XIII Bienal FEMSA
Nunca fuimos contemporáneos
We Have Never Been Contemporary
XIII bienal FEMSA

Nunca fuimos contemporáneos
We Have Never Been Contemporary

XIII Bienal FEMSA
Nunca fuimos contemporáneos
Zacatecas, México, 2017-2019

FEMSA

José Antonio
Fernández Carbajal
Presidente Ejecutivo del
Consejo de Administración

Eduardo Padilla Silva
Director General

Genaro Borrego Estrada
Director de Asuntos
Corporativos

Diego Vega Ruiz
Coordinador Ejecutivo

CONSEJO DE LA
FUNDACIÓN FEMSA

PRESIDENTE
José Antonio
Fernández Carbajal
Presidente Ejecutivo del
Consejo de Administración
de FEMSA

SECRETARIO
Carlos Aldrete Ancira
Director Jurídico y
Secretario del Consejo de
Administración de FEMSA

CONSEJEROS

Javier Gerardo
Astaburuaga Sanjines
Director de Desarrollo
Corporativo de FEMSA

Genaro Borrego Estrada
Director de Asuntos
Corporativos de FEMSA

Etienne Strijp
Presidente Ejecutivo de
Cuauhtémoc Moctezuma/
Heineken México

Alfonso Garza Garza
Director General de
Negocios Estratégicos
de FEMSA

José González Ornelas
Director de Administración y
Control Operativo de FEMSA

Charles H. McTier
Síndico y ex presidente de
la Fundación Robert W.
Woodruff, Inc.

Eduardo Padilla Silva
Director General de FEMSA

Daniel Alberto
Rodríguez Cofré
Director General de
FEMSA Comercio

Carlos Salazar Lomelín
Asesor de la Presidencia
de FEMSA

Manuel Sama Treviño
Socio Director de Sama,
Cueva y Valencia,
Consultores Asociados

John A. Santa Maria Otazua
Director General de
Coca-Cola FEMSA

Federico Reyes García
Consultor Independiente

FUNDACIÓN FEMSA

Mariano Montero Zubillaga
Director

PROGRAMA
CULTURAL FEMSA

Rosa María Rodríguez Garza
Gerente

Graciela Ivonne García Silva
Asistente

Investigación y
Mercadotecnia
Cultural

Magaly Hernández López
Jefa de Investigación y
Mercadotecnia Cultural

María del Carmen
Garza González
Coordinadora de
Comunicación e Imagen

José Alberto Díaz Suárez
Analista de Investigación
y Educación

Natalia Martínez Vega
Analista de Comunicación
y Proyectos Especiales

Diana Laura Valdés Saucedo
Analista de Promoción
y Difusión

Marco Vinicio
Tejada Ortigoza
Practicante

Andrea Zúñiga Vázquez
Practicante

Administración
y Registro

Rebeca Hernández Campos
Coordinadora de
Administración y Registro

Daniela Fierro Touché
Analista de Administración
y Registro

Armando Valdez Bazaldúa
Analista de Conservación
y Registro

Rubén Rincón Soto
Comisariado de Obra
y Museografía

Joaquín García Vargas
Diseño y Producción
de Embalaje y Material
Museográfico

Francisco Rosales Peña
Auxiliar en Producción
de Embalaje y Material
Museográfico

COMUNICACIÓN
CORPORATIVA

Mauricio Reyes López
Director de Comunicación
Corporativa

Luz María Nava González
Asistente

COMUNICACIÓN CORPORATIVA MIRC

Liz Paola
Castellanos Bernabé
Gerente de Comunicación Corporativa MIRC

Martha Alicia Garza Bennet
Jefa de Gestión de Comunicación Corporativa

Brenda Berenice
Morales Morales
Jefa de MIRC y Habilitación

Rebeca Galaviz Pérez
Coordinadora de Gestión de Comunicación Corporativa

Sandra Betzabé
García Jiménez
Coordinadora MIRC

Jorge Luis Silva Ramírez
Analista de Comunicación Corporativa

COMUNICACIÓN Y RELACIONES EXTERNAS

Karla Elizabeth
Torres Elizondo
Gerente de Comunicación y Relaciones Externas

Areli Marcela
González Mendoza
Jefa de Comunicación Externa

Luis Quirós Sada
Jefe de Relaciones Públicas

Martha García Guajardo
Coordinadora de Relaciones Públicas

Joel Arturo Morales Auces
Coordinador de Eventos

Roberto Lara Durán
Analista de Colección Histórica FEMSA

Mack Abdel
Hernández Martínez
Practicante

María Fernanda
Yañez Montesinos
Practicante

COMUNICACIÓN ESTRATÉGICA

Carlos Julsrud López
Jefe de Mercadotecnia Digital

Juan Valentín
Malváez Izquierdo
Jefe de Comunicación y Mercadotecnia Corporativa

Hanako Taniguchi Ponciano
Jefa de Relación con Medios

Claudia Fernanda
Fernández Fierro
Coordinadora de Infraestructura del Conocimiento

Óscar Fernando II
Martínez Hernández
Coordinador de Relación con Medios

Alicia Parra Rodríguez
Coordinadora de Comunicación y Mercadotecnia Corporativa

Ana Casanova Colsa
Practicante

FEMSA COMERCIO

Daniel Rodríguez Cofré
Director General

Carlos Arenas Cadena
Director General OXXO

Gilberto Cota Muñoz
Director Nacional de Operaciones OXXO

Eduardo Alonso
Ramírez Velarde
Director de Operaciones Norte-Bajío

Martha Patricia
Minjares Zúñiga
Gerente Plaza Zacatecas

Marcela de León Velázquez
Jefa de Mercadeo

Alma De Ávila Galván
Coordinadora de Mercadeo

Andrea Noguera Siller
Coordinadora de Fast Food

José de Jesús Muro Aguilar
Encargado de Mercadeo

FEMSA
Coordinación general

PROGRAMA CURATORIAL XIII Bienal FEMSA
Nunca fuimos contemporáneos

Willy Kautz
Director artístico

Gabriela Correa
Directora ejecutiva

Daniel Garza Usabiaga
Curador

Nicolás Pradilla
Curador editorial
Coordinación del programa pedagógico

Eric Nava
Curador asociado

Fernando Salcedo Suárez del Real
Curador asistente

Mônica Hoff
Asesora del programa pedagógico

Claudia Córdova
Coordinación del programa de mediación

Ana Saryvi Riva Palacio
Elda Ortíz
Citlali Córdova
Fernando Salcedo Suárez del Real
Diana Valdez
Uriel Márquez
Mediación

Eduardo Müller
Administración

Guadalupe Salcedo
Comunicación/diseño

Carlos Sandoval
Comunicación

Alfonso López Monreal
Plinio Ávila
Colaboradores

La XIII Bienal FEMSA es una iniciativa de FEMSA con la participación de OXXO.

MEMORIA

Gabriela Correa
Daniel Garza Usabiaga
Willy Kautz
Eric Nava
Nicolás Pradilla
Claudia Córdova
Textos

Nicolás Pradilla
Editor

Fionn Petch y Alex Attewell (CM Idiomas)
Traducción

Nika Chilewich
Chloe Wilcox
Sol Aréchiga Mantilla
Traducción adicional

Sol Aréchiga Mantilla
Corrección de estilo

Nicolás Pradilla y Rogelio Vázquez
Diseño gráfico

Rogelio Vázquez
Maquetación y cuidado de impresión

Fotografías
Hernán Cortés: 10, 68 (2), 69, 156-165, 172-182, 194-195, 200, 203, 206, 207 (1), 208, 210-211, 214, 215 (1), 218-220, 222 (1), 223 (2), 224, 226-227, 230, 232, 233, 244 (2), 252 (1), 252 (3), 253, 256 (1), 257 (2), 260, 264, 266, 274, 275 (1), 278-279; Equipo curatorial XIII Bienal FEMSA: 19, 49-50, 69, 72, 74, 76-92, 94, 96 (1), 98, 100-101, 115, 117-121, 123, 125-129, 131-133, 135-139, 141, 271, 294, 301-304, 306-308, 310-311, 317; Guadalupe Salcedo: 15, 68 (1), 145, 187, 190, 192, 196, 198-199, 204, 207 (2), 212, 215 (2), 216, 222 (2), 223 (1), 228, 234-235, 238, 240-242, 244 (1), 245 (2), 247-250, 252 (2), 254, 256 (2), 257 (1,3), 259, 267-268, 270, 272, 275 (2), 276, 281, 284-291, 315; Programa Cultural FEMSA/Guillermo Alberto Escobar Rebolloso: 102, 108-109 158 (1), 163; Angélica Canales: 202; Giacomo Castagnola: 261; Colectivo Ocupa: 96 (2,3), 97, Liliana Porter: 262; Fabiola Torres-Alzaga: 188, 191.

Offset Rebosán
Impresión y encuadernación

Bond 105g
Bristol 340g
Papel

Times New Roman
Tipografía

1000 ejemplares
Tiraje

Primera edición
México, marzo 2020

La información contenida en el presente catálogo tiene como único propósito mostrar y promover, sin fines de lucro, el Programa Curatorial de la XIII Bienal FEMSA, dicha información refleja única y exclusivamente la opinión de los respectivos autores, sin fines diversos al antes señalado.
Queda prohibida la reproducción parcial o total del material, el uso, distribución, publicación, transmisión, vinculación, difusión o copia de cualquiera de los contenidos de la presente obra; en caso de incumplimiento, este se perseguirá y sancionará por el respectivo titular de los Derechos de Autor. Todas las obras contenidas en esta publicación están protegidas por las leyes internacionales en materia de Derechos de Autor de la República Mexicana.

Difusión y Fomento Cultural, A.C., se deslinda de cualquier clase de obligación y/o responsabilidad respecto del uso o fin que se llegue a dar a la información contenida en el presente catálogo. La XIII Bienal FEMSA no otorga garantía alguna respecto de la exactitud, precisión, certeza, veracidad y/o contenido de la información en el presente catálogo. Ninguna parte de este catálogo puede ser interpretada como la postura oficial de la XIII Bienal FEMSA y esta se deslinda del uso que se pueda hacer de dicho contenido.

Difusión y Fomento Cultural, A.C., ha hecho lo posible por contactar a cada uno de los titulares de las obras reproducidas en esta publicación; sin embargo, no en todos los casos fue posible. Si usted es titular de alguna obra reproducida en este catálogo y no fue contactado, por favor comuníquese con nosotros al correo: bienalfemsa@femsa.com.mx

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a los miembros del Comité de la XIII Bienal FEMSA *Nunca fuimos contemporáneos* por su valiosa participación y extendemos un especial reconocimiento a Bárbara Garza Lagüera, Presidenta del Comité para el Desarrollo de la Colección FEMSA, por su apoyo para la realización de esta iniciativa.

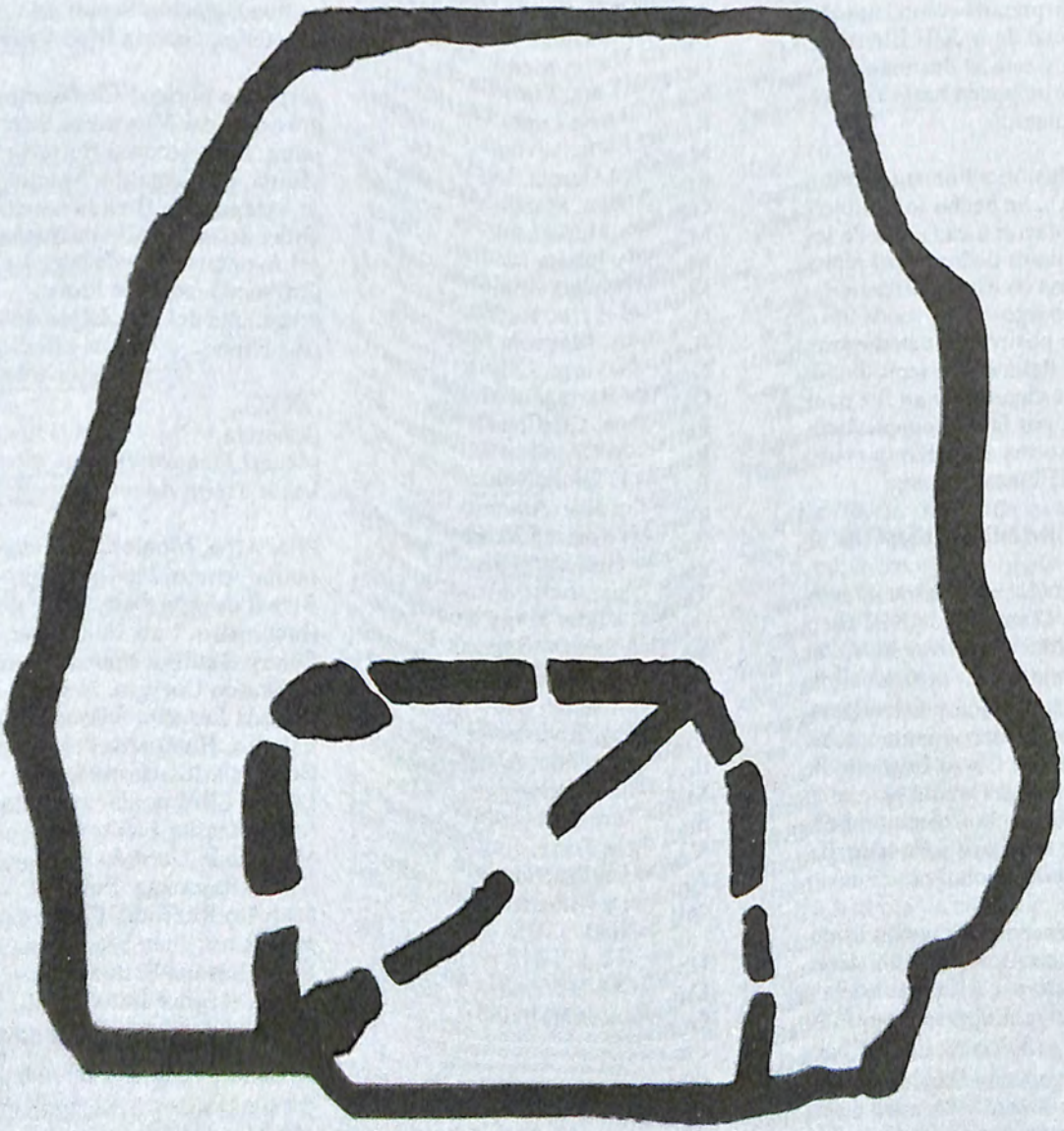
Alexandra Ahumada Luque, Jovita Aguilar, Paola Alonso, Ekaterina Álvarez, Adela Bañuelos, Eugenia Braniff, Victor Hugo Becerra, Lidia Camacho, Jorge Cano Barrios, Eduardo Cardoso, Dr. Ramiro Castañeda García, Teófilo Cohen, Analicia Deandar Garza, Miguel Angel Díaz, Andrea Domínguez Serrano, Román Castillo Serrano, Guillermo Escobar Rebolloso, Jánea Estrada, Salvador Estrada, Rosa María Franco, Fernando Gallegos Rodríguez, Fabiola Isabel García Uresti, José Gabriel García Villa, María Cristina García Zepeda, Cristina Garza Garza, Hugo de Jesús Gómez Ibarra, Iliana Dionisia Gómez Rodríguez, Don Jesús González Sánchez, Julio Guajardo Fausti, Judith Guerrero, Max Guerrero Luna, Viridiana Gutiérrez Rábago, Antonio Guzmán Fernández, Joshua Harim Mendoza, Alvaro Octavio Lara, Marcela de León, María Teresa Loera Carrillo, Karina Luna, Viviana Estefanía Magallón García, Lucía Martinez Anaya, Marco Mascarúa Galindo, María Lourdes Medina Moyano, Julieta Median, Ulises Mejía, Patricia Minjares, Saúl Monreal Ávila, Rubén Morán González, Manuela Moscoso, Judith Navarro, Olivia Janeth Noriega Barragán, Magdalena Okhuysen, Cristina Ortega, Fernando Ortiz Roffe, Vicente Ramírez, Jaime Robledo, Rosy Robledo, Juan Antonio Rodríguez Martínez, José Francisco Román Gutiérrez, Sergio Rodríguez Pérez, Leticia Rodríguez Tobías, Víctor Hugo Rodríguez, Daniela Salazar Salazar, Laura Sánchez, Rafael Sánchez Presa, Alfredo Miguel Sánchez, Paola Santoscoy, Rodrigo Simancas, Violeta Tavizón, Alejandro Tello Cristerna, Gabriela Vargas, María Teresa Velázquez, Manuel de la Torre, Jorge Torres Vargas Larios, Eduardo Yarto Aponte, y Roberto Zempoaltecatl Salinas.

UNESCO, Secretaría de Cultura, INAH, INBA, Gobierno del Estado de Zacatecas, Ayuntamiento de Zacatecas, Secretaría de Cultura y Secretaría de Turismo del Estado de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura *Ramón López Velarde,* Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Museo de Historia Natural de la Universidad Autónoma de Zacatecas, Museo Zacatecano, Museo El Universo de Pedro Coronel, Museo Rafael Coronel, Museo de Guadalupe, Universidad Autónoma de Zacatecas *Francisco García Salinas* y *La Jornada Zacatecas,* Junta Estatal de Protección y Conservación de Monumentos y Zonas Típicas, Fundación Jumex, Museo Tamayo, El Eco, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Museo Nacional de Arte, Centro de Readaptación Social de Zacatecas, Galería Irma Valerio.

Fernando Enrique Uc Jacobo, Presiente del Municipio de Jerez, Juan Antonio Herrera Morua, Presiente del Municipio de Vetagrande, Brenda Sanchez Valle, Subsecretaria de Turismo del Ayuntamiento Zacatecas, Enrique Guadalupe Flores Presidente del Municipio de Guadalupe.

OXXO
Bohemia
Mezcal Don Aurelio
Vinos Tierra Adentro

Pilar Alba, Mónica Amieva, Janine Armin, Paula Barría, Bienal de Arte Paiz, Miguel Buenrostro, Luis Camnitzer, Renny Castillo, Martín Coronel, Anakaren Corvera, Jánea Estrada Lazarín, Germen Estudio, Humberto Fernández Borja, Carlos Herrera, Erik López, Lili Luciano, Osvaldo Lugo, Karina Luna, Michy Marxuach, Gerardo Mosquera, Sofía Olascoaga, Emilia Pesci, Marcelo Rezende, Eric Ritskes, José Roca, Juan Manuel de la Rosa, Susana Salinas, Amanda Sucar, Regina Tattersfield, Instituto Jerezano de Cultura, Alfonso Vázquez y a todas las personas que participaron en el diálogo de los programas de *Nunca fuimos contemporáneos.*



Presentaciones
Presentations

12 FEMSA
16 Instituto Zacatecano de Cultura
20 Gabriela Correa
Gestión como colaboración y mediación
Cultural Management as Collaboration and Mediation
24 Willy Kautz
Declaración curatorial
Statement
30 Daniel Garza Usabiaga
Las posibilidades de no ser contemporáneo
The Possibilities of Not Being Contemporary

Programas
Programs

52 Willy Kautz
Curaduría ciudadana
Citizen Curatorship
68 El Santero
70 Programa público
Public Program
110 Programa pedagógico
Pedagogical Program
142 Programa museológico
Museological Program
292 Programa de mediación
Mediation Program
312 Programa editorial
Editorial Program

Verónica Gerber Bicecci, *La máquina distópica*, (detalle). Comisión XIII Bienal FEMSA.

FEMSA

Desde hace más de 125 años, FEMSA ha reconocido la relevancia de generar simultáneamente valor económico y social en las comunidades donde opera. Además, ha implementado numerosas iniciativas para fortalecer los entornos y mejorar las oportunidades de desarrollo de sus colaboradores, sus familias y las sociedades.

Con la mirada fija en este objetivo y conociendo la capacidad transformadora que tiene el arte en los individuos y en las comunidades, en 1992 se instituyó la Bienal FEMSA con el propósito de reconocer, fortalecer, estimular y difundir la creación artística en México.

Tras 27 años de ser uno de los foros más importantes para los artistas en nuestro país, esta edición se presentó con un formato renovado que responde a las necesidades de la escena artística contemporánea en México y en el mundo. Con un programa curatorial de 18 meses, la XIII Bienal FEMSA, *Nunca fuimos contemporáneos*, se desarrolló en Zacatecas, buscando generar un diálogo entre la producción artística local y el contexto internacional del arte e impulsar nuevas formas de ver, producir, comprender y vivir el arte en dicho Estado.

Agradecemos al Gobierno del Estado de Zacatecas y al Instituto Zacatecano de Cultura por permitirnos llegar por primera vez a este lugar de extraordinaria riqueza artística y cultural, por colaborar activamente en el desarrollo de cada uno de los proyectos que formaron parte de la XIII Bienal FEMSA y, sobre todo, por reconocer su territorio como espacio de encuentro para el diálogo, el intercambio y el enriquecimiento de las prácticas artísticas contemporáneas locales, nacionales e internacionales.

También, extendemos nuestros agradecimientos a OXXO, que en 2018 cumplió 40 años de estar en el corazón de las comunidades, uniendo familias y amistades, atendiendo sus necesidades, siendo punto de reunión y referencia. Gracias por el apoyo incondicional que ofrecieron a la Bienal FEMSA desde su llegada a Zacatecas.

Agradecemos la coordinación del equipo de Programa Cultural FEMSA y reconocemos la aportación del Equipo Curatorial de esta XIII edición de la Bienal a la escena artística local. Cada uno de sus integrantes realizó una excelente labor en el desarrollo y gestión de esta iniciativa para llevar a cabo exitosamente un proyecto de ambiciones tan grandes como generosas.

Gracias a cada uno de los artesanos, académicos, artistas, curadores, músicos, investigadores, gestores culturales, directores, personal de museos y estudiantes que participaron en las actividades de los diversos programas de la XIII edición, pues son el corazón de esta Bienal FEMSA que, sin duda, pasará a la historia.

XIII Bienal FEMSA

For over 125 years, FEMSA has recognized the importance of simultaneously generating economic and social value in the communities where we operate. In addition, it has implemented numerous initiatives to enhance the surroundings and improve the opportunities for development of its employees, their families, and society as a whole.

With an eye fixed on this goal, and aware of the transformative capacity of art for individuals and communities, in 1992 the FEMSA Biennial was established with the purpose of recognizing, strengthening, stimulating and disseminating artistic creation in Mexico.

After 27 years as one of the most important forums for artists in our country, this edition was presented with a new format that responds to the needs of the contemporary art scene in Mexico and around the world. With a curatorial program lasting 18 months, the 13th FEMSA Biennial,We *Have Never Been Contemporary*, was developed in Zacatecas, seeking to generate a dialogue between local artistic production and the international art world, and to promote new ways of seeing, producing, understanding and experiencing art in this state of Mexico.

We thank the Zacatecas State Government and the Zacatecan Institute of Culture for allowing us to come to this place of extraordinary artistic and cultural wealth for the first time, for actively collaborating in the development of each of the projects that formed part of the 13th FEMSA Biennial and, above all, for recognizing this territory as a place of encounter for dialogue, exchange and enrichment of local, national and international contemporary artistic practices.

We would also like to extend our thanks to OXXO, which in 2018 celebrated 40 years at the heart of communities, uniting families and friendships, attending to people's needs, and forming a meeting and reference point. Thank you for the unconditional support offered to the FEMSA Biennial since its arrival in Zacatecas.

We wish to express our sincere gratitude to FEMSA's Cultural Program team for their coordination, and to acknowledge the great contribution to the local art scene from the curatorial team of the Biennial's 13th edition. Each of its members did an excellent job in the development and careful oversight of this initiative in order to successfully carry out a project with ambitions as large as they are generous.

Thanks to each of the artisans, academics, artists, curators, musicians, researchers, cultural managers, directors, museum staff and students who participated in the activities of the various programs of the 13th edition. They are the heart of this FEMSA Biennial, one that without doubt will go down in history.

Antonio Bravo, *Albarrada* (detalle). Comisión XIII Bienal FEMSA.

Instituto Zacatecano
de Cultura

La elección de Zacatecas como la primera sede que alberga a la Bienal FEMSA fuera de Monterrey después de celebrar doce ediciones bajo el formato de certamen, ha sido una experiencia intensa y enriquecedora. Atestiguamos la transformación de la Bienal en un programa de trabajo de largo plazo, lo que ha significado la transición hacia un modelo más incluyente que ha contribuido al desarrollo de la comunidad local integrada por artistas, curadores, gestores, mediadores y el público en general.

La extensión de la Bienal a los municipios de Vetagrande, Jerez y Guadalupe permitió la incorporación de tradiciones y saberes artesanales, contribuyendo a la promoción y difusión del patrimonio material e inmaterial del Estado mediante la colaboración con creadores locales, sin dejar de presentar una visión crítica sobre los problemas que enfrenta nuestra sociedad en temas ambientales, económicos y sociales.

La Bienal operó como un dispositivo que nos permitió tomar distancia de nuestras prácticas cotidianas, a manera de diálogo interno, lo que generó estrategias de trabajo que reunieron a artistas de distintas corrientes y generaciones para evaluar nuestras prácticas de gestión, consolidar aquellas que han sido exitosas e incorporar nuevas modalidades de trabajo en nuestros espacios de producción y exhibición artística.

Al proponerse un programa de trabajo localizado que cuestiona las narrativas, la circulación, y los límites del arte contemporáneo, la XIII Bienal FEMSA, *Nunca fuimos contemporáneos*, fue un proceso de crecimiento a través del diálogo y las experiencias compartidas, en el que los museos que conforman el sistema estatal del Instituto Zacatecano de Cultura —Museo Rafael Coronel, El Universo de Pedro Coronel, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Museo Zacatecano y el Antiguo Templo de San Agustín— hemos reflexionado sobre la producción y circulación del arte local y, gracias a su escala, propició la relocalización de la producción artística zacatecana y nuestras instituciones en la escena nacional e internacional, pero también frente a nosotros mismos.

To choose Zacatecas as the first venue city to house the FEMSA Biennial outside Monterrey, after holding twelve editions under the format of a contest, has been an intense and enriching experience. We witnessed the transformation of the Biennial into a long-term work program, which has meant the transition to a more inclusive model that has contributed to the development of the local community composed of artists, curators, cultural managers, mediators and the general public.

Extending the Biennial to the municipalities of Vetagrande, Jerez and Guadalupe allowed the incorporation of traditions and artisanal knowledge, contributing to the promotion and dissemination of the tangible and intangible heritage of the State through collaboration with local creators, while still presenting a critical vision on the environmental, economic and social issues our society is facing.

The Biennial operated as a device that enabled us to take distance from our daily practices as an internal dialogue, which generated work strategies that brought together artists from different currents and generations to evaluate our management practices, con-

solidate those that have been successful, and incorporate new work modalities in our artistic production and exhibition spaces.

By proposing a localized work program that questions the narratives, circulation, and limits of contemporary art, the 13th FEMSA Biennial, *We Have Never Been Contemporary*, was a process of growth through dialogue and shared experiences, in which the museums that make up the state network of the Zacatecan Institute of Culture —the Rafael Coronel Museum, El Universo de Pedro Coronel Museum, the Manuel Felguérez Museum of Abstract Art, the Zacatecan Museum and the Old Temple of San Agustín— we have reflected on the production and circulation of local art. Thanks to its scale, the biennial led to the relocation of Zacatecan artistic production and our institutions in the national and international scene, but also before us.

Jornada de impresión en la Plaza 450 como parte del taller Original y copia: gráfica en dos tiempos, coordinado por Saúl Villa. Programa Pedagógico, XIII Bienal FEMSA, 2018.

Gabriela Correa
Directora ejecutiva

Gestión como colaboración y mediación

Cultural Management as Collaboration and Mediation

Siempre resulta interesante adentrarse al conjunto de procesos y decisiones tomados por un equipo directivo para organizar un evento de arte. El caso específico que nos ocupa, la XIII Bienal FEMSA, se desarrolló durante poco más de dos años y tuvo lugar en la histórica ciudad de Zacatecas.

Para lograr un proyecto con las características de la XIII edición —que dejaba atrás el formato de certamen para transformarse en un nuevo modelo de trabajo curatorial con múltiples plataformas, replanteando y cuestionando su pertinencia en un contexto cultural y artístico específico—, fue indispensable iniciar con una estrategia de planeación para sociabilizar procesos y sensibilizar tanto al equipo de trabajo y como al público participante. De igual modo, fue fundamental comunicar a las empresas, a los artistas y a las instituciones involucradas cómo se trabajaría y qué rol tendría cada uno de los actores para crear lazos y redes efectivas que sostuvieran dicho proyecto. A este conjunto de acciones dirigidas, en el que participan profesionales de muy diversas disciplinas, se le denomina gestión cultural. Sólo con el esfuerzo en conjunto y la alineación de contenidos y metas es que un programa cultural con unas expectativas como las que generó la XIII Bienal FEMSA puede aspirar a tener un impacto en la comunidad.

Desde la edición anterior, el Comité de la Bienal FEMSA y el Programa Cultural FEMSA, junto con el equipo directivo de esta edición de la Bienal, colaboraron arduamente y con emoción en el desarrollo de un modelo de trabajo incluyente, diverso y comunitario, con el que iniciaba una nueva etapa en la vida de la Bienal. Las herramientas técnicas y la visión multidisciplinaria de trabajo consecutivo que aportó la gestión estratégica de este proyecto, en sintonía con todos sus ejes de acción (institucional, curatorial, de comunicación y administrativo), sólo pudieron ser exitosas gracias a la complicidad y colaboración de la comunidad artística zacatecana. Este componente fue clave desde la conceptualización y generación de un plan de acción con objetivos claros para lograr metas concretas.

Siendo la primera vez que la Bienal FEMSA salía de Monterrey, así como la primera vez que modificaba su formato de certamen, había muchas variables que generaban incertidumbre y nerviosismo por la respuesta que estas transformaciones tendrían en el contexto artístico local y nacional. Gracias a la colaboración sostenida con diversos actores de la escena cultural de Zacatecas, logramos tejer un entramado de redes y alianzas de apoyo fundamentales para la aceptación y el buen desarrollo del proyecto.

Como parte de la gestión se trabajó, de manera paralela a los contenidos curatoriales, en una campaña de comunicación que permitiera difundir estos cambios y los posibles beneficios de trabajar en comunidad con metodologías museológicas, pedagógicas y editoriales diseñadas en conjunto con distintos colaboradores locales.

Afortunadamente, la Bienal fue muy bien recibida en Zacatecas. No era fácil creer en un proyecto que trazaba sus líneas de trabajo conforme avanzaba. Aprendimos que la gente cree en las personas, más que en las instituciones. El involucramiento fue a nivel personal, no sólo una responsabilidad laboral. Es por esto que la

gestión cultural es tan relevante, no se trata de "procesos administrativos", como en general se piensa, sino de colaboración, diálogo y voluntad de todos para desarrollar un planteamiento que otorgue beneficio y valor simbólico, factores que permiten que los procesos creativos lleguen a un fin y al mismo tiempo permanezcan.

Como directora ejecutiva de la XIII Bienal FEMSA, puedo decir que se cumplieron los objetivos planteados, gracias al esquema de trabajo basado en la colaboración. Agradecemos la confianza y el compromiso de todas las personas involucradas. Nos sentimos muy honrados y agradecidos por tanta generosidad y reconocemos la confianza y el esfuerzo entregados a lo largo de este periodo de trabajo. El compromiso y dedicación del equipo, artistas, colaboradores y aliados, quienes mostraron un apoyo incondicional a los programas de la Bienal FEMSA, fueron fundamentales. Esperamos que estos esfuerzos y los nuevos modelos de trabajo continúen en las ediciones subsecuentes, para que la Bienal FEMSA se convierta en un referente a nivel nacional de proyectos de orden colaborativo que impacte de manera positiva y reflexiva a las comunidades culturales y artísticas a donde vaya.

A todos y cada uno de ustedes que hicieron de éste un proyecto fantástico, ¡gracias! Podemos sentirnos muy orgullosos de ver que a través de la colaboración, los grandes proyectos pueden dejar un legado importante.

It is always interesting to examine the set of processes and decisions taken by a management team to organize an art event. The specific case at hand, the 13th FEMSA Biennial, was developed over a little more than two years and held in the historic city of Zacatecas.

To bring to fruition a project with the characteristics of the 13th edition—which abandoned the competition format to transform itself into a new curatorial model with multiple platforms, rethinking and questioning its relevance in a specific cultural and artistic context—it was essential to begin with a planning strategy to share processes and raise awareness among both the team and the participating audiences. Similarly, it was essential to communicate to the companies, artists and institutions involved how things will work and what role each of the aforementioned actors will play in creating effective ties and networks that sustain the project. This set of targeted actions, in which professionals from very different disciplines are involved, is called cultural management. Only with the joint effort and alignment of content and goals can a cultural program with expectations such as those generated by the 13th FEMSA Biennial aspire to have an impact on the community.

Since the previous edition, the FEMSA Biennial Committee and FEMSA's Cultural Program, in conjunction with the management team of this Biennial's edition, collaborated arduously on the development of an inclusive, diverse and community working model, with which a new stage in the life of the biennial began. The technical tools and the multidisciplinary vision of consecutive work contributed by the strategic management of this project, in tune with all its areas of action (institutional, curatorial, communication and management), could only be successful thanks to the support and col-

laboration of the Zacatecan artistic community. This component was key from the initial preparation of an action plan with clear objectives to achieve concrete goals.

As the first time that the FEMSA Biennial traveled outside of Monterrey, as well as the first time that it altered its competition format, there were many variables that gave rise to uncertainty due to the response that these changes might have in the local and national artistic context. Thanks to the ongoing collaboration with various actors in the Zacatecas cultural scene, we successfully brought together a network of support alliances that was fundamental to the acceptance and the proper development of the project.

As part of the management process, we worked, in parallel to the curatorial content, on a communication campaign that made it possible to make people aware of these changes and the potential benefits of working as a community with museum-based, educational and editorial methodologies designed in partnership with a range of local collaborators.

Fortunately, the Biennial was very well received in Zacatecas. It was not easy to believe in a project that set out its lines of work as it progressed. We learned that people believe in people more than in institutions. The involvement was on a personal level, not just a job responsibility. This is why cultural management is so important, because it is not about "administrative processes," as is generally thought, but rather about collaboration, dialogue and the willingness of all to develop an approach that produces symbolic value and benefits, factors that allow creative processes to come to fruition and at the same time to live on.

As executive director of the 13th FEMSA Biennial, I can affirm that the objectives established were met, thanks to the collaboration-based working model. We would like to express our appreciation for the trust and commitment of all the people involved. We are deeply honored and grateful for all their generosity, and acknowledge the trust and efforts made throughout this period of work. The commitment and dedication of the team, artists, collaborators and allies, who showed unconditional support for the FEMSA Biennial programs, were fundamental. We hope that these efforts and the new working models will continue in subsequent editions, so that the FEMSA Biennial will become a national reference point for collaborative projects that have a positive and reflective impact on cultural and artistic communities, wherever they go.

To each and every one of you who made this such a fantastic project, thank you! We can be very proud to see that through collaboration, large-scale projects can leave an important legacy.

Willy Kautz
Director artístico

Declaración curatorial
Statement

¿Qué mundo es éste que nos obliga a tener en cuenta, a la vez y en el mismo aliento, la naturaleza de las cosas, las técnicas, las ciencias, los seres de ficción, las religiones pequeñas y grandes, la política, las jurisdicciones, las economías y los inconscientes?
Nuestro mundo, claro está.
Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*[1]

Debido a la transformación de sus formatos a lo largo de la historia de las exposiciones, en la actualidad las bienales se han vuelto terreno fértil para las discusiones sobre las funciones del arte contemporáneo y su relación con los modelos expositivos.

La XIII Bienal FEMSA, *Nunca fuimos contemporáneos*, se propuso cuestionar la presunción de que tales eventos muestran cada dos años lo más avanzado en materia artística, como una definición de la actualidad. La justificación de la periodicidad de estos eventos internacionales subsume las bienales al entendimiento de que su función recae en definir el presente, esto es, *lo contemporáneo*. Este término, entendido en tanto marco temporal de *lo actual* se ha usado para referirse al "arte de avanzada" desde hace aproximadamente seis décadas, sin embargo, en la noción de lo contemporáneo se despliega, paradójicamente, la imposibilidad de una definición válida, una vez que el presente se redefine a cada instante y en relación con las distintas capas de lectura de la historia. Esta misma imposibilidad ha servido de argumento para que las bienales se reinventen a lo largo del tiempo. En este sentido, la primera pregunta que provoca este tipo de eventos es qué reconocemos por lo contemporáneo, entendido como *lo actual*. ¿Qué significa preguntarse por la actualidad? ¿Qué campos de fuerza constituyen la noción de *lo contemporáneo*?

Nunca fuimos contemporáneos pone en tela de juicio la función atribuida a las bienales de presentar un "diagnóstico de época" a través del arte contemporáneo. Con este propósito, el programa curatorial se enfoca en las formaciones híbridas entre lo histórico y *lo contemporáneo* como forma de aproximación.

La XIII Bienal FEMSA se llevó a cabo en la histórica ciudad de Zacatecas para proponer un modelo narrativo de superposiciones que, más que pretender mostrar la contemporaneidad de las tendencias artísticas, apuesta por una reflexión histórica a contrapelo. El esquema de esta bienal explora modelos colaborativos en los que los proyectos y exposiciones conforman espacios al interior de otros espacios en el marco de un corredor cultural multifocal. Este modelo narrativo de superposiciones se vertebra a partir del concepto de *espacio múltiple*, acuñado en la década de los setenta por el artista zacatecano, Manuel Felguérez. Otro concepto articulador de la bienal es el de *desformalismo*, que se concibe como una lente para mirar la historia desde el presente: la actualidad como un nudo gordiano. *Nunca fuimos contemporáneos* propone revisar la formación de lo histórico desde diversos proyectos dialógicos imbricados en los programas museológico, editorial, pedagógico y las comisiones de obra a artistas. El énfasis de la XIII Bienal FEMSA está en la visualización

1 Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Traducción de Víctor Goldstein (México: Siglo XXI, 2012), 87-88.

formal de lo histórico a través de ciertas problemáticas de la abstracción moderna, la iconología barroca, las artes populares, la ciudad y la subjetividad de todas aquellas personas que participan de ella.

Por medio de un proceso curatorial abierto o *extensivo*, la XIII Bienal FEMSA ensayó modelos historiográficos y museológicos críticos que se entrelazaron en un programa público de 18 meses, actividades educativas basadas en relaciones dialógicas, un programa editorial fuertemente relacionado con las discusiones abiertas a lo largo de los ocho meses del programa pedagógico, colaboraciones museológicas e intervenciones en el espacio público. Este entramado se desarrolló en profunda correspondencia con la ciudad y la latencia de sus capas históricas.

El título de esta edición, *Nunca fuimos contemporáneos*, nos incita a reflexionar sobre la función de las bienales, al mismo tiempo que invita a los participantes (públicos, artistas, curadores, investigadores y curiosos) a pensar acerca de las formaciones culturales, sociales y estéticas anudadas en múltiples lecturas situadas de *lo contemporáneo*. En este sentido, alude en general a una reflexión sobre el estatuto temporal del arte contemporáneo como garante de lo actual y, en particular, a la posibilidad de organizar una bienal de arte contemporáneo desde lo histórico, a partir de los acervos de los museos zacatecanos, las tradiciones locales, la ciudad como currícula y la multiplicidad de voces que la cruzan.

Nunca fuimos contemporáneos vislumbra un recorrido histórico a contrapelo desde una mirada contemporánea como un repertorio para trabajar desde una perspectiva *desformalista,* que permita configuraciones en red de objetos, experiencias o destellos que conforman un montaje híbrido entre lo moderno, lo artesanal, lo popular, lo barroco y los diversos presentes como formaciones inestables. *Nunca fuimos contemporáneos* pone el énfasis en estas tensiones para reflexionar sobre cómo estas formaciones se entretejen y permiten entrever latencias históricas, económicas y sociales como son, por ejemplo, la migración o la extracción de recursos naturales. ¿Cómo podemos analizar simbólicamente estos repertorios, sus flujos y su historia a partir de anacronismos, persistencias, desformaciones y actualizaciones? ¿Cómo pueden las prácticas curatoriales contemporáneas —entendidas en un sentido extensivo— *desformar* simbólicamente este nudo gordiano de tensiones histórico-sociales irresolubles?

Con el concepto *desformalismo*, la XIII Bienal FEMSA se percibe, antes que como un marco temático que visibiliza un diagnóstico de época, como un procedimiento analítico e historiográfico para el desarrollo de los marcos curatoriales, pedagógicos, las comisiones artísticas y el programa editorial. Los desformalismos también enuncian una posición curatorial de exterioridad, misma que permite acercarse y alejarse de lo local como una estrategia de desmontaje y remontaje de los modelos estéticos coloniales del Barroco, las artes populares, la gráfica, la Escuela Mexicana y el geometrismo abstracto de la segunda mitad del siglo XX. Por lo mismo, este concepto suscrito al distanciamiento crítico de las formas requiere también de una visión no enraizada en lo local, sino una mirada poscolonial, desformalista. Esta metodología o *modus operandi* es la base para la

articulación de las diversas plataformas que conformaron el programa de la XIII Bienal FEMSA.

A grandes rasgos, esta bienal estuvo constituida de diversas dinámicas programáticas y marcos conceptuales que fueron utilizados por los curadores, artistas y curiosos. Este planteamiento estuvo concebido como un esquema abierto a las reflexiones en red, los espacios múltiples o los montajes híbridos. Así, los proyectos se despliegan desde lo histórico hacia intereses ecológicos, económicos y antropológicos, o bien, museológicos, iconológicos y desformalistas. *Nunca fuimos contemporáneos,* por lo tanto, fue una enunciación abierta que sirvió de telón de fondo para las investigaciones tanto curatoriales como artísticas, editoriales y pedagógicas que se llevaron a cabo a lo largo de los diversos programas que dieron estructura a esta propuesta de bienal.

> What sort of world is it that obligues us to take into account, at the same time and in the same breath, the nature of things, technologies, sciences, fictional beings, religions large and small, politics, jurisdictions, economies and unconsciousness?
>
> Our world, of course.
>
> Bruno Latour, *We Have Never Been Modern,*[11]

Due to the changes made to their formats throughout the history of such exhibitions, biennials have now become a fertile ground for discussions about the functions of contemporary art and their relationship with different exhibition models.

The 13th FEMSA Biennial, *We Have Never Been Contemporary*, aimed to question the presumption that such events show every two years the latest advances in artistic matters, as a definition of the new. The justification for the periodicity of these international events imposes on biennials an understanding that their function lies in defining the present, that is, "the contemporary." This term, understood as a time frame of "the current" has been used to refer to "cutting-edge art" for approximately six decades. Paradoxically however, in the notion of the contemporary there unfolds the impossibility of a valid definition, as the present is redefined at every moment and in relation to the different layers of interpretation of history. This very impossibility has provided an argument for biennials to reinvent themselves over time. In this regard, the first question that causes this type of event is: "what do we understand by the contemporary, in the sense of *the current*?" What does it mean to ask ourselves about what is current? What force fields constitute the notion of the contemporary?

We Have Never Been Contemporary

called into question the function attributed to biennials of presenting a "diagnostic of the epoch" through con-

11 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern,* Catherine Porter (trans.) (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 129.

temporary art. With this aim, the curatorial program focuses on the hybrid formations between the historical and *the contemporary* as a form of approach.

The biennial was held in the historic city of Zacatecas in order to propose a narrative model of overlays that, rather than claiming to exhibit the most contemporary artistic trends, goes for a historical reflection against the grain. This biennial explores collaborative models in which projects and exhibitions make up spaces within other spaces, within the framework of a multifocal cultural corridor. This narrative model of overlays is based on the concept of *multiple space*, coined in the 1970s by the Zacatecan artist, Manuel Felguérez. Another key concept of the biennial is that of *deformalism*, which is conceived as a lens to look at history from the viewpoint of the present: the present as a Gordian knot. *We Have Never Been Contemporary* proposes to review the formation of the historical from various dialogue-based projects overlapped in the museum-based, editorial, and educational programs, and works commissioned from artists. The emphasis of the 13th FEMSA Biennial is on the formal visualization of the historical through certain problems of modern abstraction, Baroque iconology, folk arts, the city and the subjectivity of all those who participate in it.

Through an open or *extensive* curatorial process, the 13th FEMSA Biennial tested critical historiographic and museological models that were intertwined in an 18-month public program, educational activities grounded in dialogue-based relationships, an editorial program strongly related to open discussions over the eight months of the educational program, museum-based collaborations and interventions in the public space. This network developed in close correspondence with the city and the latency of its historical layers.

The title of this edition, *We Have Never Been Contemporary*, encourages us to reflect on the biennial's role, while inviting participants (audiences, artists, curators, researchers and the curious) to think about the cultural, social and aesthetic formations knotted together in multiple readings located in *the contemporary*. In this sense, it refers in general to a reflection on the temporary status of contemporary art as guarantor of the current and, in particular, to the possibility of organizing a contemporary art biennial from the perspective of the historical, based on the collections of the Zacatecan museums, local traditions, the city as a subject and the multiplicity of voices that traverse it.

We Have Never Been Contemporary conceives of a historical itinerary against the grain from a contemporary gaze as a repertoire to work from a *deformalist* perspective, which allows linked configurations of objects, experiences or flashes that make up a hybrid montage between the modern, the handmade, the popular, the Baroque and the various forms of the present as unstable formations. *We Have Never Been Contemporary* emphasizes these tensions to reflect on how these formations interweave and allow us to glimpse historical, economic and social latencies such as, for example, migration or the extraction of natural resources. How can we symbolically analyze these repertoires, their flows and their history

based on anachronisms, persistences, distortions and updates? How can contemporary curatorial practices—understood in an extensive sense—symbolically *de-form* this Gordian knot of irresolvable historical-social tensions?

With the concept of *deformalism*, the 13th FEMSA Biennial is perceived, instead of a thematic framework that makes visible an analysis of a particular period, as an analytical and historiographic procedure for the development of curatorial, educational frameworks, artistic commissions, and the editorial program. The *deformalisms* also enunciate a curatorial position of exteriority, which makes it possible to approach and move away from the local as a strategy of de-montage and re-montage of the colonial aesthetic models of the Baroque, folk arts, graphics, the Mexican School, and the abstract geometry of the second half of the 20th century. For this reason, this concept subscribed to the critical distancing of forms also requires a vision not rooted in the local, but a post-colonial, deformalist look. This methodology or *modus operandi* is the basis for the articulation of the various platforms that made up the program of the 13th FEMSA Biennial.

Broadly speaking, this Biennial comprised a range of programmatic dynamics and conceptual frameworks that were used by curators, artists, and other interested parties. This approach was conceived as an open model for networked reflections, multiple spaces or hybrid montages. In this way, the projects are deployed from the historical to ecological, economic and anthropological interests, or museum-based, iconological and deformalist interests. *We Have Never Been Contemporary*, therefore, was an open declaration that served as a backdrop for curatorial and artistic, editorial and pedagogical investigations that were implemented over the course of the various programs that gave structure to this Biennial.

Daniel Garza Usabiaga
Curador

Las posibilidades de no ser contemporáneo. Proceso, resultados y estimación del programa curatorial de la XIII Bienal FEMSA

The Possibilities of Not Being Contemporary. Process, results and evaluation of the curatorial program of the 13th FEMSA Biennial

Mi desempeño en la XIII Bienal FEMSA comenzó con una serie de visitas a la ciudad de Zacatecas antes de que se definiera totalmente la propuesta curatorial y se seleccionara a los artistas. Realicé el primer viaje en abril del 2017. Bajo la dirección artística de Willy Kautz, esta emisión sería la primera en presentar un nuevo formato: una bienal curada, con artistas comisionados y bajo una plataforma itinerante que busca una ubicación distinta dentro de la república cada dos años. Kautz se había inclinado a trabajar en Zacatecas después de un viaje y una serie de charlas que mantuvo con varios artistas, gestores y curadores radicados en esa ciudad.

Mi primer viaje fue una oportunidad para evaluar las posibilidades en torno al proyecto. Visité varios de los museos de la ciudad. Los espacios y sus acervos superaron mis expectativas. En ese momento se definió una potencial aportación de la bienal al buscar dar mayor visibilidad a las colecciones que resguardan los distintos museos zacatecanos, poco conocidos a nivel nacional. Esta situación de desconocimiento sobre el patrimonio de distintas ciudades del país prevalece —notoriamente en la capital—, con la excepción de algunos centros como Guadalajara, Monterrey, Oaxaca o Tijuana. Con Kautz, hablamos sobre estos espacios, sus acervos y las distintas posibilidades que podrían ofrecer para la conceptualización de la bienal. Él articuló una propuesta que ponía atención en distintos registros considerados como artísticos: el arte popular, el colonial y el moderno. Estos registros atraviesan distintas temporalidades y formas de entender lo que se considera *arte*, *artesanía* y *cultura material* y que, en gran medida, conforman los acervos de los museos de Zacatecas y, en parte, articulan el paisaje cultural de la ciudad. Bajo dicha propuesta curatorial y teniendo en mente las colecciones locales empezamos la discusión de los posibles artistas comisionados y pensamos en un programa de colaboraciones museológicas en el que los invitados trabajaran directamente con los museos, su vocación y sus acervos.

Este programa, desde su concepción, persiguió un objetivo pensado en el contexto local. Muy pronto nos percatamos del estatismo de las colecciones permanentes de los museos y cómo el público local asistía a estas instituciones principalmente a ver exposiciones temporales. Las colecciones permanentes, después de haberse visto una o dos veces, por lo general, no eran visitadas de nuevo. Se volvían, así, objeto casi exclusivo del turismo cultural que caracteriza a la ciudad. Creíamos que a través de nuevas lecturas, nuevas formas de exhibición y las investigaciones y ejercicios realizados por los artistas, este panorama podría cambiar y abrir el paso para que los gestores locales se atrevieran a dinamizar las notables colecciones que, con el tiempo, han caído en una especie de osificación. Desde mi perspectiva, varios proyectos realizados por los artistas invitados —como Eduardo Abaroa, Chantal Peñalosa, Mario García Torres o Javier Hinojosa, entre otros—, lograron este objetivo.

Unas semanas después del primer viaje realicé una segunda visita junto a Kautz y Gabriela Correa, directora ejecutiva de la XIII edición. En esa ocasión, regresamos a los distintos museos de la ciudad y, además, conocimos el Museo de Guadalupe y el Museo Comunitario Niño Minero en Vetagrande. Este último sitio nos resultó fascinante aunque no pudimos concretar un proyecto para el

espacio. No obstante, aparece como una de las locaciones de *Sangre pesada*, el video de Naomi Rincón-Gallardo que fue filmado en la comunidad de Vetagrande. Ahí también conocimos el Taller Vetagráfica, que se volvió un colaborador de la bienal, en más de un sentido, y desarrolló un proyecto junto a la curadora invitada, Caroline Montenat. En este segundo viaje se estimó que el Museo Francisco Goitia sería una institución idónea para emprender una colaboración museológica y museográfica profunda, sin embargo, dicha iniciativa no se pudo concretar. En lo personal, creo que hubiera sido fascinante realizar una serie de proyectos alrededor de Goitia. No obstante, ecos de la imagen de *La bruja* (1916) de Goitia se vislumbran en el video de Rincón-Gallardo y la atmósfera de algunas de sus pinturas, como *Caballo famélico* (1960), se podría relacionar con el trabajo de Peñalosa. Del mismo modo, dos obras de Goitia (*Viejo en el muladar* de 1926 y *Paisaje nocturno de Santa Mónica* de 1945) fueron expuestas en la muestra *Siempre fuimos contemporáneos*, curada por Kautz y Eric Nava —curador local de la bienal—, que reunió a artistas zacatecanos consagrados desde Manuel Pastrana hasta Alfonso López Monreal, Juan Manuel de la Rosa y emergentes como Fernando Candber, Uriel Márquez o Gaspar Gu; sin dejar de lado a los clásicos del siglo XX como Julio Ruelas, Manuel Felguérez, Pedro y Rafael Coronel o Antonio Pintor. Más allá de ser una muestra regional, se puede estimar que este ejercicio curatorial permitió conexiones interesantes e imprevistas entre artistas zacatecanos de distintas épocas.

En la emisión anterior de la bienal, Kautz instauró un espacio que sirvió como centro de operaciones y residencia de los artistas invitados al programa curatorial *Poéticas del decrecimiento. ¿Cómo vivir mejor con menos?*, que tuvo lugar en Monterrey y que fue la primera propuesta para hacer del certamen convocado cada dos años, una bienal con programas curatorial, pedagógico, público y editorial. Lugar Común fue esa iniciativa que llegó a operar como un espacio autónomo e independiente en la capital de Nuevo León. En el segundo viaje a Zacatecas conocimos la que sería la sede de la XIII Bienal, un espacio cultural conocido como El Santero, que fue generosamente cedido por el artista Alfonso López Monreal. El Santero fue planteado de acuerdo a estas primeras directrices propuestas durante la XII edición y sirvió como espacio de residencia y oficina, lugar de charlas y talleres. El Santero también operó como espacio de exhibición de manera regular. La primera exposición que tuvo lugar ahí fue la presentación del proyecto de acondicionamiento del espacio, comisionado a Giacomo Castagnola, en septiembre del 2017, en el marco de la presentación pública de la XIII Bienal en Zacatecas y la inauguración de El Santero como sede.

Poco antes, durante el verano, viajamos a Jerez con el fin de conocer a Manuel y Daniel Morales, productores especializados en sillas de tule. Con ellos, Castagnola diseñó el mobiliario del espacio que se presentó en septiembre junto a un video documental y el proyecto integral para la renovación de El Santero. Después de esta exposición, Eric Nava realizó una serie de exposiciones de artistas residentes en Zacatecas en esta sede, un programa titulado Estudios. Estas exposiciones de pequeño formato sucedieron en dos espacios

de El Santero a los que denominamos Cubo blanco y Cubo negro, debido a los colores con los que estaban pintados cuando llegamos.

Los primeros viajes realizados por los artistas invitados sucedieron en octubre del 2017. Desde abril y hasta esa fecha, Kautz y yo discutimos la posible selección de artistas. Como se mencionó, la selección respondió en gran medida a la pertinencia de la producción de los artistas en relación a los acervos museísticos zacatecanos y el programa curatorial de la bienal que para ese entonces ya contaba con el título *Nunca fuimos contemporáneos.*

Ciertas cosas que preveíamos en nuestra selección no sucedieron. Por ejemplo, consideramos que los murales realizados por trece artistas (asociados a lo que se conoce como "la ruptura") para el pabellón mexicano en la Exposición Internacional de Osaka en 1970 darían pie a algún proyecto artístico. Esto no sucedió. Sin embargo, y como contraparte a esta situación, varios de los artistas conceptualizaron proyectos que rebasaron las primeras consideraciones del equipo. Tal es el caso del trabajo realizado por Vanessa Rivero, quien decidió trabajar en el Museo de Historia Natural, un espacio que se encontraba fuera de la retícula de instituciones que habíamos previsto para ser sedes de la bienal. Rivero encontró este espacio único y lo utilizó para desarrollar un proyecto sobre la devastación natural en Zacatecas como producto de distintas industrias extractivas.

Los viajes de los artistas siguieron sucediendo entre octubre del 2017 y marzo del 2018. En cada uno fuimos conociendo mejor la ciudad, a distintos gestores, artistas y productores, que fueron de primera importancia para el desarrollo de los proyectos y de la bienal en su conjunto.

A partir de la apertura de El Santero en septiembre de 2017, arrancaron el Programa pedagógico y el Programa público, que incluyó una serie de charlas con los artistas que visitaban la ciudad. En estas conversaciones, los artistas recibieron retroalimentación de los participantes locales además de reconocer el contexto de la ciudad. Desde mi perspectiva, los artistas comisionados en esta emisión fueron lo suficientemente sensibles para considerar este contexto local en la producción de sus proyectos. Esta disposición va más allá de tocar ciertas temáticas como la historia del estado o las circunstancias sociales de la localidad. La solución de sus proyectos parece responder más a condiciones tales como sus dinámicas de exhibición y recepción, que a las expectativas de lo que debe de ser y cómo se debe entender el arte contemporáneo y su momento de exhibición en los centros metropolitanos. En términos generales, *Nunca fuimos contemporáneos* se desenvolvió en esa dirección: respondiendo al contexto local de Zacatecas y con muy poco interés en las dinámicas centralistas alrededor del arte contemporáneo que suceden en la Ciudad de México y que, al menos para los que vivimos en ella, constituye el entorno habitual. En lo personal, la bienal significó una oportunidad para revaluar la práctica curatorial, alejada de las expectativas generalizadas que se tienen sobre el arte contemporáneo en un aún reducido circuito centralista que, comúnmente, valida a escala nacional o hasta regional, lo que puede ser considerado como práctica artística o expositiva y lo que no. Estas dinámicas, además, se encuentran co-

nectadas más que nunca a las demandas de los circuitos de comercio y circulación global del arte y responden, en muchas ocasiones, con beneplácito a su lógica.

A medida que los artistas comisionados comenzaron a desarrollar sus propuestas durante el primer semestre del 2018, empezamos a visualizar las posibles sedes que podrían albergarlos. En el Museo de Guadalupe se presentaron los proyectos de Fabiola Torres-Alzaga y Runo Lagomarsino. Que sus trabajos terminaran mostrándose en este sobresaliente museo de arte colonial fue algo que, en cierta medida, anticipábamos. Algo de lo que motivó la invitación a estos artistas fue el interés en la visualidad propia del barroco, presente en la producción de Torres-Alzaga, así como la perspectiva crítica hacia el periodo colonial español en América Latina, palpable en algunas obras de Lagomarsino. El trabajo de Torres-Alzaga alude al juego entre artificio y realidad, que es un tema constante en su producción y que puede ser visto como una característica de la cultura visual del barroco. Lagomarsino, por su parte, se apropió de un casco militar de la época de la colonia para trazar una conexión entre el arte virreinal y un periodo de la dominación violenta de la economía basada en la extracción de minerales, principalmente de la plata. Cabe destacar la apertura del Museo de Guadalupe a este trabajo si se considera la cultura institucional de exhibición imperante a nivel nacional, que al exponer el llamado arte virreinal o novohispano tiende a sanitizar la historia colonial.

En el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (MAAMF) sucedió una situación similar. Las invitaciones a Cristian Camacho y Verónica Gerber respondieron al interés en la representación no figurativa del primer artista y el trabajo sobre sistemas de traducción y encriptamiento presentes en varios proyectos de Gerber, mismos que resuenan con algunas series realizadas por Felguérez durante la década de los setenta, como *El espacio múltiple* y *La máquina estética*. Camacho condensó varias cuestiones que se pueden asociar con la producción del artista moderno zacatecano, desde aspectos formales como la trasparencia hasta soluciones que exploran la experimentación tecnológica. Al mismo tiempo, su trabajo se relacionaba con otras características del paisaje cultural de Zacatecas, como la presencia de las artes populares y el grabado. Gerber conjuntó el trabajo de dos creadores zacatecanos, Amparo Dávila y Felguérez, para articular una narrativa visual —a la manera de una fotonovela— sobre un escenario ominoso a partir de la llegada a una comunidad de una "compañía" que desata un ecocidio. Haciendo eco también del trabajo de Felguérez, *La máquina distópica*, incluye una pieza basada en algoritmos programados que funciona como un oráculo que ofrece estimaciones a futuro en relación al agua y la injerencia de los seres humanos en el equilibrio ambiental del planeta.

Desde un inicio se invitó a Felipe Mujica para que parte de su proyecto consistiera en el diseño de algunas piezas de su serie *Cortinas* para exhibirse en la exposición *Geometría sin fin*, una muestra con fines didácticos articulada con piezas de la Colección FEMSA para el MAAMF. Mujica colaboró con distintos productores locales para producir un conjunto de *cortinas* que destacan por su carácter situacional, algunas tejidas por el Taller de Zarapes Ruelas de Guadalupe

y otras con bordados o patrones de chaquiras realizados por Marcos García López y Lucía Carbajal Aguilar. Como se mencionó, *Geometría sin fin* se pensó con fines didácticos. De acuerdo a investigaciones realizadas anteriormente, puedo argumentar que las discusiones sobre abstracción son y han sido, en México, reducidas; en especial si se les compara con aquellas dedicadas a la tradición asociada al realismo en el arte moderno mexicano y sus distintos legados. En este sentido, se buscó articular una muestra que se abocara a analizar el arte no figurativo de soluciones geométricas explicando, a la vez que expandiendo, distintas categorías con las que éste ha sido estudiado desde la segunda mitad del siglo XX y cuestionando su apreciación como un fenómeno regional, como un arte latinoamericano. La colaboración con Mujica no se limitó a la producción de obra. La lista definitiva de piezas de la muestra se consolidó junto con él y se discutieron las posibles relaciones formales o conceptuales entre las obras que dieron pie a la disposición final de las mismas en la sala. Una vez que el montaje concluyó, Mujica ubicó sus piezas con el fin de crear una experiencia espacial compleja dentro de la sala —especialmente en los accesos a los tres ambientes que la conformaban—, pero también para articular ciertas relaciones con las piezas de la Colección FEMSA que formaron parte de la exposición, como el diálogo formal que una de sus piezas entabló puntualmente con *Crecimiento orgánico* (1975) de Eduardo Terrazas. *Geometría sin fin* representó un caso interesante para situar un ejercicio curatorial de investigación con intenciones didácticas, hecho a partir de una colección corporativa, en línea con el "mandato de saber" de los museos públicos.

En el Museo Rafael Coronel se presentaron cinco proyectos. Algunos de éstos se relacionan de distintas maneras con el trabajo en cantera y la ruina —aspectos que están presentes en la arquitectura de la institución—. Otros trabajos se conectan con las colecciones que alberga el museo, de artes populares, y, en particular, de máscaras. Cynthia Gutiérrez situó tres reproducciones de bases de monumentos de la ciudad de Zacatecas como ruinas. Más allá de su relación con temas que Gutiérrez ha abordado en otros proyectos, como la historia y la memoria, esta pieza funcionó idóneamente en el jardín público del museo y los visitantes se la apropiaron de múltiples maneras. Por esta razón se buscó su donación, aunque la gestión no se concretó. Por su parte Plinio Ávila, recreó una fuente tallada que en vez de funcionar con agua, lo hacía con mercurio. En *Fuente de azogue*, el artista toca la abundancia de este metal líquido altamente tóxico en Zacatecas, a partir de su uso en la minería, y los estragos ambientales que ha provocado este metal desde su introducción por los españoles durante la colonia y hasta nuestros días. Parte de esta historia está contenida en la misma fuente en los detalles labrados en su estructura, entre los que se puede observar el barco español *Azogue*, en el que se transportó el mercurio de Europa a América o los daños en la salud de la población ocasionados por la presencia del mineral en el agua. Por su parte, Ricardo Alcaide, en *Estado inconsciente*, trabajó con el motivo del fragmento y la ruina al utilizar detritos urbanos que recolectó en la ciudad. La selección de estos objetos no fue arbitraria y adquirió sentido al entrar en relación con un sistema de bases inspirado, en gran medida, en la escultura moderna

de México. Las bases de distintos colores pueden recordar en su solución a piezas como *Las puertas a la nada* (1971) de Mathias Goeritz, mientras que su disposición circular remite al *Espacio escultórico* (1979) que se encuentra en Ciudad Universitaria. A través de este sistema de bases, se propició una lectura de los distintos fragmentos que permitió ver conexiones entre ellos así como múltiples referencias reconocibles al arte moderno y a algunos trabajos de Manuel Felguérez. La referencia al modernismo puede parecer arbitraria en este recinto. Esta apreciación es válida y, en realidad, tenía mucho que ver con la propuesta curatorial de *Nunca fuimos contemporáneos,* que buscaba entablar conexiones tanto entre espacios de exhibición como entre espacios dentro de espacios. Además, y aunque es poco conocido, el Museo Rafael Coronel sí cuenta con un patrimonio moderno: la museografía realizada por Alfonso Soto Soria en la que se tiende a subrayar un orden geométrico.

En *La uña de la cara*, Iván Krassoievitch articuló una escena compuesta de distintos ensambles escultóricos hechos con piedras y ramas, así como objetos de producción industrial como pelucas, uñas de plástico y pelotas de espuma de color rojo. Estos ensambles, que bien podrían ser vistos como una colección de personajes, se relacionaban con la producción de las máscaras que resguarda el Museo Rafael Coronel y en las que también están presentes muchos de estos materiales. El trabajo de Krassoievitch se vincula más con los principios formales que dictan la producción de estos objetos asociados al arte popular y realizados para situaciones de conmemoración que con los parámetros comunes que dicta el quehacer artístico académico o institucional. El trabajo de Mario García Torres alude también, en parte, al contexto de conmemoración popular. *Me voy a aceptar,* el proyecto sonoro que realizó con un grupo de música de banda de Jérez y el productor Ernesto García, que se materializó en dos piezas musicales —una de carácter experimental y otra siguiendo todos los requisitos de un éxito musical de banda—, se reprodujo a través de una bocina de carácter escultórico al interior del museo. La composición experimental gradualmente iba dando paso a la canción de banda. La bocina se fundió con la museografía original del espacio al reproducir una solución del diseño de Soto Soria. Al inundar sonoramente el interior del museo, la pieza trastocaba la experiencia del espacio y de la apreciación de las máscaras de su colección permanente. La canción y los sonidos, hechos con instrumentos utilizados en el género de banda, se pueden relacionar con el contexto original de uso de las máscaras que, dentro del museo, permanecen como objetos inertes.

Eduardo Abaroa también realizó una intervención museográfica en una de las salas del Museo Zacatecano, específicamente donde se exhiben una serie de objetos y documentos relacionados con la cultura wixárika. El artista, con la colaboración de Regina Tattersfield y la asociación civil Conservación Humana, buscó actualizar y problematizar el montaje de la sala. Esto se logró introduciendo varios materiales provenientes del archivo de Conservación Humana, que se dedica a trabajar en conjunto con las comunidades wixárikas desde 1994, año en el que se fundó a partir de la defensa del territorio de Wirikuta ante la construcción de una carretera. El artista también introdujo y cambió objetos en vitrinas y diora-

mas. Este conjunto de estrategias mostró una historia reciente de esta comunidad, en la que imperan desafíos y luchas ocasionados por un sinnúmero de factores e intereses que van desde las políticas del estado y la presencia de industrias extractivas hasta el turismo. Esta lectura se sitúa en oposición a las perspectivas que predominan en la mayor parte de los museos nacionales en los que se presentan contenidos relacionados a pueblos indígenas. En espacios como las salas de etnografía del Museo Nacional de Antropología, la historia reciente y el estado actual de los grupos indígenas son borrados, promoviendo imágenes estáticas de ritos, usos, costumbres y cultura material que parecieran estar fuera de las dinámicas sociales y económicas del presente. El proyecto de Abaroa apuntaba a un escenario contrario: la historia reciente de muchas de estas comunidades, de hecho, está marcada por este tipo de dinámicas. Actualizando y problematizando sus contenidos, la sala de exhibición del Museo Zacatecano sufrió una transformación, promovió nuevas discusiones y conocimientos, trayendo a la luz información poco conocida que puede alterar percepciones existentes.

