



DIOS NUNCA MUERE

the visual politics of transmutation
in contemporary Oaxacan art

DIOS
NUNCA
MUERE

the visual politics of transmutation
in contemporary Oaxacan art

Dios Nunca Muere: the visual politics of transmutation in contemporary Oaxacan art

Catalogue of an exhibition held at Deluge Contemporary Art
and Open Space, Victoria, BC, Canada, April 2 to May 1, 2010

www.diosnuncamuere.com

Essays by Deborah de Boer, Luis Hampshire and Jessica Berlanga Taylor

ISBN 978-0-9865771-0-9

Deluge Contemporary Art, 636 Yates Street, Victoria, BC, Canada V8W 1L3
250 385 3327 delugeart@shaw.ca www.deluge.ws

Contents

<i>Introduction</i>	7
<i>Introducción</i> Deborah de Boer / Luis Hampshire	
<i>Dispersal points: desplazar, traducir, rebasar, desgarrar.</i>	11
<i>Dispersal points: displacement, translation, transcendence, rupture</i> Luis Hampshire	
<i>Nuevas interacciones en el mapa sensible del arte en Oaxaca</i>	19
<i>New interactions on the affective map of art in Oaxaca</i> Jessica Berlanga Taylor	
<i>The dialectic of tension.</i>	53
<i>La dialéctica de la tensión</i> Deborah de Boer	
<i>List of works</i>	61
<i>Lista de obra</i>	
<i>Artistas</i>	65
<i>Artists</i>	
<i>Exhibition and publication credits.</i>	78
<i>Créditos de exposición y publicación</i>	

Daniel Guzmán

Mixcóatl

carrizo, cuero, técnica mixta

carrizo, leather, mixed media

180 x 165 x 100 cm, 2008





Dr. Lakra

Untitled (sketch for mural)

Sin título (boceto para el mural)

Deborah de Boer / Luis Hampshire

Dios Nunca Muere

the visual politics of transmutation in contemporary Oaxacan art

Dios Nunca Muere is a group exhibition which explores the seismic shift in contemporary art practice in the state of Oaxaca, Mexico over the last two decades.

For much of the 20th century, Oaxacan art was represented by the traditional, representational, often myth-fueled and folkloric work of a handful of iconic artists. This “Oaxacan School” has dominated and still defines the artistic output of the region, creating a self-regenerative effect by founding and funding cultural and educational institutions throughout the state. *Dios Nunca Muere* features the work of a new wave of artist/provocateurs who are both consciously and unconsciously dismantling the prevailing hegemony of the romantic artist/auteur in favour of collaboration, social practice and self-examination.

The 17 artists in this exhibition have established an open-ended multiplicity of approaches, ideas and responses to their work. This fluidity, coupled with a strategic and entrenched resistance to any easy classification or labelling of their oeuvre, ensures and maintains a necessary autonomy in their individual practice while supporting a group dynamic that elevates the discourse of the whole.

Dios Nunca Muere es una exposición colectiva que explora el cambio radical en la práctica artística en el estado de Oaxaca, México, en las últimas dos décadas.

Durante gran parte del siglo XX, el arte oaxaqueño ha sido representado por el trabajo tradicional, figurativo, folklórico y basado en mitología, de unos cuantos artistas icónicos. Esta “escuela oaxaqueña” ha dominado—y aún define—la producción artística de la región, creando un efecto auto-regenerativo con la fundación y financiamiento de instituciones culturales y educativas en el estado. *Dios Nunca Muere* muestra el trabajo de una nueva ola de artistas/provocadores que conciente e inconcientemente desmantelan la hegemonía imperante del artista/autor romántico, en favor de la colaboración, la práctica social y la auto-crítica.

Los 17 artistas en esta exposición han establecido una abierta multiplicidad de aproximaciones, de ideas y de respuestas a su obra. Esta fluidez, aunada a una estratégica y afianzada resistencia a cualquier tipo de clasificación, asegura y mantiene una autonomía necesaria en sus prácticas individuales al tiempo que apoya una dinámica de grupo que eleva el discurso en su totalidad.

Históricamente, el estado libre y soberano de

The free and sovereign state of Oaxaca has historically been the site of profound social, economic and political unrest. One of the most economically impoverished and politically corrupt yet resource and culturally rich states in Mexico, with one of the country's largest indigenous populations, Oaxaca de Juarez erupted into armed conflict in 2006, when federal troops occupied the city in a brutal stand-off with its citizens.

Informed and affected, however liminally, by these social and material conditions, the artists in this exhibition have rejected the prevailing ethos of Oaxaca as a sentimental cultural "theme park," while moving through and beyond the region's politics to other states of apprehension, creation and existence. Embracing the area's unique geographical isolation and historical reputation as a ground zero for resistance, transformation and revelation, they do so through an international perspective and full awareness of the larger art world.

In Oaxaca, the visionary exists alongside reality at all times: a continuum rather than a dichotomy. Expulsive, mercurial, contradictory and mutable, the sum effect of this recent prodigious but largely occult artistic activity is that Oaxaca no longer mirrors itself entirely through myth and image alone. Increasingly, it presents itself through the sophisticated conceptual approaches, irreverent appropriation and manipulation of existing iconography, and innovation in materiality and form demonstrated in this exhibition.

Oaxaca, el cual cuenta con una de las poblaciones indígenas más grandes en todo México, ha sido un lugar de profundas tensiones sociales, económicas y políticas. Uno de los estados más pobres y con mayor corrupción política, pero de los más ricos en cultura y en recursos, estalló en un conflicto armado en el 2006, cuando tropas federales ocuparon la ciudad en un enfrentamiento brutal con sus ciudadanos.

Concientes de estas condiciones sociales y materiales—y muchas veces afectados por ellas—los artistas incluidos en esta exposición han rechazado el ethos prevaleciente de Oaxaca como un "parque de diversiones" cultural, y atravesado y superado las políticas de la región para alcanzar otros niveles de comprensión, creación y existencia. Además, han adoptado el aislamiento geográfico particular y su reputación histórica como una "zona cero" de resistencia, transformación y revelación, a través de una perspectiva internacional y una plena conciencia del mundo artístico en un contexto más amplio.

En Oaxaca, lo visionario y lo real coexisten en todo momento: un continuum más que una dicotomía. Expulsivo, mercurial, contradictorio y mutable, el resultado de la reciente actividad artística, prodigiosa pero en gran parte oculta, es que Oaxaca ya no se refleja únicamente a través de los mitos y de la imagen. Se presenta, cada vez más, a través de acercamientos conceptuales sofisticados y apropiaciones irreverentes, manipulando la iconografía actual e innovando en la materialidad y en la forma, como lo muestra esta exposición.

Translated by Clara Marin Elsberg

Jessica Wozny

Gurgling Indoor Fountain

madera, cartón, plástico, papel,
estambre, bomba de agua, garrafón,
vidrio, metal y pintura
wood, cardboard, plastic, paper, yarn,
glass, metal, paint, electric pump
180 x 70 x 60 cm, 2010





Saúl Hernández

Sacrificio ProOax. Apuntes para cometer un asesinato ritual en el Centro de las Artes de San Agustín, Etlá. Oaxaca. México
ProOax Sacrifice. Plan to commit a ritual murder at the Centre for the Arts in St. Augustine Etlá, Oaxaca, Mexico
artist book, single edition, 2010

Luis Hampshire, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, México

Dispersal points: desplazar, traducir, rebasar, desgarrar

Opiniones y máximas mezcladas para generar espacios múltiples en el arte contemporáneo hecho en Oaxaca

Dispersal points: displacement, translation, transcendence, rupture

Mixed opinions and maxims for generating multiple spaces in contemporary art from Oaxaca

The reconstruction of life, the rebuilding of the world: one and the same desire. – Raoul Vaneigem

I.

¿Podemos liberarnos realmente de nuestras raíces, o sea, acceder a una posición desde la que ya no dependeríamos de determinismos culturales, reflejos visuales y mentales del grupo social en que nacimos, de formas y de estilos de vida que quedan grabados en nuestra memoria? No es nada seguro. Los determinismos culturales dejan una huella profunda en nosotros, se viven o bien como una naturaleza de la que no nos podemos desprender, o bien como un conjunto de programas que tendríamos que realizar en una comunidad, como valores-signos que ponen un precio a nuestra singularidad.¹

I.

Can we really free ourselves from our roots? That is, can we achieve a position in which we would no longer be dependent on the cultural determinisms, the visual and mental reflexes of the social group in which we were born, the forms and ways of life that are etched in our memories? Nothing could be less certain. Cultural determinisms leave a powerful stamp on us. We experience them by turns as a nature we are unable to shed, a set of programs we must realize if we wish to become full-fledged members of a community, and values and signs that give worth to our singularity.¹

No es la alteridad la que pone la identidad en crisis. La identidad está en crisis cuando un grupo o una nación rechaza el juego social del encuentro con el otro.

Dios Nunca Muere: the visual politics of transmutation in contemporary Oaxacan art parte de varios pretextos o situaciones culturales, puntos dispersos que en su conjunto generan una ocupación de estructuras socio-culturales existentes, como un acto de desplazamiento plural entre muchas alternativas de interpretación-creación, pero también es un acto de posicionamiento singular frente a la concepción imperante en el arte mexicano de, con y hacia Oaxaca como un parque monotemático sentimental, contraponiéndola con una composición abierta a multiplicidad de lenguajes, mecanismos, ideas y traducciones que plantean una apertura y creación de sentidos diversos, espacios múltiples de apreciación de la realidad, sea esta local o global.

II.

*Muere el sol en los montes
con la luz que agoniza
pues la vida en su prisa
nos conduce a morir*

En 1861 El Célebre músico oaxaqueño Macedonio Alcalá compuso el vals *Dios nunca muere*, años después Cipriano José Cruz compuso la letra que le acompaña. Se cuenta que este vals fue compuesto cuando Macedonio Alcalá y su esposa pasaban por una situación

It is not alterity which causes identity crisis: identity is in crisis from the moment a group or nation rejects the social interplay involved in encounters with the Other.

Dios Nunca Muere: the visual politics of transmutation in contemporary Oaxacan art stems from various cultural pretexts or situations—dispersal points which, in conjunction, provoke the occupation of existing sociocultural structures as a plural act of displacement among numerous alternatives for interpretation/creation. But it also represents a singular act of taking a stance before the Mexican art world's prevailing conception of Oaxaca as a sentimental theme park, contrasting that vision with a composition that is open to multiple languages, mechanisms, ideas and translations which permit the expansion and creation of diverse meanings and multiple spaces for the observance of local and global realities.

II.

*The sun dies in the hills
with the fading light
for life in its relentless
hastens us to our death*

The celebrated Oaxacan musician Macedonio Alcalá composed the waltz *Dios Nunca Muere (God Never Dies)* in 1861, years after Cipriano José Cruz had penned the accompanying lyrics. It is said that Alcalá wrote the music at a time when he and his wife were in dire financial straits and the composer himself was

económica precaria y el compositor estaba en riesgo de morir. Una versión de la historia señala que le visitaron indígenas del pueblo de Tlacolula de Matamoros para encargarle un vals para la patrona de su pueblo, dejándole 12 pesos en plata como paga. En todo caso, se afirma que en cuanto Alcalá recibió el dinero, se incorporó en su cama y trazó en una pared los primeros compases del vals, los cuales transcribió después en un papel para música, con gran esfuerzo de su parte.

*Voy a dejar las cosas que amé
la tierra ideal que me vio nacer
sé que después habré de gozar
la dicha y la paz que en Dios hallaré*

III.

En 1882 el filósofo Alemán Frederic Nietzsche escribió un aforismo en el libro *La gaya ciencia* en la sección 108 (“Nuevas luchas”), y en la sección 125 (“El frenético o el hombre loco”) que dice: “Dicho hombre, frenético o loco, cierta mañana se deja conducir al mercado. Provisto con una linterna en sus manos no cesaba de gritar: ‘¡Busco a Dios!’ Allí había muchos ateos y no dejaron de reírse. Los descreídos, mirándose con sorna entre sí, se decían: ‘¿Se ha perdido?’ ‘¿Se ha extraviado?’ Y agregaban: ‘Se habrá ocultado.’ ‘O tendrá miedo.’ ‘Acaso se habrá embarcado o emigrado.’ Y las carcajadas seguían. El loco no gustó de esas burlas y, precipitándose entre ellos, les espetó: ‘¿Qué ha sido de Dios?’ Fulminándolos con la mirada agregó: Os lo voy a decir. Lo hemos matado. Vosotros

close to death. One version of the story states that he was visited by a group of Indians from the town of Tlacolula de Matamoros, who asked him to compose a waltz for the patron saint of their town, giving him twelve silver pesos in payment. It seems that immediately upon receiving the money, Alcalá sat up in bed and wrote the first measures of the song on the wall, later transcribing them onto manuscript paper with great effort.

*I'll leave behind all the things I loved
the beautiful land where I was born
I know that later I will feel
the joy and peace I will find in God.*

III.

In 1882, the German philosopher Frederic Nietzsche included a parable in section 125 (“The Madman”) of his book *The Gay Science*, which reads: “Have you not heard of that madman who lit a lantern in the bright morning hours, ran to the market place, and cried incessantly: ‘I seek God! I seek God!’ As many of those who did not believe in God were standing around just then, he provoked much laughter. Has he got lost? asked one. Did he lose his way like a child? asked another. Or is he hiding? Is he afraid of us? Has he gone on a voyage? emigrated?—Thus they yelled and laughed. The madman jumped into their midst and pierced them with his eyes. ‘Whither is God?’ he cried; ‘I will tell you. *We have killed him*—you and I. All of us are his murderers. But how did we do this? [...]”

y yo lo hemos matado. Hemos dejado esta tierra sin su sol, sin su orden, sin quién pueda conducirla...”

Nietzsche propone invertir la tabla de valores: superar la moral occidental, moral de renuncia y resentimiento hacia la vida, mediante una nueva tabla en la que estén situados los valores que supongan un sí radical a la vida.

*Sé que la vida empieza
en donde se piensa
que la realidad termina.
Sé que Dios nunca muere
y que se conmueve
del que busca su beatitud.*

IV.

Martin Hopenhayn propone que “la diferencia es pensable sólo si se afirma simultáneamente la pluralidad y la singularidad de valoraciones incluso en un mismo sujeto, vale decir, si se afirma al mismo tiempo la especificidad de cada sujeto y la combinatoria que nutre dicha especificidad.”² Es esta mezcla lo que le da a *Dios Nunca Muere* un carácter de permeabilidad y confrontación entre individuos, culturas y sensibilidades distintas, en contraposición a una “monocultura” que ha terminado por agotar el imaginario y los modos de presentación e interpretación de realidad en el arte hecho en, con, sobre y desde las fronteras del pretexto Oaxaca.

En este sentido, las propuestas de estos artistas de aclimatación y cruce de influencias heterogéneas,

What were we doing when we unchained this earth from its sun?”

Nietzsche aims to invert our value set: to transcend Western morality, the morality of resignation and bitterness toward life, proposing a new set whose values presume a radical *Yes!* to life.

*I know that life begins
where people believe
reality comes to an end.
I know that God never dies
and that He is moved
by those who seek his beatitude.*

IV.

Martin Hopenhayn suggests that “difference is only conceivable if one also simultaneously affirms the plurality and singularity of values within a single subject; in other words, if one affirms both the specificity of each subject and the combinatorial that feeds that specificity.”² It is this admixture which makes *Dios Nunca Muere* a space where diverse individuals, cultures and sensibilities can interpenetrate and confront each other, unlike the “monoculture” which has ultimately exhausted the imagery of the art made within and beyond the frontiers of the pretext which is Oaxaca and its modes of presenting and interpreting reality.

In this sense, these artists address the acclimation and interchange of heterogeneous influences. Their work proposes new ways of introducing otherness

plantean la(s) posibilidad(es) de cómo introducir la alteridad allí donde todo parece igual; cómo entra la diferencia, el desgarre, el pequeño desplazamiento en la esfera de lo que no es perfectible ¿Cómo se piensa un “de otro modo” allí donde todo se ha cumplido definitivamente?

*Sé que una nueva luz
habrá de alcanzar nuestra soledad
y que todo aquel que llega a morir
empieza a vivir una eternidad.*

V.

Esos otros modos de ser, pensar y decir se ven activados por la tensión productiva de la traducción como translación: un acto deliberado, voluntario, que empieza por la designación de un objeto singular y se perpetúa en el deseo de compartirlo con otros.³

Así, las obras que conforman *Dios Nunca Muere* traducen acontecimientos e imaginarios diversos como un sistema abierto a interacciones sobre flujos ordinarios. La mayoría de los artistas participantes no intentan constituir órdenes estables. Más bien gozan de su discontinuidad y permanente metamorfosis, porque se saben atravesados por el devenir. Dice Hans-Georg Gadamer: “Ser una y la misma cosa y ser a la vez distinto, esta paradoja que se aplica a todo contenido de la tradición, pone al descubierto que toda tradición es en realidad especulativa, es decir, representacional o teatral.”⁴

into a place where everything seems the same; how it is affected by differences, fissures, small shifts in the sphere of that which is not perfectible. How can we conceive of “another way” in a place where everything has already been definitively accomplished?

*I know that a new light
will penetrate our solitude
and everything that dies
begins an eternal life.*

V.

