures, and minutes of recorded audio; and in the end all this allowed me to start working in three new projects.

### Eternity is possible

The project begins with the question “What would happen with your Facebook, Messenger or Twitter accounts if you suddenly died?” It addresses the phenomenon of people who die while being part of micro-communities in social networks, and it explores issues such as memory, concrete reality, representation, alienation, and management of the self. My project is to develop an online business which would be fundamental for today's world of communications: managing people's social network personas after they die, so they may still be part of each of the micro-communities that they belong to.

Each of the people I spoke to during the review sessions contributed to this project. In the end, I was awarded one of the Bancomer-MACG Arte Actual grants, which will allow me to develop this project through 2012. The dynamic interviews held during my stay at El Eco were a very good training to present my project before the grant's jury.

### Cartography, horror, and semiotic phenomena

I arrived at El Eco with a dozen pictures, some news clippings and a few diagrams where I sketched my ideas. When I got back to Torreón I had already thought of a solid project about how certain social phenomena related to organized crime alter everyday life in haphazard and disorderly ways. Presently, I am developing five microfilms on the basis of a structure that I developed during my residence at the Museum.

### A brief history of a strange place in San Rafael

I used storytelling, urban legends and gossip as the methodological axes to interview 20 individuals who have been living at San Rafael, the neighborhood where the museum is located, for at least 40 years. Although they have seen the museum thousands of times, none had ever entered the building, and had no idea of how it is inside. These individuals are creating a story about whatever they believe it contains. The story is based on the gossip, myths, and fantasies that have accumulated over the years, shaping the collective imagination of the neighborhood.





C

My talk at the museum on August 24, 2010 was called **Micronations, Lost archives and a New Management of the Self.**

The audience was quite heterogeneous, so I divided my work in two parts: first I spoke of the place where I work, of a general view of the art world in the North of Mexico and of how valuable this residency had been for me. I used the second part of the session to show my work and talk about it; and have a short Q and A. Certainly it was a very rewarding experience, because the people in the audience were very different from those who had visited the studio.

### **Micronation, infosucking parasite**

I invaded and lived off El Eco like a parasite for a whole month. The traveling expenses allowed me to feed and move through the city. But I also exploited its address books, its space and the interest that many people have in this space to suck out all the information I could. I was able to impose the ordinary life that best suited my interests upon some sort of little micronation that included everything from the magnificent place

where I stayed (El Hotelito –owned by Miguel Legaria– which is some sort of hostel that welcomes foreign musicians, art historians, academics, and artists while they stay in Mexico city), to the studio space I was assigned. This micronation allowed me to work and think about my practice, to distance myself critically from everything related to my production and myself, and to engage in a constant process of reconstruction. I wish to thank El Eco for this wonderful opportunity and I hope that many others might take advantage of the nobility of its residency program.

José Jiménez Ortiz, Artist





MY BARBARIAN  
(ALEJANDRO SEGADE, MALIK GAINES Y JADE GORDON)  
*ECOS DE LOS ECOS DE LOS ECOS*  
AUGUST 9 - SEPTEMBER 12

Para esta residencia agradecemos el apoyo de Fundación BBVA Bancomer.

El proyecto de video y *performance* de My Barbarian, colectivo radicado en Los Ángeles, fue una resonancia creada en los espacios de la arquitectura emocional de Mathias Goeritz. Una serie de "ecos" de eventos del pasado y momentos históricos armonizados en forma de acciones y escenarios representados y grabados, compuestos y actuados en colaboración con artistas locales, en lugares como el Museo Experimental El Eco y el *Espacio Escultórico*.

En el espíritu de las ideas de Goeritz, las piezas hicieron resonancia a la intención de que El Eco sea "un punto de encuentro para experimentar la creación artística libremente y en convivencia. [...] un espacio abierto y transformable: museo experimental, galería de arte, teatro". El proceso de trabajo, incluida la composición, la instalación, las audiciones, ensayos y grabaciones, estuvieron abiertas al público del 9 al 22 de agosto. Después de la residencia de dos semanas, el grupo dejó en exhibición una instalación temporal en proceso del 22 de agosto al 4 de septiembre. A su vuelta, el sábado 4 de septiembre My Barbarian realizó una presentación final y una instalación basados en el concepto de vibración. Su muestra se exhibió en el museo hasta el 12 de septiembre.



## MY BARBARIAN

(ALEJANDRO SEGADE, MALIK GAINES AND JADE GORDON)

*ECOS DE LOS ECOS DE LOS ECOS*

AUGUST 9 - SEPTEMBER 12

The video and performance project for El Eco by the Los Angeles-based collective My Barbarian was a reverberation, created in the spaces of Mathias Goeritz' "Emotional Architecture." A series of echoes of past events and historical moments were harmonized in the form of enacted and recorded actions and scenarios, composed and performed on sites that included the Museo Experimental El Eco and the Espacio Escultórico, in collaboration with My Barbarian and local artist-participants. In the spirit of Goeritz's ideology, the pieces echoed the stated intention that El Eco would be "a meeting point to experience artistic creation freely and convivially. [...] an open and transformable space: experimental museum, art gallery, theater." The process of working, including the composition, installation, auditions,

rehearsals and video-taping, was on view to the public from August 9 to the 22. After an initial two-week residency, the group left a temporary in-process installation from Aug 22 to Sept 4. On Saturday, September 4, My Barbarian then returned to make a final performance and installation, organized around the concept of vibration, which was on view in the museum until September 12.



## ECO #1

Produciendo colectividad/Producción colectiva

## LOCACIÓN:

Museo Experimental El Eco/Espacio Escultórico

Haciendo eco al interés de Goeritz por la producción colectiva, My Barbarian compuso a la vista del público en la sala principal de El Eco una meditación abstracta *in situ* sobre la relación entre las ruinas aztecas y la melancolía marxista. Se realizó un *performance* en el *Espacio Escultórico* del campus de la Universidad Nacional Autónoma de México el jueves 19 de agosto. La pieza fue grabada y se permitió el acceso al público.

## ECO #2

El espacio especial/El rastro espacial

## LOCACIÓN:

Bar del Museo Experimental El Eco

Para recrear un bar gay que supuestamente estuvo ubicado en el edificio de El Eco en los años cincuenta, My Barbarian colaboró con actores de la ciudad de México, incluyendo a Las Reinas Chulas, en una narrativa libre que exploró lo que pudo haber significado concebir un lugar en el que las mujeres encontrarán amistad, sexo, fiesta y la formación de una identidad política. El resultado del video se exhibió en el Bar del museo en septiembre.

## ECO #3

Mural plural/Movimiento detenido

## LOCACIÓN:

Museo Experimental El Eco, sala principal

Mediante una pantalla verde, un set de iluminación y una cámara de video, se realizó un video-mural basado en los mosaicos de O'Gorman de la Biblioteca Central de la UNAM. Las figuras fueron miembros del público seleccionados por My Barbarian, artistas colaboradores (como Galia Eibenschutz), bailarines, músicos, actores callejeros. Todos los participantes formaron un collage dentro de un patrón diseñado y proyectado en la pared de la sala principal de El Eco.

## ECO #1:

Producing Collectivity/Collective Production.

## LOCATION:

Museo Experimental El Eco/Espacio Escultórico

Echoing Goeritz's interest in collective production, My Barbarian composed music while on view in the main gallery of El Eco, an on-site, abstract meditation on the relationship between Aztec ruins and Marxist melancholy. They produced a live performance at the *Espacio Escultórico* on the campus of the National Autonomous University of Mexico, on August 19; the composition was performed live and taped in this outdoor space. An audience gathered.

## ECO #2:

The Special Space/The Spatial Trace.

## LOCATION:

Museo Experimental El Eco Bar

Re-creating a lesbian bar that took place on the premises of El Eco in the 1950s, My Barbarian collaborated with Mexico City-based performers, including Las Reinas Chulas, on a loose cinematic narrative that explored what it might have meant to carve out a place for women to meet for friendship, sex, revelry and the formation of a political identity. The resulting video was on view above the bar in the museum during September.

## ECO #3

Plural Mural/Halted Movement.

## LOCATION:

Museo Experimental El Eco, Main Gallery.

Using a painted green screen, a lighting setup and a video camera, a video mural based in part on Juan O'Gorman's UNAM Library mosaic, was created. The figures were members of the public (selected by My Barbarian), as well as collaborating artists (featuring Galia Eibenschutz), and performers (dancers, musicians, street performers), that were selected through auditions by My Barbarian. All the participants were collaged into a mural design pattern and projected onto the wall of the main gallery at El Eco.



ECO #4  
No-occidental (Telón de fondo).

LOCACIÓN  
Museo Experimental El Eco, sala Mont.

Proyección del video de My Barbarian  
*Non-Western (Backdrop)*, 2008, 40 min.

Éste sirve para acompañar el *performance* titulado en español *No-occidental*, cuyas partes fueron ejecutadas ocasional e intermitentemente por My Barbarian mientras trabajaron en El Eco.

Enfocado hacia la música, el video presentó letras de canciones en español que se mezclaban con imágenes grabadas en barrios de Los Ángeles donde existe una fuerte influencia mexicana como Echo Park, Boyle Heights, Highland Park y otras áreas.

ECO #5  
Eco de los Ecos.

LOCACIÓN  
Museo Experimental El Eco.

My Barbarian realizó un *performance* final y una video instalación en El Eco utilizando el material desarrollado durante su residencia en el museo.

ECO #4  
Non-Western (Backdrop).

LOCATION  
Museo Experimental El Eco, Sala Mont.

The looped projection of My Barbarian's video, *Non-Western (Backdrop)*, 2008, 40 minutes, was presented in the upstairs gallery. The video had originally accompanied the performance *Non-Western*, parts of which were occasionally and intermittently performed by My Barbarian while working at El Eco. Set to music, the video shows Spanish song lyrics moving across backdrop images shot in Los Angeles neighborhoods, such as Echo Park, Boyle Heights, Highland Park, and other areas with a strong Mexican influence.

ECO #5  
Echo of Echoes.

LOCATION  
Museo Experimental El Eco.

A final performance and video installation was presented by My Barbarian at El Eco, that responded to the exhibition material developed during the entire period that they worked at the museum.

## ARCHIVO VIVO DE EL ECO PROYECTO PERMANENTE INAUGURADO EL 7 DE SEPTIEMBRE

Este *Archivo Vivo* parte de la necesidad de ofrecer al público la historia, pasada y presente, del Museo Experimental El Eco. El proyecto busca documentar, reunir y mostrar la información vinculada con el museo de manera constante, así como aquella relacionada con Mathias Goeritz, a los que participan de su legado y las ideas generadas a partir de estos vínculos.

Existe toda una mitología en torno a la historia de El Eco en la que se mezclan la realidad y la ficción. Este proyecto, en continuo proceso, intenta mantener vivos estos mitos como una fuente de inspiración para el público del museo y para los artistas invitados a participar en sus actividades.

Con el *Archivo Vivo*, el museo presenta una exposición permanente que incluye materiales históricos e información sobre el concepto original y el desarrollo de El Eco concebido

por Mathias Goeritz y Daniel Mont. Asimismo, incluye información acerca de las diversas funciones del inmueble a lo largo de su historia tales como: museo experimental, restaurante, teatro y cabaret, además de su reciente restauración y reinauguración a cargo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

### **Organizado en colaboración con:**

Dr. Daniel Garza Usabiaga, curador invitado.



Archivo Vivo Parte 1, video, 41'30", 2010. Entrevista con el Mtro. Francisco Reyes Palma y la Sra. Catalina Mont, (entre otros).



## LIVING ARCHIVE OF EL ECO PERMANENT PROJECT INAUGURATED SEPTEMBER 7

This *Living Archive* is based on the need to offer to the public an account of the past and present history of Museo Experimental El Eco. This project seeks to document, collect and display information related to El Eco, Mathias Goeritz, those related to his legacy and the ideas that have been generated by these relationships.

There exist many myths related to the history of El Eco, often mixing reality and fiction. This on-going archival project is aimed at keeping these myths alive, as a source of inspiration for both the audiences of the museum and for the artists who are invited to take part in its activities.

With the *Living Archive* the museum is presenting a permanent exhibition that includes historical materials and information on the original concept and development of El Eco as conceived by Mathias Goeritz and Daniel Mont. It also includes information on the diverse lives that this building has lived, as an experimental museum, restaurant, theater and cabaret, as well as its recent restoration and re-opening by the National Autonomous University of Mexico.

**Organized in collaboration with:**  
Dr. Daniel Garza Usabiaga, Guest Curator.





## INGER-REIDUN OLSEN ARTISTA EN RESIDENCIA, SEPTIEMBRE

Una de las metas de mi investigación acerca del poder está relacionada con definir lo que éste es y las maneras en las que se ejerce. El poder es un acto, pero también puede ser algo que das y tomas. También es algo que puedes ceder, y que puede existir en relación a cierta situación o persona. Me parece que definir el poder físico sin caer en un cliché es un desafío. Quiero expresar diferentes capas y aspectos de lo que es el poder: como distintas fuerzas en conflicto en un individuo, como algo que se da entre dos personas, entre diversos grupos que ocupan un mismo espacio, o entre el público y el bailarín.

La estrategia que elegí para el *performance* en El Eco fue la manipulación. Al principio actué de manera humilde y amable, pero después, a medida que cambiaba el paisaje sonoro, empecé a ser más fría y más estricta. De pronto, el público era parte de algo que no le resultaba tan grato; estaba atrapado en mi espacio y se veía forzado a reconocer que era una situación de naturaleza agresiva. No tengo expectativas en relación a cómo el público puede responder o reaccionar a mis presentaciones. Me parece que es interesante observar y plantear algunas

preguntas acerca de cómo nos relacionamos con el poder y sus estructuras, así como qué tipos de conducta están determinados por la cultura y cuales no.

Inger-Reidun Olsen, coreógrafa y bailarina



INGER-REIDUN OLSEN  
ARTIST IN RESIDENCY, SEPTEMBER



One of the goals of my research on power involves defining what power is and how it is exercised. Power is an action; but it can also be taken or given to you. You may also give it away and it exists in relation to a situation or person. I find it challenging to define power physically without falling into clichés. I want to express power in different layers and aspects: as conflicting forces within an individual, as something that happens between two people or within groups in a single space, or between the audience and the dancer.

For this performance, I chose a manipulative strategy. At first, I acted in a humble and kind manner, but as the soundscape changed, I became stricter, colder. Suddenly, the audience was taking part of

something that was not so pleasant; they were trapped inside my space and became aware of the aggressive nature of this situation. I do not have any expectations regarding how the audience should respond or react to my performances. Rather, I think it is interesting to observe and to ask questions about how we relate to power and to power structures, to ask about which kinds of behavior are culturally determined and which are not.

Inger-Reidun Olsen, Choreographer and dancer

KARINA PEISAJOVICH  
SEPTIEMBRE 22 - OCTUBRE 31

Karina Peisajovich se formó como pintora, más su práctica artística no sólo ha estado influenciada por la historia del arte, sino también por sus experiencias de juventud en el teatro alternativo, donde trabajó como escenógrafa y diseñadora de vestuario a finales de los ochenta y principios de los noventa. La historia de los experimentos modernos con la abstracción y la percepción han tenido una influencia muy importante en su trabajo; al igual que el uso de los recursos técnicos del teatro; su trabajo directo con el espacio físico de exhibición y el interés por que el espectador-participante ocupe una posición activa en la obra. Recientemente, Peisajovich ha pasado de hacer instalaciones complejas, en las que pintaba formas abstractas que cubrían las paredes y el suelo de las salas mezcladas con proyecciones de luz, a trabajar con un conjunto de elementos más reducido: pequeñas máquinas de iluminación que proyectan luces de colores, colocadas en espacios oscurecidos por completo.

Para su instalación sin título en el Museo Experimental El Eco, Peisajovich oscureció significativamente la sala principal, cubriendo el ventanal y pintando las paredes del mismo gris oscuro del techo. Tomando ventaja de la altura característica de este amplio espacio rectangular, la artista proyectó sobre la superficie plana del techo. Alrededor de la sala, colocó cinco reflectores sobre el piso. Cada uno tenía un pequeño motor

que movía una barra de metal que hacía girar una placa circular de vidrio coloreado, colocada sobre cada una de las luces. Al moverse, las placas proyectaban círculos de luces de colores sobre el techo que cambiaban con el movimiento del vidrio. Los cinco dispositivos luminosos eran de diferentes tamaños y las proyecciones se encimaban unas a otras creando diversas composiciones. Como cada motor estaba programado a una velocidad ligeramente distinta, los colores de los círculos nunca se sincronizaban, lo que hacía que en la sala hubiera un rango casi infinito de combinaciones de color debido a la constante mezcla de colores en diferentes momentos.