En el Museo Zacatecano también se presentaron los proyectos de Chantal Peñalosa y Antonio Bravo. *Los otros días .still* de Peñalosa estaba conformado por un video y una serie de esculturas. El video fue grabado en poblados que han sido abandonados a causa de la migración. La artista introdujo figuras de cerámica de distintos animales, producidas industrialmente, en los espacios domésticos. Estos personajes pueblan las escenas de abandono material en un gesto melancólico que busca avivar los espacios mediante objetos inertes. Varias esculturas complementan y continúan las imágenes del video. La artista articuló varios ensambles con los mismos animales de cerámica y objetos extraídos de los sitios en abandono, iluminados con la luz natural que entra por las rendijas de las ventanas de la arquitectura histórica del museo. Con esto, Peñalosa consolidó un ambiente que dialogó con la cualidad afectiva presente en las imágenes de su video. Su proyecto, en términos generales, se centra en el objeto: desde la evocación que puede suscitar su abandono hasta las relaciones que se establecen entre los objetos decorativos olvidados en los hogares de los pueblos fantasma y las piezas de un museo que sólo encuentran su sentido al relacionarse con alguien que los observe. Antonio Bravo expuso en este recinto una serie de dibujos hechos con barro que se relacionan con su proyecto *Albarrada*, que se construyó y presentó en el Cerro del Bufa. Los dibujos ilustran la narrativa de la guerra del Mixtón (1540-1542) y muestran parte del proceso que llevó al artista a concretar el diseño de su escultura pública. La solución minimalista de la escultura contrasta con su peculiar materialidad que rechaza la perdurabilidad. Es una especie de monumento contradictorio, al apuntar hacia lo efímero. En un sitio punteado con múltiples ejemplos de escultura conmemorativa, basados en una historia institucional y oficial, Bravo introdujo una especie de antimonumento que conmemora una batalla regional que no es contemplada en dichas narrativas, una de resistencia indígena ante la colonización.

Durante el transcurso de la XIII Bienal FEMSA, desde que se inauguraron sus programas público y pedagógico en 2017, el Museo Pedro Coronel experimentó un cambio en su administración

y empezó a hacer una serie de modificaciones al montaje de sus piezas con el fin de salvaguardarlas en términos de conservación y renovar sus lecturas. La colección de gráfica europea, entre la que se encuentra una serie de grabados de Giovanni Battista Piranesi, fue acondicionada en una nueva sala libre de humedad. A partir de esta adecuación, se consideró, junto a Javier Hinojosa, exhibir su proyecto en esta sala frente a la obra de Piranesi. El artista reutilizó fragmentos arquitectónicos de cantera tallada y los intervino mediante la introducción de otros relieves provenientes de la arquitectura local u objetos prehispánicos o indígenas. Estos elementos se suman al barroquismo intrínseco de los fragmentos de cantera. Sin duda, exhibir el proyecto *(META-tepalcates) EL TORBELLINO DENTRO DEL TORBELLINO* junto a las obras de Piranesi permitió entablar una serie de relaciones con detalles y órdenes arquitectónicos, así como con la noción de la ruina y el fragmento. Si el trabajo de Hinojosa se relacionó de esta manera con el acervo del museo, el trabajo de Nicolás Robbio indagó en su arquitectura histórica. Utilizando el diseño de la celosía como elemento de la arquitectura religiosa, el artista produjo una escultura de grandes dimensiones que ocupó, en gran medida, la sala de exhibiciones temporales del museo. Su escala, aunque permitía el paso, no lo facilitaba. Esta relación de accesibilidad un tanto antagónica también está presente en la celosía como un elemento que permite ver, pero sólo hasta cierto punto. Pintada de blanco en una de sus caras, esta pieza se descubre como una banda de Möbius, que suma a su significado simbólico.

Además de Antonio Bravo, otros dos artistas que realizaron sus comisiones como proyectos de arte público fueron Rita Ponce de León y Diego Pérez, quien trabajó en un terreno ubicado frente al MAAMF. Ahí colocó 15 esculturas producidas con piedras de la región en colaboración con distintos talleres de cantera de la ciudad. La escala de las piezas iba desde el pequeño formato hasta esculturas cercanas a la escala humana. Estas piedras estaban labradas con reproducciones en miniatura de espacios públicos y de congregación arcaicos y en desuso, provenientes de antiguas culturas americanas, europeas y asiáticas. Entre las formaciones de las piedras se encuentran anfiteatros, juegos de pelota y otros tipos de recintos —como si estuvieran fosilizados—. La obra de Pérez buscaba apelar a la imaginación a través de la escala. Al mismo tiempo, refería a la constante desaparición del espacio público. Al utilizar un terreno baldío como la locación para exponer sus esculturas, Pérez parece señalar que cualquier espacio puede ser propenso a ser activado como un sitio de congregación, diálogo e intercambio público de ideas. Su proyecto consideraba, del mismo modo, una propuesta de instalación que recurrió para su montaje a objetos encontrados en el sitio como sillas rotas, ladrillos o mesas de madera deterioradas. Por otro lado, *La plazuela más cercana* de Rita Ponce de León se ubicó en la Plazuela del Moral como una versión a escala de la misma plaza, una reducción o miniaturización —de manera análoga a los juegos de escala que aparecen recurrentemente en sus dibujos y obra gráfica—. Con esta pieza, diseñada en colaboración con el arquitecto Pablo Pérez Palacios, la artista dio a la plazuela cerrada una situación de mayor intimidad, un espacio para sentarse, pasar el tiempo, convivir o jugar, que se convirtió en

parte del escenario de distintas obras que se presentaron en el Festival Internacional de Teatro de Calle del 2018 y un punto de reunión constante dentro de las actividades del equipo de mediación de la bienal.

El conjunto de las comisiones realizadas por los artistas invitados a *Nunca fuimos contemporáneos* pudo realizarse y presentarse gracias al apoyo de los directores y trabajadores de los distintos museos que fungieron como sede, así como de las autoridades municipales que facilitaron las gestiones para el desarrollo de los proyectos públicos y del evento en su conjunto. Del mismo modo, el apoyo de la comunidad de artistas residentes en Zacatecas y distintos productores y talleres fueron determinantes para el resultado final de los proyectos artísticos.

El equipo de la dirección artística también colaboró regularmente en el suplemento cultural local *La Gualdra* y asesoramos cuestiones de montaje de acervos y exposiciones. Creo que uno de los puntos más determinantes en esta edición de la Bienal FEMSA fue la serie de colaboraciones entre artistas, instituciones, productores y gestores locales y foráneos. Kautz vislumbró este escenario, afortunadamente, desde la gestión del nuevo formato de la bienal, sentando un precedente importante para futuras emisiones. Resulta satisfactorio apreciar cómo algunas de estas mancuernas de colaboración han persistido más allá de la duración de *Nunca fuimos contemporáneos*, como es el caso de la iniciativa independiente Tiempo Compartido. Otro acierto, producto de esta serie de colaboraciones, es que gran parte de la producción de los proyectos artísticos se realizó en la ciudad sede y echó mano de métodos tradicionales asociados con la región. Se puede decir que esto dio visibilidad a distintos productores y artesanos y subrayó las posibilidades plásticas de su producción. No obstante, creo que estos modos colaborativos pudieron haber sido radicalizados con el fin de problematizar aún más las distinciones, generalizadas e institucionales, entre producción artística y métodos artesanales.

Desde mi perspectiva, un acierto de la propuesta curatorial de *Nunca fuimos contemporáneos* fue su programa de colaboraciones museológicas y la forma en la que se pudo dar una nueva visibilidad y resignificar acervos, museos y patrimonio de la ciudad. Los artistas comisionados y colaboradores de la XIII edición fueron esenciales en este proceso que sirvió para ponderar la contemporaneidad del arte moderno, colonial o popular. Este tipo de colaboraciones museológicas marca un precedente a considerar para futuras emisiones. Con un poco de distancia, considero que el mayor potencial del nuevo formato curatorial de la Bienal FEMSA es la posibilidad de articular una red descentralizada de diálogo y producción artística en México que pueda funcionar de distintas maneras, desde el tipo de colaboraciones que establece hasta su *tempo*, en relación al modelo hegemónico que impera en la capital del país y que responde, en gran medida, a lógicas globales del mercado del arte. Después de una emisión en Monterrey y otra en Zacatecas, la Bienal FEMSA puede ayudar a la conformación de este nuevo mapa en el que cada nueva sede, según se puede apreciar en este momento, gana en autonomía —en mayor o menor grado— una vez que los eventos del programa oficial de la bienal concluyen.

My work at the 13th FEMSA Biennial began with a series of visits to the city of Zacatecas before the curatorial proposal was fully defined and the artists were selected. I made the first trip in April 2017. Under the artistic direction of Willy Kautz, this edition would be the first to present the new format: a curated biennial, with commissioned artists and an itinerant platform that would seek a different location across Mexico every two years. Kautz had chosen Zacatecas after a visit here and a series of talks he held with a number of artists, cultural managers and curators based in that city. This first trip was an opportunity to evaluate the possibilities around the project.

On that occasion, I visited several of the city's museums. The spaces and their collections surpassed my expectations. At that moment, a potential contribution of the Biennial was defined by seeking to afford greater visibility to the collections held in the various museums of Zacatecas, which are little known at the national level. This situation of ignorance with regard to the heritage of different cities around the country prevails—most notoriously in the capital—with the exception of a few centers such as Guadalajara, Monterrey, Oaxaca or Tijuana. With Kautz, we talked about these spaces, their collections and the different possibilities they could offer for the conceptualization of the Biennial. He articulated a proposal that paid attention to different registers considered as artistic: popular, colonial and modern art. These records traverse different time periods and ways of understanding what is considered *art*, *craft* and *material culture* and that, to a large extent, make up the collections of museums in Zacatecas and, in part, articulate the city's cultural landscape. In line with this curatorial proposal and bearing in mind the local collections, we began to discuss options for possible commissioned artists and thought of a program of museological collaborations in which those invited worked directly with the museums, their vocation, and their collections.

From the outset, this program pursued a goal in relation to the local context. Very soon we realized the static character of the museums' permanent collections, and how local audiences attended these institutions mainly to see the temporary exhibitions. The permanent collections, after having been seen once or twice, were generally not visited again. As a result they became almost exclusively the focus of cultural tourism to the city. We believed that through new readings, new forms of exhibition or the investigations and exercises carried out by the artists, this panorama could change and open the way for local cultural managers to seek to breathe new life into the remarkable collections that, over time, have fallen into a kind of ossification. From my perspective, several projects carried out by the invited artists—such as those by Eduardo Abaroa, Chantal Peñalosa, Mario García Torres and Javier Hinojosa, among others—achieved this goal.

A few weeks after the first trip I made a second visit with Kautz and Gabriela Correa, executive director of the 13th edition. On that occasion, we returned to the various city museums and also visited the Guadalupe Museum and the Museo Comunitario Niño Minero in Vetagrande. We found this latter site to be fascinating, although we were unable to bring to fruition a project for the

space. However, it appears as one of the locations in *Sangre Pesada* [*Heavy Blood*], the video by Naomi Rincón-Gallardo, which was filmed in the community of Vetagrande. There we also visited the Vetagráfica Studio, which became a partner to the biennial in more ways than one, and developed a project with the guest curator, Caroline Montenat. On this second trip it was decided that the Francisco Goitia Museum would be an ideal institution to embark on a close museological, exhibition design-related collaboration, however, this initiative could not be brought to fruition either. Personally, I think it would have been fascinating to carry out a series of projects around Goitia. However, echoes of the image of *La bruja* (1916) by Goitia are glimpsed in the Rincón-Gallardo video, and the atmosphere of some of his paintings, such as the *Caballo famélico* [*Starving Horse*] (1960), could be connected to Peñalosa's work. In the same way, two works by Goitia *Viejo en el muladar* [*Old Man on the Muladar*] of 1926 and *Paisaje nocturno en Santa Mónica* [*Night Landscape in Santa Monica*] of 1945, were exhibited in the exhibition *We Were Always Contemporary*, curated by Kautz and Eric Nava—the local curator of the biennial)—which brought together Zacatecan artists from Manuel Pastrana to Alfonso López Monreal, Juan Manuel de la Rosa and emerging artists like Fernando Candber, Uriel Márquez and Gaspar Gu; without neglecting the 20th-century classics such as Julio Ruelas, Manuel Felguérez, Pedro and Rafael Coronel and Antonio Pintor. Beyond a regional sample, it may be considered that this curatorial exercise made it possible to establish interesting and unforeseen connections between Zacatecan artists from different eras.

In the previous edition of the biennial, Kautz established a space that served as the center of operations and residence for the artists invited to the curatorial program *Poéticas del decrecimiento. ¿Cómo vivir mejor con menos?* [*Poetics of Degrowth. How to live better with less?*], which took place in Monterrey and was the first proposal to transform the competition into a biennial with curatorial, pedagogical, public and editorial programs. Lugar común was the initiative that came to operate as an autonomous and independent space in the Nuevo León state capital. On the second trip to Zacatecas we visited what would become the headquarters of the 13th Biennial, a cultural space known as El Santero, which was generously made available by the artist Alfonso López Monreal. El Santero was proposed in line with those initial guidelines put forward during the 12th edition, and served as a residence and office space, and a place to host talks and workshops. El Santero also operated as an exhibition space on a regular basis. The first exhibition that took place there was the presentation of the project to refurbish the space, commissioned to Giacomo Castagnola, in September 2017, as part of the public presentation of the 13th Biennial in Zacatecas and the inauguration of El Santero as headquarters.

Shortly before, during the summer, we traveled to Jerez in order to meet Manuel and Daniel Morales, craftsmen specializing in tule chairs. With them, Castagnola designed the furniture for the space that was presented in September along with a documentary video and the full project for the renovation of El Santero. After this exhibition, Eric Nava held a series of exhibitions by artists residing

in Zacatecas at this venue, as part of a program entitled Studies. These small format exhibitions were held in two spaces at El Santero, which we call White Cube and Black Cube, due to the colors they were painted when we first arrived.

The first trips made by the invited artists took place in October 2017. From April and until that date, Kautz and I discussed the possible selection of artists. As mentioned, the selection responded to a great extent to the relevance of the artists' output to the Zacatecan museum collections and the curatorial program of the biennial that by that time already had the title *We Have Never Been Contemporary.*

Certain things we anticipated in our selection did not happen. For example, we considered that the murals made by thirteen artists associated with what is known as "the Rupture" movement for the Mexican pavilion at the Osaka International Expo in 1970 would give rise to an artistic project of some kind. This did not happen. However, and as a counterpart to this situation, several of the artists conceptualized projects that exceeded the team's initial considerations. Such is the case of the work produced by Vanessa Rivero, who decided to work at the Natural History Museum, a space that was outside the list of institutions that we had planned to host the Biennial. Rivero found this unique space and used it to develop a project on natural devastation in Zacatecas as a result of the various extractive industries.

The artists' journeys took place between October 2017 and March 2018. On each one we got to know the city better, as well as different cultural managers, artists and producers, who played key roles in the development of the projects and the Biennial as a whole.

As soon as the El Santero reopened in September 2017, the Educational Program and the Public Program started, which included a series of talks with the artists visiting the city. In these conversations, the artists received feedback from local participants in addition to recognizing the context of the city. From my perspective, the artists commissioned in this edition had the sensibility to consider this local context in the production of their projects. This readiness went beyond touching on certain themes such as the history of the state or the social circumstances of the locality. Their project solutions seems to respond more to conditions such as their dynamics of exhibition and reception, than to the expectations of what contemporary art should be and how it should be understood when it is exhibited in metropolitan centers. In general terms, *We Have Never Been Contemporary* moved in that direction: responding to the local context of Zacatecas and with very little interest in the centripetal dynamics around contemporary art that occur in Mexico City and that, at least for those of us who live there, makes up our usual environment. Personally, the Biennial offered an opportunity to reevaluate curatorial practice, away from the widespread expectations of contemporary art that prevail in a very small, centralized circuit that tends to validate on a national or even regional scale what can be considered as an artistic or exhibition practice and what cannot. These dynamics, moreover, are connected more than ever to the de-

mands of the circuits of the art market and the global circulation of art, and often consent to their logic.

As the commissioned artists began to develop their proposals during the first half of 2018, we began to visualize the possible venues that could host them. The projects by Fabiola Torres-Alzaga and Runo Lagomarsino were presented at the Guadalupe Museum. The fact that their work ended up being shown in this outstanding museum of colonial art was something that, to some extent, we anticipated. Part of the reason for inviting these artists was their interest in the visual character of the Baroque, present in the production of Torres-Alzaga, as well as their critical perspective towards the Spanish colonial period in Latin America, evident in some works by Lagomarsino. Torres-Alzaga's work alludes to the interplay between artifice and reality, which is a constant theme in her production and that can be seen as characteristic of the visual culture of the Baroque. Lagomarsino, meanwhile, appropriated a military helmet from the colonial era to draw a connection between colonial art and a period of violent domination of the economy based on the extraction of minerals, mainly silver. It is worth noting the openness of the Guadalupe Museum to this work, if we consider the institutional exhibition culture prevailing at the national level, which when exhibiting the art of New Spain tends to sanitize colonial history.

A similar thing happened at the Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (MAAMF). The invitations made to Cristian Camacho and Verónica Gerber responded to the interest in the non-figurative representation of the former, and the work on translation and encryption systems found in several of Gerber's projects, which resonate with a number of series produced by Felguérez in the 1970s, such as *Espacio múltiple* [*Multiple Space*] and the *La máquina estética* [*Aesthetic Machine*]. Camacho condensed several issues that can be associated with the production of Felguérez, from formal aspects such as transparency to solutions that explore technological experimentation. At the same time, her work related to other characteristics of the cultural landscape of Zacatecas, such as the presence of folk arts and printmaking. Gerber combined the work of two Zacatecan artists, Amparo Dávila and Felguérez, to articulate a visual narrative—in the manner of a photo story—about an ominous scenario involving the arrival of a "company" to a community that unleashes an ecocide. Also echoing the work of Felguérez, *La máquina distópica* [*The Dystopian Machine*], it includes a piece based on programmed algorithms that works like an oracle, offering predictions in relation to water and the interference of human beings in the environmental balance of the planet.

Felipe Mujica was invited from the outset so that part of his project would comprise the design of some pieces from his series *Curtains* to be shown as part of the exhibition *Geometría sin fin* [*Endless Geometry*], a show with didactic displaying works from the FEMSA Collection for the MAAMF. Mujica worked together with different local producers to produce a set of *curtains* that are notable for their situational character, some woven by the Zarapes Ruelas Workshop in Jerez and others with embroidery or chaquira bead patterns made by Marcos García López and Lucía Carbajal Aguilar.

As mentioned, *Geometría sin fin* was intended for didactic purposes. Based on earlier research, I would argue that discussions about abstraction are limited in Mexico and always have been; especially when compared to discussions dedicated to the tradition associated with realism in modern Mexican art and its various legacies. In this sense, the intention was to articulate a show that focused on analyzing non-figurative art that employs geometric solutions, both explaining and expanding the different categories used to study it since the second half of the twentieth century and questioning its appreciation as a regional phenomenon, as a Latin American art form. The collaboration with Mujica was not limited to the production of work. Together we decided the definitive list of pieces for the exhibition, and discussed the possible formal or conceptual relations between the works that determined their final arrangement in the room. Once the exhibition installation was completed, Mujica positioned his pieces in order to create a complex spatial experience inside the gallery—especially in the entrances to the three spaces that make it up—but also to articulate certain relationships with the pieces from the FEMSA Collection that formed part of the exhibition, such as the formal dialogue that one of his pieces specifically established with *Crecimiento orgánico* [*Organic Growth*] (1975) by Eduardo Terrazas. Geometría sin fin was an interesting case in terms of situating a curatorial research exercise with didactic intentions, based on a corporate collection, in line with the "mandate to know" of public museums.

Five projects were presented at the Rafael Coronel Museum. Some of these relate in different ways to work in stone and to ruins, aspects that are present in the architecture of the institution. Other works connect with the collections housed by the museum, with folk arts, and in particular the masks. Cynthia Gutiérrez exhibited three reproductions of plinths to monuments in the city of Zacatecas as ruins. Beyond their relationship with themes that Gutierrez has addressed in other projects, such as history and memory, this piece was ideal for the public garden of the museum and visitors appropriated it in multiple ways. For this reason donation of the piece was sought, although this did not come to fruition. Plinio Avila, meanwhile, recreated a carved fountain from which mercury flowed instead of water. In *Fuente de Azogue* [*Mercury Fountain*], the artist touches on the abundance of this highly toxic liquid metal in Zacatecas, in relation to its use in mining, and the environmental damage that this metal has caused since its introduction by the Spaniards during the colonial period and right up to this day. Part of this story is contained in the details carved into the structure of the fountain itself, among which the Spanish ship *Azogue* can be observed, in which the mercury was transported from Europe to America, as well as the damage to the population's health caused by the presence of the mineral in the water. For his part, Ricardo Alcaide, in Estado inconsciente [*Unconscious State*], worked with the motif of the fragment and ruin by using urban debris that he collected around the city. The selection of these objects was not arbitrary and acquired meaning when placed in relation with a system of plinths inspired, to a large extent, by modern Mexican sculpture. The different colored plinths may recall works such as *The Gates onto Nothing* (1971) by Mathi-

as Goeritz, while their circular arrangement refers to the *Sculptural Space* (1979) that is located in the UNAM's University City campus in Mexico City. This system of bases enabled a reading of the different fragments that established connections between them as well as multiple references to modern art and a number of works by Manuel Felguérez. The reference to modernism may seem arbitrary in this venue. This assessment is valid and, in fact, had a lot to do with the curatorial proposal of *We Have Never Been Contemporary,* which sought to establish connections both between exhibition spaces and between spaces within spaces. In addition, although it is little known, the Rafael Coronel Museum does have a modern heritage: the exhibition design prepared by Alfonso Soto Soria which tends to emphasize a geometric order.

In *La uña de la cara* [*The Nail of the Face*], Iván Krassoievitch created a scene composed of different sculptural assemblies made with stones and branches, as well as objects of industrial manufacture such as wigs, plastic fingernails and red foam balls. These assemblies, which could be seen as a collection of characters, were connected to the production of the masks held by the Rafael Coronel Museum and in which many of these materials are also present. Krassoievitch's work is linked more with the formal principles that dictate the production of these objects associated with popular art and made for situations of commemoration than with the common parameters dictated by academic or institutional artistic work. The work of Mario García Torres also refers, in part, to the context of popular commemoration. *Me voy a aceptar* [*I'm Going to Accept*], the sound project that he made with a musical group from Jérez and producer Ernesto García, took shape as two pieces of music—one of an experimental nature and another that follows all the requirements for a *banda* music hit—that were played through a sculptural loudspeaker inside the museum. The experimental composition gradually gives way to the band song. The horn merged with the original exhibition design of the space by reproducing part of Soto Soria's design. By flooding the interior of the museum with sound, the piece disrupted the experience of the space and the appreciation of the masks in its permanent collection. The song and the sounds, made with instruments used in the *banda* musical genre, can be connected with the original context in which the masks were used, which within the museum are inert objects.

Eduardo Abaroa also carried out an exhibition design-related intervention in one of the rooms of the Zacatecan Museum, specifically in the gallery where a series of objects and documents related to the Wixárika culture are exhibited. The artist, in collaboration with Regina Tattersfield and the civil association Conservación Humana, sought to update and problematize the montage of the room. This was achieved by introducing some materials from the Conservación Humana archive, which has been working together with the Wixárika communities since 1994, the year in which it was founded to defend Wirikuta territory from a road construction project. The artist also introduced and changed objects in showcases and dioramas. This set of strategies showed a recent history of this community, marked by challenges and struggles caused by count-

less factors and interests ranging from state policies, the presence of extractive industries, to tourism. This reading stands in opposition to the perspectives that predominate in most of the national museums where content related to indigenous peoples is presented. In spaces such as the ethnography galleries of the National Museum of Anthropology, the recent history and current status of indigenous groups is erased, promoting static images of rites, traditions, customs and material culture that appear to lie outside the social and economic dynamics of the present day. Abaroa's project pointed to the opposite situation: the recent history of many of these communities is in fact strongly marked by this type of dynamics. Updating and problematizing its contents, the gallery of the Zacatecan Museum underwent a transformation to promote new discussions and knowledge, bringing to light little-known information that can alter existing perceptions.

The projects of Chantal Peñalosa and Antonio Bravo were also presented at the Zacatecan Museum. *Los otros dias .still* [*The Other Days .still*] by Peñalosa comprised a video and a series of sculptures. The video was shot in villages that have been abandoned due to migration. The artist introduced mass-produced ceramic figures of animals into the domestic spaces. These characters populate the scenes of material abandonment in a melancholic gesture that seeks to enliven the spaces through inert objects. A number of sculptures complement and continue the images of the video. The artist created a number of assemblies using the same ceramic animals and objects collected at the abandoned sites, illuminated with the natural light that enters through the slits in the windows of the museum's historical architecture. In this way, Peñalosa consolidated an environment that entered into dialogue with the emotional qualities present in the images of her video. Her project, in general, focuses on the object: from what its abandonment evokes to the relationships established between the decorative objects forgotten in the homes in these ghost towns and the works in a museum that only find a meaning when someone is looking them. Antonio Bravo exhibited in this venue a series of drawings made with mud that relate to his *Albarrada* [*Dike*] project, which was built and presented at Cerro de la Bufa. The drawings illustrate the narrative of the Mixtón war (1540-1542) and show a part of the process that led the artist to come up with the design for his public sculpture. The minimalist sculpture contrasts with its material qualities, which reject durability. It is a kind of contradictory monument, hinting at the ephemeral. In a site dotted with multiple examples of commemorative sculpture, based on an institutional and official history, Bravo introduced a kind of anti-monument that commemorates another regional battle that is not covered by these narratives: one of indigenous resistance to colonization.

During the 13th FEMSA Biennial, after its public and educational programs commenced in 2017, the Pedro Coronel Museum underwent a change in its administration and began to make a series of modifications to the mounting of its collection in order to better protect it in terms of conservation as well as to update the interpretation. The European print collection, which includes a series of engravings by Giovanni Battista Piranesi, was installed in

a new humidity-free room. As a result of this adaptation, it was decidied, together with Javier Hinojosa, to exhibit his project in this gallery opposite the work of Piranesi. Hinojosa reused architectural fragments of carved cantera stone and intervened in them by introducing other local architectural reliefs as well as pre-Hispanic or indigenous objects. These elements add to the intrinsic Baroque style of the cantera stone fragments. Without a doubt, exhibiting the project *(META-tepalcates) EL TORBELLINO DENTRO DEL TORBELLINO* [*THE WHIRLWIND INSIDE THE WHIRLWIND*] together with the works of Piranesi made it possible to establish a series of relationships between details and architectural orders, as well as with the notion of the ruin and the fragment. If Hinojosa's work was related in this way to the museum's collection, that of Nicolás Robbio delved into its historical architecture. Using the design of the latticework as an element of religious architecture, the artist produced a large sculpture that occupied most of the museum's temporary exhibition hall. Its large scale meant that, although it allowed passage, it did not facilitate it. This somewhat antagonistic relationship with accessibility is also present in latticework as an element that allows us to see, but only to a certain extent. Painted white on one of its faces, this piece reveals itself to be Möbius strip, which adds to its symbolic meaning.

In addition to Antonio Bravo, two other artists who produced their commissions as public art projects were Rita Ponce de León and Diego Pérez, who worked in an outdoor space located in front of the MAAMF. Pérez placed 15 sculptures here, made with stone from the region in collaboration with different stone workshops in the city. The scale of the pieces ranged from small format works to sculptures close to the human scale. These stones were carved with miniature reproductions of archaic and disused public meeting spaces, from ancient American, European and Asian cultures. The spaces carved into the stones include amphitheaters, ball game courts and other types of venues, as if they were fossilized. Pérez's work seeks to appeal to the imagination through scale. At the same time, it refers to the constant disappearance of public space. By using a vacant lot as the location to exhibit his sculptures, Pérez seems to point out that any space can be activated as a site of gathering, dialogue and public exchange of ideas. His project likewise considered an installation proposal that used a montage of objects found on the site such as broken chairs, bricks or damaged wooden tables. On the other hand, *La plazuela más cercana* [*The Nearest Square*] by Rita Ponce de León was located in the Plazuela del Moral as a scale version of the same square, a reduction or miniaturization, analogous to the games with scale that recur in her drawings and prints. With this piece, designed in collaboration with the architect Pablo Pérez Palacios, the artist gave the enclosed square greater intimacy, a space to sit, spend time together, or play. It became part of the stage for different works presented at the 2018 International Street Theater Festival, and a regular meeting point for the activities of the Biennial mediation team.

All the commissions made by the artists invited to *We Have Never Been Contemporary* could be made and presented thanks to the support of the directors and staff of the different museums that

hosted them, as well as the municipal authorities that facilitated the efforts for the development of the public projects and the event as a whole. Similarly, the support of the community of artists residing in Zacatecas and of many different producers and workshops was decisive for the successful outcome of the artistic projects.

The artistic direction team also collaborated regularly with the local cultural supplement *La Gualdra* and advised on montage issues for collections and exhibitions. I think that one of the most decisive points in this edition of the FEMSA Biennial was the series of collaborations between artists, institutions, producers and cultural managers, both local and from elsewhere. Kautz envisioned this scenario from the outset of the new biennial format, setting an important precedent for future editions. It is satisfactory to observe how some of these collaborative partnerships have persisted beyond the duration of *We Have Never Been Contemporary*, such as in the case of the independent initiative Tiempo Compartido. Another successful outcome of this series of collaborations is that most of the production of artistic projects was carried out in the host city, and employed traditional methods associated with the region. It might be said that this offered visibility to different producers and artisans, and underlined the artistic possibilities of what they produce. However, I believe that these collaborative modes could have been radicalized further still in order to problematize the widespread and institutional distinctions between artistic production and artisanal methods.

From my perspective, one success of the curatorial proposal of *We Have Never Been Contemporary* was its program of museological collaborations and the way in which it made it possible to give new visibility to and resignify the city's collections, museums and heritage. The commissioned and collaborating artists for the 13th edition were essential to this process that served to consider the contemporary character of modern, colonial, and folk art. This type of museum-based collaborations sets a precedent to consider for future editions. With a little distance, I believe that the greatest potential of the new curatorial format of the FEMSA Biennial is the possibility of articulating a decentralized network of dialogue and artistic production in Mexico that can work in different ways—from the type of collaborations established through to its *tempo*—in comparison to the hegemonic model that prevails in the country's capital and that responds, to a large extent, to the global logic of the art market. After an edition in Monterrey and another in Zacatecas, the FEMSA Biennial can help to shape this new map in which each new base, as we can now observe, gains autonomy—to a greater or lesser degree—once the events of the official biennial program have concluded.

Gabinete (Vista de la instalación), Cubo negro, El Santero, 2018.

Programas
Programs

Breve escuela de dibujo y tapiz, taller con Rita Ponce de León y Andrés Villalobos. Programa pedagógico, XIII Bienal FEMSA, 2018.

Willy Kautz
Director artístico

Curaduría ciudadana.
Por una pedagogía del cuasi-objeto

Citizen Curating.
Towards a Pedagogy of the Quasi-object

Me gustaría resumir mi paso por la Bienal FEMSA a partir de describir los ejes conceptuales del taller que impartí, "Curaduría ciudadana". El propósito del mismo consistió en abrir a revisión pública el *statement* de la XIII edición de la bienal por medio de un ejercicio de curaduría colaborativa. La particularidad del taller radicó en que esta curaduría se haría desde la des-jerarquización de las competencias entre curador, artistas y participantes bajo el lema "ni curadores, ni obras de arte". Es decir, como ciudadanos llevaríamos la calle a El Santero con el fin de poner en práctica la noción rectora de las actividades de los programas público y pedagógico de la bienal, la *generosidad reflexiva*, o bien, el *pensamiento extensivo*. Así mismo, este ejercicio funcionaría como un modelo de mediación, una forma de constelar narrativas afectivas por medio de anécdotas y relatos personales. Este ejercicio se supeditaría al énfasis en la generosidad que caracterizó los procesos dialógicos que tuvieron lugar a lo largo del Programa pedagógico de la bienal, en aras de revisar los conceptos y referencias teóricas que subyacen al *statement* curatorial, es decir, el discurso, referencias y marcos teóricos que propuse como punto de partida para los proyectos comisionados y plataformas programáticas, en tanto que un modo de curaduría extensiva o de puertas abiertas.[1]

Como introducción, durante el taller se revisaron, por medio de una lectura pausada, las distintas partes, marcos y conceptos que componen dicho texto curatorial. A diferencia de un ensayo de carácter académico, subsumido al esquema de una tesis y su defensa, esta apuesta se comprende como un modelo abierto. En ese sentido, antes que un texto que debe ser ilustrado por las actividades de la bienal (como una suerte de marco teórico cerrado), se concibe como una invitación abierta a la interlocución por medio de proyectos, exposiciones y talleres, así como a la mediación de los curadores, artistas, educadores y públicos interesados en interpelar y participar en algún grado en las diversas plataformas que le dan forma. Antes que buscar ilustrar una tesis o un argumento de vía única, lo que esta visión artística proponía era más bien una suerte de apertura de sentido, un marco teórico poroso, inconcluso. Este estímulo o detonante se concibió como una potencialidad intuitiva que, por medio de la generosidad, se volvería extensiva, por lo tanto dialógica, abierta a muchas formas de mediación. Tal *modus operandi* nos permitió entretejer desde la imaginación, los afectos y la subjetividad con los cuales miramos nuestro entorno; mediaciones que van más allá de la explicación de una obra de arte o actividad que debe entenderse como si tuviera una sola vía. Lo que aquí resumiré, y que fue el eje del taller, es cómo a lo largo de mi paso por la bienal se consolidó una práctica curatorial que, al tener en la mediación su objeto, dio paso a una forma extensiva de participación, un modelo de participación directa, una *curaduría ciudadana*.

1 La declaración curatorial con la que da inicio el Programa público de *Nunca fuimos contemporáneos* en 2017 puede consultarse en bienalfemsa.com/nunca-fuimos-contemporaneos/. Una versión actualizada del mismo se reproduce en este volumen.

¿Quién es el sujeto de la contemporaneidad?

Nótese primero que, el sujeto del enunciado "nunca fuimos contemporáneos", no está especificado. Así que el primer estímulo al que nos lleva la declaración curatorial sería justamente pensar quién es ese *nosotros*. ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué es lo contemporáneo? La propuesta de este título consiste justamente en interpelar al público no con una definición, sino con una serie de preguntas que se gestan cuando nos encontramos con un enunciado abierto a la interpretación. Así que aquellos que piensan que ese *nosotros* se refiere a un grupo de curadores que vienen de quién sabe dónde a explicar a los públicos locales en qué consiste lo contemporáneo, posiblemente atisbaron una lectura negativa del enunciado. Si así fuera, entonces el título podría tratarse de una provocación.

En realidad, la negación de lo contemporáneo que sugiere el *statement,* propone, en primera instancia, una crítica a las bienales en general. Es decir, a la temporalidad que suscriben estos eventos bianuales, como si en cada edición pudieran definir lo más avanzado en materia artística, lo nuevo, lo contemporáneo, o bien, tal como escribí ahí: "una definición de la actualidad". Lo que señalaba ahí era —a la inversa de esa expectativa por lo nuevo—, que esta bienal "más que pretender mostrar la contemporaneidad de las tendencias, apuesta por una reflexión histórica a contrapelo".[II] Ese mismo ensayo curatorial invitaba a una reflexión que partiría de los acervos zacatecanos, ejercicio que se fue articulando por medio del Programa de colaboraciones museológicas. El título y su carácter provocativo cumplirían eventualmente con la función de poner en discusión lo contemporáneo a través de la plataforma pedagógica por medio de una diversidad de puntos de vista configurados desde la propia localidad y aquellas personas que se acercaron a participar de manera directa en la mediación de la bienal.

Lo que esta aproximación crítica significa en relación a la vocación de las bienales radica en que lo contemporáneo no se refiere exclusivamente a una categoría artística que aplica a cierto tipo de obras y especialistas de un campo sino a aquellas que no corresponden a las convenciones de la pintura, la gráfica y la escultura. Antes bien, lo que proponía era pensar lo contemporáneo como un sentido de articulación crítica desde una localidad en un momento preciso. No es lo mismo preguntarse por la contemporaneidad desde Zacatecas que desde Monterrey o la Ciudad de México. Nuestros horizontes de valoración respecto a lo que hoy nos compete y define nuestra contemporaneidad cambian constantemente. Entonces, la expresión "nunca fuimos contemporáneos", implicaba también la posibilidad de su opuesto, esto es, el potencial de pensar que siempre proyectamos nuestra contemporaneidad, es decir, siempre fuimos contemporáneos. Lo que nos atañe aquí es, más que nada, una discusión respecto a cómo y desde dónde nos proyectamos en el tiempo. No importa si esta proyección es hacia adelante o hacia atrás

II *Ibid.* En sus "Tesis de filosofía de la historia", Walter Benjamin escribe que: "No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie [...] Por eso, el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo". Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia.* Traducción de Bolivar Echeverría (México: Ítaca, 2008), 42-43.

o en espiral hacia el cielo. Lo relevante es que lo hacemos desde coordenadas muy específicas. Y esa proyección sólo se puede hacer desde algún lugar: una mirada que establece una y otra vez nuestro horizonte de contemporaneidad. Entonces, ¿quién es el sujeto de la contemporaneidad? o ¿qué subjetividad o agencia proyecta la contemporaneidad? son preguntas que nos permiten llevar este título a especular respecto a nuestro propio horizonte.

A grandes rasgos, esta noción de proyectar la subjetividad en algo se remonta al concepto latourniano del *cuasi-objeto*, un híbrido entre nuestra subjetividad y nuestro entorno inmediato. Así, en la medida en que todos podemos proyectar nuestra contemporaneidad, todos constituimos, antes que obras de arte o categorías filosóficas, un *modus operandi* que nos lanza a reflexionar sobre las cosas que se nos presentan en el día a día y que forman parte de nuestra contemporaneidad, llámese una casa, una escuela, un café, o bien, un paseo dominical por el centro de la ciudad o por un museo. En fin, nos proyectamos reflexivamente y nos hacemos extensivos a los demás y el entorno en nuestra cotidianidad. Esto se da todo el tiempo en la medida en que nos relacionamos con las cosas que nos circundan. Así que una experiencia reflexiva no ocurre exclusivamente cuando nos ponemos a contemplar o pensar críticamente al interpelar una obra de arte o leer un libro.

Tal vez la contemplación del paisaje devastado por la minería a cielo abierto hoy nos lleve a una comprensión respecto a la contemporaneidad de Zacatecas, como también lo puede hacer una obra histórica como el *Paisaje nocturno de Santa Mónica* de Francisco Goitia. Como he insistido, la curaduría ciudadana no se funda en la jerarquización de experiencias contemplativas que provienen de obras de arte, sino más bien en ejercicios de mediación en los que lo personal e íntimo se enlaza con lo prosaico, entremezclando el mundo de la calle con el de los museos. Entonces, el espectador deja de ser un receptáculo de información y pasa a ser un sujeto con derechos estéticos que, al participar en la articulación de sentido de los objetos museales desde su propio sentido de contemporaneidad, reclama su derecho a la curaduría. Tal como enunciara Walter Benjamin al reivindicar la figura del trapero en tanto coleccionista, al que coloca en lugar del esteta exquisito en la búsqueda de lo sublime: "El museo [...] nos muestra la cultura en su fastuoso vestido de domingo, y sólo rara vez en su pobre vestido de diario."[III]

Los nudos y los *cuasi-objetos*

Ahora bien, cuando abrimos el ámbito de experiencias a la noción de curaduría ciudadana, lo que pretendían esta bienal y su énfasis en la mediación era, sobre todo, que los proyectos artísticos dispararan reflexiones para habilitar mayor fluidez entre la contemplación de la experiencia museística y aquello que vivimos fuera del ámbito de los museos (en la calle) en tanto que ciudadanos. Por medio de esta disposición subjetiva fluida entre la calle y el ámbito del museo, el programa de colaboraciones museológicas de la bienal buscaba entretejer diálogos entre las obras contemporáneas y los acervos con el fin de dinamizar la memoria resguardada en los museos; esto es, "actuali-

III *Op cit.*, 47.

zarlas". En la medida en que actualizamos los acervos al interpelarlos a partir de "mediaciones", constituimos nudos politemporales entre el pasado y el presente, el museo y la calle. El nudo, por lo tanto, aquí funge como una metáfora que nos permite visualizar relaciones entre el museo —lo histórico— y el ámbito político y social de lo "contemporáneo" y la calle. Esos nudos o híbridos son lo que aquí quiero identificar como un *cuasi-objeto,* aquello que nos permite enlazar al objeto en situaciones que nos permitan proyectar nuestra subjetividad del museo a la calle y viceversa.

La pedagogía del cuasi-objeto supone que todos proyectamos nuestra subjetividad sobre algo, ya sea dialógicamente hacia otro humano, un colega, un familiar o un amigo; o bien, una obra de arte o alguna mercancía; o bien, sobre el paisaje, la naturaleza, es decir, el vasto horizonte de lo no-humano.[IV] Según Latour, nunca hemos sido modernos debido a que esto implicaría que en algún momento la civilización colonial, científica y modernizadora fue capaz de organizar el mundo entre objetos por un lado y la esfera de lo social por otro. Lo que argumenta es que vivimos en un mundo de híbridos, esto es, de cuasi-objetos.

Entonces, el curador ciudadano es aquel que se predispone a experimentar su entorno con distancia y extrañamiento, como si lo viera *siempre* por primera vez, o bien, como si *nunca* hubiera visto algo que, extrañamente, le resulta familiar. Las experiencias de los museos, en la medida en que transforman nuestra percepción de la realidad, nos convierten antes que en artistas —productores de artefactos—, en personas capaces de percibir híbridos. Y todos somos sujetos libres e iguales en la medida en que proyectamos e instituimos agenciamientos, dispositivos paraconceptuales, afectivos y/o anecdóticos para vehicular nuestra subjetividad en el mundo, ya sea fuera o dentro de los museos.

De la contemplación a la participación ciudadana

Aquí cabe reiterar que el *statement*, más que centrarse en la experiencia de obras de arte, abre posibilidades para una *pedagogía del cuasi-objeto* tanto dentro como fuera de los museos, en nuestro día a día. Podríamos decir que dicho pronunciamiento se subdivide en tres partes. Ahondaré en esos tres momentos, teniendo en cuenta que, antes que dilucidar sobre una argumentación meramente estética, sugerir una pedagogía del cuasi-objeto consiste en una suerte de invitación a explorar el *statement* desde la perspectiva ciudadana, esto es, abierta y no necesariamente especializada en el campo del arte contemporáneo.

La primera parte, como ya se mencionó, se centra en una crítica a la idea de que las bienales son diagnósticos de época que buscan definir la contemporaneidad estética de un momento dado. De ahí que la noción de lo contemporáneo, más que ser relegada a la novedad, se proponga como una mirada a contrapelo, politemporal. Lo que se busca es pensar esta categoría de forma abierta, como una manera de percibir el entorno desde una localidad específica para desde ahí actua-

IV El concepto de cuasi-objeto está tomado de Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica.* Traducción de Víctor Goldstein (México: Siglo XXI, 2012).

lizarlo. ¿Qué es lo contemporáneo para los zacatecanos? Este ejercicio automáticamente nos llevó a ejercer lo que Benjamin identificó como una *actualización*. Todos somos sujetos de las actualizaciones; traemos fragmentos del pasado al presente para situarlos en relación a nuevas condiciones materiales, económicas, sociales y políticas.

Entonces, cuando pensamos la historia a contrapelo (fuera de los relatos oficiales) en tanto "traperos" o miradas ciudadanas, ponemos bajo la lupa fragmentos olvidados del pasado —o que parecen insignificantes para el presente—. En la medida en que encontramos nuevas relaciones entre nuestras ruinas y el presente, percibimos alteraciones en nuestra contemporaneidad. Benjamin identificó este procedimiento como un método de conocimiento histórico que nos permite actualizar fragmentos de nuestro pasado en nuevas constelaciones. Existe un pasaje muy conocido en sus "Tesis de filosofía de la historia" donde toma como punto de partida una pintura de Paul Klee. Al respecto, escribe lo siguiente:

> Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus novus* [...] Pero un huracán sopla sobre el paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.[V]

El progreso tiene muchos momentos históricos. Reflexionemos sobre el tiempo como un esquema o un modelo. El tiempo del progreso, por ejemplo, es una fecha hacia el futuro. Es diacrónico. Benjamin nos propone una inversión de ese modelo de la temporalidad moderna. En lugar de mirar hacia adelante, miremos hacia atrás y contemplemos la devastación que deja tras de sí el progreso. Un montón de ruinas, fragmentos, muerte, contaminación y devastación medioambiental. A esos fragmentos, Benjamin los llamaría alegorías o emblemas mortuorios, ya que son la expresión de la pérdida. En ese sentido, la alegoría es también la expresión de la melancolía.

La segunda parte del texto curatorial hace un guiño a la tesis de Bruno Latour, sobre todo a su ensayo de antropología simétrica, *Nunca fuimos contemporáneos*. El título de la bienal es una clara alusión a ese libro. Pero, al referenciarlo, en lugar de centrarse en la constitución moderna, busca traer a la vista un cuestionamiento sobre lo contemporáneo:

> La XIII Bienal FEMSA, *Nunca fuimos contemporáneos*, pone en tela de juicio la función atribuida a las bienales de presentar un "diagnóstico de época" a través del arte contemporáneo. Con este propósito, el programa curatorial se enfoca en las formaciones híbridas entre lo histórico y *lo contemporáneo* al tomar como punto de partida el libro *Nunca fuimos modernos*, del filósofo Bruno Latour, en el que se refiere a la modernidad como el intento por desatar la complejidad de un nudo, el nudo gordiano.[VI]

V Benjamin, *op. cit.*, 44-45.

VI bienalfemsa.com/nunca-fuimos-contemporaneos/. En su libro, Latour explica el concepto rector de su filosofía: las "realidades híbridas", similares a las constelaciones benjaminianas, que resultan de un campo de batalla entre grupos de intereses enfrentados. La caracterización que usa Latour es la del nudo gordiano: una red de opiniones, instituciones políticas, textos →

Si aquí hemos insistido en que esta bienal no intentaba reformular lo contemporáneo como una categoría estética relativa a ciertas prácticas artísticas, sino que lo que buscaba era abrir los procesos curatoriales al ámbito no especializado de la contemplación en los museos, a la participación ciudadana, como un modelo de mediación directa. Este segundo momento del texto abriría entonces la posibilidad para los curadores, artistas, participantes del programa pedagógico, mediadores y públicos interesados de discutir sobre problemáticas que operan en la frontera borrosa entre el museo y la calle.

Un híbrido entre el museo y la calle

Con base en lo anterior, la revisión del *statement* apuntaría, como condición instituyente de lo contemporáneo, a las formas en cómo percibimos el tiempo. Así que, con respecto a los modelos temporales que buscábamos cuestionar por medio de nuestro entendimiento de lo contemporáneo, tuvimos que hacer un par de precisiones en relación con el modelo de Benjamin y el de Latour. Los cuasi-objetos, por ejemplo, proponen otro esquema de temporalidad que abre una alternativa a la inversión del tiempo del progreso de Benjamin. Si antes hablamos de darle la espalda a la temporalidad moderna, ahora podemos referirnos a una temporalidad que se constituye como un nudo. Para Latour, los cuasi-objetos son politemporales:

> La proliferación de los cuasi-objetos hizo que se resquebrajara la temporalidad moderna [...] Tal temporalidad no obliga a utilizar las etiquetas "arcaicas" o "avanzadas", puesto que toda cohorte de elementos contemporáneos puede ensamblar elementos de todos los tiempos. En un marco semejante, nuestras acciones son finalmente reconocidas como politemporales.[VII]

Latour nos abre la opción de pensar la contemporaneidad de Zacatecas como un nudo de temporalidades.

La tercera parte del discurso curatorial introduce una nueva categoría: *desformalismos*. Este tercer momento del texto, consistió en una invitación a pensar en temporalidades que tanto pueden inclinarse por la vertiente a contrapelo benjaminiana, o bien, suscribirse a la metáfora del nudo politemporal de Bruno Latour:

> ...*Nunca fuimos contemporáneos* tiene como concepto rector el *desformalismo*. Por un lado, éste evoca una escuela historiográfica, el formalismo y; por el otro, la relación montaje-desmontaje: un procedimiento de análisis crítico tanto de las formas artísticas como de sus significados en un marco museográfico específico. Al integrar opuestos, la relación entre estos términos asociados a la historiografía y la teoría estética, conforman un concepto dinámico que permite visualizar las formas culturales como un campo de tensiones, un nudo gordiano.[VIII]

El neologismo "desformalismo" fue una invitación abierta a explorar configuraciones contemporáneas desde Zacatecas. Se trata de un concepto pensado para la práctica, pero no solamente artística, sino para una reflexión extensiva en el café o en la calle, una manera de produ-

escritos, etc. La modernidad, según esta teoría, es el intento de limpiar el mundo, o bien, de cortar el nudo gordiano.

VII Latour, *Nunca fuimos modernos,* 110-113.

VIII bienalfemsa.com/nunca-fuimos-contemporaneos/

cir extrañamiento desde lo familiar. En la medida en que disponíamos de esta noción para visualizar las formas culturales como un campo de tensiones, creabamos nudos de contemporaneidad. De tal suerte que esta aproximación a la reflexión práctica no es un procedimiento exclusivo de los estetas, sino también de aquellos que optemos por ejercer la curaduría, el arte y la mediación en general en tanto un híbrido entre el museo y la calle. Entonces, podríamos decir que se trata de una invitación a volver la mirada hacia la complejidad, no sólo de las obras de arte, sino de las cosas comunes. Al desformar, trastocamos aquellos hilos que subyacen o anteceden a la imagen, a la ruina, a la alegoría o a la politemporalidad del cuasi-objeto. Nuestro entorno se convirtió así en hilos extensivos que eventualmente formaron nudos, reflexiones cuyo alcance práctico bien podría entenderse como una pedagogía del cuasi-objeto, una curaduría ciudadana.

Por último, a modo de conclusión, he de reconocer que mi colaboración con la bienal consistió en un aprendizaje, una transformación en mi manera de entender la curaduría. El título *Nunca fuimos contemporáneos* enmarcó un claro intento por escapar del sentido colonizador del conocimiento especializado, de la vanidad curatorial y las jerarquías laborales para sucumbir ante las posibilidades de la colaboración ciudadana. Intentar llevar algo que huele a pura retórica efectista y museal a la realidad. Exponerse, dejarse llevar, explorar la generosidad —esa utopía de no esperar nada a cambio, tan sólo convivir en la diferencia—. ¡Antes que curador, ciudadano!

Cabe decir que este ejercicio estuvo marcado por la caracterización planteada por Gerardo Mosquera de las bienales como platillos voladores. ¿Cómo no convertirse en ese colonizador, ese otro extraño, demarcado por un discurso especializado, bip bip bip? Para ello era necesario no sólo un giro pedagógico. Había que instituir metodologías de mediación ciudadana bajo los marcos de un nuevo giro antropológico feminista, poner en crisis a las prácticas colaborativas y pedagógicas de la curaduría contemporánea y su sentido de mediación para reconsiderar sus implicaciones antropológicas y restituir sus metodologías en el marco de la participación ciudadana.

De forma resumida, cerraré con una cita de Rita Segato, referida a lo que ella llama *antropología por demanda*, ya que nos puede abrir un horizonte para futuras consideraciones para este modelo extensivo de curaduría, mismo que en esta bienal he propuesto ensayar primer bajo el esquema pedagógico de la generosidad reflexiva, luego bajo el concepto de una curaduría ciudadana. Al narrar las distintas metodologías antropológicas, Segato explica que:

> ...ni se trata de producir conocimiento sobre el otro o sobre la diversidad de las formas de existencia humana, ni consiste en la antropología reflexiva propuesta por la perspectiva posmoderna, es decir, la inmersión pasajera en el mundo del otro para retornar a nosotros mismos con extrañamiento antropológico a fin de vernos con mayor claridad [...] Lo que propongo es que nuestro antiguo "objeto" clásico sea hoy el que nos interpele, nos diga quién somos y qué espera de nosotros, y nos demande el uso de nuestra "caja de herramientas" para responder sus preguntas y contribuir con su proyecto histórico.[IX]

IX Rita Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013), 13-14.

El título *Nunca fuimos contemporáneos*, ahora visto con distancia, buscaba instituir una aproximación curatorial por demanda, en la que la bienal y sus curadores hicieran extensivas sus "cajas de herramientas". La bienal, antes que pretender instituir un modelo de contemporaneidad bajo la lógica de la imposición, una reproducción de dinámicas coloniales y centralistas, debería más bien negar la contemporaneidad de sus curadores para instituirla desde dentro. No como un modelo descentralizado, sino descentrado; es decir, que no necesitara espejearse desde algún "centro" como condición para su redefinición periférica. Entonces, hacer valer esto supuso revertir el prejuicioso diagnóstico curatorial centralista "el arte zacatecano no es contemporáneo", para más bien dejar que los agentes locales utilizaran las plataformas de la bienal como su caja de herramientas. La apuesta radicó en que sólo así se colocaría en marcha un dispositivo para enunciar las condiciones de su propia contemporaneidad, como una negación del título de la bienal, luego reformulado como *Siempre fuimos contemporáneos*. Entonces, si la materia de la curaduría es la mediación, en el momento en que, por medio del programa pedagógico, los curadores contratados para la bienal se hicieron a un lado, la mediación se volvió ciudadana.

I would like to summarize my time at the FEMSA Biennial by describing the conceptual pillars of the workshop that I delivered on "Citizen curatorship." Its purpose was to open up the statement of the 13th edition of the Biennial for public review through a collaborative curatorial exercise. The particularity of the workshop was that this curating would be based on the de-hierarchization of responsibilities among curator, artists and participants under the slogan "neither curators, nor works of art." That is, as citizens we would bring the street into El Santero in order to put into practice the guiding idea of the activities of the public and pedagogical programs of the biennial, *reflective generosity*, or *extensive thought*. Likewise, this exercise would work as a model of mediation, a way to form constellations of emotional narratives through anecdotes and personal stories. This exercise would be subject to the emphasis on generosity that characterized the dialogue-based processes that took place throughout the Biennial educational program, in order to review the theoretical concepts and reference points that underlie the curatorial statement, that is, the discourse, references and theoretical frameworks that I proposed as the starting point for the commissioned projects and programmatic platforms, as an extensive curating or open-door mode.[1]

As an introduction, during the workshop the different sections, frameworks and concepts that comprise the curatorial text were reviewed through a careful reading. Unlike an essay of an academic nature, subject to the model of a thesis and its defense, this commitment is understood as an open model. In that sense, rather than a text that must be illustrated by the activities of the Biennial (as a kind of closed theoretical framework), it is conceived as an open

1 The curatorial declaration with which the Public Program of *We Have Never Been Contemporary* in 2017 began can be consulted at bienalfemsa.com/nunca-fuimos-contemporaneos/. An updated version of it is reproduced in this volume.

invitation to dialogue through projects, exhibitions and workshops, as well as to the mediation of curators, artists, educators and audiences interested in challenging and participating to some extent in the various platforms that shape it. Rather than seeking to illustrate a thesis or a one-way argument, this artistic vision proposed a form of openness to meaning, a porous, unfinished theoretical framework. This stimulus or trigger was conceived as an intuitive potentiality that, through generosity, would become extensive, dialogue-based, and open to different forms of mediation. This *modus operandi* allowed us to interweave, using the imagination, the emotions and subjectivity with which we look at our surroundings; mediations that go beyond explaining a work of art or activity as it only had one meaning. What I will summarize here was the focal point of the workshop, is how throughout my involvement with the Biennial a curatorial practice was consolidated that, being focused on mediation, gave rise to an extensive form of participation, a model of direct participation, a *citizen curating.*

Who is the subject of contemporaneity?

Note first that the subject of the statement "we have never been contemporary" is not specified. So the first stimulus to which the curatorial statement leads us would be to ask who is this "we." What does that mean? What is "the contemporary"? The proposal of this title consists precisely in challenging the public not with a definition, but with a series of questions that arise when we encounter a statement that is open to interpretation. So those who think that this *we* refers to a group of curators who come from who knows where in order to explain to local audiences what the contemporary consists of, possibly glimpsed a negative reading of the statement. If this is the case, then the title could be seen as a provocation.

In reality, the negation of the contemporary suggested by the statement puts forward a critique of biennials in general. That is to say, of the temporality to which such biannual events subscribe, as if in each edition they could define the most advanced in terms of artistic matters, the new, the contemporary, or, as I wrote there: "a definition of the present." So, what I pointed out there was—contrary to this expectation of the new—that this biennial "rather than claiming to exhibit the most contemporary artistic trends, goes for a historical reflection against the grain."[11] That same curatorial essay invited reflection that would start out from the heritage of Zacatecas, an exercise that was articulated through the Museum Partnership Program. The provocative character of the title would eventually fulfill the function of calling into question the contemporary through the educational platform, through a diversity of viewpoints configured on the basis of the locality, and of those who came to participate in the biennial.

11 *Ibid.* In his "Theses on the Philosophy of History," Walter Benjamin writes that: "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism. [...] a historical materialist therefore dissociates himself from it as far as possible. He regards it as his task to brush history against the grain." Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," in *Illuminations.* Trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), 256-57.

What this critical approach means in relation to the vocation of art biennials is that the contemporary does not refer exclusively to an artistic category that applies to certain types of works and specialists in a field, but to those that do not correspond to the conventions of painting, printmaking and sculpture. Rather, what he proposed was to think of the contemporary as a critical articulation from a given locality at a precise moment. It is not the same to ask about contemporaneity from Zacatecas as it is from Monterrey or Mexico City. Our horizons of evaluation with respect to what concerns us today and defines our contemporaneity are constantly changing. So, the expression "we have never been contemporary" also implied the possibility of its opposite, that is, the possibility of thinking that we always project our contemporaneity, that is, that we were always contemporary. What concerns us here, more than anything, is a discussion about how and from where we project ourselves in time. It doesn't matter if this projection is forward or backward, or spiraling into the sky. The important thing is that we do it from very specific coordinates. And that projection can only be done from somewhere: a gaze that establishes our contemporary horizon over and over again. So, who is the subject of contemporaneity? Or, what subjectivity or agency projects contemporary? These are questions that allow us to take up this title in order to speculate about our own horizon.

Broadly speaking, this notion of projecting subjectivity into something goes back to Latour's concept of the *quasi-object*, a hybrid between our subjectivity and our immediate surroundings. Thus, to the extent that we can all project our contemporaneity, we all constitute, more than works of art or philosophical categories, a *modus operandi* that casts us into reflecting on the things that are presented to us on a day-to-day basis and that are part of our contemporaneity, whether it be a house, a school, a cafe, or a Sunday walk through the city center or through a museum. In short, we project ourselves reflexively and we extend ourselves towards others and the surroundings in our daily lives. This happens all the time as we relate to the things that surround us. So, a reflexive experience does not take place solely when we begin to contemplate or think critically, when we examine a work of art or read a book.

It may be that the contemplation of landscapes devastated by open pit mining leads us to an understanding of the contemporary character of Zacatecas, just as a historical work like the *Paisaje nocturno de Santa Monica* [*Night Landscape of Santa Monica*] by Francisco Goitia can do. As I have emphasized, citizen curating is not based on the hierarchy of contemplative experiences that come from works of art, but rather on exercises in mediation in which the personal and intimate forms connections with the prosaic, intermingling the world of the street with that of museums. So, the spectator ceases to be a receptacle of information and becomes a subject with aesthetic rights who, by participating in the articulation of the meaning of objects in a museum on the basis of his own sense of contemporaneity, demands his right to curate. Just as Walter Benjamin expressed it, in asserting the figure of the rag-picker as a collector, whom he puts in the place of the exquisite aesthete in the search for

the sublime: "The museum [...] shows us the culture in its lavish Sunday dress, and only rarely in its poor daily dress."[III]

Knots and *quasi-objects*

Now, when we open the field of experiences to the idea of citizen curating, what this biennial intended with its emphasis on mediation was, above all, that artistic projects should trigger reflections to enable greater fluidity between the contemplation of the museum experience and what we experience outside the scope of museums (i.e., on the street) as citizens. Through this subjective, fluid arrangement between the street and the museum environment, the Biennial's program of collaborations sought to interweave dialogues between contemporary works and collections in order to enhance the memory safeguarded in museums; that is, to "update them." To the extent that we updated the collections by questioning them through "mediations," we formed poly-temporal knots between the past and the present, the museum and the street. The knot serves here as a metaphor that allows us to visualize relations between the museum (the historical) and the political and social sphere of the "contemporary" and the street. These knots or hybrids are what I want to identify here as a *quasi-object,* that which allows us to connect the object in situations that allow us to project our subjectivity from the museum to the street and vice versa.

The quasi-object pedagogy assumes that we all project our subjectivity onto something, whether through dialogue to another person, a colleague, a family member or a friend; or onto a work of art or some other kind of good; or onto the landscape, nature, that is, the vast horizon of the non-human.[IV] According to Latour, we have never been modern because this would imply that at some point the colonial, scientific and modernizing civilization was able to organize the world between objects on the one hand and the sphere of the social on the other. What he argues is that we live in a world of hybrids, that is, of quasi-objects.

So, the citizen curator is one who is predisposed to experience his surroundings with distance and estrangement, as if he saw it *always* for the first time, or, as if he had *never* seen anything that, strangely, appeared familiar to him. The experience of museums, insofar as they transform our perception of reality, transform us not into artists—producers of artifacts—but into people capable of perceiving hybrids. And we are all free and equal subjects to the extent that we design and institute agencies, para-conceptual, affective, anecdotal mechanisms in order to convey our subjectivity in the world, whether outside or inside museums.

III Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," in *Illuminations,* trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969).

IV The concept of the quasi-object is taken from Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter. (Cambridge, MA: Harvard University Press 1993), 74-75.

From contemplation to citizen participation

Here it is worth reiterating that the statement, rather than focusing on the experience of works of art, opens up possibilities for a *quasi-object pedagogy* both inside and outside the museums, in our everyday lives. We could say that this pronouncement is subdivided into three parts. I will go deeper into these three moments, taking into account that, rather than elucidating a purely aesthetic argument, suggesting a quasi-object pedagogy consists of a kind of invitation to explore the statement from a citizen's perspective, that is, open and not necessarily specialized in the field of contemporary art.

The first part, as already mentioned, focuses on a critique of the idea that biennials are diagnoses of a particular period that seek to define the aesthetic contemporaneity of a given moment. Hence, the notion of the contemporary, rather than being relegated to novelty, is proposed as an against the grain, poly-temporal gaze. The intention is to think about this category in an open manner, as a way of perceiving the environment from a specific locality in order to update it from there. What is contemporary for people in Zacatecas? This exercise automatically led us to carry out what Benjamin identified as an *update*. We are all subject to updates; we carry fragments from the past into the present in order to set them in relation to new material, economic, social and political conditions.

So, when we think of history in the opposite direction (outside of the official accounts) as "rag-pickers" or the gaze of citizens, we place forgotten fragments of the past under the microscope—or those that seem insignificant to the present. To the extent that we encounter new relationships between our ruins and the present, we perceive alterations in our contemporaneity. Benjamin identified this procedure as a method of historical knowledge that allows us to update fragments of our past in new constellations. There is a well-known passage in his "Theses on the Philosophy of History" where he takes as a starting point a painting by Paul Klee. In this regard, he writes the following:

> There is a Klee painting called *Angelus Novus* [...] But a storm is blowing in from Paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.

Progress has many historical moments. Let us reflect on time as a scheme or a model. The time of progress, for example, is a date towards the future. It is diachronic. Benjamin proposes an inversion of this modern model of time. Instead of looking forward, let us look back and contemplate the devastation left behind by progress. A pile of ruins, fragments, death, pollution and environmental devastation. Benjamin would call these fragments allegories or mortuary emblems, since they are the expression of loss. In that sense, the allegory is also an expression of melancholy.

The second moment of the curatorial text refers to Bruno Latour's thesis, especially to his essay on symmetric anthropology, *We Have Never Been Modern*. The title of the biennial is a clear allusion to that book. Yet, in referencing it, instead of focusing on what is modern, it seeks to introduce the question of the contemporary:

> The 13th FEMSA Biennial, *We Have Never Been Contemporary* called into question the function attributed to biennials of presenting a "diagnostic of the epoch" through contemporary art. With this aim, the curatorial program focuses on the hybrid formations between the historical and the contemporary by taking the book *We Have Never Been Modern* by philosopher Bruno Latour as a starting point, in which he refers to modernity as the attempt to untie the complexity of a knot, the Gordian knot.[V]

Here we have emphasized that this biennial did not attempt to reformulate the contemporary as an aesthetic category related to certain artistic practices, but rather to open up curatorial processes to the non-specialized field of contemplation in museums, and to citizen participation, as a model of direct mediation. This second moment of the text opens up the possibility for curators, artists, participants in the educational program, mediation staff and audiences interested in discussing issues to operate on the blurred border between the museum and the street.

A hybrid between the museum and the street

Based on the foregoing, the review of the statement would point, as a condition of the contemporary, to the ways in which we perceive time. So, with respect to the models of temporality that we sought to question through our understanding of the contemporary, we had to make a couple of clarifications regarding Benjamin and Latour's models. The quasi-objects, for example, propose another model of temporality that opens up an alternative to the reversal of Benjamin's time of progress. If before we talked about turning our backs on the modern temporality, we can now refer to a temporality that constitutes a knot. For Latour, quasi-objects are polytemporal:

> The proliferation of quasi-objects has exploded modern temporality [...] Such a temporality does not oblige us to use the labels "archaic" or "advanced," since every cohort of contemporary elements may bring together elements from all times. In such a framework, our actions are recognized at last as polytemporal.[VI]

Latour opens up for us the possibility of thinking about the contemporary character of Zacatecas as a knot of different temporalities.

V bienalfemsa.com/nunca-fuimos-contemporaneos/. In his book, Latour explains the guiding concept of his philosophy: "hybrid realities," similar to the constellations of Benjamin, which result from a battleground between interest groups in conflict. Latour's characterization is that of the Gordian knot: a network of opinions, political institutions, written texts, etc. Modernity, according to this theory, is the attempt to clean the world, or to cut the Gordian knot.

VI Latour, *We Have Never Been Modern*, 73-75.

The third part of the curatorial discourse introduces a new category: *deformalisms*. This third moment of the text consisted of an invitation to think about temporalities that may be inclined to the Benjaminian against the grain, or subscribe to Bruno Latour's polytemporal knot metaphor:

> ...*We Have Never Been Contemporary* has *deformalism* as its guiding concept. On the one hand, it evokes a historical school, that of formalism, and on the other, the montage-demontage relationship: a procedure of critical analysis of both artistic forms and their meanings in a specific exhibition design framework. By integrating opposites, the relationship between these terms associated with historiography and aesthetic theory forms a dynamic concept that makes it possible to visualize cultural forms as a field of tensions, a Gordian knot.[VII]

The neologism "deformalism" was an open invitation to explore contemporary configurations from the perspective of Zacatecas. It is a concept intended for practice: not only artistic, but for extensive reflection whether in the café or on the street, a way to produce estrangement out of the familiar. To the extent that we could make use of this notion to visualize cultural forms as a field of tensions, we created knots in the contemporary. As a result, this approach to practical reflection is not a procedure exclusive to aesthetes, but also available to those who choose to engage in curating, art and mediation in general as a hybrid between the museum and the street. So, we could say that it is an invitation to turn our gaze towards the complexity not only of works of art, but of ordinary things. When we deformalize in this way, we disrupted those threads that underlie or precede the image, ruin, allegory or polytemporality of the quasi-object. Our surroundings thus became extensive threads that eventually formed knots, reflections whose practical scope could well be understood as a pedagogy of the quasi-object, a citizen curating.

Finally, by way of conclusion, I must acknowledge that my work with the biennial comprised learning, and a transformation in how I understand curating. The title *We Have Never Been Contemporary* framed a clear attempt to escape the colonizing aspect of specialized knowledge, curatorial vanity and labor hierarchies in order to yield to the possibilities of citizen collaboration. Try to bring something that smells of pure sophistic and museum rhetoric to reality. Expose yourself, get carried away, explore generosity—that utopia of expecting nothing in return, just coexisting in difference. Before a curator, a citizen!