These other ways of being, thinking and speaking are activated by the productive tension found in translation as a “kind of pass: a deliberate, intentional act that begins with the designation of a singular object and continues with the desire to share this singular object with others.”³

And so, the works included in *Dios Nunca Muere* translate diverse events and imaginaries as an open system of interactions affecting ordinary currents. Most of the participating artists make no attempt to construct stable orders. Rather, they revel in discontinuity and constant metamorphosis, because they know themselves to be pervaded by transformation. Hans-Georg Gadamer states: “The paradox that is true of all traditional material, namely of being one and the same and yet of being different, proves that all interpretation is, in fact, speculative. That is, it is representational or theatrical.”⁴

Es tarea del arte contemporáneo plantear un reconocimiento que capte la permanencia de lo fugitivo, pues reconocer plantea un acto de traducción, una tarea de construcción de la tradición sea cual sea esta. "Tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de Nuevo."⁵

*Muere el sol en los montes
con la luz que agoniza,
pues la vida en su prisa,
nos conduce a morir.*

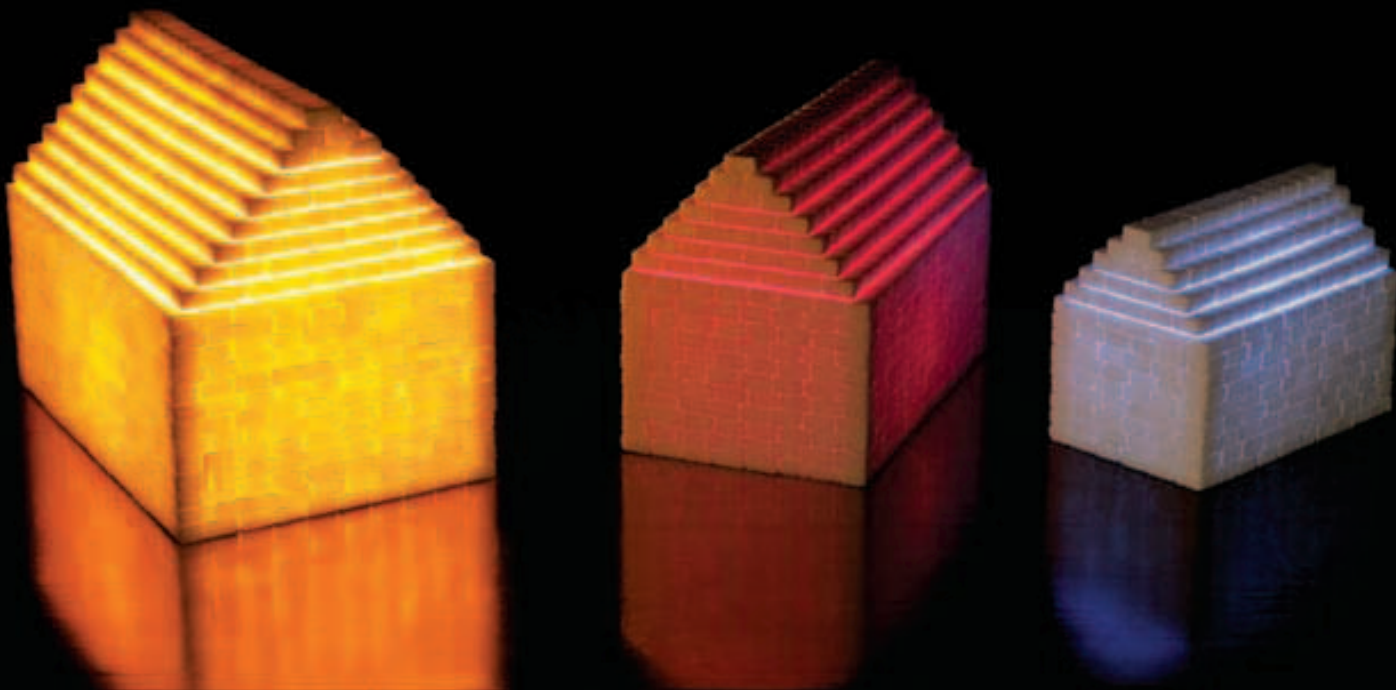
It is the task of contemporary artists to propose a re-cognition which captures the permanence of the fleeting, because recognizing implies an act of translation, of constructing tradition, whatever form it might take. "Clearly tradition does not mean mere conservation, but rather a passing along, but this includes that one does not leave things unchanged and merely conserved, but that one says anew and learns to grasp anew something old."⁵

*The sun dies in the hills
with the fading light,
for life in its relentlessness
hastens us to our death.*

- 1 Nicolas Bourriaud, *Radicante*, 1ª ed. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009, p. 62
- 2 Martin Hopenhayn, "Transculturalidad y Diferencia." *Cinta de Moebio*. Nº7, Marzo de 200. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/07/frames05.htm>
- 3 *ibid.* Bourriaud p. 77
- 4 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método Salamanca*, Sigueme, 1977, p. 566
- 5 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, ediciones Paidós, Bareclona, 1ª edición, 1991, p. 116

- 1 Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, (New York: Sternberg Press, 2009): 56.
- 2 Martin Hopenhayn, "Transculturalidad y diferencia," *Cinta de Moebio* 7 (March 2000, Faculty of Social Sciences, University of Chile). Consulted at <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/07/hopenhayn.htm>.
- 3 *Ibid.* Bourriaud pp. 68-69
- 4 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (London: Continuum Group, 2004): 468.
- 5 Hans-Georg Gadamer, cited in Lawrence K. Schmidt, *Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics* (Lanham, MD: Lexington Books, 2000): 173.

Translated by Michelle Suderman



Ana Belén Paizanni

Lights In the Sugar House

3,000 terrones de azúcar, acrílicos e instalación eléctrica

3,000 sugar cubes, acrylic, electric lights

dimensions variable, 2009



Arian Dylan Luján
New Perspectives In Painting
libro recortado / cut paper
29 x 25 cm, 2009

Jessica Berlanga Taylor, Ciudad de México

Nuevas interacciones en el mapa sensible del arte en Oaxaca

New interactions on the affective map of art in Oaxaca

Remitologizar. Volver a soñar; repoblar; alterar. Como concepto expandido funciona para trascender mitos fundacionales y reconsiderar los objetos producidos a partir de estas primeras narrativas. Es decir, identificar la materialización del pasado para poder configurar un presente profundo. Es detectar en la producción artística contemporánea oaxaqueña el deseo de transgredir lo local y detonar relaciones con nuevos lenguajes plásticos; buscar otros orígenes, proponer otros pasados menos visibles situados en zonas limítrofes; trazar diversos ejes espacio-temporales que comprendan el desbordamiento de propuestas que de aquí surgen; activar otras proporciones divinas, cómicas, sexuales, políticas, etcétera; proponer formas alternativas de narrar historias tanto personales como colectivas. En general, flexibilizar las dimensiones tiempo (real y fantástico) y espacio para activar diálogos con los adentros y los afueras, vaciar la memoria para saturarla con otras metáforas.

Remythologize: To dream again, repopulate, alter. As an expanded concept, remythologization serves to transcend foundational myths and reexamine objects that have been produced based on these early narratives. In other words, to identify how the past has been materially expressed in order to form a more meaningful present. It means to detect in Oaxacan contemporary art a desire to transcend localisms and kindle relationships with new artistic languages; to seek out *other* origins and propose *other*, less visible pasts situated in the border regions; to map out different space-time axes that embrace the deluge of art coming out of this state; to generate new religious, comical, sexual, political and other relationships; to propose alternative ways of telling both personal and collective stories. In short, to make the dimensions of space and time (both real and fantastic) more flexible in order to provoke a dialogue between interior and exterior.

Dejando a un lado el carácter utópico de los historicismos locales, las propuestas estéticas que emanan de Oaxaca y se reúnen en la exposición bajo el título *Dios Nunca Muere: the visual politics of transmutation in contemporary Oaxacan art*, han encontrado rutas alternas de producción, exhibición, circulación y venta. Si bien el contexto y sus circunstancias pesan—en Oaxaca de formas muy particulares debido a la hegemonía de la pintura, la pobreza del Estado, la precariedad de las comunidades indígenas, los polos entre artes populares y altas artes, la corrupción de sus gobernantes, la violencia—los artistas reunidos en esta exposición han sabido aprovechar las tensiones que habitan este campo geopolítico para no permanecer en la dicotomía causa- efecto. Un estado como el de Oaxaca, de una riqueza cultural que se ha ganado el respeto mundial, crea hábitos difíciles de sacudir; lo que estos artistas nos proponen a través de sus trabajos, es desprendernos de dichos hábitos, romper con una producción simbólica que si bien ha contribuido a formar una identidad oaxaqueña, también la ha fijado sin posibilidades de mutar. Los metarrelatos que totalizaban la imaginación entorno a Oaxaca son alterados por artistas como Luis Hampshire, Jessica Wozny, Mariana Gullco, Daniel Guzmán, Dr. Lakra, Morelos León Celís, Joel Gómez, Alfonso Barranco, entre otros, manipulados con nuevos medios y lenguajes para trascender cualquier noción mecánica y articular espacios afectivos, políticos, sociales, plásticos, alternos.

Las investigaciones y procesos individuales de cada uno de los artistas invitados, incluyen una arqueología del pasado inmediato. Detectar las huellas y reliquias de los artistas más importantes que ha producido

Setting aside the utopian aspirations of local historicity, the examples of art from the state of Oaxaca included in the exhibition *Dios Nunca Muere: the visual politics of transmutation in contemporary Oaxacan art* have found alternate routes for production, exhibition, distribution and sales. While the geographical context and its current situation do count for a lot—more so in Oaxaca than in other Mexican states, given the important historical role played by painting there, the region's poverty, the precarious existence of indigenous communities, the division between folk art and high art, government corruption, violence—the artists included in this exhibition have managed to turn the tensions existing in this geopolitical field to their advantage, and thus avoid getting caught up in the cause-effect dichotomy. A state like Oaxaca—whose rich cultural life has won it international fame—creates habits that are hard to shake. What these works propose to do is to rid us of those habits, breaking with a symbolic production that may have contributed to the formation of the Oaxacan identity, but has also defined it in such a way that there is no room for variation. The metanarratives which have totalized our vision of Oaxaca are altered and manipulated by artists such as Luis Hampshire, Jessica Wozny, Mariana Gullco, Daniel Guzmán, Dr. Lakra, Morelos León Celís, Joel Gómez and Alfonso Barranco, who use new media and languages to transcend mechanical notions and articulate affective, political, social, artistic and alternative spaces.

Each of the participating artists has embarked on an individual quest and process that involves digging into the recent past. By identifying and referring to traces

Oaxaca no sólo permite la incorporación de elementos que aseguran la supervivencia estética sino la sólida construcción de nuevos discursos. No se trata de negar una herencia, sino de reconocerla, dialogar con ella pero mantener independencia, una escalera con grados de significación que permita diferenciar viejos y nuevos contenidos. Oaxaca es un lugar que se distingue por sus ambiciones estéticas y así los artistas, quienes materializan una realidad inmediata cargada de especificidades históricas con lenguajes plásticos internacionales.

La curaduría de Deborah de Boer y Luis Hampshire, examina las nuevas prácticas de colaboración y autor-reflexión que llevan a cabo artistas jóvenes de este lado del país. Señala el estereotipo artista/autor y su metástasis al artista como provocador, detonador de experiencias. Sin perder de vista lo singular de la producción individual, *Dios Nunca Muere* señala dinámicas de grupo que provocan un discurso antihegemónico, fragmentado, contingente. La insistencia de quienes están en el poder de sostener la realidad, mantener a sus héroes y prolongar esta narrativa dominante se ve vulnerada por las prácticas de significación de generaciones de artistas como los que exponen en *Dios Nunca Muere*.

Los artistas de quienes hablamos buscan expandir su campo, malear las taxonomías que han imperado en las bellas artes en Oaxaca. Concientes de las utopías creadas entorno al lugar y su producción plástica, los nuevos artistas, a tono con las propuestas críticas que circulan por el mundo, no articulan soluciones sino alternativas; no buscan salir de un problema sino profundizar en él; materializan zonas críticas. Pero

and vestiges of the most celebrated Oaxacan artists, they are able to incorporate elements which will ensure their aesthetic survival, but also to construct solid new discourses. It is not a question of denying a heritage, but of embracing it, interacting with it while maintaining some independence from it, thus creating degrees of significance that allow for the differentiation of old and new content. Oaxaca is a place known for its aesthetic ambitions, as are its artists, who employ international artistic languages to express an immediate reality charged with historic specificities.

The curators of *Dios Nunca Muere*, Deborah de Boer and Luis Hampshire, have undertaken an in-depth examination of recent collaborative and self-reflective practices of young artists from this state. The show explores the artist/auteur stereotype and its metastasis into artist as agitator, as a catalyst for experience. Never losing sight of the singular nature of individual production, *Dios Nunca Muere* spotlights certain group dynamics that trigger an anti-hegemonic, fragmented and contingent discourse. While those in power are determined to uphold reality, hang onto their heroes and prolong the dominant narrative, the process is obstructed by the signifying practices of generations of artists like those included in *Dios Nunca Muere*.

The artists I discuss here seek to broaden their field and corrupt the taxonomies which have long dominated the fine arts in Oaxaca. Aware of the utopian view many have of this region and its artistic production, and in keeping with current critical tendencies, these new artists provide solutions rather than alternatives. They do not seek to extricate themselves from a problematic situation but rather to explore it more deeply

también buscan satisfacer una intrínseca necesidad de poner ahí, afuera, experiencias propias.

Es así que síntomas y diagnósticos se conjugan, se juxtaponen en *Dios Nunca Muere* para ofrecer una panorámica de lo que sucede en la estética producida desde Oaxaca. Algunos de los artistas viven ahí, otros ya no, para algunos significa el lugar de la familia, un lugar a donde regresar. Sin importar la ubicación actual del artista, todos comparten un origen oaxaqueño, ya sea genético, sentimental, geográfico, político, onírico, imposible de negar en sus trabajos. Un punto de origen que se activa y desactiva continuamente dentro de una cartografía emocional e intelectual, la cual admite ese punto de partida pero lo deconstruye y reestructura a partir de las siempre mutantes posibilidades del lenguaje. Transmutan lo visual para insertar en sus contextos otras posibilidades de interpretación y provocación.

Cartografía de artistas

La firma de Dr. Lakra es, desde hace varios años, el dibujo explosivo y delirante. Absolutamente pop, el artista ha recurrido a portadas de discos, revistas vintage, fotonovelas románticas y pornográficas así como ilustraciones médicas y antropológicas, juguetes, cómics, tatuajes, revistas para caballeros, etcétera. El resultado de la colección de materiales que tiene así como de sus experiencias como tatuador y grafittero, son muros psicodélicos a gran escala. De líneas sinuosas y complejos diseños, surgen imágenes barrocas que envuelven al espectador a la manera de una secuencia fílmica. La violencia con la que colindan las figuras provoca una intensa sinergia; escenas íntimas

as they create their own critical zones. But they also seek to satisfy an innate need to put their personal experiences on public display.

And so, *Dios Nunca Muere* merges and juxtaposes symptoms and diagnoses in order to present a panorama of Oaxacan art. Some of the artists in the exhibition live there now, others have moved away. For many, it represents the native soil, the place to which they return. But no matter where they currently make their home, all the artists share the same roots. Whether these be genetic, emotional, geographic, political or oneiric, they are undeniably present in the work presented here. Oaxaca represents a point of origin that is continually activated and deactivated within an emotional and intellectual cartography. Within this cartography, it also functions as a point of departure that is deconstructed and restructured based on the constantly mutating possibilities of language. These artists transform visibility in order to incorporate new possibilities for interpretation and provocation into their contexts.

A cartography of the artists

For a number of years, Dr. Lakra has been known for his explosive and delirious drawing style. An unrepentantly pop artist, his raw materials include album covers, vintage magazines, romantic or pornographic fotonovelas, medical and anthropological illustrations, toys, comics, tattoos, men's magazines, and so forth. He combines this wide-ranging selection with his experience as a tattooist and graffiti artist to produce large-scale psychedelic murals. Featuring sinuous lines and complex designs, these are baroque images



Daniel Guzmán

Tlazoltéotl

carrizo, cuero, técnica mixta

carrizo, leather, mixed media

80 x 200 x 110 cm, 2008

de besos y caricias, series de rostros que flotan en el espacio, ambientes imbuidos de misticismo, expresiones de deseo, destellos de adrenalina y fluidos son algunos de los momentos que transcurren en sus murales.

Los dibujos, videos e instalaciones de Daniel Guzmán denotan un interés por el uso del lenguaje escrito, la imagen como detonadora de experiencias vertiginosas, las zonas liminales entre lo real y lo onírico, así como las respuestas y reacciones del artista a la violencia que le rodea. La obra de Guzmán contiene un poderoso bagaje de cultura *underground* que se expresa a través de referencias a la literatura *Beat* de William Burroughs, Parménides García Saldaña y José Agustín. Aparecen en sus propuestas los rostros de músicos como Gene Simmons y John Lennon, por mencionar solamente a dos de los personajes de la música rock que lo han acompañado en su trayectoria. Referencias pop como imágenes de revistas, máscaras de lucha libre, LPs, entre otros constituyen una propuesta que se ha distinguido por hacer referencia a las grandes desilusiones políticas y amorosas, así como a la noción del artista solitario. Para *Dios Nunca Muere*, Guzmán presenta dos instalaciones, *Mixcóatl* (Serpiente de nubes, el dios azteca del norte, de la caza y la guerra) y *Tlazoltéotl* (Diosa azteca de la impureza, de la tierra, de la luna, del amor carnal, de la confesión); en donde contrasta un material como el carrizo—planta perenne que ha servido para construir chozas, tejados, cortavientos, cestería, escobas, de producción artesanal, materia prima con la cual los aztecas iniciaron la construcción de la Ciudad de México—con el artificio o la producción en serie de objetos como viniles, más-

that envelop the spectator like a film sequence. The violence surrounding the figures generates an intense synergy—intimate scenes of kisses and caresses, faces floating in space, environments imbued with mysticism, expressions of desire, rushes of adrenaline and of fluids are just some of the subjects portrayed in his murals.