Los discos rotativos de esta pieza recordaban a los *Disques avec spirales* (Discos con espirales), de 1923, de Marcel Duchamp, pero sin producir el efecto tridimensional generado por la obra del artista francés. Fue el mismo Duchamp quien nos previno de los placeres de lo retiniano, de lo cómodos que resultaban y de cómo podían ser muy complacientes. En ese sentido, Peisajovich comparte con él la necesidad de desafiar la visión, de activarla de manera contundente. La artista ha asumido este mismo problema en el contexto contemporáneo, donde las imágenes de consumo dominan la vista con facilidad. Además, la estructura de esta obra recuerda los ejercicios sobre el color de los profesores de la Bauhaus y, en particular, a las enseñanzas de Joseph Albers. La misma artista reconoce esta referencia y el uso de los estudios de Albers en su obra; en particular de aquellos que se refieren a las demostraciones de cómo los colores resultan engañosos, pues no son entidades estables ni aisladas, sino radicalmente contingentes, debido a las imágenes diferidas que se generan como resultado de los efectos de la biología y la física. Tratándose de El Eco, y de su creador y fundador, Mathias Goeritz, cabe mencionar que este



último también tenía un gran interés por Albers, y que usó sus teorías tanto en su obra, como en sus propios métodos de enseñanza.

Esta obra de Peisajovich generó un ambiente mágico y construyó un lugar en el que se podía tener una intensa experiencia perceptual. Al evocar una cueva o un planetario, su instalación invitaba a los visitantes a recostarse en el piso, en la oscuridad, mientras contemplaban el juego de las luces de colores. El espectador quedaba fascinado por el lento movimiento de las transiciones de los colores, lo que ocasionaba que el movimiento ocular disminuyera de manera considerable. Ante esta experiencia, uno se volvía consciente de la propia visión como un acto de percepción, así de cómo la propia imaginación intentaba conectar estas abstracciones para formar una imagen o un referente conocido. Por otra parte, mientras estos círculos entrelazados recordaban a las composiciones del geometrismo de las décadas de los cincuenta y sesenta, también era fácil relacionarlos con el mecanismo que los producía, el lente circular sobre los reflectores, o la forma de los discos coloreados.



Podemos definir el color como la diferencia que hay entre la luz y la oscuridad; y es esta distinción la que crea las imágenes del mundo que percibimos. A través de su fugacidad, el color y la luz revelan la fragilidad de las imágenes y lo vulnerable que es la visión en general. La instalación de Karina Peisajovich intentó poner de manifiesto esta conciencia aislando los elementos constitutivos de la imagen: el color, la luz, la oscuridad y las relaciones entre ellos. Al hacerlo, forzó a los espectadores a experimentar un estado simulado anterior a la imagen, creando un espacio en el que era posible reconocer el proceso por medio del cual construimos lo visible. Así, la "imagen" que construía esta pieza era la del acto mismo de ver.

Tobias Ostrander, curador

KARINA PEISAJOVICH  
SEPTEMBER 22 - OCTOBER 31

Trained as a painter, the artistic practice of Karina Peisajovich has been strongly influenced not only by art history, but by her early experience in underground theater, where she worked in the late 80s and early 90s as a stage and costume designer. Her artwork is deeply influenced by a history of Modernist experiments with abstraction and perception, while concurrently appropriating physical and conceptual aspects from theater: its technical supports, its direct engagement with the physical exhibition space, and the active positioning the viewer-participant directly within the work. In her recent projects she has moved from producing complex installations involving abstract forms painted from the gallery walls onto the floors, combined with geometric forms projected in light, toward a more reduced set of elements; small light machines projecting colored light, placed within completely darkened spaces.

For her untitled installation at the Museo Experimental El Eco, Peisajovich significantly darkened the large gallery of the museum, by covering the main window and painting the walls in the same dark gray of the ceiling. Taking advantage of the significant height of this long rectangular room, the artist projected onto the smooth surface of the ceiling. Five powerful theater lights were positioned on the floor around the room. Attached to each floodlight was a small motor that moved a metal rod, which in turn slowly rotated a circular glass plate above the lights. Each plate contained a transparent color wheel. As they moved, the illumination projected circles of colored light onto the ceiling, colors that gradually changed as each glass moved. These five lighting contraptions ranged in size and their projections overlapped one another, creating a composition of forms. Each motor was programmed at a slightly different speed, so that the colors of the circles were perpetually out of sync, thereby producing a nearly endless range of color combinations in the room, as colors overlapped at diverse intervals.

The motorized disks of this piece recalled those used by Marcel Duchamp in works such as *Disk Bearing Spirals* (1923), but without the three-dimensional effect produced by the French artist. It was Duchamp who warned against the pleasures of the eye, the comfort it provides and its tendency to produce complacency. His challenges to the eye, his need

to activate it in aggressive ways, is a desire shared by Peisajovich. She recognizes these challenges within her contemporary context, where the eye is easily coerced by consumer imagery. Her structuring of this artwork additionally recalled the color exercises developed by the professors of the Bauhaus, specifically the teachings of Josef Albers. The artist has addressed this reference and the use of the studies of Albers in her work, identifying her particular interest in his demonstrations of how colors deceive; how they are not stable or contained entities, but perpetually contingent, producing after-image colors, as a result of biological and psychic effects. Mathias Goeritz also shared this interest in Albers and often went back to his teachings and used them in his own influential pedagogy.

The installation by Peisajovich structured a magical environment and created a site for a heightened perceptual experience. Evoking a cave or planetarium, it encouraged visitors to lie on the floor in the darkness and gaze upward at the play of colored light. The particularly slow movement of the transitions of the colors drew the viewer in, by significantly slowing vision. While experiencing this work one became acutely conscious of one's individual eye as a perceiving entity, but also gained an increased awareness of the imagination, as it sought to connect these abstractions to an image or comfortable referent. While these interlocking circles recalled similar configurations in paintings from the 1950s and 1960s involved with geometric abstraction, they were equally recognizable as simply the product of the mechanics involved in their production; the circular lens of the theater light, the shape of the color wheel.

Color is defined as the difference between light and darkness and it is this differentiation that creates the images we perceive in the world. Through their transience, color and light thus reveal the fragility of images and the vulnerability of vision in general. This installation, through its isolation of the elements of color, light, darkness and their interrelation, looked to address this knowledge. It engaged viewers with a simulated pre-image state, a space in which they might recognize their own processes of visual construction. The "image" it articulated was that of the act of seeing itself.

Tobias Ostrander, Curator

GEORGINA BRINGAS  
VEINTICUATRO HORAS  
SEPTIEMBRE 22 - OCTUBRE 31

En 1641 René Descartes había presentado al mundo su libro titulado en español *Meditaciones metafísicas*, donde plantea la posibilidad concreta de entender al mundo a partir de sus especificidades y comprobar la existencia de Dios a partir de lo que existe en tiempo presente y se entiende como tangible. Dichas meditaciones aportaron al desarrollo de una conciencia diferente del conocimiento del mundo, alejada de los discursos dogmáticos que la antecedieron y que provocaban, según él, la duda sobre las verdades del universo. Así, Descartes propuso la exploración metódica y directa de su entorno como estrategia para conformar una teoría de la verdad.

Después de que Descartes y otros pensadores promovieron a la experimentación metódica y cuantitativa como única forma de encontrar la verdad, el mundo dejó de ser visto como una unidad homogénea y la conciencia de aquellos dedicados al estudio de la vida cambió: de la construcción de imágenes mitológicas que explicaran el origen del universo como una historia, al análisis directo de la realidad partiendo de la exploración, documentación y registro de diversas experiencias con la naturaleza, generando nuevas herramientas para la construcción del conocimiento. El individualismo cartesiano es una confirmación del hombre dentro del mundo, ubicándolo en un tiempo y espacio específicos que dan como resultado la imagen de una coordenada dentro de un plano. Éste sitúa a la observación del hombre desde un plano vertical que lo ayuda a tener conciencia del entorno donde se encuentra, y en este caso, del paisaje como una continuación de su presencia.

Esta última idea ha sido el motor para que diversos artistas desde finales del siglo XVII hasta nuestros días se aproximen al estudio del paisaje desde

su observación directa a la naturaleza, asumiéndolo como un estudio metafísico del mundo, entendiendo al paisaje como una dualidad donde se funden materia y espíritu, como una posible relación del ser humano dentro de la extensión del paisaje incontenible con las manos, dejando a la obra como una sección o escala gráfica que nos ayuda a imaginar la proporción de lo que resta del paisaje que no está pintado y, así, comprender la inmensidad del universo.

Georgina Bringas es una artista interesada en distintas reflexiones en torno a la abstracción de la relación entre el espacio y el tiempo dentro del arte, como comprensión plástica del entorno al que pertenece. Ha desarrollado diferentes métodos relacionados con el análisis racional del mundo, vinculados con la construcción del conocimiento lógico como una traducción plástica que articula su trabajo artístico.

Proveniente de la práctica del videoarte, ha manipulado la acción de registrar y documentar en video transformando su lenguaje audiovisual en un ejercicio de análisis espacial y de composición plástica.



Así, Bringas propone con los materiales con los que trabaja relaciones múltiples en la apreciación del paisaje.

El proyecto de intervención temporal de Georgina Bringas sobre uno de los muros de la sala Mont del Museo Experimental El Eco, se presentó como una exploración y análisis del espacio del museo a partir de la medición de una de las superficies del lugar, usando cinta de video VHS como herramienta y material para ocupar un muro. Para Georgina este material es una confirmación de la posibilidad de contener y visualizar el espacio y el tiempo de manera concreta y, a la vez, abstraer y cuantificar de forma gráfica todas las imágenes obtenidas al realizar un registro "análogo" de un muro de la sala de exhibición. El VHS como un contenedor de información lineal y diversa sobre especificidades del mundo, que al desbordarse en el muro como si fuese cinta métrica, constituye el vector de un posible "plano cartesiano" que nos da cuenta de distintas convergencias provenientes de la relación espacio-tiempo, resultando en su intervención plástica.

El ejercicio de evidenciar la materialidad de imágenes grabadas en video, o a su vez, de "medir un muro con tiempo", forma parte de una serie de "meditaciones metafísicas" que le han ayudado a conformar un sistema de experimentación plástica permitiéndole interactuar con su entorno inmediato, dando como resultado la concepción de su trabajo artístico.

*Veinticuatro horas* es el resultado de la conversión cuantitativa y cualitativa de un material de registro y documentación audiovisual en un elemento de medición relacionado con el Sistema Métrico Decimal, invitándonos a contemplar, reflexionar y entender a partir de la abstracción, el lugar donde sucedemos.

David Miranda, curador





GEORGINA BRINGAS  
*VEINTICUATRO HORAS*  
SEPTEMBER 22 - OCTOBER 31

In 1641 René Descartes presented to the world his book entitled *Metaphysical Meditations*. This text proposed the possibility of understanding the world through its specificities and proof of the existence of God through an examination of what exists in the present and what is understood as tangible. These meditations greatly helped to develop an alternate understanding of knowledge, distancing itself from previous dogma, which had provoked in his view, doubt about the truths of the universe. He looked to restore a methodical and direct exploration of our surroundings, as a strategy toward the formation of a theory of truth.

After Descartes and other thinkers began to promote systematic and quantitative experimentation as the way to truth, the world ceased to be understood as a homogeneous unity; changing radically the consciousness of those dedicated to the study of life: from the construction of mythological images that explained the origin of the universe through narrative, to a direct analysis of reality based on the exploration, documentation and register of various experiences with nature, creating new

tools for the construction of knowledge. Cartesian individualism for example, confirmed human existence in the world by placing it in a specific time and space, through the use of coordinates on a plane. When the human gaze was located within the vertical plane, men and women were able to be increasingly aware of their surroundings and, as in this case, to see the landscape as a continuation of his or her own presence.

This idea has been a driving force behind the work of different artists, from the late seventeenth century to the present day. They studied landscape because they regarded the direct observation of nature as a metaphysical study of the world. For them, landscape embodied a duality: it is both matter and spirit. It involves a possible human relationship with the extended and ungraspable space, where the work is but a section or scale drawing of the whole, thereby allowing us to imagine the expanse of what remains of the landscape that is not painted and an implied understanding the immensity of the universe.



In her practice, Georgina Bringas explores abstract relationships that exist between space and time and the way in which art establishes a material understanding of the world around us. She has developed different methods associated with a rational analysis of the world, translating her ideas into artistic forms. Coming from a practice based in video art, she transforms the languages involved in video recording and documentation into an exercise in spatial analysis and artistic composition; using these materials to establish multiple references to landscape.

Bringas' temporary intervention on one of the walls of the Sala Mont in El Eco performs a special analysis of the building; measuring one of its surfaces using VHS videotape; using it as both a measuring tool and as a material to cover the wall. For Bringas, the use of videotape confirms the ability of this material to contain and visualize space-time, while it simultaneously abstracts and graphically measures all of the possible images involved in making an "analog" register of the gallery wall. VHS tape is a container of linear and diverse information about

the specificities of the world and as it crosses the wall, as if it were a measuring tape, it also becomes the vector of a possible "Cartesian plane", allowing us to visualize both the convergence of different points within the relationship of space-to-time and in the resulting artistic intervention.

To Georgina Bringas, the exercise of making evident the materiality of video-recorded images and concurrently to "measure the wall with time", forms part of a series of *metaphysical meditations*, which have helped shape her system of artistic experimentation, one that allows for an interaction with her immediate surroundings, resulting in the conception of the artwork. *Veinticuatro horas* (Twenty-four hours) is the outcome of converting the quantitative into the qualitative—turning recording materials and audiovisual documentation into measuring materials related to the decimal metric system—inviting us to contemplate, reflect and understand from this abstraction, the place we currently inhabit.

David Miranda, Curator

LÁZARO VALIENTE

5 TÍTULOS PARA 5 INVITACIONES  
DIFERENTES PARA 5 LECTURAS  
DE 1 ACTO.  
OCTUBRE 8

5 TITLES FOR 5 DIFFERENT INVITATIONS  
FOR 5 READINGS IN 1 ACT.  
OCTOBER 8



El 8 de octubre de 2010 se convocó a 20 personas en El Eco para participar en un *performance*, dirigido por Lázaro Valiente, y compuesto de diversas acciones: una visita guiada, la filmación de una película, un taller y un concierto.

On October 8, 2010; 20 people were invited to El Eco to be part of a performance directed by Lázaro Valiente, composed of several actions: a guided tour, filming of a movie, a workshop, and a concert.



1. LA POESÍA ANSÍA A LA FANTASÍA  
COMO LA MERCANCÍA UNA ALCANCÍA.

Presentación de la película **La brisa en vacaciones**.  
Dirigida por Lázaro Valiente y musicalizada por Jorge Drexler.

1.- POETRY LONGS FOR THE MIRAGE, LIKE COMMODITIES FOR THE STASH.

Presentation of the film **La brisa en vacaciones**;  
Directed by Lázaro Valiente, with music by Jorge Drexler.



2. "MIENTRAS YO A CUPIDO PIDO  
QUE ENTRE MIS COMPASES PASES  
A DEJAR DE HACER EN ESTE HUECO ECO."  
(DAVID AGUILAR)

Visita guiada al Museo Experimental El Eco por Lázaro Valiente.

2.- "SO THEN TO CUPID I BEG FOR YOU IN MY RHYTHM TO DWELL,  
FILLING THIS HOLE AND STOPPING THE ECHO."  
(DAVID AGUILAR)

Guided tour to the Museo Experimental El Eco by Lázaro Valiente.

3. EN MEDICINA, LA 'ECOLALIA' ES UNA PERTURBACIÓN DEL LENGUAJE REFLEJADO  
EN 80% DE LOS CASOS DE AUTISMO.  
(DE ECO, QUE SIGNIFICA 'DOS' Y EL GR. λαλιά, 'HABLA', 'CHARLA')

Lázaro Valiente presenta: performance, *Hence or Fence*.

3.- 'ECHOLALIA' IS THE MEDICAL TERM FOR A LANGUAGE DISTURBANCE,  
PRESENT IN 80% OF AUTISM CASES.  
(FROM THE WORD ECHO, THAT MEANS 'TWO' AND THE GREEK λαλιά, 'TO TALK OR CHAT')

Lázaro Valiente presents the performance: *Hence or Fence*.



4. ¿CÚANTAS PERSONAS NO SUFRIMOS  
EL ECO DE NUESTRA INFANCIA?  
¿CUÁNTAS PERSONAS GOZAMOS  
EL ECO DE NUESTRA INFANCIA?

GOZAR IGUAL A SUFRIR.

El Museo Experimental El Eco te invita a ser juez  
y parte en la filmación de la nueva producción  
cinematográfica de Lázaro Valiente:

4. HOW MANY PEOPLE DON'T SUFFER  
FROM THE ECHOES OF THEIR CHILDHOOD?  
HOW MANY PEOPLE ENJOY THE ECHOES  
OF THEIR CHILDHOOD?

TO ENJOY IS TO SUFFER.

The Museo Experimental El Eco invites you to  
play the role of judge, jury and executioner  
in the new film by Lázaro Valiente:

5. Valiente

Siente

te.

Una obra de teatro dirigida  
por Lázaro Valiente. Compuesta para  
el Museo Experimental El Eco.

5. - Feel

valiant.

Performance of a drama  
composed by Lázaro Valiente  
for the Museo Experimental El Eco



Hoy serás actor  
hoy serás publico.

Today you will be the performer,  
today you will be the audience.

Hoy serás músico  
hoy serás eco.

Today you will be a musician,  
today you will be an echo.

Hoy serás uno de los que lee este mensaje.

Today you will be one of those to read this message.

Hoy serás viernes  
hoy será tu cumpleaños.

Today you will be Friday,  
today will be your birthday.