It should be said that this exercise was marked by the characterization Gerardo Mosquera proposed of biennials as flying saucers. How to avoid becoming that colonizer, that other stranger, demarcated by a specialized speech, beep beep beep? This required not only a pedagogical turn. It was necessary to institute methodologies of citizen mediation under the framework of a new feminist anthropological turn, to cause a crisis of the collaborative and pedagogical practices of contemporary curating and their sense of mediation in order to reconsider their anthropological implications, and restore their methodologies in the framework of citizen participation.

VII bienalfemsa.com/nunca-fuimos-contemporaneos/.

To sum up, I will close with a quote from Rita Segato, referring to what she calls *anthropology on demand*, since it can open up a horizon for future considerations for this extensive curating model, which in this Biennial I proposed to try out first under the educational model of reflective generosity, and then under the concept of a citizen curating. In narrating the different anthropological methodologies, Segato explains that:

...it is not a question of producing knowledge about the other or the diversity of forms of human existence; nor is it the reflexive anthropology proposed by the postmodern perspective, that is, the temporary immersion in the world of the other only to return with anthropological estrangement in order to see ourselves more clearly [...]. What I propose is that our classic "subject" be the one who challenges us today, tells us who we are and what he expects of us, and demands the use of our "toolbox" to answer his questions and contribute to his historical project.[VIII]

The title *We Have Never Been Contemporary*, now seen from a distance, sought to institute a "curating on demand" approach, in which the Biennial and its curators made their "toolboxes" available. The Biennial, rather than attempting to institute a contemporary model by imposition, in a reproduction of colonial and centralist dynamics, should instead deny the contemporaneity of its curators to institute it from within. Not as a decentralized model, but rather a de-centered one; that is, it does not need to be reflected from a "center" as a condition for its peripheral redefinition. So, implementing this would mean reversing the prejudiced centralist curatorial diagnosis that "Zacatecan art is not contemporary," to instead allow local agents to use the platforms of the Biennial as their toolbox. The wager was that only in this way would a mechanism be put in place to enunciate the conditions of its own contemporaneity, as a negation of the Biennial title, subsequently reformulated as *We Were Always Contemporary*. So, if the matter of curating is mediation, the moment when, through the pedagogical program, the curators hired for the Biennial stood aside, was the moment that the mediation became citizen.

VIII Rita Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013), 13-14.

Vista exterior y primer piso de El Santero. Siguiente página: terraza de El Santero, Zacatecas, 2019.

El Santero, espacio cultural fundado por el artista zacatecano Alfonso López Monreal, fue una de las sedes del programa curatorial de la XIII Bienal FEMSA. El arquitecto Giacomo Castagnola acondicionó el espacio que albergó las oficinas de la bienal, uno de los programas de exposiciones y las residencias artísticas, así como las charlas y talleres impartidos por los artistas, investigadores y curadores participantes durante sus visitas. En El Santero se llevó a cabo una gran parte de las actividades del programa pedagógico (2018-2019), el cual estuvo conformado por interlocuciones y talleres con los historiadores, curadores y teóricos del arte invitados a participar en las diversas articulaciones que incluyó el programa y sus desbordes hacia el programa público.

El Santero, a cultural space founded by the Zacatecan artist Alfonso López Monreal, was one of the principal venues of the curatorial program for the 13th FEMSA Biennial. The architect Giacomo Castagnola refurbished the space that housed the biennial's offices, one of the exhibition programs, and the artistic residences, as well as the talks and workshops delivered by the participating artists, researchers and curators during their visits. A large part of the activities of the pedagogical program (2018-2019) was carried out in El Santero, which comprised dialogues and workshops with historians, curators and art theorists invited to participate in the various activities included in the program and their expansions into the public program.

Programa público
Public Program

Plataformas
Platforms

72 Charlas
Talks

74 Estudios
Studies

92 Mercado Jesús González Ortega

102 Después de la bienal
After the Biennial

El programa público de la XIII Bienal FEMSA estuvo conformado por charlas de los artistas comisionados, el equipo curatorial y algunos artistas e investigadores locales y se extendió por un lapso de 18 meses entre septiembre de 2017 y marzo de 2019. Se estructuró como un sistema de plataformas dialógicas que fomentaron los encuentros para discutir acerca de lo contemporáneo *desde* Zacatecas: Charlas, Estudios, Ensayos, Mercado y el encuentro internacional *Después de la bienal*, que se llevó a cabo los días 16 y 17 de noviembre de 2018.

La plataforma Charlas, con la que dio inicio el programa público, giró en torno a los acercamientos entre artistas comisionados y curadores con los públicos y artistas locales para establecer puntos en común y abrir los procesos de producción de la bienal. Estudios se concentró en un programa de exposiciones en El Santero a partir de la noción de *visita de estudio*, en donde artistas locales exhibieron sus trabajos en curso. Ensayos abrió la posibilidad de que los artistas comisionados mostraran los procesos involucrados en las piezas comisionadas para la XIII Bienal FEMSA. Mercado, plataforma desarrollada en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad y los locatarios del Mercado Jesús González Ortega de la capital zacatecana, abrió un espacio para desarrollar proyectos con los colectivos locales Ocupa y Campaña Negra, quienes desarrollaron actividades en uno de los locales de este emblemático espacio. El encuentro internacional *Después de la bienal* se constituyó en un espacio abierto para discutir diversas perspectivas sobre del modelo bienal en América Latina, así como sobre los programas pedagógicos inscritos en estos formatos.

The public program of the 13th FEMSA Biennial comprised talks by the commissioned artists, the curatorial team, and a number of local artists and researchers. It lasted for a period of 18 months between September 2017 and March 2019. It was structured as a system of dialogue-based platforms that encouraged meetings to discuss "the contemporary" *from* Zacatecas: Talks, Studies, Essays, Market and the international meeting *After the Biennial*, which took place on November 16 and 17, 2018.

The Talks platform, which kicked off the public program, revolved around the approaches made by commissioned artists and curators to local audiences and artists to establish common ground and open up the production processes of the biennial. Studies concentrated on an exhibition program in El Santero based on the notion of the *study visit*, where local artists exhibited their work in progress. Essays opened up an opportunity for the commissioned artists to show the processes involved in creating the pieces commissioned for the 13th FEMSA Biennial. Market, a platform developed in collaboration with the City Council and the tenants of the Jesús González Ortega Market in the Zacatecan capital, opened a space to develop projects with the local collectives Ocupa and Campaña Negra, who carried out activities in one of the premises of this emblematic space. The international conference *After the Biennial* offered an open space to discuss different perspectives on the biennial model in Latin America, as well as on the pedagogical programs that form part of these formats.

Charlas

Con esta plataforma, que tuvo El Santero como sede, dieron inicio las actividades públicas de la XIII Bienal FEMSA. Su propósito principal fue entablar diálogos alrededor de los planteamientos generales del programa curatorial, el trabajo de los artistas comisionados y de los agentes locales para establecer marcos de discusión comunes, conocernos y reorientar el curso de una bienal que se planteó como un proceso extensivo de curaduría abierta.

With this platform, which was hosted by El Santero, the public activities of the 13th FEMSA Biennial began. Its main purpose was to initiate dialogues around the overall approach of the curatorial program, the work of the commissioned artists and local agents to establish common frameworks for discussion, in order to get to know us and to redirect the course of a biennial that was proposed as an extended and open curating process.

Presentaciones públicas de Verónica Gerber y Caroline Montenat, Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa y la Unidad Académica de Artes/UAZ, El Santero, Zacatecas, 2017-2018.

2017

5 de septiembre
Nicolás Pradilla
Equipo curatorial

13 de octubre
Verónica Gerber
Diego Pérez
Fabiola Torres Alzaga
Comisiones del programa museológico

18 de octubre
Christian Camacho
Javier Hinojosa
Iván Krassoievitch
Comisiones del programa museológico

3 de noviembre
Chantal Peñalosa
Naomi Rincón-Gallardo
Comisiones del programa museológico

8 de noviembre
Gráfica Pentágono
Colectivo El Tren
Taller José Gabriel Ovalle
Oasis Urbano
Colectivos zacatecanos

15 de noviembre
Unidad Académica de Artes/UAZ
Taller Julio Ruelas
Formación artística en Zacatecas

1 de diciembre
Rita Ponce de León
Cynthia Gutiérrez
Vanessa Rivero
Comisiones del programa museológico

7 de diciembre
Caroline Montenat
Comisión curatorial
Eduardo Abaroa
Comisiones del programa museológico

2018

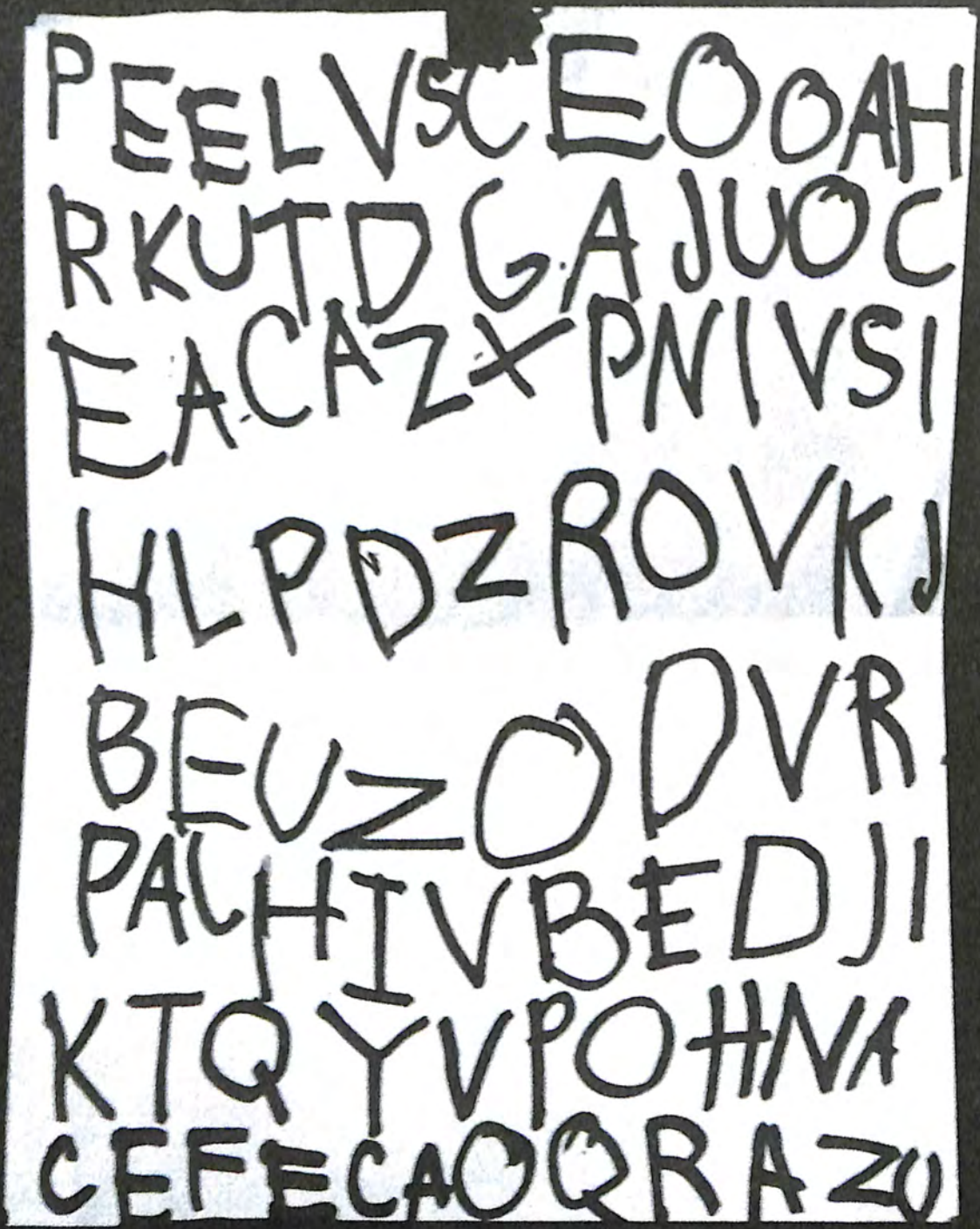
1 de febrero
Felipe Mujica
Ricardo Alcaide
Nicolás Robbio
Comisiones del programa museológico

2 de mayo
Runo Lagomarsino
Comisiones del programa museológico

19 de mayo
Museo comunitario y club de lectura de Sierra Hermosa
Otros proyectos

2 de julio
Patricia Dunn
Estudios

Estudios


PEELVSCEOOAH
RKUTDGAJUOC
EACAZXPNIVSI
HLPDZROVKJ
BEUZODVR
PACHIVBEDJI
KTQYVPOHNA
CEFECAOQRAZU

Este programa de exposiciones se basó en el procedimiento curatorial conocido como *visita de estudio* y tuvo como eje el diálogo con los artistas locales. A partir de estos intercambios se buscó poner en común las coincidencias, divergencias y articulaciones que existen en el campo de la producción artística actual en Zacatecas. En este proceso, el término *estudio* tiene un doble sentido: por un lado, se refiere al espacio de producción artística y, por otro, a los casos de estudio en tanto formato de investigación curatorial.

La iniciativa concibió un formato de exposiciones continuas con el objetivo de propiciar diálogos entre artistas de diversas generaciones y posturas estéticas. Se conformó, además, como una herramienta de investigación curatorial que cuestiona el aislacionismo de la producción de estudio al estimular encuentros con el propósito de estrechar los vínculos entre artistas y visibilizar relaciones entre la producción artística local con su entorno cultural, histórico y social.

Los conceptos de *nodo*, *red*, *espacio múltiple* y *montaje híbrido*, que subyacen al programa de la XIII Bienal FEMSA, fundamentaron las exhibiciones de obras y artefactos que se llevaron a cabo en los espacios Cubo blanco y Cubo negro dentro de El Santero.

This program of exhibitions was based on the curatorial process known as a *study visit* and revolved around dialogue with local artists. Based on these exchanges, we sought to share the points of convergence, divergence and articulation that exist in the field of artistic production in Zacatecas today. In this process, the term *study* has a double meaning: on the one hand, it refers to the space of artistic production and, on the other, to study cases as a format for curatorial research.

The initiative proposed a format of ongoing exhibitions with the objective of promoting dialogue between artists of different generations and aesthetic viewpoints. It also established itself as a curatorial research tool that addresses the tendency towards isolation of studio production by promoting encounters that aim to strengthen links between artists and making visible the relationships between local artistic production and its cultural, historical and social environment.

The concepts of *node*, *network*, *multiple space* and *hybrid montage*, which underlie the program of the 13th FEMSA Biennial, were the basis for the exhibitions of works and artifacts that took place in the Cubo Blanco and Cubo Negro spaces at El Santero.

2017

6 de diciembre
Enrique Barajas Pro
con Claudia Alvarado

2018

1 de febrero
Gaspar Gu

8 de marzo
Anakaren Corvera

22 de junio
Patricia Dunn

20 de septiembre
Gabinete

19 de diciembre
Vestigios

2019

25 de enero
Alejandro Olvera

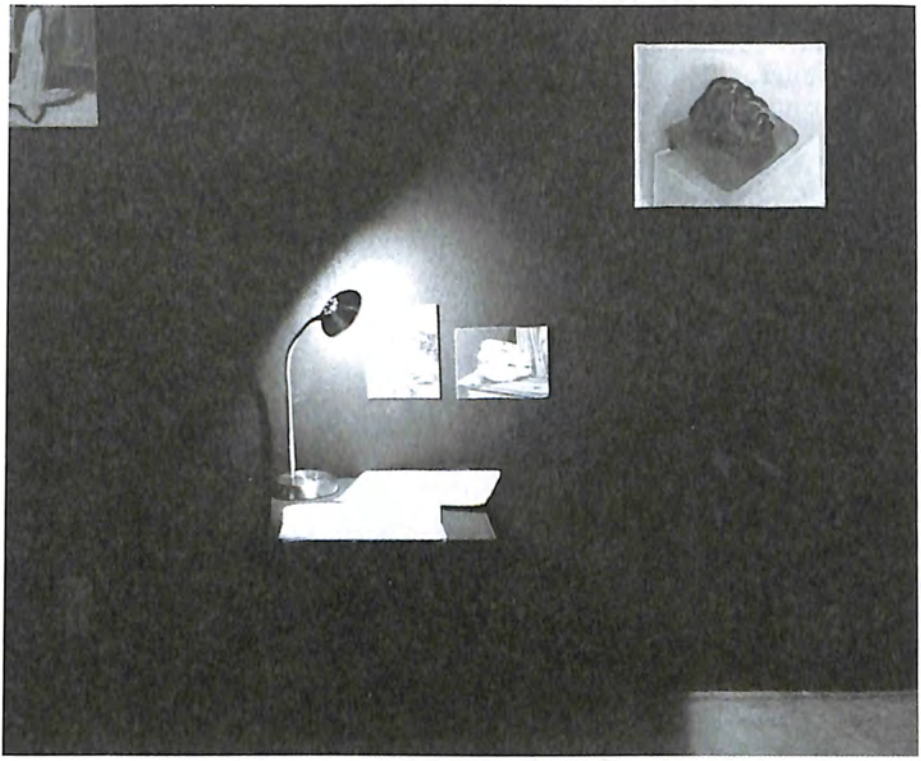
16 de febrero
Interludio

Anakaren Corvera, vista de exhibición, El Santero, Zacatecas, 2018.

Enrique Barajas Pro
con Claudia Alvarado
6 de diciembre de 2017

El montaje de Barajas Pro (Fresnillo, 1984) y Alvarado (Fresnillo, 1984), basado en un trabajo pictórico de pequeño formato, se realizó en el espacio Cubo negro de El Santero y se conformó por diez óleos, un cartel y un extracto de *Nunca fuimos modernos* de Bruno Latour.

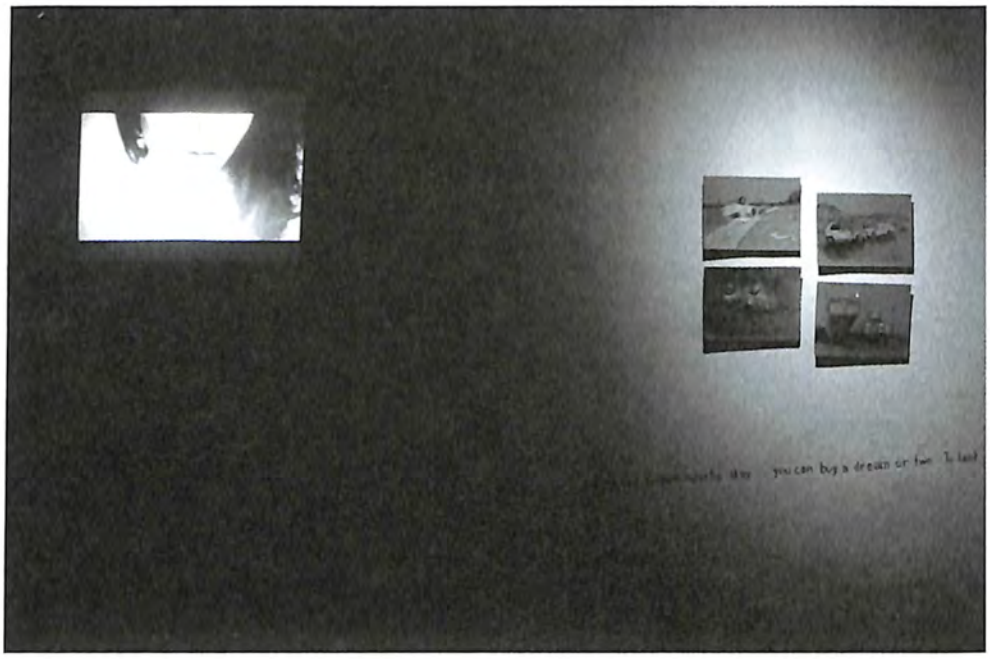
The installation by Barajas Pro (Fresnillo, 1984) and Alvarado (Fresnillo, 1984), based on small-scale pictorial work, was set up in the black cube of El Santero and was made up of ten oil paintings, a poster and an extract of *We Have Never Been Modern* by Bruno Latour.

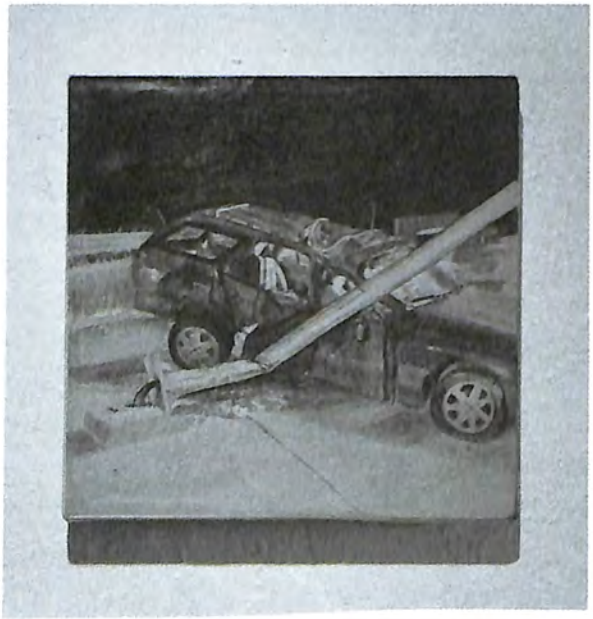


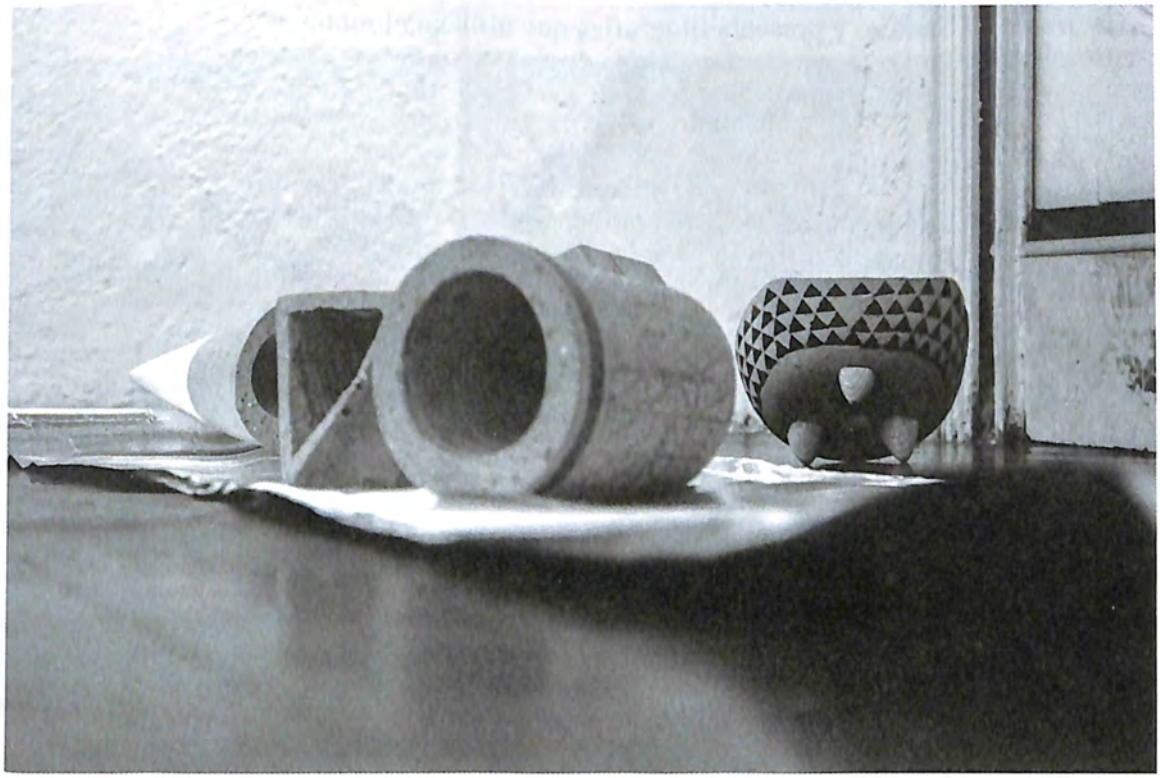
Gaspar Gu
1 de febrero de 2018

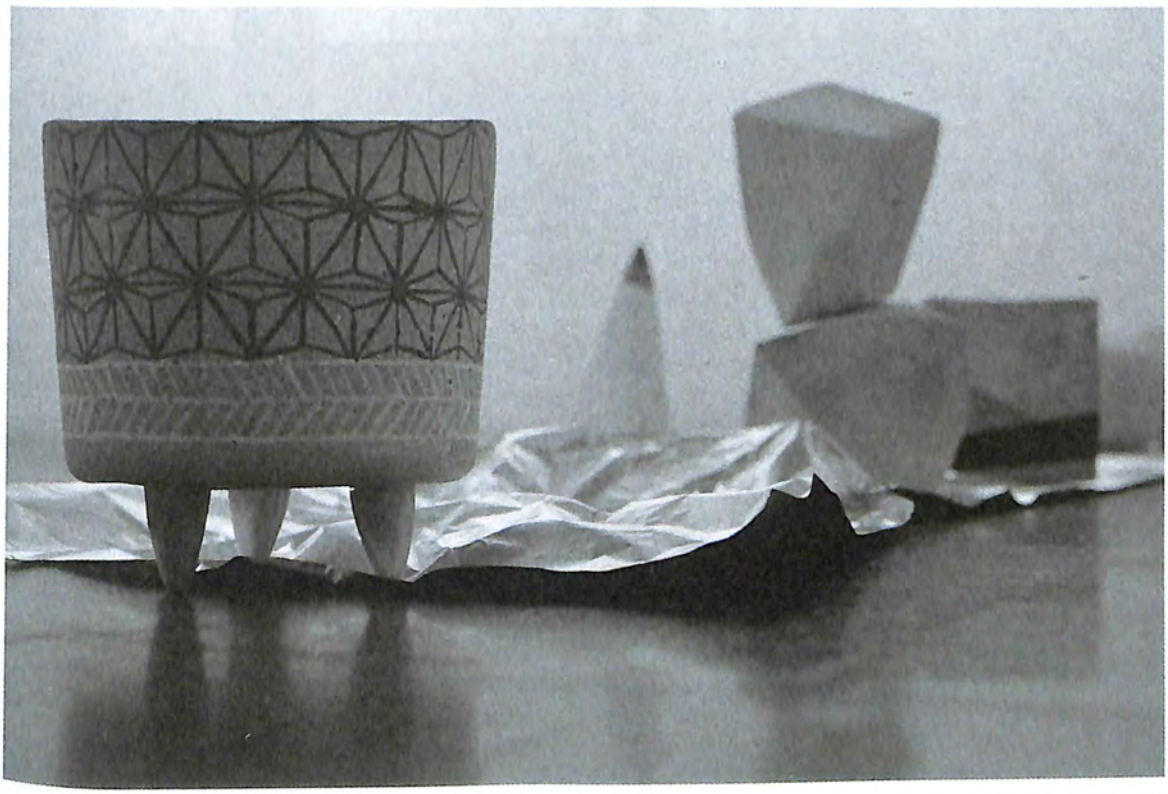
El montaje de Gaspar Gu (Fresnillo, 1981), realizado en Cubo blanco de El Santero, incluyó trabajo escultórico, video, pintura y piezas instalativas que dan cuenta de su trabajo reciente.

The installation by Gaspar Gu (Fresnillo, 1981) set up in the white cube of El Santero, was made up of sculptural work, video, painting and installation pieces that account for his recent work.





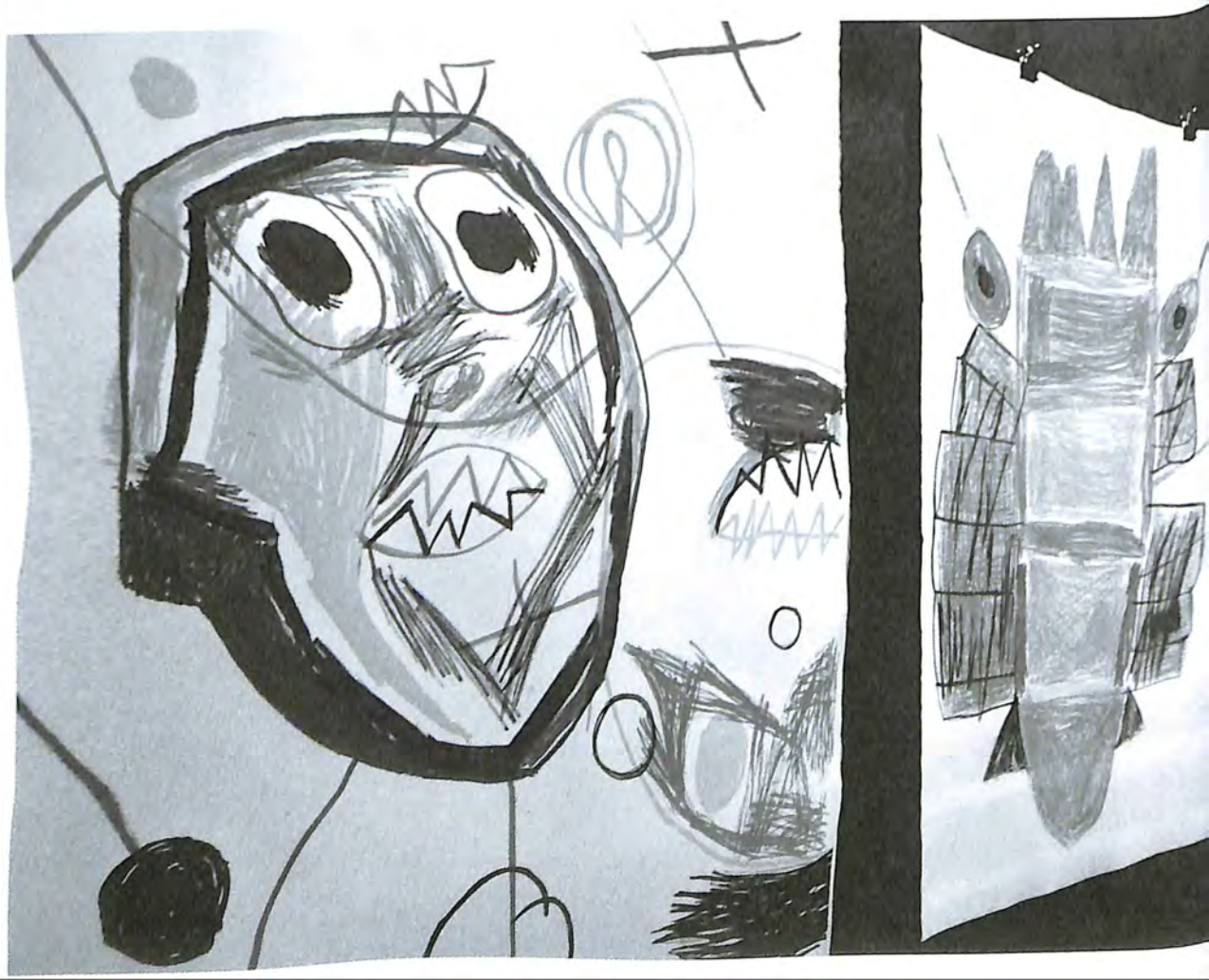


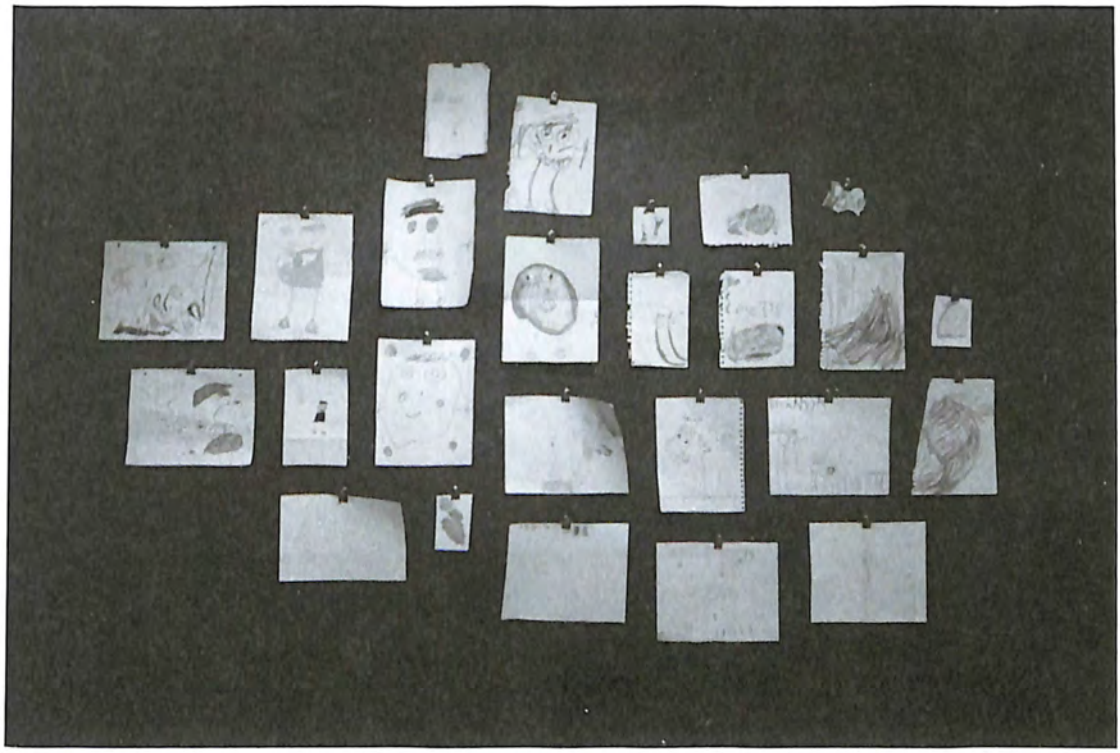


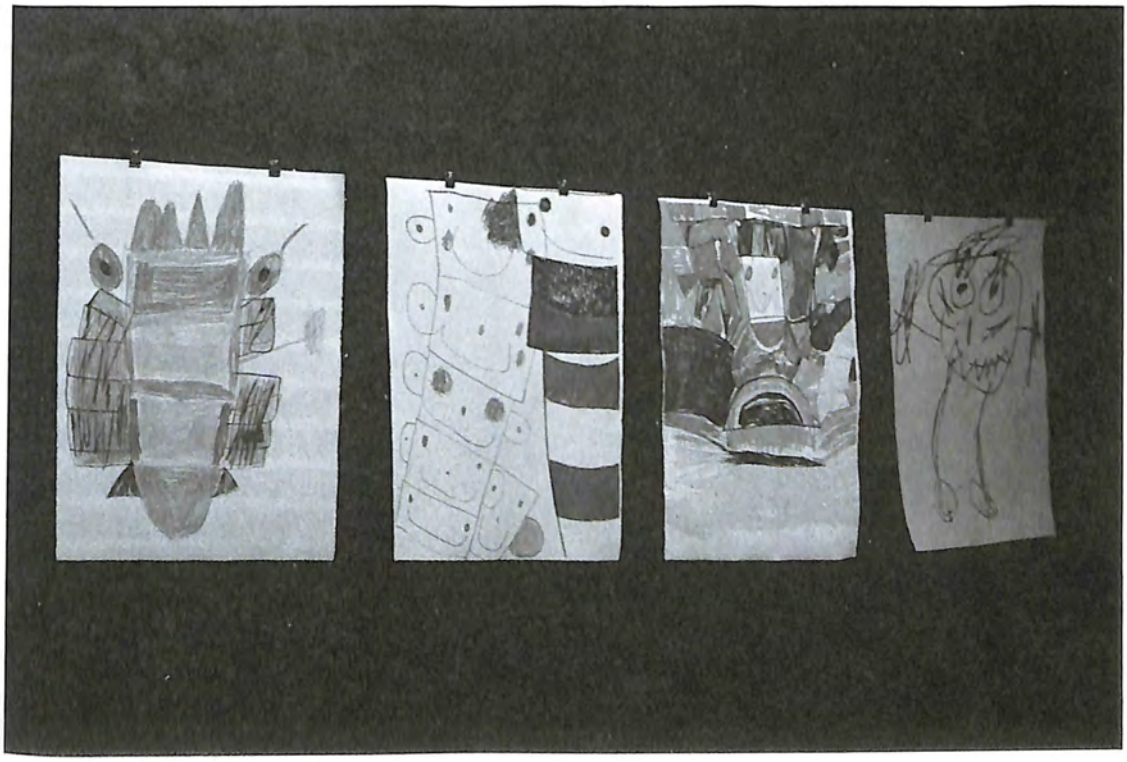
Anakaren Corvera
8 de marzo de 2018

La obra de Corvera (Zacatecas, 1992) se vincula a talleres infantiles de dibujo. El montaje, que muestra parte de su trabajo educativo y los procesos artísticos que éste impulsa, fue realizado en el espacio Cubo negro de El Santero y presenta litografías que utilizan el dibujo gestual de sus alumnos a manera de catálogo de elementos para componer imágenes en gran formato como parte de la serie *Bestiario litográfico* (2017), así como dibujos de alumnos recolectados entre 2012 y 2017.

Corvera's work (Zacatecas, 1992) is linked to children's drawing workshops. The installation, which shows part of her educational work and the artistic processes that it promotes, was carried out in the black cube of El Santero and presents lithographs that use the gesture drawings by her students as a catalog of elements to compose images in large format as part of the *Bestiario Litográfico* series (2017), as well as drawings by students collected between 2012 and 2017.



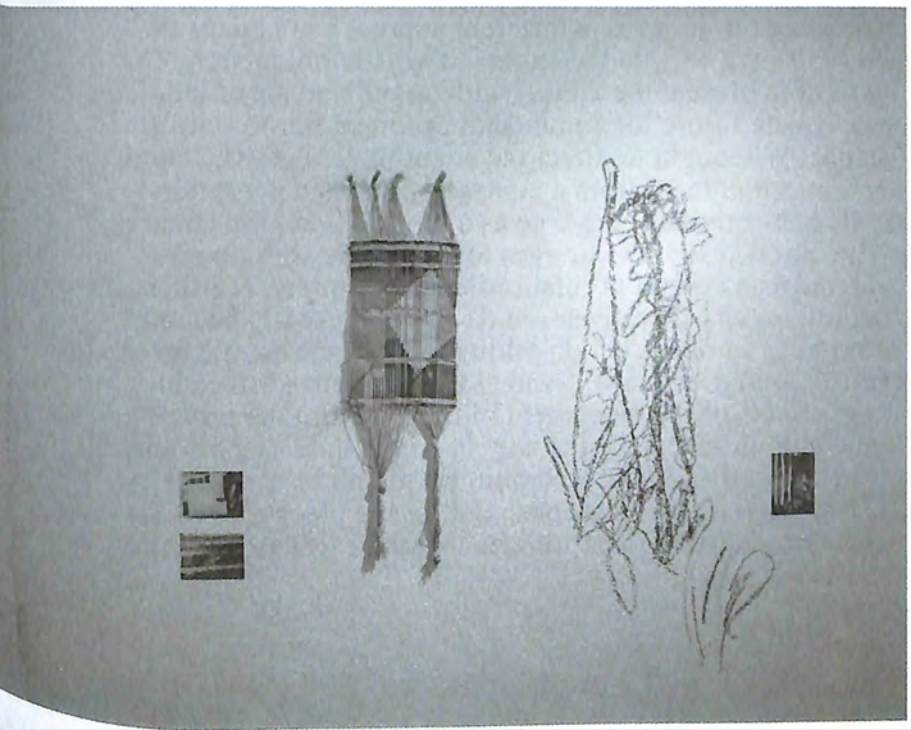




Patricia Dunn
22 de junio de 2018

Dunn (Smithville Center, Estados Unidos, 1944), artista radicada en Zacatecas desde hace más de 20 años, presentó un montaje de textiles, dibujos, fotografías y objetos encontrados en las caminatas que realiza en los cerros cercanos al centro de la ciudad.

Dunn (Smithville Center, United States, 1944), an artist based in Zacatecas for over 20 years, presented an installation made up of textiles, drawings, photographs and objects found during her walks along the hills near the city center.



Gabinete
20 de septiembre de 2018
Marco A. Chávez, Claudia Córdova, Eli Cuevas, Inés Cusi, Sarah Goaër, Omar Lemus, José Luis Navarro, Uriel Márquez, Guillermo Méndez, Alejandro Moreno, Alejandro Olvera, Carlos Alberto Sánchez, Fernando Salcedo, Susana Salinas, Ignacio Vera Ponce, Leticia Zubillaga

Esta exposición reunió obras terminadas, ejercicios, objetos encontrados, utilitarios, maquetas y comisiones en un montaje que buscó propiciar un acercamiento distinto a objetos que pertenecen, cada uno a su modo, a la esfera de la producción artística.

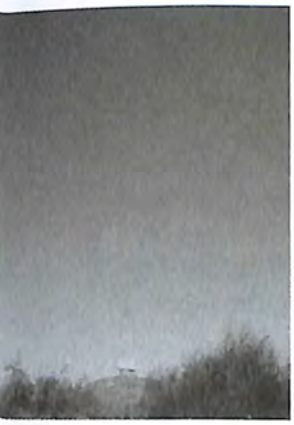
La intención no fue presentar al espectador un conjunto ordenado de piezas individuales, aisladas de su contexto inmediato, ni enunciar una postura curatorial. Se buscó dirigir la atención a una constelación de objetos e interpretarlos desde un presente en constante actualización en el que confluyen múltiples subjetividades como un dispositivo para indagar sobre el mundo. Se buscó voltear la mirada hacia la propia exposición —considerada como un sistema de relaciones que ordena, clasifica, propone jerarquías y narrativas—, un dispositivo que por lo general, se invisibiliza detrás de las obras. Una apuesta por preguntarnos cuáles son los mecanismos de selección —y a la par, de exclusión— de piezas, por los efectos del desplazamiento de los objetos del ámbito privado al espacio común, por la manera en que la disposición de los mismos afecta su percepción e interpretación, por el lugar que ocupa el conjunto en relación con otros montajes; y por el lugar que ocupamos como espectadores activos frente a los objetos que la exposición pone a nuestra consideración.

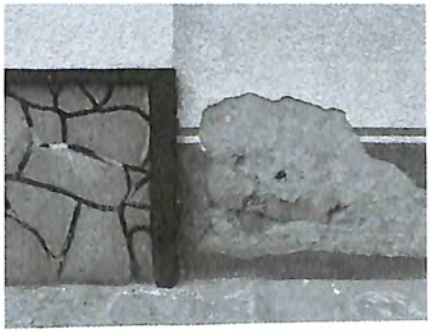
This exhibition brought together finished works, exercises, found objects, models, commissioned work and utilitarian objects in an installation that sought to promote a different approach to objects that belong, each in its own way, to the sphere of artistic production. The intention was not to present the viewer with an ordered set of individual pieces, isolated from their immediate context, nor to state a curatorial stance. We sought to direct the attention to a constellation of objects and interpret them from a constantly updated present in which multiple subjectivities converge as a device to inquire about the world. The aim was to turn our eyes towards the exhibition itself —considered as a system of relationships that orders, classifies, proposes hierarchies and narratives— a device that usually becomes invisible behind the works. A bet on asking ourselves what the mechanisms of selection of pieces are —and at the same time, of exclusion—, for the effects of the movement of objects from the private sphere to the common space, for the way in which their disposition affects their perception and interpretation, for the place occupied by the set in relation to other installations; and for the place we occupy as active spectators in front of the objects that the exhibition puts for our consideration.

Vestigios
19 de diciembre de 2018

Montaje conformado a partir de imágenes de archivo de la XIII Bienal FEMSA que reúnen el registro de visitas de campo y de estudio, así como algunos archivos de audio recabados durante el taller Aguzar el oído coordinado por Israel Martínez durante las sesiones del Programa pedagógico. Fotografía y montaje: equipo curatorial, XIII Bienal FEMSA.

Installation made up of archive images of the 13th FEMSA Biennial that gather the records of field and study visits, as well as some audio files collected during the Aguzar el oído [Sharpen the Ear] workshop coordinated by Israel Martínez during the sessions of the Pedagogical program. Photo and installation: 13th FEMSA Biennial curatorial team.

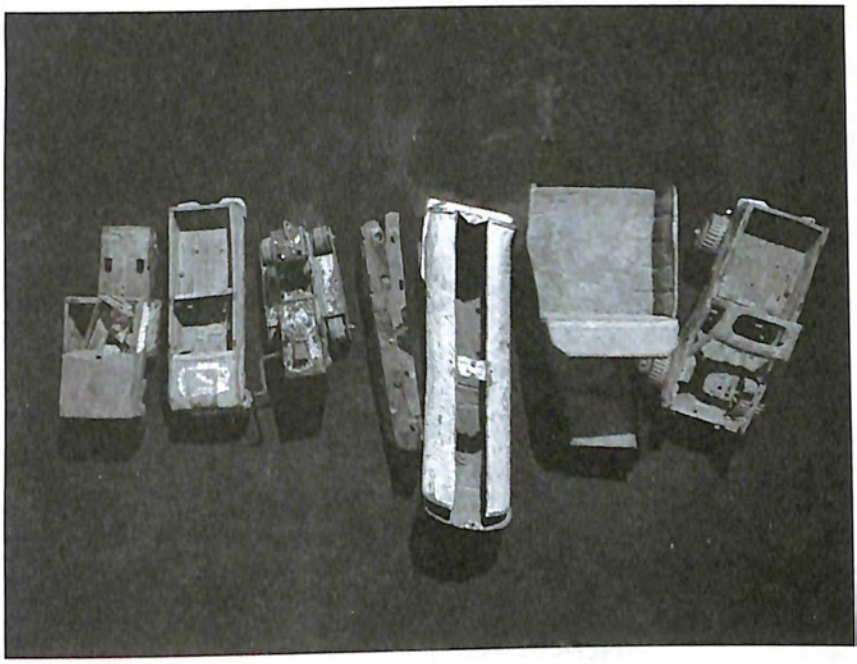


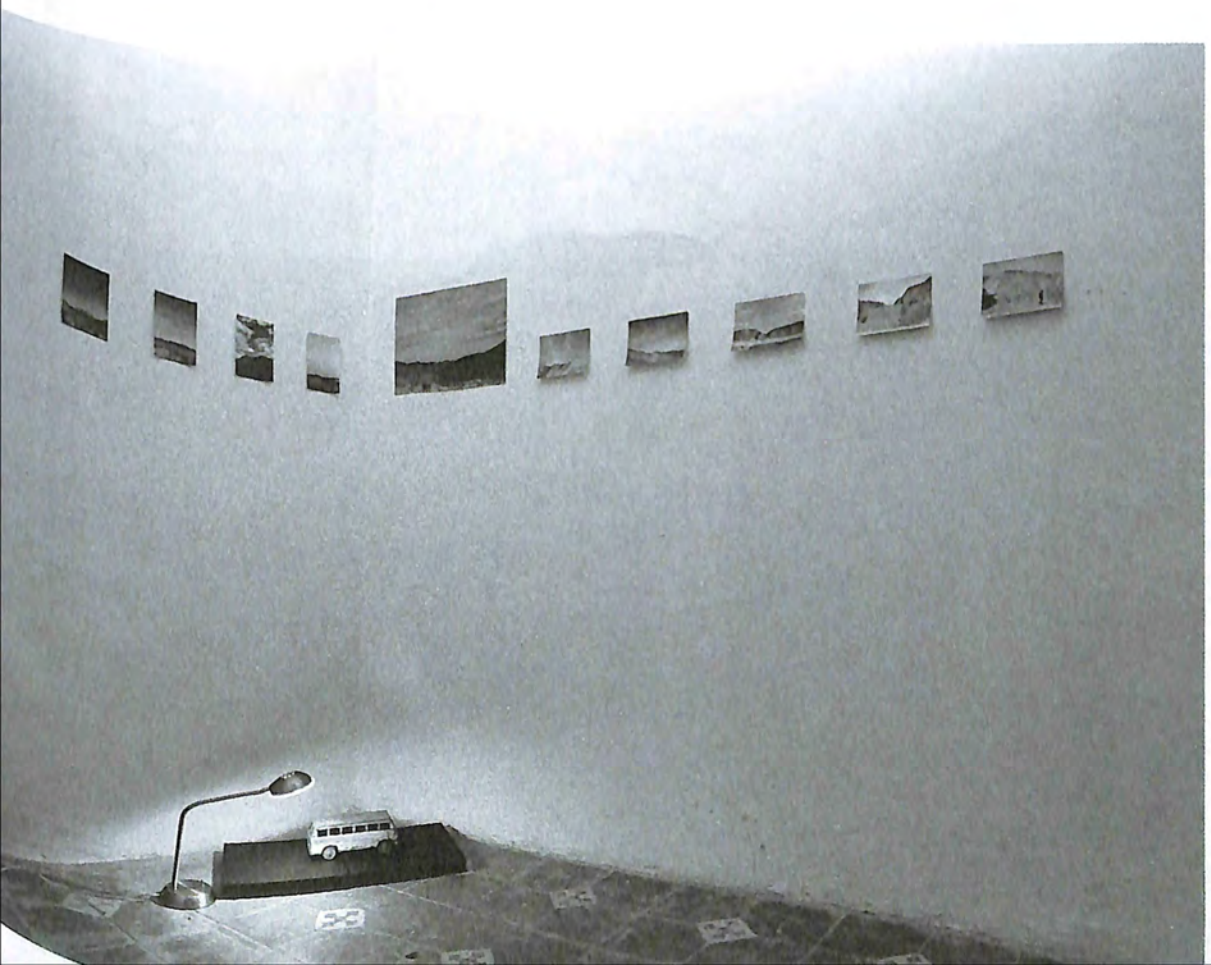


Alejandro Olvera
25 de enero de 2019

Alejandro Olvera (Zacatecas, 1970) recurre al trabajo con lámina, oficio heredado de su padre, y a su colección de objetos utilitarios de distintas épocas para realizar maquetas y esculturas. Este montaje del programa Estudios, que incluye juguetes de lámina de acero en proceso de restauración, se realizó en el espacio Cubo negro de El Santero.

Alejandro Olvera (Zacatecas, 1970) resorts to working with metal sheet, a trade inherited from his father, and to his collection of utilitarian objects from different times to make models and sculptures. This episode of the Estudios program, which includes steel sheet toys in the process of restoration, was set up in the Black cube of El Santero.

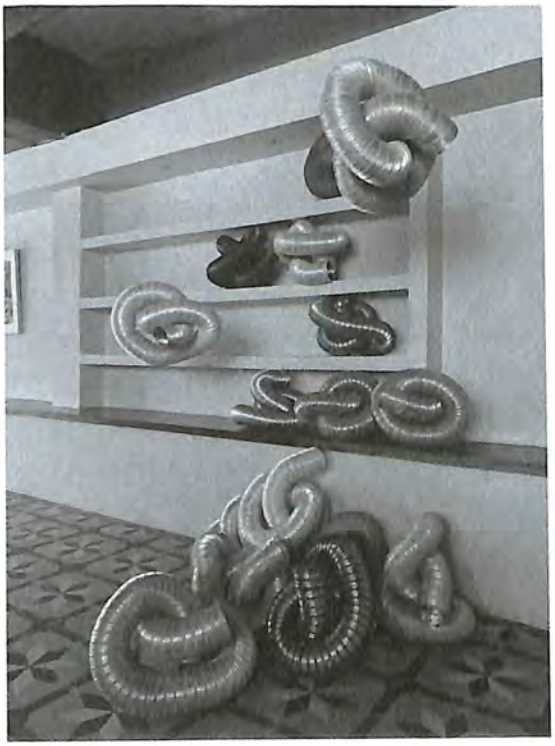




Interludio
16 de febrero de 2019
Martha Arriaga, Inés Cusi, Sarah Goaër, Karina Luna, Alejandra Mora, Elda Ortiz, Ángeles Perelló, Paola Torres, Gabriela Suárez del Real e Isis Vargas

Esta exposición fue una transición entre la XIII Bienal FEMSA y los procesos que vienen después de ella. *Interludio* significa jugar a ratos. En ese sentido se apeló a lo lúdico como una forma de establecer relaciones entre las obras y el público. El uso común del término refiere a la interpretación musical que se encuentra entre movimientos de una misma obra; con este espíritu se planteó una selección de piezas relacionadas con formas o momentos que se encuentran en ese espacio de transición, una especie de metamorfosis intermedial, de transformación, ciclos o reinvenciones.

This exhibition was a transition between the 13th FEMSA Biennial and the processes that come after it. "Interludio" means playing at intervals. In that sense, playfulness was appealed to as a way of establishing relations between the works and the public. The common use of the term refers to the musical interpretation that is in between movements of the same work; in this spirit, a selection of pieces related to figures or moments that are found in that transition space, a kind of intermediate metamorphosis, of transformation, cycles or reinventions, was proposed.



Esta página, arriba: Karina Luna, Simiente, cerámica, 2018, abajo: Isis Vargas, Imágenes del mundo flotante, clorotipo, 2018, e Inés Cusi, Laberinto hacia la luz, acuarela sobre papel y escultura en yeso, 2018. Página anterior: Sarah Goaër, An avel, cerámica, 2018-2019. y Gabriela Suárez del Real, Nonna Peppa, aluminio, 2018.

Mercado Jesús
González Ortega

El Mercado Jesús González Ortega, cuya construcción inició en 1861, funcionó como espacio de venta de frutas y verduras hasta 1980, cuando se reformó como centro comercial turístico.

La XIII Bienal FEMSA se planteó como un proceso extensivo de indagación acerca de lo histórico y la noción de contemporaneidad desde el autorreconocimiento y el diálogo con el propósito de potenciar tejidos intersubjetivos. Gracias a la colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad de Zacatecas, quienes facilitaron un espacio dentro del mercado, el programa público de *Nunca fuimos contemporáneos* participó del proceso de indagación en lo histórico desde esta sede temporal ubicada en uno de sus locales, la cual se orientó a la comisión de proyectos colaborativos desarrollados por artistas y gestores zacatecanos. Estas iniciativas de interlocución se basaron en dos ejes de discusión que tomaron las herramientas del arte como medio de aproximación: por un lado, la memoria histórica del espacio que ocupa el mercado y sus distintas capas temporales y, por otro, la memoria viva de quienes habitamos cotidianamente este espacio y establecemos trayectorias que lo cruzan y trazan conexiones físicas e históricas con el centro de la ciudad y sus alrededores. En este sentido, las comisiones partieron del contacto directo con transeúntes y curiosos por medio de actividades y producciones *in situ* que refieren con frecuencia a la historia material de este importante punto del centro de la ciudad, así como a las trayectorias narrativas de quienes lo habitamos.

Este espacio se sumó a las plataformas del entramado de la bienal al materializarse como un espacio de indagación desde el arte como herramienta y proceso, antes que como objeto terminado, lo cual posibilitó un tiempo de interlocución alrededor de la memoria.

The Jesús González Ortega Market, construction of which began in 1861, functioned as a space for selling fruit and vegetables until 1980, when it was renovated as a tourist-oriented shopping center.

The 13th FEMSA Biennial was proposed as an extensive process of inquiry into the notion of the historical and the contemporary, on the basis of self-recognition and dialogue in order to strengthen the intersubjective fabric. Thanks to the collaboration with the City Council of the city of Zacatecas, who made available a space within the market, the public program of *We Have Never Been Contemporary* participated in the process of historical inquiry from this temporary headquarters located in these premises, which focused on commissioning collaborative projects developed by artists and cultural managers from Zacatecas. These initiatives for dialogue were based on two specific areas of discussion that treated the tools used by art as a means of approximation: on the one hand, the historical memory of the space occupied by the market and its different temporal layers and, on the other, the living memory of those of us who inhabit this space every day and who create paths that traverse it, tracing physical and historical connections with the city center and its surroundings. In this regard, the commissions began with direct contact with passers-by and those interested through *in situ* activities and productions that frequently refer to the material history of this important site in the city center, as well as the narrative trajectories of those of us who live there.

Ejercicios de la memoria III, Des-dibujado (detalle). Actividad organizada por Colectivo Ocupa con estudiantes de primaria, 2018.

This space joined the platforms making up the biennial by taking shape as a space of art-based inquiry, as a tool and process rather than as a finished object, which enabled a period of discussion on the subject of memory.

Mercado Ocupa
Ejercicios de la memoria

La bienal buscó entretejer lo histórico con el presente, por lo que la iniciativa del colectivo Mercado Ocupa (Anakaren Corvera, Osvaldo A. Lugo Ruíz y Renny J. Castillo Umpierre) se articuló en torno a una serie de actividades simbólicas de reconstrucción y deconstrucción de la memoria desde una localidad específica, un local comercial del histórico mercado.

El colectivo de artistas trabajó en actividades colaborativas con base en la noción de *sitio específico* a partir de cuatro módulos que iniciaron el 9 de mayo y se extendieron hasta el mes de julio de 2018. Bajo el título *Ejercicios de la memoria* se exploraron ciertos aspectos mnemónicos de los materiales encontrados en el local comercial, así como documentos históricos y de archivo del mercado. La intención del proyecto fue posibilitar diálogos reflexivos entre el exterior y el interior del local, así como realizar ejercicios encaminados a visualizar una *realidad ilusoria* a partir de obras instalativas.

La intersección creada por el encuentro entre lo concreto —el local y sus materiales— y su propia historia, registrada en imágenes, documentos oficiales y legales relativos a la propiedad de la tierra y los usos del espacio público, dio cabida a la elaboración de obras de sitio específico que buscaron incitar a reflexionar sobre el *presente histórico*, es decir, aquello que aparece mediante los *ejercicios de la memoria* entre lo concreto y lo imaginario.

The biennial sought to interweave the historical with the present, and for this reason the initiative of the Mercado Ocupa collective (Anakaren Corvera, Osvaldo A. Lugo Ruíz and Renny J. Castillo Umpierre) was organized around a series of symbolic activities of reconstruction and deconstruction of the memory based in a specific locality, a commercial premises within the historical market.

The group of artists worked on collaborative activities based on the notion of site-specific work with four modules that began on May 9 and lasted until July 2018. Under the title *Exercises of Memory*, certain mnemonic aspects of the materials found in the commercial premises were explored, as well as historical and archival documents pertaining to the market. The intention of the project was to enable reflective dialogues between the exterior and interior of the premises, as well as to carry out exercises aimed at visualizing an *illusory reality* based on installations.

The intersection created by the encounter between the concrete—the local and its materials—and its own history, recorded in images, official and legal documents related to land ownership and the uses of public space, gave rise to the development of site-specific works that sought to incite reflection on the *historical present*, that is, what appears between the concrete and the imaginary by means of *exercises of memory*.

Vista del local facilitado por el municipio de Zacatecas para la realización de intervenciones artísticas como parte del Programa público de la XIII Bienal FEMSA.

Arriba: Colectivo Ocupa, Ejercicios de la memoria III, *Des-dibujado*, 8 de junio de 2018.
En medio: Colectivo Ocupa, Ejercicios de la memoria II, *Des-prevenidos*, 24 de mayo de 2018.
Abajo: Colectivo Ocupa, Ejercicios de la memoria I, *Re-construcciones*, 9 de mayo de 2018.

Mercado ocupa

2018

9 de mayo
Ejercicios de
la memoria I
Re-construcciones

24 de mayo
Ejercicios de
la memoria II
Des-prevenidos

8 de junio
Ejercicios de
la memoria III
Des-dibujado

15 de junio
Ejercicios de
la memoria
Cierre

Participantes
María Magdalena Álvarez Alvarado, Rafael Flores Ramírez, Mario Alberto García Villalpando, Rafael García Esquivel, Claudia Gutiérrez Dávila, Jhovan López Castañeda, Patricia Pamanes Rojas, Jaquelin Pérez Agüero, Elizabeth Ríos García, María Antonieta Rodríguez Márquez, Héctor Manuel Román Hidrogo, Mtro. Eduardo Santana, Catalina de la Torre Aguilar, José Alfredo Vázquez López, Ingrid Citlaly Villa de la Rosa, Citlali Belén Villegas, Diana Valdez Hernández, Irma Mariana Cortés Hernández, Escuela Primaria Francisco García Salinas, Escuela Primaria Valentín Gómez Farías, Sección Manada Khanhiwara y Scouts Zacatecas, México.

Arriba: Presentación de la antología de textos de Emilia Pesci como parte de la Triqueteca. Mercado Jesús González Ortega, 21 de junio de 2018. Abajo: Clínica esotérica para artistas. Lectura de cartas con Citlali Córdova. 9 de agosto de 2018.

Triqueteca

La Triqueteca fue una sala de lectura conformada por una colección de libros de arte y de política, recetas de cocina y una impresora multifuncional para fotocopiar. Se activó mediante una serie de actividades cuyo eje fue la compartición de saberes. Una de éstas fue, por ejemplo, la llamada Labores Feministas, donde se convocó a un taller bajo la premisa de aprender algo que no se sabía hacer: bordar. El objetivo fue generar una dinámica de aprendizaje colectivo para compartir técnicas y saberes sobre materiales con las demás y platicar sobre el trabajo de las artistas y diseñadoras invitadas. De esta manera se abrió un espacio de aprendizaje sobre colaboración entre mujeres, pero también sobre experiencias de violencia y discriminación. En Labores Feministas participaron Lili Hernández Luciano y Susana Salinas. Posteriormente continuó como parte del Programa de mediación de la bienal como un evento semanal en el que colaboraron Allari Romo, Sahara Romo Fonseca, Graciela Suárez del Real, Guadalupe Murillo y otras mujeres.

Junto con Mercedes López Calvo y Paola Torres Segoviano, la Triqueteca planteó el Taller de intervenciones urbanas, un cruce entre gráfica y artes escénicas basado en acciones para recorrer y reconocer la ciudad. El resultado de los ejercicios fue una serie de intervenciones en la ciudad que se tejieron con pasajes personales de la vida de los participantes a lo largo de un recorrido desde la Plaza de Armas hasta el Parque Sierra de Álica, donde cada quien contó sus historias de amor, lucha, decepción, etcétera.

En la Triqueteca también invitamos a otras personas a hablar de sus libros favoritos y realizar una antología de textos con fragmentos de éstos donde participaron Uriel Márquez Romo, Emilia Pesci y Campaña Negra. Las antologías se pusieron a disposición de los visitantes para su fotocopiado.

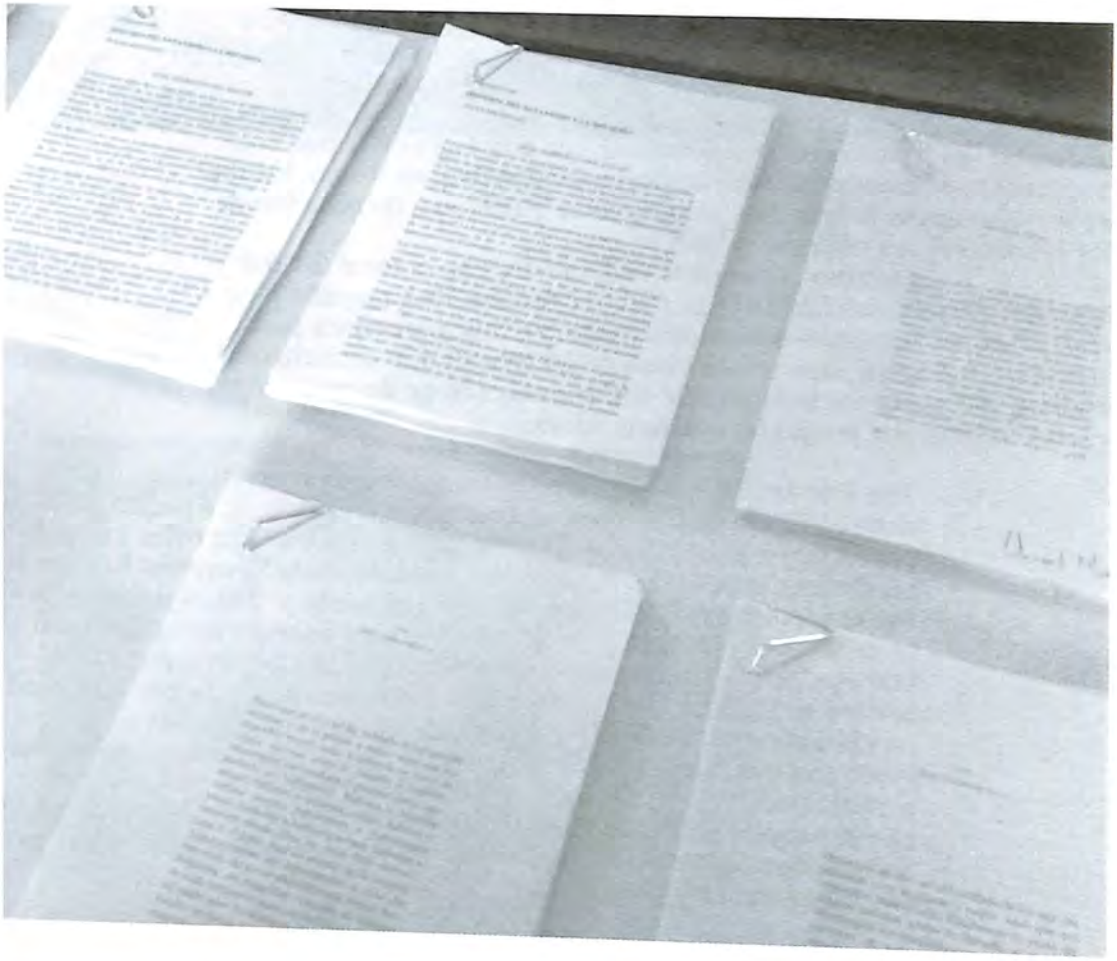
Durante el cierre de la Triqueteca en el local 2A del Mercado Jesús González Ortega, Citlali Córdova, de Campaña Negra, realizó un performance-consultoría titulado Clínica esotérica para artistas, donde leyó las cartas a cerca de 20 artistas que consultaron asuntos sobre arte exclusivamente con la intención de desenredar proyectos, reformular preguntas o aclarar ideas.

The Triqueteca was a reading room made up of a collection of art and politics books, kitchen recipes and a multifunction printer for photocopying. It was activated through a series of activities focused on sharing knowledge. One of these was so-called Feminist Labour, a workshop set up to learn a new skill: embroidery. The objective was to generate a dynamic of collective learning to share techniques and knowledge about materials with others, and talk about the work of invited artists and designers. In this way, a learning space was opened on collaboration between women, but also on experiences of violence and discrimination. Lili Hernández Luciano and Susana Salinas participated in Feminist Labour. Later it continued as part of the Biennial Mediation Program as a weekly event, in which Allari Romo, Sahara Romo Fonseca, Graciela Suárez del Real, Guadalupe Murillo and other women collaborated.

Together with Mercedes López Calvo and Paola Torres Segoviano, the Triqueteca proposed the Urban Interventions Workshop, a cross between printmaking and performing arts based on actions to explore and get to know the city. The result of the exercises was a series of interventions in the city that were woven into personal events from the participants' lives along a route from the Plaza de Armas to the Sierra de Álica Park, where each recounted their stories of love, struggle, disappointment, etc.

In the Triqueteca we also invited other people to talk about their favorite books and to produce an anthology of texts made up of extracts from them. Participants included Uriel Márquez Romo, Emilia Pesci and Campaña Negra. The anthologies were made available to visitors for photocopying.

At the closure of the Triqueteca, which was hosted by premises 2A in the Jesús González Ortega Market, Citlali Córdova from Campaña Negra performed a consultancy entitled Esoteric Clinic for Artists, where she read the cards for about 20 artists who asked her about art matters exclusively with the intention of resolving projects, reformulating questions or clarifying ideas.



Esta página: Recopilaciones de textos de Uriel Márquez y Emilia Pesci como parte de la Triqueteca.
Página siguiente: Labores feministas, 12 de julio de 2018.