Daniel Guzmán's drawings, videos and installations denote an interest in the use of written language, the image as a detonator for vertiginous experiences, exploring the liminal zones between the real and the oneiric, as well as the artist's responses and reactions to the violence surrounding him. Guzmán's work is laden with baggage from underground culture as expressed through references to the Beat literature of William S. Burroughs, Parménides García Saldaña and José Agustín. Many pieces feature the faces of rock stars such as Gene Simmons and John Lennon, to mention only two of the many figures from the world of rock that have accompanied the artist throughout his career. Pop references, including magazine pictures, wrestling masks, LPs and others, merge in a vision that is marked by its treatment of great political and amorous disappointments, as well as the notion of the solitary artist. For *Dios Nunca Muere*, Guzmán presents two installations: *Mixcóatl* ("Cloud Snake," the Aztec god of the north, of hunting and war) and *Tlazoltéotl* (the Aztec goddess of impurity, of the earth, the moon, carnal love and confession). In these two pieces, he contrasts natural materials such as carrizo—a perennial reed which has been used in the artisanal construction of huts, roofing, windbreaks, baskets and brooms, and the raw material with which the Az-

caras, cassettes, audífonos y grabadoras. Toma como punto de referencia el glifo o tonal azteca que se refiere a movimiento (en náhuatl se pronuncia Ollin), uno de los 20 signos del calendario adivinatorio azteca, de carácter esotérico. Movimiento o fin de movimiento, temblor de tierra, ruptura, Ollin se representa con una X. La estructura tanto de *Mixcóatl* como de *Tlazoltéotl* es una X. Las ruinas del pasado contienen el presente y el futuro, el movimiento es cíclico aunque en este caso, seccionado. El orden aparente se ve amenazado por el caos. El orden simbólico que establece el principio de movimiento u Ollin es desplazado por un nuevo orden de consumo, capital, urbe y de objetos imbuidos de deseo.

Uno de los artistas más jóvenes de la muestra, Arian Dylan se presenta con una serie de libros objeto. Formado como pintor, Dylan ha elegido reconfigurar este objeto cotidiano a partir del recorte y el trabajo en capas, proyecto que contaba con dos etapas anteriores. Los intrincados diseños finales no provienen de un acto espontáneo del encuentro entre papel y tijera, sino de la reflexión del artista sobre el contenido del libro. *El Proceso* de Franz Kafka ofrece una oportunidad de intervención distinta a la de *El Extranjero* de Albert Camus o el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El impacto emocional e intelectual de la lectura otorga la interpretación visual. La estrategia de Arian Dylan consiste en excavar en el objeto, dar importancia al vacío, lo que no está adquiere otro grado de significado. Llama a esto "cavismo," operación que deja al descubierto el proceso elegido por el artista. Así, los libros intensifican sus cualidades orgánicas y afectivas y la relación texto-imagen se modifica.

tecs initiated the construction of Mexico City—with the mass production of objects such as vinyl albums, masks, cassettes, headphones and stereos. His point of reference is the Aztec glyph for movement (*Ollin*, in Nahuatl), one of the 20 signs in the Aztec ritual or divinatory calendar, an esoteric symbol. Ollin is represented with an X, and means movement or the end of movement, earthquake, rupture. The structure of both *Mixcóatl* and *Tlazoltéotl* is an X. The ruins of the past contain both the present and the future. Movement is cyclical, though in this case, it is divided into sections. Apparent order is threatened by chaos. The symbolic order which establishes the beginning of movement, or Ollin, is displaced by a new order of consumption, capital, metropolis and objects impregnated with desire.

One of the youngest artists participating in the show is Arian Dylan, who presents a series of artist's books. With a background in painting, Dylan has opted to reconfigure this everyday object based on cut-outs and layering, in a project that has had two prior phases. The result is an intricate design that does not spring from a spontaneous encounter between paper and scissors, but rather from the artist's reflection on the book's content. Franz Kafka's *The Trial* offers different possibilities for intervention than do Albert Camus' *The Stranger* or Juan Rulfo's *Pedro Páramo*. The emotional and intellectual impact of reading the work generates the visual interpretation. Arian Dylan's strategy consists of excavating within the object, giving importance to the empty space so that what is not there acquires another degree of meaning. He calls this *cavismo*, "dig-ism"—an operation which uncovers the artist's

La figura central de la plástica oaxaqueña, polémica y heroica, amenazante como aparato quasi fantasmagórico, es la de Francisco Toledo. Y es el personaje alrededor del cual Saúl Hernández construye su propuesta. *Sacrificio ProOax: Apuntes para cometer un asesinato ritual en el Centro de las Artes de San Agustín, Etlá. Oaxaca. México*, se levanta con absoluta irreverencia: un plano del Centro de las Artes de San Agustín, Etlá (CASA) funciona como el soporte que contiene las instrucciones para cometer un asesinato. Tomando una variedad de referencias cinematográficas y literarias como *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* de Peter Greenaway, *La Soga* de Alfred Hitchcock y el libro de Paul Auster titulado *Leviatán*, Saúl Hernández entrega una pieza que se configura desde suspenso, el encuentro, la verdad y la identidad. A partir de fotografías, notas y planos, el artista conforma un archivo de operaciones y estrategias que ha formulado para acabar con la vida del destacado artista oaxaqueño. La obra existe a partir de múltiples capas de lenguajes estéticos que encuentran puntos de referencia en las actividades de la artista francesa Sophie Calle, quien produce diarios textuales y visuales, fotografía a extraños e investiga sus vidas privadas, polemiza las nociones de lo íntimo y lo público, y en las estructuras narrativas (diagramas y gráficos) de Mark Lombardi. El plan es circular. Una de las obras de Francisco Toledo consistió en integrar grana cochinilla a la fuente de la Iglesia de Santo Domingo, transformando el agua en líquido rojo. Una variedad de símbolos se despegan aquí: la transmutación, el artista/creador/Dios, lo contemporáneo y el pasado prehispánico. Saúl Hernández propone la caída de este dios en la fuente

chosen process. Thus the books' organic and affective qualities are intensified and the text-image relationship is altered.

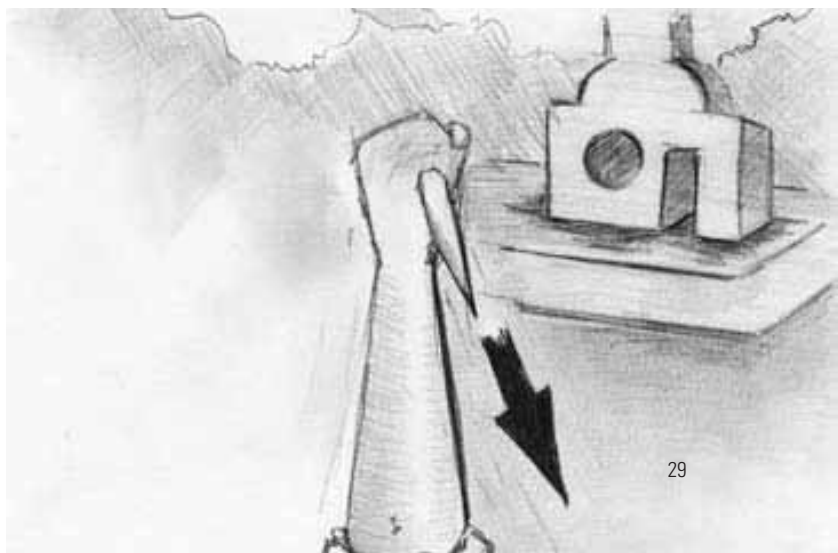
Francisco Toledo has long been the central figure in Oaxaca's art scene. Polemical and heroic, as threatening as a quasi-phantasmagoric apparatus, this is the personage around whom Saúl Hernández has constructed his artistic vision. *ProOax Sacrifice: Plan to commit a ritual murder at the Centre for the Arts in St. Augustine Etlá, Oaxaca, Mexico* is presented in a spirit of absolute irreverence: a map of the San Agustín Center for the Arts (CASA) in Etlá acts as a support, bearing detailed instructions for the commission of a murder. Relying on a wide variety of cinematographic and literary references such as Peter Greenaway's *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, Alfred Hitchcock's *Rope*, and Paul Auster's book *Leviathan*, Hernández presents a piece that is based on suspense, encounter, truth and identity. The artist combines photographs, notes and maps to create an archive of operations and strategies designed to end the life of the celebrated Toledo. The piece grows out of multiple layers of aesthetic language with two key points of reference: French artist Sophie Calle, who creates textual and visual diaries, photographing strangers, investigating their private lives and polemizing the notions of private and public; and the narrative structures (diagrams and graphics) of Mark Lombardi. The work is intended to complete a circle: a previous piece by Francisco Toledo involved adding cochineal to the fountain at the Church of Santo Domingo, thus turning the water blood-red. A litany of symbols can be extracted from this: transmutation,

de CASA, el agua convirtiéndose en sangre, escurriendo por los escalones (de la pirámide en tiempos de sacrificios).

Luis Hampshire es un artista que se ha dedicado a la investigación de los mitos, las utopías, las alegorías y los símbolos, los complejos y las ideologías en torno a la pintura. Dicha energía está presente en todos sus trabajos, los cuales le han servido como proceso para expandir conceptual y emocionalmente, así como en la práctica, las grandes narrativas alrededor de y sobre la pintura. El sujeto en el trabajo de Hampshire es entonces la pintura misma, su trabajo funciona como tautología, la pintura se piensa a sí misma a través del acto de pintar. Y es aquí en donde radica su contemporaneidad, además de en los temas urbanos, la paleta de colores, los soportes siempre flexibles, los personajes de la cultura popular. Utiliza la pintura como vehículo para rebasar las nociones mecánicas de ésta. Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Luis Hampshire son los contrastes táctiles. Así, una de las posibles lecturas de *New Year*, es su cualidad de receptora (la primera sección de la pieza es un cesto de basura, un *sampler* de una pintura de David Hockney) de imágenes y materiales varios: óleo sobre madera recortada y ensamblada en tres partes y fragmentos de cómics, dibujos propios, citas a textos y películas, referencias a la historia del arte, a la vida personal del artista. Para Hampshire, *New Year* es la oportunidad de ahondar conceptual y plásticamente en la relativización del espacio (bidimensional), expandirlo y generar micronarrativas espacio-temporales. Luis Hampshire ha mencionado que dicha pieza recuerda las exploraciones de Braque y Picasso, al incluir el

the artist/creator/God, contemporaneity and the pre-Hispanic past. Saúl Hernández proposes the fall of this artistic god in the CASA fountain, converting the water into blood that spills down the steps in an image reminiscent of sacrificial blood spilling down pyramid steps during the pre-Hispanic era.

Luis Hampshire is an artist who focuses on exploring myths, utopias, allegories, symbols, and the complexes and ideologies surrounding painting. This energy is present in all of his work. His pieces reflect a process of conceptual and emotional expansion, as well as an expansion of the art practice itself: the grand narratives of painting. So in Hampshire's work, the subject is painting itself. It functions as a tautology: painting thinks about itself through the very act of painting. And herein lies Hampshire's contemporaneity—as well as in the urban themes, his palette of colours, the always flexible supports and the use of characters from pop culture. He utilizes painting as a vehicle for transcending the mechanical notions of painting. One of the most interesting aspects of Hampshire's work is the use of tactile contrasts. A possible interpretation of *New Year* is as the recipient of diverse images and materials (the first section of the piece is a garbage pail, a sampler of a David Hockney painting): oil on a wood panel that is cut into three pieces and then reassembled, fragments of comics and original drawings, extracts from books and movies, references to art history and the artist's personal life. For Hampshire, *New Year* represents an opportunity for a conceptual and artistic exploration of the relativization of (two-dimensional) space, expanding it and generating micronarratives of space-time. He has mentioned that the piece



Saúl Hernández

Sacrificio ProOax. Apuntes para cometer un asesinato ritual en el Centro de las Artes de San Agustín, Etlá. Oaxaca. México
ProOax Sacrifice. Plan to commit a ritual murder at the Centre for the Arts in St. Augustine Etlá, Oaxaca, Mexico
artist book, single edition, 2010

collage y representar la tridimensión en espacios bidimensionales. Greenberg se retorcería al ver que esta versión de la pintura desorganiza la óptica por la que apostó el modernismo; la cualidad de lo plano en la pintura se ve amenazada en esta obra. El artista me proveyó de una frase que resulta muy relevante y contrapone las nociones de la pintura por la pintura. Philip Guston dijo, “la pintura es impura. Es el ajuste de las impurezas lo que obliga la continuidad de la pintura. Somos hacedores de imágenes y estamos invadidos de imágenes.” La obra de Hampshire es un exceso y en dicho excedente se encuentran los relatos que nos modelan, es decir, los sueños y por ende el deseo (entendido éste como un flujo, un sobrante, lo que se desprende). Con sentido entrópico (pérdida de energía y tendencia al caos), el artista yuxtapone géneros, estilos y conceptos como el humor, el trabajo, el ocio, la producción y el consumo, el caos y el orden, para proponer una obra cuyo “desequilibrio” es la antidomesticación de la pintura.

Hace ya varios años que Jessica Wozny, de origen alemán, ha establecido un discurso con lo local. Sus dibujos e instalaciones, los cuales convocan un amplio catálogo de materiales que incluyen estambre, pintura, papel, plastilina, aluminio, cuerda, madera, vidrio, metal, entre otros, configuran microcosmos, versiones alteradas de la realidad, cruzados por planos espaciales, temporales, corporales, afectivos e imaginarios. Lo *unheimlich* de las piezas de Wozny, el extrañamiento de lo familiar, nos recuerda las posibilidades de mutación de los objetos más ordinarios, de su autonomía. La psicología imbuida en sus piezas no nos permite estar del todo cómodos. Orgánica y poética, la obra de

is reminiscent of Braque and Picasso, given the use of collage and the representation of three dimensions in two-dimensional spaces. Greenberg would cringe to see how this style of painting disorganizes the vision that was once championed by modernism. But *New Year* challenges the very notion of flatness in painting. The artist provided me with a phrase that is very relevant here, and counters the idea of painting for painting’s sake: in the words of Philip Guston, “Painting is ‘impure.’ It is the adjustment of impurities which forces painting’s continuity. We are image-makers and image-ridden.” Hampshire’s work is surplus, and in that excess we find the stories that shape us—in other words, dreams and, hence, desire (which is defined as an effluence, something left over, something that is shed). In an entropic sense (loss of energy and a tendency toward chaos), the artist juxtaposes genres, styles and concepts such as humour, work, leisure, production and consumption, order and chaos, in order to present a piece whose “imbalance” is the anti-domestication of painting.

Several years ago, German artist Jessica Wozny established a discourse with local culture. Her drawings and installations draw on a wide range of materials, including yarn, paint, paper, Plasticine, aluminum, rope, wood, glass, metal and others, to create microcosms—altered versions of reality which are crossed by spatial, temporal, corporeal, affective and imaginary planes. The *unheimlich* or uncanny quality of Wozny’s work—the strangeness of the familiar—reminds us of all the possibilities for mutation in the most ordinary of objects, of their autonomy. The psychology that permeates all her pieces will not allow us to feel entirely

Wozny innova formalmente con estructuras frágiles en apariencia pero sólidas en sus relaciones interestructurales, las cuales mantienen una particular tensión con el espacio que ocupan. *Gurgling Indoor Fountain* es el ensamblaje de un símbolo histórico- local de abundancia, pureza y descanso: la fuente. En plazas, plazuelas, callejones, atrios, patios, la fuente es un objeto visual y sonoro que ha servido para decorar, para cohesionar natura y artificio. Para Wozny, dicha pieza es una preocupación espacial y sonora en donde se conjugan materiales e intenciones que han aparecido en otros trabajos; y que bien representa los intereses de la artista en trasladar el arte popular a los lenguajes del arte contemporáneo, en producir una “nueva artesanía” más precaria y artificial, absolutamente *low-tech*. Invierte códigos, la ficción es más real que la realidad, y ofrece cuerpos sensibles al comprender que la cultura es una estructura de sentimiento, como menciona Terry Eagleton. Memoria personal, su estancia en Oaxaca, y memoria cultural se yuxtaponen.

La estética en la pieza de José Arnaud, *Sobre la reproducción, migración y evolución de algunas formas animales no vivientes*, está en su impacto emocional, en el acercamiento reflexivo que el artista hace al objeto que llegó, fortuitamente, a sus manos. Imagen y texto convergen, se desplazan para revelarse la una al otro. El alebrije se reconstruye a partir del pensamiento escrito de Arnaud. Como cuerpo emocional, mutado, contenedor de memorias, el alebrije, y la interpretación del artista, visibiliza las energías que confluyen en él, objeto que materializa una o varias historias compartidas. A partir de pensar el mito o el origen alrededor de la pieza, se piensa el enigma, el

at ease. Organic and poetic, Wozny’s work introduces formal innovations through the use of structures that are apparently fragile but are actually solid in their interstructural relationships, thus revealing a certain tension with the space they occupy. *Gurgling Indoor Fountain* is an assemblage based on the local-historic symbol of abundance, purity and repose that is the fountain. In plazas, squares, alleyways, atriums and courtyards, a fountain is a visual and sonorous object that serves to decorate and unite nature and artifice; it is elegant and majestic. And it is an apt representation of Wozny’s interest in translating folk art into the languages of contemporary art, producing a “new” craft production that is more precarious and artificial, entirely low-tech. She inverts codes, so that fiction seems more real than reality, and can offer sensitive bodies because she has understood that culture is a structure based on sentiment, to paraphrase Terry Eagleton. Personal memory—Wozny’s time in Oaxaca—and cultural memory are juxtaposed.