Hoy serás uno de los 40 *principales*  
hoy 40 y 20.

Today you will be on of the "Top 40"  
Today you'll be "40 y 20".

Hoy serás mezcál  
y  
hoy serás puntual.

Today you will be mezcál  
And  
On time.

(7:30 pm)

(7:30 pm)

LázaroValiente.  
Artista de *performance*

Lázaro Valiente  
Performance Artist

# WINTER INTO FALL

This season of programming at the Museo Experimental El Eco covered the period from August into October and included dance and theatrical performances, as well as several exhibition projects and an artist's residency.

Mathias Goeritz named this building "El Eco" as an expression of his desire for this small space to have a large cultural impact, for its projects to reverberate from this center outwards and its local cultural production to resonate within the larger context of the international artistic community. Echoes, as reverberations, played a significant part in the program developed by El Eco for this season. The contemporary projects presented addressed a global context, while they also specifically sought to echo the diverse past and historical referents that have formed the museum.

Throughout the month of August and into September, the Los Angeles-based performance collective My Barbarian produced a series of performances and vignette's that were performed live and filmed in the main gallery of the museum and at the *Espacio Escultórico* at UNAM. Their visual and conceptual interests were drawn from the recent cultural past of Mexico, as well as from the historical contexts of El Eco. In their project, cabaret and Aztec ruins were mixed with Marxist melancholy, while a Juan O'Gorman mural was referenced; a lesbian bar that occupied the building in the 1950s was revived, while mariachis and pre-Hispanic symbols became sources of inspiration. Oslo-based dancer, Inger-Reidun Olsen (IRO) also used the museum as a theatrical space. She worked within the architecture of El Eco for several weeks and performed an interpretation of her on-going research around the theme of "Power." Olsen additionally developed a workshop with local artists, exploring this theme as it relates to movement and politics.

Two exhibition projects, both presented from September into October, produced echoes of Modernist abstraction. A large installation

created by the Buenos Aires-based artist, Karina Peisajovich, projected colored light onto the ceiling of the main gallery. Slow and intimate, while quietly theatrical, this celestial configuration gradually changed color as spectators lay beneath it. Evoking investigations by the Bauhaus artists of the 1920s and 30s, the piece provoked viewers' perceptive capacities, as they contemplated these circles of light and the meaning of pure, abstracted color. Georgina Bringas presented a large, monochromatic installation upstairs in the Sala Mont. She covered the long wall of this room with three kilometers of VHS videotape, the material needed to record for 24 hours, one whole day. Through this intervention, the artist explored the conceptual relationships between time, space and visibility, while referencing 1960s experiments with optical effects and reduced form in painting.

This season also included the inauguration of the *Living Archive of El Eco*. Designed in collaboration with the art historian, Dr. Daniel Garza-Usabiaga, this space exhibits the history of El Eco and the posterior projects that were housed within its architecture. The *Living Archive* also presents, in the form of recorded interviews and commissioned texts, on-going research about the building, its historical context and the work of Mathias Goeritz.

Finally, this season included a month-long residency by the Torreón-based artist José Alfredo Jiménez Ortiz. The practice of Jiménez encompasses video, photography, graphics, documents and actions; mapping various relationships between the "virtual" and "real" worlds of chat-rooms, digital archives and cyber cafés. His projects often involve his theft of personal material left behind on computers in public spaces. He then activates these archives in various ways, in order to generate dialogue around contemporary questions involving identity, legality, locality and narrative.





MA GO:  
VISIÓN Y MEMORIA\*  
RITA EDER

La primera vez que ví a Mathias Goeritz discutía sobre religión con un joven pastor protestante de largas barbas rubias; gesticulaba con sus largos brazos y dibujaba en el aire líneas ascendentes hasta que su mirada se tornaba transparente y se llenaba de incertidumbre; unos instantes después, una sonrisa irónica se extendía por las líneas de la cara y alguna broma descalificaba el clima de seriedad en el que nos había involucrado aquel diciembre de 1964. Entonces vivía en la casona neocolonial de Cuernavaca, que pronto se transformaría en un gran cubo de líneas puras y atmósfera clara, ejemplo de sus esculturas habitables, marcadas por la intención de la forma emocionalmente significativa.



Estoy harto de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Harto también del griterío de un arte de la deformación, de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto del preciosismo de una estética invertida que festeja la exteriorizada belleza de lo destruido y podrido; harto de todas estas texturas interesantes y de los juegos vacíos de una educación puramente visual o táctil. No menos harto estoy de la abundante ausencia de la sensibilidad que, con dogmas oportunistas, sigue presumiendo, todavía, de ser capaz de sacar jugo a la copia o a la estilización de una realidad heroicamente vulgar. Estoy harto, sobre todo, de la atmósfera artificial e histórica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados. *Quisiera que una silla sea una silla*, tal y cual, sin toda la enfermiza mistificación inventada en torno suyo. Estoy harto de mi propio yo que me repugna más que nunca cuando me veo arrastrado por la aplastante ola del arte menor y cuando siento mi profunda impotencia.

Estoy convencido, por fin, que la belleza plástica, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista.

Habrá que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en UNA ORACION PLÁSTICA.

Mathias Goeritz

A mediados de los sesenta, en plena época del arte pop, las discusiones sobre la trascendencia del arte parecían extemporáneas. La estética de la vulgaridad, como ya lo había precognizado Clement Greenberg en 1939,<sup>1</sup> era alegremente aceptada. Eran tiempos de regocijo ante las formas y colores de los productos industrializados transformados en íconos; las "cajas de brillo", la pintura serializada de sopas Campbell's y Coca-Cola, las imágenes de las fotonovelas y muchos otros temas comunes de la cultura popular urbana se imponían como un nuevo "chic", que dominaría con su vitalidad las paredes de los museos de arte contemporáneo en los Estados Unidos. Mientras los cuadros de Liechtenstein y Warhol alternarían con los de Degas y Picasso en los interiores de las lujosas residencias de célebres coleccionistas.

El sentido de trascendencia en el arte, los sentimientos y deseos de unión con el cosmos implícitos en la pintura del Tamayo de los años cuarenta y cincuenta, el contenido filosófico de las caligrafías de Marc Tobey o los acercamientos a la nada de un Ad Reinhardt, parecían haberse quedado

en el límite de una época diferente. Comenzaba para el arte occidental, en medio del triunfo del expresionismo abstracto y del *Action Painting*, un neodadaísmo más formal que existencial. No se trataba de una resaca contra los valores de una época, sino de experimentos lúdicos, de una calculada introyección de lo inesperado y de la irreverencia que irritaban a Goeritz. En un formidable *performance*, a principios de los sesenta, irrumpió en el Museo de Arte Moderno de Nueva York como un profeta iracundo; lanzó al piso su manifiesto *Please Stop!* (¡Deténganse!) en contra de la exposición de las máquinas jugueteras de Jan Tinguely. Para él se trataba de *L'art-merde*, que habría que confrontar con *L'art Prière*.<sup>2</sup>

Goeritz mostraba su malestar ante lo que denominaba el juego banal del arte encabezado por los formadores del gusto, especialmente los galeristas como Leo Castelli y su impacto en el mercado, así como su capacidad de influir en las políticas curatoriales de los museos. Sin embargo, su oposición más decidida estaba dirigida a los artistas y su complicidad con el nuevo sistema de las artes. Mathias guardaba fidelidad a su visión del papel renovador del artista forjada en la moral del expresionismo, en la rebelión dadá y los ideales de la Bauhaus; ironizaba sobre el arte y su carencia de sentido en su espléndido manifiesto *Estoy Harto*.<sup>3</sup>

Cuál era la raíz, podría uno preguntarse, de la actitud intolerante de Goeritz y cuál el sentido de su postura mística: el arte como plegaria, que parecía totalmente fuera del tiempo. Eran años prósperos y optimistas, el arte se inclinaba por el juego y el experimento, por la transgresión y el cambio, mientras que este artista predicaba la necesidad de un arte religioso, desposeído, primario, primitivo, esencial, mínimo, monacal, mudo, antimoderno. No obstante, su ascetismo era interferido por el dorado que caracterizaron algunas esculturas de aquella época, y por pasiones y expresiones plásticas que se oponían a su deseada vocación por lo simple.

## EL DADAÍSMO DE GOERITZ

Durante la década de los treinta, Goeritz vivió en Berlín, había abandonado los estudios de medicina y se dedicaba a la historia del arte.

En aquellos años en los que se imponía Hitler cada vez con más fuerza, solía decirme en los futuros encuentros que tendríamos que le acompañaba un librito de tapas negras que atesoraba, y que sentía era su única guía y protección en medio del ascenso del nazismo, se trataba de *La huida del tiempo* de Hugo Ball. El diario del fundador del dadaísmo, escrito entre 1916 y 1922 y publicado por primera vez en 1927, lo reconfortaba y sentía que él tenía una linterna, una vela en la oscuridad.

Es difícil olvidar su expresión cuando recordaba tiempos de persecución. Sus ojos paranoicos, que no descansaban, miraban con sospecha, y el cuerpo se encogía y jorobaba en un gesto histriónico característico de Mathias cuando hablaba del miedo con el que abría, leía y ocultaba su libro preferido en esos tiempos de odio que destruyeron la vida intelectual y artística de Berlín. El cineasta húngaro Szabo dejó en su filme *Mefisto* un notable testimonio de este proceso.

*La huida del tiempo* es un cuestionamiento de la cultura europea y particularmente de la alemana. Al leer las cortas entradas del diario de Ball, destacan las reflexiones críticas sobre el sentido del arte y la cultura en medio del caos de la guerra. Goeritz se apasionaría por este diario: el tiempo de Ball era el suyo. El mundo como máscara y como ironía, como contradicción y sin sentido, como creación y nueva moral. La exaltación de lo directo y lo primitivo habrían de interesarle, como también la idea del trabajo colectivo entre artistas. La necesidad de Ball de convertirse en guía y profeta y de confrontarse permanentemente en los diversos campos del arte le habían conmovido.

Goeritz escribía con el mismo virtuosismo con el que creaba formas e ideas. Pertenecía a la generación que se formó en las vanguardias como proyectos críticos y transformadores, y su búsqueda fundamental se fincaba en la creación de una nueva belleza en la que confluyen diversos factores. Una de las claves para encontrar el significado de su obra es entender las complejidades del paso de una época y de una cultura a otra. Imposible reducir la importancia de su

formación en Alemania durante las dos guerras: la dosis de misticismo, miedo y culpa quedaron en él y explican un muy personal sentido de responsabilidad frente a la sociedad a través del arte.

Hugo Ball, a quien Goeritz tanto admiró, fue una figura extraña de cara patética y largas extremidades, delgadísimo e intenso. Nacido en el seno de la pequeña burguesía, con grandes esfuerzos y después de severas crisis emocionales entró a la universidad y se interesó por la filosofía. Dedicó su tesis doctoral al estudio de Nietzsche, nunca la terminó; en cambio se lanzó a tratar de encarnar los ideales estéticos del filósofo. Su biografía muestra una búsqueda de sentido en diálogo torturado con la fe religiosa que pierde y recupera al final de su vida.

Ball, fundador del Cabaret Voltaire en el invierno de 1916, aspiró a reunir en este foro las distintas manifestaciones empeñadas en deshacer los lenguajes del arte para crear otros: reducir la poesía a un ritual que terminara en plegaria, el teatro a gestualidades y palabras capaces de eliminar la narrativa y amar nuevos sentidos desde la incoherencia y la fragmentación, la música a elementos expresivos y disonantes. En cuanto a las artes visuales, el cabaret se llenó de las máscaras japonesas y griegas de Marcel Janco y de carteles futuristas.

Para Ball el Cabaret Voltaire fue un lugar al servicio de la liberación de emociones a través de la poesía, allí él tocaba canciones que Emma Hennings, su compañera, interpretaba. En él participaron no sólo artistas, también trabajadores que recitaban sus propias creaciones literarias. Hugo Ball leía sus obras y las de otros autores, entre ellas las del ruso Andreiev: "la vida del hombre empieza con un grito y termina como una danza de sombras y máscaras". El diario,<sup>4</sup> hecho de apuntes breves, nos da una idea de la variedad de tendencias y conceptos. Jean Arp, crítico de Ball, hablaba contra la ampulosidad de los expresionistas y quería del arte actitudes más ordenadas y menos caprichosas, recomendaba la simplicidad de la geometría y manifestaba su amor por el círculo y el cuadrado, aspiraba a purificar la imaginación. El cabaret los forzaba a la invención y al debate.

Lo que celebramos —diría Ball, en una de sus anotaciones más célebres— es una bufonería y una misa de réquiem. Nuestro cabaret es un gesto, una afirmación de que esta era humillante no se ha ganado nuestro respeto. Lo que llamamos Dadá es la fuerza de la nada en la que se envuelven todas las cuestiones relevantes, es un gesto de gladiador, la muerte de la falsa moral. Dadá ama lo extraordinario y lo absurdo, sabe que la vida se asienta sobre la contradicción. Dadá da la bienvenida a cualquier máscara. El dadaísta lucha contra la agonía y la muerte de su época, sabe que el mundo de los sistemas se ha caído. Nuestros ideales de cultura y arte forman el programa del club de variedades, es el *Candide* de nuestros tiempos.<sup>5</sup>

El Cabaret Voltaire se clausuró, por el agotamiento físico de su instigador, responsable, a la vez, de renovar con ritmo exigente la programación que debía siempre considerar el impacto sobre el público. Ball abrió un año después, también en Zurich, la Galerie Dada. Optó entonces por una posición más conservadora: exponer a los futuristas y sobre todo a Kandinsky, artista al que admiraba por su conciencia de la obra de arte total. La aspiración de Ball fue el cruce de las fronteras entre las artes, quizá uno de los ideales artísticos más arraigados en la cultura alemana desde el siglo XIX y que estuvo en la mente de Goeritz al iniciar su proyecto de El Eco.

Todos los testimonios de sus compañeros coinciden en que el gran valor de Ball radicó en la intensidad de su fe en los poderes redentores de la creación artística. En su diario destaca la necesidad de huir de los malos vientos de la guerra, de la temporalidad y de la historia; encontrar en el arte, transformado, depurado, una razón espiritual, un sentido. Ball habló con frecuencia de una estética que sólo podría surgir de la contradicción, de emociones distintas que se encuentran y chocan. Goeritz predicó esta contradicción y la encarnó, jugó con lo grande y lo pequeño, con el expresionismo y la abstracción, con el oro y el óxido, con lo pulido y lo áspero, con la cursilería y la pureza. En su arte y en su vida quiso y no quiso involucrarse en las condiciones de la producción artística (el formalismo y la organización moderna del mercado del arte) tal y como se perfilaban en la década

posterior a la Segunda Guerra Mundial a los cuales dijo sí y no al mismo tiempo. Habló contra el yo-yo de los artistas, su deseo de reconocimiento, su vanidad extrema, su necesidad de firmar las obras, su extremo e inmorales individualismo. Admiró la posición del artista durante la Edad Media, su anonimato y felicidad en la tarea colectiva de trabajar para los signos de la fe. De una manera que corresponde mejor al mecenazgo de su época, Mathias impulsó diversos proyectos colectivos de escultura y desarrolló los propios en colaboración con arquitectos y pintores.

## INTRODUCTOR Y CRÍTICO DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA

¿Cómo se incrustó en México, país al que llegó en 1949, ese artista nacido en Danzig en los tiempos breves en que afloró el dadaísmo?

El barco que lo trajo de Europa y en el cual se enteró de la muerte de Orozco se detuvo en Nueva York. Sin duda la belleza del paisaje urbano, la disposición de las altas torres y rascacielos fueron una experiencia en su visión de arquitecto-escultor. También al poco tiempo comprendió que Nueva York era la nueva metrópolis del arte, para lo cual ésta ya se preparaba, como bien ha señalado Serge Guilbaut.<sup>6</sup>

La obra de Goeritz tuvo realmente un impacto a través del recurso más adecuado al momento por el que atravesaba el ambiente artístico mexicano: la escultura abstracta monumental de gran formato. Quiso con este arte público dejar testimonio en las ciudades, las carreteras y las plazas de signos urbanos, de hecho, hizo algunas propuestas que pronto lo decepcionarían como la *Ruta de la amistad* que él mismo calificaría, unos años después en la revista *Leonardo*, como una galería al aire libre.<sup>7</sup>

## LA DISPUTA POR LA ARQUITECTURA EMOCIONAL

Nadie más ácido y mordaz ante sus propias propuestas que el mismo Mathias, sin embargo, había realizado proyectos que le habían dado satisfacción como El Eco de 1953, su museo experimental, una reelaboración de la obra de arte total que le permitió desarrollar su idea de una

arquitectura emocional, concepto que se avizora desde la descripción de cómo construirlo; "arquitectura de dedo" llamó a El Eco, en la medida en que lo fue concibiendo frente al espacio en el que había de levantarse el edificio. Señalaba más allá de los planos cómo quería los muros y los pasillos, cómo quería sorprender, envolver y emocionar al público.