2018

21 de junio
Triqueteca
Presentación de antologías
Emilia Pesci y Uriel Márquez

28 de junio
Triqueteca
Presentación de antologías
Campaña Negra

12 de julio
Labores feministas
Invitadas:
Lili Luciano y Susana Salinas

17, 18 y 19 de julio
Taller de intervenciones urbanas
Coordinación:
Paola Torres Segoviano y Mercedes López

9 de agosto
Clínica esotérica para artistas.
Lectura de cartas
Citlali Córdova

Después
de la bienal
After the
Biennial

Después de la bienal
16 y 17 de noviembre de 2018, Jerez y Guadalupe, Zacatecas

Este encuentro se enfocó en compartir algunas preguntas y reflexiones alrededor del sentido que el formato bienal tiene actualmente a nivel regional y global, acerca de la escala, los tiempos y programas pedagógicos que se inscriben en estos proyectos y aquello que sucede a organizadores, agentes locales y públicos una vez que el proyecto concluye.

Después de la bienal se llevó a cabo a lo largo de dos días en el Teatro Hinojosa de Jerez y el Museo de Guadalupe en Zacatecas e involucró a diversos agentes que, desde distintos espacios y formas de intervención, han participado en la construcción de lo que se entiende por una bienal de arte en Latinoamérica, así como en la problematización de este modelo.

El programa curatorial de *Nunca fuimos contemporáneos* buscó articular una perspectiva autoreflexiva. En ese mismo sentido, este encuentro apostó por el diálogo para hacerle preguntas al modelo, así como por el reconocimiento colectivo de todas aquellas personas que participamos de muy diversas maneras en la discusión y la búsqueda de formas de interacción a lo largo del periodo que antecede y rebasa los tiempos de los montajes expositivos de este tipo de eventos. Éstos, considerados como espacios donde la configuración de narrativas mediante objetos, textos, charlas, talleres y espacios de ocio permiten herramientas flexibles para pensarnos y reconocernos *desde aquí*.

El encuentro se complementó con la publicación *Después de la bienal*, la cual incluye los textos de los participantes en el encuentro y de otros agentes que influyeron en sus discusiones.

This event focused on sharing a number of questions and reflections about the current meaning of the biennial format at the regional and global level, about the scale, times and educational programs that form a part of these projects, and what happens to organizers, local agents and audiences once the project concludes.

The event took place over two days at the Hinojosa Theater in Jerez and the Guadalupe Museum in Zacatecas, and involved various agents who, from different spaces and forms of intervention, have participated in the construction of what we understand by an art biennial in Latin America, as well as in calling this model into question.

The curatorial program of *We Have Never Been Contemporary* sought to articulate a self-reflexive perspective. In the same way, this event promoted dialogue that questioned the model of the biennial, as well as for the collective recognition of all those people who participate in many different ways in the discussion and the search for forms of interaction over a period that precedes and extends beyond the actual exhibitions mounted for this type of events. Seen as spaces for the configuration of narratives through objects, texts, talks, workshops and spaces of leisure, these provide flexible tools to think about and recognize ourselves *from here*.

The event was complemented by the publication *After the Biennial*, which includes the texts presented by the participants at the meeting and those of other agents that influenced their discussions.

Presentación de "Esto no es un ovni" de Willy Kautz, 16 de noviembre, Teatro Hinojosa de Jerez, Zacatecas, 2018.

16 de noviembre de 2018,
Teatro Hinojosa, Jerez de las Salinas, Zacatecas

José Roca
Bienalidades. Cuatro casos de intervención

A partir de cuatro casos de estudio, Roca propone la figura del *curador de infraestructura*, aquel que sabe que sirve ante todo a un medio local al facilitar apoyo a sus instituciones, a las discusiones de sus campos artísticos y a construir herramientas de mediación que amplíen las posibilidades y las metodologías dialógicas de la educación artística y la crítica. La labor del curador de infraestructura que propone, se encamina a contribuir a la consolidación de una base fincada en estos principios desde el autoentendimiento o la práctica situada lejos de la búsqueda de aprobación o consumo externo.

Based on four case studies, Roca proposes the figure of the *infrastructure curator*, the one who knows that he primarily serves a local environment by providing support to its institutions, to the discussions of its artistic fields, and to build mediation mechanisms that expand the possibilities and tools of artistic education and criticism. The work of the infrastructure curator that he proposes is aimed at contributing to the consolidation of a foundation rooted in these principles, on the basis of self-understanding or a practice that does not seek external approval or consumption.

César Espinosa y Araceli Zúñiga
La Bienal Internacional de Poesía Visual-Experimental en México

Entre 1985 y 2009, César Espinosa y Araceli Zúñiga fungieron como centro gravitacional de un proyecto periódico que partió de la necedad del trabajo translocal a través del correo y los lazos de amistad. La Bienal Internacional de Poesía Visual-Experimental en México fue realizada a partir de la gestión autónoma de un grupo de personas cuyo motor era el entusiasmo y es, probablemente, la primera bienal curatorial organizada y sostenida durante diez ediciones en nuestro país. Espinoza y Zúñiga compartieron su experiencia dentro de la red internacional de poesía visual y la organización contra viento y marea de una iniciativa que se construyó de afectos e ingenio más que de presupuesto estatal o corporativo.

Between 1985 and 2009, César Espinosa and Araceli Zúñiga were at the heart of a periodic project that was rooted in the need for translocal work through the mail and ties of friendship. The International Biennial of Visual-Experimental Poetry in Mexico was made possible by the autonomous organization of a group of people driven by enthusiasm, and is probably the first curatorial biennial in our country. It lasted for ten editions. Espinoza and Zúñiga shared their experience within the international network of visual poetry and the organization against all odds of an initiative that was constructed out of emotions and ingenuity rather than a state or corporate budget.

Willy Kautz
Esto no es un ovni. Apuntes sobre la XII y la XIII Bienal FEMSA

Kautz parte de la metáfora del ovni utilizada por Gerardo Mosquera para hablar críticamente del modelo de bienal internacional de arte con el propósito de plantear la forma de intervención que se ha urdido en su participación, primero como curador en la XII Bienal FEMSA y posteriormente como director artístico en la XIII edición. Una forma que apuesta por estrategias de curaduría abierta a lo largo de un programa extensivo de 18 meses que buscó establecer una discusión autorreflexiva y situada acerca de la contemporaneidad.

Kautz starts from the UFO metaphor used by Gerardo Mosquera to critically discuss the international art biennial model with the purpose of proposing the form of intervention that has been developed in his participation, first as curator at the 12th FEMSA Biennial and later as artistic director of the 13th edition. This is a form that supports open curatorship strategies throughout an extensive 18-month program that sought to establish a self-reflective and situated discussion about contemporaneity.

17 de noviembre de 2018, Museo de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas.

Maya Juracán
21 Bienal de Arte Paiz, Guatemala

Maya Juracán, cocuradora de la 21 Bienal de Arte Paiz, *Más allá* (2018), quien trabaja desde la gestión crítica de la memoria histórica guatemalteca, partió de comprender el territorio para acuerpar los diálogos localizados desde el feminismo comunitario como una herramienta para pensar en el espacio como una relación epistemológica en flujo, el cuerpo en su relación con este espacio, el tiempo, el movimiento y la memoria. La más reciente edición de la Bienal de Arte Paiz descentralizó territorial y conceptualmente la noción de producción y circulación cultural como una forma de montar un espejo que, a la vez que recuperó algunas narrativas de los largos procesos sociopolíticos en el país, apuntó a abrir preguntas desde dentro acerca de cómo se construye Guatemala en el ahora más allá de la mirada exterior.

Maya Juracán, co-curator of the 21st Bienal de Arte Paiz, *Más allá* (2018), who works on the critical management of Guatemalan historical memory, started out from understanding the territory as a way of giving shape to the dialogues located by community feminism as a tool to think about space as an epistemological relationship in flow, and the body in its relationship with this space, time, movement and memory. The most recent edition of the Bienal de Arte Paiz decentralized in territorial and conceptual fashion the notion of cultural production and circulation as a way of holding up a mirror that, while recovering a number of narratives from the lengthy socio-political processes in the country, aimed to open up questions from the inside about how Guatemala is being constructed in the present, going beyond the view from outside.

Mônica Hoff

Lectura de *Experiencia #3, la 3 Bienal da Bahia, Brasil. ¿Qué es lo que realmente ha cambiado?* de Marcelo Rezende

Mônica Hoff realizó una lectura comentada del texto de Marcelo Rezende escrito para este encuentro. La ausencia de Rezende en Zacatecas fue coherente con su práctica curatorial en el contexto de la escalada actual del autoritarismo en Brasil, frente al cual las prioridades y las discusiones cambian. Para el director artístico de la 3 Bienal da Bahia (2014) —que fue en sí misma una actualización de la memoria de las dos primeras ediciones cinco décadas después—, el formato bienal tiene la ambición de fomentar el pensamiento crítico sobre el otro y sobre sí mismo como un gesto político. En su lectura, la Bienal da Bahia, cuya segunda edición en 1968 fue clausurada por la dictadura el mismo día de su inauguración, pertenece a lo que se puede entender como una narrativa subyacente, no sólo de las circunstancias históricas presentes a lo largo del desarrollo cultural de Brasil durante el último siglo, sino también del desequilibrado momento actual.

Mônica Hoff made a commented reading of the text by Marcelo Rezende written for this event. Rezende's absence in Zacatecas was consistent with his curatorial practice in the context of the current escalation of authoritarianism in Brazil, in response to which priorities and discussions change. For the artistic director of the 3rd Biennial of Bahia (2014)—which was itself an update of the memory of the first two editions, five decades later—the biennial format has the ambition to foster critical thinking about the other and about oneself as a political gesture. In his reading, the Biennial of Bahia, whose second edition in 1968 was closed by the then dictatorship on the day of its inauguration, belongs to what can be understood as an underlying narrative, not only of the historical circumstances present throughout the cultural development of Brazil over the last century, but also of the unbalanced present moment.

Uriel Márquez Romo, Ana Saryvi Riva Palacio, Citlali Córdova, Claudia Córdova, Fernando Salcedo, Elda Ortiz y Diana Valdez.

¿Qué queremos enseñar que no conozcamos todavía?

El equipo de mediación de la bienal compartió su experiencia durante la participación como parte del programa público y pedagógico, las relaciones establecidas con los museos, las exposiciones o espacios como el mercado Jesús González Ortega en el marco de las actividades del programa, pero también fuera de éste. La sesión se articuló a partir de abrir preguntas al público acerca de cómo se plantearon las estrategias de interacción con los diferentes públicos en relación con las exposiciones de la bienal, el contexto de la ciudad y los intereses de todas aquellas personas que participaron en el diálogo. Uno de los puntos centrales en la charla fueron aquellas cosas que suceden du-

rante las actividades que desbordan los programas como afectos, es decir, como relaciones éticas y políticas que se generan al estar juntos en el gozo y el conflicto y que establecen otras relaciones y temporalidades que rebasan los marcos programáticos de la bienal.

The biennial mediation team shared their experience as part of the public and pedagogical program, the relationships established with museums, exhibitions or spaces such as the Jesús González Ortega market within the framework of the program activities, and also outside of this. The session was based on opening up questions to the audience about how the strategies of interaction with the different audiences were proposed in relation to the exhibitions of the biennial, the context of the city and the interests of all those who take part in the dialogue. One of the central points in the talk were the things that happen during the activities that overflow the programs, that is, ethical and political relationships that arise from spending time together in enjoyment and conflict, and that establish other relationships and timeframes that exceed the program frameworks of the biennial.

Mônica Hoff, Sofía Olascoaga y público participante. Ralentizar los procesos: (des)aprendizajes subterráneos

Esta conversación abierta que cerró las actividades del encuentro se enfocó en las preguntas generadas por la discontinuidad de los programas curatoriales y pedagógicos de eventos bienales e iniciativas que vinculan arte y aprendizaje. Se reflexionó sobre el sometimiento a "plantillas" a ser llenadas que, por inercia, adoptan los programas pedagógicos en marcos curatoriales y las estructuras burocráticas que en muchas ocasiones estos programas adoptan y que suelen ir en detrimento de currículas y diálogos potentes. La charla en el jardín del Museo de Guadalupe se hiló a partir de la experiencia de Hoff y Olascoaga, así como de todos los asistentes, alrededor de la demanda productiva, la temporalidad y aquellas potencias que quedan ocultas ante las instancias organizadoras de este tipo de eventos.

This open conversation that closed the activities of the event focused on the questions generated by the discontinuity of the curatorial and educational programs of biennial events and initiatives that link art and learning. It also reflected on the submission to "templates" to be filled out that, by inertia, adopt the educational programs in the curatorial frameworks and the bureaucratic structures that these programs often adopt and which are often detrimental to having strong curricula and dialogues. The talk in the garden of the Museum of Guadalupe was drawn from the experience of Hoff and Olascoaga, as well as all the attendees, around the productive demand, the timeframe and the powers that remain hidden from the organizing bodies of this type of events.

Presentaciones de José Roca, César Espinosa, Araceli Zúñiga y Willy Kautz. Teatro Hinojosa, Jerez, Zacatecas, 16 de noviembre de 2018.

Monica Hoff presentando un texto de Marcelo Rezende, el equipo de mediación de la XIII Bienal FEMSA y la sesión abierta con Hoff y Sofía Olascoaga. Museo de Guadalupe, Zacatecas, 17 de noviembre de 2018.

Programa pedagógico
Pedagogical program

Nicolás Pradilla
Estar en la forma/espacio/tiempo del otro

El Programa pedagógico de la XIII Bienal FEMSA fue planteado inicialmente como una serie de actividades encaminadas a formar un equipo de mediación para el Programa de colaboraciones museológicas y de intervenciones en el espacio público de la bienal. Con este propósito, se diseñó la lista inicial de invitados a coordinar sesiones alrededor de nociones como *pedagogías artísticas, mediación* e *historia de los museos y las exposiciones*. Las sesiones se dividieron en dos formas de interacción: talleres e interlocuciones. Los talleres se orientaron hacia la práctica artística, mientras que las interlocuciones consistieron en sesiones de lectura y discusión para pensar juntos. Las actividades se ampliaron sobre la marcha hacia otras preguntas alrededor del marco cultural de la región para pensar lo contemporáneo desde Zacatecas más allá de las narrativas hegemónicas del arte, lo cual estableció distintas rutas de participación. De esta forma, el Programa se constituyó como una provocación que colocó al cuerpo en el centro. Los talleres se enfocaron en su encuentro rítmico, en la sincronización, el préstamo y el contagio; en adoptar el ritmo del otro, su tiempo, su espacio físico y mental, en adoptar también sus formas a través del diálogo intersubjetivo y la convivencia.

En un presente que parece estar marcado por la velocidad, la fragmentación y la carrera individual basada en el mérito, la restauración de la intersubjetividad a la que alude Paulo Freire en *La pedagogía del oprimido* resulta urgente. El Programa pedagógico se orientó paulatinamente hacia una urdimbre conformada de imaginarios colectivos y a crear zonas y redes afectivas, a abrir relaciones dialógicas a partir de traslapes de fragmentos de la memoria colectiva. Acorde a las nociones de *distanciamiento, extrañamiento, montaje/desmontaje* y *redes* que nutrieron el concepto de *desformalismo* que en la bienal utilizamos como un nodo para visualizar las formas culturales como un campo de tensiones, la puesta en común buscó establecer diálogos entre los acervos de museos zacatecanos, la ciudad como currículo abierto, la cotidianidad y los imaginarios personales para compartir procesos.

Los conocimientos no institucionalizados, que se sitúan al margen del mercado y de la educación vertical bancaria basada en el depósito de conocimientos, representan un contrapeso a las narrativas dominantes. En las actividades del Programa, estos conocimientos se articularon alrededor de un espacio para compartir desde el sentir, la convivencia y el aprendizaje íntimo. Se trató de propiciar la reflexión acerca de lo que se aprende y cómo se aprende: abrir preguntas acerca de cómo se ha fijado una noción específica de educación basada en la disciplina escolarizada normada por el depósito de herramientas productivas y su estructuración jerárquica especializada. En este sentido, el Programa propició el empirismo, los saberes domésticos y el conocimiento no científico, usualmente relegados al terreno de lo no visible, a ese otro lado de la línea construido por el pensamiento occidental moderno que, como plantea Boaventura de Sousa Santos, monopoliza la distinción universal entre lo verdadero y lo falso.[1]

1 Boaventura de Sousa Santos, "Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes", en *Una epistemología del sur* (México: Siglo XXI/CLACSO, 2009), 162.

A la convocatoria inicial de participantes, abierta en febrero de 2018, concurrieron 35 estudiantes de arte, artistas, gestores e investigadores zacatecanos interesados en los procesos de la bienal y la educación artística. El grupo abierto, que creció hasta sumar alrededor de 44 asistentes en las sesiones más nutridas, participó de discusiones alrededor de estos temas desde una perspectiva situada en el contexto de la ciudad de Zacatecas. El propósito inicial de conformar un equipo de mediación ocurrió de manera orgánica tras la segunda visita de Mônica Hoff, asesora del Programa, con quien se desarrollaron estrategias para trabajar a partir de las exposiciones, pero no solamente dentro de éstas, pues las diversas actividades que se llevaron a cabo a lo largo de los ocho meses de talleres e interlocuciones cambiaron y ampliaron las preguntas iniciales para plantear tensiones entre arte, subjetividad y ciudad.

A lo largo del Programa pedagógico se discutió alrededor de la gráfica zacatecana, el trabajo en contextos comunitarios y las posibilidades que El Santero, sede de muchas de las actividades de la bienal, podía ofrecer tras el cierre de la XIII edición. Es de esta forma que el espacio sede se convirtió en un centro de reunión que rebasó las expectativas y marcos temporales de la bienal y potencialmente extiende sus actividades de manera orgánica más allá de ésta. El Programa pedagógico buscó insistir en la activación de espacios más allá de los marcos expositivos ortodoxos como una forma de aportar nuevos contenidos y ampliar la noción de arte en el contexto zacatecano. El aprendizaje del programa, basado en los conceptos de curaduría extensiva y generosidad reflexiva, desbordó las actividades programadas para articularse de manera orgánica a partir del encuentro dialógico de una comunidad artística zacatecana, que si bien ya se conocía, no forzosamente había entrado en diálogo y convivencia cercana. Un desborde que ha potenciado otras iniciativas a nivel regional que aún no podemos vislumbrar.

The pedagogical program of the 13th FEMSA Biennial was initially proposed as a series of activities aimed at establishing an mediation team for the Museological Collaborations Program and interventions in the public space of the biennial. For this purpose, an initial list was established of those invited to coordinate sessions around concepts such as art-education, mediation and the history of museums and exhibitions. The sessions were divided into two forms of interaction: workshops and dialogues. The workshops were oriented towards artistic practice, while the dialogues consisted of reading and discussion sessions for thinking together. The activities spontaneously expanded towards other questions around the cultural framework of the region to think about the contemporary in Zacatecas beyond the hegemonic narratives of art, which established different routes of participation. In this way, the Program was established as a provocation that placed the body at the center. The workshops focused on their rhythmic encounter, synchronization, sharing and inspiring; in adopting the rhythm of the other, their time, their physical and mental space, and also adopting their forms through intersubjective dialogue and coexistence.

In a present that seems to be marked by speed, fragmentation and individual careers based on merit, the restoration of the intersubjectivity alluded to by Paulo Freire in *The Pedagogy of the Oppressed* seems to be an urgent necessity. The Pedagogical Program was gradually oriented towards the collective imaginary and the creation of affective zones and networks, with the aim of opening up dialogue-based relationships grounded in the overlapping of fragments of collective memory. In line with the notions of distancing, estrangement, montage/demontage and networks that nurtured the concept of *deformalism* that in the biennial we use as a node to visualize cultural forms as a field of tensions, this sharing sought to establish dialogues between the collections of Zacatecan museums, the city as an open curriculum, everyday life and personal imaginaries.

Non-institutionalized knowledge, which is situated outside the market and the vertical education model based on depositing knowledge, represents a counterweight to the dominant narratives. In the activities of the Program, this knowledge was articulated around a space to be shared on the basis of feeling, coexistence and intimate learning. The idea was to encourage reflection about what is learned and how is lerned: to open up questions about how a specific notion of education based on school discipline regulated by the deposition of productive tools and their specialized hierarchical structuring has been established. In this sense, the Program propitiated empiricism, domestic knowledge and non-scientific knowledge, usually relegated to the terrain of the unseen, on that other side of the line built by modern Western thought that, as Boaventura de Sousa Santos suggests, monopolizes the universal distinction between true and false.[II]

The initial open call, sent in February 2018, received responses from 35 art students, artists, cultural managers and researchers from Zacatecas interested in the processes of the biennial and in artistic education. The open group, which grew to around 44 attendees in the busiest sessions, participated in discussions on these issues from a perspective centered in the context of the city of Zacatecas. The initial idea of forming an a mediation team arose organically after the second visit of Mônica Hoff, program advisor, with whom strategies were developed to work on the basis of the exhibitions, yet not only within them, as the various activities undertaken over the eight months of workshops and dialogue changed and expanded the initial questions to suggest tensions between art, subjectivity and city.

Throughout the Pedagogical Program, discussions were held on Zacatecan printmaking, work in community contexts and the possibilities that El Santero, the venue for many of the biennial activities, could offer after the 13th Biennial ended. In this way, the space became a center for encounter that exceeded the expectations and time frames of the biennial and potentially extends its activities organically beyond it. The Pedagogical Program sought to emphasize the activation of spaces beyond orthodox exhibition

II Boaventura de Sousa Santos, "Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes", en *Una epistemología del sur* (Mexico City: Siglo XXI/CLACSO, 2009), 162.

frameworks as a way to contribute new content and expand the notion of art in the Zacatecan context. The learning of the program, based on the concepts of extensive curating and reflective generosity, went beyond the programmed activities to articulate itself in an organic fashion out of the dialogue-based encounter of the Zacatecan artistic community, which while already aware of each other, had not necessarily entered into such close dialogue and coexistence. This expansion has strengthened other initiatives at the regional level that are yet to be glimpsed.

Caminata por el cerro de la Bufa durante el taller Aguzar el oído, coordinado por Israel Martínez, Zacatecas, julio de 2018.

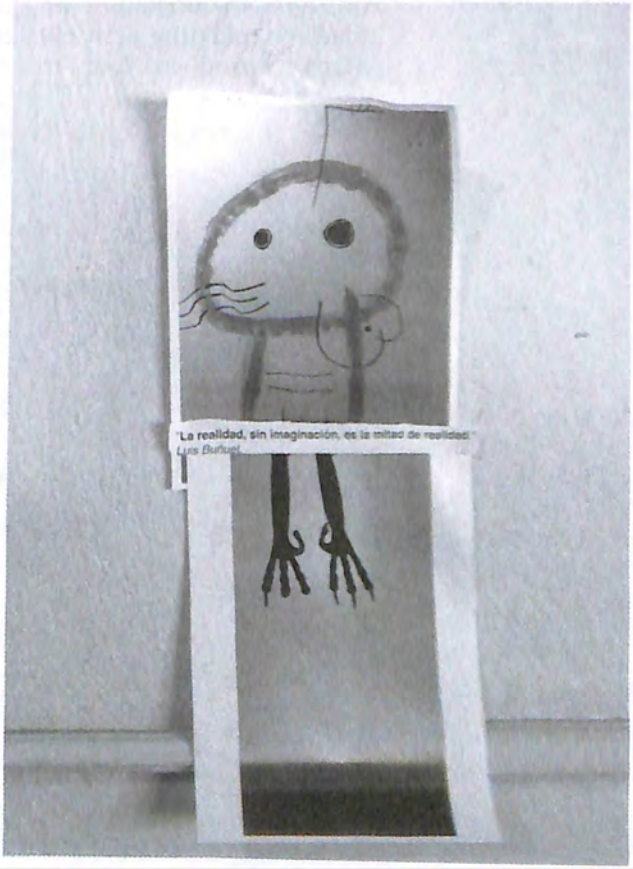
Willy Kautz, Daniel Garza Usabiaga
Los museos después de la bienalización. El devenir moderno de lo contemporáneo
Museums after Biennialization. The Modern Becoming of the Contemporary
8 y 9 de marzo de 2018

Este taller buscó ofrecer un panorama de la historia de los museos y las exposiciones con el objetivo de entender su funcionamiento actual y explorar distintas alternativas para diversificar las perspectivas y lecturas de lo que estos espacios pueden ofrecer a través de sus colecciones. Las sesiones coordinadas por Willy Kautz y Daniel Garza Usabiaga se enfocaron en desestabilizar la concepción de los objetos de las colecciones permanentes de los museos zacatecanos y pensar en conjunto en distintas formas de relacionarlos discursivamente a partir de nuevas ideas y relaciones entre las piezas, los acervos y las figuras institucionales de la ciudad.

Estas sesiones tocaron casos de estudio históricos donde el quehacer de las exposiciones cumple con funciones críticas. Según Garza Usabiaga, la curaduría y el montaje son prácticas que poseen una plasticidad que les permite escapar a las limitantes metodológicas basadas en pasos o maneras adecuadas de hacer. En este sentido, la práctica curatorial y de montaje que se propuso en estas sesiones se basan en la creatividad y la imaginación informada.

This workshop sought to provide an overview of the history of museums and exhibitions in order to understand how they work today, and to explore different options for diversifying the perspectives and readings of what these spaces can offer through their collections. The sessions coordinated by Willy Kautz and Daniel Garza Usabiaga focused on destabilizing how the objects from the permanent collections of the Zacatecan museums are conceived, and thinking together about different ways of connecting them discursively on the basis of new ideas and relationships between the pieces, the collections and the institutional figures of the city.

These sessions touched on historical case studies where the work of the exhibitions fulfills critical functions. According to Garza Usabiaga, curating and montage of exhibitions are practices that have a flexibility that allows them to escape methodological limitations based on specific steps or the right ways of doing things. In this sense, the curatorial and montage practices proposed in these sessions are based on creativity and an informed imagination.

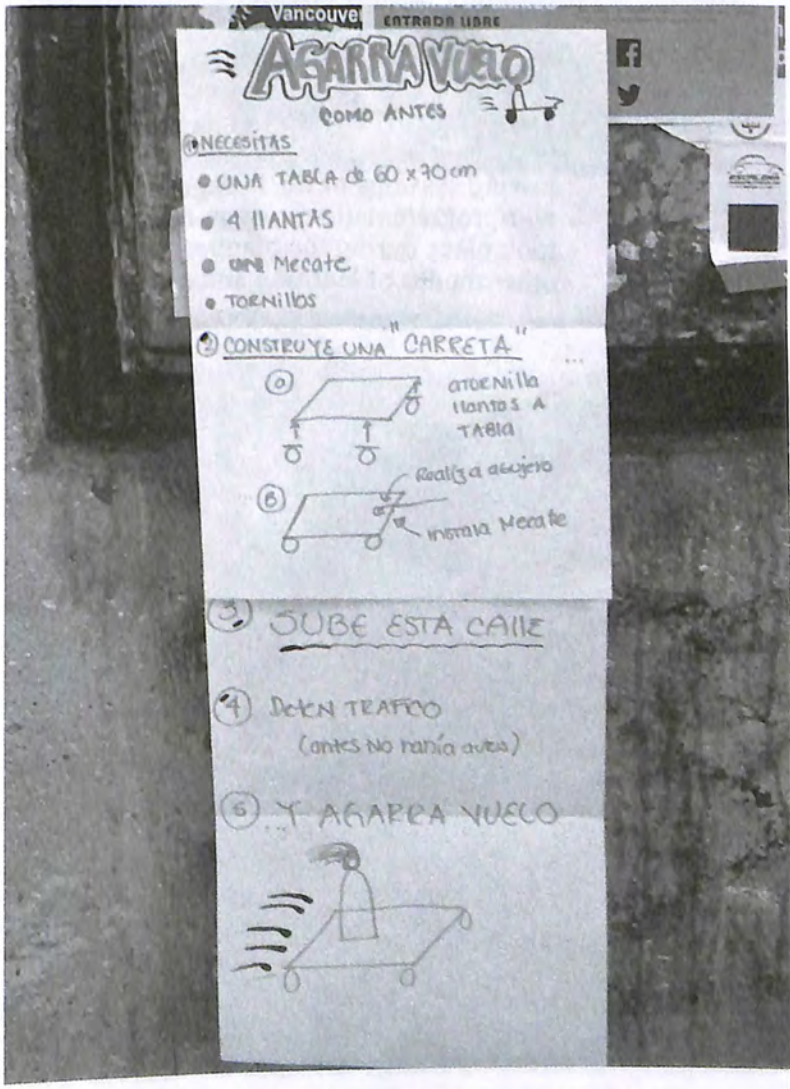


Ejercicios de montaje realizados por los asistentes con fotografías tomadas durante un recorrido por el Museo Pedro Coronel con Willy Kautz y Daniel Garza Usabiaga. El Santero, Zacatecas, 2018.

Mônica Hoff
Curaduría pedagógica
Pedagogical Curating
16 al 21 de marzo de 2018

Durante el taller, Hoff discutió sobre curaduría pedagógica y mediación a partir de su experiencia a lo largo de cinco ediciones de la Bienal do Mercosul, de la cual dio ejemplos y estudios de caso para pensar en otras formas de entender la mediación. Así mismo, estableció un diálogo con el grupo, en modo de escucha activa, acerca de la relación de las personas con su propia ciudad y sus contextos político, social y cultural. A lo largo de las sesiones se realizaron mapeos del centro histórico de Zacatecas a partir de los cuales se llevaron a cabo ejercicios de mediación que tomaron a la ciudad y la subjetividad de los participantes como currículo y motor. La actividad con la cual se cerraron las actividades de mapeos consistió en una caminata por el centro histórico en la cual se propusieron recorridos a la ciudadanía.

During the workshop, Hoff discussed pedagogical curating and mediation based on her experience over five editions of the Mercosul Biennial, and she provided examples and case studies to think about other ways of understanding mediation. She also established a dialogue with the group, in active listening mode, about people's relationship with their own city and their political, social and cultural contexts. Throughout the sessions, mappings of the historic center of Zacatecas were carried out, on the basis of which mediation exercises were undertaken that took the city and the subjectivity of the participants as both curriculum and driving force. The activity that concluded the mapping activities consisted of a walk through the historic center that proposed tours to citizens.

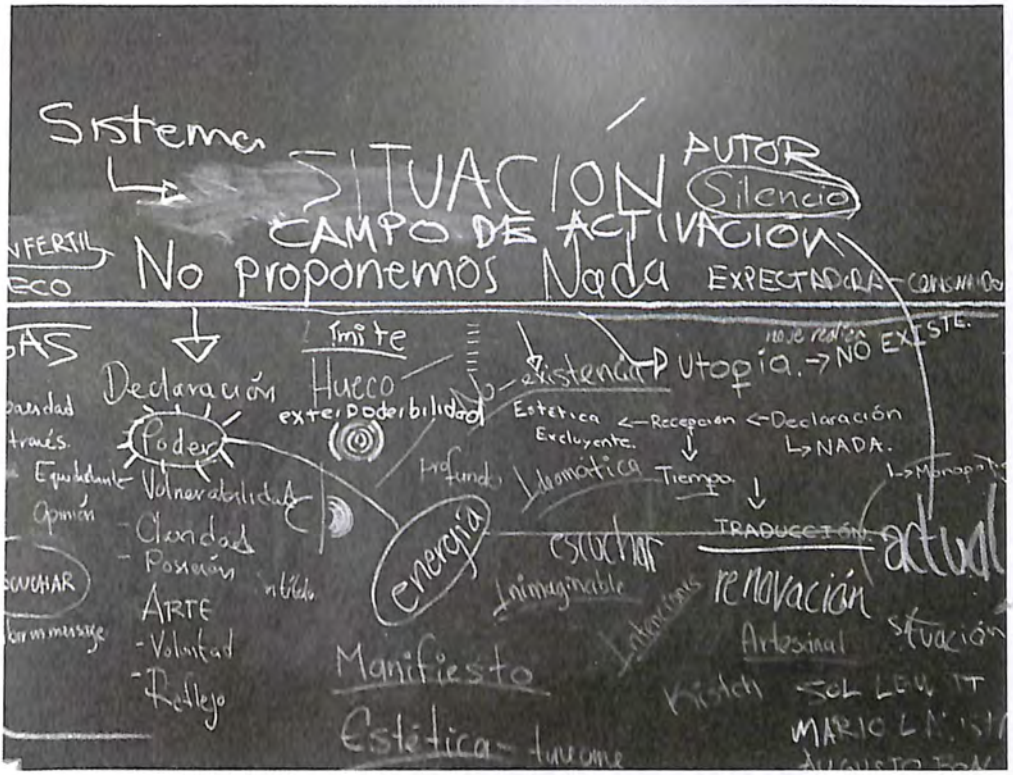


Mapeo de sitios significativos en el centro histórico y propuestas de recorridos ciudadanos en el espacio público con Mônica Hoff, Zacatecas, 2018.

Citlali Córdova, Nicolás Pradilla
Generosidad reflexiva y corresponsabilidad
Reflective generosity and co-responsibility
20 y 21 de abril de 2018

En estas sesiones se analizó la noción de *duda* como detonadora de procesos para la generación de conocimiento y la forma en que se articulan distintas esferas de conocimiento para crear una imagen de la realidad. Se analizó el texto de Luis Camnitzer, "Hacia una teoría del arte boludo", como punto de partida para explorar las posibilidades y límites del arte como soporte para la construcción y transmisión de conocimiento. También se inauguró el comedor de la terraza de El Santero, una actividad que se continuó durante las siguientes sesiones del Programa pedagógico y que funcionó como extensión dialógica no programática de las discusiones que se llevaron a cabo durante las actividades planeadas. El comedor abrió otras vías de aprendizaje y cohesión para el grupo.

In these sessions the notion of *doubt* was analyzed as a trigger for processes for the generation of knowledge and the way in which different spheres of knowledge are articulated to create an image of reality. The text by Luis Camnitzer, "Towards a Theory of *Boludo Art*," was analyzed as a starting point for exploring the possibilities and limits of art as a support for the construction and transmission of knowledge. The collective dining space on the terrace of El Santero was also inaugurated, an activity that was continued during the following sessions of the Pedagogical Program and that functioned as a non-programmatic dialogue-based extension for the discussions that took place during the planned activities. The dining space opened up other modes of learning and cohesion for the group.



Sesiones de lectura, discusión y comedor de cierre con Citlali Córdova y Nicolás Pradilla, El Santero, Zacatecas, 2018.

Sofía Olascoaga
Pedagogías experimentales
Experimental Pedagogies
26 al 28 de abril de 2018

Con Sofía Olascoaga se estudió el caso concreto del Centro Intercultural de Documentación (CIDOC), a traves del proyecto *Entre Utopía y Desencanto*, que puso nuevamente en circulación las ideas del centro de documentación creado por Iván Illich y Valentina Borremans en el estado de Morelos durante las décadas de 1960 y 1970. Se establecieron dinámicas de trabajo colaborativo para generar ideas de proyectos para El Santero no contemplados por la estructura programática de la bienal que permitieran integrar a distintas comunidades de la ciudad. Entre otras iniciativas, se propuso desarrollar una cocina comunitaria, que ya había tenido un primer momento en las sesiones anteriores; un vivero; una sala de lectura; un cineclub y una serie de intervenciones y montajes de arte sonoro. Todos ellos articulados con las actividades de la bienal, pero con el propósito de que estos grupos de trabajo, además de abrir actividades dentro del Programa de mediación, rebasaran la temporalidad programática de *Nunca fuimos contemporáneos.*

With Sofia Olascoaga, the specific case of the Intercultural Documentation Center (CIDOC) was studied through the project *Between Utopia and Disenchantment*, which returned to circulation the ideas of this documentation center set up by Iván Illich and Valentina Borremans in the state of Morelos during the 1960s and 1970s. Group work dynamics were established to develop ideas for projects for El Santero not covered by the programmatic structure of the biennial that would allow the integration of different communities in the city. Among other initiatives, development of a community kitchen was proposed (an idea that had already come up in the previous sessions); a plant nursery; a reading room; a film club and a series of sound art interventions and montages. All of these proposals were articulated with the activities of the biennial, but with the intention that these working groups, in addition to offering activities as part of the Mediation Program, would extend beyond the time frame of *We Have Never Been Contemporary.*

Sesión con Sofía Olascoaga en la terraza de El Santero y propuestas grupales de uso para el espacio, El Santero, Zacatecas, 2018.

Curaduría pedagógica y mediación
Educational Curating and Mediation
31 de mayo, 1 y 2 de junio de 2018

En estas sesiones se revisó la historia de la mediación en los museos y las distintas concepciones que se ha tenido de esta actividad a lo largo del tiempo (servicios educativos, visitas guiadas, etc.), así como la manera en que estas formas de mediación influyen en las relaciones que establecen los distintos públicos con el arte.

Se discutió la experiencia de la participación del Colectivo Ocupa en el mercado Jesús González Ortega, particularmente sobre cómo fue su relación con los locatarios y el acercamiento paulatino con ellos para generar desde el proyecto un espacio de encuentro que posibilitara repensar las relaciones al interior del mercado y también de los visitantes con este espacio. En este sentido, se puso especial atención al caso de los distintos grupos de estudiantes de educación básica que colaboraron con el colectivo en *Des-dibujados*, el tercer módulo del proyecto del colectivo, donde grupos de niños realizaron dibujos en el local del mercado asignado a la bienal.

These sessions reviewed the history of educational programs in museums and the different ways this activity has been conceived over time (educational services, guided tours, etc.), as well as the way in which these forms of mediation influence the relationships established with art by different audiences.

The experience of Colectivo Ocupa in the Jesús González Ortega Market was discussed, particularly their relationship with the long-term tenants and how they gradually approached them to generate a space of encounter to allow reconsideration of relations both within the market and also with visitors to the space. In this regard, special attention was paid to the case of the different groups of elementary school students who worked with the collective on *Des-dibujados* [*Un-drawn*], the third module of the project, where groups of children produced drawings in the market premises assigned to the Biennial.

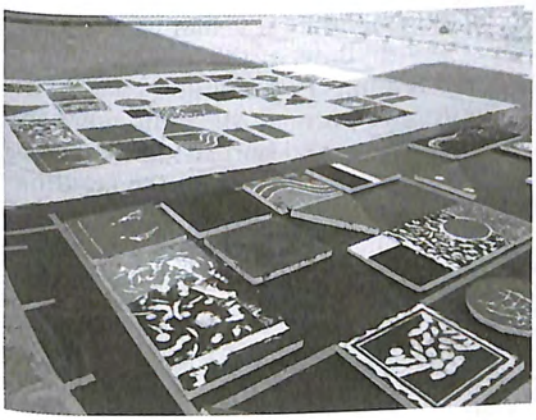
Interlocución con Mónica Amieva, El Santero, Zacatecas, 2018.

Saúl Villa

Original y copia: gráfica en dos tiempos
Original and Copy: Printmaking in Two Steps
10 al 12 de mayo de 2018

En las sesiones de este taller se abordaron, desde una perspectiva teórica, las nociones de *original* y *copia*. El punto de partida fue el texto *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* de Walter Benjamin. Se generaron diversas discusiones sobre el concepto de originalidad en el arte, sobre los espacios de circulación y el papel de las reproducciones de obra. En la sesión práctica, el grupo realizó una impresión sobre tela de 7 x 5 metros, cuya matriz gráfica se conformó a partir de elementos geométricos alusivos a *La máquina estética* de Manuel Felguérez. Esta pieza fue realizada como una colaboración de todos los participantes en la Plaza 450, a las afueras del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, la cual posteriormente fue exhibida en la Casa Municipal de Cultura de Zacatecas, del 12 al 17 de mayo de 2018.

The sessions of this workshop addressed the notions of *original* and *copy* from a theoretical perspective. The starting point was the text *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* by Walter Benjamin. A number of discussions were generated about the concept of originality in art, about spaces of circulation and the role of reproductions of artworks. In the practical session, the group made a print on canvas measuring 7 x 5 meters, whose graphic matrix was formed from geometric elements alluding to Manuel Felguérez's *aesthetic machine*. This work was created as a collaboration among all participants in Plaza 450, just outside the Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, and was subsequently exhibited at the Municipal House of Culture of Zacatecas, from May 12 to 17, 2018.

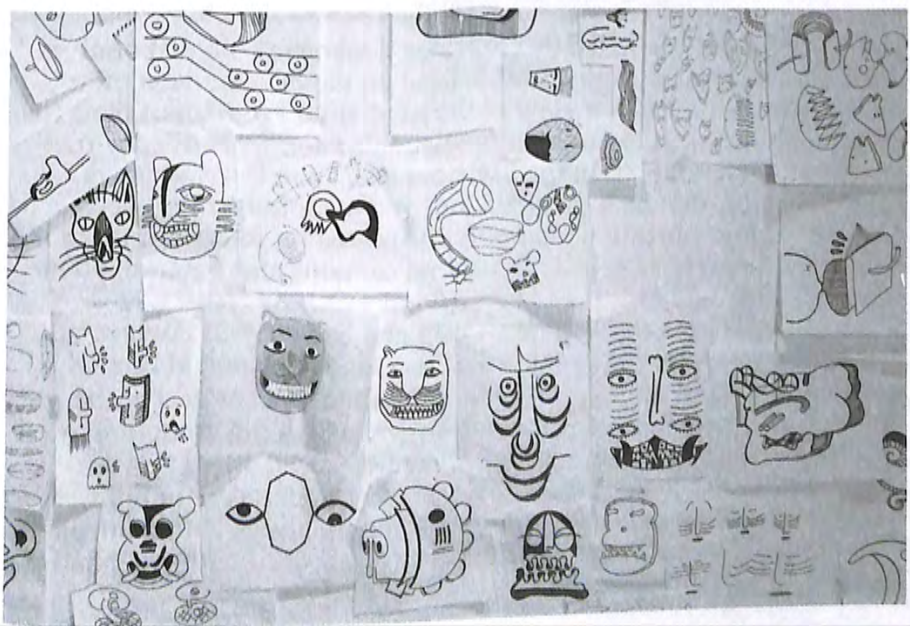


Jornada de impresión con Saúl Villa en la Plaza 450 y exhibición del resultado en la Casa Municipal de Cultura de Zacatecas, Zacatecas, 2018.

Rita Ponce de León, Andrés Villalobos
Breve escuela de dibujo y tapiz
Brief School of Drawing and Wallpaper
6 al 7 y 28 al 30 de junio de 2018

La Breve escuela de dibujo y tapiz fue un taller dividido en dos bloques que en total sumaron cinco sesiones de trabajo colectivo alrededor del dibujo. Se enfocó en pensar el dibujo a partir de la sincronización, el préstamo y el contagio. En adoptar el ritmo del otro, su tiempo, su espacio físico y mental, en adoptar también sus formas. Durante la primera sesión se dibujó de manera sincrónica a muchas manos sobre un mismo soporte para generar un tramado gráfico y hacer conscientes las formas y ritmos de las demás personas. Las siguientes sesiones, basadas en el imaginario provocado por una visita a la colección de máscaras del Museo Rafael Coronel, se orientaron al dibujo de máscaras a partir de la observación y el préstamo de los gestos y trazos del grupo. A partir de ahí se generó una galería integrada por más de 500 dibujos de rostros agrupados por tipologías que posteriormente derivaron en un rollo de papel tapiz que se dispuso en El Santero para su distribución gratuita entre los visitantes.

The Brief School of Drawing and Wallpaper was a workshop divided into two blocks offering a total of five group work sessions related to drawing. It was focused on thinking about drawing from the perspective of synchronization, sharing and inspiration. On adopting the rhythm of the other, their time, their physical and mental space, and also adopting their forms. During the first session, many hands drew on the same support at the same time, generating a visual weave and bringing into awareness the shapes and rhythms of the other people. The following sessions, referring to the imagery generated by a visit to the masks collection held by the Rafael Coronel Museum, were focused on drawing masks based on observing and borrowing the gestures and marks used by the rest of the group. This led to the creation of a gallery consisting of more than 500 drawings of faces, grouped by typologies that subsequently resulted in a roll of wallpaper that was made available in El Santero for free distribution to visitors.



Página anterior: sesión de dibujo de tramados gráficos con Rita Ponce de León y Andrés Villalobos en la terraza de El Santero. Esta página: visita a la colección de máscaras del Museo Rafael Coronel y sesiones de dibujo de máscaras en El Santero, Zacatecas, 2018.

José Miguel González Casanova
Comisiones artísticas de mediación
Artistic Education Commissions
21 al 23 de junio y 22 al 26 de agosto de 2018

El taller coordinado por González Casanova alrededor de la investigación colaborativa y la producción artística se enfocó en el desarrollo de comisiones artísticas con miras al Programa de mediación de la XIII Bienal FEMSA. Tuvo su centro en la mediación como un proceso de construcción de sentido en contexto. Durante las primeras sesiones, González Casanova compartió proyectos que ha realizado alrededor de los cruces entre economía, arte y educación y se plantearon posibles rutas para realizar intervenciones en el espacio público. En esas primeras sesiones se comenzaron a definir las siguientes actividades del mes de agosto.

Entre el miércoles 22 y el sábado 25 de agosto se llevaron a cabo actividades en la colonia Villas de Guadalupe, en los márgenes de la zona metropolitana de Zacatecas, como parte del seguimiento del proyecto Museo del barrio, que el grupo propuso durante el primer bloque del taller. A lo largo de cuatro días se realizaron talleres de dibujo, derivas y recolecciones de objetos para desarrollar historias a partir de ellos, paisajes sonoros, retratos y pinturas con materiales caseros. Estas actividades concluyeron el domingo 26 con una festividad pública que se articuló como un concurso de elaboración de tacos entre vecinos de la colonia. Las actividades tuvieron el propósito de involucrar a los habitantes de Villas de Guadalupe para planear un archivo de memoria oral. Los vecinos ahí reunidos, compartieron historias sobre la fundación de Villas de Guadalupe y las dificultades de vivir en la zona.

Estas actividades parten de pensar en la noción de museo como espacio de valoración y su traslado a un contexto periférico en donde los juicios de valor no forzosamente coinciden con los de los centros culturales. Villas de Guadalupe es una localidad asediada por el crimen y la precariedad, lo cual contribuye a la fragmentación de la vida social.

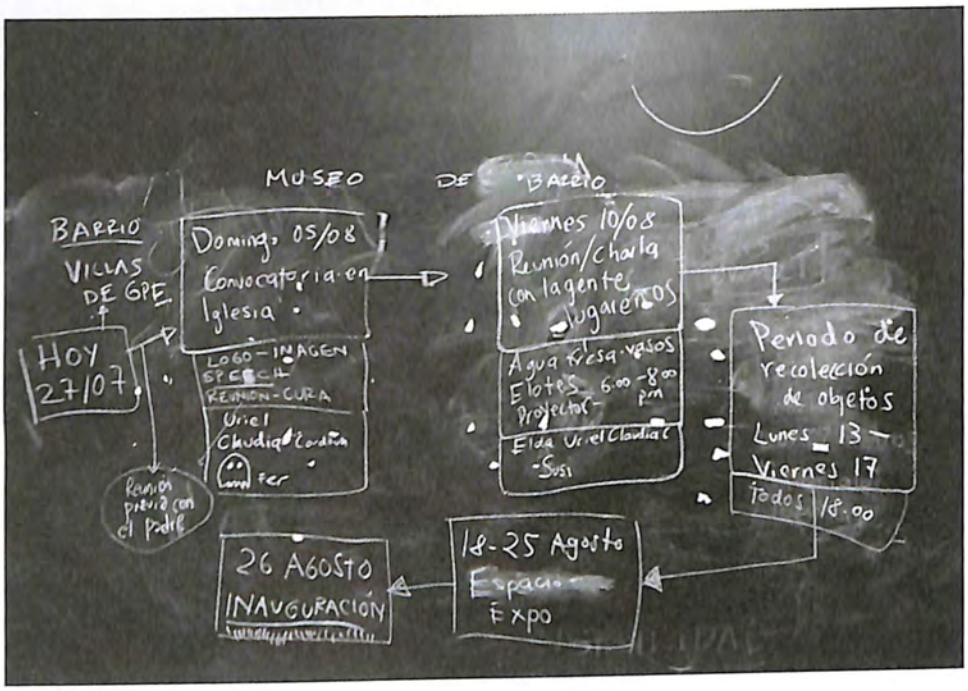
The workshop coordinated by González Casanova on collaborative research and artistic production focused on the development of artistic commissions with a view to the Mediation Program of the 13th FEMSA Biennial. It focused on mediation as a process of constructing meaning in context. In the first sessions, González Casanova shared projects that he has carried out on the crossovers between economics, art and education, and possible routes for interventions in the public space were proposed. These first sessions also determined the activities for August.

Between Wednesday 22 and Saturday 25 August, activities were carried out in the Villas de Guadalupe neighborhood, on the outskirts of the Zacatecas metropolitan area, as part of the follow-up to the Museo del Barrio project, which the group proposed during the first workshop session. Over four days, drawing workshops, walks and gatherings of objects were undertaken in order to develop stories, soundscapes, portraits and paintings with homemade materials. These activities concluded on Sunday 26 with a public fes-

tivity that was organized as a taco-making contest between residents of the neighborhood. The activities were intended to involve the inhabitants of Villas de Guadalupe in planning an oral memory archive. The neighbors gathered to share stories about the founding of Villas de Guadalupe and the difficulties of living in the area.

These activities being with thinking about the notion of a museum as a space for assigning value, and its shift to a marginal context where the value judgments do not necessarily coincide with those made in cultural centers. Villas de Guadalupe is a district beset by crime and poverty, which contributes to the fragmentation of social life.

Sesiones de discusión con José Miguel González Casanova en El Santero, Zacatecas, 2018.


MUSEO
BARRIO
VILLAS DE GPE
HOY 27/07
Domingo 05/08
Convocatoria en Iglesia
LOGO-IMAGEN
REUNION-CURA
Uriel
Reunión previa con el Padre
Viernes 10/08
Reunión/Charla con la gente, lugares, OS
Agua fresca, vasos
Elotes 6:00-8:00 pm
Proyector
Elda Uriel Claudia
-Susi
Periodo de recolección de objetos
Lunes 13 -
Viernes 17
Todos 18:00
18-25 Agosto
Expo
26 AGOSTO
INAUGURACIÓN

Página anterior: propuestas de proyectos públicos en uno de los muros de El Santero y taller de dibujo en Villas de Guadalupe, Zacatecas.
Esta página: taller infantil de pinturas vegetales y jornada de El taco de oro de Villas de Guadalupe, Zacatecas, 2018.

Daniel Garza Usabiaga

El universo de Pedro Coronel
The Universe of Pedro Coronel
12 al 14 de julio de 2018

El taller estuvo dedicado a desarrollar una investigación para un nuevo arreglo de la sala Universo de Pedro Coronel del museo del mismo nombre. La intención fue buscar relaciones —aunque éstas a primera vista no parecieran del todo lógicas— entre tres obras de Coronel y distintos objetos que formaron parte de su colección particular. Se impartió una charla sobre Pedro Coronel y el concepto de *forma simbólica* según Paul Westheim. Los participantes realizaron una visita al museo con el fin de seleccionar una pieza que se pudiera relacionar con las representaciones en juego en las obras de Coronel.

Cada participante hizo una investigación sobre el objeto, con el fin de sanar la falta de información que actualmente existe en el museo en relación a su propio acervo. Los textos cortos se revisaron como parte del taller, que también buscaba que la información disponible en esta nueva sala surgiera de un ejercicio colectivo y presentara distintos puntos de vista.

This workshop was dedicated to developing research for a new hanging of the Universe of Pedro Coronel room in the museum of the same name. The intention was to seek relationships—even if at first glance these did not seem entirely logical—between three works by Coronel and different objects that belonged to his private collection. A talk was given about Pedro Coronel and the concept of *symbolic form* according to Paul Westheim. The participants made a visit to the museum in order to select a piece that could be related to the representations at play in Coronel's works.

Each participant carried out research into the object, in order to make up for the lack of information currently prevailing in the museum about its own collection. The short texts were reviewed as part of the workshop, which also aimed for the information made available in this newly hung room to come from a group exercise and to present different points of view.

Visita del grupo con Daniel Garza Usabiaga al Museo Pedro Coronel, Zacatecas, 2018.

Israel Martínez

Aguzar el oído
Sharpening the Hearing

24 al 27 de julio de 2018

El sonido puede ser utilizado como una herramienta, soporte o material para la creación artística en distintos campos, así como en la investigación, la memoria y el archivo. En este taller teórico-práctico se estudió el sonido en su organización musical y más allá de ésta, en sus dimensiones estética y política. A partir de sesiones de escucha se compartieron experiencias relacionadas con el sonido y la música, así como nociones acerca del paisaje sonoro y la construcción discursiva situada desde el sonido y la grabación de campo. Mediante dispositivos disponibles como grabadoras manuales y teléfonos celulares se registraron sonidos del entorno sonoro y se realizaron algunos ejercicios a partir de estas fuentes auditivas. Para ello, se realizaron derivas de escucha por el centro de la ciudad de Zacatecas y el cerro de la Bufa.

Sound can be used as a tool, support or material for artistic creation in different fields, as well as in research, memory and the archive. In this theoretical and practical workshop, sound was studied both as part of music and beyond, in its aesthetic and political dimensions. Based on listening sessions, experiences related to sound and music were shared, as well as notions about soundscapes and the construction of discourse from the perspective of sound and field recording. Using sound devices such as manual recorders and cell phones, sounds from the environment were recorded and a number of exercises were carried out based on these auditory sources. To achieve this, listening walks were undertaken through the center of the city of Zacatecas and the hill of La Bufa.

Deriva de escucha con Israel Martínez desde El Santero al cerro de La Bufa, Zacatecas, 2018.

Willy Kautz
Curaduría ciudadana
Citizen Curating
9 al 11 de agosto 2018

Este taller consistió en una revisión de los conceptos subyacentes al marco curatorial y teórico de la XIII Bienal FEMSA, tales como *distanciamiento, extrañamiento* y *alegoría; humano-no humano, estética extractivista* y *cuasi-objeto, nudos de politemporalidad* y *desformalismos*. A partir de la revisión crítica de algunas nociones filosóficas y estéticas de lo contemporáneo, se analizó la visión artística de *Nunca fuimos contemporáneos* y sus programas con el objetivo de ensayar estrategias curatoriales de mediación que permitieran a los participantes operar fuera de los marcos museológicos que dividen el arte del no arte. El taller se realizó bajo la noción de *curaduría ciudadana*, donde los participantes crearon colaborativamente una exposición sin obras de arte en El Santero. Se discutió cómo *desformar* la temporalidad moderna y sus entramados, redes y nudos coloniales para reformular sus jerarquías estéticas, sociales, productivas, económicas y políticas en la contemporaneidad.

This workshop consisted of a review of the concepts underlying the curatorial and theoretical framework of the 13th FEMSA Biennial, such as distancing, estrangement and allegory; human-non-human, extractivist and quasi-object aesthetics, knots of polytemporality and deformalisms. Drawing on a critical review of a number of philosophical and aesthetic concepts of the contemporary, the artistic vision of *We Have Never Been Contemporary* and its programs were analyzed with the aim of trying out curatorial mediation strategies that would allow participants to operate outside the museological frameworks that divide art from non-art. The workshop was carried out under the notion of *citizen curating*, where participants created together an exhibition without works of art in El Santero. The discussion focused on how to *de-form* modern time frames and its colonial networks and nodes to reformulate their aesthetic, social, productive, economic and political hierarchies in the contemporary.

Organización de objetos para una exposición sin obras de arte facilitada por Willy Kautz, El Santero, Zacatecas, 2018.

Taller para una mediación-etcétera
Workshop for a mediation-etc.
27 de agosto al 2 de septiembre de 201

Durante este segundo taller coordinado por Hoff, se trabajó a partir de la organización de equipos para el Programa de mediación. El objetivo de estas sesiones fue organizar las guías y definir su enfoque pedagógico. Se tomaron decisiones colectivas acerca de los objetivos del programa que se dividieron en dos grandes rubros: guías de mediación para estudiantes, las cuales estuvieron dirigidas a alumnos de escuelas de educación básica y media de la zona conurbada de la ciudad de Zacatecas, y propuestas de recorridos de mediación por invitación y convocatoria.

El equipo de mediadores que surgió de este taller quedó bajo la dirección de Claudia Córdova y se compuso por Citlali Córdova, Uriel Márquez, Elda Ortiz, Ana Saryvi Riva Palacio, Fernando Salcedo y Diana Valdez, quienes desarrollaron los contenidos de las guías a partir de las discusiones que se dieron durante el taller y que continuaron a lo largo del mes de septiembre en El Santero. El equipo, a su vez, quedó a cargo de los recorridos del Programa de colaboraciones museológicas y de gestionar los recorridos de mediación libres, que se articularon a partir de tres conceptos que se pusieron sobre la mesa: la Bienal y sus programas, la ciudad de Zacatecas como currículo y los intereses de las personas que participan ofreciendo recorridos. De esta manera se establecieron las rutas críticas del trabajo desarrollado durante el tiempo en que las exposiciones de la bienal estuvieron abiertas al público.

This second workshop coordinated by Hoff focused on the organization of teams for the Mediation Program. The objective of these sessions was to organize the guidelines and define their educational approach. Collective decisions were taken about the program goals, which were divided into two main areas: educational guides aimed at students from elementary and middle schools in the metropolitan area of the city of Zacatecas, and proposals for mediation tours by invitation and open call.

The team of coordinators that emerged from this workshop was led by Claudia Córdova and comprised Citlali Córdova, Uriel Márquez, Elda Ortiz, Ana Saryvi Riva Palacio, Fernando Salcedo and Diana Valdez, who developed the contents of the guides based on the discussions that took place during the workshop and that continued throughout September in El Santero. The team, in turn, was in charge of the tours of the Museological Collaboration Program and of managing the free mediation tours, which were articulated on the basis of three concepts: the Biennial and its programs, the city of Zacatecas as a subject, and the interests of the people who participate by offering tours. This served to establish the critical routes for the work developed during the time that the biennial exhibitions were open to the public.

Sesiones con Mônica Hoff para organizar el equipo de mediación y definir contenidos para las guías en la terraza de El Santero, Zacatecas, 2018.

Programa museológico
Museological Program

143 Desformalismos
Deformalisms

146 Geometría sin fin
Endless Geometry

168 Siempre fuimos contemporáneos
We Were Always Contemporary

186 Comisiones y colaboraciones museológicas
Commissions and Museological Collaborations

264 Intervenciones en el espacio público
Interventions in the public space

280 Sedes
Venues

No escapa del pasado el que lo olvida.
George Didi-Huberman,
Cuando las imágenes toman posición[I]

Este programa tuvo como concepto rector el *desformalismo*. Por un lado, éste evoca una escuela historiográfica, el formalismo y, por el otro, la relación *montaje-desmontaje*: un procedimiento de análisis crítico tanto de las formas artísticas como de sus significados en un marco museográfico específico. Al integrar opuestos, la relación entre estos términos asociados a la historiografía y la teoría estética conforma un concepto dinámico que permite visualizar las formas culturales como un campo de tensiones, un nudo gordiano.

En términos dialécticos, el desmontaje presupone la condición de distanciamiento de la mirada; algo cercano al distanciamiento y el extrañamiento que reconocemos en el concepto de montaje a partir de Walter Benjamin y Bertolt Brecht. *Desformar* alude a una mirada puesta en la historicidad de las formas como si fueran síntomas o imágenes anacrónicas que persisten en el tiempo. Por medio de este procedimiento asumido como estrategia curatorial, lo que se pretendió fue producir un "efecto distanciador", una mirada crítica para situar al espectador en una actitud analítica frente a las formas de la historia, sus instituciones, tradiciones, etc. Según la posición distanciada que asumen la curaduría y los proyectos artísticos de *Nunca fuimos contemporáneos*, se asumió la inevitabilidad de la mirada distante y, al mismo tiempo, se aprovechó este alejamiento para *desformar* la realidad en una suerte de extrañamiento. Si las formas se debaten entre lo actual y lo anacrónico, ¿cómo podemos desformarlas al grado de que mediante el extrañamiento del desmontaje museográfico y artístico lo contemporáneo aparezca en complicidad con lo histórico? En términos curatoriales esta condición paradojal se desplegó a partir de la conformación de operaciones en red de los diversos campos de fuerza que le dan a la forma su sentido. Así, desformar implica reconstituir lo *mismo* —la tradición—, desde el efecto de extrañamiento de su propia identidad, lo que permite escudriñar el contexto social, político, religioso y económico. En este sentido, por *desformalismos* entendemos la función del arte como un instrumento de negociación para actuar de manera directa en el entramado simbólico, produciendo un extrañamiento de lo habitual.

He who forgets the past does not escape it.
George Didi-Huberman,
When Images Take Positions[II]

This program was based on the concept of *deformalism*. On the one hand, it evokes a historical school, that of formalism, and on the other, the *montage-demontage* relationship: a procedure of critical analysis of both artistic forms and their meanings in a specific exhibition design framework. By integrating opposites, the relationship between these terms associated with

I George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008), 43.

II George Didi-Huberman, *The Eye of History: When Images Take Positions* (Boston, MA: MIT Press, 2018).

historiography and aesthetic theory forms a dynamic concept that makes it possible to visualize cultural forms as a field of tensions, a Gordian knot.

In dialectical terms, demontage presupposes the condition of distance of the gaze; something not unlike the distancing and estrangement that we recognize in the concept of montage from Walter Benjamin and Bertolt Brecht. Deforming alludes to the gaze at the historicity of the forms, as if they were symptoms or anachronistic images that persist in time. With this procedure taken up as curatorial strategy, the intention was to produce a "distancing effect," a critical gaze to place the viewer in an analytical attitude towards the forms of history, its institutions, traditions, etc. According to the position of distance assumed by the curating and the artistic projects of *We Have Never Been Contemporary*, the inevitability of the distant gaze was accepted and, at the same time, this distance was taken advantage of to "distort" reality in a sort of estrangement. If the forms are debated between the current and the anachronistic, how can we deform them to the degree that by the estrangement of the exhibition design and artistic demontage the contemporary appears in complicity with the historical? In curatorial terms, this paradoxical condition was deployed on the basis of the formation of network operations of the various force fields that give the form its meaning. Thus, deforming implies reconstituting the *same*—tradition—from the effect of estrangement of your own identity, which allows you to scrutinize the social, political, religious and economic context. In this sense, by *deformalism* we understand the function of art as an instrument of negotiation to act directly in the symbolic framework, producing an estrangement of the habitual.

Cynthia Gutiérrez, *Rumores de piedra*, cantera. Museo Rafael Coronel, Zacatecas, 2018.

Geometría sin fin. Una selección de la Colección FEMSA

Endless Geometry. A Selection from the FEMSA Collection

Museo de Arte Abstracto
Manuel Felguérez

Desde los años sesenta del siglo pasado, la abstracción geométrica ha sido enmarcada como una solución distintiva del arte moderno en América Latina. Críticos e historiadores han conceptualizado distintas categorías para situar al arte de soluciones geométricas como un fenómeno regional. La terminología es amplia y recorre distintos espectros. En cuestiones temporales, por ejemplo, se mueve entre extremos. Las formulaciones van desde la reflexión sobre una geometría americana, que indaga en las culturas originarias del continente, hasta una lectura sobre lo geométrico como índice de una modernidad de avanzada, atada a los procesos de industrialización propios del siglo XX. Otras categorías abordan la abstracción geométrica a partir de su carácter comunicativo y relacional (en términos fenomenológicos) y resaltan el impulso analítico de sus estructuras o señalan su potencial utópico.

Con el tiempo, esta terminología se ha ampliado. A las categorías propuestas en los años setenta por críticos como Juan Acha y Damián Bayón se han sumado otras, como las que más recientemente han concebido académicos como Mari Carmen Ramírez o Gabriel Pérez-Barreiro —sólo por mencionar algunos nombres de una amplia lista de personajes que se han dedicado a este tipo de análisis—. Una obra determinada puede ajustarse a dos o más categorías, ofreciendo una lectura más compleja a partir de distintas conceptualizaciones realizadas en diferentes momentos históricos.

Siguiendo el concepto de *desformalismos* del programa museológico de *Nunca fuimos contemporáneos*, la exposición buscó sumar a este conjunto de categorías algunas propuestas que se mueven un tanto a contracorriente de conceptualizaciones sobre el arte de soluciones geométricas de los años sesenta y setenta, como pueden ser su representación como índice de racionalidad o utopía. Bajo esta perspectiva, se incluyeron en esta muestra algunas piezas realizadas a partir de los años noventa del siglo pasado en las que, aunque cuenten con soluciones geométricas, las formas no remiten al optimismo que se experimentó en la región durante los años de la posguerra mundial. Más bien, apuntan a cuestiones problemáticas dentro de la historia reciente.

Las categorías históricas y actuales presentadas aquí se relacionan con las piezas que conforman *Geometría sin fin* así como algunas obras de la colección permanente del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. El montaje de las piezas de *Geometría sin fin*, no obstante, no sigue de lleno estos parámetros. Junto con el artista Felipe Mujica se trazaron otro tipo de asociaciones entre las piezas que, en ocasiones, no se ajustan totalmente a dichas categorías. La intención de crear una situación compleja, donde se pueden establecer relaciones entre las piezas, se refuerza con la intervención que Mujica realizó específicamente para esta muestra. Su trabajo, producido en colaboración con Juan y Juan Pablo Ruelas del taller de Zarapes Ruelas y los maestros Marcos García López y Lucía Carbajal Aguilar, es parte integral de la exposición además de operar como un recurso museográfico que busca relacionarse activamente con el espacio, las obras y el público.

Los primeros ejemplos de arte moderno con soluciones geométricas en América Latina datan de las tres primeras décadas del siglo XX, es decir, desde que surgió el arte moderno de vanguardia en la región. No obstante, este tipo de pintura no figurativa se popularizó a partir de los años de la posguerra global, en los que Latinoamérica se benefició de las oportunidades económicas que se suscitaron a partir de la Segunda Guerra Mundial, y sus efectos, en Europa. El arte geométrico de los años cincuenta, sesenta y setenta en América Latina —mismo que conforma la mayor parte de las piezas en esta exhibición— es visto por muchos académicos como inseparable de la acelerada industrialización y urbanización que experimentaron varios países y ciudades de la región en esta época. De hecho, muchos materiales utilizados para la producción de las piezas denotan esta transformación: pinturas de base plástica (acrílica) y automotrices, aluminio y múltiples productos plásticos, como el plexiglás. El arte geométrico también es entendido como índice del optimismo de esos años.[I] El arte geométrico, desde esta perspectiva, denota cierto carácter cosmopolita presente en algunos centros urbanos de la región así como un internacionalismo y una consciencia global crecientes que permitieron el diálogo de los artistas latinoamericanos con la producción de otras latitudes, como los Estados Unidos, algunos países europeos o Japón.

Sin embargo, este carácter moderno, industrial e internacional de la abstracción geométrica siempre ha tenido como contraparte una especie de anclaje local, americano. Desde los años veinte del siglo pasado, distintos artistas —como Joaquín Torres-García— tenían el interés de codificar referentes locales en el lenguaje internacional de la abstracción geométrica. Muchos artistas han mencionado que su producción, aunque moderna en apariencia, reflexionaba y actualizaba referentes del pasado, principalmente provenientes de las culturas precolombinas.

Considerando esta perspectiva, el arte geométrico de la región parece guardar una contradicción entre lo actual y lo antiguo, como si se viviera en un presente que ve simultáneamente al futuro y al pasado. No obstante, muchos artistas de la región resolvieron esta condición contradictoria argumentando una continuidad cultural, en la que el arte moderno actualiza un legado ancestral.[II] En sus escritos de los años setenta, Juan Acha y Damián Bayón consideraban esta tendencia como poética, encargada de profundizar en cierto mundo mítico.[III] Entre los artistas que cabría mencionar en relación a esta perspectiva del arte geométrico se encuentran Gunther Gerzso, Fernando de Szyszlo, Pedro Coronel, Mathias Goeritz y Fanny Sanín.

Este sentido mítico no se limitó sólo a establecer vínculos con el pasado. La geometría también funcionó para proyectarlo

I Gabriel Pérez-Barreiro, "Introduction", en *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: The Blanton Museum of Art/Fundación Cisneros, 2007), 13-15.