The aesthetic force of José Arnaud’s piece, *On the reproduction, migration and evolution of some non-living animal forms*, lies in its emotional impact, in the artist’s reflective approach to an object that he came to possess by chance. Image and text converge and are displaced to reveal themselves to each other. An *alebrije* is a Mexican papier maché chimera, and here it is reconstructed based on Arnaud’s written thoughts. As a mutated, emotional body, a container of memories, the alebrije and the artist’s interpretation of it expose the energies that converge within it as an object that materializes one or many shared histories. A consideration of the piece’s myth or origin leads us to pon-

London, November 29th 2009

It was about eight months ago, in this same city, that I received an alebrije. Since then I have been taking care of it like an abandoned animal. I have taken this analogy quite literally.

Apart from the person that handed it to me, I have only a few other references. For example, a name and a place that have been painted on its bottom. Or the fact that I happen to know that it is an alebrije. I've grown among them.

But I have wondered if anyone would recognize this 'species' here, or if this change of context has changed it in anyway. Is it now another 'animal'? How does it survive here?

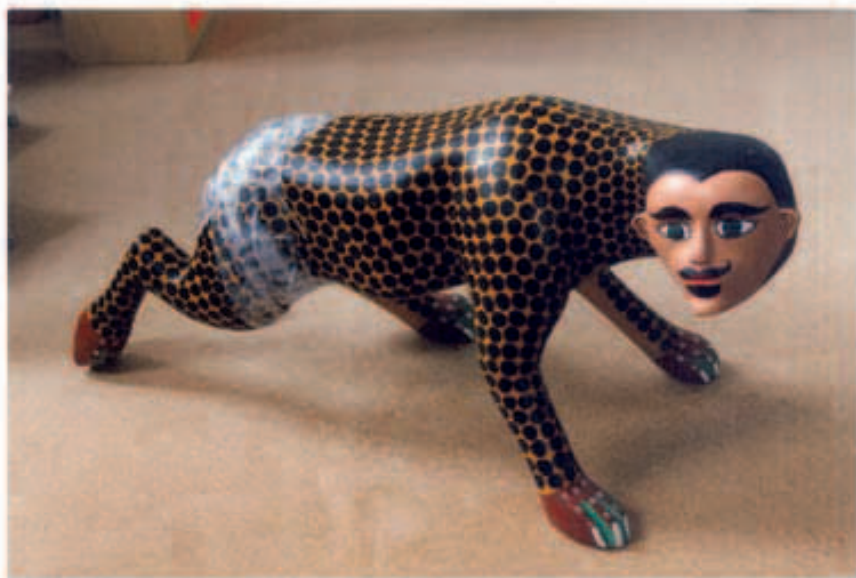
I didn't receive the alebrije as a gift; well, not precisely. It was more of a transfer: one of those cases where one person acquires something and, as it happens, eventually finds out that s/he can no longer keep it, or make use of it; and decides to leave it behind. But as it is with most things, leaving something behind is also making it available for someone else. I guess there must have been certain affection for this alebrije as it was handed down to me, rather than being left on the street.

There is something else that I know. Apparently I was not the first person to receive this alebrije as a cherished, no-longer needed object. So I also like to entertain myself thinking what would had happened if it had not arrived to my hands or if I were not me.

Would it now be in someone else's living room? Would it be on the street? Would it live in the train tracks among old mattresses and urbanized foxes? Would it gain new body parts, or slowly change its copal body for some other, locally available materials? Maybe MDF? Would its hard, carved edges become softer, more 'natural' thanks to sanding machines and miniature power tools? Would it reproduce? Maybe through silicon moulds and resin? Would someone breed it, maybe in China, with name and place perfectly painted on its belly, unrecognizable among thousands?

But to tell you the truth, by making these speculations I do not only entertain myself. I'm doing something that to a greater or lesser degree, I do everytime that I'm confronted with mystery.

José Arnaud Bello
*Sobre la reproducción,
migración y evolución de algunas
formas animales no vivientes*
*On the reproduction, migration
and evolution of some
non-living animal forms*
técnica mixta / mixed media
dimensions variable, 2010



I'm testing stories, making explanations on why I received and have kept an alebrije of which I know very little. I'm constructing a myth, one that I can project on an object which is already surrounded by myth.

In a way, my story is not that different from the one that Pedro Linares told his family when he first had the idea to make alebrijes, or from the one that a craftsman starts to make as he carves a copal branch, finding its form, and giving form to it. Not even different from the folklorist notions that help to commercialize these handicrafts. All that I am doing is to construct an explanation, the best that I can do for myself.

But, as it is, the search for an explanation brings to mind many other questions. The seemingly trivial event of receiving this alebrije now makes me think of other types and scales of circulation of cultural material; their mechanisms of selection, transference, filtering and appropriation. Could the story of this alebrije be an example of how multiple cultural and economic forces converge in an object? Could it contain some insight on the construction of notions like cultural identity, tradition or myth?

I don't know much so far. I just have a name and a place, a destination in counter-direction to the flow of this object. I'll make the journey and I'll tell you more about it later.

José

secreto, información sensible con diversos niveles de acceso. La pieza producida por el artesano Pedro Linares se convierte entonces en un fetiche, en un objeto de deseo que posee espíritu (o aura) el cual ha “hechizado” al artista.

De ilustraciones de libros infantiles, gráfica antigua, estampas japonesas y cómics diversos, Rosa Vallejo produce una serie de dibujos que potencializan la imaginación. Se inclina por los pequeños formatos y sobre el muro coloca, de manera ascientífica (espontánea y sin perspectiva), fragmentos de papel fantasía y dibujos con acuarelas o tintas chinas, en ocasiones intervenidos con sellos y fotografía digital, para trazar un territorio que resiste categorización alguna. Colores brillantes, en ocasiones psicodélicos, se combinan con personajes que demuestran los afectos básicos de los seres humanos: alegría, tristeza, enojo, amor. Pero ciertamente torcidos, no son personajes literales. Así, Rosa Vallejo delinea un campo de tensiones entre afectos comunes y otros más oscuros para explorar el lado infantil de las personas a partir de hibridaciones visuales, de un enloquecido gusto por lo kitsch. Los muros de la artista están llenos de expectativas y traumas, de celebraciones y heridas. El arte de Rosa Vallejo es heterobrilante (término del crítico británico John Fiske) es decir, se construye a partir de “fantasías

der the notion of enigmatic, secret, sensitive information with different levels of classification or clearance. The original piece produced by the craftsman Pedro Linares thus becomes a fetish, an object of desire possessing a spirit or aura that has “bewitched” the artist.

Incorporating children’s book illustrations, vintage graphics, Japanese prints and comics, Rosa Vallejo has produced a series of drawings that empower the imagination. With a preference for small formats, she creates non-scientific (i.e. spontaneous and without perspective) arrangements on the wall that include scraps of fancy paper and watercolour or ink sketches, at times intervened with small pop and digital photographs, thus defining a territory that resists categorization. Bright and even psychedelic colours are combined with figures who exhibit the basic human emotions: joy, sorrow, anger, love. But the figures are obviously distorted—these are not literal people. Thus, Vallejo delineates a field of tensions between common emotions and other, darker ones in order to explore humanity’s childish side, based on visual hybrids with a manic taste for kitsch. The artist’s walls are full of hopes and traumas, celebrations and injuries. Vallejo’s art is “heterobrilant” (a term coined by the British critic John Fiske). In other words, it is structured based on “individual fantasies and vital stories that are cre-

Rosa Vallejo

Motivos multiplicados y dispuestos

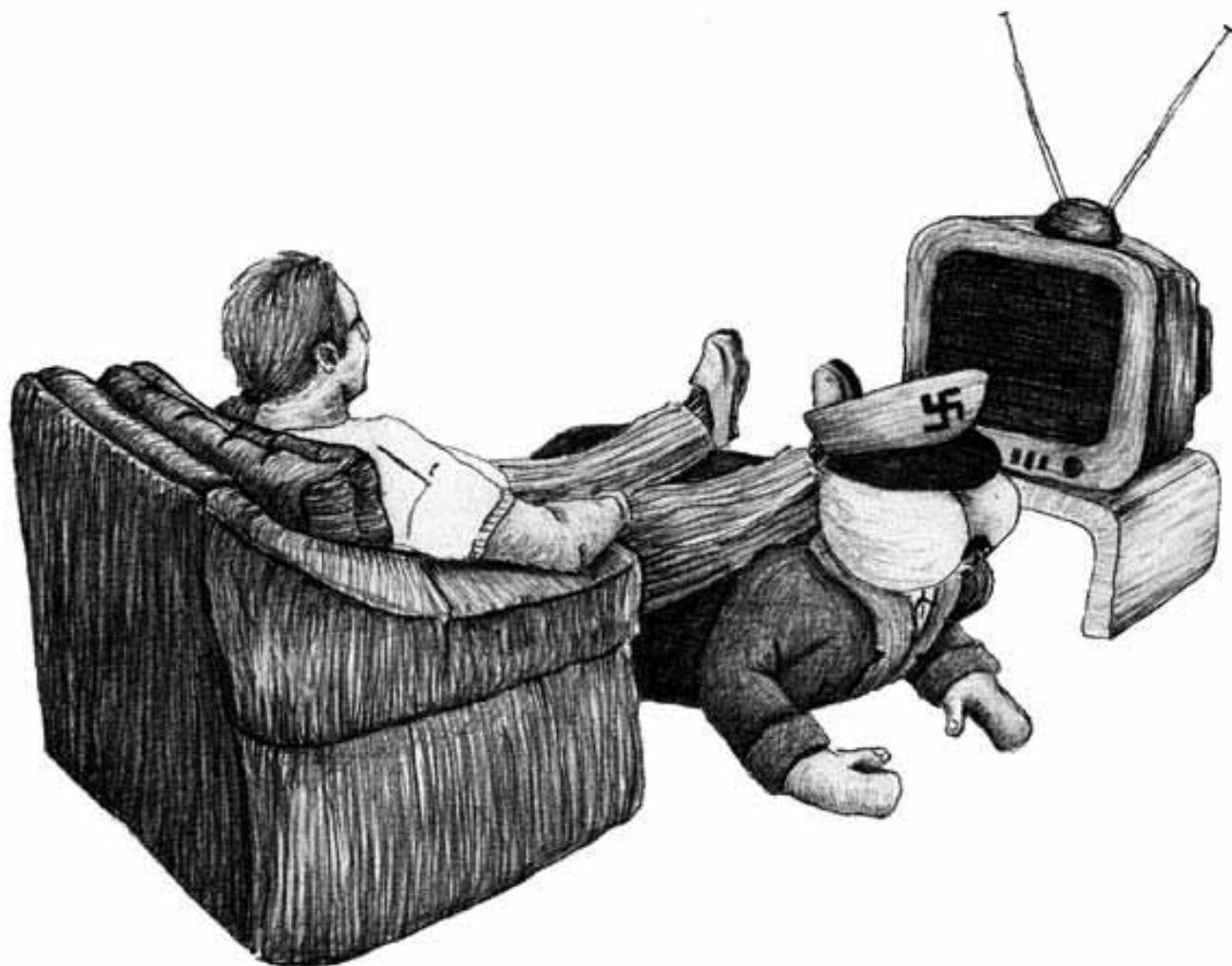
Multiplied and arranged motives

instalación, técnica mixta sobre papel

installation, mixed media on paper

detail, 2009





Moisés García Nava

Tira Nito (pequeño monumento a la rebelión)

Little Tyrant (small monument to the rebellion)

fibra de vidrio policromada

polychrome fibreglass

150 x 60 x 60 cm, 2010

individuales e historias vitales que se crean a partir de información dispersa y detalles confusos tomados de la realidad cotidiana secundaria [...].”

El abuso de poder y las dinámicas de domesticidad que este impone, provoca una dislocación con la creatividad humana; una respuesta para resistir ha sido la burla, la ridiculización de aquellos personajes que intentan dominar la acción, el pensamiento, el discurso político, cultural, estético y social. En este sentido, Moisés García Nava fabricó *Tira Nito (pequeño monumento a la rebelión)*, una escultura en fibra de vidrio para la cual se apropió de la imagen de Hitler y le jugó un revés: el rostro es una nalga con el inconfundible “bigotito” del general y la gorra militar con la insignia Nazi. Disminuido a un mueble, la ensanchada figura del militar sufre humillación a manos de un segundo personaje: un hombre que mira el televisor y cuyos pies descansan sobre el Nazi. De figura histórica, vertical (o diacrónica) a la caricatura. Cualquier especificidad histórica es burlada y la banalidad del poder se presenta al desnudo. El conocimiento colectivo acerca de la vida y acciones de Adolfo Hitler, la narrativa a su alrededor es puesta en marcha, sólo que hacia atrás. Así, la pieza adquiere proporciones míticas y cómicas que reniegan de lo solemne.

Interesada en Jake y Dynos Chapman, en la arquitectura fría de Thomas Demand y en la clasificación de materiales de Mark Dion, Ana Belén Paizanni se apropia de ellos conceptualmente y elige el paisaje, ya sea urbano o natural, el espacio habitable, la selección de objetos y materiales como puntos de partida para sus propuestas estéticas. Intensos procesos de labor que involucran juegos de escalas, de realidades

ated from scattered information and confusing details taken from secondary everyday reality.”

The abuse of privilege and the household dynamic that this creates leads to a dislocation as regards human creativity. One response to resistance has always been ridicule—the stultification of anyone who attempts to dominate action, thought and discourse, whether political, cultural, aesthetic or social. With this in mind, Moisés García Nava created *Little Tyrant (small monument to the rebellion)*, a fibreglass sculpture that appropriates the image of Hitler but turns the tables on him, in more ways than one: the face is a buttock bearing the Führer’s unmistakable moustache and a military cap with a Nazi swastika. Debased to the point that he becomes a piece of furniture, the figure is further humiliated by a second individual: a man watching television with his feet up, resting on the Führer. Here, a historical figure is presented as perpendicular (or diachronic) to caricature; an episode in history is targeted for mockery; the banality of power is laid bare. Collective knowledge regarding the life and actions of Adolph Hitler—the narrative around the historic personage—is put in motion, only backward. Thus, the piece acquires mythical and comical dimensions that annul solemnity.

With an interest in Jake and Dynos Chapman, Thomas Demand’s cold architecture and Mark Dion’s classification of materials, Ana Belén Paizanni prefers natural or urban landscapes, inhabitable space, and a selection of objects and materials as the points of departure for her aesthetic offerings. These are the product of an intense labour process that involves fluctuating scales and realities that are structured on

construidas a partir de la memoria. Todo indica que las dimensiones, la fisiología del objeto producido por Ana Belén Paizanni está dada por lo que algún lugar u objeto la hicieron sentir y no por el recuerdo de los datos duros. La artista busca la estructura que contiene el afecto, plantea escenarios con hábitos espaciales que enfatizan el vacío, la ausencia, el abandono de lo humano. Su trabajo propone arquitecturas inestables, espacios que reflexionan acerca de su propia habitabilidad. Los trabajos de Paizanni son fósiles, un fragmento de ser vivo que ha dejado su huella formal o estructura externa con sus cualidades accidentales. Rastro, vestigio, la pieza *Lights In the Sugar House* de colores primarios es, en momentos, la infancia apenas. Un sistema de partes que interactúan temporalmente (el azúcar se derrite y el proceso queda registrado en una serie de fotografías), son lo que queda de una serie de operaciones invisibles que la artista llevó a cabo para señalar la fragilidad entre lo público y lo íntimo (lo privado es otra cosa); actividades mentales expuestas como objetos artísticos.

Dos manos (en vinil) sostienen 12 dibujos a manera de ofrenda o manipulación. Texto e imagen, como en el arte conceptual, se trascienden. La pieza, así como las obras en general de Alfonso Barranco, contiene información que proviene de diversas fuentes: los cómics de Robert Crumb y Steve Ditko, las delirantes líneas de Aubrey Beardsley, los mundos que provocan Jessica Wozny y Luis Hampshire, la energía y los temas de Daniel Guzmán así como la tipografía como cultura visual, el diseño y la música. El mundo de Alfonso Barranco está saturado de información, posee una ansiosa imaginación y aún así logra la traducción

the basis of memory. The dimensions and physiology of Ana Belén Paizanni's objects clearly derive from an emotion provoked by a particular place or object, rather than from her recollection of hard facts. The artist seeks a structure that will contain emotion, and imagines settings with spatial habits that emphasize emptiness, absence, the abandonment of humanity. Her work proposes unstable architectures, spaces that reflect on their own inhabitability. Paizanni's pieces are fossils—fragments of living beings that have left behind a formal mark or external structure with all its accidental qualities. As a trace or a vestige, her piece *Lights In the Sugar House* features primary colours and at times vaguely recalls childhood. A system of parts that temporarily interact (the sugar melts as the process is photodocumented) is all that remains of a series of invisible operations which the artist carried out in order to accentuate the fragile relationship between the public and the intimate (the private is something else altogether); mental activities exposed as art objects.