Se ha intentado adjudicar a Luis Barragán la idea de la arquitectura emocional, sin embargo, además de los tempranos manifiestos de Goeritz sobre el tema, es útil entender su formación y la idea de lo emocional como una categoría estética que surge con el romanticismo, el cual abraza los ideales de nobleza y superioridad del arte y el artista y aspira a una reorganización y trascendencia de lo común. Para Goeritz la arquitectura funcionalista primero y el arte pop después significaron el triunfo de la vulgaridad y el utilitarismo sobre la función verdadera del arte: la capacidad de producir emoción. Fue justamente durante el romanticismo que las teorías de la expresión se relacionaron con el arte como un instrumento de comunicación emocional; el arte se convertía en la corporalidad de la emoción a través del objeto artístico.

Estas ideas resultaron atractivas para artistas, poetas, músicos y literatos del siglo XX; por ejemplo en los escritos del almanaque de 1911 *El jinete azul*, en el que Marc y Kandinsky afirmaban la llegada de un despertar espiritual, manifiesto en la fuerza de la vida interior, señal del siglo XX contra el materialismo de las últimas décadas del siglo XIX. T.S. Eliot en *Hamlet y sus problemas*, de 1919, comenta la correlación objetiva que el artista crea entre las emociones y las formas del arte.<sup>8</sup>

No obstante, fue Susanne Langer, discípula de Ernst Cassirer, quien dio a la teoría de la expresión artística, en tanto creación y comunicación de las emociones, un nuevo sesgo identificable o cercano a las ideas de Mathias. Para Langer las obras de arte son signos icónicos de las diversas emociones, no expresan las emociones del artista, sino la capacidad de aprehender su naturaleza. Cada obra de arte es una nueva forma simbólica, imagen de los sentimientos.



El artista, dice Langer, es aquel que conoce en profundidad el sentimiento y proyecta su forma a los objetos de arte. La contribución de Langer es para los estudiosos de la estética el revivir en idioma contemporáneo las actitudes básicas del romanticismo alemán del siglo XIX.<sup>9</sup>

La atracción de otros personajes de formación alemana por las culturas prehispánicas, como Paul Westheim desde la estética, o del artista mexicano Gunther Gerszo desde la pintura, se funda en una interpretación de la misma raíz sobre la sensibilidad de la forma.<sup>10</sup>

Goeritz concibió la arquitectura emocional desde el legado de su formación en la estética y la historia del arte tal y como se desarrollaron en Alemania en la década de los treinta. La idea de provocar emoción a través de las obras de arte con el fin último de transmitirla o comunicarla al espectador es una teoría estética enraizada en la formulación de una función trascendente

para el arte. La arquitectura funcionalista triunfante antes y después de la guerra fue para Goeritz el concepto a vencer, se había vaciado de significado tanto desde el punto de vista de la forma como del efecto que debía producir.

Furiosamente antifuncionalista abogaba por una arquitectura de formas simplificadas. Su minimalismo, del que fue indudable precursor, partió de la idea de contener la respiración en el proceso creativo y aspirar a la monumentalidad. No es declarado uno de los inventores del minimalismo porque, según Gregory Battcock,<sup>11</sup> sus esculturas, entre ellas la *Serpiente de El Eco* (1953), proyectaban un arcaísmo (una vuelta a culturas antiguas) que lo separaban de la contemporaneidad de los años sesenta. Podría decirse que, por el contrario, no se trató de una intención arcaica, sino del choque entre los lenguajes del arte que Goeritz entendió a la perfección, y su idea de un contenido, una función y una moral diferente, quizá de preguerra, fraguada entre las paredes del Cabaret Voltaire,



donde un hombre sensible y desquiciado como fue Ball hablaba de un proyecto renovador haciendo tábula rasa de lo establecido.

El minimalismo de Goeritz es un volver a empezar desde la pureza de las formas, desde la voz primera. Sus estructuras tienen un movimiento y una energía distintas a las esculturas ingeniosas y elegantes de Tony Smith o Anthony Caro. La diferencia está en las proporciones, en los materiales, en la intención, pero sobre todo en la herencia cultural que necesita introyectar en esas estructuras primarias: un ángulo, una mínima desproporción, una forma de tratar la materia, engrosar o adelgazar inesperadamente alguna de las partes que componen sus estructuras. La diferencia está en su audacia para el contraste y el encuentro en una misma estructura de dos intenciones distintas que generan una lectura más intensa, directa e inmediata de la forma.

Mathias no se contentó nunca con ser un artista, un productor de formas y objetos, fue un predicador y un maestro, habló de una nueva moral en el arte y al mismo tiempo supo de sus corrupciones; conoció bien el cinismo de su época, lo condenó y participó del mismo. Pudo dar cursos, llenos de ironía, de cómo saltar a la fama, por ejemplo hablaba continuamente del poder de la fotografía que agrandaba, resaltaba y transformaba las obras en los libros de arte y otorgaba a las relaciones públicas un gran papel en la hechura de la fama de los artistas.

Su sentimiento y comprensión de sí mismo como surgido de las cenizas de la guerra siempre le acompañaron, mantuvo un extraño interés por los instrumentos de tortura (tenía una impresionante colección de libros sobre el tema) y una concepción del arte como memoria y como eco de una razón espiritual. Su obra puede ser confundida como un conjunto de formas y significaciones que oscilan con versatilidad en el desfiladero de los difíciles tiempos de las dos posguerras. El visionario que crea signos de la memoria es quizá la imagen que corresponde a este artista que buscó en los nuevos tiempos un arte a contra corriente.

Frente a la experimentación, el cambio acelerado, el triunfo del "mal arte" y el regreso de los "neos" (el neoexpresionismo era el que más le alteraba), dejar la huella de la forma y el sentimiento.

- 1** Clement Greenberg. "Avant-Garde and Kitch", *Perceptions and Judgements*, 1929-1944. Chicago. University of Chicago Press, 1986. The Collected Essays and Criticism Volume I, Edited by John O` Brian, pp. 5-22.
- 2** Federico Morais. *Mathias Goeritz*. México. UNAM, 1982, pp. 48-50.
- 3** *Ibid.*, pp. 62-63
- 4** Hugo Ball. *Flight out of Time* by Hugo Ball, The Documents of 20th Century Art.
- 5** *Op. cit.*
- 6** Serge Guilbaut. *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Chicago. University of Chicago Press, 1990.
- 7** Mathias Goeritz, "The route of friendship". *Leonardo*, vol. 3, octubre de 1970. Oxford, Inglaterra.
- 8** Wassily Kandinsky and Franz Marc. *The Blue Almanac*. New York. The Viking Press, 1974
- 9** Susanne Langer, *Feeling and Forum. A Theory of art*. New York, 1953.
- 10** Paul Frankl. *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*. Barcelona. Gustavo Gilli, 1981.
- 11** Gregory Battcock. *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York. Edited by Gregory Battcock, 1966.

\* Texto publicado originalmente en *Los ecos de Mathias Goeritz ensayos y testimonios*, coordinado por Ferruccio Asta, I.I.E. UNAM; INBA-CNCA; Antiguo Colegio de San Ildefonso. ciudad de México, 1997, pp. 37-45 (Textos del Seminario *Mathias Goeritz*, I.I.E., UNAM, coordinado por Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta).

MA GO:  
VISION AND MEMORY\*  
RITA EDER

The first time I saw Mathias Goeritz he was discussing religion with a young pastor who had a long blond beard. Mathias was moving his long arms all around, drawing lines in the air, until his gaze became distant and filled with doubt; a few seconds later, an ironic smile extended across the lines of his face and the serious mood he had created around us on that December in 1964 was suddenly broken. Back then, he used to live in a neocolonial house in Cuernavaca, which would soon turn into a straight-edged cube with a open atmosphere; an example of one of his habitable sculptures, intended to create emotionally meaningful forms.

In the 1960s, during the heyday of Pop Art, discussing art as something transcendental seemed outdated. Clement Greenberg's 1939<sup>1</sup>



Mathias Goeritz portrait, Fondo Mathias Goeritz in CENIDIAP/INBA, photography by Hans Namuth.

warnings about kitsch had become true, and were joyfully embraced. In those days, the shapes and colors of industrial products—such as Brillo Boxes, serial paintings of Campbell soup cans and Coca Cola bottles, comic-strip pictures—became iconic, along with many other images taken from urban pop culture. These images became fashionable and began to cover the walls in most American museums. In the luxurious rooms of the homes of well-known collectors, the paintings of Lichtenstein and Warhol hung side by side with works by Degas or Picasso.

The idea of a transcendental art, one that touched upon feelings and conveyed a longing for a unity with the cosmos—such as those implicit in canvases of Tamayo from the 1940's and 1950's, in the philosophical content of the calligraphies of

Marc Tobey, or in the exploration of nothingness by Ad Reinhardt—seemed to linger on the border of a different era. In those days, in the midst of the triumph of Abstract Expressionism and Action Painting, it seemed that a Neo-Dada movement—more formal than existential—was taking over Western art. It was not a revolt against the values of the time, but a set of playful experiments involving a calculated dose of randomness and irreverence. Goeritz found the whole thing deeply irritating. In a stunning performance from 1960, like a raging prophet, he entered the Museum of Modern Art in New York and threw his *Please Stop!* manifesto onto the floor. He was protesting against the exhibition of playful machines by Jean Tinguely. For him they were nothing but *L'art-merde*, one that had to be confronted *L'art Prière*.<sup>2</sup>

By doing this, Goeritz showed his disagreement with what he used to call the banal game of art—the kind of work promoted by certain trend-setters, especially by gallery owners such as Leo Castelli—and its impact in the market, as well as its ability to influence the curatorial policies of museums. Nevertheless, his strongest opposition was directed at artists and their complicity with the new art system. Mathias was faithful to his idea of the artist as a giver of new life, one forged through the morality of Expressionism, the rebellion of Dada, and the ideals of the Bauhaus. These beliefs led him to engage in an ironic criticism of art and its lack of meaning, in documents such as his splendid manifesto *Estoy Harto*<sup>3</sup> (I've had it).

What are the roots, one might inquire, of this intolerant attitude by Goeritz and what is the meaning of his mystical position. For him, art was a prayer, something that seemed outrageously outdated. Those were prosperous and optimistic years and art was a game undertaken just for fun and experimentation, transgression and change. Instead, Mathias preached the need for a religious art, one that was dispossessed, elementary, primitive, essential, minimal, monastic, mute, and anti-modern. The use of gold however, in some of his sculptures from that period, seemed to interfere with this asceticism and his desired vocation for simplicity.

#### THE DADAISM OF GOERITZ

Goeritz lived in Berlin during the 1930s, after abandoning his medical studies for Art History. When we met years later, he used to tell me that in those years—during Hitler's ascension to power—he always carried a little black book with him, as if it were a treasure. He felt it was his only guide and protection against Nazism: it was Hugo Ball's *Flight Out of Time*; this personal narrative describing the foundation of Dada, written between 1916 and 1922, and published for the first time in 1927. Mathias found comfort in its pages; it was a lantern, a candle burning in the night.

It is hard to forget how Mathias looked when he remembered the days of the prosecution: his eyes appeared paranoid and he glanced

around suspiciously, bending and shrinking his body, as he spoke about the fear he felt when he opened, read, and hid this favorite book during the hateful days when the intellectual and artistic life of Berlin were being destroyed. Perhaps the best testimony of those years is the film *Mefisto* by Hungarian filmmaker István Szabó.

*Flight Out of Time* questions European culture, specifically German culture. In the short entries by Ball, his criticisms regarding the meaning of art and culture in the midst of the chaos brought about by war become particularly acute. Goeritz would become passionate about this book: the era of Ball was his own. The world was filled with irony, nothing but a mask; but while it had become both contradictory and meaningless, it also allowed for the creation of a new morality. He was especially interested in the praise Ball gave to directness, the primitive and the idea of artists working collectively. He was deeply moved by the need of the author to become a guide and a prophet, to continually confront the diverse fields of art that moved him.

Goeritz was a virtuoso with words, as well as with shapes and ideas. He belonged to a generation educated to consider the avant-garde as a critical and transforming project; and his fundamental search was rooted in the creation of a new beauty, encompassing diverse elements. If we are to discern the meaning in his work, one of our main tasks should be an attempt to understand the complexities involved in the transition from one historical period to the other, as well as from one culture to another. We may not put enough emphasis on the fact that Goeritz was educated in Germany during the two wars; the doses of mysticism, fear and guilt that those times provided, always remained with him and help explain why he felt so strongly about the responsibility of art to society.

Hugo Ball—who Goeritz admired so deeply—was a strange figure; an extremely thin man with a pathetic face and very long limbs. Born into of a *petit-bourgeois* family and after going through periods of great strain and several emotional crises, Ball finally entered the university and became interested in philosophy. He devoted his doctoral dissertation to the study of Nietzsche, but he

never finished it. Instead, he tried to embody the aesthetic ideas of this philosopher. His biography shows a quest for meaning within a tortured dialogue with the religious faith he had lost, only to recover it at the end of his life.

Ball founded the Cabaret Voltaire in the winter of 1916. He wanted to use this space to bring together the kinds of art that were working against the prevailing languages of art, in order to create new ones. He thought that poetry should be reduced to a ritual and become a form of prayer; theater to a sum of gestures and words capable of eliminating narrative, creating new meanings through incoherence and fragmentation; and for music to be reduced to dissonant and expressive elements. In terms of visual arts, the cabaret was filled with Marcel Janco's Japanese and Greek masks, as well as with Futurist posters.

For Ball, the Cabaret Voltaire was a place where emotions could be liberated through poetry; here he played along to the songs interpreted by his partner, Emma Hennings. Artists were not the only performers in the Cabaret, some workers also read their own poems. Hugo Ball also read his own works, as well as those of other authors, such as the Russian poet Leonid N. Andreyev: "man's life starts with a cry and ends like a dance of shadows and masks". The diary of Ball<sup>4</sup> is made up of short entries, giving us an idea of the variety of trends and concepts he was interested in. Jean Arp, who often criticized Ball, thought Expressionists were too pompous. He wanted an art that was more ordered, less whimsical; he recommended the simplicity of geometry, expressing his love for the circle and the square and looked to purify the imagination. The Cabaret demanded invention and debate.

In one of his best-known statements, Ball explained:

What we celebrate is buffoonery and a requiem mass. Every word that is spoken and sung here says at least one thing: that this humiliating age has not succeeded in winning our respect. What we call Dada is a force of nothingness in which all higher questions are involved; a gladiator's gesture, a play with shabby leftovers, the death warrant of posturing morality and abundance.

The Dadaist fights against the agony and death throes of this age. The Dadaist loves the extraordinary and the absurd. He knows that life asserts itself through contradiction, and that his age aims at the destruction of generosity as no other age has ever done before. Our ideals of art and culture are part of this variety show; Dada is the *Candide* of our times.<sup>5</sup>

The cabaret closed because of the exhaustion of its main instigator, who was also responsible for keeping up with the demanding pace of programming, always considering how it would affect the audience. Ball opened the Dada Gallery one year later, also in Zurich. There, he opted for a more conservative stance: exhibiting works by the Futurists and mostly by Kandinsky, whom he admired for his awareness of the total artwork. Ball aspired to blur the boundaries between the arts—perhaps one of the most deeply rooted ideals in German culture since the nineteenth century. This was also the ideal Goeritz had in mind when he started working on his project for *El Eco*.

All the testimonies of his colleagues describe how the greatest virtue of Ball was the intensity of his belief in the redeeming powers of artistic creation. In his diary he insists on the need to flee from the evil winds of war, temporality and history; in a quest for spiritual meaning through a transformed and purified form of art. Ball often spoke about an aesthetic that could only emerge from contradiction, from the encounter and clash between different emotions. Goeritz advocated and gave shape to this contradiction by playing with the large and the small; with Expressionism and Abstraction; with gold and rust; with things polished and things rough; with kitsch and purity. In his art and life, Goeritz wanted to involve himself with the actual conditions of artistic production while he also avoided them (meaning formalism and the modern organization of the art market) as they were shaped in the decades that followed World War II, he both embraced and rejected them. He spoke against the ego of the artist (the “I-I,” Yo-Yo in Spanish), the need of artists to sign their works, their extreme and immoral individualism. He admired the position of artists during the Middle Ages, their anonymity and joy in working collectively

to construct the signs of faith. In a manner better suited to the patronage required by his day and age, Mathias organized several collective sculpture projects, while he also worked on his own, collaborating with architects and painters.

## PIONEER AND CRITIC OF MODERNITY

How did Goeritz become embedded in Mexican culture, this country where he arrived in 1949; this artist who was born in Danzig during the brief period when Dada had flourished?

The ship that brought Goeritz from Europe—and where he first heard of the death of Orozco—stopped along the way in New York City. Certainly, the beauty of the city landscape and the high towers and skyscrapers became an important inspiration for his career as an architect/sculptor. It did not take him long to realize that New York City was about to become the new metropolis of art and was getting ready to do so, in the way Serge Guilbaut<sup>6</sup> has already described.