II Un caso de este tipo de argumentación se encuentra en el texto de Octavio Paz, "El águila, el jaguar y la Virgen: Introducción a la historia del arte en México", en *Los privilegios de la vista II: Arte de México.* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 23-25. También aparece constantemente en sus textos sobre el pintor Rufino Tamayo.

III Juan Acha, "Comentarios de la exposición *Plural* en Austin", en *Plural. Crítica y literatura* 52 (enero de 1976), 80.

hacia la actualidad. Mediante este tipo de abstracción, las cosmovisiones del pasado buscaban ser actualizadas para propagar una "visión integral del mundo que la época moderna ya había perdido".[IV] Esto se haría mediante la "estructura formal de la obra, basada en principios racionales universales e imbuida de simbolismo cósmico".[V] Estos trabajos tienden a contar con una clara intención comunicativa y relacional que a través de formas, colores y volúmenes buscan articular un símbolo abstracto. Esta propuesta de abstracción geométrica, que fue popular en Uruguay y Argentina principalmente, contaba con cierto carácter utópico. La intención de esta escuela de pintura era delinear una nueva sociedad representada por América Latina.[VI] Joaquín Torres-García fue el artista fundador de esta concepción de la abstracción geométrica. Su legado se encuentra en el trabajo de Francisco Matto, Gonzalo Fonseca y Marcelo Bonevardi, entre otros.

En los años setenta, críticos como Acha o Bayón veían este tipo de arte geométrico ligado a lo poético o mítico, en parte, como poco intelectual. Era convencional que críticos de esos años, como ellos, relacionaran la modernidad del arte geométrico con la entrada de "las fuerzas racionales en la creación artística"[VII] de América Latina. Para ellos, el estado ideal del arte geométrico era aquel en el que se rechazaban "las tendencias que cifran la creación artística en las fuerzas innatas y emocionales".[VIII] Ésta era la avenida que deseaban para el arte geométrico en América Latina. Otro elemento que se relaciona con este aspecto racional es la estructura de la obra. No es que las obras que abordan cierto sentido mítico carezcan de estructura, pero esta estructura está determinada por ciertos significados, como pueden ser las alusiones a las culturas precolombinas. Del otro lado del espectro se encuentra una definición de la abstracción geométrica que busca "anular por fin el mundo de la representación, estableciendo la *estructura* de la obra como una realidad concreta —donde línea, color y plano funcionaran por sí mismos y no en relación al mundo exterior—".[IX] La pieza de la artista venezolana-alemana Gego, *Dibujo sin papel 85/13* (1985) puede servir para ilustrar lo anterior. Estructura y dibujo se funden. La pieza de alambre es un dibujo sin papel, una estructura reticular que usa el muro como fondo. Aunque este tipo de abstracción tiende a no representar algo concreto, su estructura es racional y puede estar articulada de distintas maneras, con distintas consideraciones y de acuerdo a distintas propuestas conceptuales. En el caso de esta pieza, como ejemplo, se redefine la relación con el muro: éste deja de ser exclusivamente el soporte de la pieza y se vuelve fondo, en directa relación con el dibujo hecho de alambre. Entre las obras que se presentan en esta exposición existen piezas que en su estructura proponen una nueva

IV Mari Carmen Ramírez, "Reflexión heterotópica: las obras", en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 34-35.
V *Ibid.*
VI *Ibid.*
VII Juan Acha, "El geometrismo reciente", en *El geometrismo mexicano* (México: UNAM/IEE, 1977), 40-41.
VIII *Ibid.*
IX Ramírez, "Reflexión heterotópica: las obras", 38.

manera de entender el proceso de articulación del cuadro, consideran cuestiones cromáticas (Eduardo Terrazas) o utilizan un vocabulario que expresa la intención de articular una reflexión sobre el espacio (Carmen Herrera). En otros casos, la estructura de las obras parte de investigaciones que pueden relacionarse con otros campos, como con la música atonal en el caso de Kazuya Sakai o la cibernética, como sucede con Manuel Felguérez y su proyecto *La máquina estética*, en el que un programa de computadora dictaba, en gran medida, la estructura de las piezas. Muchos críticos consideraron este tipo de abstracción geométrica, en la que se privilegia la estructura de la obra, como un rasgo predominante del arte de la región, de la "voluntad constructiva" del arte latinoamericano.[X]

Algunos artistas de América Latina aprovecharon este énfasis en la estructura y utilizaron las soluciones geométricas, el juego y sobreimposición de planos, como el medio más adecuado para realizar investigaciones plásticas y lograr "fines artísticos-visuales nuevos", de movimiento y luz reales y virtuales, de independencia cromática o de economía de medios.[XI] Esta producción plástica enfocada en investigar el dominio de la percepción, lo óptico y lo táctil ha llegado a ser vista como otra categoría predominante del arte geométrico de la región. El énfasis regional en lo cinético tiende a dejar de lado en la discusión cómo esta producción siempre estuvo en diálogo con un contexto internacional. Muchos de los artistas latinoamericanos que se pueden asociar con este tipo de abstracción geométrico-cinética vivieron en otros puntos del globo y produjeron proyectos en conjunto con artistas de distintas nacionalidades en centros urbanos fuera de la región, como Nueva York o París. Sus intereses perceptuales buscaban una participación más activa del espectador, quien a través de su movimiento, por ejemplo, determinaría la percepción de la obra. Este creciente interés en concretar una mayor participación del espectador presente en este tipo de arte geométrico resuena con los distintos movimientos de participación social que sucedieron en varias ciudades latinoamericanas durante los años cincuenta y sesenta. Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto, Ary Brizzi, Omar Rayo, Luis Tomasello, Francisco Moyao son artistas que se pueden identificar con este tipo de práctica.

No está de más mencionar que bajo el rubro de arte geométrico de América Latina pueden existir obras que, a partir de sus intereses en el movimiento (real o virtual), en investigaciones cromáticas o de economía de medios, se sitúen en relación y en diálogo con distintas propuestas artísticas de la época que sucedían en un plano internacional, como fueron el arte óptico y cinético, la pintura de campos de color o el minimalismo. Aunque el arte geométrico de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica ha sido enfatizado desde un perspectiva regional, su discusión puede ser más amplia, sobre todo en relación a este plano internacional.

Las categorías sobre el arte geométrico en América Latina discutidas hasta el momento tienden a privilegiar su sentido racional. Algunos artistas asociados a la búsqueda de una geometría americana escapaban a esta condición en su sentido más estric-

X *Ibid.*
XI Acha, "El geometrismo reciente", 35.

to. Como sucedía con el trabajo de Gunther Gerzso o Fernando de Szyszlo, algunos artistas buscaron introducir a través de la geometría una cualidad ominosa conectada a ciertos referentes precolombinos.

De esta manera, en el arte geométrico de la región siempre han existido propuestas que buscan desreglamentar el sentido racional estricto de la geometría. Pedro Friedeberg, por ejemplo, se valió de estrategias relacionadas con el arte óptico internacional de los años cincuenta y sesenta para articular vibrantes escenarios barrocos en los que el uso de geometrías y perspectiva va acompañado de significados simbólicos. Otra categoría que podría añadirse se refiere a aquellas obras que presentan una geometría "impura", por decirlo de alguna manera. En este caso la abstracción geométrica, aunque niegue el mundo de la representación, enuncia una relación con la realidad a partir de los materiales. Este tipo de propuesta fue común en un plano internacional (no sólo regional) a partir de los años noventa del siglo pasado, momento en el que surgieron distintas estrategias postminimalistas, como el uso de materiales encontrados con el fin de apuntar a determinados contextos o procesos de producción. Las lijas o los distintos objetos y restos que están presentes en los trabajos de Allora & Calzadilla y del colectivo SEMEFO buscan referirse a distintos contextos y situaciones socioeconómicas complejas, muy lejanas del optimismo y la bonanza económica que experimentó Latinoamérica, y en general todo el continente americano, durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

Geometrical abstraction has been presented as a distinctive approach within Latin America since the 1970s. Critics and historians have conceptualized different categories to position geometrical approaches to art as a regional phenomenon. The terminology is extensive, covering diverse spectra. The historical span, for example, is extreme. Expressions range from reflections on American geometry which delve into the original cultures of the continent, to readings of geometrical material as an index of advanced modernity, tied to processes of industrialization particular to the twentieth century. Other categories look at geometrical abstraction on the basis of its capacity to communicate and associate in phenomenological terms, and they highlight the analytical impulse of its structures or its Utopian potential.

The terminology has expanded over the years. Critics such as Juan Acha and Damián Bayón dedicated themselves to this type of analysis in the 1970s and since then new categories have been added, most recently by academics such as Mari Carmen Ramírez and Gabriel Pérez-Barreiro, to name just a few. A given work may fit two or more categories, offering a more complex interpretation based on different conceptualizations framed at different historical moments.

Following the anti-formalist concepts of the *We Have Never Been Contemporary* curatorial program, the exhibition sought to add a few proposals to the core categories rather running against the grain of the geometrical approaches of the 1960s and '70s, such as their representation as an index of rationalism or Utopianism. A few pieces based on this perspective and made since the 1990s

have been included in this sample. Even though the pieces have geometric figures, the forms bear no relation to the optimism felt in the region during the post-world war years. Instead they refer to issues in recent history.

The historical and present-day categories presented here are related to pieces which make up *Endless Geometry* as well as a few works from the permanent collection of the Manuel Felguérez Museum of Abstract Art. Nevertheless the pieces shown in *Endless Geometry* do not directly follow these parameters. Other types of associations have been made in association with the artist Felipe Mujica, and on occasion they do not completely fit these categories. The intention of creating a complex situation where it is possible to establish relationships between the pieces is reinforced by the contribution made to the selection by Mujica. His work with Juan and Juan Pablo Ruelas of the Zarapes Ruelas studio, and with Marcos García López and Lucía Carbajal Aguilar, forms an integral part of the exhibition as well as being a curatorial resource aiming to create active engagement with the space, the works and the public.

The first examples of art with geometrical figures in Latin America date from the three first decades of the twentieth century, in other words, from the birth of the region's modern art vanguard. Nevertheless this type of non-figurative painting became popular in the post-world war years: the years in which Latin America benefited from the economic opportunities arising at the end of the Second World War and its aftermath in Europe. Geometric art of the 1950s and the following two decades in Latin America—which makes up the bulk of the works in this exhibition—is viewed by many academics as inseparable from the accelerated industrialization and urbanization experienced by many countries and cities of the region during this period. In fact many materials used in the production of the works reflect this transformation: plastic based acrylic and automotive paint, aluminum and multiple plastic products such as Plexiglas. Geometrical art is also understood as an index of the optimism of that period.[XII] From this perspective, geometric art denotes a certain cosmopolitan character present in some of the region's urban centers, as well as internationalism and a growing global consciousness, which enabled a dialogue between Latin American artists and the output of artists from other latitudes, such as the U.S., some European countries and Japan.

However, the modern, industrial and international character of geometrical abstraction has always been balanced by some form of local American counterpart. Various artists—such as Joaquín Torres-García—had an interest in encoding local references in the international language of geometric abstraction from the 1920s. Many artists have commented that their output, although modern in appearance, reflected and updated historical references, principally those originating in pre-Columbian cultures.

Considering this perspective, the region's geometric art seems to conceal a contradiction between the present-day and the ancient, as if lived present had a simultaneous gaze to the future and

XII Gabriel Pérez-Barreiro, "Introduction," in *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: The Blanton Museum of Art/Fundación Cisneros, 2007), 13-15.

the past. Nevertheless many artists of the region resolved this contradictory state by arguing for cultural continuity, in which modern art updated the ancestral legacy.[XIII] In their writings of the 1970s, Juan Acha and Damián Bayón viewed this trend as poetic, whose purpose was to help our understanding of a particular mythical world.[XIV] The artists sharing this approach to geometric art include: Gunther Gerzso, Fernando de Szyszlo, Pedro Coronel, Mathias Goeritz and Fanny Sanín.

This mythical sense is not just limited to establishing links with the past. Geometry has also served to launch it into the present day. This type of abstraction has sought to update ancient world views, to bring about "a comprehensive world view that had been lost to the modern world."[XV] This would be achieved by means of the "structural form of the object, based on rational universal principles, and imbued with cosmic symbolism."[XVI] These works tend to have a clear communicative and relational intent, seeking to articulate an abstract symbolism by means of shapes, colors and volumes. This proposition of geometric abstraction, which was mainly popular in Uruguay and Argentina, had a certain Utopian character. This school of painting aimed to create a new social blueprint in Latin America.[XVII] Joaquín Torres-García was the founding artist of this concept of geometric abstraction. We can see his legacy in the work of Francisco Matto, Gonzalo Fonseca and Marcelo Bonevardi.

In the 1970s critics such as Acha and Bayón viewed this type of geometric art as partly linked to poetry or myth: as barely intellectual. At that time it was the norm for critics such as these to relate the modernity of geometric art to the entry of "rational forces into the creation of art"[XVIII] in Latin America. For these the ideal state of "geometric art" was one that rejected the "tendency to reduce artistic creation to innate and emotional forces."[XIX] This was their desired route for the geometric art of Latin America. A work's structure is another element related to this rational aspect. It is not that works dealing with a certain mythical meaning are lacking in structure, but that this structure is determined by certain meanings, which might be allusions from pre-Columbian cultures. At the other end of the spectrum there is a definition of geometric abstraction which seeks to "invalidate at last the world of representation, establishing the structure of the work as a concrete reality—where line, color and

XIII A typical case is put forth in one of the works of Octavio Paz: "El águila, el jaguar y la Virgen: Introducción a la historia del arte en México," in *Los privilegios de la vista II: Arte de México.* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1994), 23-25. It is also a constant feature of his writings on the artist Rufino Tamayo.

XIV Juan Acha, "Comentarios de la exposición *Plural* en Austin," in *Plural. Crítica y literatura* 52 (January 1976), 80.

XV Mari Carmen Ramírez, "Reflexión heterotópica: las obras," in *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 34-35.

XVI *Ibid.*

XVII *Ibid.*

XVIII Juan Acha, "El geometrismo reciente," in *El geometrismo mexicano.* (Mexico City: UNAM/IEE, 1977), 40-41.

XIX *Ibid.*

plane operate independently and with no relationship to the external world"[XX] An example of this is *Dibujos sin papel 85/13* [*Drawing without paper 85/13*] (1985), a work by Gego, the German Venezuelan artist. Structure and drawing are blended. The piece of wire is a drawing without paper, a reticular structure which uses the wall as a background. Although this type of abstraction tends not to represent anything concrete, its structure is rational and can be articulated in different forms, with different considerations and based on different conceptual propositions. In the case of this piece for example, the relationship with the wall is redefined: it ceases to be exclusively the support for the piece and it turns into the background, in direct relationship to the drawing made from wire. Among the works presented in this exhibition there are pieces whose structural aspect proposes a new way of understanding the process of articulating the painting, they consider chromatic issues (Eduardo Terrazas), or use a vocabulary expressing the intention of articulating a reflection on the space (Carmen Herrera). In other cases, the structure of the work is derived from research that may be related to other fields, such as atonal music in the case of Kazuya Sakai, or cybernetics in the case of Manuel Felguérez with his *La máquina estética* [*Aesthetic Machine*] project, in which the structure of the pieces would largely be dictated by a computer program. Many critics have viewed this type of geometric abstraction, in which the structure of the work has the prerogative, as a predominant feature of the region's art, of the "constructive desire" of Latin American art.[XXI]

Some Latin American artists have made use of this emphasis on structure and have chosen geometrical figures, manipulation and superimposition of surfaces, as the most suitable medium for their artistic investigations, achieving "new visual-artistic objectives" to do with real and virtual movement and light, with chromatic independence and the economy of media.[XXII] This artistic output focused on investigating the realm of perception, optics and touch has come to be seen as another predominant category of the region's geometric art. The regional kinetic emphasis tends to sideline from the discussion how this output was always in dialogue with the international context. Many of the Latin American artists who might be associated with this type of geometric-kinetic abstraction have lived outside the region and they have produced projects jointly with artists of other nationalities in international urban centers such as New York and Paris. Their interest in perception gave them a leaning to more active spectator engagement, since the spectator's movements would, for example, determine their perception of the object. The growing interest in achieving increased participation of the spectator present in this type of geometric art resonates with the different social involvement movements which took place in various Latin American cities during the 1950s and '60s. Artists who can be identified with this type of practice include: Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto, Ary Brizzi, Omar Rayo.

Luis Tomasello, and Francisco Moyao. It is worth

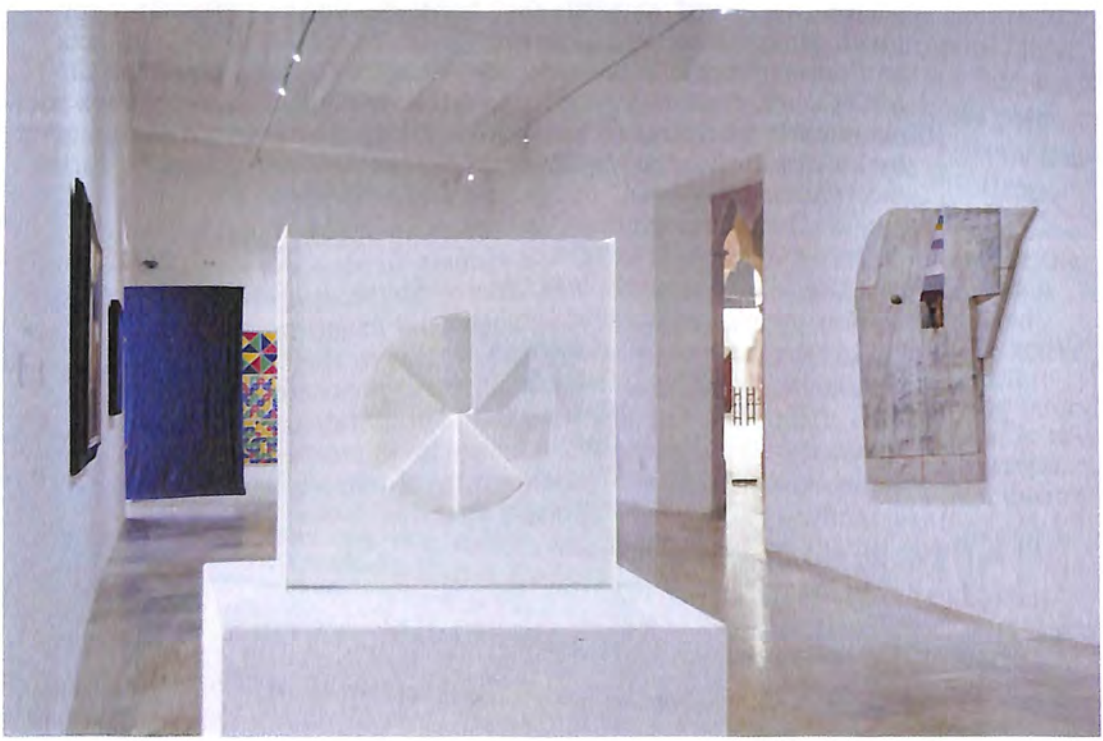
XX Ramírez, "Reflexión heterotópica: las obras," 38.
XXI *Ibid.*
XXII Acha, "El geometrismo reciente", 35.

mentioning under the heading of geometric art in Latin America that works might exist which, based on their interest in real or virtual movement, in chromatic investigation or the economy of media, are positioned in relation and dialogue with different artistic propositions of the successive period at an international level, such as optical and kinetic art, the painting of color fields and minimalism. Even though the geometric art of the second half of the twentieth century in Latin America has been highlighted at a regional level, the discussion could be widened, above all to the international plane.

The categories applicable to geometric art in Latin America discussed up to now tend to favor their rational interpretation. Some artists linked to the search for an American geometry have escaped this circumstance in its most narrow sense. This was the case with the work of Gunther Gerzso and Fernando de Szyszlo. A few artists sought to use geometric art to introduce an ominous quality associated with certain pre-Columbian models.

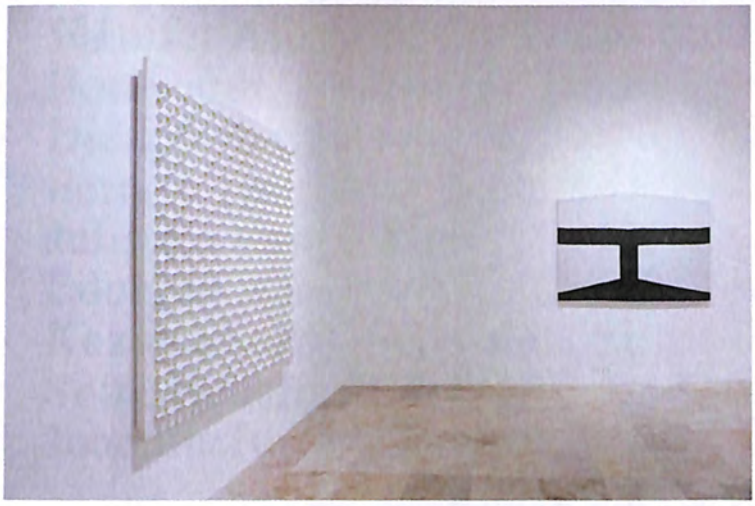
Thus the geometric art of the region has always included propositions seeking to deregulate the strict rational meaning of geometry. For example, Pedro Friedeberg made use of strategies related to international optical art from the 1950s and 1960s to articulate vibrant baroque scenarios in which the use of geometric shapes and perspective are accompanied by symbolic meanings. Another category which might be added refers to those works which display "impure" geometry, so to speak. In this case, even though geometric abstraction denies the world of representation, it states a relationship with reality on the basis of the materials. This type of proposition was common from the 1990s not only regionally but also at the international level. At this time different post-minimalist strategies arose, such as the use of materials found with the purpose of pointing to given production contexts or processes. The rasps, diverse objects and scraps present in the works of Allora & Calzadilla and the SEMEFO collective seek to refer to different contexts and complex socioeconomic situations far away from the economic boom experienced by Latin America, and by the continent of America generally during the 1950s and 1960s.

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Marcelo Bonevardi, Ary Brizzi, Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, León Ferrari, Pedro Friedeberg, Gego, Carmen Herrera, Julio Le Parc, Francisco Matto, Francisco Moyao, Eduardo Ramírez Villamizar, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Sebastián, SEMEFO, Jesús Rafael Soto, Eduardo Terrazas, Luis Tomasello y Joaquín Torres-García

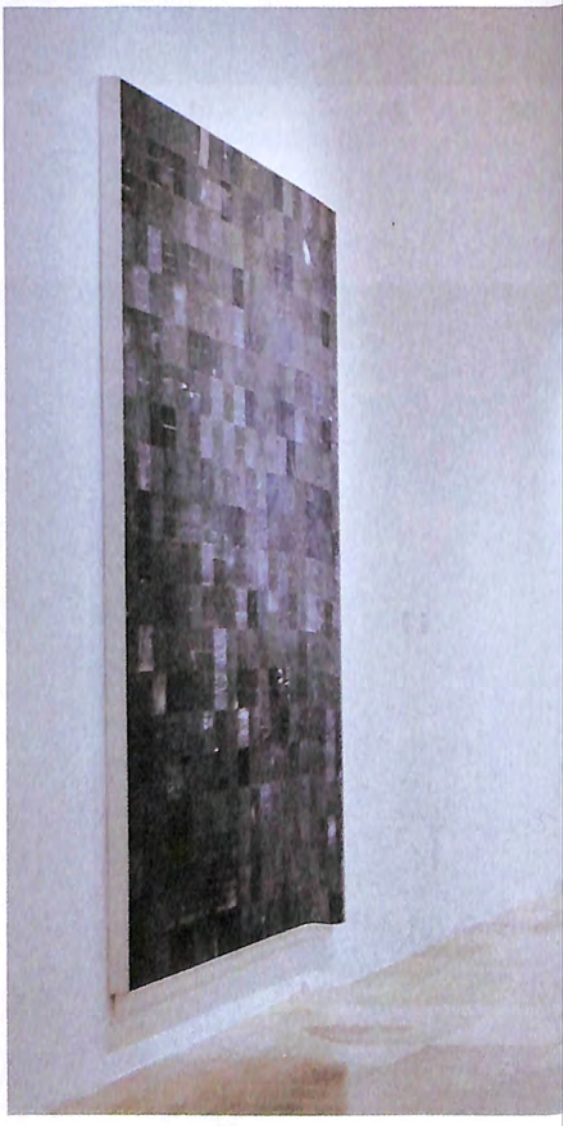


02 24 01 07

07 04 06 03 02

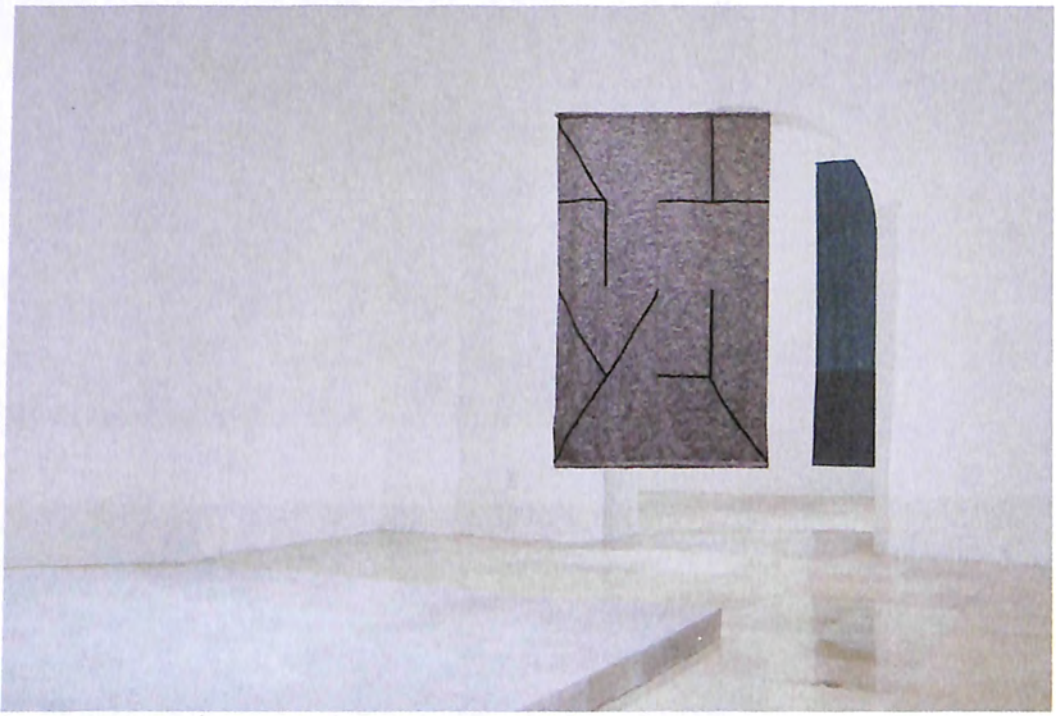


12 11



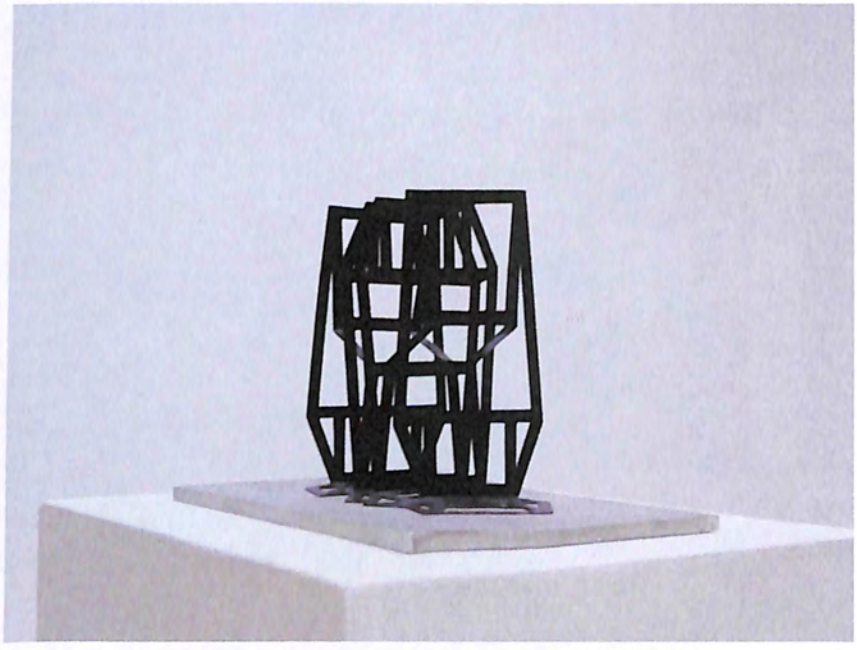
15

12 10 11 09



08 24

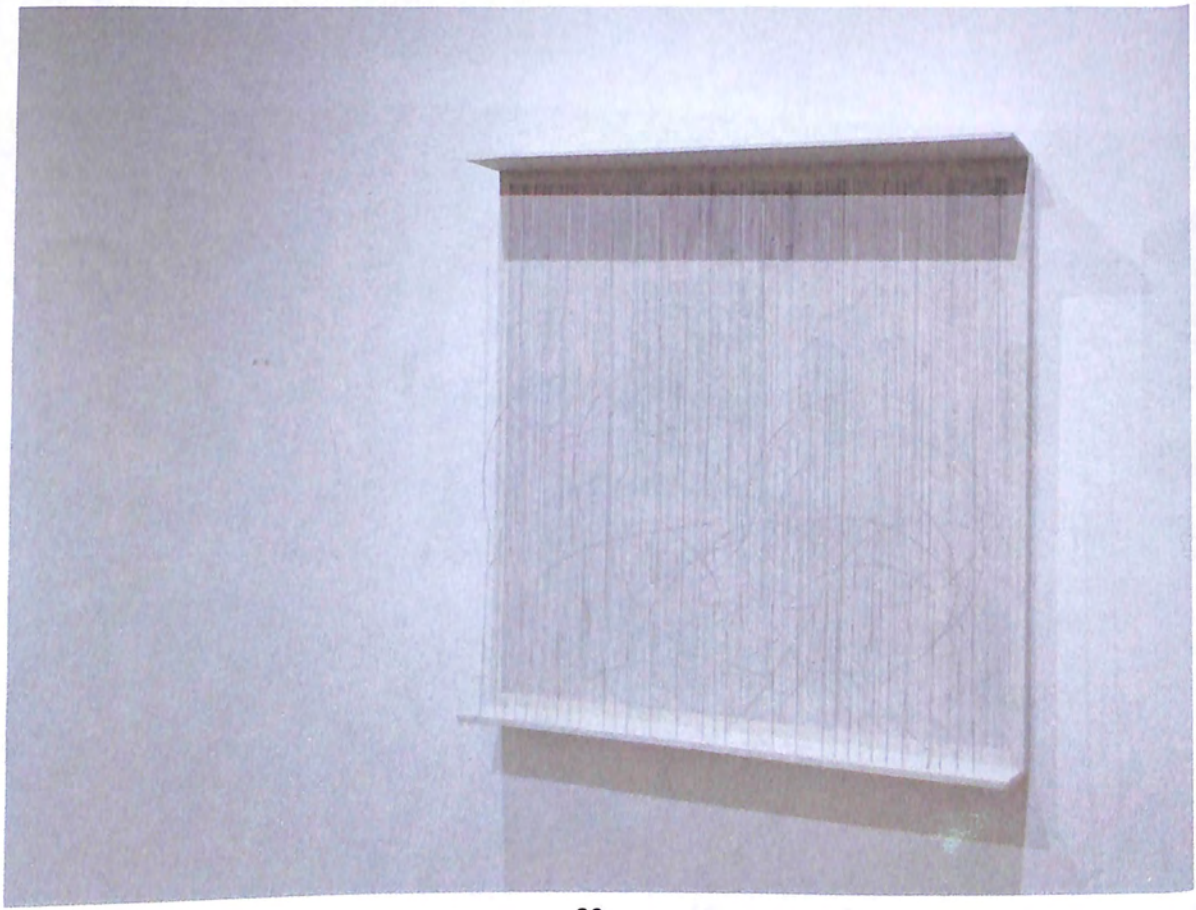
24 23 24



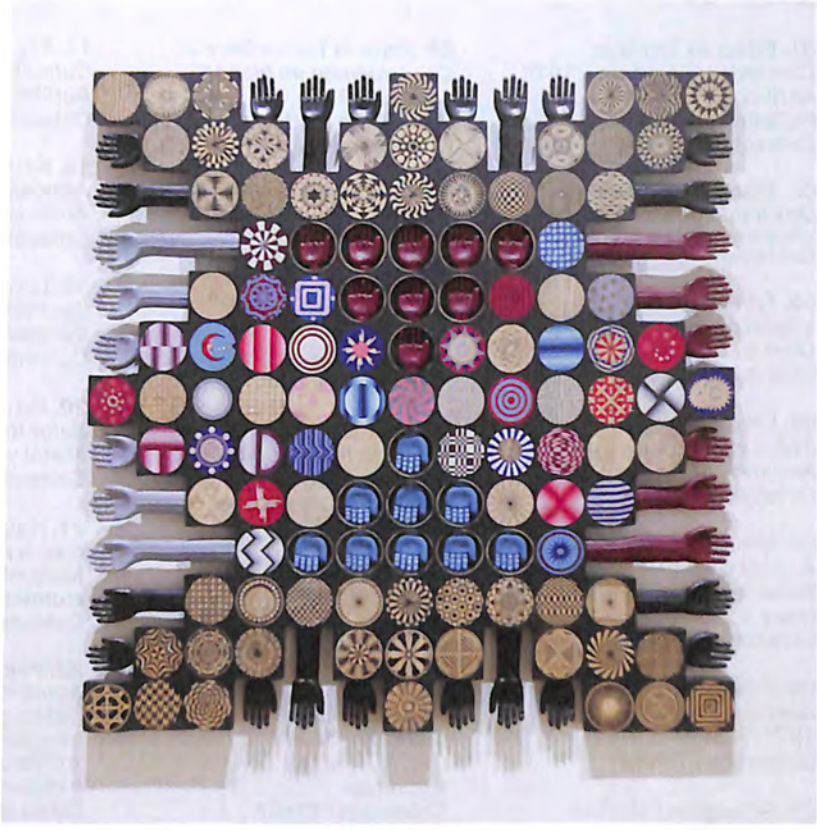
21

18

17 16 23 24 22 21 20



20



22

Lista de obra

01. Eduardo Terrazas
Crecimiento orgánico, 1975
Acrílico sobre tela
Políptico de 16 piezas
Colección FEMSA

02. Manuel Felguérez
Dos soluciones, 1974
Laca sobre tela
Colección FEMSA

03. Francisco Matto
Virgen constructiva, 1958
Óleo sobre cartón
Colección FEMSA

04. Vicente Rojo
Señal sobre fondo azul, 1970
Acrílico sobre tela
Colección FEMSA

05. Marcelo Bonevardi
Ángel IX, 1980
Técnica mixta (construcción), tela y soporte de madera
Colección FEMSA

06. Eduardo Ramírez Villamizar
Amonita fósil balance, 1979, Hierro
Colección FEMSA

07. Sebastián Escultor
África, 1978
Escultura en metal
Colección FEMSA

08. SEMEFO (Arturo Angulo, Carlos López y Teresa Margolles)
Memoria fosilizada, 1998.
2423 objetos, que portaban 246 personas al momento de morir en forma violenta, inmersos en cemento
Premio de Adquisición
IV Bienal FEMSA

09. Joaquín Torres-García
Construcción en blanco y negro, 1931
Óleo sobre madera
Colección FEMSA

10. Julio Le Parc
Volumen virtual, 1960-1972
Madera pintada
Colección FEMSA

11. Carmen Herrera
Ávila, 1974
Acrílico sobre tela
Colección FEMSA

12. Luis Tomasello
Atmósfera cromoplástica No. 486, 1980
Plástico sobre madera
Colección FEMSA

13. Gego
Dibujo sin papel 85/13, 1985
Cable de acero y juntas de metal
Colección FEMSA

14. Lygia Clark
Bicho-Em-Si-Md (No. IV), 1960
Aluminio
Colección FEMSA

15. Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla
Shape Shifter, 2013
Lijas adheridas a lienzo
Colección FEMSA

16. Carlos Cruz-Diez
Physichromie No. 953, 1977
Serigrafía en módulos de aluminio e inserciones de acrílico con marco de aluminio
Colección FEMSA

17. Ary Brizzi
Concatenación 3, 1979
Acrílico sobre tela
Colección FEMSA

18. Kazuya Sakai
Atmósfera/György Ligeti, 1979
Acrílico sobre tela
Colección FEMSA

19. León Ferrari
Sin título, 2010
Escultura de alambre
Colección FEMSA

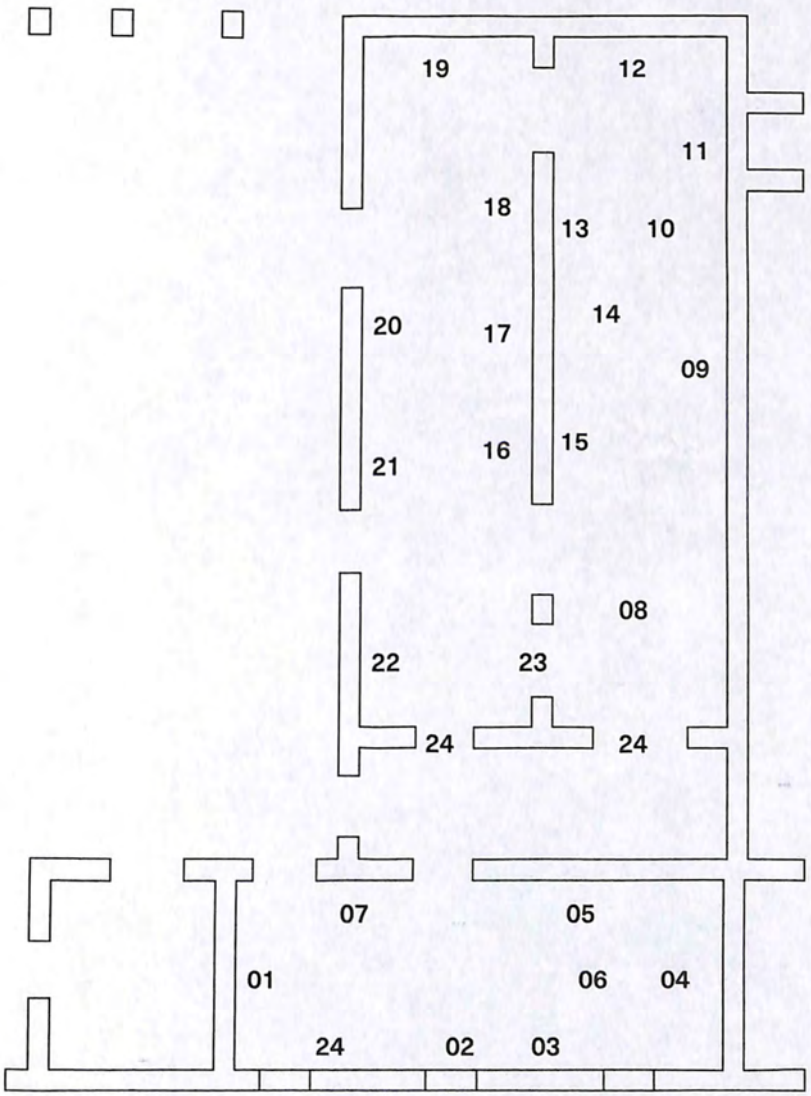
20. Jesús Rafael Soto
Salut Renard, 1974
Metal y acrílico sobre madera
Colección FEMSA

21. Helen Escobedo
Elegía negra, 1979
Maqueta de escultura en aluminio con laca en negro
Colección FEMSA

22. Pedro Friedeberg
Mantrificación y quiromancia heterogénea y ortodoxa sin complejo de inferioridad, 1969
Acrílico sobre madera y ensamblaje
Colección FEMSA

23. Francisco Moyao
Perspectiva física, s/f
Acrílico sobre madera

24. Felipe Mujica
Ellos ya habían aprendido que todo lo que sueñan puede existir, 2018
14 paneles de tela, costura, bordado a mano y chaquira.
6 paneles tejidos en telar
Comisión XIII Bienal FEMSA


19
12
11
18
13
10
20
17
14
09
21
16
15
08
22
23
24
24
07
05
01
06
04
24
02
03

Siempre fuimos contemporáneos
We Were Always Contemporary

Antiguo Templo
de San Agustín

Siempre fuimos contemporáneos

> La disciplina moderna reunía, enganchaba, sistematizaba para que se mantuvieran juntos la cohorte de los elementos contemporáneos y de tal modo eliminar a los que no pertenecían al sistema. Esa tentativa ha fracasado, siempre ha fracasado.
> Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*[1]

Esta exposición de artistas zacatecanos tuvo como anclaje un referente colonial, el Antiguo Templo de San Agustín en el centro de Zacatecas. Con base en este edificio histórico, un templo con planta en forma de cruz, la propuesta museográfica laberíntica consistió en una estructura superpuesta al programa religioso colonial. Concebida como un espacio desjerarquizado para exhibir la obra de 51 artistas de diversas generaciones, talleres y filiaciones, esta exposición fue el reflejo de visitas de estudio así como de la compleja e intrincada relación que guardan las formas artísticas actuales con la historia zacatecana. Esta exposición, más que un compendio historiográfico o una sistematización del arte local, buscó entretejer la vasta producción artística local como una suerte de inconsciente cultural colectivo. Al poner bajo el mismo concepto museológico a diversos artistas históricos como Manuel Pastrana, Julio Ruelas y Francisco Goitia con figuras consagradas internacionalmente como son los hermanos Pedro y Rafael Coronel y Manuel Felguérez, así como los maestros zacatecanos subsecuentes a la generación de ruptura y una diversidad de propuestas de artistas jóvenes también de distintas filiaciones, la intención de esta exposición fue abrir un diálogo multigeneracional que diese cabida a futuras revisiones del arte moderno y contemporáneo zacatecanos.

Este análisis parte de una excursión por el modo en que las formas simbólicas desde el barroco y las artes populares hasta los repertorios de la pintura moderna abstracta y/o realista se constituyen históricamente en múltiples articulaciones técnicas, soportes y estéticas ligadas al contexto cultural local. Por medio de esta aproximación, la exposición cuestionó la noción de lo contemporáneo enunciada por los centros artísticos y los circuitos de las bienales internacionales, para interpelar a la contemporaneidad en tanto una mirada reflexiva que actualiza lo histórico desde una localidad específica. En este sentido, más que pertenecer a una sistematización que mantiene junta la cohorte de elementos, la pregunta por lo contemporáneo aquí se refieró más bien a una reflexión cuya respuesta varía dependiendo del *lugar* desde el cual se enuncia. Esta propuesta museográfica se concibió como consecuente con un proyecto de bienal que partió de la necesidad de articular metodologías curatoriales tanto descentradas geográficamente como descentralizadas de las categorías del arte contemporáneo global.

1 Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), 112.

> Modern discipline has reassembled, hooked together, systematized the cohort of contemporary elements to hold it together and thus to eliminate those that do not belong to the system. This attempt has failed; it has always failed.
> Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*[11]

This exhibition of Zacatecan artists was anchored in a colonial landmark, the Former Church of San Agustín in the center of Zacatecas. Based on this historic building, a church with a cross-shaped floor plan, the labyrinthine exhibition design proposal consisted of a structure superimposed on the colonial-period religious program. Conceived as a un-hierarchical space to exhibit the work of 51 artists from different generations, workshops and affiliations, this exhibition was a reflection of study visits as well as the complex and intricate relationship that current artistic forms maintain with Zacatecan history. Rather than a historiographic compendium or a systematization of local art, this exhibition sought to interweave the vast local artistic production as a kind of collective cultural unconscious. By bringing together under the same museum concept diverse historical artists such as Manuel Pastrana, Julio Ruelas and Francisco Goitia with internationally established figures such as the brothers Pedro and Rafael Coronel and Manuel Felguérez, as well as the Zacatecan master artists who followed the *Ruptura* generation and a range of proposals from young artists who also present different affiliations, the intention of this exhibition was to open up a multigenerational dialogue that makes space for future examinations of modern and contemporary Zacatecan art.

This analysis starts out from an exploration of the way in which symbolic forms, from the Baroque and folk arts to the repertoires of abstract and/or realist modern painting, historically form multiple technical, support and aesthetic articulations linked to the local cultural context. Through this approach, the exhibition questioned the notion of the contemporary as enunciated by artistic centers and international biennial circuits, in order to challenge contemporaneity as a reflexive gaze that updates the historical from a specific locality. In this sense, rather than pertaining to a systematization that holds the cohort of elements together, the question of the contemporary here refers to a reflection the response to which varies according to the *place* from which it is enunciated. This exhibition design proposal was conceived as consistent with a biennial project that starts out from the need to articulate curatorial methodologies that are decentralized both geographically and from the categories of global contemporary art.

11 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern,* (trans.) Catherine Porter. (Cambridge, MA: Harvard University Press 1993), 74-75.

Iván Ávila, Juan Carlos Badillo Herrera, Enrique Barajas Pro, Odin Barrios, Fernando Candber, Emilio Carrasco Gutiérrez, Renny Castillo, Pedro Coronel, Rafael Coronel, Javier Cortés Martínez, Anakaren Corvera, Inés Cusi, Marco A. Chávez Pérez, Javier Díaz Riva Palacio, Patricia Dunn, Manuel Felguérez, Sarah Goaër, Francisco Goitia, Gaspar GU, Ismael Guardado, Armando Haro, Fernando Jiménez Luévano, Iván Leaños, Omar Lemus, Alfonso López Monreal, Pedro López Recendez, Osvaldo Lugo, Uriel Márquez Romo, Guillermo Méndez, Leobardo Miranda, Alejandro Nava, Alberto Ordaz, Manuel Pastrana, Ángeles Perelló, Tarcisio Pereyra, Antonio Pintor, Jesús Reyes Cordero, Mónica Romo, Juan Manuel de la Rosa, Julio Ruelas, Adrián Ruiz Esparza, Susana Salinas, Carlos Alberto Sánchez, Francisco de Santiago, Gabriela Suárez del Real, Sara María Terrazas, Joaquín Trujillo, Ignacio Vera Ponce, Juan Carlos Villegas y Leticia Zubillaga

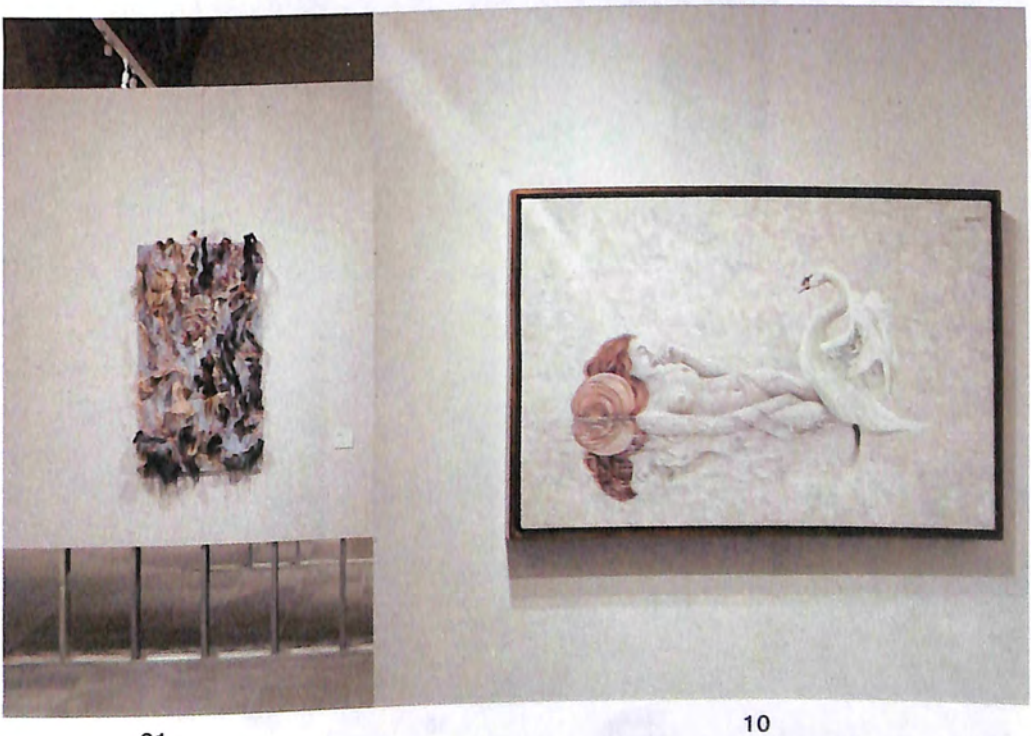
02

01

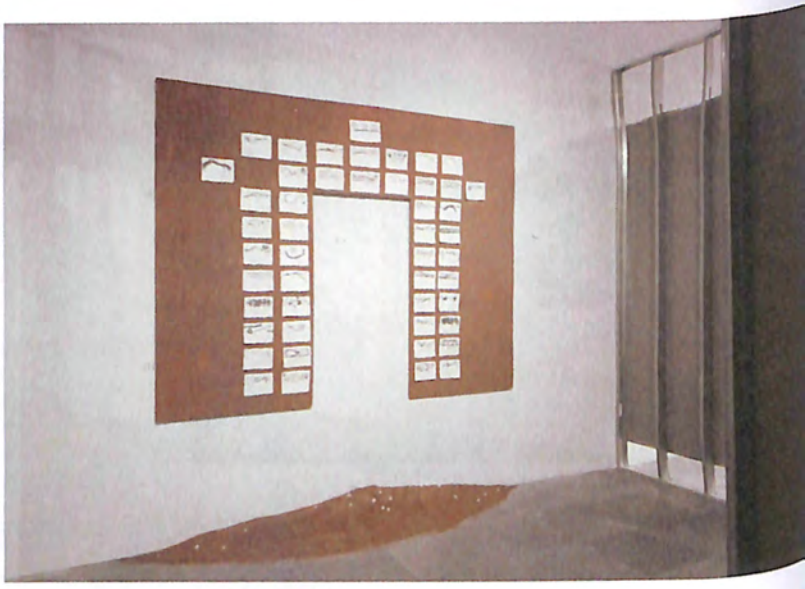
04

05

08 09

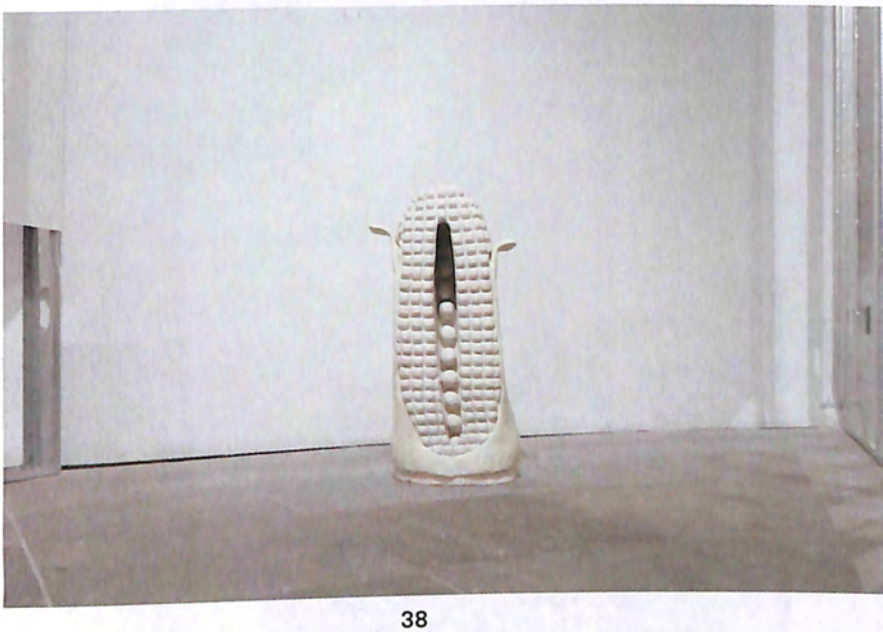


21 10



26

35

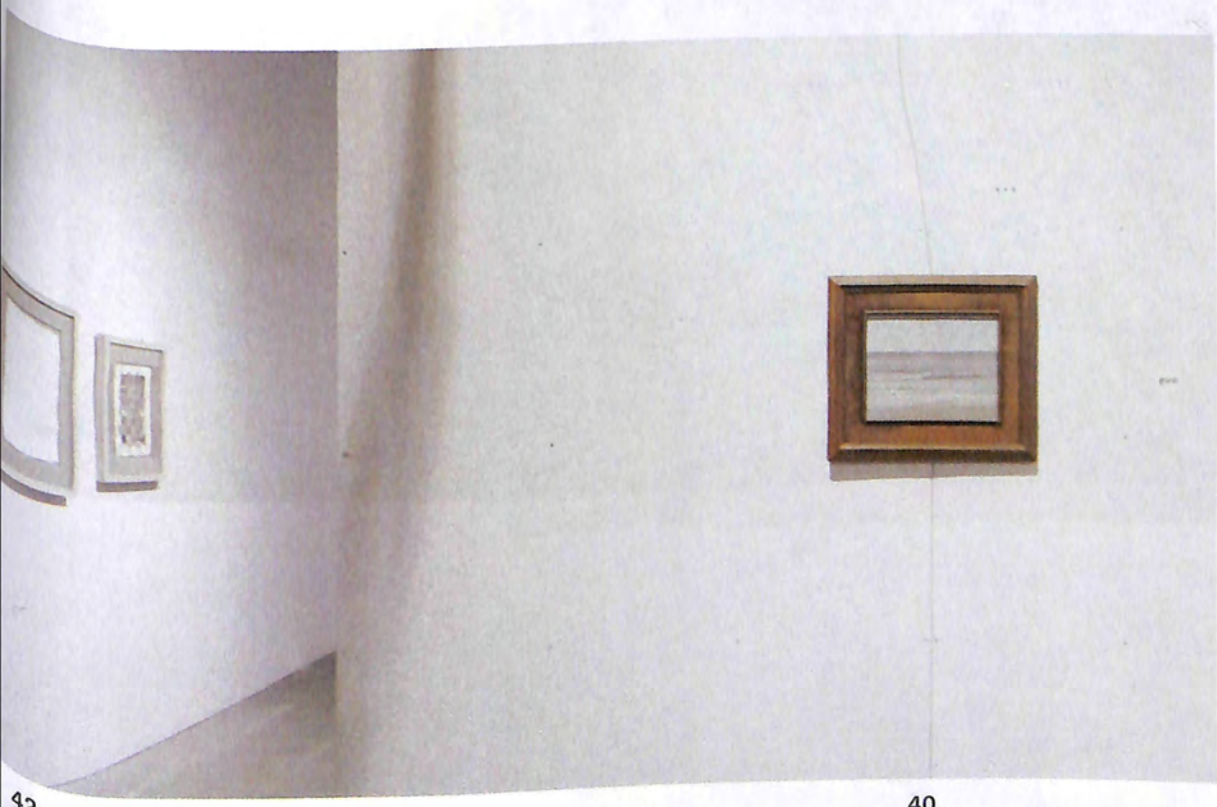


38

65

47 68

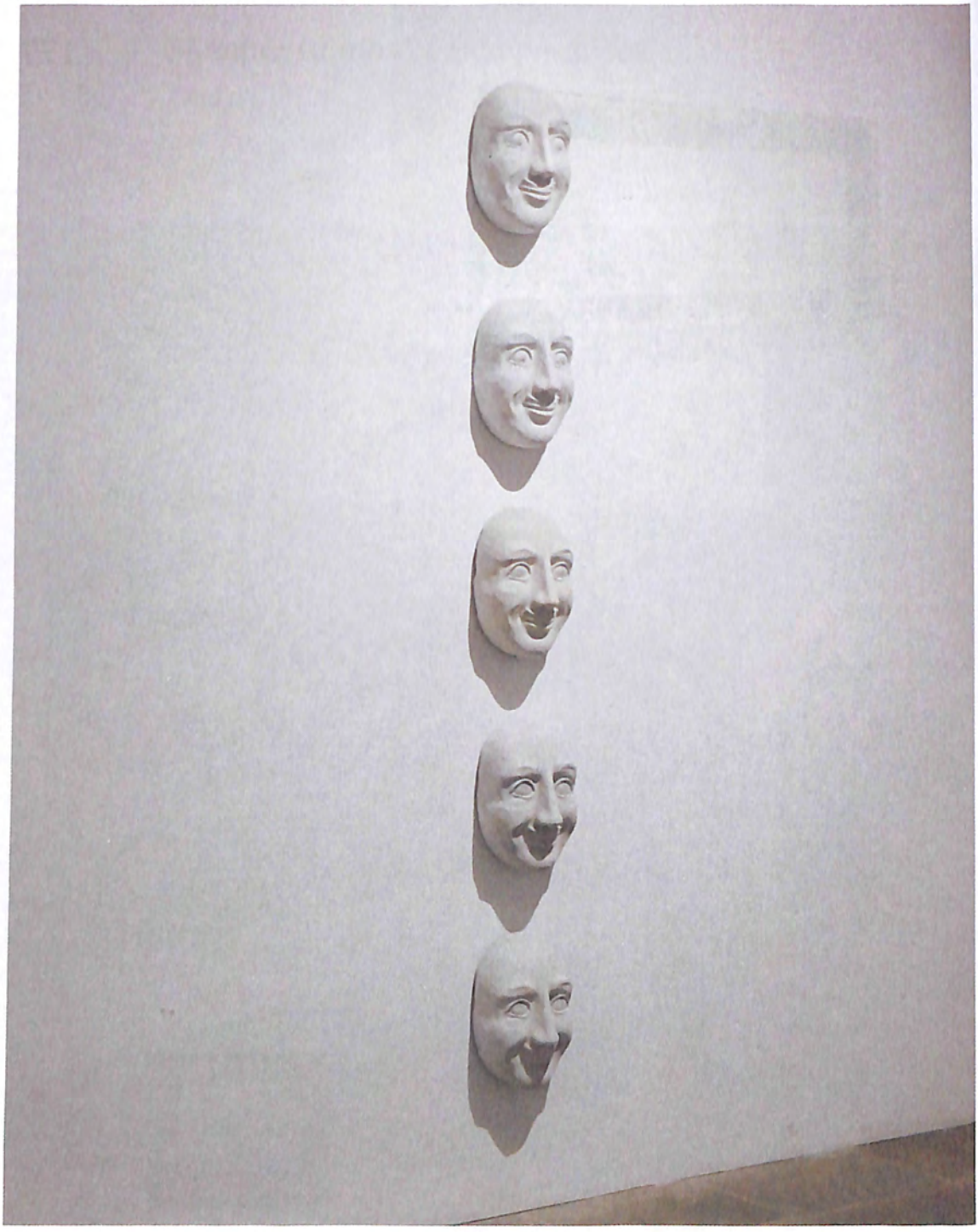
43

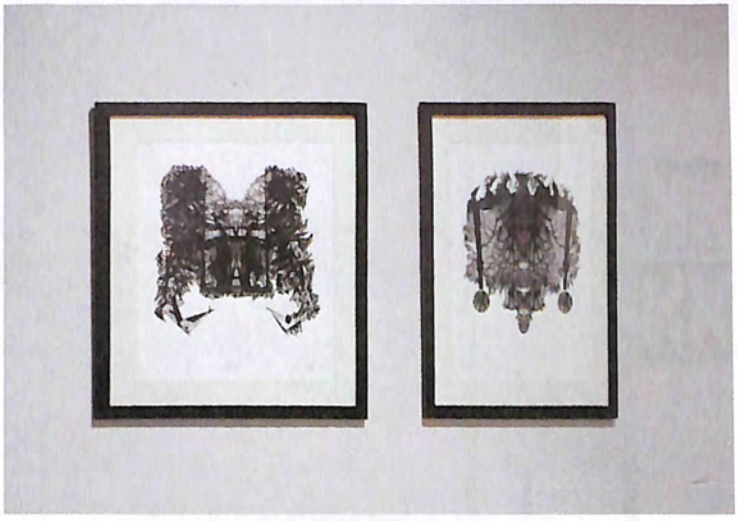


42

41

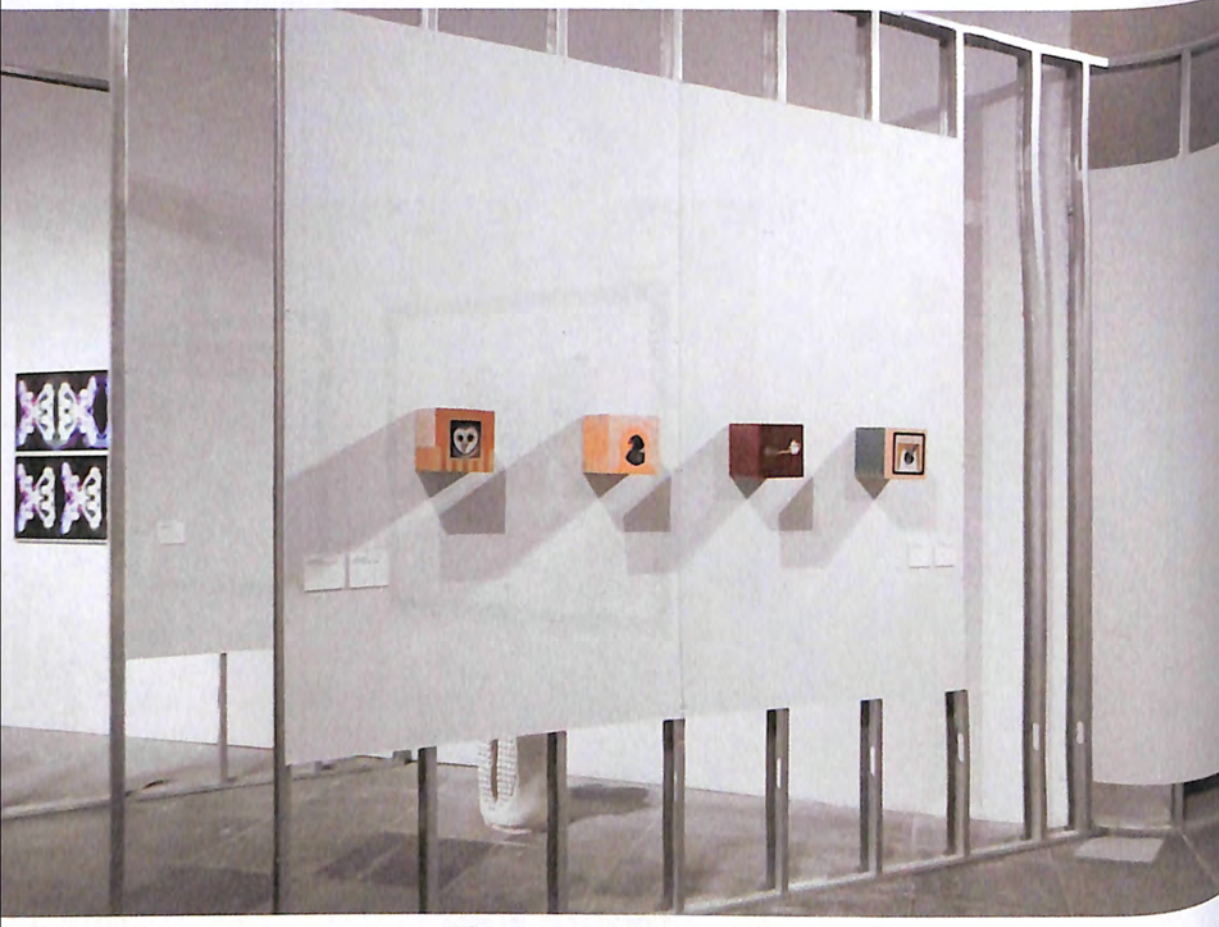
40





50 51

54



31 59 58 57 56

14

19

16

15

13

Lista de obra

01. Ismael Guardado
Atocha II, 2012
Óleo sobre tela y madera

02. Pedro López Recendez
Ni una más, 2018
Litografía

03. Iván Ávila
Álbum de familia, 2016
Collage (fotolito, vinil, papel)

04. Manuel Felguérez
Pintura no. 12, 1960
Óleo sobre tela

05. Omar Lemus
El trébol de la memoria, 2018
Óleo, acrílico y asfalto sobre lona

06. Odin Barrios
Coyotes alrededor de la fogata, 2018
Huecograbado electrolítico

07. Odin Barrios
Abducción en el desierto, 2018
Huecograbado electrolítico

08. Uriel Márquez Romo
Sobre especular, 2018
Óleo y acrílico sobre espejo

09. Fernando Jiménez Luévano
Aura, 2016
Monotipo

10. Juan Carlos Villegas
Leda y el cisne, 2018
Óleo sobre tela

11. Joaquín Trujillo
El viejo, 2016/2017
Fotografía, impresión con pigmentos y tela

12. Francisco de Santiago
La nada, 1998
Mixta sobre tela y madera

13. Emilio Carrasco Gutiérrez
Sin título, 2013
Óleo sobre tela

14. Anakaren Corvera
Bocanada, 2018
Litografía en mármol y papel iluminado

15. Enrique Barajas Pro
Sin título, 2015
Óleo sobre tela

16. Enrique Barajas Pro
Once años de libertad, 2015
Óleo sobre tela

17. Leticia Zubillaga
Decisión de tallos, 2009
Aguatinta y aguafuerte

18. Leticia Zubillaga
Valle de luna, 2009
Litografía

19. Alfonso López Monreal
Vivet in eternum, 2018
Óleo y acrílico sobre tela, cantera

20. Patricia Dunn
Réquiem por un arbusto, 2018
Técnica mixta (hilo, alambre, macocel, acrílico)

21. Mónica Romo
Pedazo de noche, 2017
Litografía

22. Mónica Romo
Europa, no he reunido tus pedazos, 2017
Litografía

23. Mónica Romo
Capilla, 2017
Litografía

24. Mónica Romo
El cuerpo finge, 2017
Litografía

25. Mónica Romo
Leyenda creciente, 2017
Litografía

26. Sarah Goaër
Un momento de humanidad/ Un moment d'humanité, 2018
Instalación (cerámica, madera, tierra)

27. Antonio Pintor
Puesta en el malecón, s/f
Acuarela

28. Antonio Pintor
Proyecto para fuente, vista frontal con caracoles, s/f
Grafito sobre papel

29. Antonio Pintor
Casas a la orilla del río Cucula, s/f
Acuarela

30. Gabriela Suárez del Real
Tierras sagradas I, 2018
Mixta

31. Osvaldo Lugo
Black flip B, 2015
Impresión digital y sobreposición manual

32. Osvaldo Lugo
Black flip A, 2015
Impresión digital y sobreposición manual

33. Tarcisio Pereira
Sin título, 2009
Óleo sobre tela

34. Carlos Alberto Sánchez
Heráldica espiritual, 2009
Ensamble sobre madera

35. Gaspar Gu
El triunfo de la historia, 2018
Concreto vaciado, grafito sobre papel

36. Manuel Pastrana
Sin título, 1877
Grafito sobre papel

37. Pedro Coronel
La dama de las frutas, 1949
Óleo sobre tela

38. Leobardo Miranda
Maíz, 2017
Modelado en barro

39. Sara María Terrazas
La infinita sombra de la mina, 2018
Técnica textil mixta

40. Julio Ruelas
Marina, 1906
Óleo sobre tela

41. Adrián Ruiz Esparza
Cono de noche, 2017
Litografía

42. Adrián Ruiz Esparza
Huella, 2017
Intaglio en pulpa de papel

43. Francisco Goitia
Paisaje nocturno de Santa Mónica, 1945
Óleo sobre tela

44. Alejandro Nava
Sin título, 2015
Óleo y acrílico sobre tela

45. Marco A. Chávez Pérez
Galacto-cactus, 2018
Talla directa en andesita verde

46. Ignacio Vera Ponce
Himnos de la naturaleza, 2018
Instalación, técnica mixta en madera

47. Alberto Ordaz
Paisaje semidesierto, 2018
Óleo y acrílico sobre tela

48. Renny Castillo
El mendigo, 2013
Transfer en lámina de polietileno y policarbonato

49. Guillermo Méndez
En las tumbas de una muerte insondable, 2007
Aguafuerte, lavis, aguatinta

50. Carlos Herrera
Witch, 2018
Impresión pigmentada sobre papel

51. Carlos Herrera
Sorcerer, 2018
Impresión pigmentada sobre papel

52. Francisco Goitia
Viejo en el muladar, 1927
Óleo sobre madera

53. Fernando Candber
Seis, 2018
Concreto vaciado

54. Rafael Coronel
La bolita, s/f
Serigrafía

55. Javier Cortés Martínez
Migración circular, s/f
Cerámica, madera, carbón, lápiz de color/papel amate

56. Susana Salinas
Y con ustedes..., 2014
Óleo y acrílico sobre madera

57. Susana Salinas
Hora del té, 2014
Óleo y acrílico sobre madera

58. Susana Salinas
Catrín, 2014
Óleo y acrílico sobre madera

59. Susana Salinas
La poetisa, 2014
Óleo y acrílico sobre madera

60. Javier Díaz Riva Palacio
En brazos de la abuela, s/f
Ensamble madera y acero quirúrgico

61. Ángeles Perelló
Ánimas, 2018
Cerámica

62. Marco A. Chávez Pérez
Cactus híbrido, monstruoso crestado, 2018
Talla directa en andesita verde

63. Armando Haro
Sin título, s/f
Cerámica esmaltada

64. Juan Manuel de la Rosa
Sin título, s/f
Madera, plata, bronce, limón, pelota de béisbol

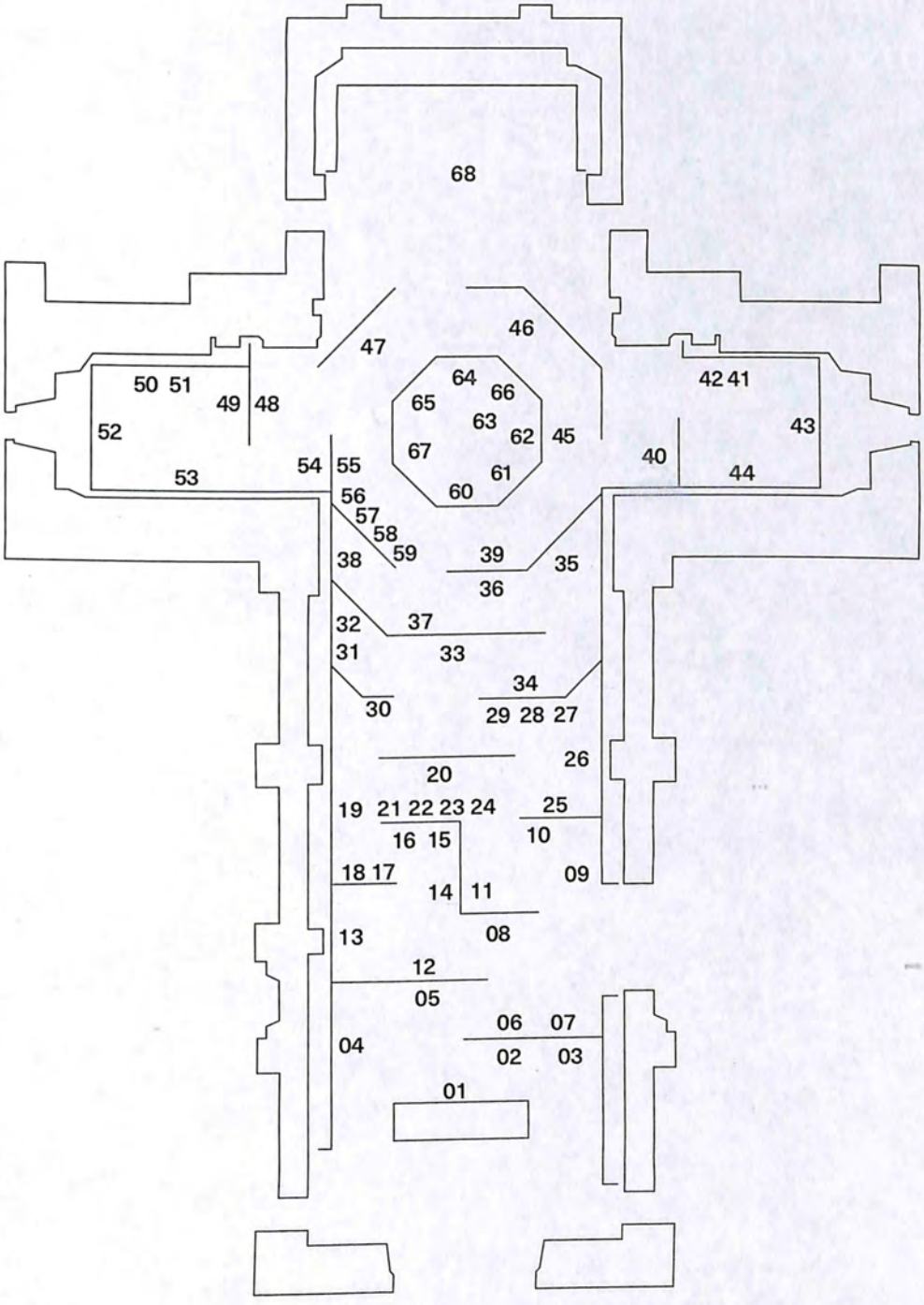
65. Inés Cusi
Locomoción arbórea, 2018
Bronce, cristal y autos a escala