Two vinyl hands hold 12 drawings as a kind of offering or manipulation. As in conceptual art, text and image are transcended. Like most of Alfonso Barranco's work, this piece contains information from a variety of sources: the comics of Robert Crumb and Steve Ditko, the delirious lines of Aubrey Beardsley, the worlds created by Jessica Wozny and Luis Hampshire, Daniel Guzmán's energy and subject matter, as well as design, music and the visual culture of typography. Barranco's world is saturated with information. It possesses an eager imagination and still manages to translate it into black and white. It negotiates the use of space



Mariana Gullco

Árboles Nomadicos

Nomadic Tress

mylar balloons, helium, string, video
(video stills) dimensions variable, 2010

al blanco y al negro, negocia el uso del espacio y los significados del vacío y controla la dinámica relación entre las líneas del dibujo. Cada uno de los elementos que contienen las manos son parte de una producción simbólica que fragmenta cualquier lectura totalizadora que se quiera hacer del trabajo. Acá, se cruzan una gran variedad de referencias al rock, fundamental para el artista. *Let there be rock* es una canción de AC/DC; *Sympathy for the Devil*, es el título de otra canción, de los Rolling Stones y así se despliegan Bob Dylan, Frank Zappa, Los Babasónicos y Los Beatles, entre otros. Una obra que activa un circuito de movimientos entre el pop, el art nouveau, el minimal y lo conceptual.

Árboles Nomadicos dibuja en el espacio un paisaje desolador: el abandono del lugar de origen para migrar hacia otros territorios en busca de una mejor vida. Habiendo recogido sus raíces, los migrantes se trasladan. Otra reflexión que la artista expresa se refiere a los desplazamientos que los seres humanos llevamos a cabo: físicos, espirituales, emocionales, mentales, para no fijar nuestra identidad, articular procesos personales y sociales que se desenvuelven día a día. De aquí el carácter orgánico de la entidad producida por Mariana Gullco a partir de 500 globos metálicos, presencias cotidianas en el zócalo de Oaxaca de Juárez; el deseo de la artista de presentar su noción de mundo en la esfera pública. Los globos como cuerpos vibrantes, pero vulnerables, que viajan y llenan el espacio, y los cuales han funcionado para la artista como un posible sitio de reflexión y cuestionamiento acerca de la subjetividad así como la posibilidad de llevar a cabo una construcción espacial saturada de poesía.

and the significance of empty space, and controls the dynamic relationship among the lines of a drawing. Each of the elements being held by these hands forms part of a symbolic production that fragments any totalizing interpretation one might want to make of Barranco's work. One of his fundamental interests is rock, and references to it are frequent: AC/DC's *Let There Be Rock*, Bob Dylan, Frank Zappa, the Beatles, the Babasónicos and many others. This is a body of work that initiates a cycle of movements between pop, art nouveau, minimalism and conceptualism.

Nomadic Trees presents a devastating landscape: the abandonment of the place of origin as migrants pull up their roots and move away to seek out other territories in search of a better life. Mariana Gullco expresses another perspective which refers to the displacements experienced or initiated by all human beings: physical, spiritual, emotional, mental shifts to avoid fixing our identity in place, articulating personal and social processes that develop from day to day. Hence the organic character of her work created from 500 metallic balloons, which are a common sight in the Oaxaca's zocalo. They express the artist's desire to present her view of the world in a public setting. The balloons are vibrant yet vulnerable bodies that travel and fill the space, and function as a possible vehicle for reflecting on and questioning subjectivity, as well as the possibility of creating a spatial construction that is redolent with poetry.

Rolando Martínez draws on vintage 1960s skin magazines, publications of love letters, pornographic comics and *norteña* music. A painter who prefers to work in large formats, Martínez can become obsessed

Rolando Martínez se ha nutrido de revistas pornográficas de los años setentas, de las publicaciones que contienen cartas para enamorados, de cómics con contenido también pornográfico y de música norteña. Pintor de grandes formatos, obsesionado por resolver un problema al grado del insomnio, Rolando Martínez propone una obra efectista y kitsch. Densas texturas, planos superpuestos, colores saturados denotan visiones fracturadas de la realidad, en ocasiones, visiones apocalípticas, un *continuum* desenfrenado. De las canciones de Celso Piña, Charlie Montana, Los Cardenales de Nuevo León o Chalino Sánchez y sus narcocorridos provienen los títulos que son igualmente protagónicos que los bastidores y sus contenidos, distribuidos bajo hábitos espaciales contradictorios pero que obedecen a una lógica de negociación entre materiales y perspectivas.

Morelos León Celis se ha organizado para trabajar por proyectos de investigación que, en general, tienen que ver con libros y publicaciones, tanto en formatos como en contenidos. De ahí que el trabajo de Erick Beltrán le llame la atención: traducción y edición de impresos, son conceptos que aparecen en el trabajo *Proyecto Lunático* cuyos ejes literarios son Cioran, Cortázar y Blanchot y los visuales Meireles, Oitica y Barrio. *Lobos con luz* es un *work in progress* que forma parte del proyecto *Libro Lobo* (textos aprensados por una trampa mecánica para capturar lobos). La instalación para *Dios Nunca Muere, La luz que oculta a los lobos*, consta de negras cabezas de lobos que, como trofeos, sobresalen del muro y se conectan entre sí por tubos de luz fluorescente. La instalación es también sonora, hay aullidos del animal, que según el

llega al punto de insomnio cuando intenta encontrar una solución a un problema. Su trabajo es sensacionalista, kitsch, con texturas densas, planos superpuestos y colores saturados que denotan visiones fragmentadas y a veces apocalípticas de la realidad en un *continuum* unrestrained. Canciones de Celso Piña, Charlie Montana, Los Cardenales de Nuevo León o Chalino Sánchez y sus *narcocorridos* proveen los títulos, que son tan importantes como las obras mismas y sus materiales, que están arreglados de acuerdo a nociones espaciales contradictorias pero que obedecen a una lógica de negociación entre materiales y perspectivas.

Morelos León Celis's investigations have mostly dealt with books and other publications, both in format and in content, hence his interest in the work of Erick Beltrán. Translation and publishing are concepts touched on in his piece *Lunatic Project*, whose literary bases lie in Cioran, Cortázar and Blanchot, while the visual sources include Meireles, Oitica and Barrio. *Wolves with Light* is a work in progress that forms part of the *Wolf Book* project—books pressed in a steel wolf trap. His installation presented for *Dios Nunca Muere, The Light that Hides the Wolves* consists of black wolves' heads emerging from the wall like trophies and connected by fluorescent light tubes. The installation also involves sound: guttural howling which the artist likens to the wolves' protests: "the hunters howled or yelled until the wolves answered, and that's how they knew where to place the traps." The work explores what can happen when pieces or objects are inserted into contradictory settings—León Celis has suggested that this piece be exhibited in a mall. This leads to an imbalance in the perception of space: the



Morelos León Celis

La luz que oculta a los lobos

The light that hides the wolves

fibra de vidrio, lámpara fluorescente

fibreglass, fluorescent light

43 x 170 x 200 cm, 2009



Roberto López Flores

Huésped

Guest

digital video

7 min, 2007

artista “son reclamos. Los cazadores aullaban o gritaban para recibir respuestas de los lobos y así ubicar las trampas.” La pieza explora lo que ocurre cuando se insertan piezas u objetos en lugares que les contradicen, en este caso, se sugiere para centro comercial. Así, se activa un desequilibrio en la percepción del espacio, la atmósfera enrarece, lo que es familiar resulta extraño. *La luz que oculta a los lobos* enfatiza la soledad urbana a pesar de tanta iluminación (artificial), las particularidades del individuo que lo aíslan o señalan en la colectividad, cuestionan su sentido de lo colectivo; el espíritu nómada que posibilita el ejercicio de lo espiritual y el abandono de esta libertad humana.

Roberto López Flores busca el cine narrativo, sin sonido como en su video *Guest*. Una combinación de situaciones locales y referencias del cine y el video tanto mexicano como internacional, sobre todo a Luis Buñuel y la película *Él*, la pieza se centra en la relación del local con el turista. Establece preguntas acerca de los problemas de identidad y las diferencias raciales y sociales, las jerarquías de poder, la obsesión con lo extranjero. *Guest* muestra a un “mexicano” lavando una y otra vez los pies de un “turista.” A partir del episodio en que Poncio Pilates condena a Jesús, quien había lavado los pies de sus discípulos, y de la observación a aquellos a quienes les lavan los pies en la iglesia durante la Semana Santa, Roberto López Flores problematiza la esfera pública. Destinada a ser un espacio de apariciones y encuentro con el otro, la esfera pública es también el lugar en donde se despliegan asuntos éticos. Para Emmanuel Lévinas, el mayor acontecimiento posible es el encuentro con el *rostro*

atmosphere becomes rarified; the familiar seems unfamiliar, strange. *The Light that Hides the Wolves* is a study in urban solitude, despite the emphasis on artificial lighting and individual traits that either set a person apart or identify him or her as part of a community. It casts doubt on our very notion of community and the nomadic spirit which enables spiritual practice and the abandonment of human liberty.

Roberto López Flores makes narrative cinema—non dialogue films like *Guest*. Relying on a combination of local situations and references to both Mexican and international cinema and video, particularly Luis Buñuel and his movie *Él* (a.k.a. *This Strange Passion*), this film focuses on the relationship between locals and tourists. It poses questions as to problems of identity, racial and social differences, hierarchies of power, the obsession with foreignness. *Guest* shows a “Mexican” repeatedly washing the feet of a “tourist.” Referring to Pontius Pilate’s condemnation of Jesus, who was in the habit of washing his disciples’ feet, and to the artist’s first-hand observation of people washing feet at church during Holy Week, López Flores questions the notion of the public sphere. As a space where we will inevitably see or encounter the other, the public sphere is also a place where ethical matters are addressed. For Emmanuel Levinas, the greatest thing that can happen is an encounter with the *face* of the other—to see it, contemplate it, assimilate it into one’s existence. This is precisely the point the artist makes here.

Saúl López Velarde has had a fragment from Gorostiza’s poem *La muerte sin fin* (published in English as

del otro, mirarlo, observarlo, integrarlo a tu existencia. Es justo este punto el que el videasta toca.

Saúl López Velarde se tatuó en la planta del pie un fragmento del poema *La muerte sin fin* de Gorostiza (en tipografía latina): “lleno de mi, sitiado en mi epidermis”; y llevó a cabo un ejercicio de la memoria corporal y emocional. *Vaso* es una cicatriz que se borra con el tiempo y la renovación de la epidermis. El desvanecimiento de la huella no implica el olvido de su existencia. El performance como acto autobiográfico y por ende acto estético, le ha funcionado a López Velarde para acentuar la hipercorporeidad, la incertidumbre de la identidad y el desdoblamiento de existencias posibles a partir de la incisión en el cuerpo.

Cuerpos mutados, fallas genéticas y la inserción de lo extraño en ambientes comunes son algunas de las variables que ordenan la producción de Joel Gómez, así como su interés en los temas darwinianos de lo polimorfo, la herencia y la genética; la arquitectura y el diseño, el *land art* y la estética japonesa. A partir de trabajos para sitio específico y previos bocetos, el artista levanta estructuras orgánico-poéticas que enfatizan la psicología que se establece entre sujetos y objetos frágilmente situados. Dicha psicología, activada a partir de las instalaciones de Joel Gómez, nos recuerda que el cuerpo transmuta y produce deseos que desordenan lo establecido. Sus trabajos materializan alguna herida ya sea del paisaje natural o artificial, de la experiencia, de la psique, del cuerpo. Tenebrosas y amenazantes, las arañas, el diamante y la sangre, de *Antes o después, todo se rompe* se nos aparecen como criaturas que seducen por la ambigüedad de la frontera entre lo bello y lo terrible.

Death without End) tattooed on the sole of his foot in a Latin script: *lleno de mi, sitiado en mi epidermis* (“filled with myself, walled up in my skin”). The tattoo is representative of how he has carried out an exercise in corporeal and emotional memory. *Vessel* is a scar that is erased over time through skin cell renewal. The fact that a mark gradually disappears does not mean that it is forgotten. Performance as an autobiographical and aesthetic act has allowed López Velarde to accentuate hypercorporeality, the uncertainty of identity and the multiplication of possible existences stemming from an incision to the body.

Mutated bodies, genetic flaws and the insertion of alien elements into ordinary settings are just a few of the variables that define the production of Joel Gómez. Added to these are varied other interests: Darwinian notions of polymorphism, inheritance and genetics, architecture and design, land art and Japanese aesthetics. Drawing on site-specific works and preliminary sketches, the artist creates organic poetic structures that emphasize the psychology established between precariously situated subjects and objects. This psychology makes its presence felt in Gómez’s installations, reminding us that the body undergoes transformations and produces desires that upset the established order. His works express notions of injury, whether to natural or artificial landscapes, to experience, the psyche or the body. Dark and threatening, the spiders, diamond and blood that make up *Sooner or later, everything is broken* appear as creatures of fascination precisely because of the blurred line between the beautiful and the terrible.



Saúl López Velarde

Vaso

Vessel

slide projection

dimensions variable, 2010



Joel Gómez

Antes o después, todo se rompe

Sooner or later, everything is broken

plástico, madera, acrílico y resina epóxicaplastic

plastic, wood, acrylic and epoxy resin

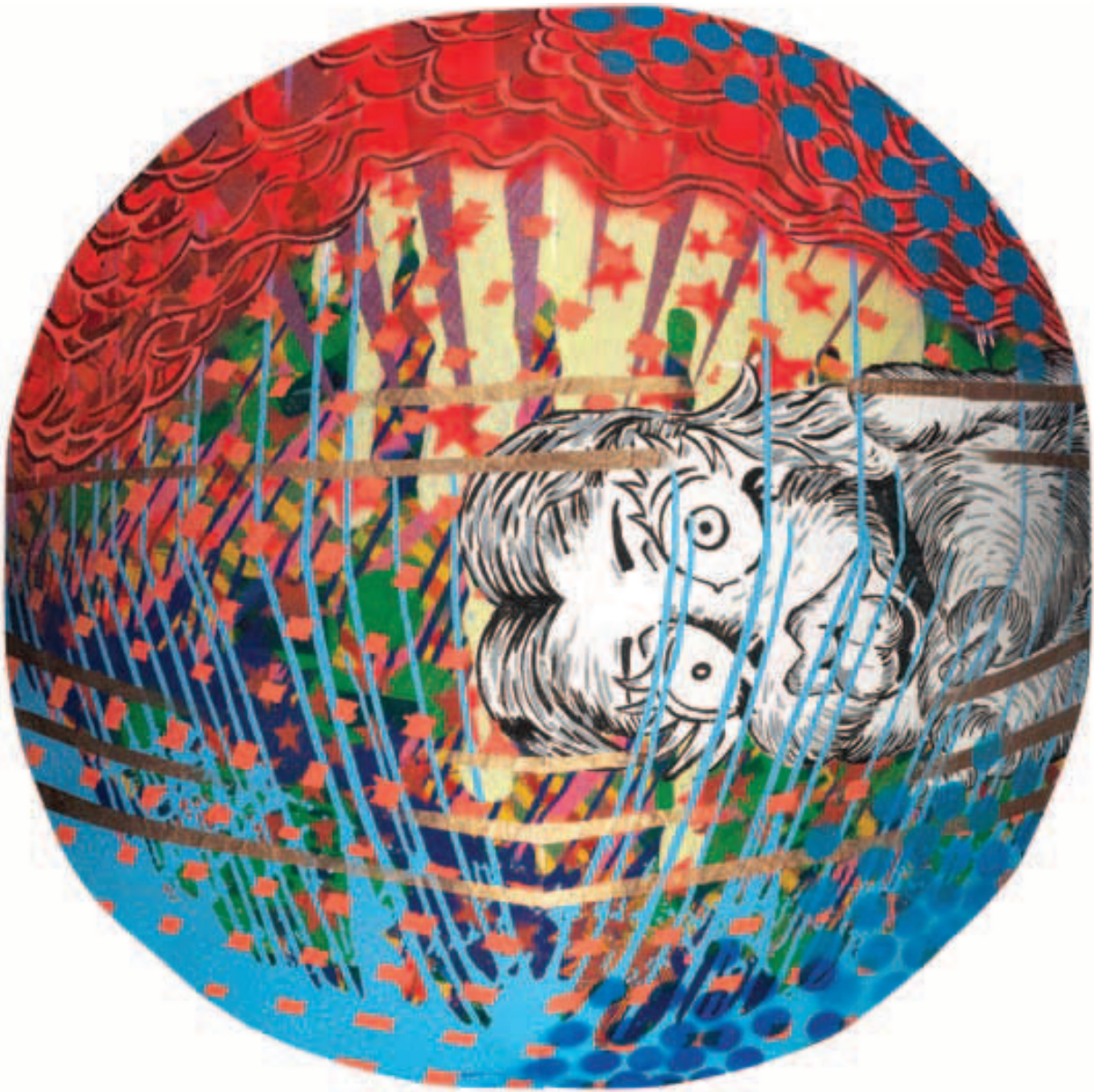
dimensions variable, 2010

Dios Nunca Muere contiene posturas y voluntades, apariciones e intercambios con densas particularidades y posibilidades de respuestas a complejos problemas tanto históricos como actuales. La exposición desafía convenciones de representación, es un paquete de contenidos claramente diferenciados que se activan unos a otros como puntos en una cartografía que anuncian la voluntad de registrar una serie de *acontecimientos*. Estos han posibilitado estructuras de pensamientos, la movilización de categorías antes fijas y conservadoras, la búsqueda por nuevas y múltiples identidades, la detonación de innovadoras relaciones entre individualidades y colectividades.