The work of Goeritz made a strong impact in Mexico, through its involvement with the medium that had invaded the artistic environment during this particular period: large format abstract sculptures. These public works, placed throughout the cities, in central squares and along the highways, were intended to remain as landmarks, as urban signs. In fact, many of these projects disappointed Goeritz. Such was the case of *La Ruta de la Amistad* (The Route of Friendship). Years later, he said, in *Leonardo* magazine, that it was nothing but an open air gallery.<sup>7</sup>

## THE FIGHT OVER EMOTIONAL ARCHITECTURE

There was no one as caustic and scathing about his own works as Mathias himself, although he still did truly enjoy some of his projects. One of them was *El Eco*, his experimental museum which was built in 1953. It was an elaboration of the idea of a total artwork, one that allowed him to develop his notion of an emotional architecture. This concept became clear from the start of its construction. He stated that, in *El Eco*, he had worked with “finger architecture,” since he

planned it while he was already in the space where the building was being constructed. He went beyond the plans, using his fingers to point at how the walls should be built; at the location for the hallways; and at how each part was meant to create surprise, to involve or to move the visitor emotionally.

Although some authors have tried to attribute the idea of an emotional architecture to Luis Barragán, there are early manifestos written by Goeritz where he already addresses this topic. One should also take into account his educational formation; for him the emotional was an aesthetic category born from Romanticism, a movement that believed that art and artists should be noble and superior; since they aspire to reorganize common life according to a transcendental order. Therefore, Goeritz believed that functionalist architecture, as well as Pop Art, meant the triumph of vulgarity and utilitarianism over the real function of art: the ability to produce emotions. It was precisely during Romanticism that theories of expression defined art as a tool for emotional communication; artworks as embodied emotions.

For early twentieth century artists, poets, musicians and writers, these ideas became very attractive. For instance, in their writings for the 1911 *Blue Rider Almanac*, both Marc and Kandinsky stated that a time of spiritual awakening had arrived, heralded by a strengthening of inner life and which was a sign of how the twentieth century rejected the materialism that prevailed during the late nineteenth century. In his 1919 essay *Hamlet and His Problems*, T.S. Elliot developed the idea of the objective correlative, a device used by artists to elicit emotions through certain forms.<sup>8</sup>

Nevertheless, it was Susanne Langer—one of the followers of Ernst Cassirer—who gave a new direction to the theory of expression in art, as both the creation and communication of emotions; one that would bring her ideas very close to the notion of art developed by Mathias. For Langer, artworks were iconic signs of different emotions; hence they do not express the emotions of the artist, but allow us to understand their nature by making them visible. Each artwork is a new symbolic form, an image of a given feeling.



The artist, Langer explained, is the one who is able to know feelings deeply enough to project them onto the shape of individual artworks. The main contribution by Langer to aesthetics was to update the basic attitudes of nineteenth century Romanticism, translating them into a contemporary language.<sup>9</sup>

The attraction that other professionals educated in Germany felt for Pre-Columbian cultures, was also rooted in an interpretation of their forms as emotive.<sup>10</sup> This was the case of Paul Westheim, who explored this idea from the point of view of aesthetics, or the Mexican artist Gunther Gerszo, who did so as a painter.

This notion of an emotional architecture developed by Goeritz came from his education in aesthetics and art history in Germany during the 1930's. The idea of shaping artworks through emotions, with the intention of conveying or communicating them to the viewer, is rooted in the formulation of a transcendental function for art. Goeritz thought that the functionalist architecture that prevailed before and after the war was the main enemy to fight against, because its forms were devoid of meaning; but also because it did not consider the emotional effects that it should produce.

Although he was furiously anti-functional, Goeritz advocated the use of simplified forms in architecture. Certainly, he was a pioneer of a kind of Minimalism that departed from the idea of embodying a breath of creative processes and an aspiration toward monumentality. If he is usually not considered one of its progenitors—according to Gregory Battcock<sup>11</sup>—it is because many of his sculptures, such as *Serpiente de El Eco* (Snake of El Eco) from 1953 had certain archaic features (a turn to ancient cultures) that placed them far from the main concerns of the 1960s. Nevertheless, this archaism was not involuntary; Goeritz was perfectly aware of the languages of his time, but he had a different idea about what should be the contents, functions and the morality of art; perhaps one forged before the war, between the walls of the Cabaret Voltaire, where a sensitive and deranged man such as Ball spoke of a wide project of renewal, a *tabula rasa* that would annul the previous establishment.



The Minimalism of Goeritz tries to begin all over again, by taking the purity of the form—the primordial voice—as its point of departure. The movement and the energy of his structures are different from the ones we find in the disingenuous and elegant sculptures by artists such as Tony Smith or Anthony Caro. The difference lies in the proportions and the materials, in the intention of the work, but mostly in the cultural legacy that shapes Goeritz's primary structures: an angle, a minimal disproportion, a way of dealing with matter, suddenly making part of each sculpture grow thicker or thinner. He is also unlike these other artists for his daring when it comes to creating contrasts, making two different intentions meet in a single structure, thereby increasing the intensity, directness and immediacy of the form.

Mathias never thought that being an artist—a producer of forms and objects—was good enough; he was also a preacher and a teacher. He spoke of a new morality in art, but he was also aware of its corruption. He knew about all the gossips going around at the time and he condemned them, but he was also part of the entire thing. For instance, he would teach courses—laden with irony—on how to become famous. In them, he constantly spoke about the power of photography to enlarge, embellish, and transform the works to be reproduced in art books, or about the importance of public relations.

His feelings, along with the way in which he understood himself, came from the ashes of war and he always remembered that fact. He had a strange interest in torture instruments (he had an impressive collection of books on the subject) and thought that art was the memory and the echo of a spiritual sense in life. His works can be confused with those versatile forms and significations that skillfully moved within the landscape created between the difficult periods after each of the two wars. But perhaps the image that best fits this artist is the one of a visionary who created memory signs; one who sought an art that went against the mainstream during a new era; who confronted experimentation, accelerated change, the triumph of "bad art," and the return of the "neos" (neo-expressionism was the one he found more irritating), in order to leave his mark through form and feeling.

- 1** Clement Greenberg. "Avant-Garde and Kitsch", *Perceptions and Judgments, 1929-1944*. Chicago. University of Chicago Press, 1986. The Collected Essays and Criticism Volume I, Edited by John O'Brian, pp. 5-22.
- 2** Federico Morais. *Mathias Goeritz*. México. UNAM, 1982, pp. 48-50.
- 3** *Ibid.*, pp. 62-63
- 4** Hugo Ball. *Flight out of Time* by Hugo Ball, *The Documents of 20th Century Art*.
- 5** *Op. cit.*
- 6** Serge Guilbaut. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago. University of Chicago Press, 1990.
- 7** Mathias Goeritz, "The Route of Friendship". *Leonardo*, Vol. 3, October, 1970. Oxford, UK.
- 8** Wassily Kandinsky and Franz Marc. *The Blue Rider Almanac*. New York. The Viking Press, 1974.
- 9** Susanne Langer, *Feeling and Form. A Theory of art*. New York, 1953.
- 10** Paul Frankl. *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*. Barcelona. Gustavo Gilli, 1981.
- 11** Gregory Battcock. *Minimal Art A Critical Anthology*. New York. Edited by Gregory Battcock, 1966.

\* This text was originally published in *Los ecos de Mathias Goeritz Ensayos y testimonios*, coordinated by Ferruccio Asta, I.I.E. UNAM; INBA, CNCA; Antiguo Colegio de San Ildefonso. ciudad de México, 1997, pp. 37-45 (Texts of Seminario *Mathias Goeritz*, I.I.E., UNAM, coordinated by Ida Rodríguez Prampolini and Ferruccio Asta).



# MUSEO AL MONOLITO

Esta temporada cubre la programación del Museo Experimental El Eco entre noviembre del 2010 y finales de enero del 2011. Durante estos meses nos dedicamos a la planeación exhaustiva del programa del 2011, la dictaminación del jurado del concurso del Pabellón Eco —la intervención arquitectónica anual que se lleva a cabo en el patio central del museo— y a la producción del presente volumen, mismo que documenta y analiza las actividades realizadas en El Eco durante el 2010. Esta temporada también incluyó dos nuevos proyectos artísticos, y las pláticas de los artistas correspondientes.

Mathias Goeritz publicó su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* en 1954, poco después de finalizar la construcción de El Eco. En este manifiesto, Goeritz habla de cómo esta estructura de concreto fue diseñada con la intención de conmovir a aquellos que entraran a sus espacios; de elevar el espíritu como lo hacían las catedrales góticas o románicas, las pirámides, o los templos y los palacios del barroco. Las ideas del artista eran una crítica al funcionalismo de la arquitectura moderna y a su racionalismo. Para producir este efecto, Goeritz planeó cuidadosamente los efectos de luz y sombra en el espacio. Podemos ver ese interés reflejado en el dramático efecto que producen las dos torres rectangulares de El Eco; en el monolito negro al interior del inmueble que funciona como un símbolo de la oscuridad o de la noche; o en la elevada torre amarilla del patio, que lo es de la luz, pues se asemeja a un rayo de luz de día que conecta a la tierra con el cielo. Estas inquietudes de Goeritz hablan de cómo los proyectos de Melanie Smith con Rafael Ortega, y el de Omar Barquet, juegan con las estructuras emotivas, con la luz y la sombra, así como con diversos aspectos de la tradición del arte moderno.

La exposición de Melanie Smith con Rafael Ortega, que se exhibió en la sala principal, llevaba por título: *Xilitla: incidentes fuera de eje*. Este proyecto, en el que Paola Santoscoy fue la curadora invitada, es una investigación acerca de este enigmático lugar, en el Estado de San Luis Potosí. La construcción del jardín fantástico diseñado por el excéntrico aristócrata británico Sir Edward James empezó en la década de los sesenta y duró más de veinte años. En medio de la selva tropical de esta zona, James llevó a cabo una construcción

de flores de concreto, escaleras que no llevan a ninguna parte, laberintos. Con estas estructuras, producidas en un estilo gótico inspirado en el surrealismo, James creó su propia versión de una arquitectura irracional y emotiva. Junto con Rafael Ortega, Melanie Smith utilizó este lugar como la locación de una película de veinticuatro minutos de duración. Más que documentar Xilitla, Smith llevó a cabo una representación pictórica al iluminar las estructuras con luces fluorescentes y fuegos artificiales para crear una composición de texturas azules, verdes y naranjas. El movimiento de un gran espejo a través de este paisaje de estructuras es una parte central de la narración abstracta de esta película. Por una parte, el espejo hace referencia a la obra del artista conceptual Robert Smithson, mientras que, por la otra, produce otras fracturas y desplazamientos visuales dentro de esta densa escenografía. Como parte de este proyecto, Smith también produjo una serie de pinturas que aportan otros puntos de vista acerca de este lugar.

Por otra parte, el artista Omar Barquet presentó la exposición *Reverb* (Reverberación) en la sala Mont, que incluía una serie de obras producidas durante los primeros meses del 2010. El trabajo de este artista hace referencia a la historia de la abstracción geométrica, en particular, a las investigaciones del neoconcretismo brasileño y la experimentación con la reducción de la forma que Goeritz llevó a cabo en México. Sus emotivas composiciones se inspiran en la música, por lo que varias de las series incluidas en la muestra hacían referencias directas a géneros musicales o a ciertos compositores modernos. Sus piezas también articulaban un juego dramático entre la luz y la sombra. *Cuadrantes* (Nocturnos) es un conjunto de trípticos. Un “cuadrante” es un instrumento usado para guiar de noche a los barcos, mientras que un “nocturno” es una forma musical suave y melódica que hace referencia a la noche. En estas pinturas, Barquet representa la luz como formas agudas en colores naranjas, amarillos y azules, evocando proyecciones rectilíneas que se mueven en la oscuridad de la sala. Estas obras de pequeño formato de Barquet logran crear un diálogo entre los espacios interiores de la mente y paisajes externos y sublimes.

MELANIE SMITH CON RAFAEL ORTEGA  
*XILITLA: INCIDENTES FUERA DE EJE*  
NOVIEMBRE 17 - ENERO 16

Este proyecto se trató de una investigación visual acerca de cuáles son los significados que uno de los sitios más enigmáticos y recónditos en el territorio mexicano puede tener en el presente. Situado en la zona montañosa de la Huasteca potosina, el poblado de Xilitla es conocido por las grandes estructuras de concreto de inspiración fantástica que se erigen en él. Este lugar—construido entre 1960 y 1984— es la creación delirante de un excéntrico aristócrata y escritor británico, Edward James (1907-1984), que dedicó tres décadas y una fortuna a la empresa de llevar a cabo una arquitectura que privilegiaba la forma simbólica, sobre aquella definida por la función. Xilitla es el resultado de la filiación de James al surrealismo, y es la antítesis tanto de la planeación urbana, como de una visión racional del mundo. También es un universo anacrónico que parece no haber sido tocado por el exterior; una declaración monumental concebida al margen del mundo occidental, y una instalación *sui generis* que se sitúa dentro de una larga historia de intervenciones en el paisaje, a la vez que forma parte de los productos de los sueños y las pesadillas del surrealismo.

Este escenario natural, seductor y decadente, fue el móvil detrás de *Xilitla: incidentes fuera de eje*, una colaboración de Melanie Smith con Rafael Ortega que consistió en la realización de una película en 35 mm y tenía la intención de cuestionar los límites que la tradición ha impuesto entre “lo moderno” y “lo contemporáneo”. Su encuentro con este lugar, llevó a los autores a hacer un uso muy particular del medio cinematográfico. Al poner la cámara de lado, hacen que el espectador se enfrente a una imagen oblicua—algo que podríamos llamar una mirada fuera de eje— que da lugar a un conjunto de operaciones estéticas

y apropiaciones que van más allá del contexto de Xilitla. Smith, nacida en Inglaterra y radicada en México desde 1989, comparte una historia de desplazamientos con Edward James, lo que la coloca en un terreno de vínculos simbólicos con Xilitla. Los motivos que trajeron a James y a Smith fueron distintos, así como los momentos en los que llegaron, sin embargo ambos tuvieron que encontrar estrategias para vivir fuera de su entorno nativo, para darle sentido a lo desconocido. Por otra parte, pero también debido a una aguda conciencia de que hay muchos puntos de vista acerca de un solo tema, Smith ha desarrollado una obra que incluye diversos medios entre los que se encuentran la pintura, la fotografía, el video y la instalación.

Siguiendo esta lógica, la película de Smith y Ortega está construida a partir de un montaje de escenas bañadas en una tenue luz azul. Si bien esta presenta algunas referencias ajenas a Xilitla, éstas están íntimamente relacionadas con la investigación de Smith acerca de la manera en la que el arte moderno entendió el espacio pictórico, así como con su interés por los experimentos de ciertos artistas estadounidenses durante las décadas de los sesenta y setenta. Así, los autores suman un conjunto de citas formales a la obra de artistas como Gordon Matta-Clark, Dan Flavin y Robert Smithson a los elementos góticos y surrealistas—escaleras que no van a ningún lado, grandes flores de concreto y recorridos laberínticos— que existen en el lugar.

Durante los veinticuatro minutos de narrativa no lineal de la película, el protagonista más recurrente de la película es un espejo que se desplaza a través de distintas situaciones y paisajes. Aquí, el espejo es una referencia directa a la obra











*Mirror Displacements* (Emplazamientos de espejos), realizada por Robert Smithson en 1969. Esta última consiste en una serie de fotografías que registran un conjunto de acciones en las que Smithson colocó espejos en diferentes paisajes a lo largo de un viaje a fin de investigar la dialéctica entre el “sitio” y el “no sitio” representada por la presencia física del espejo y su reflejo; el espejo como un concepto y una abstracción. En la película de Smith y Ortega, los jardineros del lugar mueven el espejo de un lado a otro, de manera que éste va reflejando la luz, algunos detalles inacabados de la construcción, como varillas y texturas, y los intensos colores del lugar. Al hacer esto, desafía la idea de que hay una sola mirada. El espejo y la cámara se convierten en un ojo de múltiples facetas que le permite al espectador ver diversas perspectivas fragmentadas.

A fin de hacer énfasis en esta idea, la muestra también incluía una serie de pinturas de Smith, en particular una en la que retrata al Big Ben. Al oponer los medios y presentar un punto de referencia tan particular como el parlamento inglés —que fuera del eje de la película y del lugar representado en ella—, la pieza amplía aún más

su significado incluyendo el tema de las estructuras de poder en relación a las diferentes concepciones del mundo. Tal y como la voz en *off* que aparece en la película le informa a los barcos acerca de las condiciones climáticas, la obra se ofrece como una cartografía que podría aclarar las rutas de navegación entre territorios distantes.

Por otra parte, la museografía de la exposición en El Eco estableció un diálogo con la arquitectura de Mathias Goeritz y, en particular, con la idea que tenía de una arquitectura emocional, aquella que causa cierta emoción en los visitantes al incluir elementos que “sobrepasan la escala humana” como lo hizo la arquitectura gótica y, también, Xilitla. En conjunto, la muestra *Xilitla: incidentes fuera de eje* creó un espacio fluido, pleno de ecos visuales, estilísticos y conceptuales, en el que ninguna referencia o interpretación era la definitiva.