66. Iván Leaños
Espinas, 2017
Talla en granito

67. Jesús Reyes Cordero
Sin título, 2018
Ensamble, madera, papel, resina

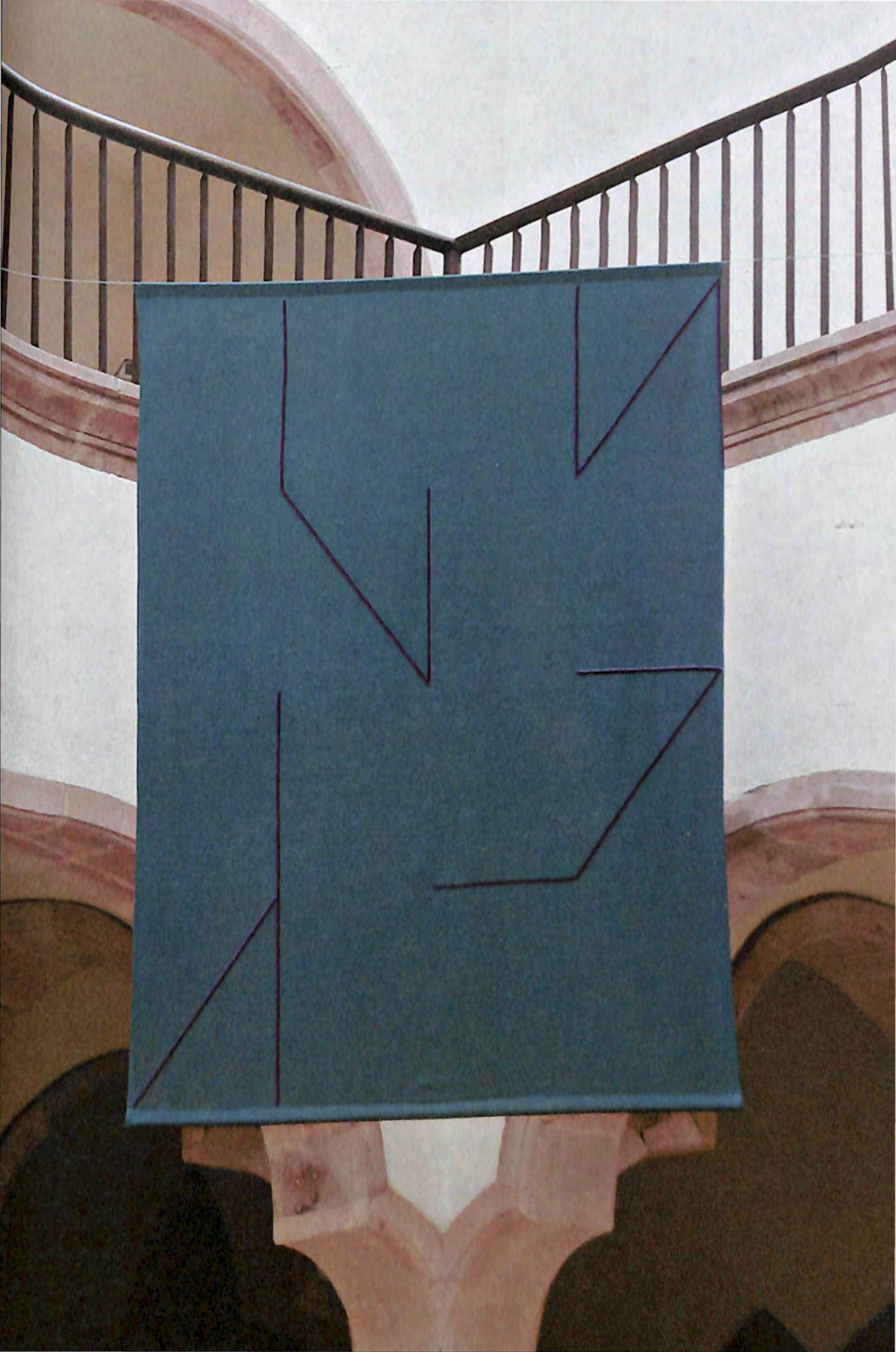
68. Luis Carrera-Maul
El estado de las cosas, 2018
Distintos materiales
Comisión XIII Bienal FEMSA

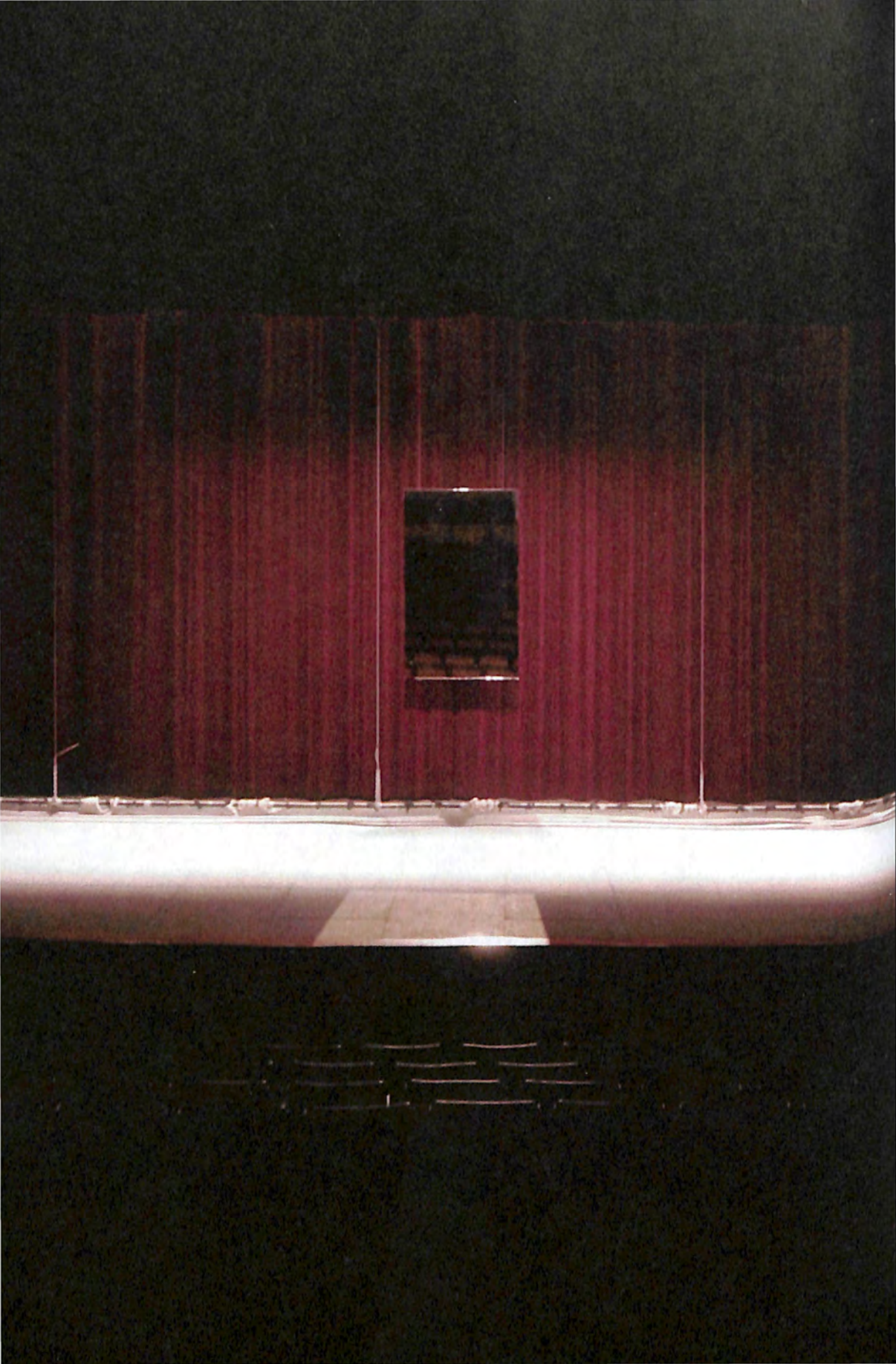
Agradecimientos
Raúl Avalos, Javier Cortés, Jánea Estrada, Alfonso López Monreal, Julieta Medina, Mario Murga, Martín Ocampo, Martha Rosa Pintor Rodríguez, Sara de Santiago Lázaro, Irma Valerio


68
47
46
50 51
49
48
52
64
66
65
63
62
45
67
61
60
42 41
43
40
44
53
54
55
56
57
58
59
38
39
35
36
32
37
31
33
34
30
29 28 27
26
20
19
21 22 23 24
25
16 15
10
18 17
14
11
09
13
08
12
05
06
07
04
02
03
01

Comisiones y colaboraciones museológicas
Commissions and Museological Collaborations

Intervenciones en el espacio público
Interventions in the public space





Fabiola Torres-Alzaga

Telón de fondo

Video a dos canales/Two channel video

Telón de fondo es una videoinstalación proyectada en dos pantallas. Se puede ver, simultáneamente, tanto el frente como la parte trasera del escenario de un teatro en el que tiene lugar una coreografía de telones. En esta coreografía, a manera de puesta en abismo, cada telón se abre ante otro y así sucesivamente, sin lograr ver aquello que velan los elementos que desaparecen dentro de la maquinaria escénica. El video se relaciona con el espacio teatral de las pinturas novohispanas, del tipo que se puede apreciar en los dos notables ciclos de pinturas murales que resguarda el Museo de Guadalupe: uno dedicado a la vida de San Francisco de Asís y el otro a la Pasión de Jesús. Más allá de esto, el andamiaje escénico busca evocar la figura del murmullo que, junto al disimulo, el recato y el silencio, marcaron el lenguaje de la Nueva España. El sonido, a su vez, busca agregar profundidad y escuchar aquello que desaparece tras los telones. Con esto, el video intenta problematizar una lógica en la que imagen y sonido se desenvuelven en sincronía con el fin de que el audio invite a imaginar aquello que permanece oculto tras el telón de fondo.

Telón de fondo [*Backdrop*] is a video installation projected on two screens. It shows, simultaneously, both the front and the rear of a theater stage where a choreography of stage curtains is taking place. In this choreography, like a *mise en abyme* effect, each curtain opens onto another one and so on, without allowing a glimpse of what is hidden within this theatrical machinery. The video is related to the theatrical space of the paintings of New Spain, of the type that can be seen in the two notable cycles of mural paintings held by the Guadalupe Museum: one dedicated to the life of Saint Francis of Assisi and another to the Passion of Jesus. On top of this, the stage structure seeks to evoke the figure of the "murmur" that, together with dissimulation, reluctance and silence, marked the language of New Spain. The sound, in turn, seeks to add depth and to listen to what is disappearing behind the curtains. In this way, the video tries to problematize a logic in which image and sound unfold in synchrony in such a way that the audio invites the viewer to imagine what remains hidden behind the backdrop.

Telón de fondo fue grabado en el Teatro Rafael López Velarde de Zacatecas

Cámara
Ximena Cuevas, Yain Rodríguez

Grabación de sonido
Mario Berumen, Fabiola Torres-Alzaga

Post producción
Talento Post

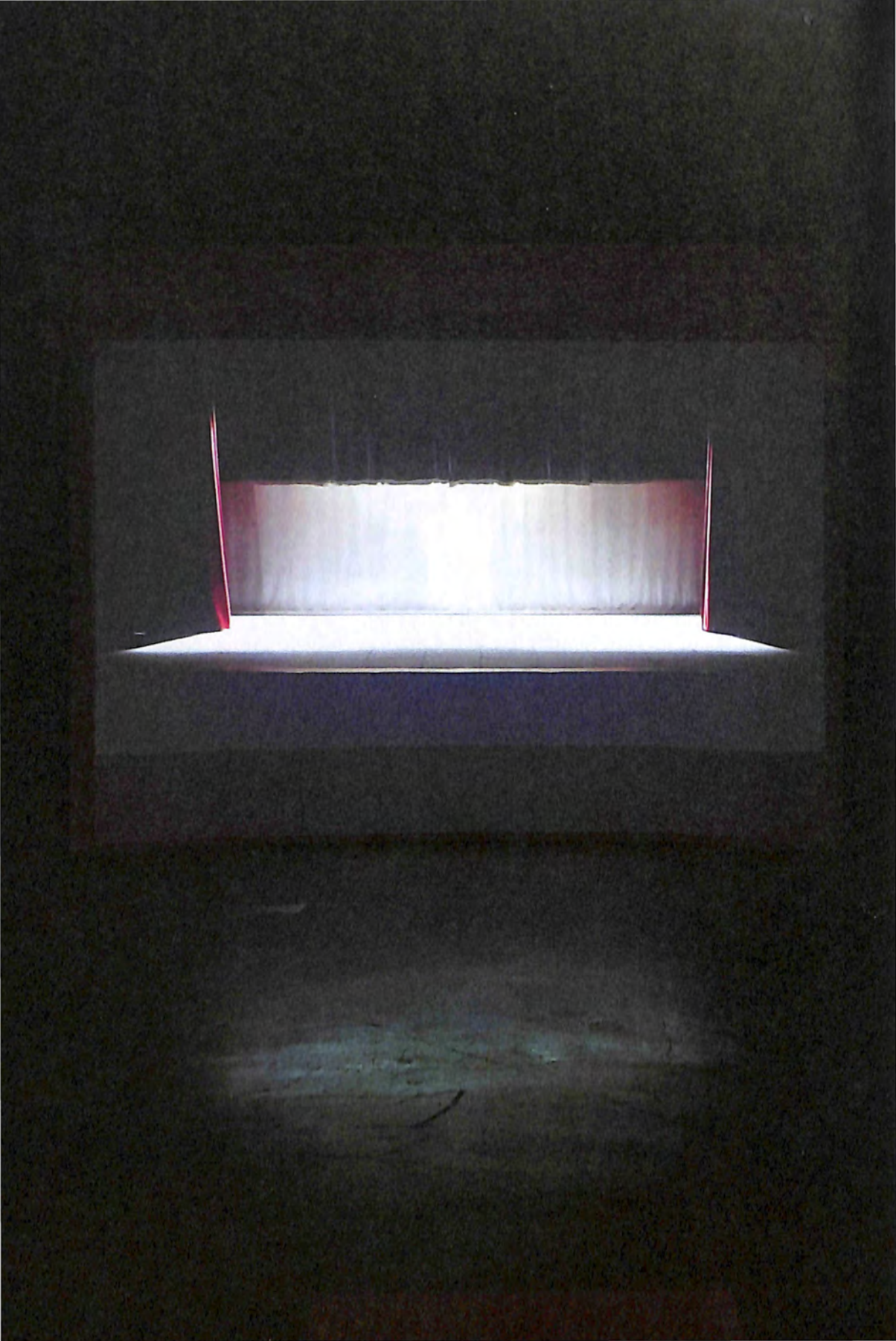
Composición y difusión de sonido
Suplex Estudio

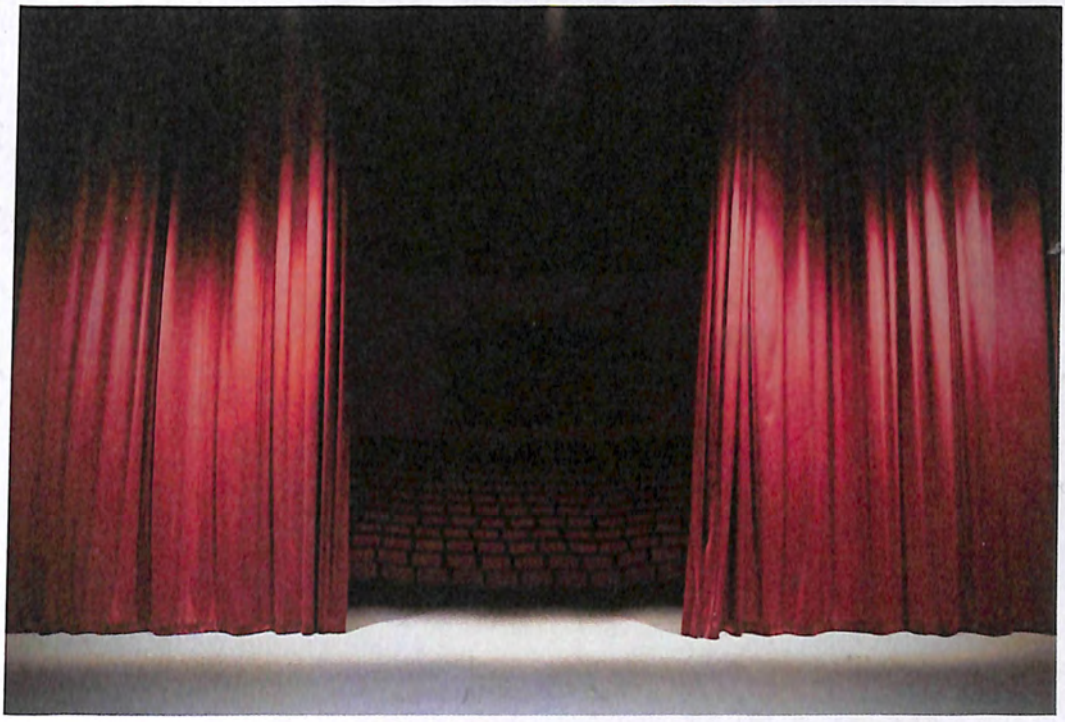
Escenografía
Patricia Gutiérrez Arriaga

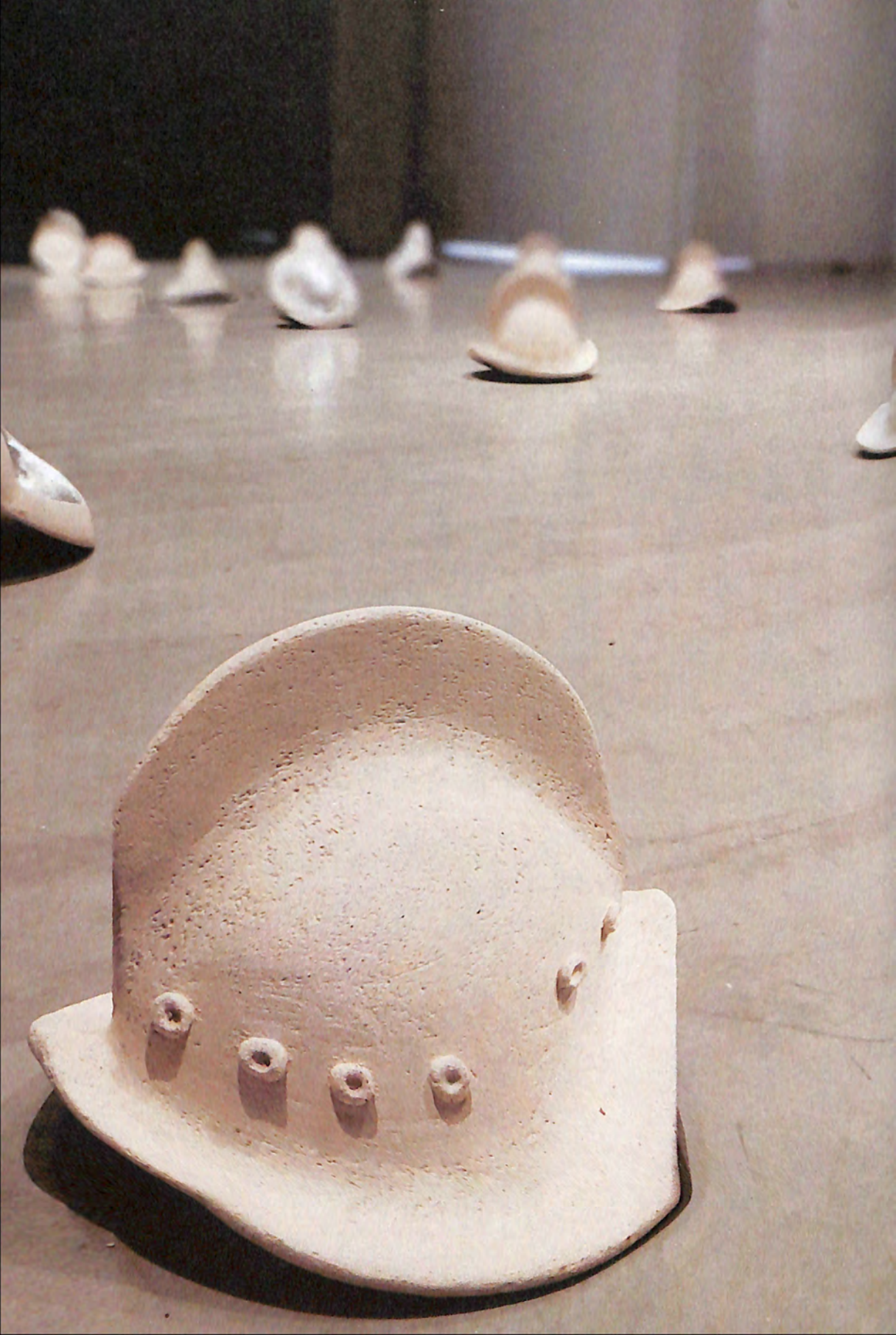
Jefe de foro Teatro Rafael López Velarde
Rafael Navarro

Equipo técnico
José Luis Cuevas Aguirre, Sostenes Oswaldo Cruz Rodríguez, Juan Cortés de la Torre, Víctor Manuel Moreno Lozano, Javier Rodríguez Cordero

Agradecimientos especiales
Daniel Monroy Cuevas y Myrna Moguel







Runo Lagomarsino

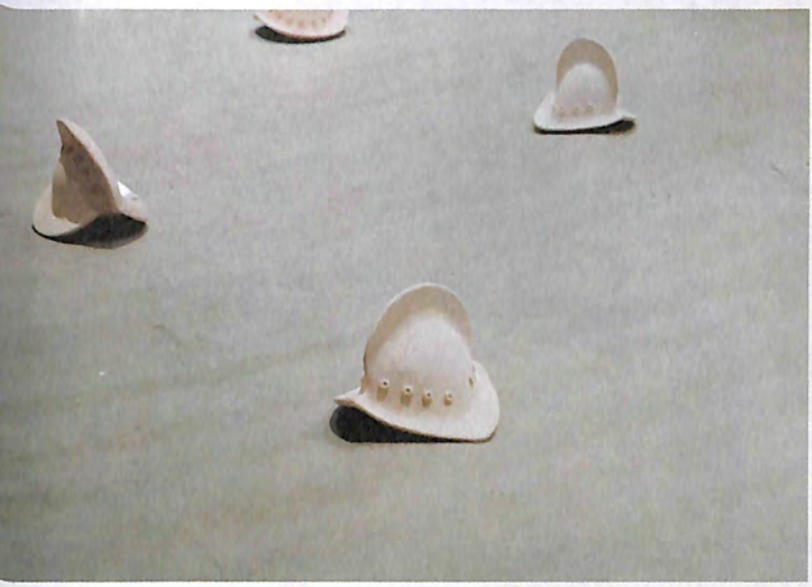
El ágora del pasado

Barro de Zacatecas quemado y hojas de plata.
Medidas variables/Burnt Zacatecas clay and silver leaf.
Variable dimensions

El ágora del pasado continúa las investigaciones del artista sobre la historia colonial de América Latina. En esta obra toma el modelo de un casco militar de la colonia con el fin de reproducir varias copias con barro de Zacatecas. Éste es el tipo de casco que fue reinterpretado por artistas novohispanos para representar las armaduras de los soldados romanos que aparecen en el ciclo de pinturas sobre la Pasión en el Museo de Guadalupe. El interior de estos cascos de barro se encuentra cubierto con plata, como si fuera una especie de forro que le otorga cierta luminosidad a las más de veinte piezas. Mediante esta intervención, Lagomarsino se apropia de un objeto que cuenta con un significado simbólico que visibiliza relaciones del pasado con fuertes resonancias en el presente: el ejercicio de la violencia y el poder con las actividades e industrias extractivas. La presencia de esta pieza en el Museo de Guadalupe permite reconsiderar el contexto histórico en el que se desarrolló el arte novohispano que resguarda.

El ágora del pasado [*The Agora of the Past*] continues the artist's research into the colonial history of Latin America. In this work he uses the model of a colonial period military helmet in order to make a number of copies with Zacatecas clay. This is the type of helmet that was reinterpreted by the artists of New Spain to represent the armor of the Roman soldiers that appear in the cycle of paintings on the Passion of Christ held in the Guadalupe Museum. The interior of these clay helmets is covered with silver, as if it were a kind of lining that endows the more than twenty pieces with a certain luminosity. Through this intervention, Lagomarsino appropriates an object that has a symbolic meaning that makes visible past relationships with strong resonances in the present: the exercise of violence and power through extractive activities and industries. The presence of this piece in the Guadalupe Museum allows us to reconsider the historical context in which the art of New Spain that it holds was originally developed.

Producción
Taller Miraluna/Karina Luna,
Leobardo Miranda



Nicolás Robbio

Eclipse de un sueño

Ladrillos/Bricks 3 x 9 m

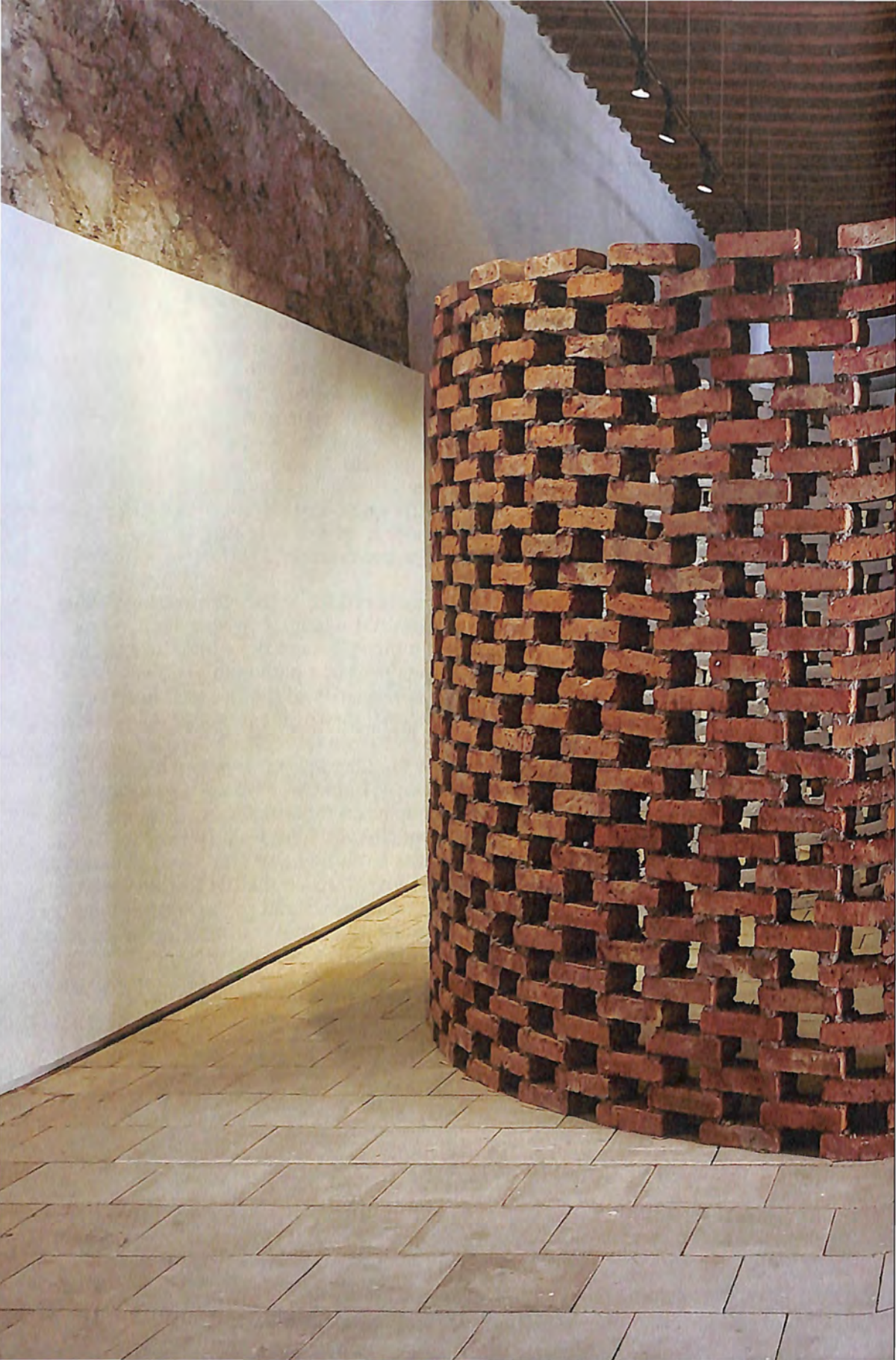
Esta escultura de gran formato hecha en ladrillo se vincula con la arquitectura del Museo Pedro Coronel y su relación inicial con la Compañía de Jesús. Para el artista, es una pieza "donde lo simbólico y lo arquitectónico se entrelazan para construir un objeto paradójico donde el símbolo presenta una particularidad única de la materia y de la arquitectura hecha muro. La memoria de la materia está representada al colocar los ladrillos en forma de celosía, permitiendo (en forma parcial) ver, pero no ingresar, reforzando la idea de un adentro y un afuera de lo que se permite y lo que no, del control de lo que se puede ver, de lo que se puede conocer". Robbio contrapone esta estructura con el trabajo de Sor Juana Inés de la Cruz, específicamente "Primero sueño" de 1692. En este poema, Sor Juana propone un viaje que emplea la filosofía, el conocimiento y la sensibilidad simbólica para alcanzar la luz, el saber; un viaje, no obstante, repleto de sombras y prohibiciones en el camino. Con este tipo de referencias, el trabajo del artista pretende reflexionar sobre la memoria que cuenta como cultura, "como sociedad pasada y presente, sobre lo que se percibe a partir de lo que se ve y se conoce y de lo que se permite ver".

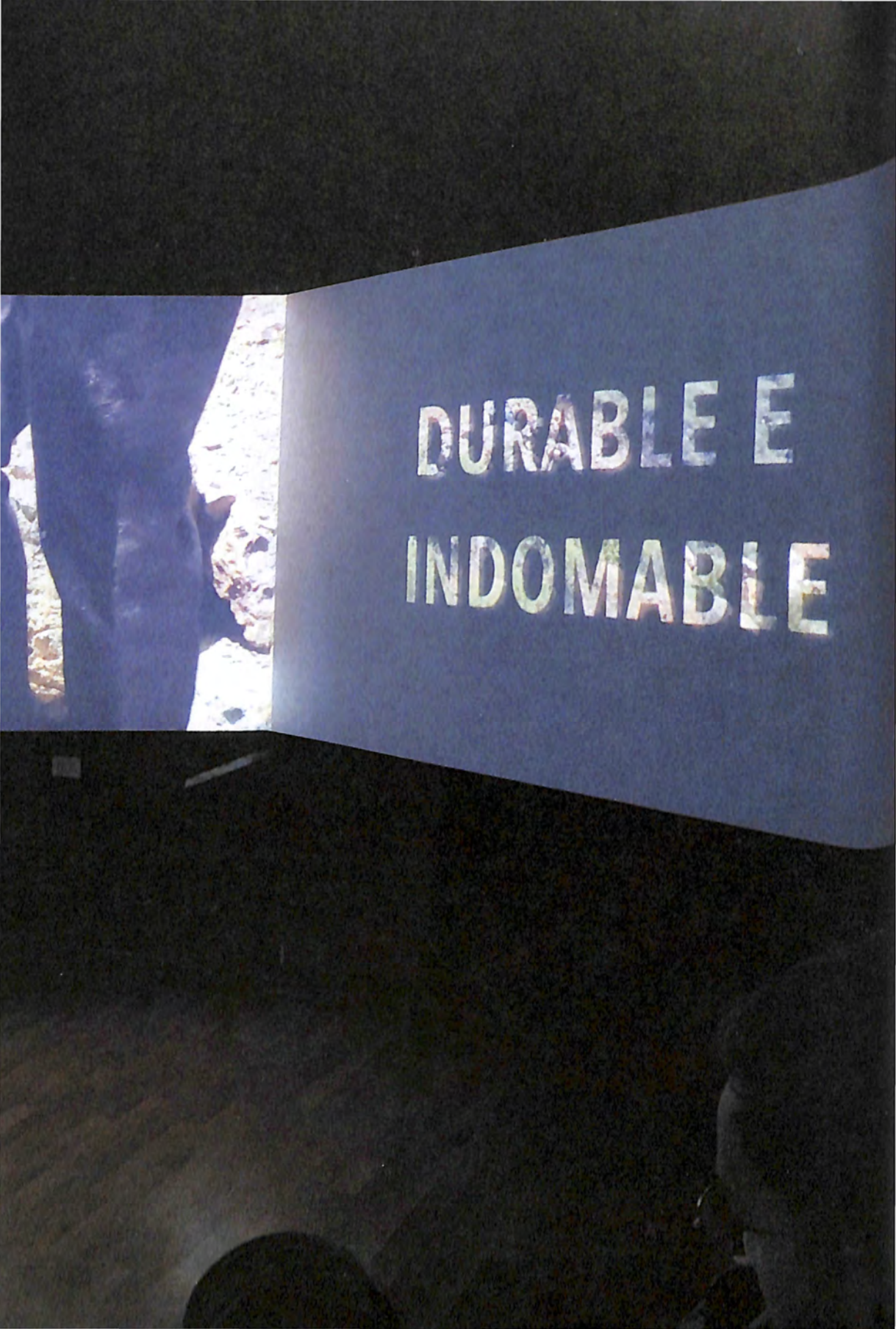
This large format brick sculpture is related to the architecture of the Pedro Coronel Museum and its initial relationship with the Company of Jesus. For the artist, it is a piece "where the symbolic and the architectural are intertwined to construct a paradoxical object where the symbol presents a unique particularity of the material and the architecture become a wall. The memory of the material is represented by placing the bricks in the form of a lattice, allowing a (partial) view, but not entry, reinforcing the idea of an inside and outside, of what is allowed and what is not, of control of what can be seen, and of what can be known." Robbio sets this structure against the work of Sor Juana Inés de la Cruz, specifically her "First Dream" of 1692. In this poem, Sor Juana proposes a journey that employs philosophy, knowledge and symbolic sensitivity to reach the light of knowledge; a journey, however, that is full of shadows and prohibitions along the way. With this type of references, the artist's work aims to reflect on the memory that counts as culture, "as a past and present society, on what is perceived from what is seen and known and what it is permitted to see."

Construcción
Arnulfo Guzmán Martínez, Gilberto Martínez Muñoz (padre), Gilberto Martínez Muñoz (hijo), Tony Acosta Plasencia

Pintura
José Garcés, Braulio Rodríguez Ortiz, Gerardo García de Alba, Alfredo Martínez Rodríguez, Juan Manuel Jacobo Carlos

Agradecimientos
Alfonso Monreal, Karina Luna, Taller Miraluna y Elda Ortiz




DURABLE E
INDOMABLE

Naomi Rincón Gallardo
en colaboración Bárbara Lázara

Sangre pesada

Video digital a tres canales/Three-channel digital video

Sangre pesada se compone de seis videos realizados en colaboración con un grupo de músicas, historiadoras y activistas de Zacatecas. Para Rincón Gallardo, *Sangre pesada* "es una fabulación mítica/crítica que conjura fantasmas humanos y no humanos acechando entre las ruinas de las minas a pesar de la saña del despojo. Los fantasmas de *Sangre pesada* amalgaman residuos bastardos de personajes femeninos creadores/destructores provenientes de cosmologías de Aridoamérica y Mesoamérica, residuos tóxicos asentados en la sangre y los pulmones por la minería y ecos deformados de tradiciones vernáculas y locales que susurran entre los cerros triturados". Esta pieza propone una narrativa no lineal que está dividida en seis partes: "Pulmones", "Profecía", "Colibrí", "La dama de los dientes de cobre", "La maldición del mineral" y "Sangre pesada".

Sangre pesada [*Heavy Blood*] consists of six videos made in collaboration with a group of musicians, historians and activists from Zacatecas. For Rincon Gallardo, *Heavy Blood* "is a mythical/critical fable that conjures up human and non-human ghosts lurking among the ruins of the mines despite the viciousness of dispossession." The ghosts of *Heavy Blood* amalgamate the bastard residues of creator/destroyer female characters from the cosmologies of Aridoamerica and Mesoamerica, the toxic residues settled in the blood and the lungs as a result of the mining, and the deformed echoes of vernacular and local traditions that whisper among the crushed hills." This piece proposes a non-linear narrative that is divided into six parts: "Lungs," "Prophecy," "Hummingbird," "The Lady of the Copper Teeth," "The Mineral Curse" and "Heavy Blood."

MAPEX

Ensamble de saxofones y percusión
Karina Rivera, Azalia Morales y Rosalba Lira

Letras/textos
Naomi Rincón Gallardo

Composición musical
Federico Schmucler

Cámara
Dalia Huerta

Dron
David del Hoyo

Sonido incidental
Elda Ortiz y Servando López

Foto fija
Angélica Canales

Coreografía
Marta Sponzilli

Asistentes de producción
Fernando Salcedo y Eric Nava

Confección de máscara de colibrí
Jorge Luis Guerrero

Elaboración de máscaras de madera
Abelardo Piña

Confección de trajes
Emilia Robles

Traducción para los subtítulos
Richard Moszka

Agradecimientos especiales
Grupo de investigación FWF - PEEK, "Dis/Possession: Post-Participatory Aesthetics and the Pedagogy of Land", Jánea Estrada, Citlali Córdova, Claudia Córdova, Martha Gutiérrez Rivera, Museo del Niño Minero de Vetagrande, Mara Muñoz, Alma Ríos, Cristela Trejo, Antke Engel y Masha Godovannaya

Javier Hinojosa
(META-tepalcates)
EL TORBELLINO DENTRO DEL TORBELLINO

Siete esculturas de cantera tallada, cemento y madera. Medidas variables/Seven sculptures made from carved cantera stone, cement and wood. Variable dimensions

Las esculturas que comprenden este proyecto partieron de una serie de fragmentos de cantera tallada que el artista recolectó en distintos puntos de la ciudad de Zacatecas. Los fragmentos destacan por los residuos de sus tallas, por lo general, de reminiscencia barroca. Hinojosa perfila y contrasta estos diseños al introducir en los fragmentos de cantera un nuevo conjunto de relieves realizados en concreto e inspirados en la arquitectura precolombina e indígena del continente. De esta manera, en cada fragmento conviven diferentes tipos de relieves. Aunque provenientes de distintas temporalidades, todas las piezas comparten una solución compleja que podría ser calificada como barroca. El título, *EL TORBELLINO DENTRO DEL TORBELLINO*, trae a la mente desde el diseño conseguido a través de un juego de grecas escalonadas hasta el colapso de distintas temporalidades en un solo fragmento. El proyecto se presenta en la sala del Museo Pedro Coronel en la que se exhibe la obra gráfica de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Como sucede en las ruinas (tepalcates) producidas por el escultor, en estos grabados sobresale la yuxtaposición de fragmentos arquitectónicos inconexos que dan pie a situaciones indeterminadas, expresivas de orden y caos, regularidad e irregularidad.

The sculptures that make up this project were based on a series of fragments of carved cantera stone that the artist collected in different parts of the city of Zacatecas. The fragments are notable for how their size recalls the Baroque. Hinojosa profiles and contrasts these designs by introducing into the cantera stone fragments a new set of reliefs made in concrete and inspired by the pre-Columbian and indigenous architecture of the continent. In this way, different types of reliefs coexist in each fragment. Although they come from different time periods, all the pieces share a complex solution that could be described as Baroque. The title, *EL TORBELLINO DENTRO DEL TORBELLINO* [*The Whirlwind Inside the Whirlwind*], evokes the design generated by a group of staggered fretwork as well as the collapse of different time periods into a single fragment. The project was presented in the gallery of the Pedro Coronel Museum where the work of Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) is exhibited. Like in the ruins (*tepalcates*) produced by the sculptor, Piranesi's prints emphasize these juxtapositions of disjointed architectural fragments that give rise to indeterminate situations, expressive of order and chaos, regularity and irregularity.

Javier Hinojosa es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

Agradecimientos
Alfredo Vázquez, Héctor Torres, Iker Vicente, Francisco Javier Hinojosa Willis, Iván Krassoievitch, Aníbal Catalán, Arturo Ocampo, Isa Benítez, Alex Morris, Laura Sáenz, Paola Jasso, Sandra Calvo, Leo Hinojosa Calvo

Chantal Peñalosa

Los otros días .still

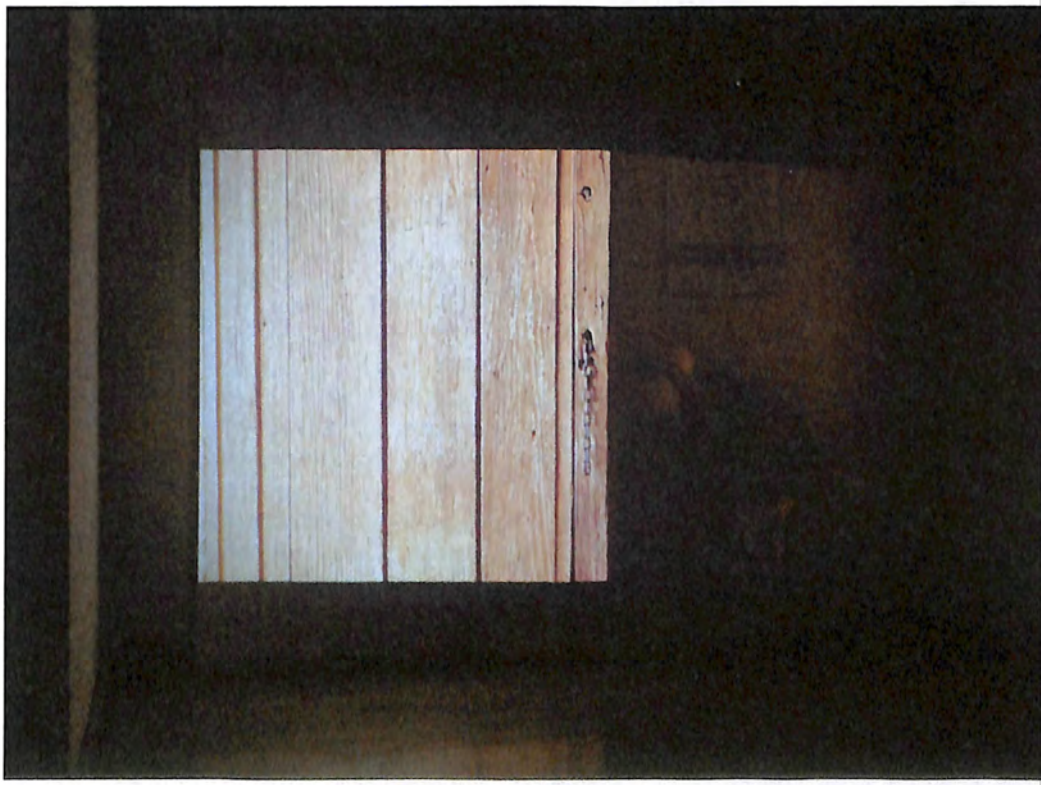
Video y cerámica/Video and ceramics

Los otros días .still consiste en un video realizado en varias comunidades aledañas a la ciudad de Zacatecas que con el tiempo han sido abandonadas. La artista busca establecer un paralelismo entre dos espacios: estos sitios abandonados en cuyas paredes aún cuelgan cuadros o se encuentran montados objetos decorativos y la sala de museo en la que los objetos también se encuentran exhibidos y sólo adquieren un sentido ante el encuentro con el público. Con el fin de articular esta relación entre los dos espacios y su temporalidad, que parecieran estar fuera de cualquier situación de producción, Peñalosa introdujo meses antes varias piezas de yeso en sitios y casas abandonadas de Las Tortugas y El Visitador. En su mayoría, son piezas de yeso producidas a partir de un molde, de manera serial; son conspicuas y se podrían encontrar con naturalidad en cualquier sitio. Después de meses de estar abandonados, los objetos fueron extraídos para formar parte de la instalación.

Los otros días .still [*The Other Days .still*] consists of a video made in several communities near the city of Zacatecas that have been abandoned over time. The artist seeks to establish a parallel between two spaces: these abandoned sites on whose walls pictures still hang or decorative objects are mounted, and the museum room in which the objects are also exhibited and only acquire a meaning due to the encounter with the public. In order to articulate this relationship between the two spaces and their time frames, which would appear to be outside of any production situation, Peñalosa has introduced several pieces of plaster in abandoned sites and houses in Las Tortugas and El Visitador over a number of months. For the most part, these are plaster pieces mass-produced with molds, they are conspicuous and could naturally be found anywhere. After months of being abandoned, the objects were gathered to become part of the installation.

Fotografía
Juan Pablo Villalobos y Chantal Peñalosa

Agradecimientos
Marco Casillas, Gustavo Villagrana, Gabino Rodríguez



Eduardo Abaroa
en colaboración con Conservación Humana AC (CHAC) y Regina Tattersfield

Códice biocultural huixárica/ 23 años de Conservación Humana AC

Intervención con fotografías a color, planos, video, radio, maqueta de cerámica. Medidas variables/Intervention with color photographs, plans, video, radio, ceramic model. Variable dimensions

Esta instalación de sitio específico intervino en las salas dedicadas a la cultura huixárica del Museo Zacatecano con el objetivo de visibilizar el trabajo de Conservación Humana AC (CHAC). Abaroa menciona que:

> es un grupo de especialistas, artistas, científicos y etnógrafos que han acompañando a los huixáritari en su lucha por conservar la integridad de sus sitios sagrados y su cultura. Su larga trayectoria comenzó en 1994 con la participación de John y Colette Lilly, quienes insistieron en organizar un esfuerzo conjunto para evitar la construcción de una carretera que hubiera significado un daño irreparable al desierto de Huiricuta en San Luis Potosí. A partir de entonces, Humberto Fernández, figura central de CHAC y colaborador de la presente muestra, define su misión como 'la conservación de paisajes y rutas culturales que contribuyen a la biodiversidad, que también puede referirse como conservación de la naturaleza con base en la cultura para el desarrollo perdurable'.

A partir de una propuesta de Abaroa y Regina Tattersfield, varios objetos y documentos del archivo de CHAC se exhibieron en las salas del Museo Zacatecano para dar a los visitantes una idea de los logros, las derrotas y las historias que han vivido en compañía de las comunidades huixáricas. La exposición fue una ventana poco usual al ejercicio multidisciplinario de CHAC, una labor de inmensa complejidad y compromiso.

> This site-specific installation intervenes in the galleries dedicated to the Huixárica culture of the Zacatecan Museum with the aim of making visible the work of Conservación Humana AC (CHAC). Abaroa notes that:

it is a group of specialists, artists, scientists and ethnographers who have accompanied the Huxáritari in their struggle to preserve the integrity of their sacred sites and their culture. Their long journey began in 1994 with the participation of John and Colette Lilly, who insisted on organizing a joint effort to avoid the construction of a road that would have caused irreparable damage to the Huiricuta desert in San Luis Potosí. Since then, Humberto Fernández, a central figure to CHAC and collaborator with this exhibition, defines his mission as 'the conservation of landscapes and cultural routes that contribute to biodiversity, which can also be referred to as nature conservation based on the culture for sustainable development'.

> Based on a proposal by Abaroa and Regina Tattersfield, several objects and documents from the CHAC archive are displayed in the rooms of the Zacatecas Museum to give visitors an idea of the achievements, defeats and stories they have experienced in the company of Huixaric communities. The exhibition is an unusual window onto the multidisciplinary work of CHAC, which involves great complexity and commitment.

La Peregrinación a Huiricuta
The huichol pilgrimage to huiricuta

MILENIO.COM
Acusan a jitomateros de destruir reserva huichola

Concepto y curaduría
Eduardo Abaroa
en colaboración con
Regina Tattersfield y
Humberto Fernández

Investigación y archivo
Humberto Fernández,
Regina Tattersfield,
Julieta Medina,
Edin Alain Martínez

Entrevistas con
Frida Maceira,
Totupica Candelario
Regina Tattersfield,
Joaquín Giménez de Azcárate
y Humberto Fernández.

Concepto y
edición de video
Eduardo Abaroa

Cámara y
producción de video
Cristian Manzutto

Diseño gráfico
Natalia Hernández y
Ana Lorena Medina

Producción de maqueta
Karina Luna/Taller Miraluna

Coordinación de montaje
Karina García López

Agradecimientos especiales
Totupica Candelario,
Sabine Lemaire,
Manuel Llano,
Edin Alain Martínez,
Julieta Medina,
Sofía Táboas, equipo
del Museo Zacatecano
y Archivo Lilly

Felipe Mujica

Ellos ya habían aprendido que todo lo que sueñan puede existir

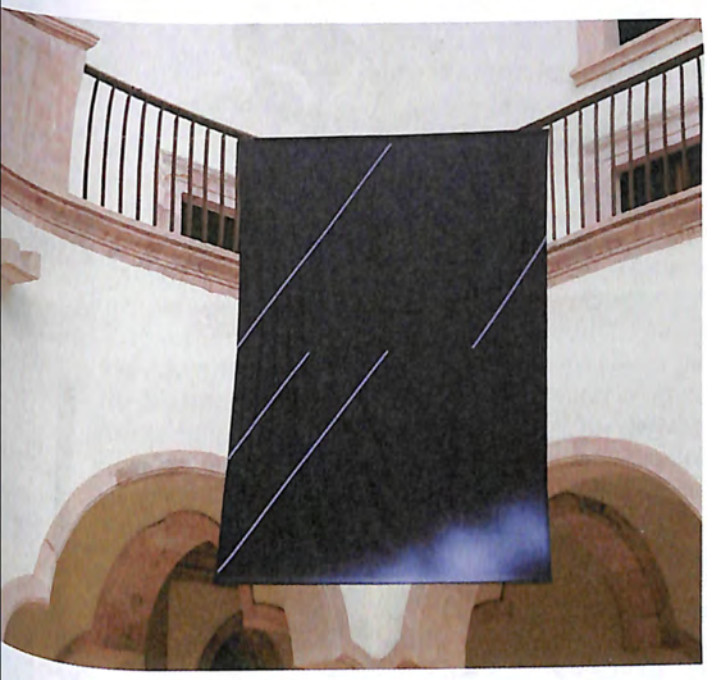
Catorce paneles de tela, costura, bordado a mano y chaquira, seis paneles tejidos con telar. Medidas variables entre 140 x 210 cm y 155 a 230 cm/Fourteen fabric panels sewn and embroidered by hand with chaquira beads, six loom-woven panels. Variable dimensions between 140 x 210 cm and 155 to 230 cm

Mujica reúne un conjunto de obra gráfica así como varias piezas de la serie *Cortinas*. Los diseños de las serigrafías hacen referencia a afiches políticos de Latinoamérica, imágenes psicodélicas, diseño gráfico japonés y portadas de publicaciones de ciencia ficción o matemáticas que comparten el contexto histórico de 1969 y un lenguaje gráfico universal. Según el artista, "la apropiación de estas imágenes preexistentes tiene como objetivo la investigación de su estatus social y simbólico y las referencias culturales que posiblemente comparten". Las *Cortinas*, por otro lado, están concebidas como una serie y reflexionan sobre la historia del arte geométrico de América Latina. Su diseño se basa en un sistema que parte de una retícula de líneas horizontales, verticales y diagonales. Un elemento distintivo de esta serie es su producción a través de colaboraciones en distintos contextos. Para estas piezas, Mujica trabajó con el taller de Zarapes Ruelas de Guadalupe y con los maestros wixárikas Lucía Carbajal Aguilar y Marcos García López para producir cortinas que se distinguen por la materialidad de su trabajo textil y el juego cromático de sus bordados y la aplicación de chaquiras. El artista tiende a articular situaciones espaciales complejas con las *Cortinas*, que entran en relación entre ellas, con el espectador y con el espacio, creando flujos y dirigiendo la atención.

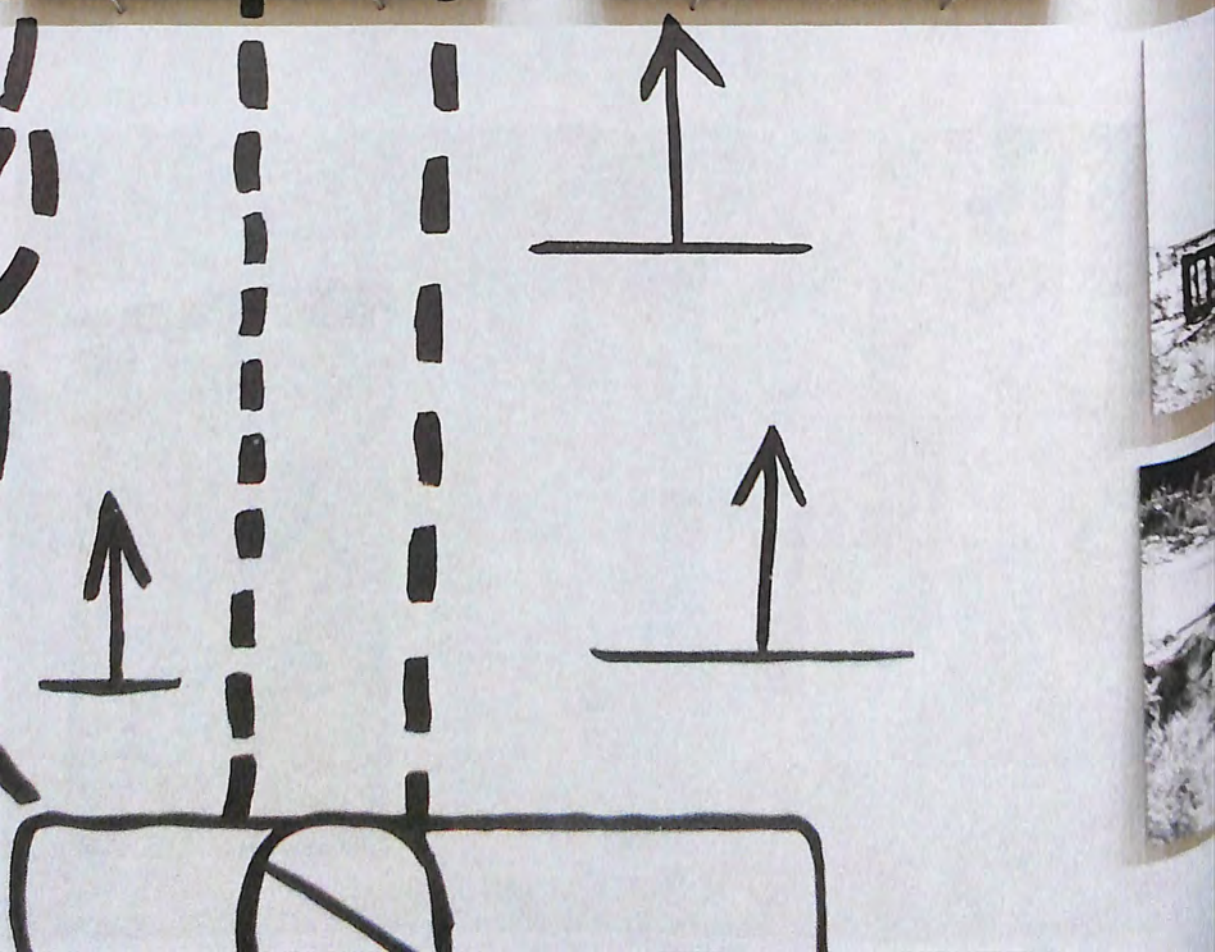
Mujica brings together a set of graphic work as well as several pieces from the *Curtains* series. The screen printed designs refer to Latin American political posters, psychedelic images, Japanese graphic design and covers of science fiction or math books that share the historical context of 1969 and a universal visual language. According to the artist, "the appropriation of these pre-existing images is aimed at investigating their social and symbolic status and the cultural references they may share." The *Curtains*, meanwhile, are conceived as a series and reflect on the history of geometric art in Latin America. Their design is based on a system that starts with a grid of horizontal, vertical and diagonal lines. A distinctive element of this series is its production through collaborations in different contexts. For these pieces, Mujica worked with the Zarapes Ruelas de Guadalupe workshop and with the Wixárika masters Lucía Carbajal Aguilar and Marcos García López to produce curtains that are distinguished by the material quality of their textile work, the chromatic interplay of their embroidery and the application of chaquira beads. The artist seeks to articulate complex spatial situations with the *Curtains*, which establish relationships with each other, with the viewer and with the space, creating flows and directing attention.

Producción
Lucía Carbajal Aguilar, Marcos García López, Juan Ruelas, Juan Pablo Ruelas, Keegan Cooke

Asistente de montaje
Gaspar Gu



Cuando despiertes, verás a la Compañía junto a tu cama,
atrábete fijamente, con sus ojos penetrantes



Verónica Gerber Bicecci

La máquina distópica

Fotonovela de pared, oráculo web y pósters. Medidas variables/Wall photo-story, web oracle and posters. Variable dimensions

La máquina distópica se compone de tres partes: 1. *La compañía*: fotonovela de pared que reescribe el cuento "El huésped" de Amparo Dávila, apropiación de algunos ideogramas de *La máquina estética* de Manuel Felguérez e investigación visual en San Felipe Nuevo Mercurio en compañía del Dr. Manuel Macías Patiño. 2. *El agua*: oráculo web (lamaquinadistopica.xyz), en colaboración con Canek Zapata y Carlos Bergen, reescritura de la obra poética de Amparo Dávila a través de un bot textual, reescritura de *La máquina estética* de Manuel Felguérez con programación web generativa e imágenes microscópicas de H_2O contaminada con metales pesados de la mina El bote. 3. *El meteorito*: póster para marquesinas del centro histórico, relato de José Esquivel y apropiación del mapa de localización de cráteres meteóricos del Dr. Bernardo del Hoyo.

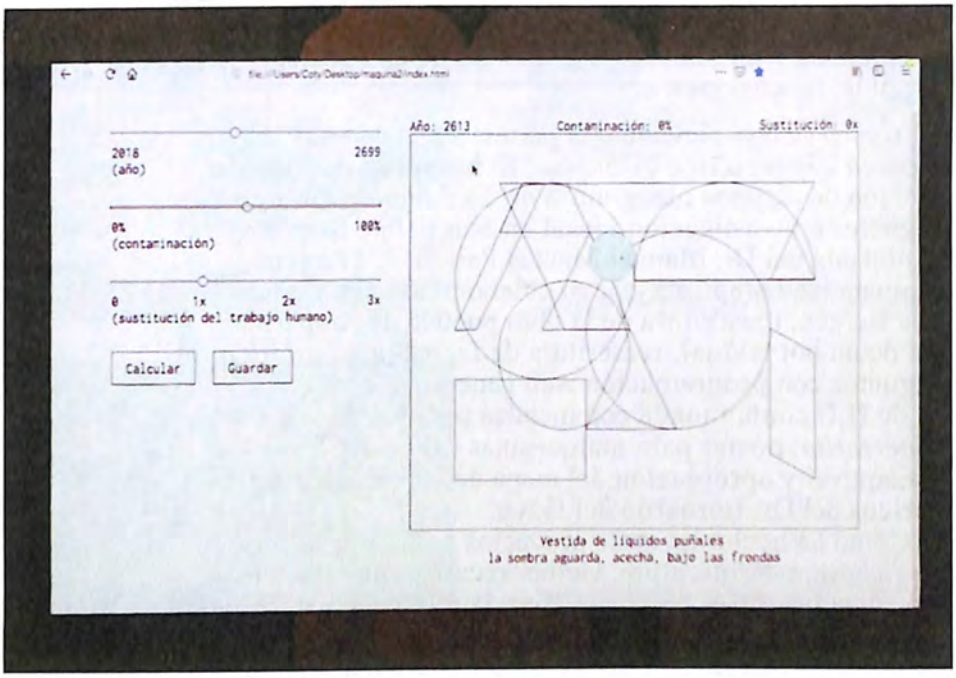
Como ha hecho en otros proyectos en los que explora los límites entre el arte y la literatura, Gerber recurre a un escenario futurista o de ciencia ficción —en el cual mezcla referencias y formas provenientes del arte moderno, la literatura o, como en este caso, el vocabulario empresarial, químico y minero— para articular la imagen de un futuro sombrío que, en ocasiones, no dista mucho de cómo se puede percibir el presente.

La máquina distópica [*The Dystopian Machine*] is made up of three parts: 1. *The company*: wall photo-story that rewrites the story "The guest" by Amparo Dávila, appropriation of a number of ideograms from Manuel Felguérez's The *Aesthetic Machine* and visual research in San Felipe Nuevo Mercurio in the company of Dr. Manuel Macías Patiño. 2. *Water*: Web oracle (lamaquinadistopica.xyz), in collaboration with Canek Zapata and Carlos Bergen. Rewriting of the poetic work of Amparo Dávila using a textbot, rewriting of Manuel Felguérez's *aesthetic machine* with generative web programming and microscopic images of H_2O contaminated with heavy metals from the El Bote mine. 3. *The meteorite*: poster for awnings in the historic center. José Esquivel's story and appropriation of the location map of meteoric craters by Dr. Bernardo del Hoyo.