Estos contenidos diferenciados propician lecturas antitotalizadoras, lecturas fragmentadas que respetan los enigmas que hay detrás de una producción cultural de tal magnitud como la que proviene de Oaxaca. Los artistas, en general, y así sucede con quienes forman parte de esta exhibición, responden a los problemas de su tiempo, tanto estructurales como psicológicos, emocionales y espirituales. Es a partir de la materialización de dichos problemas que el mundo recuerda que hay otras posibilidades de mundo (sin recurrir a la utopía o al no lugar), hace y produce memoria, busca multirrelaciones y no causas-efectos y se activa la posibilidad de mantener las tensiones que las diferencias producen en vez de erradicarlas.

Dios Nunca Muere presents a variety of postures and desires, apparitions and exchanges with dense specificities and possibilities for answers to complex problems, both historical and current. The show defies all conventions of representation: it is a package that holds clearly differentiated contents which activate each other, as if they were points on a map that in turn articulates a desire to record a series of events. These have permitted the creation of thought structures, the mobilization of previously rigid and conservative categories, a search for new and multiple identities and the detonation of innovative relationships between individuals and groups.

These differentiated contents lead to anti-totalizing and fragmented interpretations which respect the enigmas that lie behind a cultural tradition as immense and venerable as that of Oaxaca. Artists on the whole—and this is also true of the artists who form part of this exhibition—respond to the issues of their time, whether structural, psychological, emotional or spiritual. By taking these issues and expressing them in a material fashion, we are reminded that there are other possible worlds (without dealing in utopias or non-places), and perhaps even one that makes and produces memories, seeks out multirelations rather than cause and effect, and considers the possibility of cultivating tension between different beings rather than trying to eradicate it.





Rolando Martínez

*¿Porqué es que se me llenan de lágrimas los ojos
con cada pensamiento tuyo?*

Why do tears fill my eyes with every thought of yours?

técnica mixta sobre madera, díptico
mixed media on wood, diptych
each 100 x 100 cm, 2009



64 sacrificio septo axel benigno
 y ocahs y las an y res fa com en nos
 a bel of los monos y bel ed on
 kink boca of the pinitas
 como of ba porres a



Deborah de Boer, Victoria, BC, Canada

The dialectic of tension

La dialéctica de la tensión

I first visited Oaxaca during the economic collapse of The December Mistake¹ in 1994, a year also noteworthy for NAFTA and the Zapatista uprising in neighbouring Chiapas. As the middle class disappeared over night in urban centres, it was business as usual in a state largely inured to the vagaries of economic fortune, having long ago given up on expecting any. In hotels and restaurants, foreigners would shout out the latest exchange rates with the reckless abandon of first-time slots winners, oblivious to the implications for a country in which they could now happily buy more, while many lost everything.

La primera vez que visité Oaxaca fue durante el colapso económico llamado el “error de diciembre”¹ en 1994, año en el cual entró en vigor el TLC (Tratado de Libre Comercio) y ocurrió el levantamiento zapatista en Chiapas. Mientras desaparecía la clase media de un día para otro en los centros urbanos, la vida seguía como de costumbre en un estado en gran parte acostumbrado a los caprichos de la economía, sin esperanza ya, desde hacía mucho tiempo, de prosperidad. En los hoteles y los restaurantes, los extranjeros comentaban enloquecidos el último tipo de cambio, como si hubieran ganado la lotería,

Saúl Hernández

Sacrificio ProOax. Apuntes para cometer un asesinato ritual en el Centro de las Artes de San Agustín, Etna, Oaxaca, México

ProOax Sacrifice. Plan to commit a ritual murder at the Centre for the Arts in St. Augustine Etna, Oaxaca, Mexico

artist book, single edition, 2010

Outrunning my fellow travellers became imperative. I couldn't understand their language of profit and loss in this land of plenty. Nor could I speak any of the other 15 languages or 90 dialects that were part of the sonic and aesthetic Babel I found myself immersed in. *Not* being able to understand in any usual way became my greatest luxury and most satisfying refuge. I convinced myself osmosis worked best: there was just too much of *everything* to consider otherwise. As I watched my assumptions evaporate in the heat, I realised reductivism in this place was pointless. Possibilities were as endless as interpretations.

Despite the enormous admiration I had for the cultural institutions of Oaxaca, vital and inspiring places that easily outclassed those in my home city, the visual art I saw was anomalous to every instinct I had about it. Worth looking at with dedication, it offered rewards for the effort: technically proficient, sometimes powerful, obviously *Oaxacan*. How could it be that in this place of such dazzling variety in every other arena, the artistic output could be so homogenous?

Market forces were clearly at work, in collusion with a form of artistic and benevolent insider-trading—a self-regenerating system that guarantees the social and economic reverence of a status quo and maintains the region's art-historical patrimony. This is a system

inconscientes de lo que esto implicaba para un país en el cual ellos podían felizmente comprar más, mientras que muchos lo perdían todo.

Se volvió imprescindible dejar atrás a mis compañeros de viaje. No comprendía su lenguaje de ganancias y pérdidas en esta tierra de abundancia, ni hablaba ninguno de los 15 idiomas o 90 dialectos que forman parte de esa Babel sónica y estética en la cual me encontraba sumergida. El *no* poder entender de ninguna forma usual se volvió mi mayor lujo y un refugio completamente gratificante. Me convencí de que la ósmosis era lo que mejor funcionaba: había demasiado de *todo* para poder considerar otra opción. Al ver cómo mis suposiciones se evaporaban en el calor, me di cuenta que en este lugar el reductivismo no tenía sentido. La posibilidades eran tan interminables como las interpretaciones.

A pesar de la enorme admiración que le tenía a los institutos culturales de Oaxaca, lugares vitales e inspiradores que fácilmente superaban los de la ciudad en dónde vivía, el arte visual que encontré era ajeno a todos mis instintos sobre el mismo. Valía la pena observarlo con detenimiento, ya que el esfuerzo se veía recompensado: técnicamente muy competente, a veces poderoso, sin lugar a duda *oaxaqueño*. ¿Cómo era posible que en este lugar con una variedad

Rosa Vallejo

Motivos multiplicados y dispuestos

Multiplied and arranged motives

instalación, técnica mixta sobre papel

installation, mixed media on paper

detail, 2009



that persists today, and for which I am capable of feeling simultaneous respect and frustration; there is a thin line between veneration and retrogression.

Over the years small tears would reveal glimpses of alternate possibilities in the viewing and production of contemporary art in Oaxaca, although in my experience much of what proved a contrast to the prevailing ethos in the second half of the 1990s was imported from Mexico City. Often these were group exhibitions organized by large institutions from D.F.,² where the work was culled primarily from the metropolis itself, and only occasionally from the rest of the country. One could also feel the traces of Oaxacan artists who decamped to other cities or countries, as well as the influence of glamorous incomers who saw the possibilities of the city: James Brown at MACO, David Byrne at CFAB.³ For a while, it seemed to me that the work of the *actual* Oaxacan School disappeared altogether to be replaced by second rate replicas: a surreal experience. The prices attached to these ersatz art objects were every bit as spectacular as those of the originals: sand somehow taking on the relative value of gold.

It all changed in 2006. While the country was diverted by the *telenovela* of a contested federal election, Oaxaca was on fire. Everything needed to be reconsidered in the light of the *barricadas*. It is impossible to talk about the city or its contemporaneous art without acknowledging this period and its effect on social and material conditions—tourism being Oaxaca’s primary source of revenue. The city was lost to the privileged traveller who wanted their comfort delivered with a healthy dose of exoticism, but had no real stomach

deslumbrante en todas las demás áreas, la producción artística fuera tan homogénea?

Claramente, las fuerzas del mercado se encontraban en movimiento, coludidas con una especie de intercambio interno, en un sistema auto-regenerativo que garantiza la reverencia social y económica de un *statu quo* y mantiene el patrimonio artístico-histórico de la región. Este sistema persiste hoy en día y siento por él tanto respeto como frustración; existe una delgada línea entre veneración y regresión.

A través de los años, diminutos desgarres revelaban posibilidades alternas para ver y producir arte contemporáneo en Oaxaca, aunque en mi experiencia mucho de lo que resultaba contrastante con el ethos predominante en la segunda mitad de los años 1990 era importado de la Ciudad de México. Muchas veces eran exposiciones colectivas organizadas por las grandes instituciones del D.F.,² en las cuales la obra era principalmente seleccionada de la metrópolis misma, y sólo a veces del resto del país. También se sentían rastros de artistas oaxaqueños que habían emigrado a otras ciudades o países, así como la influencia de artistas glamurosos que habían llegado a Oaxaca sintiendo las posibilidades de esta ciudad: James Brown en MACO, David Byrne en CFAB.³ Por un tiempo, me pareció que la obra de la “Escuela Oaxaqueña” *de verdad* había desaparecido completamente y había sido remplazada por réplicas de segunda categoría: una experiencia surreal. Los precios de estos objetos de arte sustitutos eran tan espectaculares como los de los originales: la arena empezó a valer oro.

Todo cambió en el 2006. Mientras que el país se veía distraído por la telenovela que fue la contienda

for tear gas or human rights abuses. Fear killed the appetite. After this chaos, and as a result of it, Oaxaca was again open to reinterpretation, but the price for rewriting the prevailing narrative has been high. Once the smoke cleared, with the outside world momentarily disinterested in revisiting the cliché of Oaxaca they knew and loved, there was time and space to look closely again.

There is something to the notion of the creative impulse arising from immolation, and the incendiary nature of profound change, whether it arises from celebration, resistance, boredom or desire. *Dios Nunca Muere* was fuelled by this recent history, its vision developed and sustained by the catalytic drive of artist and curator Luis Hampshire. It had been percolating since 2007, the first time that the city of Oaxaca de Juarez seemed to breathe an uneasy sigh of relief, acutely aware of the tendency for the past to repeat itself.

The penetration of the art scene that is presented in this exhibition required a series of infiltrations over two years. Beyond artists like Dr. Lakra and Daniel Guzmán—who work outside of the city and who possess formidable reputations within the contemporary art world—those artists who do live and work in Oaxaca seem unconcerned about their relative anonymity and geographic seclusion, having found a way to make art free from the expectations of the national and international art world. Aware of its machinations, and participating in it on their own terms, these artists are not content with letting the global art industry define them: the post-NAFTA world has not exactly delivered on its benign promises.

electoral presidencial, Oaxaca ardía. Todo tenía que reconsiderarse a la luz de las barricadas. Era imposible hablar de la ciudad o de su arte contemporáneo sin mencionar este período y su efecto en las condiciones sociales y materiales—con el turismo constituyendo la mayor fuente de ingresos de Oaxaca. La ciudad ya no existía para el viajero privilegiado que buscaba el confort con una buena dosis de lo exótico pero que no podía soportar los gases lacrimógenos o los abusos a los derechos humanos. El miedo mató al hambre. Después del caos, y cómo resultado del mismo, Oaxaca se vio abierta a la reinterpretación, pero el precio de reescribir la narrativa reinante ha sido alto. Cuando el conflicto terminó, y el resto del mundo perdía el interés de volver a visitar el cliché de Oaxaca que conocían y amaban, hubo tiempo y espacio para volver a observar de cerca.

Hay algo de cierto en la noción del impulso creativo que surge de la inmolación, y de la naturaleza incendiaria del cambio profundo, ya sea a raíz de una celebración, de resistencia, de aburrimiento o del deseo. Esta historia reciente alimentó a *Dios Nunca Muere*. Su visión fue desarrollada y sostenida por la motivación catalítica del artista y curador Luis Hampshire. Se ha venido cocinando desde el 2007, cuando por primera vez la ciudad de Oaxaca suspiró con alivio inseguro, sumamente conciente de que el pasado tiende a repetirse.

La penetración del ámbito artístico presentada en esta exposición requirió de una serie de infiltraciones a lo largo de dos años. Más allá de artistas como el Dr. Lakra y Daniel Guzmán—quienes trabajan fuera de la ciudad y tienen reputaciones formidables dentro

There is a liberty to be found in the dialectic of tension—the lack of resolution that is Oaxaca. These young Oaxacan artists, working alone and in collaboration, have formed overlapping networks. The resulting interstices create the dynamism powering this elusive movement and form the curatorial foundation of *Dios Nunca Muere*. In uncertain times, from tumultuous pasts, this new Oaxacan art finds its voice at the point of incoherence and revelation. While the ubiquitous notion of rupture in the Mexican popular imagination can be blamed for many things, it can always provide a means for escape.

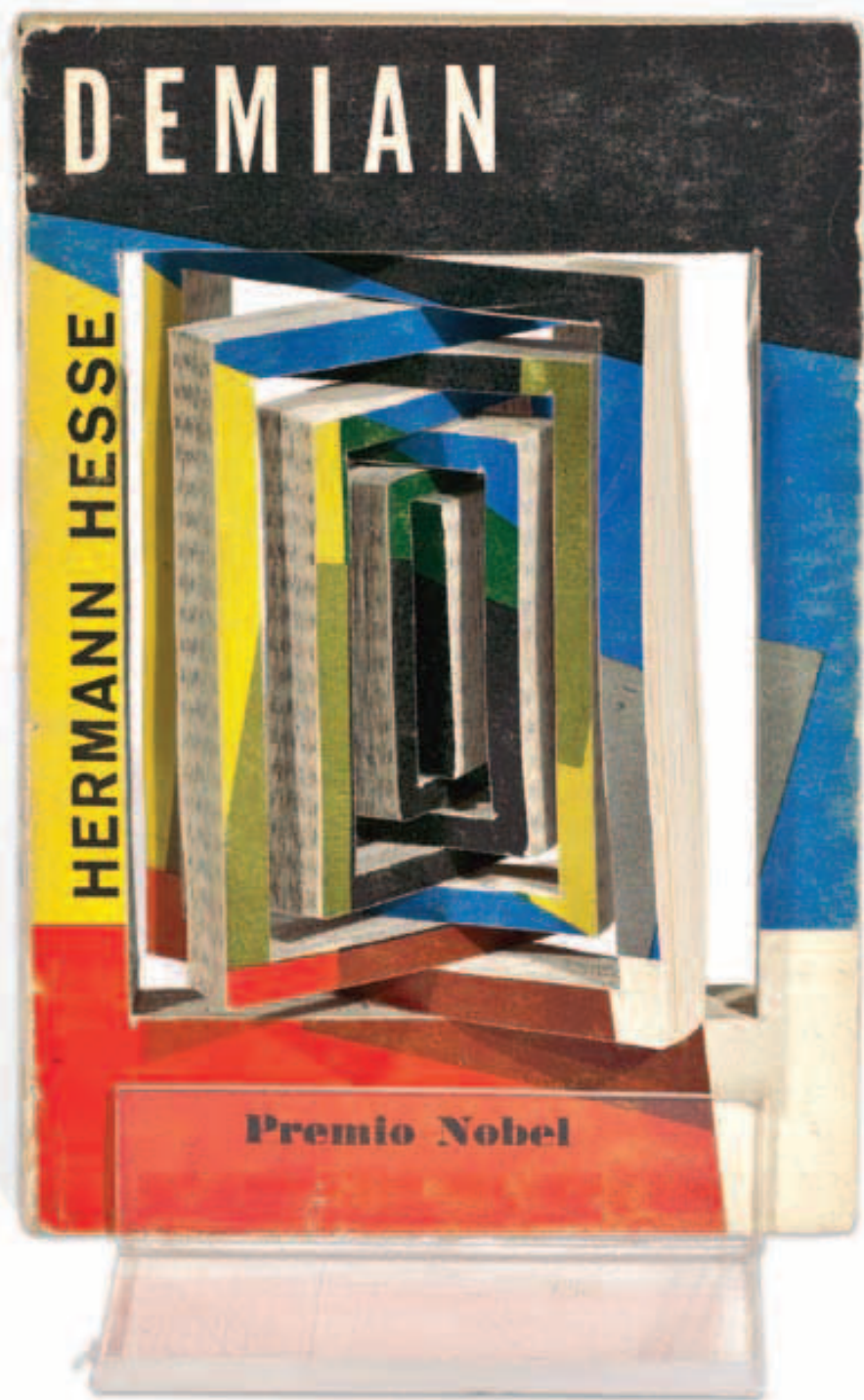
del mundo del arte contemporáneo—aqueellos artistas que sí viven y trabajan en Oaxaca no parecen estar preocupados por su relativa anonimidad y aislamiento geográfico, ya que han encontrado una forma de hacer arte libre de las expectativas del mundo nacional e internacional del arte. Concientes de sus maquinaciones, y participando en ellas bajo sus propias condiciones, estos artistas no se contentan con que la industria mundial del arte los defina: el mundo post-TLC no ha cumplido realmente sus promesas benignas.

Se puede encontrar libertad en la dialéctica de la tensión—la falta de resolución que es Oaxaca. Estos jóvenes artistas oaxaqueños, trabajando solos o colaborando, han creado redes que se traslapan. Los intersticios que resultan crean el dinamismo que impulsa este movimiento elusivo y forma la fundación de curaduría *Dios Nunca Muere*. En estas épocas inciertas, de pasado tumultuoso, el nuevo arte oaxaqueño encuentra su voz al punto de la incoherencia y de la revelación. Mientras que la noción ubicua de ruptura en la imaginación popular mexicana puede considerarse responsable de muchas cosas, siempre existirá como medio de escape.