Paola Santoscoy, curadora invitada

MELANIE SMITH WITH RAFAEL ORTEGA  
*XILITLA: INCIDENTES FUERA DE EJE*  
NOVEMBER 17 - JANUARY 16

This project is a visual exploration of the possibilities of meaning, in the present, of one of the most enigmatic and remote sites in Mexico. Known for its large, fantastical concrete structures, located in the northern mountains of the country and built between 1962 and 1984, Xilitla is the delirious creation of the British writer Edward James (1907-1984). James was an eccentric aristocrat, capable of dedicating nearly thirty years to this project and of investing large sums of money in a symbolic architecture devoid of functionality. A product of his affiliation with Surrealism, Xilitla is the antithesis of urban planning and a rational view of the world. It is also an anachronistic universe that appears untouched by the exterior, a monumental statement, conceived in the margins of the Western world, a *sui generis* installation that situates itself both within a long history of landscape interventions, and within Surrealist dreams and nightmares.

This seductive and decadent setting of exuberant nature serves as inspiration for *Xilitla: Incidentes fuera de eje* (Xilitla: Incidents of Misalignment), a collaboration between Melanie Smith and Rafael Ortega, centered around a 35mm film that contests the traditionally imposed boundaries between “the modern” and “the contemporary.” Their encounter with this site led them to a specific use of the cinematic medium. By turning the camera on its side the viewer is confronted with an oblique perspective —what we could call a misaligned view— that gives way to a space of aesthetic operations and appropriations that go beyond this specific context.

Smith, born in England and based in Mexico since 1989, shares a parallel history of displacements with Edward James, which situates her in the terrain of symbolic links with Xilitla. Although each was attracted to this country for particular reasons and arrived at different times, James and Smith share strategies regarding how to live outside of their native context, how to make sense of the unknown. As a way to present a range of perspectives related to a single theme, the work of Smith engages various mediums: painting, photography, video, and installation.

Following this logic, the new film by Smith and Ortega revolves around a cinematic montage of scenes depicted in tenuous, blue light. Situations that appear alien to Xilitla are introduced, but are deeply linked to an ongoing investigation by Smith regarding pictorial space and the legacy of modernist painting, as well as with experiments carried out by North American artists in the sixties and seventies. Gothic features in the existing

architecture and other forms that might be described as Surrealist —such as stairways that lead to nowhere, gigantic flowers made of concrete, or labyrinth paths— are juxtaposed with elements that quote artists such as Gordon Matta-Clark, Dan Flavin and Robert Smithson.

Throughout the twenty-four minute, non-linear, narrative of the film, the most recurrent protagonist is a mirror that moves through different situations and landscapes. This object is a direct reference to Robert Smithson’s *Mirror Displacements* (1969), a series of photographs that document actions by the artist, where he positioned mirrors in the landscape along several travel routes, as a way to explore the site/non site dialectic represented by the physical mirror and its reflection; the mirror as a concept and as an abstraction. In the film by Smith and Ortega, the mirror is constantly being moved by the gardeners of Xilitla, reflecting the light and details of the unfinished structures—such as the metal rods, textures and brilliant colors of this site —and through these reflections, insistently challenging the idea of a single view. Mirror and camera are transformed into a multifaceted eye, one that allows the spectator to view diverse and fragmented perspectives.

At the Museo Experimental El Eco this idea was emphasized by the display of several paintings by Smith, including one that depicts Big Ben. The contraposition of different mediums and the inclusion of a particular point of reference —the English Parliament—against which the depicted site or the film is misaligned, opened further the purview of the work. Power structures and differing conceptions of the world entered the dialogue. Similar to the manner in which a recorded voice informing ships about weather conditions is heard in the film, the entire work offers itself as a cartography that could clear the way for navigating between distant territories.

The installation at El Eco established a dialogue between Xilitla and the architecture of Mathias Goeritz, in particular his notion of “Emotional Architecture,” where the use of elements “beyond human scale,” was meant to elicit an emotional response from visitors, something akin to that experienced with gothic architecture and at Xilitla. In its totality, *Xilitla: Incidentes fuera de eje* created a fluid space of visual, stylistic and conceptual resonances, in which no reference or interpretation can be the definitive one.

Paola Santoscoy, Guest Curator

OMAR BARQUET

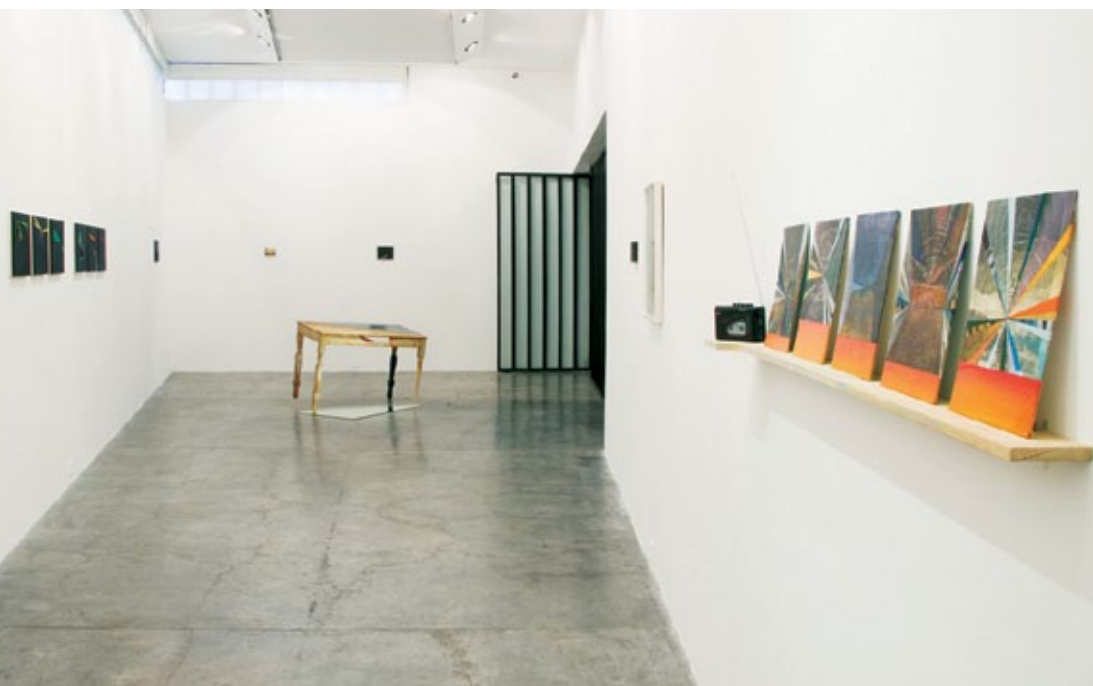
REVERB

NOVIEMBRE 17 - ENERO 16

La producción artística reciente de Omar Barquet ha pasado de consistir en grandes construcciones arquitectónicas que responden al carácter físico de los lugares en los que las realiza, a tratarse de obras más íntimas que establecen diálogos entre los espacios mentales internos y los paisajes del exterior, así como a investigar la manera en la que ambos se articulan por medio de estructuras temporales que, muchas veces, están relacionadas con la música. Pensando en esta evolución en su obra, el proyecto para El Eco no consistió en un encargo para realizar una sola pieza de gran escala, sino más bien en la presentación de una constelación dispersa de piezas recientes. La muestra intentó darle bastante aire y espacio a cada una de estas obras de pequeño formato a fin de permitir que el espectador penetrara la densa complejidad de formas, superficies y significados que hay en cada una de las piezas. Inmersa en la historia de la abstracción geométrica, de la que forman parte movimientos

como el neoconcretismo brasileño y aquel que Mathias Goeritz encabezó en México, la obra de Barquet es un ejemplo sumamente dinámico del potencial que tiene la abstracción en el contexto contemporáneo.

Esta exposición titulada *Reverb* (Reverberación) incluyó la serie *Cuadrantes (Nocturnos)*, que consiste en un conjunto de trípticos de formato cuadrado. Un "cuadrante" es un instrumento antiguo que ayudaba a los barcos a orientarse en la noche por medio de la posición de las estrellas; mientras que la palabra "nocturno" se refiere a un género musical. Si bien en un principio este último término se usaba para referirse a las composiciones que se interpretarían de noche, más tarde pasó a designar una forma musical específica caracterizada por las melodías suaves y las estructuras abiertas, y que han practicado numerosos compositores como Claude Debussy o Frédéric Chopin. Estas referencias a la noche





y al movimiento en cierto lapso de tiempo encuentran una contraparte en las pinturas oscuras de Barquet. Sus lienzos cuadrados definen un área de contención —como por ejemplo, una habitación— en la que se mueven afilados triángulos amarillos, naranjas y azules que evocan los marcados ángulos de la luz proyectada. A la distancia las pinturas parecían tener superficies opacas, pero un examen más detallado revelaba una construcción más compleja; en éstas es posible percibir capas de color que han sido oscurecidas y que producen relieves sutiles en las zonas negras.

Las formas nítidas y angulosas de esta serie se oponen formalmente a la serie *En plein air* (Al aire libre). Estas cinco obras son *collages* que presentan superficies más densas y complejas que la serie anterior; y están constituidas a

partir de una composición hecha de trazos y formas fracturados que funcionan como ricas pátinas producidas por los diferentes tratamientos que se le han dado a los papeles con los que están hechas. El título de la serie es una referencia directa a un conjunto de cinco piezas del mismo nombre compuestas por Bela Bartók en 1926. De hecho, Barquet incluyó una grabación de este conjunto, pues su obra consistía de una interpretación gráfica de cada una de sus partes a la vez que sugería las diferentes etapas de una tormenta, de un huracán: el principio violento del huracán, el tranquilo “ojo” de la tormenta y después el drama final. El pequeño formato de estas obras también evoca un espacio interior, mientras que sus formas describen un sublime paisaje exterior.



Esta narración de una tormenta, de una destrucción que se da al paso del tiempo también está relacionada con la escultura que se presentó en la exposición. Se trataba de una mesa vieja inclinada hacia el frente (pues una de sus patas fue lijada para hacerla más corta) de manera que ya no tenía una estructura estable. La mesa está recargada sobre un espejo triangular que refleja la parte de abajo, el interior, que está pintado de color naranja brillante. La parte superior de la mesa también está intervenida con una diagonal que crea un triángulo de esmalte azul que imita la forma del espejo. Así, la obra revela el tiempo y sus distorsiones. La vieja mesa doméstica, que porta las cicatrices íntimas dejadas por el uso, también exhibe las marcas de la actualidad; es decir, las capas de pintura azul y naranja. Así, repite las señales del paso del tiempo, hace que estas se reflejen mutuamente y, finalmente, las distorsiona al hacer que aparezcan sobre “el espejo de agua” que hay sobre el suelo.

El artista ha dicho que su interés en la abstracción tiene que ver con la “dinámica” de la música, y la forma en la que ésta manipula el silencio. Aquí, la palabra “dinámica” se refiere a cómo el compositor nombra los diversos grados de intensidad específicos que hay a lo largo de una pieza. Barquet relaciona esta estructura con su interés por trabajar en series, puesto que llevar a cabo una secuencia de composiciones le permite destacar las variaciones a partir de la

repetición, logrando así crear una narrativa cambiante y emotiva. Por medio del uso constante de estructuras definidas y de procesos temporales, Barquet es capaz de revelar la inestabilidad de las formas abstractas que hay en su obra.

La palabra *Reverb*, que es el título de esta exposición y quiere decir “reverberación”, se refiere a la persistencia del sonido en un espacio cerrado durante unas cuantas milésimas de segundo después de que el sonido original se ha extinguido. La profundidad y la duración de la reverberación depende de las características del espacio en el que se produce. Cuando este mismo efecto tiene una mayor duración se llama eco. Así, el título sugería la relación entre estas obras contemporáneas, el lugar en el que se presentaron y la historia de este sitio —que, en este caso, era El Eco: un centro dedicado a la investigación del arte abstracto y la experimentación interdisciplinaria (entre las artes visuales, la música y la arquitectura). Al hablar de estas influencias, también trataba de las ideas anteriores, de la repetición y la resonancia. Al mismo tiempo, señalaba que estas convergencias son fugaces y superficiales, que, en última instancia, se trata de confluencias o encuentros pasajeros.

Tobias Ostrander, curador



OMAR BARQUET

*REVERB*

NOVEMBER 17 - JANUARY 16

Recently the artistic production of Omar Barquet has moved from large architectonic constructions that respond to the physical character of their sites of execution, toward more intimate works that create dialogues between interior mental spaces and exterior landscapes, exploring the way in which they are articulated through temporal structures, often related to music. With these developments in mind, this project for El Eco specifically did not involve the commission a single, large-scale project, but rather the presentation of a sparse constellation of recent pieces. This exhibition sought to give a significant amount of space and air to each of these small-scale works, encouraging viewers to enter the dense complexity of their individual forms, surfaces and significations. Informed by a history of geometric abstraction, investigations that include the Neo-Concreto movement in Brazil and those of Mathias Goeritz in Mexico, these works offer a particularly dynamic view on the potential of abstraction within a contemporary context.

This presentation, titled *Reverb*, included *Cuadrantes (Nocturnos)* [Quadrant (Nocturne)], a series of

square format works, produced as triptychs. A "quadrant" is an ancient instrument that helped guide ships at night, using the position of the stars; while the word "nocturne" is a genre of music, originally related to scores produced for night events, but later used to describe a particular musical form, such as those developed by the composers Claude Debussy or Frédéric Chopin, which are characterized by soft melodies and open structures. These references to night and to movements within this temporal space, find a visual counterpart in these dark paintings by Barquet. Their square canvases come to define an area of containment, such as that of a room; within which narrow triangular forms in yellows, oranges and blues move, evoking the sharp angles of projected light. From a distance these paintings seem to have opaque surfaces, but upon closer examination, they reveal a more complex construction, one of layered colored surfaces that have been obscured, producing subtle reliefs within the areas of black.

The angled shapes and clean edges of these paintings contrasted the formal character of the



series *En plein air* (Out of Doors). These five works, while creating compositions involving lines and fractured shapes, display an increased complexity and density in their surfaces, rich patinas made up from diverse treatments of the paper materials that make up these collages. The references to music in the previous series are developed further in this work, with its title taken from a set of five piano pieces composed by Bela Bartók in 1926. Barquet included an audio tape of Bartók's *En plein air* in the exhibition and produced a graphic interpretation of each movement, while also suggesting the temporal stages of a storm, a hurricane: with its initial violence, then the calm "eye" of the storm and then further drama. The small format of the artworks again evokes an internal space, while their forms describe an external, sublime landscape.

This narrative of a storm, destruction and the passage of time is also related to the sculpture included in the exhibition. An old table tilts forward, as one of its legs has been sharpened and shortened, destabilizing its structure. It leans over a triangular piece of mirror, which frames a view of the underside, or interior, of this piece of furniture, which has been painted a bright orange. The top of the table has also been intervened; painted at a diagonal, in a glossy blue paint that creates a triangular form, which mimics the shape of the mirror. Time and its distortion are revealed within this work. The old, domestic table, that carries the intimate scars of time and use, has been marked by contemporary time in the form of the blue and orange paint. Both layers of time are then repeated, reflected and ultimately distorted by the water-mirror on the floor.

The artist has described his approach to abstraction as informed by the "dynamics" and the way in which silence is manipulated in music; with the former term referring to the moments of intensity within a piece and their specific character, as designated by the composer. Barquet sees a correlation between this structure and his own interest in working in series; he uses variations evidenced within repeating or sequenced compositions, to create a shifting, emotive narrative. Through this process, his abstract forms reveal their instability and the manner in which he is

consistently subjecting them to particular structures and processes of time.

*Reverb*, the title of this presentation, refers to the millisecond during which sound lasts after a note is played. The depth and length of this repeated audio depends on the characteristics of the space in which it is played. A reverb is defined by its short duration, which when extended is called an echo. This title hints at the relationship between these contemporary artworks and their site of exhibition—the history of El Eco as a site for the exploration of formal abstraction and a space of interdisciplinary investigations merging the visual arts, music and architecture—which creates a dynamic of influence that is at once an extension of these previous ideas, a repetition, a resonance; as well as a relationship between site and work that is concurrently fleeting, superficial, and ultimately a momentary connection or confluence.

Tobias Ostrander, Curator



# FROM AUTUMN TO WINTER

This season of programming at the Museo Experimental El Eco covered the period from November 2010 through the end of January 2011. It involved extensive planning for the program of the coming year, including the juried contest for the *Pavilion Eco 2011*—the annual architectural intervention that is produced for the central patio of the museum—as well as the production of this book documenting and analyzing the activities of museum during 2010. This season also included two new artist projects and several artist talks.

Mathias Goeritz published his *Manifiesto de Arquitectura Emocional* (manifesto of Emotional Architecture) in 1954, shortly after the El Eco was completed. In the manifesto he describes how this concrete structure is designed to evoke an emotion in those who enter its spaces, similar to the way that Gothic cathedrals, pyramids, temples or Baroque palaces, lift the spirit. His ideas are presented as a critique of the functionalism of Modernist architecture, as a move away from their rationalism. A central device used by Goeritz to produce this desired effect within El Eco was his choreographed play of light and shadow. This interest is most dramatically articulated by the two rectangular towers of El Eco; by the black monolith positioned inside the building, as a symbol of darkness or night; and by the tall yellow tower in the courtyard that stands as a symbol of light, a ray of daylight connecting the earth to the sky. These interests dialogue with how the two artist projects featured during this season played with emotive structures, with light and shadow and with various aspects of the Modernist tradition.