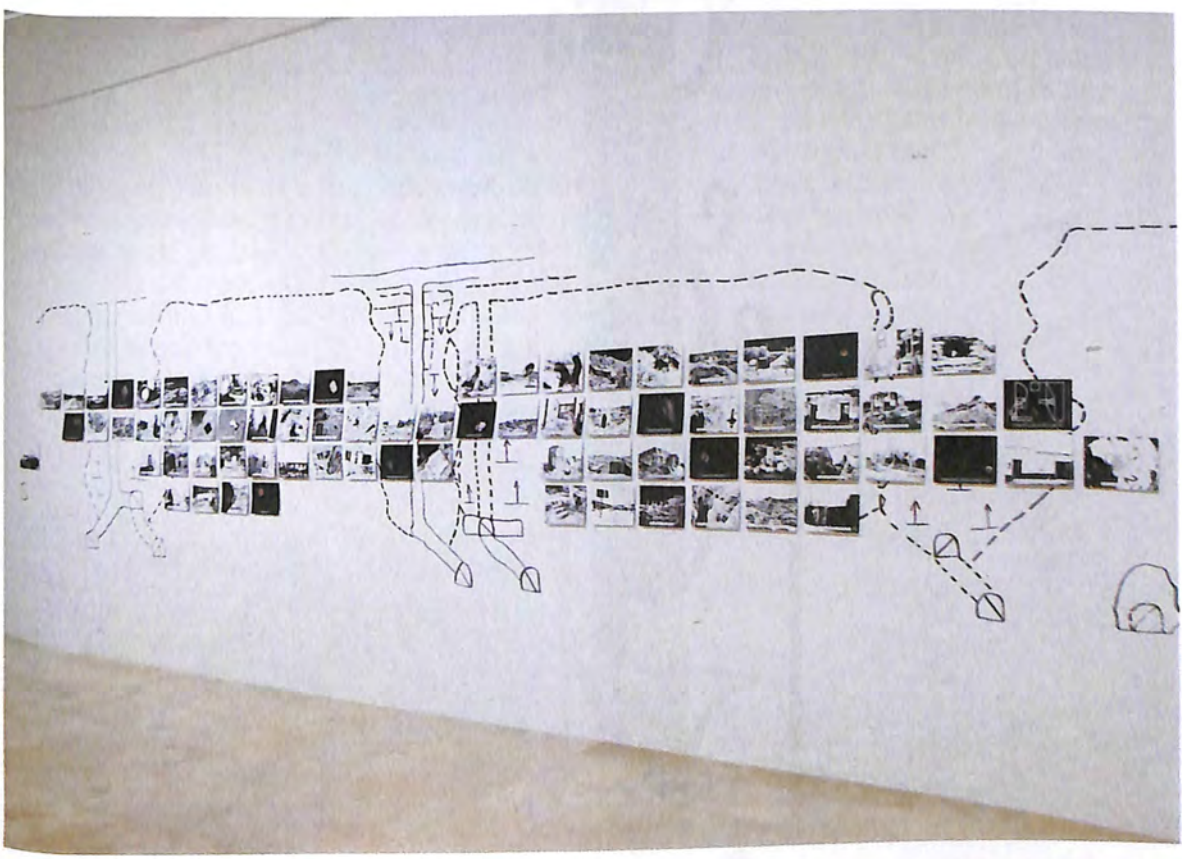
As she has done in other projects in which she explores the boundaries between art and literature, Gerber resorts to a futuristic or science fiction scenario—in which she mixes references and forms from modern art, literature or, as in this case, commercial, chemical and mining vocabulary—to articulate the image of a bleak future that, at times, is not so distant from how the present may be perceived.

Programación de la página web
Canek Zapata y Carlos Bergen

Agradecimientos
Dr. Manuel Macías Patiño, Dr. Bernardo del Hoyo Calzada, Dr. Héctor Vega Carrillo, Dra. Marisa Mercado, José Juan Gurrola Vargas, José Esquivel, Dr. Miguel Ángel Díaz Castorena, Alfredo Valadez, Biblioteca de la Escuela de Minas de Zacatecas, Elisa Navarro Chinchilla, Canek Zapata, Carlos Bergen, Elizabeth del Ángel, Sara Uribe, Yolanda Segura, Mariana Oliver, Miguel Ángel Ortega Bugarín, Darinka Lamas, Focolab, Guillermo Espinosa Estrada, Juan Pablo Anaya, Miguel Monroy y Pierre Herrera


2018
2699
(año)
0%
100%
(contaminación)
0
1x
2x
3x
(sustitución del trabajo humano)
Calcular
Guardar
Año: 2613
Contaminación: 0%
Sustitución: 0x
Vestida de líquidos puñales
la sombra aguarda, acecha, bajo las frondas

Sus grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpados,
parecerán penetrar a través de las cosas y de las personas.



Espíritu y forma

Acero, vidrio, inyección de tinta sobre acetato, video digital, monitores intervenidos, material polarizador para monitor de cristal líquido. Medidas variables/Steel, glass, inkjet on acetate, digital video, intervened monitors, polarizing material for liquid crystal monitor. Variable dimensions

Camacho se auxilia de la tecnología del video para explorar las posibilidades autogestivas de la obra de arte, tal y como Manuel Felguérez hiciera en *La máquina estética*. En *Espíritu y forma*, Camacho reconcilia el arte abstracto y el grabado, dos prácticas presentes en este museo, junto a otro referente cultural preponderante en la ciudad de Zacatecas: las máscaras. Sobre el proyecto menciona que:

> las implicaciones de una vida del arte que incluye acceso a estos núcleos de pensamiento —la abstracción, la máscara y el grabado— me invitan a pensar en un diálogo aún mayor en el que la ciudad de Zacatecas no ha sido ajena a la articulación de mundos compuestos y complejos: las edificaciones de la fe católica, la cercanía de los sitios sagrados de la cultura wixárika y la minería, a la par de la ausencia de lluvia, que refiere a su vez a la idea de un cielo despejado por los vientos, pleno de sol: una región árida y firme de grandes iluminaciones tanto diurnas como nocturnas.

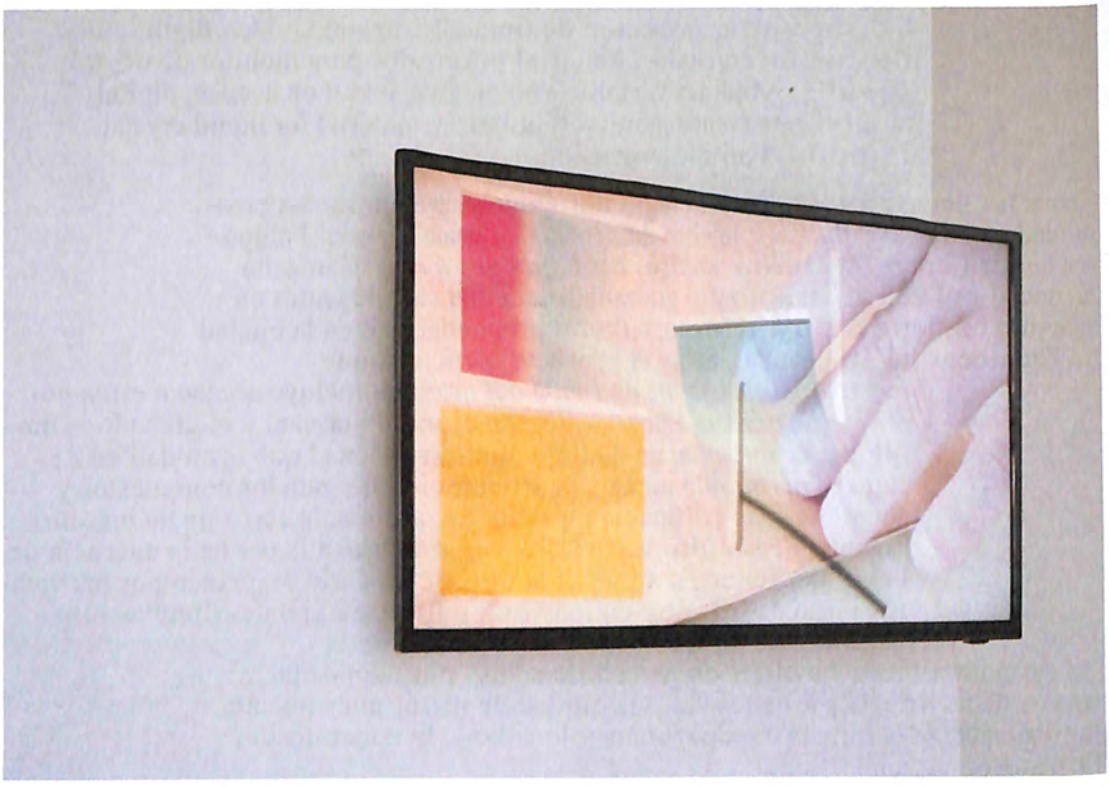
Su propuesta busca movilizar estas coordenadas "para depositar, a través de un arreglo por partes, la posibilidad de mirar nuevamente las interacciones entre la transparencia y lo sólido, la construcción y la transformación".

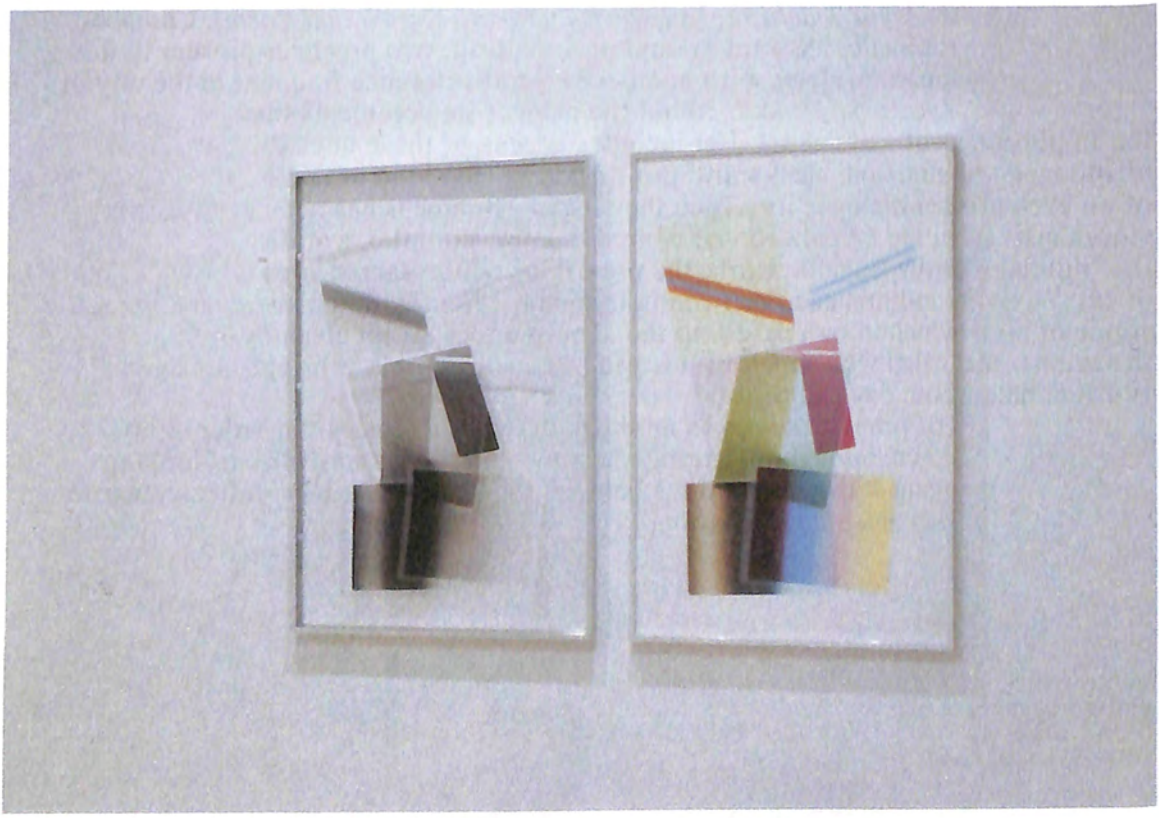
Camacho uses video technology to explore the self-generational possibilities of the work of art, just as Manuel Felguérez did in *The Aesthetic Machine*. In *Espíritu y forma* [*Spirit and Form*], Camacho reconciles abstract art and printmaking, two practices present in this museum, along with another cultural reference frequent in the city of Zacatecas: Masks. About the project he comments that:

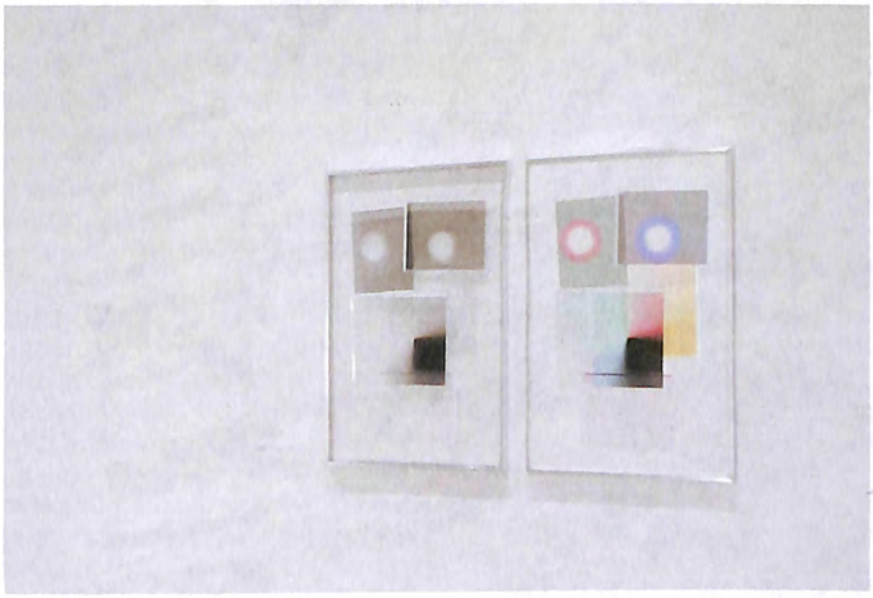
> the implications of a life of art that includes access to these nuclei of thought—abstraction, masks and printmaking—lead me to think of an even greater dialogue in which the city of Zacatecas has not stood apart from the articulation of compound and complex worlds: the buildings of the Catholic faith, the proximity of the sacred sites of the Wixárika culture, and the mining industry, along with the absence of rain, which in turn refers to the idea of a sky swept clean by the winds, and filled with sunlight: an arid, firm region that is brightly illuminated both day and night.

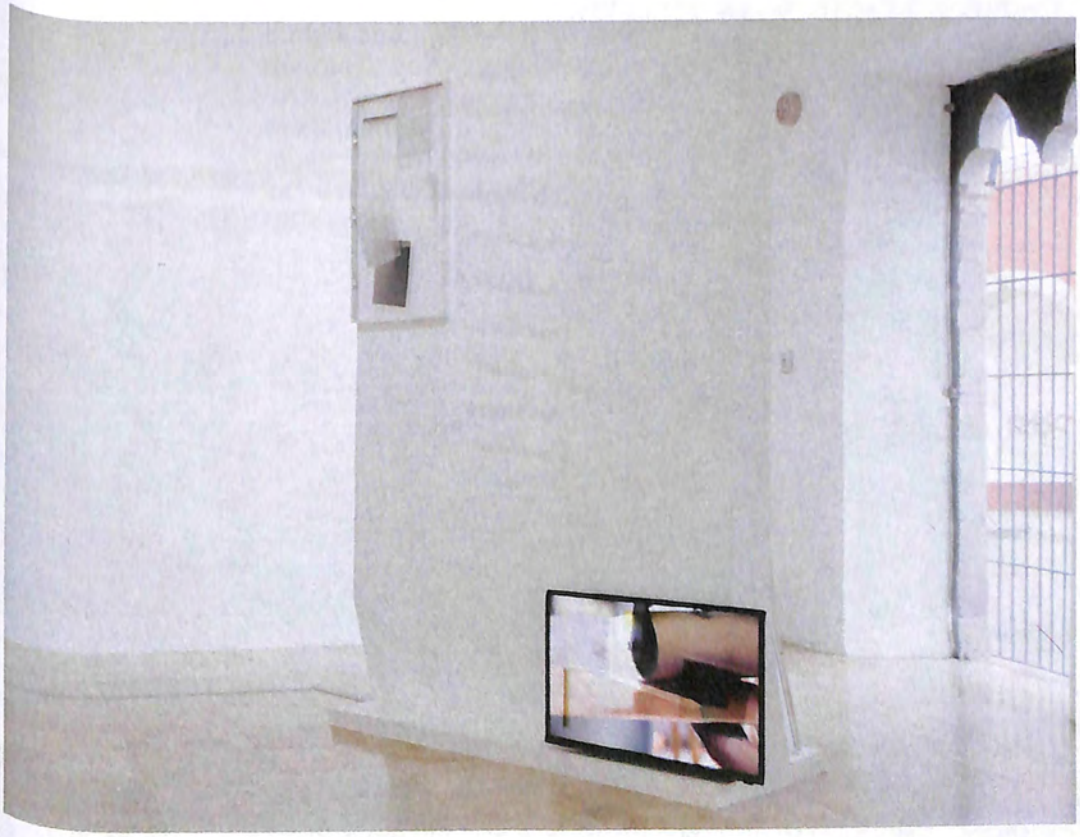
His proposal seeks to mobilize these coordinates "in order to lay down, through an arrangement by parts, the possibility of looking again at the interactions between transparency and solidity, construction and transformation."

Video en colaboración con Elda Ortiz y Alfredo López Soto









Mario García Torres

Me voy a aceptar

Pieza sonora/Sound piece

Esta instalación sonora, que parte de la colaboración con productores musicales y músicos jerezanos, se instaló en las salas donde se exhibe la colección de máscaras del Museo Rafael Coronel. Se elaboró "un arsenal de sonidos para componer una pista musical concreta hecha con instrumentos y ritmos tradicionalmente utilizados en la música de banda". Así mismo, se produjo un tema adicional con los mismos músicos siguiendo las fórmulas más conocidas de los éxitos de banda. La letra, presente en ambas piezas, utiliza un fragmento de una obra del poeta jerezano Ramón López Velarde y está inspirada en la migración. En palabras de García Torres, "esos proyectos de vida que hacen emigrar a muchos son expresiones, formas de sobrevivir, pero también son soluciones, las cuales contienen grados de subjetividad, negociaciones diarias y formas de pensamiento".

En la instalación, una bocina de carácter escultórico, que considera el diseño museográfico de Soto Soria para el museo, presenta la pista musical concreta: un paisaje sonoro que evoca el tipo de expresiones populares que originaron los objetos que ahí se muestran. En algún punto, comienza *Me voy a aceptar*, el tema de banda compuesto por el artista, que se transmitió en varias estaciones locales de radio semanas antes de la inauguración del Programa Museológico de la bienal; un gesto que conecta el espacio cotidiano con la obra de arte y el interior del museo.

This sound installation, based on collaboration with musical producers and musicians from Jerez, was installed in the rooms where the mask collection of the Rafael Coronel Museum is exhibited. "An arsenal of sounds" was created "to compose a specific musical track made with instruments and rhythms traditionally used in band music." Furthermore, an additional theme was produced with the same musicians following the best known formulas of band hits. The lyrics, present in both pieces, use a fragment from a work by Jerez poet Ramón López Velarde and are inspired by migration. In the words of García Torres, "those life projects that lead many people to emigrate are expressions, ways of surviving, but they are also solutions, which contain degrees of subjectivity, daily negotiations and ways of thinking."

In the installation, a sculptural loudspeaker, which reflects Soto Soria's design for the museum, presents the specific musical track: a sound scape that evokes the type of popular expressions that originated the objects shown there. At some point, *Me voy a aceptar* [*I'm Going to Accept Myself*] begins to play, the song composed by the artist, which was broadcast on several local radio stations weeks before the inauguration of the Biennial's museum program; a gesture that connects everyday space with the work of art and the interior of the museum.

En colaboración con Ernesto García, Francisco Salinas, Miguel Ángel Salcedo, Alicia Macías, Jesús Mario

Iván Krassoievitch

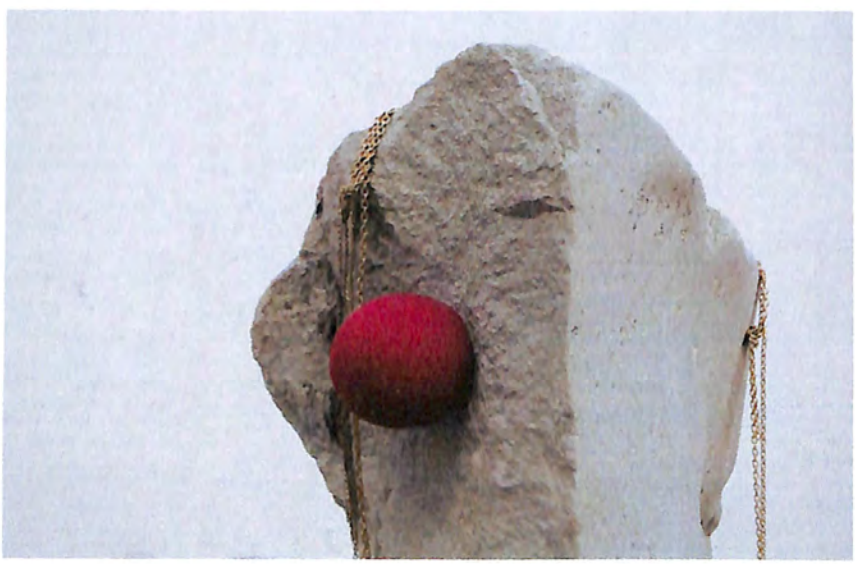
La uña de la cara

Medidas variables/Variable dimensions

Este proyecto consiste en varios ensamblajes de gran formato articulados alrededor de distintos tipos de piedra entre las que encontramos mármol negro, granito, piedra volcánica, canteras verde y roja u ónix dragón. El artista interviene estas piedras con objetos cotidianos como pelotas de hule espuma o tubería de cobre y crea bases con pedazos de alfombra. Estos objetos tridimensionales, "esculturas-máscara", como las denomina Krassoievitch, se relacionan con la colección más emblemática que resguarda el museo Rafael Coronel, las máscaras populares hechas con distintos fragmentos y objetos como espejos, pelo y cuernos de animales, metales y pedazos de madera. A través de estos ensamblajes se enfrentan materiales contradictorios, naturales y sintéticos. Krassoievitch ha colaborado con el poeta zacatecano Moisés Orozco, quien es el autor del título de las piezas y con el que también desarrolló el proyecto editorial *Zona de tolerancia*.

This project consists of several large format assemblies articulated around different types of stone, which include black marble, granite, volcanic stone, green and red cantera stone and dragon onyx. The artist intervenes these stones with everyday objects such as foam rubber balls or copper pipe and creates bases for them with pieces of carpet. These three-dimensional objects, "mask-sculptures" as Krassoievitch calls them, are related to the most emblematic collection held by the Rafael Coronel Museum, the folk-art masks made with different fragments and objects such as mirrors, hair and horns of animals, pieces of metal and wood. Contradictory, natural and synthetic materials come together in these assemblies. Krassoievitch has collaborated with the Zacatecan poet Moisés Orozco, who is the author of the title of the pieces and with whom he also developed the book project *Zone of Tolerance*.

Producción
Iván Leaños, Alejandro Leaños, Manuela de Laborde, Moisés Orozco y Diana Valdez Hernández



La uña de la cara (1)
que baste la música
para que el mundo colapse
Cantera blanca, granito, madera, pelo artificial, metal, fieltro, cpvc, hule espuma, alfombra

La uña de la cara (2)
el relámpago es
canto de mil aves
tigre cascada
Cantera blanca, ónix, cantera verde, madera, pelo artificial, metal, fieltro, cpvc, hule espuma, alfombra

La uña de la cara (3)
han de arder las sombras
y sus fantasmas
ha de triunfar la rebeldía
Mármol travertino, cantera verde, piedra volcánica, madera, pelo artificial, metal, fieltro, cpvc, hule espuma, alfombra

La uña de la cara (4)
todo poema es el espectro
de algún otro
Mármol travertino, cantera blanca, cantera verde, madera, pelo artificial, metal, fieltro, cpvc, hule espuma, alfombra

La uña de la cara (6)
dioses
teman
porque sabemos arder
en nuestros miedos
Cantera verde, mármol negro, cuarzo azul, madera, pelo artificial, metal, fieltro, cpvc, hule espuma, alfombra

La uña de la cara (7)
¿sueñan los monstruos con
nuestras razones?
Cantera verde, cantera naranja, madera, pelo artificial, metal, fieltro, cpvc, hule espuma, alfombra

La uña de la cara (8)
ante la oscuridad perversa
del vacío
sólo la belleza rebelde
Cantera blanca, cuarzo morado, cantera rosa, madera, pelo artificial, metal, fieltro, cpvc, hule espuma, alfombra

La uña de la cara (9)
todo esto amada
no tiene ningún sentido
Cantera verde, mármol negro, madera, pelo artificial, metal, fieltro, cpvc, hule espuma, alfombra

Cynthia Gutiérrez

Rumores de piedra

Cantera. Medidas variables/Cantera stone.
Variable dimensions

Rumores de piedra se instaló en el jardín principal del Museo Rafael Coronel. La obra de Gutiérrez consiste en un conjunto compuesto por tres pedestales de cantera de diversos formatos y dimensiones semienterrados en el pasto. Los basamentos son réplicas de los pedestales del Monumento a la Madre, el Monumento a Francisco García Salinas y el Monumento a Miguel Auza, obras conmemorativas de la ciudad de Zacatecas, que fueron reproducidas en un taller de cantera local. Se encuentran colocados a manera de ruina, desnivelados, desocupados y mostrando sólo su segmento superior. Con este trabajo, la artista continúa con su exploración del monumento y la memoria colectiva, así como de la representación y conmemoración de la historia y sus figuras.

Rumores de piedra [*Stone Whispers*] was installed in the main garden of the Rafael Coronel Museum. Gutierrez's work consists of a set of three cantera stone pedestals in different formats and dimensions, half-buried in the grass. The plinths are replicas of the pedestals of the Monument to the Mother, the Monument to Francisco García Salinas, and the Monument to Miguel Auza, commemorative works in the city of Zacatecas, which were reproduced in a local stone workshop. They are placed like a ruin, askew, unoccupied and revealing only their upper portion. With this work, the artist continues with her exploration of the monument and collective memory, as well as the representation and commemoration of history and historical figures.

Cynthia Gutiérrez es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte (SNCA)

Trabajo en colaboración con Intercanteras Boulevares/ Jaime Aguilera, Lisa Gutiérrez

Plinio Ávila

Fuente de azogue

Cantera y mercurio. Medidas variables/Cantera stone and mercury. Variable dimensions

Fuente de azogue es una fuente de inspiración colonial por la que brota y se derrama mercurio. *Azogue* es sinónimo de mercurio, pero también es el nombre del barco que originalmente transportó este metal líquido desde Europa a México con el fin de ser usado en la minería. Los relieves de la fuente de Ávila ilustran la historia del mercurio y la minería desde el pasado hasta la extracción a cielo abierto del presente. Al sustituir el agua por mercurio, el artista alude directamente a la contaminación que el metal produce en el medio ambiente. Su empleo en las mineras y empresas beneficiadoras de jales es una fuente de contaminación importante en Zacatecas y otros estados del país. Su producción y transporte clandestinos generan riesgos para el suelo, el agua y el aire.

Fuente de azogue [*Mercury Fountain*] is a colonial-period inspired fountain from which mercury pours. *Azogue* is another name for mercury, but it is also the name of the ship that originally transported this liquid metal from Europe to Mexico in order to be used in mining. The reliefs of the Ávila fountain illustrate the history of mercury and mining from the past to the open cast extraction of the present day. By replacing water with mercury, the artist refers directly to the pollution that this metal produces in the environment. Its use in mining and tailings ponds is a major source of pollution in Zacatecas and other states across the country. Its clandestine production and transportation generate risks for soil, water and air alike.

Plinio Ávila es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte (SNCA)

Producción
Carlos Iván Hernández, Mauricio Cortés, Miguel Ángel Salazar, Emilio Chapela, Víctor Ávila

Ricardo Alcaide

Estado inconsciente

MDF, objetos encontrados, esculturas de bronce de distintos formatos, pintura. Medidas variables/MDF, found objects, bronze sculptures in different formats, paint. Variable dimensions

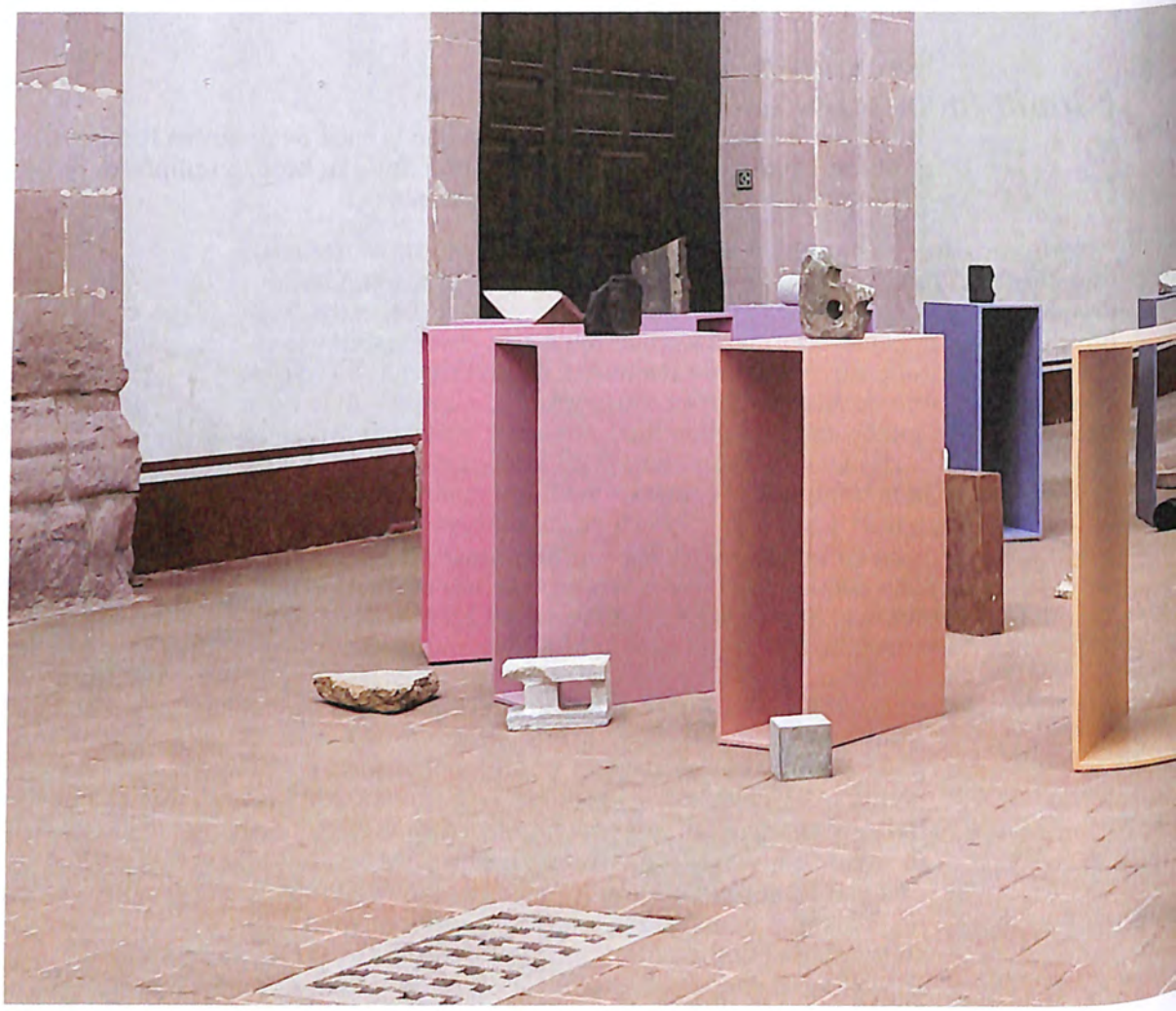
Estado inconsciente alude al estado de las ruinas y detritus urbanos que el artista recolectó en Zacatecas. Puestos en exhibición, montados en distintas mesas que conforman una circunferencia, estos fragmentos parecen establecer ciertas conexiones con los vocabularios formales del modernismo, uno de los temas de investigación recurrentes en la obra de Alcaide. En el Museo Rafael Coronel, este tipo de solución se puede apreciar en el moderno diseño museográfico de Alfonso Soto Soria. Este vínculo entre fragmento y modernismo es reforzado por la manipulación e intervención realizada en algunos de estos objetos, así como por su reproducción en bronce, solución que los transforma en una especie de escultura moderna. Los colores de las cubiertas de las mesas, que sirven como fondo cromático del conjunto de objetos, y la disposición de las mesas en el espacio, buscan evocar la presencia de la pintura y la escultura modernas.

Estado inconsciente [*Unconscious State*] refers to the state of urban ruins and detritus that the artist gathered in Zacatecas. Put on display, mounted on a number of tables that form a circle, these fragments seem to establish certain connections with the formal vocabularies of modernism, one of the recurring themes under investigation in Alcaide's work. In the Rafael Coronel Museum, this type of solution can be seen in the modern exhibition design by Alfonso Soto Soria. This link between fragment and modernism is reinforced by the manipulation and intervention performed on some of these objects, as well as by their reproduction in bronze, a solution that transforms them into a kind of modern sculpture. The colors of the table covers, which serve as the chromatic background to the set of objects, and the arrangement of the tables in space, also seek to evoke the presence of modern painting and sculpture.

Agradecimientos
Marta Ramos y
Lucas Simoes

Producción de
piezas de bronce
Taller de Fundición
Entre Arte/Hugo Calderón

Asistentes de
producción
Rafael Esquivel García,
Osvaldo Lugo Ruiz



Luis Carrera Maul

El estado de las cosas

Distintos materiales. Medidas variables/Mixed media. Variable dimensions

Este proyecto de largo aliento se transforma en relación con los distintos espacios en los que se exhibe. En esta ocasión, Carrera-Maul propuso una versión que conjuga dos sedes distintas: el Antiguo Templo de San Agustín y el rancho familiar El Saucito, del cual provienen los residuos que constituyen la instalación. Los materiales son vestigios de una empresa agroindustrial fundada por su abuelo en el estado de Zacatecas que, como muchas otras, fue afectada por la crisis de 1982 y la firma del Tratado de Libre Comercio en 1994. En esta suerte de ruina de la industria familiar se exhiben restos de árboles frutales que eran procesados y enlatados como conservas.

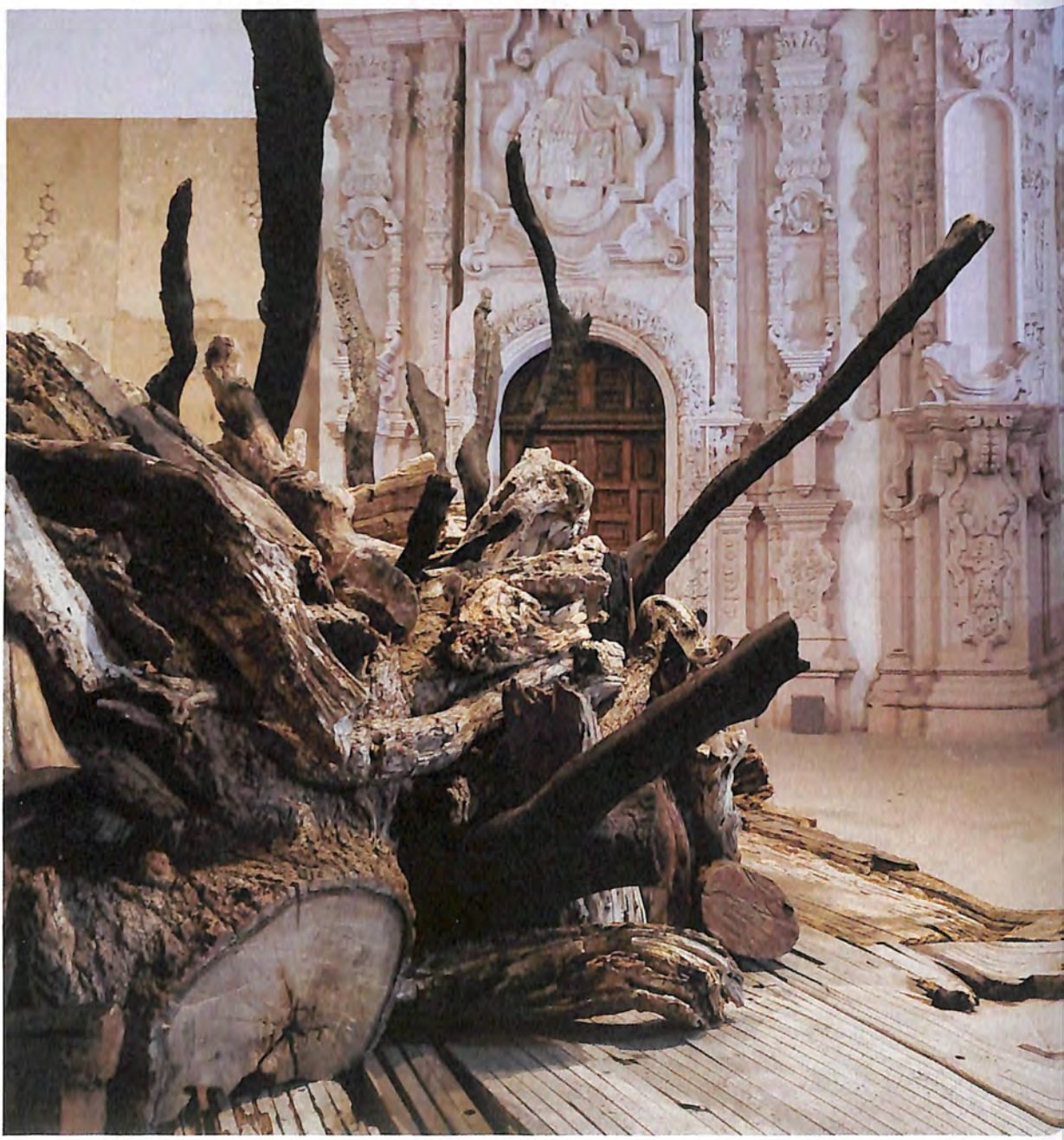
En el Antiguo Templo de San Agustín, los residuos se despliegan como una suerte de retablo que, al referirse al arte barroco colonial, actualiza estas ruinas industriales en tanto que alegorías de la crisis, la migración y las transformaciones del paisaje. En el rancho familiar, la instalación se extiende como una ampliación de la versión escenográfica y museística hacia el paisaje.

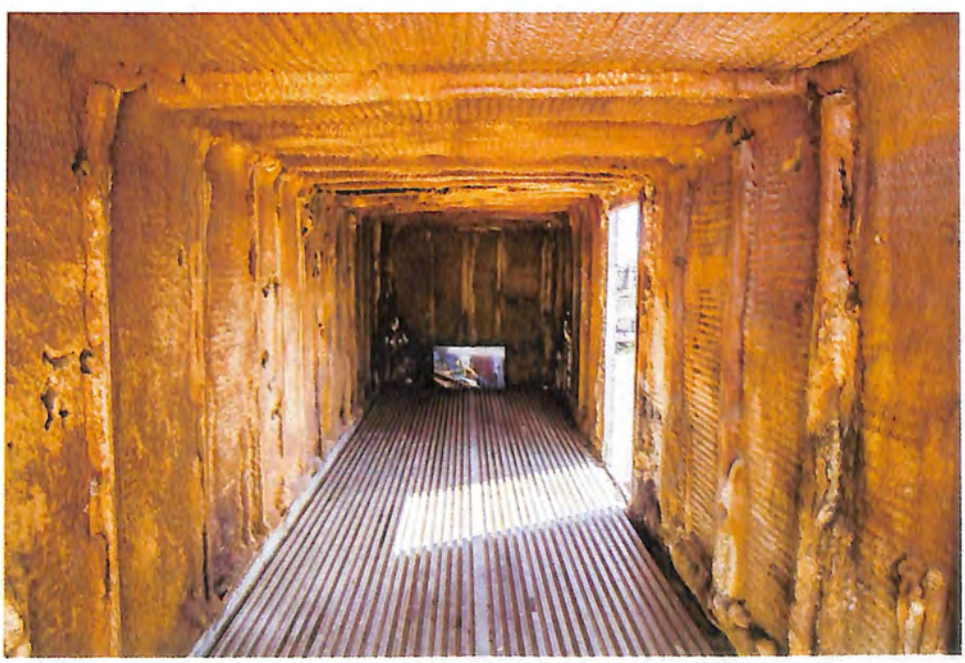
Carrera-Maul incita a una reflexión sobre el ciclo natural de la materia así como la intrincada relación entre la economía industrial y el paisaje, en la medida en que los detritus de una industria se convierten en materia simbólica resignificada en la práctica del artista, se entrecruzan las anécdotas familiares con las crisis económicas y el "ciclo natural" de las cosas.

This long-term project transforms in relation to the different spaces in which it is exhibited. On this occasion, Carrera-Maul proposed a version that combines two different locations: the Former Church of San Agustín and the El Saucito family ranch, the origin of the waste material used in the installation. The materials are vestiges of an agribusiness company founded by his grandfather in the state of Zacatecas that, like many others, was affected by the 1982 crisis and subsequently the signing of the North American Free Trade Agreement in 1994. In this type of ruin of the family business, the remains of fruit trees that have been processed and canned are exhibited.

In the Former Church of San Agustín, the remains are displayed as a kind of altarpiece that, in referring to colonial-period Baroque art, updates these industrial ruins as allegories of the crisis, migration, and the transformation of the landscape. In the family ranch, the installation extends into the landscape, as an expansion of the staged museum version.

Carrera-Maul encourages a reflection on the natural cycle of materials, as well as the intricate relationship between the industrial economy and the landscape, to the extent that the detritus of an industry becomes symbolic matter resignified in the artist's practice, while interweaving family anecdotes with economic crises and the "natural cycle" of things.





Welcome

Las bestias otros mundos y todos ellos

Fotografías, dibujos, esculturas de piedra blanca, textos y sonido. Medidas variables/Photographs, drawings, white stone sculptures, texts and sound. Variable dimensions

A partir de una investigación sobre el paisaje zacatecano alterado por las actividades extractivas como la minería, *Las bestias otros mundos y todos ellos* propone una instalación gráfica que dialoga con el museo de Historia Natural de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Su propuesta consiste en esculturas, dioramas, dibujos, textos poéticos (fragmentos del poema "De la naturaleza de las cosas", escrito por Lucrecio en el siglo I a.C), fotografías intervenidas que registran los paisajes mineros zacatecanos y un audio que recrea la atmósfera de un paisaje muerto, que, al contraponerse a la museificación de especies animales, crean un montaje que pone a la vista la afectación de los ecosistemas por la extracción de recursos minerales. Esta intervención plantea una poética ecológica que rastrea tanto narrativas barrocas coloniales como narrativas desarrollistas modernas y muestra las *deformaciones* del paisaje causadas por los desequilibrios de las fronteras entre lo humano y lo no humano y la sobreposición técnico-científica que ve a la naturaleza como una fuente de recursos económicos.

Based on an investigation into the Zacatecan landscape that has been altered by extractive activities such as mining, *Las bestias otros mundos y todos ellos* [*Beasts Other Worlds and All of Them*] propose a visual installation that establishes a dialogue with the Natural History Museum of the Autonomous University of Zacatecas. Her proposal consists of sculptures, dioramas, drawings, poetic texts (fragments of the poem "On the nature of things," written by Lucretius in the first century BC), intervened photographs that record the Zacatecan mining landscapes, and an audio work that recreates the atmosphere of a dead landscape, which, by opposing the museification of animal species, creates a montage that shows the impact on ecosystems of the extraction of mineral resources. This intervention poses an ecological poetics that tracks both colonial Baroque narratives and modern development-oriented narratives and shows the *deformations* of the landscape caused by the imbalances of the frontiers between the human and the non-human, and the technical-scientific overlap that sees nature as a source of economic resources.

Museo de Historia Natural

Sonido
Alejandro J. Castilla

Agradecimientos
Mtro. Raúl Santillan y
Don Jesús Sánchez

aves
aves
2018

¡oh míseros humanos sentimentales!

Caroline Montenat
En colaboración con el Centro de Readaptación Social de Zacatecas, Rodrigo Simancas y Vetagráfica

Corriente contraria, estados unidos y la primera vez

Distintos materiales. Medidas variables/Mixed media. Variable dimensions

Caroline Montenat desarrolla este proyecto curatorial alrededor de tres producciones de linograbado realizadas en colaboración con Alberto Ordaz y Karina Lozano del taller Vetagráfica; el grupo del taller de dibujo del CERESO de Cieneguillas: Arcelia, Miriam, Bertha, Nora, Blanca, Johana, Karen, Laura, Esmeralda, Fátima, Griselda, Citlali, Nancy, Ana Gabriela, Justine, Sandra, Liliana, Socorro, Vivián y Nora; y el artista Rodrigo Simancas. El proyecto se desarrolla desde la perspectiva de lo ajeno, lo desconocido y la búsqueda de una construcción iconográfica a partir de preguntas como ¿qué imágenes necesitamos hacer aparecer, cómo se construyen y de dónde vienen?, ¿existe un consciente colectivo? Simancas creó una iconografía personal a partir de la confrontación intuitiva y documental con las fachadas del centro de la ciudad de Zacatecas. Por su parte, el grupo de mujeres de Cieneguillas participó durante dos meses en un taller de dibujo y linograbado en el cual realizaron varias placas. Ambos proyectos se muestran juntos en un mismo formato, mas cada pliego busca hilar narrativas propias.

A partir de esta iniciativa, se realizó una colecta de libros para conformar una biblioteca en Cieneguillas con el objetivo de aportar imágenes y referentes visuales que actualmente son poco accesibles en el Centro de Readaptación Social.

Caroline Montenat developed this curatorial project around three linocut works produced in collaboration with Alberto Ordaz and Karina Lozano of the Vetagráfica print studio; the drawing workshop group at the Cieneguillas CERESO: Arcelia, Miriam, Bertha, Nora, Blanca, Johana, Karen, Laura, Esmeralda, Fátima, Griselda, Citlali, Nancy, Ana Gabriela, Justine, Sandra, Liliana, Socorro, Vivián and Nora; and the artist Rodrigo Simancas. The project was developed from the perspective of the alien, the unknown and the search for an iconographic construction on the basis of questions such as: What images do we need to appear? How are they constructed? Where do they come from? Is there a collective conscious? Simancas created a personal iconography based on the intuitive and documentary confrontation with the facades of downtown Zacatecas. For their part, the group of women inmates from the Cieneguillas CERESO participated over two months in a drawing and linocut workshop in which they prepared several plates. Both projects are shown together in the same format, but each sheet seeks to weave its own narratives.

Based on this initiative, a book collection was carried out to establish a library in the Cieneguillas CERESO, with the aim of providing images and visual references, which were hard to access in the social rehabilitation center.

Agradecimientos
Georgina Hernández de la Dirección General de Prevención y Reinserción Social por apoyar este proyecto desde el principio, al maestro Fernando Jiménez del taller de grabado de la Universidad Veracruzana por prestarnos un tórculo para trabajar en Cieneguillas, a Aeromoto por apoyar en la colecta de libros y particularmente a Alberto Ordaz y a Karina Lozano, pues sin ellos no se hubiera podido realizar este proyecto

Giacomo Castagnola
Proyecto de acondicionamiento para El Santero

El primer proyecto comisionado para la XIII Bienal FEMSA estuvo a cargo del arquitecto, museógrafo y diseñador Giacomo Castagnola, quien investiga y explora la arquitectura informal autoconstruida que compone el 80 por ciento de la creciente infraestructura urbana móvil de muchas ciudades latinoamericanas. El proyecto ideado por Castagnola para El Santero parte de una colaboración con Miguel Morales Muro y su hijo Daniel, artesanos de Jerez que construyeron diversos modelos de sillas de tule típicas de la región. Con este mobiliario fruto de la colaboración, se acondicionó el espacio para las diversas actividades de *Nunca fuimos contemporáneos* que se llevaron a cabo en esta sede desde 2017.

The first project commissioned for the 13th FEMSA Biennial was placed in the hands of the architect and exhibition designer Giacomo Castagnola, who investigates and explores the informal, self-built architecture that makes up 80% of the growing urban infrastructure of many Latin American cities. The project devised by Castagnola for El Santero is based on a collaboration with Miguel Morales Muro and his son Daniel, artisans from Jerez who built various models of tule chairs typical of the region. With the furniture produced as a result of this collaboration, the space was refurbished for the various activities of *We Have Never Been Contemporary* that were held in this venue from 2017.

GUSTAV METZGER

Liliana Porter
Actualidades/Breaking News
Video

El trabajo de Liliana Porter consiste en un cuestionamiento sobre la representación de la realidad. En *Actualidades/Breaking News*, la artista argentina parte de la estructura de un periódico con sus diversas secciones. En video se desenvuelve una animación, con figurillas de cerámica y objetos tridimensionales manipulados por una mano humana que entra y sale de la escena. El extrañamiento de las escalas y la estética de los objetos que juegan y tipifican escenas comunes de los medios de comunicación crean diversas perspectivas en las que *lo real* y su representación se intersectan gracias a una mano humana que organiza, al tiempo que controla un universo de diminutos personajes con escalas igualmente desajustadas. La teatralidad de las escenas del video dialoga con el imaginario barroco y popular.

Liliana Porter's work consists of a questioning of the representation of reality. In *Actualidades/Breaking News*, the Argentine artist works with the structure of a newspaper, with its various sections. The video shows an animation with ceramic figurines and three-dimensional objects manipulated by a human hand that enters and leaves the scene. The strangeness of the scales and the appearance of the objects that play and act out common scenes in the media create different perspectives in which *the real* and its representation intersect thanks to a human hand that organizes, while controlling a universe of tiny characters with equally mismatched scales. The theatricality of the scenes of the video dialogues with Baroque and folk imagery.

Codirección
Ana Tiscornia

Música
Sylvia Meyer

Cámara y edición
Federico Lo Bianco

Colectivo Ocupa

Hipermnesia

Restauración e intervención de las 22 lámparas del Mercado Jesús González Ortega. Medidas variables/Restoration and intervention of the 22 lamps at the Jesús González Ortega Market. Variable dimensions

Mercado Jesús González Ortega

Originario de Zacatecas, el Colectivo Ocupa (Ana Karen Corvera, Renny Castillo Umpierre, Osvaldo Lugo) ha centrado sus actividades artísticas en proyectos de carácter intervencionista que buscan dialogar con el contexto inmediato en el que se inscriben. Para la XIII Bienal FEMSA, idearon una propuesta que combina la restauración con la intervención de las lámparas del Mercado Jesús González Ortega. Su propuesta consistió en asignar a cada locatario una lámpara, donde de alguna manera se encapsularía su memoria, convirtiendo un elemento cotidiano en material histórico-mnemónico. En palabras del colectivo,

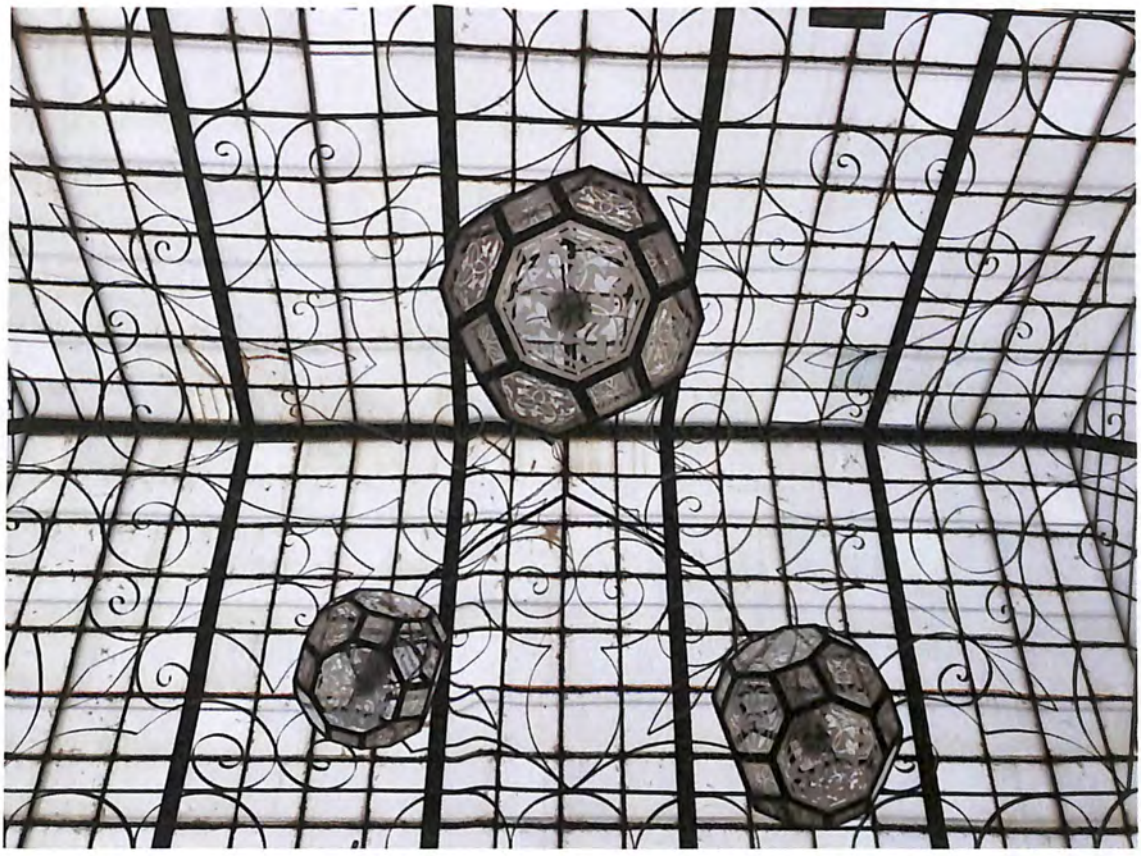
> ...si bien la memoria se reconstruye en su mayoría por medio de elementos físicos (imágenes de archivo, objetos, textos o videos), este proyecto propone un ejercicio de *hypomnema*, es decir, una reconstrucción desde procesos abstractos donde la acción de recordar se vuelva una necesidad vital para generar nexos con el pasado, entendimientos en el presente y utopías para el futuro, por medio del tiempo (memoria), un contexto (experiencias) y una atmósfera (luz) para provocar la hipermnesia.

Originally from Zacatecas, the Colectivo Ocupa (Ana Karen Corvera, Renny Castillo Umpierre, Osvaldo Lugo) have focused their artistic activities on intervention-based projects that seek to form a dialogue with their immediate context. For the 13th FEMSA Biennial, they devised a proposal that combines restoration and intervention of the lamps in the Jesús González Ortega Market. The proposal was to assign a lamp to each market tenant, so that in some way their memory would be encapsulated there, turning an ordinary element into historical-mnemonic material. In the words of the collective:

> ... although memory is mostly reconstructed by means of physical elements (archival images, objects, texts or videos), this project proposes an exercise of *hypomnema*, that is, a reconstruction based on abstract processes where the action of remembering becomes a vital necessity to generate links with the past, understandings in the present, and utopias for the future, through time (memory), a context (experiences) and an atmosphere (light) to provoke the hypermnesia.

Agradecimientos
Lic. José Antonio Rocamontes, Mtro. Raúl Valdez Vanegas, Dr. Antonio Guzmán Fernández, Mtra. Laura Sánchez Solorio, M. en C. Cuitláhuac García Medina, Mario Alberto García Villalpando, Rafael García Esquivel, Héctor Manuel Román Hidrogo, Jhovan López Castañeda, Rafael Flores Ramirez, Ingrid Citlaly Villa de la Rosa, José Alfredo Vásquez López, Citlali Belén Villegas, Jaquelin Pérez Agüero, Diana Valdez Hernández, Mtro. Eduardo Santana, Irma Mariana Cortés Hernández, María Antonieta Rodríguez Márquez, Catalina de la Torre Aguilar, Patricia Pamanes Rojas, Olimpia Penélope Santacruz Márquez, Ivonne Yolanda Romero Durán, Verónica Aranda Tinajero, Blanca Soledad Delgado Sánchez, José Vicente Fraustro Valadez, Alma Angélica López Juárez, Sección Manada Khanhiwara, Scouts Zacatecas, Elizabeth Ríos García, Claudia Gutiérrez Dávila, Escuela Primaria Francisco García Salinas, María Magdalena Álvarez Alvarado, Escuela Primaria Valentín Gómez Farías

el cielo llora
con nosotros



Rita Ponce de León
En colaboración con Pablo Pérez Palacios

La plazuela más cercana

Plataforma de MDF. Medidas variables/MDF platform. Variable dimensions

El punto de partida de esta propuesta es consecuente con una escultura participativa en forma de mesa que la artista realizó hace algunos años titulada *¿Cómo desaparecer una mesa?* La premisa inicial de este tipo de trabajos realizados por Ponce de León consiste en generar situaciones de encuentro y conversación. El mobiliario, por lo tanto, se vuelve un dispositivo para la participación e interacción entre los usuarios de una escultura concebida como un mueble o escenario que invita al público a activarla.

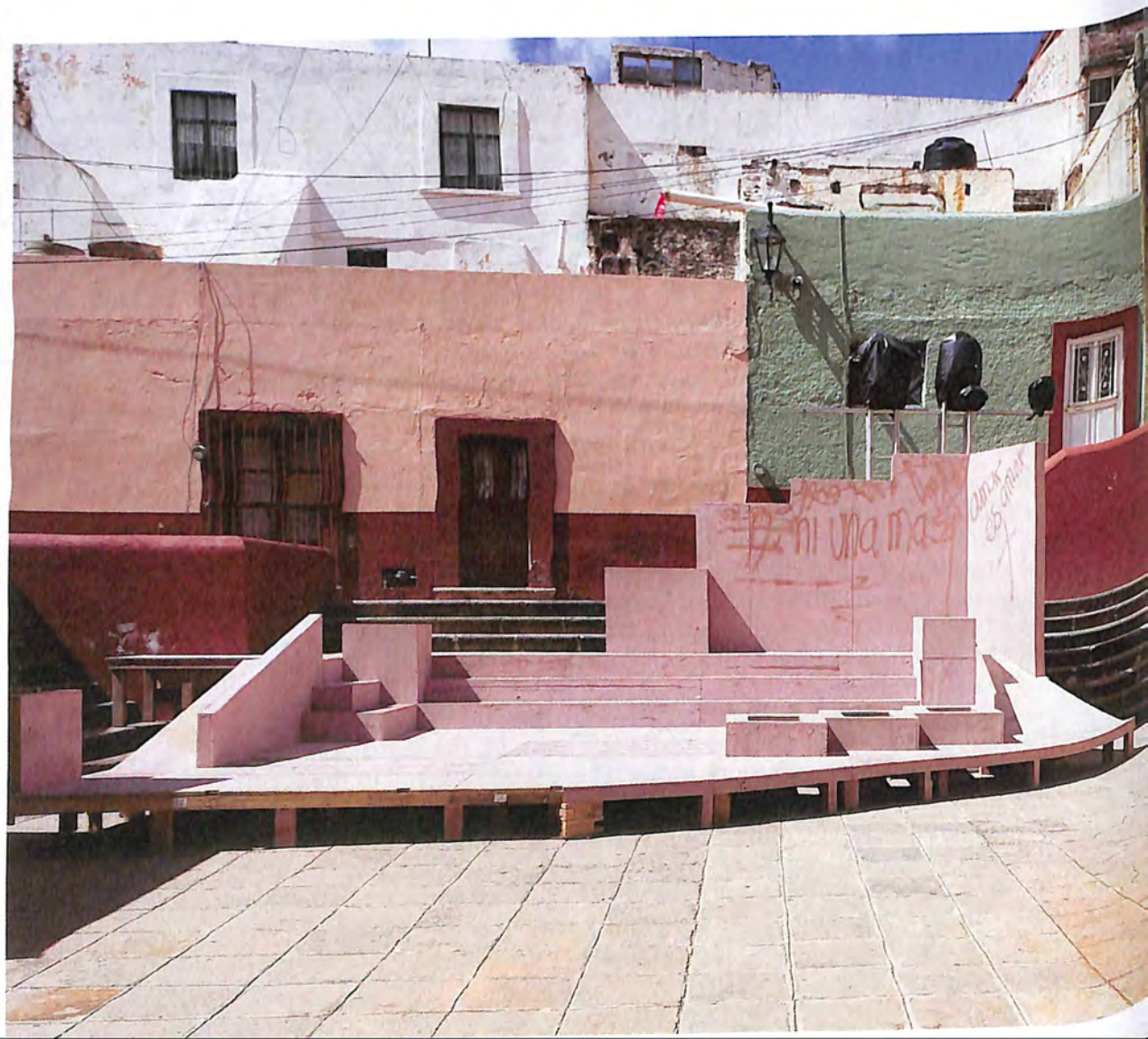
Ponce de León extiende el proyecto hacia una nueva pregunta: ¿Cómo transformar una mesa en una plaza? Por medio de la rearticulación de escalas que permite que su obra se convierta en una suerte de escenario en forma de plaza —dentro de una plaza—, la propuesta busca provocar que las actividades familiares o comunes se vuelvan extrañas, al tiempo que el mobiliario mismo estimule el distanciamiento o la autoconsciencia en los que el espectador se percibe como parte de una escena. Estas estrategias de participación, inversión y juego de escalas son comunes en la producción de Ponce de León. En esta ocasión, están presentes en un trabajo para el espacio público. En palabras de la artista,

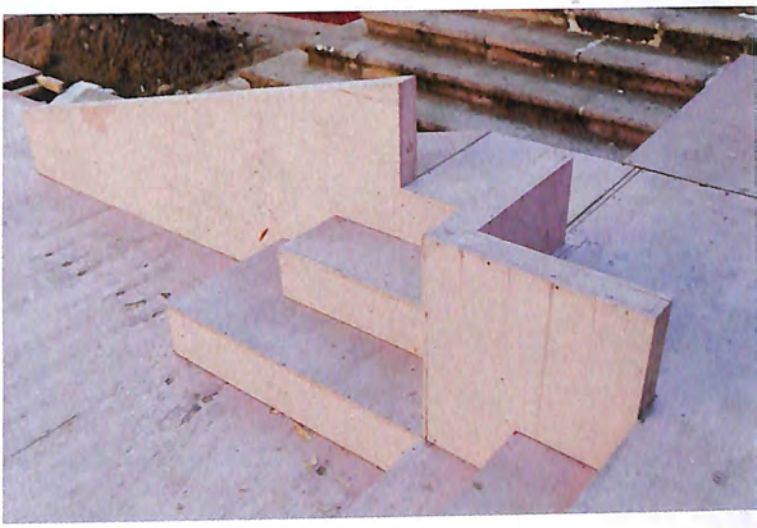
> La propuesta que presentamos consiste en instalar una versión más pequeña de la Plazuela del Moral. Este espacio a escala, muy parecido a una gran maqueta, funcionará como un espacio de encuentro en donde quienes acudan estarán más cerca y juntos, además de ubicarse cara a cara. [...] El tamaño de la instalación presenta también a la *plazuela-maqueta* como una mesa donde se pueden realizar diversas actividades. Sus muros y suelo pueden ser intervenidos por el público. Las escaleras reales de la plaza sirven como sillas para sentarse *a la mesa*, aunque también se puede entrar y sentarse en el suelo y apoyarse en los muros y jardineras.

The starting point for this proposal is a participatory sculpture in the form of a table that the artist made a few years ago entitled *¿Cómo desaparecer una mesa?* [*How to make a table disappear?*] The initial premise for this type of work by Ponce de León is to generate situations for encounter and conversation. The furniture, therefore, becomes a device for participation and interaction among the users of a sculpture conceived as a piece of furniture or stage that invites the audience to activate it.

Ponce de León expands this project to a new question: How to transform a table into a square? Through the rearticulation of scales that allows her work to become a kind of stage in the form of a square—within a square—the proposal seeks to cause family or shared activities to become strange, while the furniture itself stimulates distancing or self-awareness in which the audience perceive themselves as part of a scene. These strategies of participation, inversion, and playing with scales frequently appear in the output of Ponce de León. On this occasion, they are part of a work in public space. In the words of the artist:

The proposal we present is to install a smaller version of the Plazuela del Moral. This scaled-down space, like a large model, will function as a meeting space where those who come to use it will find themselves placed closer together, and face to face. [...] The size of the installation also presents the "model plaza" as a table where various activities can be carried out. Its walls and floor can be intervened by the public. The royal stairs of the square serve as chairs to sit "at the table", although people can also enter and sit on the floor and lean on the walls and planters.





Producción
de carpintería
4H muebles

(Carlos Sánchez, Francisco
Santa, José Luis Castillo
y Luis Antonio Díaz)

NUNCA UN CIELO
TUVO TANTOS CAMINOS
COMO ÉSTE,
NI FUE TAN PELIGROSO.
HUIDOBRO

Diego Pérez García

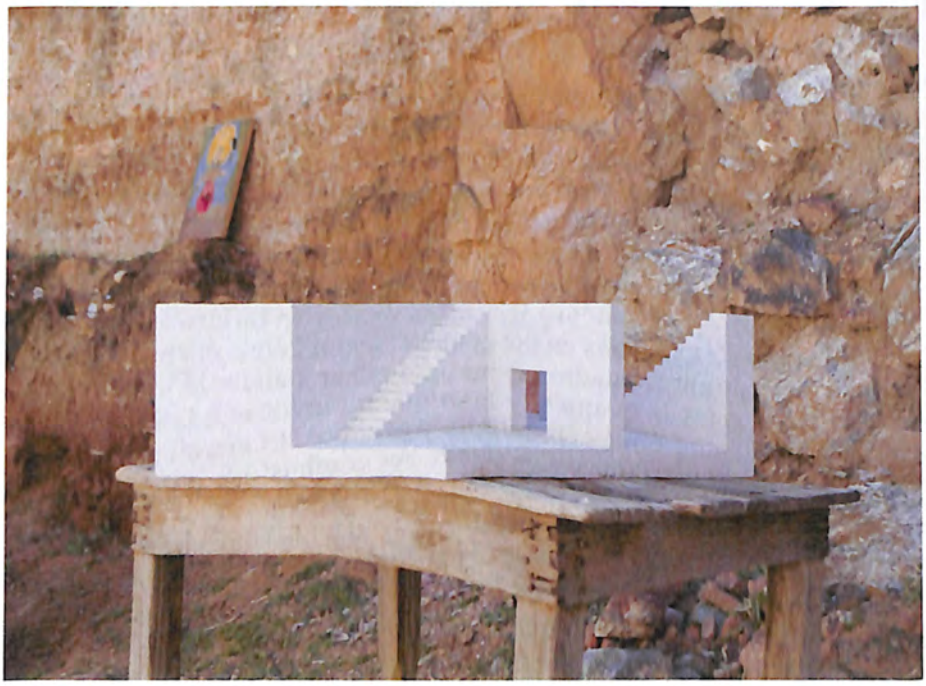
Sin título

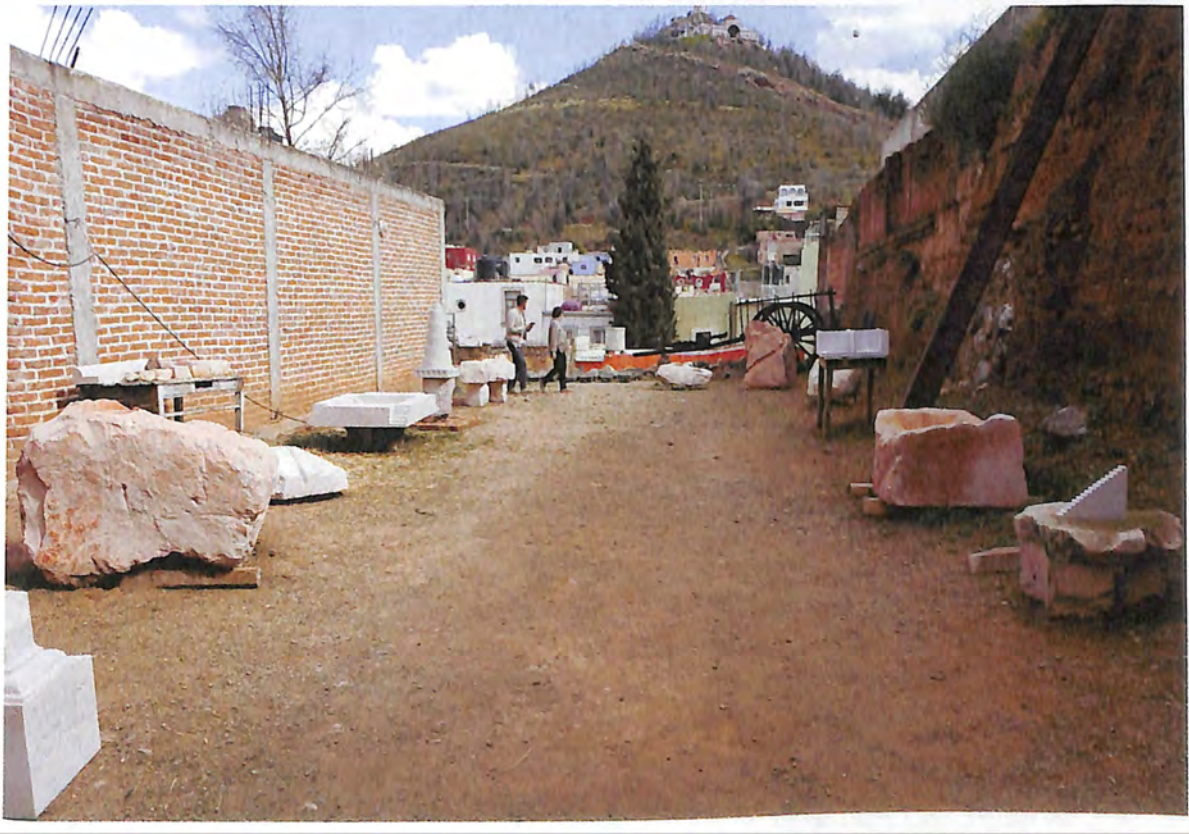
Nueve esculturas de piedra tallada. Entre 50 kg a 450 kg c/u. Medidas variables: 40 x 40 x 40 cm (la más pequeña); 140 x 80 x 120 cm (la más grande)/Nine carved stone sculptures. Between 50 and 450 kg each. Variable dimensions: 40 x 40 x 40 cm (the smallest); 140 x 80 x 120 cm (the largest)

Diego Pérez optó por seguir la vía de las esculturas en piedra que ha sido el centro de su práctica en los últimos años. Dicha práctica resulta de una combinación entre jardinería, maquetas y la talla en piedras de distintos colores, texturas y materiales. Debido a la fuerte tradición de cantera en Zacatecas, Pérez decidió realizar diversas intervenciones sobre piedras escogidas en varios talleres de la región. A través de la colaboración con los artesanos locales, su propuesta consistió en diversos encargos, en los cuales se tallaron una serie de anfiteatros y escalinatas en las piedras. Según Pérez, el ejercicio de construir estas representaciones permite echar a andar la imaginación y el ensueño, pues la maqueta y la miniatura invocan a la imaginación creativa en quien las contempla y produce. El ejercicio de imaginar estos espacios fantásticos puede ser combustible para el acto creativo ulterior.