1. Mexico's 1994 financial crisis, precipitated by a combination of lax currency controls and banking practices, a huge deficit, corruption and political instability.
2. D.F., for Distrito Federal, is used synonymously with Mexico City.
3. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca and Centro Fotográfico Álvarez Bravo.

1. La crisis financiera de México de 1994, precipitada por un control de cambio de moneda y prácticas bancarias poco estrictos, así como un altísimo déficit, corrupción e inestabilidad política.
2. D.F., Distrito Federal, la Ciudad de México.
3. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y Centro Fotográfico Álvarez Bravo.

Translated by Clara Marin Elsberg



Arian Dylan Luján

Demian

libro recortado / cut paper

19.5 x 13 cm, 2009



Alfonso Barranco Sánchez

Ten algo de cortesía, algo de compasión y un poco de clase o destruiré tu alma...

Have some courtesy, have some sympathy and some taste or I'll lay your soul to waste...

tinta, acrílico, cartulina y vinyl autoadherible

ink, acrylic, cardboard, adhesive vinyl

(detail) dimensions variable, 2009

Lista de obra

List of works

José Arnaud Bello

Sobre la reproducción, migración y evolución de algunas formas animales no vivientes

On the reproduction, migration and evolution of some non-living animal forms

técnica mixta / mixed media, 2010

Alfonso Barranco Sánchez

Ten algo de cortesía, algo de compasión

and un poco de clase o destruiré tu alma...

Have some courtesy, have some sympathy and some taste or I'll lay your soul to waste...

tinta, acrílico, cartulina y vinyl autoadherible

ink, acrylic, cardboard, adhesive vinyl

dimensions variable, 2009

Ana Belén Paizanni

Lights in the Sugar House

3000 terrones de azúcar, acrílicos e instalación

eléctrica

3,000 sugar cubes, acrylic, electric lights

dimensions variable, 2009

Arian Dylan Luján

Demian, 19.5 x 13 cm, 2009

El Proceso, 20 x 12.5 cm, 2009

Pedro Páramo, 17 x 11 cm, 2009

Still, 14.5 x 22 cm, 2009

Still, 14.5 x 22 cm, 2009

Parejas Perfectas, 13 x 13 cm, 2009

Besos, 13 x 13 cm, 2009

La Pensante, 20.5 x 12 cm, 2009

New Perspectives In Painting, 29 x 25 cm, 2009

Semillas de Libro, dimensions variable, 2010

libro recortado / cut paper

Moisés García Nava

Tira Nito (pequeño monumento a la rebelión)

Little Tyrant (small monument to the rebellion)

fibra de vidrio policromada / polychrome fibreglass

150 x 60 x 60 cm, 2010

Joel Gómez

Antes o después, todo se rompe

Sooner or later, everything is broken

plástico, madera, acrílico y resina epóxicaplastic

plastic, wood, acrylic and epoxy resin

dimensions variable, 2010

Mariana Gullco

Árboles Nomadicos

Nomadic Trees

mylar balloons, helium, string, video
dimensions variable, 2010

Daniel Guzmán

Mixcóatl

carrizo, cuero, técnica mixta
carrizo, leather, mixed media
180 x 165 x 100 cm, 2008

Tlazoltéotl

carrizo, cuero, técnica mixta
carrizo, leather, mixed media
80 x 200 x 110 cm, 2008

Ensayo I (canción mixteca)

digital video
3 min 24 sec, 2008

Luis Hampshire

New Year

oleo, hija de oro y plata, tornillos y madera recortada
oil, gold and silver leaf, screws and wood
120 x 100 x 25 cm, 2010



Dr. Lakra

Untitled (sketch for mural)

Sin título (boceto para el mural)

Saúl Hernández

Sacrificio ProOax. Apuntes para cometer un asesinato ritual en el Centro de las Artes de San Agustín, Etna. Oaxaca. México
ProOax Sacrifice. Plan to commit a ritual murder at the Centre for the Arts in St. Augustine Etna, Oaxaca, Mexico

artist book, single edition, 2010

Dr. Lakra

Sin titulo

Untitled

acrylic on drywall (mural)
dimensions variable, 2010

Morelos León Celis

La luz que oculta a los lobos
The light that hides the wolves
fibra de vidrio, lámpara fluorescente
fibreglass, fluorescent light
43 x 170 x 200 cm, 2009

Roberto López Flores

Huésped

Guest

digital video, 7 min, 2007

Saúl López Velarde

Vaso

Vessel

slide projection (16 images)
dimensions variable, 2010

Rolando Martínez

¿Porqué es que se me llenan de lágrimas los ojos con cada pensamiento tuyo?
Why do tears fill my eyes with every thought of yours?

técnica mixta sobre madera, díptico
mixed media on wood, diptych
each 100 x 100 cm, 2009

Rosa Vallejo

Motivos multiplicados y dispuestos
Multiplied and arranged motives

instalación, técnica mixta sobre papel
installation, mixed media on paper
dimensions variable, 2009

Jessica Wozny

Gurgling Indoor Fountain

madera, cartón, plástico, papel, estambre,
bomba de agua, garrafón, vidrio, metal y pintura
wood, cardboard, plastic, paper, yarn, glass,
metal, paint, electric pump
180 x 70 x 60 cm, 2010



Rosa Vallejo
*Motivos multiplicados
y dispuestos*
*Multiplied and
arranged motives*
instalación, técnica
mixta sobre papel
installation, mixed
media on paper
detail, 2009

Artistas

Artists

José Arnaud Bello nació en Oaxaca de Juárez, 1976 y actualmente vive y trabaja en Londres. Entre otros lugares, su trabajo se ha mostrado en el Palais de Tokyo y en la Universidad de Estrasburgo en Francia, en el festival CPH:DOX en Dinamarca, en la Galería OMR, la Casa del Lago y el festival Ambulante en México, en el Salon Nacional de Artistas de Colombia, así como en Wysing Arts Centre y en Flat Time House en Inglaterra. Ha sido acreedor a la beca Jóvenes Creadores en 06/07 y en 09/10, así mismo ha participado de los programas de residencias del Palais de Tokyo en París, Gasworks en Londres y CuraBodrum en Turquía.

Alfonso Barranco. Nacido en Oaxaca de Juárez en 1973. Grabador y dibujante. Ha expuesto su obra en Argentina, Francia y México. Ha sido galardonado con la beca jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el estímulo a la creación del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) en dos ocasiones. Vive y trabaja en Oaxaca, Mx.

Ana Belén Paizanni. Nacida en Juchitán de Zaragoza, Oaxaca en 1982. Licenciada en Etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y Licenciada en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura

José Arnaud Bello, Oaxaca de Juárez, 1976. Currently residing and working in London, England, Arnaud received his MA in Landscape Urbanism from the Architectural Association School of Architecture in London. Arnaud's work has been exhibited in numerous international institutions and festivals, including the Palais de Tokyo and Strassbourg University in France, CPH:DOX, Denmark, Galería OMR, Casa del Lago and Ambulante in Mexico, Salon Nacional de Artistas, Colombia, the Wysing Arts Centre and Flat Time House in the UK. Arnaud has participated in residencies at the Palais de Tokyo in Paris, Gasworks in London and CuraBodrum in Turkey, among others.

Alfonso Barranco Sánchez, Oaxaca de Juárez, 1973. Working largely in the medium of drawing and printmaking, Barranco has exhibited in Argentina, France and Mexico. He has twice been the recipient of the FONCA (National Fund for Culture and Arts) grant for Young Creators. Barranco Lives and works in Oaxaca, Mexico.

Ana Belén Paizanni, Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, 1982. Belén received her BA in Ethnohistory from the National School of Anthropology and History and her

Escultura y Grabado “La Esmeralda,” México D.F. Ha exhibido su obra extensamente en México, Francia, Japón, y E.U.A. Entre ellas destacan, *Binni Cubi* en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, Morelia, Michoacan, *Los visitantes* en Galería Manuel García arte contemporáneo, Oaxaca de Juárez, y *ÍcÍ et lá-bas exposition dans la cadre de destinations latines*, Quartier de villaroy, Guyancourt, Francia. Vive y trabaja en la Ciudad de México.

Arian Dylan Luján. Nacido en Oaxaca de Juárez, Oaxaca en 1984. Licenciado en artes plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda.” Su obra ha sido exhibida en Canada, Chile, España, Japón, México y E.U.A. Ha sido premiado con la beca la beca Jóvenes creadores del Fondo estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) in dos ocasiones y la residencia para jóvenes artisa en el Museo de Arte de Fresno, California

Moisés García Nava. Nacido en Oaxaca de Juárez en 1980. Licenciado en artes plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda.” Su obra se ha exhibido colectiva e individualmente en Alemania, Francia, Japón, México, Uruguay. En 2004 fue Becario de la Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Alemania. Actualmente vive y trabaja en Oaxaca donde enseña Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO).

BFA from the the National School of Painting, Sculpture and Printmaking “La Esmeralda,” both in Mexico City. She has exhibited extensively internationally and throughout Mexico, most recently as part of *Binni Cubi* at Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, Morelia, Michoacan, *Los Visitantes* at Manuel García Gallery, Oaxaca de Juárez, and *ÍcÍ et lá-bas exposition dans la cadre de destinations latines*, Quartier de villaroy, Guyancourt, France. Belén lives and works in Mexico City.

Arian Dylan Luján, Oaxaca de Juárez, 1984. Luján received a BFA in Visual Arts from the National School of Painting, Sculpture and Printing “La Esmeralda” in Mexico City. His work has been exhibited in Canada, Chile, Japan, Mexico, Spain and the U.S.A. He was awarded a FOESCA (Oaxaca State Fund for Culture and Arts) grant for Young Creators on two occasions, and has been artist in residence at the Fresno Art Museum in California.

Moisés García Nava, Oaxaca de Juárez, 1980. Nava received his BFA in visual arts from the National School of Painting, Sculpture and Printmaking “La Esmeralda” in Mexico City. His work has been exhibited in France, Germany, Japan, Mexico and Uruguay. In 2004, he was awarded a residency at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Germany. He lives and works in Oaxaca where he currently teaches Sculpture in the Faculty of Fine Arts at the Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO).



Arian Dylan Luján

Still

libro recortado / cut paper

14.5 x 22 cm, 2009

Joel Gómez. Nacido en Ejutla de Crespo, Oaxaca, en 1973. Licenciado en Arquitectura por la Universidad Autónoma Benito Juárez (UABJO). Su obra ha sido exhibida en N.Y., U.S.A, Guyancourt, Francia y México. Ha sido premiado en dos ocasiones con la beca Jóvenes creadores del Fondo estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) así como menciones honoríficas en la V Bial de Arte Alfredo Zalce, Michoacán y el 1er. Encuentro Estatal de arte Jóven en Oaxaca.

Mariana Gullco. Nacida en Buenos Aires Argentina en 1974. Estudió en la Escuela Nacional de artes Plásticas (ENAP) y Filosofía en la Universidad Autónoma de México (UNAM) así como Pintura y dibujo en la Academia de la Grade Chaumière en Paris, Francia. Ha sido galardonada con la residencia en la Chambre Blanche, Quebec, Canada, la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), El segundo premio de la III Bial Internacional de Estandartes, Tijuana, México, así como el Premio de Instalación en la II Bial Nal. de Artes Visuales en Yucatán. Su Obra ha sido exhibida en Belice, Canada, Francia y México.

Daniel Guzmán. Nacido en la Ciudad de México en 1964. Vive y trabaja en la Ciudad de México. Licenciado en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su obra ha sido exhibida extensamente tanto nacional como internacionalmente. Entre las que destacan: *Double Album: Daniel Guzmán and Steven Shearer*, New Museum, Nueva York, Estados Unidos, MUCA CU, México D.F., *Nothingness and*

Joel Gómez, Ejutla de Crespo, Oaxaca, 1973. Gomez received a degree in Architecture from the Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). He has exhibited in the US, France and México. Gomez has been the recipient of two FOESCA (Oaxaca State Fund for Culture and Arts) grants for Young Creators.

Mariana Gullco, Buenos Aires, Argentina, 1974. Gullco studied at the National School of Visual Arts at UNAM, Mexico and the Academie de la Grade Chaumière, France. Her work has been exhibited in Belize, Canada, France and Mexico. Gullco was Artist in Residence at La Chambre Blanche in Quebec, Canada. She has been the recipient of a FONCA (National Found for Arts and Culture) Young Creators grant and has received awards from the National Biennial of Visual Arts in the Yucatán and the III International Biennial of Standards in Tijuana, México. Gullco lives and works in Oaxaca, Mexico.

Daniel Guzmán, Mexico City, 1964. Born in Mexico City, where he continues to live and work, Guzman graduated from the Escuela Nacional de Artes Plasticas, Universidad Nacional Autanoma de México (UNAM). With an extensive international exhibition history, recent solo shows include *El Sol de Mexico*, Harris Lieberman, New York (2009); *Double Album: Daniel Guzmán and Steven Shearer*, curated by Richard Flood, New Museum, New York (2008). Recent group shows include *My Generation*, (curated by Guzmán), Kurimanzutto, Mexico (2009); *Life on Mars 55th Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (2008), 5th Berlin Biennial, Berlin (2008); *Sympathy for*

Being, Fundación/Colección Jumex, Ecatepec, Estado de México, Bienal de Berlín 5, Berlín, Alemania, The 9th International Istanbul Biennial, *Emergency Biennale In Chechnya: A Suitcase from Paris to Grosny, T1: Torinotriennale Tremusei: The Pantagruel Syndrome*, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Italia. Desde 2005 es parte del Sistema Nacional de Creadores. CONACULTA-FONCA, México. Ha sido premiado con el Residency program / Beca de residencia en la ciudad de Nueva York en el International Studio Program. Consulado de México en Nueva York, FONCA, Mexican-American Program, así como el Grant in alternative media FONCA, México / Becario del Programa de Apoyo a Jóvenes Creadores en el área de Medios Alternativos, FONCA, México

Luis Hampshire. Nacido en Oaxaca de Juárez, Oaxaca en 1975. Licenciado en Arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana, México. Co-fundador y co-curador del proyecto Ediciones plan B. Desde el año 2008 es colaborador y co-curador en el proyecto en línea de arte contemporáneo <http://www.hechoenoaxaca.org>. Desde 2009 es profesor de Arte Contemporáneo y pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). Su obra se ha exhibido en Argentina, España, El Salvador, Inglaterra, Japón, México y E.U.A. En 2007 fue galardonado con el proyecto *Revolver*, curaduría apoyado por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Vive y trabaja en Oaxaca

the Devil: Art and Rock and Roll Since 1976, Museum of Contemporary Art, North Miami and the Museum of Contemporary Art, Chicago; Musée d'art Contemporain de Montréal, Montreal, Turin Triennial, Turin, (2005) and *The Everyday Altered*, curated by Gabriel Orzoco at the Venice Biennale (2003). Guzman has received numerous international grants and awards over the last decade.