In the main gallery was presented a project by Melanie Smith with Rafael Ortega, titled *Xilitla: incidentes fuera de eje* (Xilitla: Incidents of Misalignment). The project was guest curated by Paola Santoscoy and explored the enigmatic site of Xilitla, in the state of San Luis Potosí, a fantastical garden, designed by the eccentric British aristocrat Sir Edward James. It was constructed over a period of twenty years, starting in the 1960s.

Within the tropical jungle of this area, James built concrete flowers, stairs that lead to nowhere, labyrinths. These structures were produced in a Gothic style informed by Surrealism, creating his own version of an emotive, non-rational architecture. Melanie Smith used this site as the setting for a twenty-four minute film. Rather than documenting Xilitla, Smith engaged it in a pictorial manner; dramatically lighting its structures with florescent lights and fireworks, to create a textured composition of blues, greens and oranges. Central to the abstract narrative of the film is the movement of a large mirror through this structured landscape, an element that references the work of the conceptual artist Robert Smithson and speaks to additional fractures or visual displacements within this visually dense setting. As part of the project, Smith also produced a series of paintings, which offer additional perspectives on the site.

In his exhibition titled *Reverb* in the Sala Mont, Omar Barquet presented a series of works produced during the early part of 2010. His artistic practice references a history of geometric abstraction, particularly the investigations of the Neo-Concreto movement in Brazil and the experiments in reduced forms developed by Goeritz in Mexico. His emotive compositions are inspired by music and in this exhibition he presented several series that directly reference specific musical genres or Modernist composers. His artworks also articulate a dramatic play between light and shadow. *Cuadrantes (Nocturnos)* [Quadrantes (Nocturnes)] is a series of triptychs. A “quadrant” is an antique instrument used by sailors to guide ships at night, while a “nocturne” is a melodic and slow musical form that references the night. In these paintings, light is depicted as sharply angled forms in oranges, yellows and blues, which evoke rectilinear projections moving within a dark room. These small-scale pieces by Barquet create dialogues between internal mental spaces and sublime external landscapes.



## Omar Barquet

(Chetumal, Quintana Roo, México, 1979)

Vive y trabaja en la ciudad de México. Estudió la licenciatura en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" en la ciudad de México (2006). Sus exposiciones individuales incluyen: *Pautas*, Dot Fifty One Gallery, Miami (2010); *Estudio*, Trolebús Galería, ciudad de México (2008); *Suspensión, alineación y balanceo*, Arróniz Arte Contemporáneo, ciudad de México (2008); *Axis*, Laboratorio Dzityá, Dzityá, Yucatán (2007). Sus exposiciones colectivas incluyen: *Cauce Crítico*, Galería Metropolitana, UAM, ciudad de México (2010); *ArteBA*, Galería Arróniz, Buenos Aires (2010); *Arte Actual, Programa Bancomer-MACG*, Museo Carrillo Gil, ciudad de México (2010); *Paréntesis, 17 años de trabajo*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (2009).

## Georgina Bringas

(Ciudad de México, 1975)

Vive y trabaja en la ciudad de México. Estudió Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" (2003) y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (1994), ambas instituciones en la ciudad de México. Algunas de sus exposiciones individuales incluyen: *Georgina Bringas: Linear Journey*, Diaz Contemporary, Toronto (2008); *Georgina Bringas: Distancias*, Galería La Refaccionaria, ciudad de México (2007); *Georgina Bringas: Metros Lineales*, Sala de Proyectos Casa Vecina, ciudad de México (2007). Sus exposiciones colectivas incluyen: *NON COMPOS MENTIS*, Centro Cultural Border, ciudad de México

(2010); *Superficies del deseo*, MUAC, ciudad de México (2010).

## Marcos Castro

(Ciudad de México, 1981)

Vive y trabaja en la ciudad de México. Estudió Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" en la ciudad de México (2006). Ha participado en diversas exposiciones colectivas en México y en el extranjero. Sus exposiciones individuales incluyen: *Pater/Padre. El paisaje como ciclo* (en colaboración con Alberto Castro Leñero), Galería Luis Adelantado, ciudad de México (2010); *Muchos Lobos*, Galería Luis Adelantado, Valencia (2007); *Fabulario*, Casa del Lago Juan José Arreola, ciudad de México (2007); *Marcos Castro dibujo y animación*, Proyectos Monclova, ciudad de México (2005). Fue seleccionado para la Bienal Rufino Tamayo (2006) y fue incluido en el libro *Younger Than Jesus Artist Directory*, publicado por Phaidon (2009).

## José León Cerrillo

(San Luis Potosí, México, 1976)

Vive y trabaja en la ciudad de México. Estudió arte en School of Visual Arts en Nueva York y posteriormente obtuvo un MFA por Columbia University en la misma ciudad. Entre sus exposiciones individuales destacan: exposición sin título presentada en Proyectos Monclova, ciudad de México (2008); *Oh my cannibal*, Dispatch, Nueva York (2008); *...y resistencia al nombre... futuro anterior*, Galería Nara Roesler, São Paulo (2007); *Futuro anterior*, Galería OMR, ciudad de México (2007); *Atención anti-héroes*, La Panadería, ciudad de México (2001). Ha participado en varias exposiciones colectivas entre las cuales destacan:

*La nada y el ser*, Colección Jumex, ciudad de México (2009); *More Talks about Buildings*, The Kitchen, Nueva York (2009); *Do it*, (curaduría de Hans-Ulrich Obrist y Pamela Echeverría), Museo de Arte Carrillo Gil, ciudad de México (2001).

## Rita Eder

(Ciudad de México, 1943)

Vive y trabaja en la ciudad de México. Es licenciada en Historia por la UNAM (1969) y maestra en Historia del Arte por la Ohio State University (1973). Ha ejercido como docente en la Universidad de las Américas campus Cholula, México (1973-75); en la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM (1975-90); en la Universidad de British Columbia en Vancouver, Canadá (2003-04). Fue directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (1990-98) y actualmente investigadora del mismo. Es miembro del comité académico del MUAC, del MUNAL, asimismo del comité asesor del Getty Research Institute y fue coordinadora del posgrado de Historia del Arte en la UNAM (2005-07). Entre sus publicaciones destacan: *El arte en México: autores, temas y problemas* (2001); *Arte Popular Mexicano: Cinco Siglos* (1997); *Gunther Gerszo: el esplendor de la muralla* (1994); *Marta Palau: La intuición y la técnica* (1985); *Helen Escobedo* (1982). Su última publicación *Tiempo de fractura 1982-1984* está próxima a publicarse.

## Frida Escobedo

(Ciudad de México, 1979)

Vive y trabaja en la ciudad de México. Estudió arquitectura en la Universidad Iberoamericana, ciudad de México (2003),

actualmente realiza sus estudios de maestría en Arte, Diseño y Dominio Público en Harvard Graduate School of Design. Fundó el despacho *Perro Rojo* en el que colaboró con el arquitecto Alejandro Alarcón (2003). Desde 2006 trabaja de manera independiente. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del FONCA en 2004. Entre sus últimos proyectos, destacan: la restauración del Hotel Boca Chica en Acapulco, en colaboración con el arquitecto José Rojas (2010) y el proyecto para la Tallería-Museo Casa Estudio de David Alfaro Siqueiros, Morelos, México, (2010).

### **N'Goné Fall**

(Dakar, Senegal 1967)  
Vive y trabaja en París y Dakar. N'Goné es arquitecta por la École Spéciale d'Architecture en París, curadora independiente, crítica de arte y consultora en planeación cultural. Ha desarrollado planes culturales estratégicos, programas de identidad, reportes de eventos culturales y estructuras para instituciones internacionales y senegalesas. Entre sus actividades editoriales destacan: la dirección editorial de la revista de arte africano *Revue Noire* (1994-2001); coedición de *An Anthology of African Art: The Twentieth Century* (2002); *Photographers from Kinshasa* (2001) y *Anthology of African and Indian Ocean Photography* (1998). N'Goné Fall ha curado exposiciones en África, Europa y Estados Unidos; fue una de las curadoras de la Bienal de Fotografía Africana en Bamako, Mali (2001), y curadora invitada de la Bienal de Dakar en Senegal (2002). Fall es miembro fundador del colectivo Gaw de Dakar, una plataforma de investigación y producción de nuevas tecnologías y artes visuales.

Es también miembro del Consejo del programa internacional de residencias artísticas *ResArtis*, con sede en los Países Bajos.

### **Geoffrey Farmer**

(Eagle Island, Canadá, 1967)  
Vive y trabaja en Vancouver. Estudió en el Art Institute de San Francisco (1991-1992) y Emily Carr University of Art and Design (1993). Entre sus exposiciones individuales destacan: *Let's Make the Water Turn Black*, REDCAT, Los Ángeles (2011); *Ongoing Time Stabbed With A Dagger*, Dunlop Art Gallery, Regina, Canadá (2010); su muestra sin título en Witte De With, Rotterdam, Holanda (2008); *Geoffrey Farmer, Musée d'Art Contemporain de Montréal*, Canadá (2008), durante la cual se publicó el catálogo del mismo nombre escrito por Pierre Landry, Jessica Morgan y Scott Watson. Ha participado en programas de residencia como el de Kadist Art Foundation, París (2011) y el de The Banff Centre, Canadá (2010).

### **Thomas Glassford**

(Laredo, TX, EUA, 1963)  
Obtuvo su título de maestría por la Universidad de Texas en Austin. Desde 1990 vive y trabaja en la ciudad de México. Una selección de sus exposiciones individuales incluye: *Xipe Totec*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, ciudad de México (2010); *Cadáver Exquisito*, MUCA, UNAM (2006) y en la Torre de los Vientos, ciudad de México (2001). Entre sus exposiciones colectivas sobresalen: *Tlatelolco and The Localized Negotiation of Future Imaginaries*, Museum as Hub, New Museum, Nueva York (2008); *Second Lives*, Museum of Arts and Design, Nueva York (2008);

*Constructing a Poetic Universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*, The Museum of Fine Arts, Houston, Texas (2007); *Los Ángeles/México Complejidades y Heterogenidad*, Colección Jumex, ciudad de México (2006); *Made in Mexico*, The Institute of Contemporary Art, Boston y en el Hammer Museum, Los Ángeles, California (2004).

### **Mathias Goeritz**

(Danzig, Alemania, 1915 - ciudad de México 1990)  
Artista alemán asociado con la tendencia de la abstracción, la poesía concreta y la arquitectura. Estudió en la escuela de Artes y Oficios de Berlín-Charlottenburg y se doctoró en Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Berlín. Vivió en España donde fundó la conocida Escuela de Altamira en Santillana del Mar (1948). Fue docente en la Escuela de Arquitectura fundada por el arq. Ignacio Díaz Morales, Guadalajara, México (1949) y en 1952 se mudó a la ciudad de México. Entre sus obras de carácter público destacan: El Eco, ciudad de México (1953); Torres de Satélite, en colaboración con Luis Barragán, ciudad de México (1957); Torres de Temixco, Morelos, México (1958); la celosía del hotel Camino Real, ciudad de México (1967); fue el encargado del proyecto de la *Ruta de la Amistad*, realizado con motivo de los Juegos Olímpicos celebrados en México (1968); en colaboración con otros artistas realizó el centro del Espacio Escultórico, Ciudad Universitaria, UNAM, ciudad de México (1978-80). Entre sus obras en sitios religiosos destacan: los vitrales de la Capilla de San Lorenzo, ciudad de México (1958); el proyecto del altar de la Capilla de las Capuchinas,

ciudad de México (1963); la escultura de la estrella de David, las torres y vitrales de la sinagoga Maguen David, ciudad de México (1964).

### **Sharon Houkema**

(Drachten, Países Bajos, 1975)  
Vive y trabaja en Ámsterdam. Se formó como artista en la Gerrit Rietveld Academie en Ámsterdam (2001). Ha participado en varias exposiciones que incluyen: *Volkskrant Beeldende Kunst Prijs*, Stedelijk Museum, Schiedam, Países Bajos (2010); *Rijksakademie OPEN*, Rijksakademie van beeldende kunsten, Ámsterdam, Países Bajos (2009); *Towing the line: 40 Contemporary Artists, Defining the Moment in Holland*, White Box, Nueva York (2009); *Rijksakademie OPEN*, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, Países Bajos (2008); *Strip in Architectuur*, ABC Architectuur Centrum, Haarlem, Países Bajos (2006); *World painting - el mundo como lo imagino o como me temo que es*, Galleria d'art Estrany de la Mota, Barcelona, España (2005). Su obra ha sido incluida en varias colecciones privadas como: en la Colección Nicoletta Fiorucci, Roma; Amsterdamse Kunstraad Instituut y la Jan van Breemen Instituut, ambos en Ámsterdam.

### **Alex Hubbard**

(Toledo, OR, EUA, 1975)  
Vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York. Estudió en el Pacific Northwest College of Art, Portland (1999) y realizó el programa de estudios independientes del Whitney Museum of Art, Nueva York (2003). Sus exposiciones individuales incluyen: *Spaced Yourself*, STANDARD (OSLO), Oslo (2009),

Gallery-C at Team Gallery, Nueva York, (2009); *Failed Projects and Ambient Drawings*, Studio Miko, Nueva York (2009); *Last Best Offer*, Tony Wight Gallery, Chicago (2008); *Alex Hubbard*, Gaga Arte Contemporáneo, ciudad de México (2008); *Alex Hubbard and Oscar Tuazon*, St Louis Museum of Contemporary Art, San Luis Missouri (2008); *Alex Hubbard*, Nicole Klagsbrun Gallery, Nueva York (2008). Sus exposiciones colectivas incluyen: *El ser y la nada*, Colección Jumex, ciudad de México (2009); *Learn How to Communicate Like a Fucking Normal Person*, una curaduría de Anastasia Rogers y Jessie Cohan, Art production Fund, Nueva York (2009); *Payday*, Greene Naftali Gallery, Nueva York (2008). En 2010 participó en la Biental del Whitney Museum of Art de Nueva York.

### **José Jiménez Ortiz**

(Torreón, México, 1980)  
Vive y trabaja en Torreón, Coahuila, México. Es licenciado en Sociología por la Universidad Autónoma de Coahuila. Es catedrático de la Universidad Iberoamericana Laguna y columnista del *Diario Milenio* desde el 2002; becario del Programa Jóvenes Creadores del FONCA (2008-09 y 2010-11), del Programa Bancomer/MACG Arte Actual (2010-12) y del FECAC-Coahuila (2004). Algunas de sus exposiciones individuales incluyen: *Lost Files*, Museo de Arte Carillo Gil, ciudad de México (2010); *Deleted Files*, seisposeis, Puebla (2007); *My Received Files Etching Project*, ObjectNotFound, Monterrey (2006). Entre sus exposiciones colectivas destacan: *Justin Case this is the end*,

Casa del Lago, ciudad de México (2011); *Projetavéis*, VII Biental de Mercosur, Porto Algre, Brasil (2009); *A Brief History of Back Up*, Centro Cultural Border, ciudad de México (2010); *Me odio y quiero comprar*, Galería Enrique Guerrero, ciudad de México (2007).

### **Jennifer Josten**

(Iowa, IA, EUA, 1978)  
Vive y trabaja en St Louis, MO, EUA. Es candidata al doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Yale con una disertación sobre "Mathias Goeritz y el arte contemporáneo en México, 1950-1968". Obtuvo la maestría en Historia y Teoría del Arte con la pesquisa "La nación del arte: Gabriel Orozco y la imagen de México en el arte contemporáneo", University of Essex (2004), asimismo se ha desempeñado como investigadora y parte del equipo docente de la Universidad de Yale. Durante el año 2009 fue consultora curatorial de la exposición *Arte Correo*, Museo de la ciudad de México y *Cuarenta y cinco años del Museo*, Museo Nacional de Antropología e Historia, ciudad de México.

### **Adriana Lara**

(Ciudad de México, 1978)  
Vive y trabaja en la ciudad de México. Es cofundadora de Perros Negros (2003), una oficina de proyectos culturales en la que ha sido editora de *Pazmaker*, publicación de distribución gratuita que reúne autores de diversas disciplinas. Sus exposiciones individuales incluyen: *Artificial en Artpace*, San Antonio, TX (2009); *Cosas*, Galería Gaga, ciudad de México (2008); *A Problem Has Occurred*, Air d' Paris, Paris (2007). Algunas de sus exhibiciones colectivas son:

*The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, Nueva York (2009) *An Unruly History of the Readymade*, Colección Jumex, Mexico DF (2008); *Una noche en el museo (o lo que vió Betty Boop)*, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2007).

### **Alejandra Laviada**

(Ciudad de México, 1980)  
Estudió pintura en Rhode Island School of Design y posteriormente obtuvo la maestría en Fotografía en School of Visual Arts, Nueva York. Ganó el Premio Photo España Descubrimientos (2009) con su serie de *Foto-Esculturas*, y la Bienal de Fotografía de México (2010). Su trabajo ha sido expuesto continuamente, incluyendo varios festivales de fotografía como Art+Commerce (2007), New York Photo Festival (2008), y el Festival de Fotografía de Hyeres en Francia (2009). Su trabajo se ha mostrado en la Revista *New York Times*, *Wallpaper*, *Capricious*, y *American Photo* entre otros. Laviada es miembro del colectivo de fotografía POC (Piece of Cake).