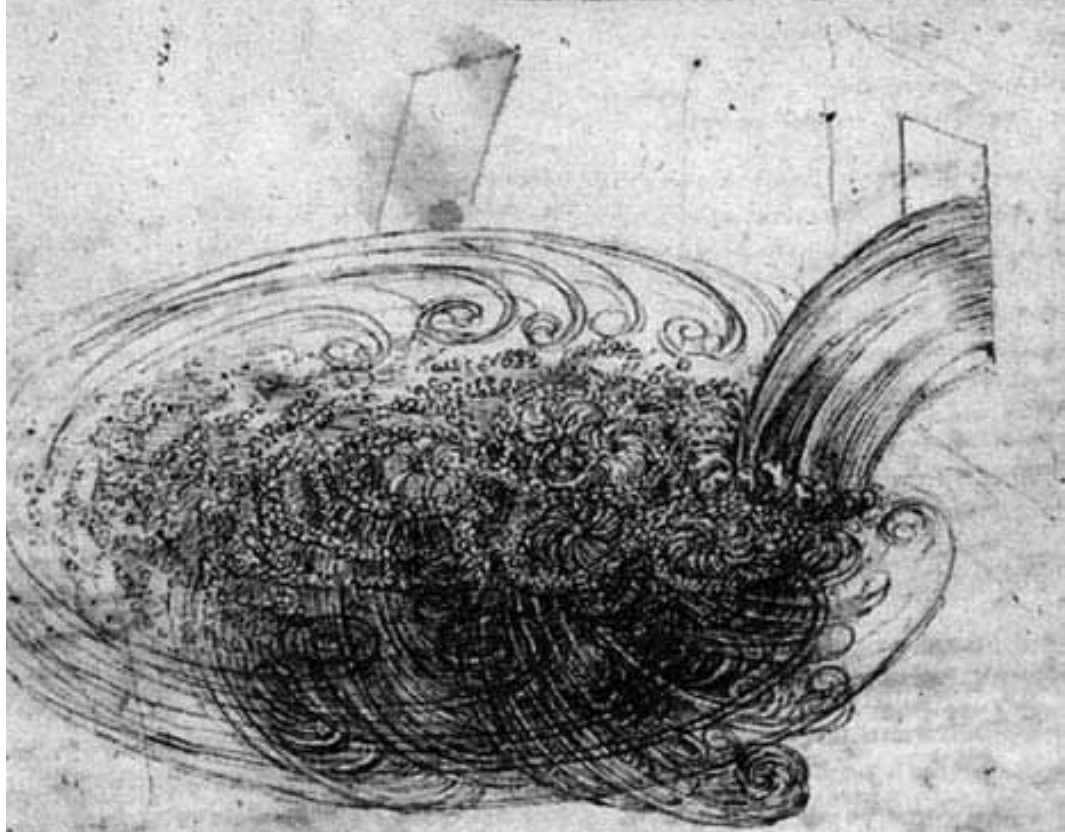
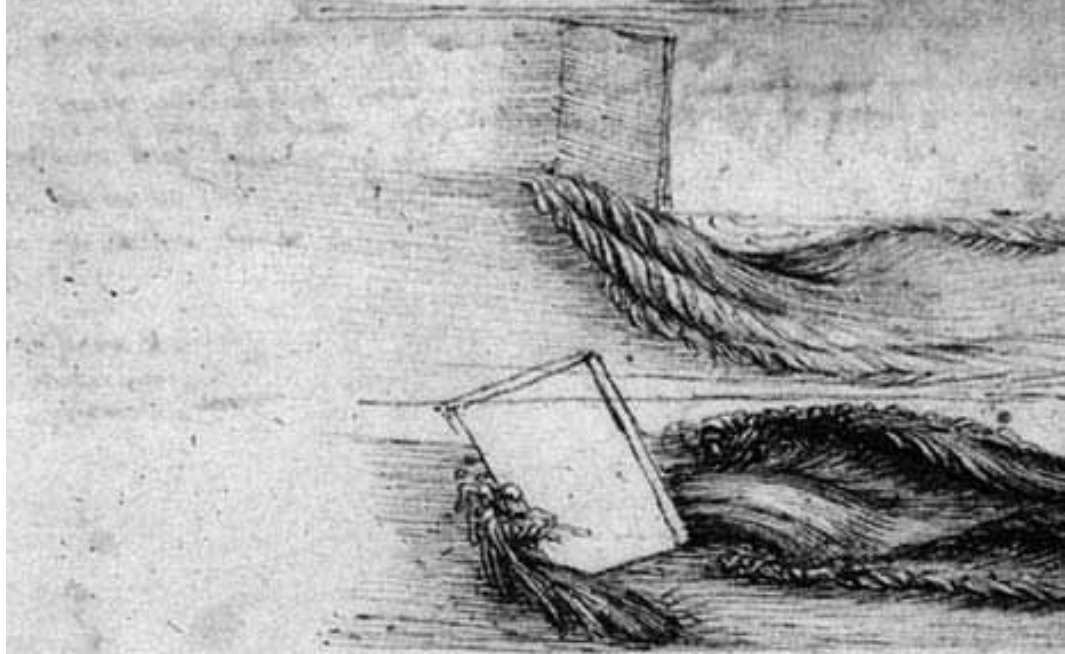
Luis Hampshire, Oaxaca de Juárez, 1975. Hampshire received his BFA from the Universidad del Claustro de Sor Juana in México City. In 2003, with Jessica Wozny, he founded Ediciones Plan B, a not-for-profit artists space located on the periphery of the city of Oaxaca. Over the past six years Hampshire has organised and curated more than 20 shows and art-based projects featuring artists from Oaxaca, Colombia, Canada, France, Chile, Switzerland, USA, Denmark, Argentina, Israel, Germany and Mexico. His work has been exhibited in Argentina, England, El Salvador, Japan, Mexico, Spain and the U.S.A. In 2007, Hampshire was awarded a FONCA curatorial grant for his two-tiered project *Revolver*, comprising the exhibition *Sonda* and the artists' zine *Idea*. Hampshire co-curates the online art project hechoenoaxaca.org and teaches in the faculty Fine Arts at the Universidad Benito Juárez de Oaxaca (UABJO).

Saúl Hernández, Mexico City, 1982. Hernández received a degree in Cultural Promotion and Sustainable Development from the Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). His work has been exhibited in Canada, England, France, Japan, Mexico,

Saúl Hernández

Sacrificio ProOax. Apuntes para cometer un asesinato ritual en el Centro de las Artes de San Agustín, Etlá. Oaxaca. México
ProOax Sacrifice. Plan to commit a ritual murder at the Centre for the Arts in St. Augustine Etlá, Oaxaca, Mexico

artist book, single edition, 2010



Handwritten text in a cursive script, likely Spanish, located at the bottom of the page. The text is partially obscured by the drawing above it and is difficult to read due to its orientation and the style of the handwriting.



Dr. Lakra
Untitled (sketch for mural)
Sin título (boceto para el mural)

Saúl Hernández. Nacido en D.F. en 1982. Es Licenciado en Gestión Cultural y Desarrollo Sustentable por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. (UABJO) Su obra se ha exhibido en Canada, España, Francia, Inglaterra, Japón, México y E.U.A. Ha sido premiado con la la beca Jóvenes creadores del Fondo estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA). Vive y trabaja en Oaxaca donde actualmente dirige el proyecto en línea de arte contemporáneo <http://www.hechoenoaxaca.org>.

Dr. Lakra (Jerónimo López Ramírez). Nacido en la Ciudad de México, 1972. Vive y trabaja en la Ciudad de México y Oaxaca, México. Su obra ha sido exhibida extensamente tanto internacional como nacionalmente. Entre las que destacan *Paréntesis: 17 años de trabajo*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, (MACO), *2da Trienal Poli/Gráfica de San Juan*, Puerto Rico, *Goth: Reality of the Departed World*, Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japón, *Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Estados Unidos, *Pin-Up: Contemporary Collage and Drawing*, Tate Modern, Londres, Inglaterra.

Morelos León Celis. Nacido en Huajuapán de León en 1981. Licenciado en artes plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda." Su obra ha sido tanto individual como colectivamente exhibida en España, Francia, Japón, México y E.U.A. Ha sido acreedor a la Beca del Programa Jóvenes Creadores del FONCA en las disciplinas de Medios Alternativos (2006/07) y Escultura (2008/09).

Spain and the U.S.A. Hernández has been the recipient of a FOESCA grant for Young Creators. He lives and works in Oaxaca where he's currently the director of the online art project [hechoenoaxaca.org](http://www.hechoenoaxaca.org).

Dr. Lakra (Jerónimo López Ramírez), Mexico City, 1972. Having exhibited extensively internationally and throughout Mexico, Dr. Lakra's recent exhibitions include the Institute of Contemporary Art, Boston (upcoming), *Dr Lakra*, Kurimanzutto, Mexico City, *Paréntesis: 17 años de trabajo*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, (MACO), *Second Trienal Poli/Gráfica de San Juan*, Puerto Rico, *Goth: Reality of the Departed World*, Yokohama Museum of Art, Japan, *Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City*, Museum of Contemporary Art, Chicago and *Pin-Up: Contemporary Collage and Drawing* at the Tate Modern in London. Dr. Lakra lives and works in Mexico City and Oaxaca.

Morelos León Celis, Huajuapán de León, Oaxaca, 1981. León Celis lives and works in Mexico City where he received his BFA from the National School of Painting, Sculpture and Printmaking "La Esmeralda," His work has been exhibited in France, Japan, México, Spain and U.S.A. and he was twice awarded a FONCA grant for Young Creators. León Celis performs educational outreach with the Jumex Foundation in Mexico City.

Roberto López Flores, Oaxaca de Juárez, 1972. López Flores graduated from the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos at UNAM with a special-

Actualmente colabora con la Fundación/Colección Jumex impartiendo talleres sobre arte contemporáneo en el área de Educación. Vive y trabaja en la Ciudad de México

Roberto López Flores. Nacido en Oaxaca de Juárez en 1972. Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, con la especialidad en dirección cinematográfica. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1996. Y en 1998 fue becario del Instituto Oaxaqueño de las Culturas. En 2001 realizó una residencia artística en el Banff Center for the Arts, de Alberta, Canadá (2001). En 2008 fue distinguido con la beca Creadores con Trayectoria por el gobierno del estado de Oaxaca. Vive y trabaja en Oaxaca.

Saúl López Velarde. Nacido en Oaxaca en 1980. Licenciado en Sociología por la Universidad José Vasconcelos, Oaxaca. Ha colaborado en diversos performances de Guillermo Gómez Peña y Violeta Luna. Ha sido parte del programa Estímulos a la Creación por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en Oaxaca en 2007. Vive y trabaja en Oaxaca.

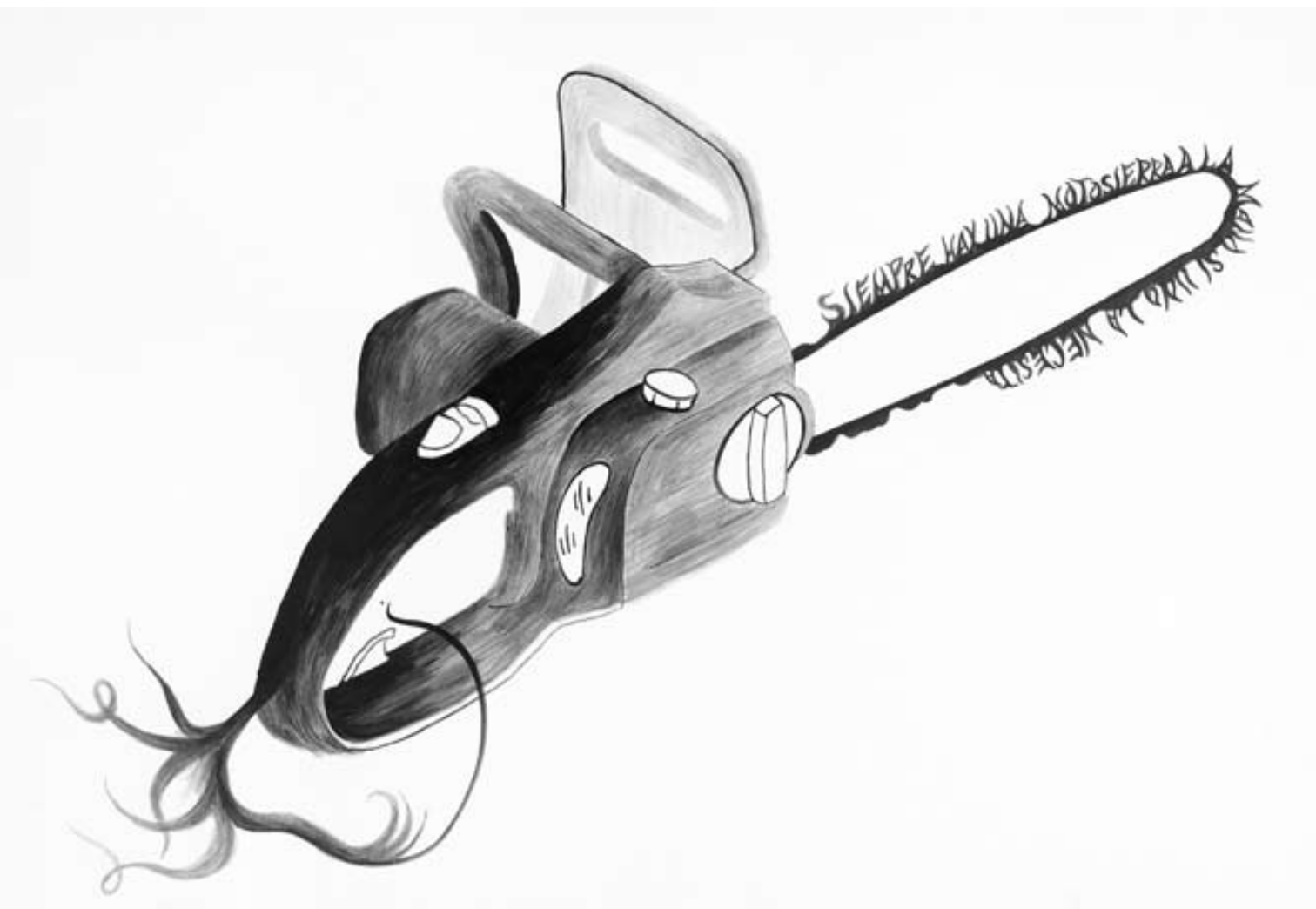
Rolando Martínez. Nacido en Oaxaca de Juárez, Oaxaca en 1981. Licenciado en artes plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda." Ha sido premiado con la beca jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el estímulo a la creación del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) en tres ocasiones. En 2004 obtuvo el premio de adquisición

en cinematografía. He has exhibited his work in numerous international media arts festivals and is the recipient of three FONCA and FOESCA Young Creators Grants. In 2001, López Flores undertook a residency at the Banff Center for the Arts in Alberta, Canada. He lives and works in Oaxaca.

Saúl López Velarde, Oaxaca de Juárez, 1980. López Velarde received his B.A. in Sociology from the José Vasconcelos University in Oaxaca. He has mounted several performative works throughout Mexico, both solo and in collaboration with Guillermo Gómez Peña and Violeta Luna. In 2007 López Velarde was awarded a FOESCA grant for Young creators. He lives and works in Oaxaca.

Rolando Martínez, Oaxaca de Juárez, 1981. Martinez received his BFA at the National School of Painting, Sculpture and Printmaking "La Esmeralda." He has been awarded both a FONCA and FOESCA grant for Young Creators. In 2004 Martinez won the prestigious first prize in the XI National Photo Biennial organised by the Centro de la Imagen in Mexico City. He lives and works in Oaxaca, where he teaches in the Faculty of Fine Arts at Benito Juárez Autonomous University (UABJO).

Rosa Vallejo, Oaxaca de Juárez, 1976. A graduate of the National School of Painting, Sculpture and Printmaking "La Esmeralda" in Mexico City, Vallejo has exhibited extensively throughout Mexico. She has been awarded a FOESCA grant for Young Creators three times. Vallejo lives and works in Oaxaca.



Alfonso Barranco Sánchez

Ten algo de cortesía, algo de compasión y un poco de clase o destruiré tu alma...

Have some courtesy, have some sympathy and some taste or I'll lay your soul to waste...

tinta, acrílico, cartulina y vinyl autoadherible

ink, acrylic, cardboard, adhesive vinyl

(detail) dimensions variable, 2009



Saúl López Velarde

Vaso

Vessel

slide projection

dimensions variable, 2010

en la XI bienal de fotografía con el proyecto *Retratos de Familia*, México DF. Vive y trabaja en Oaxaca donde enseña Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca (UABJO)

Rosa Vallejo. Nacida en Oaxaca de Juárez, Oaxaca en 1976. Licenciada en artes plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda.” Su obra ha sido exhibida extensamente en México. Ha sido galardonada en tres ocasiones con el estímulo a la creación del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA). Actualmente vive y trabaja en Oaxaca.

Jessica Wozny. Nacida en Langenfeld, Alemania in 1978. Vive y trabaja en México desde 1999. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda.” Su obra ha sido exhibida en Alemania, Argentina, Canada, Francia, Japón, México y U.S.A. Es cofundadora del proyecto artístico Ediciones Plan B con base en Oaxaca, México. Ha sido ganadora del premio de instalación en la III Bienal Nal. de Artes Visuales, Yucatán, México así como de la Beca Jóvenes Creadores del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) en Oaxaca.

Jessica Wozny, Langenfeld, Germany, 1978. Wozny is a German-born artist who has been living and working in Mexico for the last 10 years, where she studied at the National School of Painting, Sculpture and Printmaking “La Esmeralda” in Mexico City. She has exhibited extensively internationally in Argentina, Canada, England, France, Germany, Japan, the U.S.A and throughout México. Wozny has received awards from III National Biennial of Visual Arts, Yucatán and FOESCA in Oaxaca. She is the cofounder of Ediciones Plan B, a curatorial collective based in the city of Oaxaca.

MANUEL GARCÍA
ARTE CONTEMPORÁNEO



Harris Lieberman



deluge contemporary art



www.diosnuncamuere.com

Exhibition and publication credits

Créditos de exposición y publicación

Exhibition / Exposición

April 2 to May 1, 2010
Deluge Contemporary Art
Open Space
Victoria, BC, Canada

Curated by / Curaduría

Deborah de Boer
Luis Hampshire

Texts / Textos

Deborah de Boer
Luis Hampshire
Jessica Berlanga Taylor

Translation / Traducción

Michelle Suderman
Clara Marin Elsberg

Photography / Fotografía

Manuel García Díaz; except pages 5, 23, courtesy
of Harris Lieberman Gallery, New York;
pages 40, 44, 47, 76, courtesy of the artists

Design / Diseño

Todd Eacrett

Printed in / Impreso en

Oaxaca de Juarez, Oaxaca, Mexico

Published by / Publicado por

Deluge Contemporary Art
Manuel García Arte Contemporáneo

Thank you / Gracias

Manuel Garcia Diaz, Jessica Wozny,
Manuel Campirano, Julieta Suarez Linares,
Fernando Alvarez, Helen Marzolf and the staff
at Open Space, Department of Visual Arts,
University of Victoria, Aubrey Burke,
Ashley Culver, Zora Feren, Tara Gilpin,
Rebecca Carignan, Maeghan Mehler



Disfrute de la diferencia

Masterpiece views of the sparkling harbour
Onsite Art Gallery open 24 hours a day
Five-minute stroll to galleries and museums
Waterfront dining in AURA



Inn at Laurel Point

Stay Different...

680 Montreal Street, Victoria BC Canada V8V 1Z8 T 250.386.8721 F 250.386.9547 TF 1.800.663.7667

www.laurelpoint.com

CONSULADO GENERAL DE MÉXICO VANCOUVER, C.B.



SRE

SECRETARÍA DE
RELACIONES EXTERIORES

MÉXICO
2010
Bicentenario Centenario
Independencia Revolución