### **Adrian Notz**

(Zurich, Suiza, 1977)  
Vive y trabaja en Zurich. Estudió Arte en Bremen, Alemania y Teoría del Arte y Diseño en Zurich. Adrian Notz es curador y codirector del Cabaret Voltaire en Zürich, donde ha curado diversas exposiciones entre las cuales destaca: *Dada East? Contextes roumains du Dadaïsme*, muestra que itineró en Europa por tres años (2006-2009). Notz dirige el departamento de Dadalogía y es responsable de los programas internacionales de Cabaret Voltaire.

### **David Miranda**

(Ciudad de México, 1977)  
Es artista visual y curador, estudió Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" (1999). Desde 2005 es curador del Museo Experimental El Eco. Ha impartido cursos y talleres en Fundación/Colección Jumex, American School Foundation, ExTeresa Arte Actual y CENART, instituciones en la ciudad de México. Fue coordinador del proyecto de Educación Estética en México del Instituto Mexicano del Arte al Servicio de la Educación (IMASE) en colaboración con el Lincoln Center Institute de Nueva York (2003-05); participó en Curators Program del British Council en torno a la feria de arte Freeze en Londres, Inglaterra (2006). Ha publicado ensayos y reseñas en revistas como *La Tempestad*.

### **My Barbarian**

(Fundado en el año 2000)  
Es un colectivo de *performance* radicado en Los Ángeles y conformado por Malik Gaines, Jade Gordon y Alexandro Segade. Entre sus proyectos más recientes destacan: *The Fourth Wall*, MOCA, Los Ángeles (2010); *The Night Epi\$ode*, Hammer Museum, Los Ángeles (2010), Participant Inc., Nueva York (2009); *Suspension of Beliefs*, en la galería Steve Turner Contemporary, Los Ángeles (2009); *The Golden Age*, New Museum, Nueva York (2008).

### **Inger-Reidun Olsen o IRO**

(Drammen, Noruega, 1976)  
Coreógrafa y bailarina. Vive y trabaja en Vestfossen y Oslo, Noruega. Estudió la licenciatura en Coreografía en National

College of the Arts (2003) y realizó un programa de danza en School for Contemporary Dance (1996) ambas instituciones en Oslo. En 2005 estableció su compañía de danza llamada Kompani iRo, desde entonces trabaja internacionalmente con sus propios proyectos artísticos. Sus presentaciones incluyen: *Conspiracy*, Scenerommet-Arena, Vestfossen (2010); *Pressure*, Organhaus, Chongqing, y en el Shanghai Fringe Festival, China (2009); *The Source*, Drammens Teater, Drammen (2007).

### **Tobias Jon Ostrander**

(Boston, MA, EUA, 1970)  
Vive y trabaja en la ciudad de México. Obtuvo su maestría en Estudios Curatoriales por el Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York. Desde el otoño de 2009 es el director del Museo Experimental El Eco; fue curador de Museo Tamayo Arte Contemporáneo, ciudad de México (2001-09), en donde curó exposiciones como: *Liliana Porter. Línea de tiempo* (2009); *Jeff Wall* (2008); *Artur Barrio* (2008); *Lisa Yuskavage* (2006), entre otras. Fue curador asociado en inSITE2000/01, San Diego, EUA y Tijuana, México; asistente curatorial y editorial de Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, XXIV Bienal de São Paulo, Brasil (1998); Coordinador de educación, Museo del Barrio, Nueva York (1995-97). También ha publicado varios artículos y ensayos en revistas sobre arte y cultura.

### **Ricardo Pohlentz**

(Ciudad de México, 1965)  
Escritor, poeta y editor, vive y trabaja en la ciudad de México.



Estudió Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana, ciudad de México (1990). Fue director editorial de la revista *El Huevo* y ha colaborado en publicaciones como *Vuelta*, *Letras Libres*, *Flash Art*, *Art Nexus*, *La Tempestad*, *Esquire*, *Caviar Izquierda*, entre otras. Actualmente imparte clases en Centro de Diseño Cine y Televisión y forma parte del Programa de Escritura Creativa del Claustro de Sor Juana, ambas instituciones en la ciudad de México. Es autor del libro titulado *Lounge* (2010), publicado por Libros Magneta.

### **Karina Peisajovich**

(Buenos Aires, Argentina, 1966)  
Vive y trabaja en Buenos Aires. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" (1988) en Buenos Aires y pintura con Ahuva Szlimowicz (1992-93). Sus exposiciones individuales incluyen: *Teorías*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2010); *Volta Show*, Galería Alejandra Von Hartz, Nueva York (2010); *Influyentes e influidos*, Galería Braga Menendez Arte Contemporáneo, Buenos Aires (2008); *Paisaje doméstico*, Casa de América, Madrid (2002). Sus exposiciones colectivas incluyen: *SmART*, curaduría de Sonia Becce, Freedom Tower, Miami Dade College, Miami (2010); *Grito e escuta*, curaduría de Victoria Noorthorn y Camilo Yáñez, VII Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil (2009); *El color en todos sus estados*, curaduría de Philippe Cyroulnik, CCBorges, Buenos Aires (2009).

### **El Resplandor**

(Fundado en el año 2009)  
Es un colectivo radicado en la ciudad de México conformado por Pia Camil, Esteban y Ana José Aldrete. Este joven grupo crea *performances* escénicos caracterizados por la música *trance inductiva* que componen, sus proyectos son de sitio específico. Han realizado presentaciones en: la feria Art Basel Miami, Miami Beach (2010); South by South West Festival, Cheer up Charlie 's, Austin, TX (2010); Galería Yautepec, ciudad de México (2009); Galería Proyectos Monclova, Monterrey, México (2009); Inauguración de Zona MACO, Hotel Habita, Monterrey, México (2009).

### **Paola Santoscoy**

(Ciudad de México, 1974)  
Vive y trabaja en la ciudad de México. Es curadora y escritora sobre arte contemporáneo, obtuvo su maestría en Estudios Críticos y Visuales en el California College of the Arts, San Francisco (2009). Ha sido curadora en instituciones como: La Panadería (2000-01), Museo de Arte Carrillo Gil (2001-03) y Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2004-07). Otros proyectos que ha curado incluyen: *La naturaleza de las cosas*, primera Bienal de las Américas en Denver, CO, EUA y la sección Solo Projects de la feria ARCO (2007 y 2008). Es cofundadora del proyecto 111 (un artista, un día, una noche) junto con Willy Kautz y Sebastian Romo. Colabora regularmente con ensayos y artículos en torno al arte contemporáneo en publicaciones y revistas.

### **Lázaro Valiente**

(Ciudad de México, 1984)  
Vive y trabaja en la ciudad de México. Realizó la licenciatura en Composición y Música Popular Contemporánea en la Academia de Música Fermatta, ciudad de México (2003) y una clínica de batería con Carl Palmer (Emerson, Lake & Palmer), Teatro de la ciudad de México (2002). Algunas de sus presentaciones musicales y videos incluyen: Governors Island Art Fair, Governors Island, Nueva York (2009); *Valle de Bravo con mariachi*, Rooftop Film Festival, Museo del Barrio, Nueva York (2009); colaboración con Calle 13, Festival Goliath, ciudad de México (2009); colaboración con Cold War Kids, Coachella Music and Arts Festival, California (2008); colaboración con The Stills, Lunario del Auditorio Nacional, ciudad de México (2007).



*Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco, 2010*

Tobias Ostrander  
Editor

Macarena Hernández Estrada  
Coordinación editorial/Editorial coordination

Jesús Cruz Caba  
Diseño/Design

Pilar Villela, Katnira Bello, Eduardo Lomas  
Corrección de estilo/Proofreader

Pilar Villela, Begoña Inchaurrendieta  
Traducción/Translation

TEXTOS/TEXTS:

José León Cerrillo, Rita Eder, N'Goné Fall, Geoffrey Farmer,  
Mathias Goeritz, José Jiménez Ortiz, Jennifer Josten, Adriana Lara,  
Alejandra Laviada, David Miranda, My Barbarian, Adrian Notz,  
Tobias Ostrander, Ricardo Pholenz, El Resplandor,  
Inger-Reidun Olsen, Paola Santoscoy.

FOTOGRAFÍAS/PHOTOGRAPHS:

Ariette Armella, Ramiro Chaves, Marianne Gast,  
José Jiménez Ortiz, Macarena Hernández, Sharon Houkema,  
Hans Namuth, Adrian Notz, Karina Peisajovich, Livia Radwanski,  
Melanie Smith/ Rafael Ortega.

## Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. José Narro Robles  
Rector

Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de Castro  
Secretario General

Mtro. Juan José Pérez Castañeda  
Secretario Administrativo

Dra. Rosaura Ruiz Gutiérrez  
Secretaria de Desarrollo Institucional

M.C. Ramiro Jesús Sandoval  
Secretario de Servicios a la Comunidad

Lic. Luis Raúl González Pérez  
Abogado General

Coordinación de Difusión Cultural  
Mtro. Sealtiel Alatríste  
Coordinador

Mtra. Graciela de la Torre  
Directora General de Artes Visuales



MANIFESTO  
OF EMOTIONAL  
ARCHITECTURE

MATHIAS GOERITZ  
1953

The new "experimental museum" El ECO in Mexico City began its activities, that is to say, its experiments, with the architecture of its own building. This work was understood to be an example of an architecture whose main function is to evoke EMOTION.

Art in general and, naturally, architecture, is a reflection of the spiritual condition of man at a particular time. But the impression exists that modern architecture, so idiosyncratic and intellectual, perhaps because it has lost close contact with its community, exaggerates at times its efforts to emphasize the rational aspect of architecture. As a result of all this, man in the twentieth century feels overwhelmed by so much "functionalism", by so much logic and usefulness in modern architecture. He looks for a way out, but neither the external aestheticism understood as "formalism", nor organic regionalism, nor dogmatic Confucianism have examined in depth the problem that the man of our time, be he creator or recipient, aspires to something more than a house that is attractive, agreeable and appropriate to his needs. He requests, or will request one day, of architecture and its modern means and materials, spiritual elevation. Simply stated, an emotion, like that given in its time to the architecture of the pyramid, of the Greek temple, of the Romanesque or Gothic cathedral, or even that of the Baroque palace. Only when architecture affords him real emotions can man again consider it an art.

Born from the conviction that our times are filled with lofty spiritual concerns, EL ECO wants nothing more than to express these concerns, aiming, not consciously but almost automatically, at the integration of all aesthetic values in order to evoke deep emotions in modern man.

The plot of land El Eco occupies is small, but with walls that are seven to eleven meters high and a long entrance hallway that narrows at the end and has a rising floor and a falling ceiling an attempt has been made to give the impression of greater depth. The wooden boards of the floor of the hallway follow the same tendency and become more and more narrow, coming to almost a point at the end. At this final point of the hallway, and visible from the main entrance, a sculpture will be placed: a SHOUT that will ECHO from a grisaille mural of approximately 100 square meters, possibly created by the shadow cast by the sculpture, that will be created on the large wall of the main gallery.

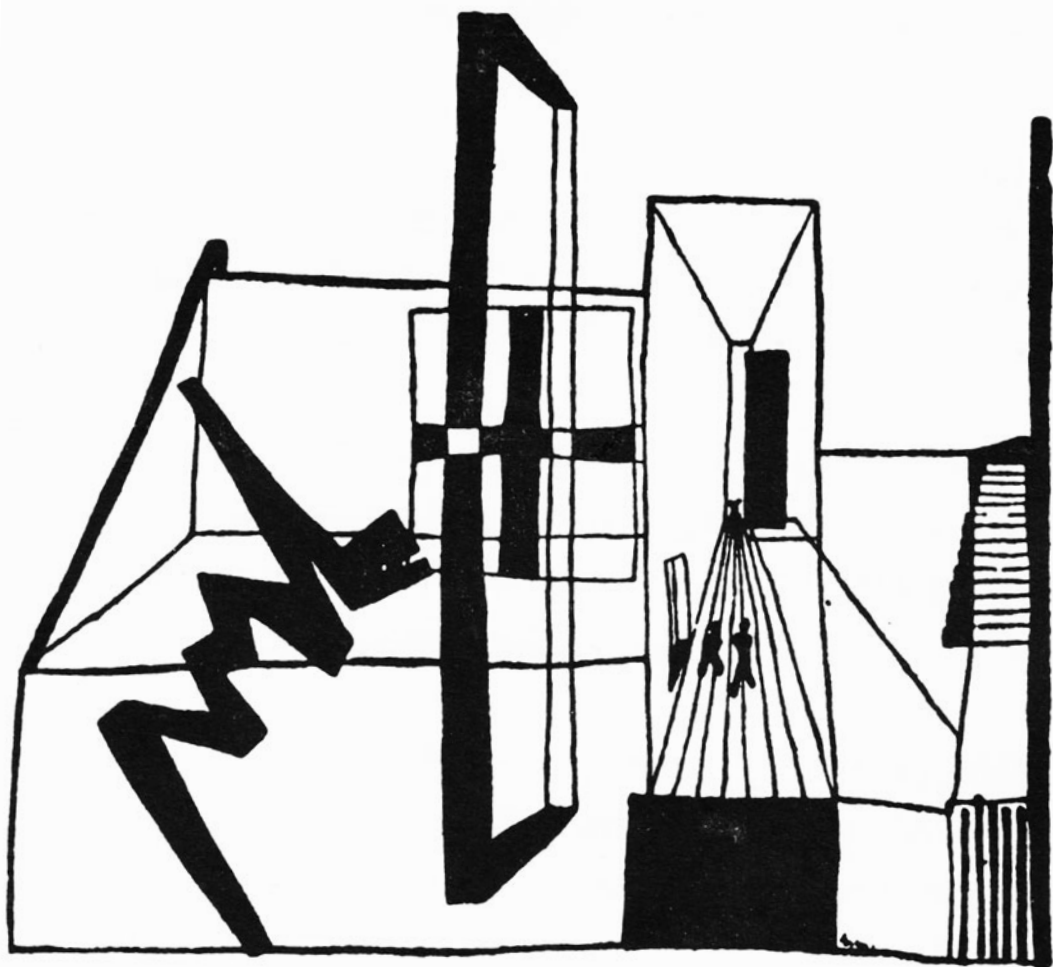
No doubt, from a functional point of view, space was lost with the construction of a large patio, but this was necessary to produce the emotion that was first evoked at the entrance. It will also be used for open-air exhibitions of sculpture. It should give the impression of a small, enclosed plaza emanating mystery, dominated by an immense cross formed by the only window-door. If on the inside of the structure a tall black wall, disconnected from the other walls and the ceiling, is intended to give a genuine feeling of exaggerated height, beyond

"human-scale", in the patio an even higher wall was needed, conceived of as a sculptural element painted yellow that, like a ray of sunshine would enter the complex, in which the only colors to be found would be white and gray.

In the experiment that is EL ECO, the integration of its plastic elements was not something consciously planned but rather the result of a completely natural feeling. No attempt was made to add paintings or sculptures to the building, as is often done with movie posters or carpets hung from balconies of palaces. Instead, the architectural space was to be understood as a large sculptural element, without falling victim to the romanticism of Gaudí or shallow German or Italian neo-classicism.

The sculpture, for example, the Serpent in the patio, had to become an almost functional architectural construction (with openings for ballet) - without ceasing to be sculpture - connecting with and giving a touch of restless movement to the smooth walls. There are almost no 90° angles in the building plan. Some walls are even thin on one side and wider on the opposite one. What was sought was this strange and almost imperceptible asymmetry that can be seen in the structure of any face, of any tree, of any living creature. There are no pleasing curves or sharp angles: it came into being in the place itself, without the use of concrete plans. Architect, builder and sculptor were all the same person. I repeat that this building is an experiment. It isn't intended to be anything more than that. It is an experiment whose aim it is to once again create emotions in man, without giving way to an empty, decorative theatricality. Without denying the values of "functionalism", it aspires to be the expression of the free will embodied by creativity, which attempts to subject these emotions to a modern concept of spirituality.

The idea of EL ECO grew out of the unselfish enthusiasm of a few men who wanted to give Mexico her first "experimental museum", one open to the artistic concerns of the present-day world. The architects Luis Barragán and Ruth Rivera also offered valuable advice. Great stimulus to the project was given by the students of the classes in "visual education" at the architecture school in Guadalajara. Thanks should be offered to all of them, as well as to the engineers Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero and Rafael Benítez; the painters Carlos Mérida and Rufino Tamayo, the musician Lan Adomian; the builders and painters and plumbers, and to many other workers. All of them spent their time there, helping with advice and with direct help when it was needed. I think that it hasn't been wasted time for them either.





*Abstracción temporal. Museo Experimental El Eco, 2010*  
editado por la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM.  
Se terminó de imprimir el 5 de julio de 2011 en los talleres  
de Offset Santiago, S. A. de C. V. Río San Joaquín 436,  
Col. Ampliación Granada C. P. 11520.  
Se tiraron 500 ejemplares sobre papel Domtar Cougar White, 118 grms.  
Para su formación se utilizaron tipografías de la familia Futura de 6 - 14 pts.  
Este libro ha sido impreso en offset. El cuidado de la edición estuvo  
a cargo de Tobias Ostrander y Macarena Hernández.



Dirección  
General de  
Artes  
Visuales