Diego Pérez chose to continue the path of creating stone sculptures that has been at the center of his practice in recent years. This practice results from a combination of gardening, models and carving in stones of different colors, textures and materials. Due to the strong cantera stone tradition in Zacatecas, Pérez decided to carry out various interventions on stones selected from several workshops in the region. Through a collaboration with local artisans, his proposal consisted of various commissions, in which a series of amphitheaters and stairways were carved in the stones. According to Pérez, the exercise of constructing these representations triggers the imagination, since the model and the miniature invoke the creative imagination in those who contemplate and produce them. The exercise of imagining these fantastic spaces can act as fuel for the subsequent creative act.

Producción
Félix Muro Arenas,
Juan Hernández Gómez,
Jaime Aguilera Pérez y
Roger Padilla Romero





Antonio Bravo

Albarrada

Siete vaciados de tierra y paja. 340 cm x 185 cm x 41 cm cada uno/
Seven mounds of earth and straw. 340 x 185 x 41 cm each

Este proyecto fue una intervención escultórica en la Plaza de la Revolución, frente al atrio del Santuario, conformada por siete albarradas (muros) de tierra dispuestas en la explanada. Estos muros, que medían 340 x 185 x 41 cm cada uno, conformaron una arquitectura temporal de espacios transitables. La decisión de erigir siete albarradas partió de una de las crónicas de Fray Antonio Tello con respecto a la Guerra del Mixtón, sublevación que se suscitó en los inicios de la conquista en los alrededores de lo que actualmente es Nochixtlán, Zacatecas. Una de las crónicas da cuenta de la batalla del 24 de julio de 1541 y la incursión de Pedro de Alvarado y sus hombres en el Cerro del Mixtón para reprimir a los rebeldes caxcanes. En su travesía, Alvarado se encontró con que el ingreso al Peñón estaba protegido por siete macizas albarradas resguardadas por más de 10 000 indios. Las fuerzas de Alvarado no pudieron penetrar la defensa caxcana y emprendieron la retirada perseguidos por sus adversarios. Tras la persecución, Alvarado sufrió un accidente que le provocaría la muerte.

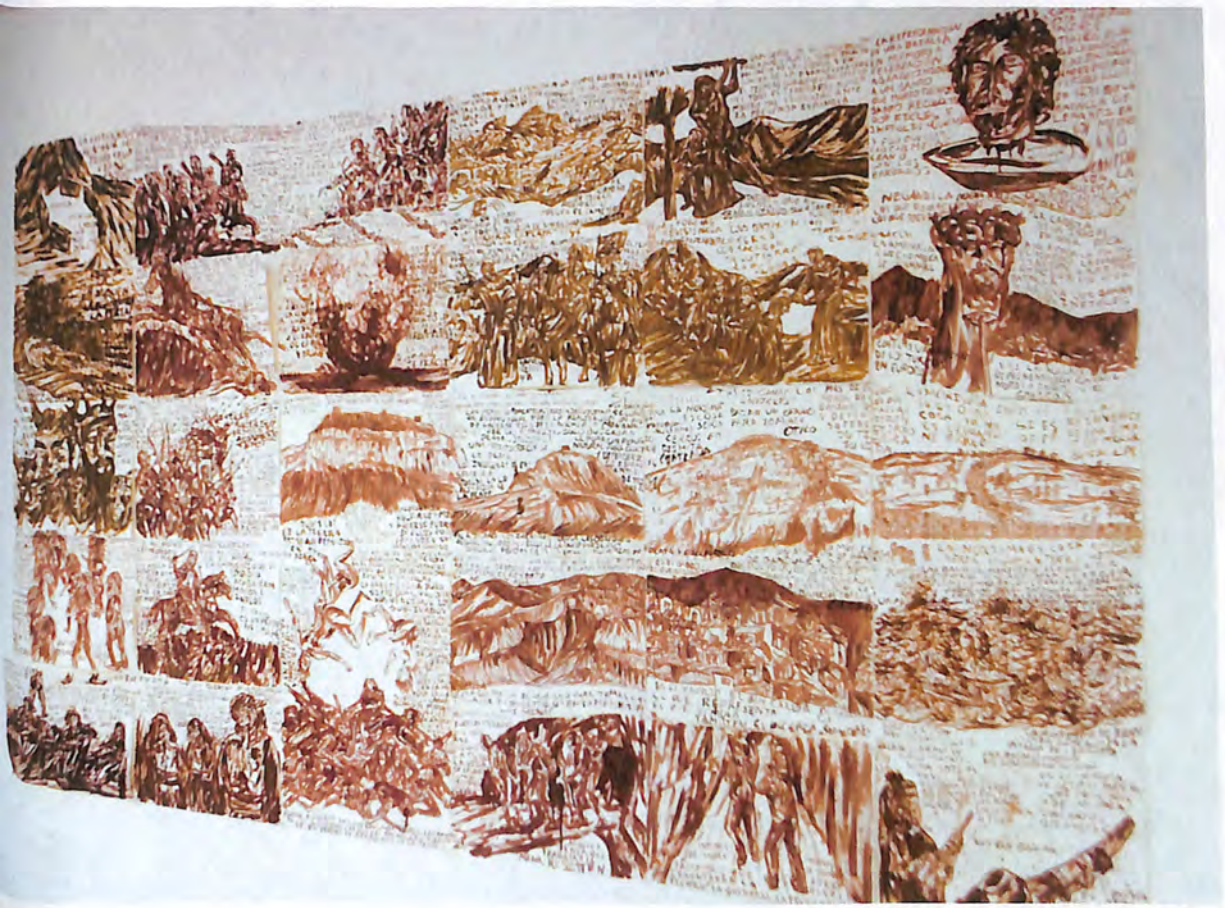
La intención de erigir estas albarradas constituye, por un lado, un ejercicio imaginativo que busca perfilar un cuestionamiento sobre la construcción del acontecimiento histórico y, por el otro, enunciar desde el arte que la conquista y disputa del territorio no ha acabado y que aún persisten resistencias.

En el Museo Zacatecano, se presentaron los dibujos y diagramas realizados por el artista, relativos a la Batalla de Mixtón.

This project was a sculptural intervention in the Plaza de la Revolución, in front of the atrium of the Sanctuary, made up of seven dikes (walls) of earth arranged on the esplanade. These walls, measuring 340 x 185 x 41 cm each, made up a temporary architecture of transitable spaces. The decision to erect seven dikes was based on one of Fray Antonio Tello's chronicles of the Mixtón War, an uprising that occurred at the beginning of the Spanish Conquest in the surroundings of what is currently Nochixtlán, Zacatecas. One of the chronicles gives an account of the battle of July 24, 1541 and the incursion of Pedro de Alvarado and his men into the Cerro del Mixtón to push back the Caxcana rebels. On his journey, Alvarado found that the way into the Cerro was protected by seven solid dikes which sheltered more than 10,000 Indians. Alvarado's forces could not penetrate the Caxcana defense and retreated, pursued by their adversaries. After the persecution, Alvarado suffered an accident that caused his death.

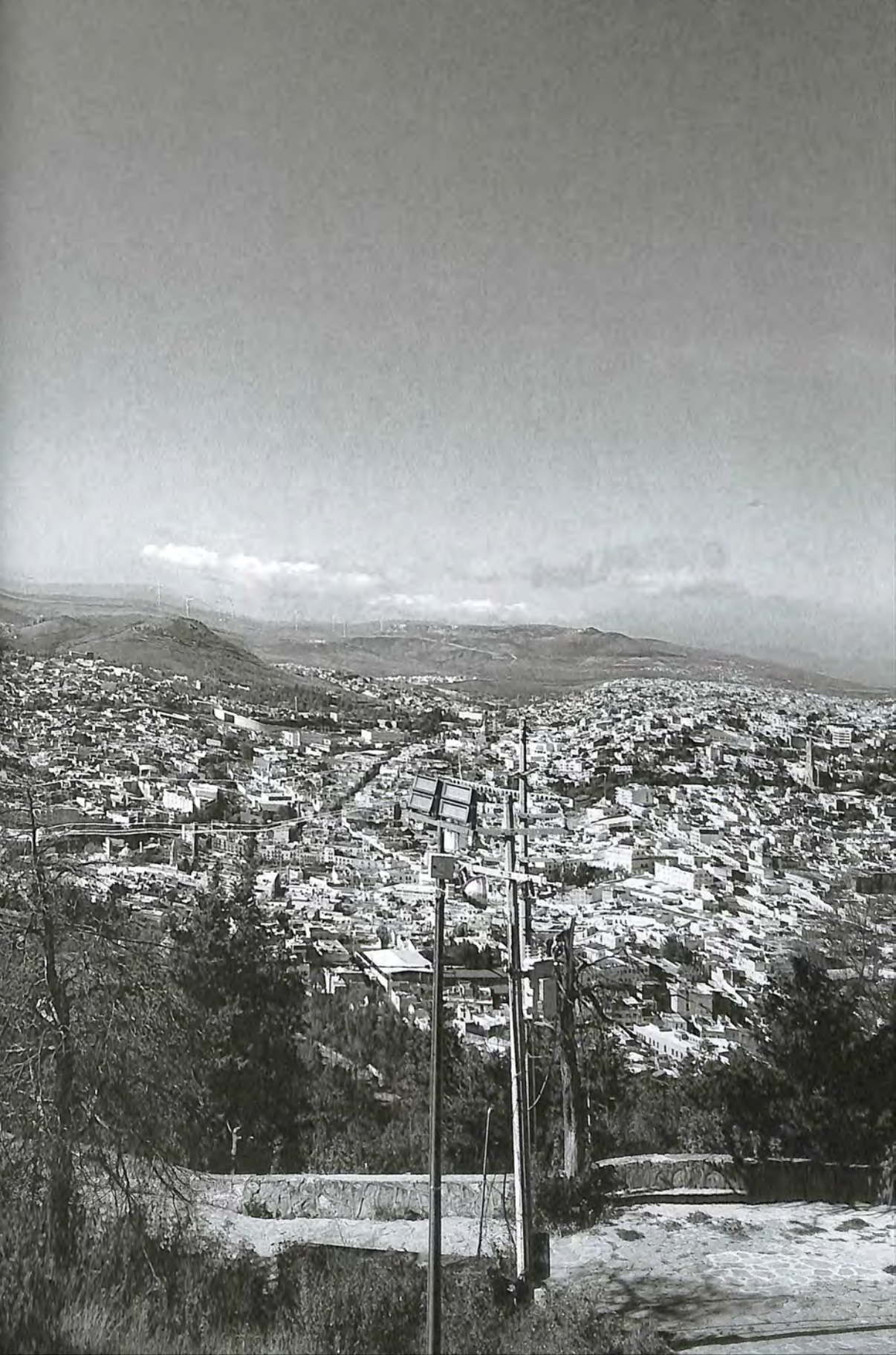
The intention behind erecting these dikes constitutes, on the one hand, an imaginative exercise that seeks to question the construction of the historical event and, on the other, to use art to assert that the conquest and struggle for the territory has not ended, and that resistance will persist.

Drawings and diagrams made by the artist relating to the Battle of Mixtón were presented in the Museo Zacatecano.



Producción
Jesús Antonio Navarro Esquivel, Jorge Luis Plancarte Ramos, Juan Luis Bañuelos Rodríguez, Omar Bañuelos Torres, Jorge Luis Campos García, Ignacio Rosales Ortiz, Claudia Dinorah Luna Fuentes, Elda Ortiz

Sedes
Venues



Comisiones y colaboraciones museológicas
Commissions and Museological Collaborations

01 **Museo de Guadalupe**
Fabiola Torres-Alzaga
Runo Lagomarsino

02 **Museo Pedro Coronel**
Nicolás Robbio
Naomi Rincón Gallardo
Javier Hinojosa

03 **Museo Zacatecano**
Chantal Peñalosa
Eduardo Abaroa
Antonio Bravo

04 **Museo de Arte Abstracto Manuel Felgúerez**
Felipe Mujica
Verónica Gerber Bicecci
Christian Camacho

05 **Museo Rafael Coronel**
Mario García Torres
Iván Krassoievitch
Cynthia Gutiérrez
Plinio Ávila
Ricardo Alcaide

06 **Antiguo Templo de San Agustín**
Luis Carrera Maul

07 **Museo de Historia Natural**
Vanessa Rivero

08 **El Santero**
Caroline Montenat
Giacomo Castagnola

09 **Teatro Calderón**
Liliana Porter

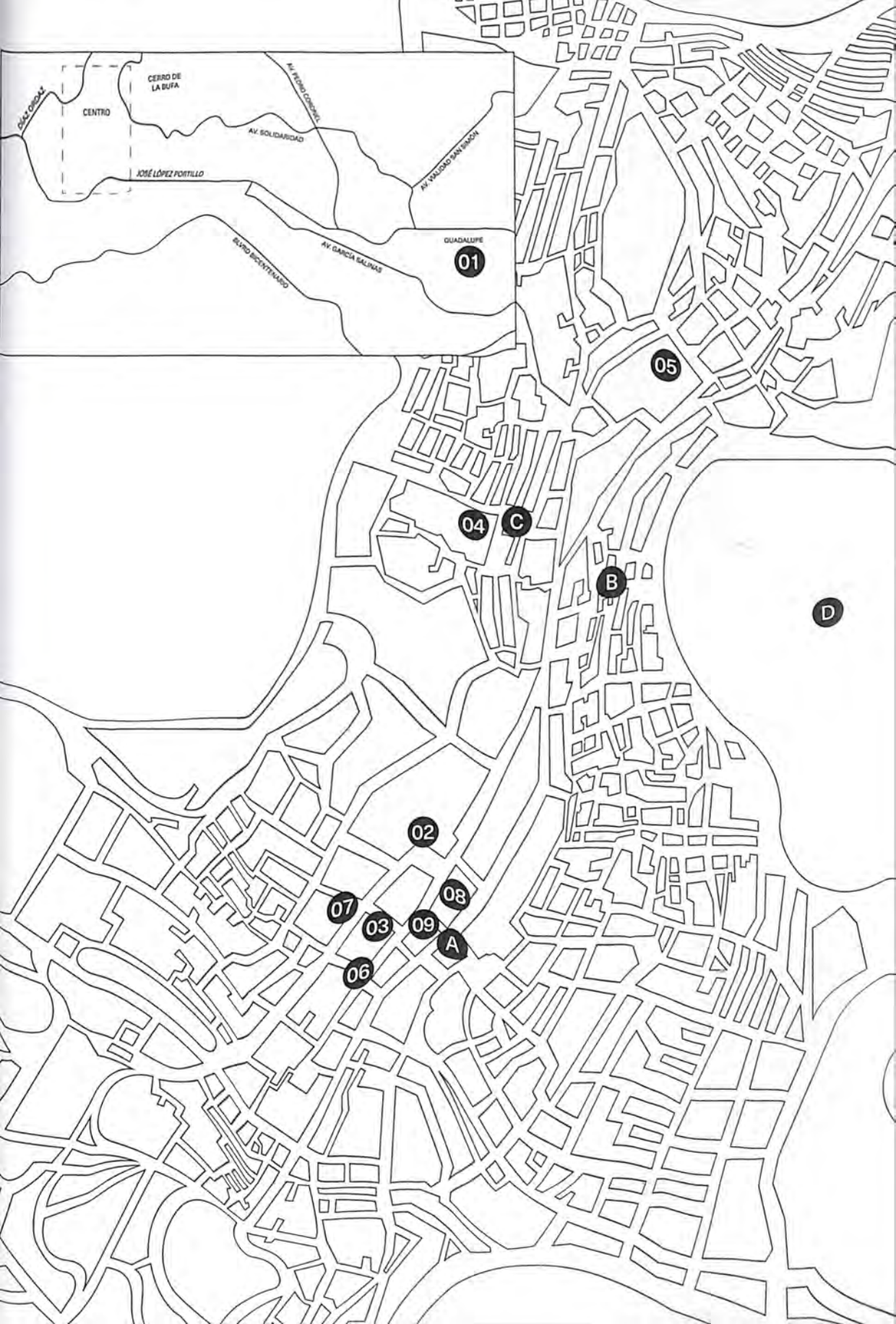
Intervenciones en el espacio público
Interventions in the public space

A **Mercado Jesús González Ortega**
Colectivo Ocupa

B **Plazuela del Moral**
Rita Ponce de León

C **Cristóbal Colón 28**
Diego Pérez García

D **Cerro de La Bufa**
Antonio Bravo


CERRO DE LA BUFA
CENTRO
AV. SOLIDARIDAD
AV. PEDRO CORONEL
AV. VALLADO SAN SIMÓN
JOSÉ LÓPEZ PORTILLO
AV. GARCÍA SALINAS
BLVRD BICENTENARIO
GUADALUPE
01
05
04
C
B
D
02
08
07
03
09
A
06

Museo de Guadalupe

Es el museo más antiguo del estado de Zacatecas. Fue inaugurado en 1938 y ocupa la mayor parte del Ex Colegio de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe, que funcionó desde el siglo XVIII hasta principios del XX, y fue un centro fundamental para la evangelización en el norte de Nueva España. Actualmente conserva, investiga y difunde el legado cultural de los franciscanos. Cuenta con 27 salas permanentes, cuya colección de arte virreinal, que abarca del siglo XVII al XX, está conformada por obras de importantes pintores novohispanos como Cristóbal de Villalpando, Antonio de Torres, Gabriel José de Ovalle, Miguel Cabrera, Luis Juárez, Juan Correa, Nicolás Rodríguez Juárez y Antonio de Torres.

The oldest museum in the state of Zacatecas. It was inaugurated in 1938 and occupies most of the Former Propaganda Fide College of Our Lady of Guadalupe, which operated between the 18th century and the early 20th century, and was a key center for evangelization in northern New Spain. It currently conserves, researches and disseminates the cultural legacy of the Franciscans. It has 27 permanent galleries, whose collection of viceregal art, which covers the seventeenth to the twentieth century, is made up of works by important painters of New Spain such as Cristóbal de Villalpando, Antonio de Torres, Gabriel José de Ovalle, Miguel Cabrera, Luis Juárez, Juan Correa, Nicolás Rodríguez Juárez and Antonio de Torres.

Antiguo Templo de San Agustín

El conjunto conventual de Nuestro Padre San Agustín tuvo distintas funciones desde su fundación en el siglo XVI. A mediados del siglo XIX fue habilitado como vecindad, se construyeron varios pisos al interior y ventanas en la fachada. También fungió como hotel y bodega. En 1904, fray José Guadalupe Alba y Franco lo compró para otorgarle la función de obispado. Tras la Revolución, el templo pasó a manos del estado, que lo devolvió al clero en 1942. En 1948 se iniciaron los trabajos de reconstrucción. A partir de 1972 se le otorgó una vocación cultural como espacio de exposiciones temporales, conciertos y actividades académicas.

The monastery of Our Father San Agustín had different functions since its foundation in the 16th century. In the mid-19th century it was converted into housing, and several floors were constructed inside while windows were opened in the facade. It also served as a hotel and warehouse. In 1904, Fray José Guadalupe Alba y Franco bought it to earn himself the title of bishop. After the Revolution, the church passed to the state, which returned it to the clergy in 1942. In 1948 reconstruction work began. From 1972 onwards it acquired a cultural function as a space for temporary exhibitions, concerts and academic activities.

Museo Pedro Coronel

Fundado a principios del siglo XVII, fue la sede del convento de la Compañía de Jesús y Colegio de San Luis Gonzaga. Tras la expulsión de los jesuitas, fue ocupado por dominicos. Posteriormente fungió como cárcel hasta la década de 1970. Se restauró en 1983 para convertirlo en el museo que alberga la colección que el artista zacatecano Pedro Coronel reunió en el transcurso de su vida. Cuenta con piezas de diferentes épocas y regiones de todo el mundo, provenientes de Egipto, Grecia y Roma, obras de artistas europeos como Francisco de Goya, William Hogarth, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí, así como arte africano, oriental, mexicano prehispánico y colonial, además de algunas obras de Pedro Coronel.

Founded at the beginning of the 17th century, it housed the monastery of the Company of Jesus and the San Luis Gonzaga College. After the expulsion of the Jesuits, it was occupied by Dominicans. It later served as a prison, until the 1970s. It was restored in 1983 to become the museum that houses the collection built up by the Zacatecan artist Pedro Coronel over his life. It preserves pieces from different eras and regions around the world, from Egypt, Greece and Rome, works by European artists such as Francisco de Goya, William Hogarth, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Joan Miró and Salvador Dalí, as well as African, Oriental, pre-Hispanic and colonial Mexican art, in addition to some works by Pedro Coronel.

Museo Rafael Coronel

Se encuentra en el Antiguo Convento de San Francisco, fundado a finales del siglo XVI. De este sitio partieron numerosas expediciones de colonización hacia el norte. Fue inaugurado como museo en 1990 y alberga las colecciones donadas por Rafael Coronel y Juan Coronel Rivera. Resguarda un acervo de más de 16 mil piezas entre máscaras, dibujos, ollas, terracotas, objetos prehispánicos, títeres, exvotos, cuadros, artesanías, instrumentos musicales y muebles coloniales y una colección de obras de Diego Rivera, entre las que se encuentra el estudio del autorretrato de *Diego niño* para el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* y bocetos arquitectónicos del Museo Anahuacalli. Su colección de máscaras es considerada la más grande del mundo en su tipo.

This museum is located in the Former Monastery of San Francisco, founded at the end of the 16th century. Numerous colonization expeditions to the north departed from this site. It was opened as a museum in 1990 and houses the collections donated by Rafael Coronel and Juan Coronel Rivera. It safeguards a collection of more than 16,000 items, including masks, drawings, pots, terracotta, pre-Hispanic objects, puppets, ex-votos, paintings, crafts, musical instruments and colonial furniture, together with a collection of works by Diego Rivera, including the study for the *Diego as a Child* self-portrait for the *Dream of a Sunday Afternoon in the Alameda Central* mural, and architectural sketches for the Anahuacalli Museum. Its collection of masks is considered the largest in the world of its kind.

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez

Ubicado en el Antiguo Templo de la Purísima, de finales del siglo XIX, que albergó el Seminario Conciliar de la Purísima hasta 1914. Posteriormente se usó como cuartel, y como penal hasta 1995. Se remodeló para convertirlo en el museo, inaugurado en 2001. Alberga una colección de 200 artistas nacionales y extranjeros que incluye los Murales de Osaka, colección compuesta de pinturas monumentales de Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Roger von Gunten, Francisco Icaza, Gilberto Aceves Navarro, Brian Nissen, Antonio Peyri y Vlady, comisionadas por Fernando Gamboa para el Pabellón de México en la exposición Mundial Osaka 70. También resguarda una colección antológica de Felguérez y otra de gráfica enriquecida con la producción del Museograbado, así como tres salas de exposiciones temporales.

Located in the Former Purísima Church, dating from the late 19th century, which until 1914 housed the Purísima Conciliar Seminary. It was subsequently used as a barracks, and as a prison until 1995. It was renovated to become the museum, which opened in 2001. It houses a collection of 200 national and foreign artists that includes the Osaka Murals, a collection composed of monumental paintings by Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Roger von Gunten, Francisco Icaza, Gilberto Aceves Navarro, Brian Nissen, Antonio Peyri and Vlady, commissioned by Fernando Gamboa for the Mexico Pavilion at the Osaka World Expo 1970. It also safeguards a complete collection of works by Felguérez and another of prints, enriched by the production of the Museograbado workshop, as well as three temporary exhibition halls.

El Santero

Espacio cultural fundado por el artista zacatecano Alfonso López Monreal, fue una de las sedes del Programa curatorial de la XIII Bienal FEMSA. El arquitecto Giacomo Castagnola acondicionó el espacio que albergó las oficinas de la bienal, uno de los programas de exposiciones y las residencias artísticas, así como charlas y talleres impartidos por los artistas, investigadores y curadores participantes durante sus visitas. En El Santero se llevaron a cabo una gran parte de las actividades del Programa pedagógico a lo largo de 2018, el cual estuvo conformado por interlocuciones y talleres con historiadores, curadores y teóricos del arte invitados a participar en las diversas articulaciones que incluye este programa y sus desbordes hacia el Programa público.

A cultural space founded by the Zacatecan artist Alfonso López Monreal, was one of the principal venues of the curatorial program for the 13th FEMSA Biennial. The architect Giacomo Castagnola refurbished the space that housed the biennial's offices, one of the exhibition programs, and the artistic residences, as well as the talks and workshops delivered by the participating artists, researchers and curators during their visits. A large part of the activities of the Pedagogical program (2018) was carried out in El Santero, which comprised dialogues and workshops with historians, curators and art theorists invited to participate in the various activities included in the program and their expansions into the Public program.

Antigua Casa de Moneda/Museo Zacatecano

Su construcción inició en 1789 para albergar la casa de ensaye de los metales extraídos de las minas de la región. De noviembre de 1810 hasta 1905, este espacio fue sede de la Casa de Moneda de Zacatecas. Desde 1995 aloja el Museo Zacatecano, con un acervo que comprende tres distintas líneas temáticas: *Cultura y arte huichol,* encuentro con una cultura ancestral viva, parte de la diversidad cultural del México actual; *Imaginaria religiosa popular del siglo XIX*, acercamiento a la iconografía religiosa popular, baluarte de un pasado artístico y *Hierros forjados coloniales,* ejemplos notables de las artes aplicadas.

Construction began in 1789 to house the assay office for metals extracted from the region's mines. From November 1810 to 1905, the building was home to the Zacatecas Mint. Since 1995 it has accommodated the Zacatecano Museum, with a collection that encompasses three main thematic lines: *Huichol culture and art,* an encounter with a living ancestral culture, part of the cultural diversity of present-day Mexico; *Popular religious imagery of the 19th century*, an approach to popular religious iconography, the bulwark of an artistic past; and *Colonial wrought iron,* notable examples of applied arts.

Museo de Historia Natural/UAZ

La colección fue iniciada durante el último tercio del siglo XIX por José Árbol y Bonilla y el taxidermista Alfonso Romero. En 1881 se adquirió en Europa y EUA un gabinete de historia natural para fortalecer las materias de biología, zoología y anatomía comparada que constituye la base de la colección actual. Este acervo tiene su sede en la Preparatoria 1 de la Universidad Autónoma de Zacatecas, edificio virreinal donde se estableció el antiguo Colegio de San Luis Gonzaga, fundado en 1754 por jesuitas. La colección está integrada por celenterados, gusanos de tierra y gastrointestinales, moluscos, equinodermos, artrópodos, peces, reptiles, anfibios, aves y mamíferos, muestras microscópicas, fósiles y esqueletos.

The collection was begun during the last third of the 19th century by José Árbol y Bonilla and the taxidermist Alfonso Romero. In 1881 a natural history cabinet was acquired in Europe and the US to strengthen the subjects of biology, zoology and comparative anatomy that forms the basis of the current collection. This collection is housed in High School no. 1 of the Autonomous University of Zacatecas, a viceregal period building where the former College of San Luis Gonzaga was established in 1754 by Jesuits. The collection is made up of coelenterata, earthworms and gastrointestinal worms, molluscs, echinoderms, arthropods, fish, reptiles, amphibians, birds and mammals, microscopic samples, fossils and skeletons.

Teatro Fernando Calderón

Se inauguró en 1833 como teatro de la ciudad con el nombre de Coliseo y en 1850 cambió a Teatro Fernando Calderón y Beltrán. Sufrió un incendio en 1889 y fue reinaugurado en 1897. En 1914 fue dañado durante la Toma de Zacatecas. En aquel enfrentamiento, las tropas federales dinamitaron diversos edificios cercanos al teatro, provocando la destrucción de todos sus vitrales, y su interior fue completamente saqueado. A partir de 1914 tuvo varios propietarios y fungió como cine, recinto de peleas de box y de gallos, así como eventos políticos. En 1962, el congreso del estado lo cedió al entonces Instituto de Ciencias Autónomo de Zacatecas que se convertiría en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

It was inaugurated in 1833 as a city theater known as the *Colosseum*, and in 1850 changed its name to the Fernando Calderón y Beltrán Theater. It suffered a fire in 1889 and was reopened in 1897. In 1914 it was damaged during the Battle of Zacatecas. In that confrontation, federal troops dynamited various buildings near the theater, causing the destruction of all its stained glass windows, and its interior was completely ransacked. After 1914 it had several owners and served as a cinema, a venue for boxing and cockfights, as well as for political events. In 1962, the state congress ceded it to the then Institute of Autonomous Sciences of Zacatecas, which would become the Autonomous University of Zacatecas.

Cerro de la Bufa

El Cerro de la Bufa tiene una altura de 2 610 msnm y se ubica al este del centro histórico de la ciudad de Zacatecas. Sirvió de refugio para grupos zacatecos durante las invasiones españolas en el siglo XVI. En él se encuentran una ermita dedicada a la Natividad de Nuestra Señora, construida en 1548, que actualmente es el Santuario de la Virgen del Patrocinio, patrona de los habitantes de la ciudad; un observatorio meteorológico construído en 1906; la Casa de la Caridad (1862) y el actual Museo de la Toma de Zacatecas, abierto en 1984. En 1979 se construyó un teleférico mediante el cual se puede acceder al sitio.

The Cerro de la Bufa hill has a height of 2,610 meters above sea level and is located east of the historic center of the city of Zacatecas. It served as a refuge for native Zacatecan groups during the Spanish invasions in the 16th century. Here is found a hermitage dedicated to the Nativity of Our Lady, built in 1548, which is now the Sanctuary of the Virgen del Patrocinio, patron saint of the city; a meteorological observatory built in 1906; the House of Charity (1862) and the current Museum of the Battle of Zacatecas, opened in 1984. In 1979 a cable car was built providing access to the site.

Plazuela del Moral

La Plazuela del Moral, conocida popularmente como Plazuela Cósmica, se encuentra en el centro histórico de Zacatecas, muy cerca del callejón del Indio Triste. Se trata de una plazuela cerrada a la cual se accede por un estrecho callejón. En ella se realizan diversas actividades culturales, pues sus escalinatas conforman una suerte de gradería.

The Plazuela del Moral, popularly known as the Cosmic Plazuela, is a public plaza located in the historic center of Zacatecas, very close to the callejón del Indio Triste [Alley of the Sad Indian]. It is an enclosed square which is reached by a narrow alley. A range of cultural activities are held here, because its steps form a kind of audience seating.

Mercado Jesús González Ortega

El mercado principal de la ciudad, cuya construcción inició en 1861, se encuentra a un costado de la Catedral en el centro de Zacatecas. Tras encontrar algunas fallas estructurales en la construcción, durante el gobierno de Marcelino Morfín Chávez se inició un proceso de reconstrucción que concluiría en 1892. El edificio duró poco tiempo en pie, ya que en diciembre de 1901 se incendió y perdió el tercer piso. Tras una segunda reconstrucción, fue inaugurado nuevamente a principios de 1903. Este espacio funcionó como mercado de frutas y verduras hasta 1980, cuando se reformó como el centro comercial que continúa hasta la fecha.

The main market of the city, whose construction began in 1861, is located next to the Cathedral in the center of Zacatecas. After discovering some structural failures in the construction, a reconstruction process began during the government of Marcelino Morfín Chávez that was concluded in 1892. The building only stood for a short time, since in December 1901 it caught fire and lost its third floor. After a second reconstruction, it was inaugurated again in early 1903. This space functioned as a fruit and vegetable market until 1980, when it was renovated to become the commercial center it is today.

Teatro Hinojosa, Jerez, Zacatecas

El Teatro Hinojosa se comenzó a construir en 1871 por iniciativa de José María Hinojosa con la participación de la población, que aportó recursos económicos y mano de obra. El recinto se inauguró en 1878, antes de concluir su construcción. En 1913 fue incendiado durante la Revolución. Después de esto, fungió como cuartel y posteriormente como sala de cine. Cuenta con una fosa hidroacústica.

The Hinojosa Theater began construction in 1871 on the initiative of José María Hinojosa with the participation of the general population, which provided economic resources and labor. The venue was inaugurated in 1878, before construction was complete. In 1913 it was set on fire during the Revolution. Subsequently, it served as a barracks and later as a movie theater. It includes a hydroacoustic pit beneath the stage.

Museo Rafael Coronel, detalle de la construcción.

Programa de mediación
Mediation Program

293 Claudia Córdova
Programa de mediación
Mediation Program
302 Actividades del programa de mediación
Mediation Program Activities

Claudia Córdova
Programa de mediación

Desde hace tiempo trabajo en centros comunitarios y me interesa mucho la relación entre arte y pedagogía. Tras un año de asistir al Programa pedagógico de la bienal y participar con el colectivo Campaña Negra en el programa del Mercado Jesús González Ortega, Eric Nava y Nicolás Pradilla me invitaron a coordinar el Programa de mediación de la Bienal FEMSA.

Después de aceptar la propuesta, tocaba armar al equipo. Mônica Hoff volvió a Zacatecas para dar un taller corto donde abordó sus experiencias en la Bienal do Mercosul en el que reflexionamos en colectivo sobre lo que implicaba la *mediación*. En ese taller, armamos un mapa de la ciudad con los temas presentes en la bienal pero también con aquello que no estaba incluido todavía, pero que creíamos era necesario. Junto con Nicolás, convocamos a una reunión para armar el equipo de mediación sin mucho éxito. Mucha gente que estuvo en el Programa pedagógico, aunque entusiasmada por la idea, no podía comprometerse a coordinar una serie de actividades a mediano plazo pues se requería tiempo y energía e implicaba jornadas largas de trabajo y no todas tenían la posibilidad de meterse de lleno al programa; sin embargo, al final, nos sumamos Ana Saryvi Riva Palacio, Elda Ortiz, Diana Valdez, Uriel Márquez Romo, Fernando Salcedo Suárez del Real, Citlali Córdova y yo.

Con más preguntas que respuestas acerca de lo que era la mediación —si acaso con una serie de inquietudes e intuiciones que se fueron elaborando en común—, se tomaron algunas ideas que comenzamos a desarrollar. Lo primero fueron las *Partituras* (en ese momento no sabíamos todavía qué forma tomaría esa idea colectiva), con las que se buscaba una herramienta que permitiera acompañar a las personas a interactuar con las propuestas expositivas de la bienal. Ese objeto indeterminado abrió varias preguntas: ¿queremos explicar las obras?, ¿es una guía?, ¿a quién va dirigido?, ¿qué tipo de relación queremos establecer con los otros?, ¿qué soporte tendrá?, ¿será un texto escrito, un audio, un mapa?

Después de mucho discutir, las *Partituras* tomaron la forma de una serie de tarjetas donde se proponían actividades a realizar por la ciudad. No explicaban las obras, sino que exploraban algunas metodologías de trabajo de las y los artistas que participaron en la bienal, metodologías que habíamos revisado durante el Programa pedagógico. Propusimos armar colecciones, acciones colectivas, sesiones de escucha, preguntas... Además de otras actividades más aptas para niños de preescolar como tangram, recortes y máscaras, a propósito de la exposición *Geometría sin fin* y las intervenciones a las colecciones de los museos Zacatecano y Rafael Coronel. La intención, como mencioné, no era explicativa y, aunque dentro de las tarjetas aparecen algunas leyendas que invitan al público a acercarse a las piezas, en realidad nunca nos detenemos en ellas.

Algo que teníamos claro era que no estábamos dispuestas a crear una estructura estándar para la guía. Algunas tarjetas tienen preguntas, otras son textos científicos, cartas, textos periodísticos, datos curiosos, mapas, bitácoras, una tarjeta en blanco para que cada quien hiciera el instructivo para una fiesta y otra más con la leyenda: "¿Qué preguntas no nos hemos hecho aún?"

QUERIDA LECTORA
Esta es una serie de partituras que proponemos para intervenir en el flujo normal de la vida cotidiana, aquí te presentamos ejercicios de contemplación visual y sonora, un montón de bitácoras para registrar acontecimientos o cosas del entorno y ejercicios para pensar críticamente, y aunque muchos están planteados para hacerse de manera individual, nuestra propuesta es compartir, hacer y pensar en colectivo.
A estas actividades nosotras les llamamos partituras, no instrucciones porque creemos que no tienen porqué seguirse al pie de la letra sino que cada niña, cada maestra o cada persona es una intérprete y dejamos a su criterio si quiere ejecutar las partituras y/o modificarlas.

Las preguntas que surgieron de las *Partituras* fueron esbozando algunas maneras de hacer que quisimos mantener durante el resto de las actividades de mediación, tales como la premisa de no asumir una postura de "expertas", sino dejar que cada persona involucrada pusiera en juego sus saberes y percepciones para relacionarse con las obras. Otra de las constantes que se quiso mantener fue la perspectiva de género, manifestada en el uso del lenguaje inclusivo, la presencia del feminismo como tema y la atención en cuanto a las oportunidades de participación.

En septiembre de 2018 lanzamos una convocatoria abierta al público en general para que se propusieran dispositivos de mediación como caminatas, talleres, charlas, sesiones de escucha, etc. en los museos y espacios públicos de la ciudad, estuviesen vinculados o no a la bienal. Al principio, dicha convocatoria tuvo un éxito moderado, tal vez porque no se logró llegar más que a los públicos de la bienal. En este sentido no podemos ser inocentes y tenemos que afrontar los límites de los públicos de las bienales, que cada día se vuelven más específicos. Sin embargo, la iniciativa empezó a despegar unas semanas después y se llevaron a cabo propuestas de artistas jóvenes y estudiantes de arte empujados por el interés de participar. Además invitamos a algunas amigas y amigos para que colaboraran con nosotras.

Muchos de estos dispositivos de mediación pasaron por El Santero, corazón y centro de operaciones de la bienal. Ahí se realizaron todo tipo de actividades, desde las del programa, hasta convivios, fiestas y reuniones de trabajo de propios y extraños. Fue biblioteca y área de estudio (actividades que no podríamos decir con absoluta certeza que estaban fuera del programa); fue un espacio para compartir ideas, realizar proyectos y estar juntas.

Aunque la galería de El Santero tiene su propio horario y está casi siempre abierta, la biblioteca y el área común no podían estarlo siempre; aun así, se hacían un montón de cosas por las tardes. Las charlas y talleres generalmente eran los fines de semana, pero los martes estaba Labores Feministas; los martes, los miércoles o jueves la Fraternidad de Dibujo Libre; los jueves el Cineclub y los domingos había recorridos de mediación por los museos (que también pasaban por El Santero), los cuales partían de la Plazuela del Moral, donde se encontraba la intervención de Rita Ponce de León.

Quiero detenerme en dos actividades que para mí fueron importantes: la primera es Labores Feministas, una extensión de lo que Citlali y yo habíamos hecho en el Mercado Jesús González Ortega como parte de la Triqueteca y que, al haber convocado en su primera iteración a tanta gente, decidimos darle continuidad dentro del Programa de mediación. Labores Feministas es un taller de bordado que, bajo la dinámica del maestro ignorante de Jacques Rancière,[1] está dirigido por un par de instructoras que no saben hacerlo. Esta premisa nos llevó a aprender en colectivo, pues entre todas compartíamos información sobre hilos, telas, técnicas de bordado, puntadas y más; sin embargo, lo que aprendimos no sólo tenía que ver con la

1 Jacques Rancière, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Traducción de Núria Estrach (Barcelona: Laertes, 2002).

técnica en sí, sino también con los cuidados y el apoyo mutuo. Durante algunas sesiones invitamos a mujeres a dar charlas. Así aprendimos también unas de otras a partir de las experiencias y colaboraciones de cada quien con otras mujeres en algún momento de su vida. Las primeras invitadas, cuando todavía estábamos en la Triqueteca, fueron Lili Hernández Luciano y Susana Salinas. Durante el Programa de mediación colaboraron Allari Romo, Sara Romo Fonseca, Graciela Suárez del Real y Guadalupe Murillo.

La segunda actividad que me interesa comentar son los recorridos dominicales de mediación, una idea de Fernando Salcedo Suárez del Real, quien estuvo presente en todos ellos. La premisa de la que partimos fue cómo hacer un recorrido de mediación que no explicara la obra —especialmente cuando el público espera que lo hagas, como una especie de traducción—. Conseguirlo resultó ser una labor compleja que no siempre tuvo éxito, porque casi siempre terminas dando una lectura personal de la obra y la mediación depende en buena medida de la disposición del público para el diálogo. Sin embargo, la estrategia empleada fue hablar de cómo se produjo la obra, cosa que Fernando, como curador asistente, conocía muy bien. Esta estrategia convirtió los recorridos dominicales en un buen momento para dar crédito a las más de 80 personas detrás de la producción de las exposiciones de la bienal, como herreros, albañiles, ladrilleros, tejedoras y tejedores, bordadoras y bordadores, cantereros, además de investigadoras, poetas, activistas y habitantes del mercado. Los recorridos se convirtieron en una cartografía de la bienal, que cada vez que se narraba, se hacía de manera distinta y se creaban nuevas relaciones y constelaciones de sentido.

Los recorridos y talleres de mediación para niñas y niños, aunque seguramente no fueron lo más visible, fueron la parte que más disfruté del Programa de mediación. Comenzamos haciendo un mapeo de escuelas en los municipios de la zona conurbada Guadalupe-Zacatecas. Junto con Carolina Zamora, trabajadora de la Secretaría de Educación de Zacatecas, nos pusimos en contacto con las escuelas públicas y privadas de nivel básico (preescolar, primaria y secundaria), comenzando por las más cercanas a las sedes de la bienal. Éstas no estuvieron interesadas en los recorridos —o al menos no a los museos vecinos—. Fueron las escuelas de la periferia de la ciudad las que se acercaron a nosotras, pasaron la voz y de pronto tuvimos trece escuelas agendadas y otras más en espera. La voluntad de aprender, aquello sobre lo que escribe Rancière en *El maestro ignorante*, se manifestaba. Decidimos responder. Contratamos autobuses, hicimos citas en los museos, repartimos *Partituras* y material didáctico y realizamos los recorridos para los jóvenes estudiantes en las sedes de la bienal y talleres en las escuelas.

Realmente me sentí muy satisfecha con la respuesta de las y los profesores, con las preguntas de niñas y niños y con la participación de algunas madres y padres de familia. Sin embargo, siempre hubo una relación compleja con los programa pedagógicos de los museos, que se encontraban más en la lógica de "entretener" y "educar", dos cosas que rechazo rotundamente por razones ideológicas y pedagógicas, pues tienen que ver con la jerarquizacion del conocimiento y el cómo se asume que los adultos tenemos más que

decir que las niñas; que somos nosotros los que enseñamos y ellas las aprenden. Los museos, en general, no están preparados (ni tienen la voluntad de estarlo) para que las y los niños habiten estos espacios y tomen las riendas de sus propios procesos de aprendizaje.

Esta parte del programa, la cercanía con las escuelas y con el universo de personas que en éstas confluye, resultó ser más compleja y costosa de lo que habíamos pensado. La relación con los museos tampoco fue fácil. Al final decidimos que serían solamente esas primeras trece escuelas a las que se acompañaría, pues no queríamos llevar a cabo los recorridos a menos que se garantizaran condiciones dignas para que las y los niños y docentes visitaran los museos. Me refiero a transporte, alimentación, material didáctico, personal capacitado, mobiliario, áreas de trabajo y dispositivos expositivos aptos para niños. Sabíamos que éstas condiciones no estaban en manos de la bienal ni del equipo de mediación, pues las carencias son consecuencia del abandono de las instituciones responsables a nivel estatal, de las direcciones de los museos y también de la falta de coordinación de los públicos, especializados o no, para exigir museos abiertos y adecuados.

La relación con los museos, aunque llena de buenas voluntades, no deja de ser compleja y estar colmada de pugnas por el sentido común, donde una de las cuestiones centrales es ¿quién tiene derecho a habitar el museo? Después de todo, el Programa de mediación fue un gran aprendizaje. Aprendimos a no antagonizar con las instituciones privadas o públicas, sino a negociar con ellas a pesar del desacuerdo; esto es política.

I have been working in community centers for a long time and I am very interested in the relationship between art and education. After a year of attending the Biennial Pedagogical Program and working with the Campaña Negra collective on the Jesús González Ortega Market program, Eric Nava and Nicolás Pradilla invited me to coordinate the FEMSA Biennial Mediation Program.

After accepting the proposal, it was time to set up the team. Mônica Hoff returned to Zacatecas to give a short workshop where she addressed her experiences at the Mercosul Biennial and reflected as a group on what *mediation* involved. In that workshop, we put together a map of the city showing the themes present at the Biennial, but also what was not yet included but that we believed was necessary. Together with Nicolás, we convened a meeting to put together the mediation team, without much success. Many people who were part of the Pedagogical Program, although enthusiastic about the idea, could not commit to coordinating a series of medium-term activities because they required time and energy and involved long working hours, and not everyone was able to get fully involved with the program. However, in the end, the team was formed by Ana Saryvi Riva Palacio, Elda Ortiz, Diana Valdez, Uriel Márquez Romo, Fernando Salcedo Suárez del Real, Citlali Córdova and myself.

With more questions than answers about what mediation means—but with a series of interests and intuitions that were worked on as a group—a number of ideas were taken up that we began to develop. The first thing was the *scores* (at that time we still

didn't know what form this collective idea would take), with which we were looking for a tool that would allow people to interact with the Biennial's exhibitions. That indeterminate object opened up a number of questions: Do we want to explain the works? Is it a guide? Who is it for? What kind of relationship do we want to establish with others? What support will it have? Is it a written text, an audio, a map?

After much discussion, the scores took the form of a series of cards where activities were proposed to carry out around the city. They did not explain the artworks, but rather explored some working methodologies of the artists participating in the Biennial, methodologies that we had gone over as part of the Pedagogical Program. We proposed setting up collections, collective actions, listening sessions, questions... In addition, we proposed other activities more suitable for preschool children, such as tangram, cut-outs and masks, relating to the exhibition *Endless Geometry* and the interventions in the collections of the Zacatecano and Rafael Coronel museums. The intention, as mentioned, was not to be explanatory and, although some legends appear on the cards that invite the public to approach the artworks, they were never really the focus.

Something we were clear about was that we were not willing to create a standard structure for the guide. Some cards contain questions, others are scientific texts, letters, journalistic texts, curious facts, maps, chronicles, and a blank card for everyone to make the instructions for a party, and another with the legend: "What questions haven't we asked ourselves yet?"

The questions that arose from the scores outlined some ways of doing things what we wanted to maintain during the rest of the mediation activities, such as the premise of not adopting a position as "experts," but letting each person involved bring their knowledge and perceptions into play in how they relate to the artworks. Another of the constants that was wanted to maintain was the gender perspective, manifested in the use of inclusive language, the presence of feminism as a theme, and attention to opportunities for participation.

In September 2018, we launched an open call for the general public to propose mediation mechanisms such as walks, workshops, talks, listening sessions, etc. in the museums and public spaces of the city, whether or not they were linked to the Biennial. Initially, this call was only moderately successful, perhaps because it didn't reach beyond the audience of the Biennial. In this regard we can't be naive, and we have to face the limitations of biennial audiences, which every day become more specific. However, the initiative began to take off a few weeks later and proposals were presented by young artists and art students motivated by an interest in participating. We also invited some friends to collaborate with us.

Many of these mediation mechanisms passed through El Santero, the heart and center of operations of the biennial. There, all kinds of activities were carried out, from those of the program, to get-togethers, parties and work meetings. It served as a library and study area (activities that we can't say with absolute certainty were outside the program); it was a space to share ideas, to carry out projects, and to be together.

Although the El Santero gallery has its own schedule and is almost always open, the library and the common area could not always be; nevertheless, a lot of things were done in the evenings. The talks and workshops were generally on weekends, but on Tuesdays there were Feminist Labour; on Tuesdays, Wednesdays or Thursdays the Free Drawing Fraternity; on Thursdays the Film Club, and on Sundays there were mediation tours of the museums (which also passed through El Santero), starting from the Plazuela del Moral, where the intervention by Rita Ponce de León was located.

I want to mention two activities that were important to me: the first is Feminist Labour, an extension of what Citlali and I had done in the Jesús González Ortega Market as part of the Triqueteca. Having brought so many people together in its first version, we decided to give it continuity within the Mediation Program. Feminist Labour is an embroidery workshop that, following the dynamics of Jacques Rancière's "Ignorant Schoolmaster,"[1] is run by a couple of instructors who don't know how to do it. This premise led us to learn collectively, because we all shared information about threads, fabrics, embroidery techniques, stitches and more. However, what we learned not only had to do with the technique itself, but also with care and mutual support. During some of the sessions we invited women to give talks. In this way we also learned from each other, from the experiences and collaborations of each with other women at some time in their life. The first guests, while we were still in the Triqueteca, were Lili Hernández Luciano and Susana Salinas. Allari Romo, Sara Romo Fonseca, Graciela Suárez del Real and Guadalupe Murillo all collaborated during the mediation program.

The second activity I'm interested in commenting on is the Sunday mediation tours, an idea of Fernando Salcedo Suárez del Real, who was present on all of them. The premise from which we started was how to hold a mediation tour that did not explain the work—especially when the public expects you to do so, as a kind of translation. Achieving this turned out to be a complex task that was not always successful, because almost always at some point you end up giving a personal reading of the work, and the mediation depends largely on the public's willingness to engage in dialogue. However, the strategy employed was to talk about how the work was produced, which Fernando, as assistant curator, knew very well. This strategy turned the Sunday tours into a good moment to give credit to the more than 80 people behind the production of the Biennial's exhibitions, such as metalworkers, construction workers, weavers, embroiderers, stonecutters, as well as researchers, poets, activists, and market stall holders. In this way, the tours became a cartography of the biennial, which was narrated differently each time, creating new relationships and constellations of meaning.

The educational tours and workshops for children, although probably not the most visible aspect, were the part that I most enjoyed about the Mediation Program. We began by mapping schools in the municipalities of the Guadalupe-Zacatecas urban area. Together with Carolina Zamora, an employee at the Zacatecas Minis-

1 Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. (Stanford: Stanford University Press, 1991).

try of Education, we contacted the public and private schools at preschool, primary and secondary levels, starting with the ones closest to the venues of the Biennial. They were not interested in the tours—or at least not to the nearby museums. It was the schools on the outskirts of the city that approached us, spread the word, and suddenly we had thirteen schools scheduled for tours and others on waiting lists. The will to learn, about which Rancière writes in *The Ignorant School master*, manifested itself. We decided to respond to it. We hired buses, made appointments in the museums, distributed the *scores* and didactic material and held the tours for the young students in the different venues of the Biennial, together with workshops in the schools.

I really felt very satisfied with the response of the teachers, with the questions from the children, and with the participation of some of the parents. However, there was always a complex relationship with the programs run by the museums, which were more concerned with "entertaining" and "educating," two things that I strongly reject for ideological and pedagogical reasons, since they have to do with a hierarchy of knowledge and they assume that adults have more to say than children; that it is we who teach and they who learn. In general, museums are not prepared for children to inhabit these spaces and to take charge of their own learning processes (and nor do they wish to).

This part of the program, the relationship with the schools and with all the people who they involve, turned out to be more complex and expensive than we had anticipated. The relationship with the museums was not easy either. In the end we decided that it would only be those first thirteen schools that would be supported, because we did not want to carry out the tours unless the right conditions were guaranteed for children and teachers to visit the museums. By this I refer to transportation, food, teaching materials, trained personnel, furniture, work areas and exhibition devices that are suitable for children. We knew that these conditions were not in the hands of the Biennial or the mediation team, since the lack of them is a consequence of the abandonment on the part of the responsible institutions at the state level, of the administrations of the museums, and also of the lack of coordination on the part of audiences, specialized or otherwise, to demand open, adequate museums.

The relationship with museums, although full of good will, is still complex and full of struggles for common sense, where one of the central questions is: who has the right to inhabit the museum? In the end, the Mediation Program was a great learning experience. We learned not to antagonize private or public institutions, but to negotiate with them despite disagreements; this is politics.

9 de noviembre
Preescolar Héroes de Chapultepec
Museo Rafael Coronel y Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez

14 de noviembre
Licenciatura en Artes de la UAZ
Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez y Museo de Guadalupe

21 de noviembre
Escuela primaria Alma Obrera
Museo de Guadalupe

Recorridos estudiantiles
Student Tours

2018

6 de noviembre
Licenciatura en Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)
Museo Pedro Coronel, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez y Museo Zacatecano

7 de noviembre
Escuela Primaria Héroes Patrios de la colonia Colinas del Padre
Museo Pedro Coronel, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez y Museo Zacatecano

8 de noviembre
Escuela Primaria Alma Obrera de la colonia Alma Obrera
Museo Pedro Coronel, Antiguo Templo de San Agustín y Museo Zacatecano

22 de noviembre
Preescolar Ing. Pedro Ruiz González
Recorrido por la obra *Albarrada* de Antonio Bravo
Cerro de La Bufa

23 de noviembre
Escuela primaria Club de Leones No. 4
Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez y Museo Rafael Coronel

28 de noviembre
Escuela primaria Manuel M. Ponce de la colonia CTM
Antiguo Templo de San Agustín y El Santero

2019

11 de febrero
Primaria Francisco I. Madero de la colonia El Orito
Museo Rafael Coronel

Recorridos abiertos

Open Tours

Tuvieron como punto de reunión la Plazuela del Moral y visitaron las diferentes sedes del Programa de colaboraciones museológicas e intervenciones en espacios públicos de la bienal. Se realizaron algunos recorridos especiales con artistas como Renny Castillo del Colectivo Ocupa o Felipe Mujica y un recorrido desde la perspectiva feminista por la obra de Fabiola Torres-Alzaga, la representación de María en la pintura de Miguel Cabrera y la literatura de Sor Juana Inés de la Cruz.

The meeting point for the tours was the Plazuela del Moral and they visited the different venues of the Biennial's program of museum collaborations and interventions in public spaces. Tours with artists like Renny Castillo, from Colectivo Ocupa or Felipe Mujica were carried out, as well as a journey from a feminist perspective through the work of Fabiola Torres-Alzaga, the representation of Mary in the painting of Miguel Cabrera, and the literature of Sor Juana Inés de la Cruz.

2018

23 de diciembre
Plazuela del Moral,
Museo Rafael Coronel y
Museo de Arte Abstracto
Manuel Felguérez

30 de diciembre
Plazuela del Moral,
Museo Pedro Coronel y
Museo Zacatecano

2019

6 de enero
Plazuela del Moral,
Antiguo Templo de
San Agustín y Museo
de Arte Abstracto
Manuel Felguérez

13 de enero
Plazuela del Moral,
Museo Rafael Coronel y
Museo de Arte Abstracto
Manuel Felguérez

20 de enero
Plazuela del Moral,
Museo Pedro Coronel y
Museo de Arte Abstracto
Manuel Felguérez

26 de enero
Recorrido con
Renny Castillo del
Colectivo Ocupa
Plazuela del Moral,
Museo Pedro Coronel,
Museo Zacatecano,
Mercado Jesús González
Ortega y Antiguo Templo
de San Agustín

8 de febrero
Recorrido con
mirada feminista
Museo de Guadalupe

10 de febrero
Plazuela del Moral,
Museo Rafael Coronel y
Museo de Arte Abstracto
Manuel Felguérez

17 de febrero
Recorrido con
Felipe Mujica
Plazuela del Moral,
Museo Rafael Coronel
y Museo Arte Abstracto
Manuel Felguérez

Otras actividades
Other activities

Entre las actividades que se realizaron, en conjunto con el Festival de las Aves del Museo de Historia Natural de la Universidad Autónoma de Zacatecas, se organizó una sesión de

avistamiento de aves migratorias en la laguna La Zacatecana. Esta actividad se realizó a propósito de la pieza *Las bestias otros mundos y todos ellos* de Vanessa Rivero; se presentó la obra de Teatro *Clandestinas*, de la Compañía Nocturna en La plazuela más cercana de Rita Ponce de León, así como una charla con Charla Marco Antonio Flores Zavala sobre el espacio público y las negociaciones sobre el sentido del mismo entre estado y ciudadanía.

Among the activities conducted, in conjunction with the Bird Festival of the Natural History Museum of the Autonomous University of Zacatecas, a bird watching session for migratory birds was organized at the La Zacatecana lagoon. This activity was carried out in connection with the work *Las bestias otros mundos y todos ellos* by Vanessa Rivero; the *Clandestina* play by Compañía Nocturna was performed at *La plazuela más cercana*, public intervention by Rita Ponce de León as part of the International Street Theater Festival in collaboration with the Mediation Program, as well as a Talk with Marco Antonio Flores Zavala about public space and the negotiations between state and citizens about its meaning and purpose.

2018

26 de Octubre
Festival Internacional de Teatro de Calle en colaboración con el Programa de mediación
Plazuela del Moral

27 de octubre
Observación de Aves
Maestro Raúl Santillán, director del Museo de Historia Natural de la UAZ
Laguna La Zacatecana

1 de noviembre
Las ciudadanías
Marco Antonio Flores Zavala, docente-investigador de la UAZ
Plazuela del Moral

1 de noviembre
Altar de muertos
La plazuela más cercana, de Rita Ponce de León
Plazuela del Moral

Talleres
Workshops

Se realizaron talleres sobre la identificación oportuna de estereotipos, roles y violencias de género específicas representadas en el anime/manga a través de un análisis que permitiera ver más allá de la normalización y distorsión cultural para prevenir experiencias que impidan un desarrollo emocional pleno en las adolescentes zacatecanas; origami e instalación, en el que se creó una obra para representar páginas olvidadas de libros en las bibliotecas; una actividad vivencial de encuentro que buscó provocar en el participante curiosidad por la conciencia corporal a través de la danza y el diálogo abierto para el autoconocimiento; un curso teórico-práctico de introducción a la producción fotográfica autoral donde se revisaron brevemente los principios básicos de fotografía y algunos temas, autores y referencias bibliográficas importantes; un taller dirigido a jóvenes y adultos que buscó generar procesos de autorreflexión y activar la capacidad creativa a través de la documentación fotográfica, el video y la reflexión filosófica; un taller que partió del supuesto de que el espacio cotidiano es aquel que tiene un diseño, una función y un uso específico y normalizado, mientras que el ficcional es el espacio que escapa a la convención y sugiere otras formas de tránsito y relación, es decir, que potencia las posibilidades de habitarlo desde otras rutas narrativas; así como un taller, dirigido a creadores que se basó en los procesos descritos por Nicolás Bourriaud en su ensayo *Postproducción* y en los planteamientos de Regis Debray sobre la mediología, entre otros.

Workshops were held focused on the timely identification of specific gender stereotypes, roles and violence represented in anime and manga through an analysis that allows us to see beyond cultural normalization and distortion, in order to avoid experiences that prevent the full emotional development of Zacatecan adolescents; origami and installation workshop in which a work was created

to represent forgotten pages of books in libraries; an experiential encounter activity that sought to encourage participants' curiosity about body awareness through dance and open dialogue to enhance self-knowledge; a course combining theory and practice to introduce participants to artistic photography where the basic principles of photography, and key topics, authors and reference works were briefly set out; a workshop that was aimed at young people and adults who sought to generate processes of reflection and to activate their creative skills through photo and video documentation and philosophical reflection; a workshop based on assuming that everyday space is one that has a specific and standardized design, function and use, while fictional space escapes convention and suggests other forms of transit and relationships, that is, it invites the possibility of inhabiting it on the basis of other narrative routes; as well as a workshop, aimed at artists that was based on the processes described by Nicolás Bourriaud in his *Postproduction* essay and Regis Debray's approaches to mediology, among other activities.

2018

15 de noviembre
Anime y manga: un análisis para la desromantización de patrones tóxicos en la vida de las adolescentes
Sofía Esther Moreno Báez
El Santero

28 y 29 de noviembre
Geometría en papel
Alejandro Moreno
El Santero

1 de diciembre
Danzar, sentir, crear
Eli Cuevas
Museo Rafael Coronel

4 y 6 de diciembre
Fotografía digital: noción de espacio
Fernando Díaz
El Santero

13 y 14 de diciembre
Procesos documentales
Elda Ortiz
El Santero

22 de diciembre
Introducción a la mixología
Juan Fher Cornejo
(Colectivo CaLaCa)
El Santero

2019

6 de enero
Cómo hacer una rosca de reyes
Chef Arturo Díaz
(Colectivo CaLaCa)
El Santero

11 y 12 de enero
Dramaturgia del espacio: espacio cotidiano -espacio ficcional
Mario Cristerna
El Santero

18 y 19 de enero
Postproducción
Citlali y Claudia Córdova
El Santero

1 de febrero
Partituras
Museo de Historia Natural de la UAZ en colaboración con el Programa de mediación
Colegio de Guadalupe

9 de febrero al 2 de marzo
Curso-taller básico de paleontología
Museo de Historia Natural de la UAZ

6 de febrero
Partituras
Colegio de Guadalupe

13 de Febrero
Partituras
Preescolar
Ing. Pedro Ruiz González

Cineclub El Santero

El Santero Film Club

El Cineclub El Santero presentó una selección de películas recomendadas por los artistas participantes de la XIII Bienal FEMSA.

The El Santero Film Club presented a selection of films recommended by the artists participating in the 13th FEMSA Biennial.

22 de noviembre
Blade Runner (1982)
Ridley Scott (dir.)
Recomendación de
Felipe Mujica

23 de noviembre
Homo sapiens (2016)
Nikolaus Geyrhalter (dir.)
Recomendación de
Verónica Gerber

29 de noviembre
La mirada de Ulises (1995)
Theodoros Angelopoulos (dir.)
Recomendación de
Cynthia Gutiérrez

30 de noviembre
My architect (2003)
Nathaniel Kahn (dir.)
Recomendación de
Javier Hinojosa

20 de diciembre
Roma (2018)
Alfonso Cuarón (dir.)
Recomendación del
equipo de mediación.

en Zacatecas desde hace más de 20 años y cuyo trabajo explora el paisaje, el color y la experimentación textil. También se inició la Fraternidad del dibujo libre, un espacio para dibujar juntos y conversar alrededor de la creatividad colectiva los jueves por la noche, así como Labores feministas, que consistió en un espacio para compartir y aprender en la práctica a partir del bordado que buscó construir redes de afectos y aprendizaje entre mujeres.

Otras actividades

Antonio Bravo invitó a escribir dos poemas de Humberto Ak'abal en su pieza e intervenirla libremente; se realizó una charla alrededor de los cuentos de Elena Garro que Andrea Aguilera realizó a partir del sentido del cromatismo en la narración; se presentó el libro *Partituras*, realizado por el equipo de mediación de la bienal para acompañar a niñas y niños, profesores, padres y público en general en la lectura de las obras presentadas en *Nunca fuimos contemporáneos*; se realizó un recorrido por el trabajo y la trayectoria de Patricia Dunn, artista norteamericana que radica

Other activities

Antonio Bravo invited people to write two poems by Humberto Ak'abal in his piece, and to intervene in it freely; Andrea Aguilera did a talk on the colors of the stories by Elena Garro based on the sense of color in the narrative; *Partituras* was presented, a book prepared by the biennial mediation team to support children, teachers, parents and the general public in interpreting the works presented in *We Have Never Been Contemporary*; there was a journey through the work and career of Patricia Dunn, an American artist based in Zacatecas for more than 20 years and whose work explores the landscape, color and textile experimentation. Also, The Free drawing fraternity began, a space to draw together and talk

about organized collective creativity. It was held every Thursday night, as well as Feminist Labour, that consisted of a space to share and learn in practice, based on embroidery. It sought to establish affective networks and learning among women.

2018

23 de noviembre
Atardecer en *Albarrada*
Cerro de La Bufa

8 de diciembre
El cuento de lo colores
Andrea Aguilera
Museo Rafael Coronel

19 de diciembre
Presentación de *Partituras*
El Santero

2019

15 de enero
Charla Siempre somos contemporáneos
Patricia Dunn
Museo Zacatecano

15 de enero
Intervención de teatro-danza
Colectivo Mucho Drama de la Facultad de Artes de la UAZ
Museo Rafael Coronel

Diciembre de 2018 a febrero de 2019
Fraternidad del dibujo libre
El Santero

2019

15, 20 y 29 de enero, 12 de febrero
Labores Feministas
El Santero

Invitadas:
Allari Romo, Sara Romo Fonseca y Graciela Suárez del Real

Programa editorial
Editorial Program

Aprendizajes no programados

Mediante proyectos editoriales y estrategias de colaboración con medios locales, el Programa editorial puso en circulación diversos contenidos durante la bienal y después de ésta con el objetivo de contribuir a provocar diálogos alrededor de los planteamientos de *Nunca fuimos contemporáneos* y en relación con los proyectos artísticos involucrados en la XIII Bienal FEMSA. Configurado como otro soporte expositivo que desbordaría los marcos temporales de la bienal, este programa se urdió a partir de yuxtaposiciones que amplían, a partir de una perspectiva desformalista, las preguntas y discusiones acerca de lo contemporáneo desde Zacatecas y la función de las bienales en el contexto actual de México y América Latina.

Esta sección programática de la bienal estuvo estrechamente relacionada con el Programa pedagógico, que inició en marzo de 2018 y se extendió hasta septiembre del mismo año. Éste estimuló, mediante la discusión pausada, la edición de la colección de publicaciones, conformada tanto por las antologías *Copresencias* y *Después de la bienal* y esta misma memoria, como por los desbordes locales como el papel tapiz realizado a partir de los más de 500 dibujos del taller coordinado por Rita Ponce de León y Andrés Villalobos y, de manera significativa, la colaboración con el suplemento *La Gualdra* del periódico *La Jornada Zacatecas*, dirigido por Jánea Estrada, con quienes colaboramos a lo largo de 19 ediciones con aportes quincenales alrededor de los programas público y pedagógico, el trabajo de los artistas comisionados y el planteamiento curatorial de *Nunca fuimos contemporáneos*, con el propósito de compartir preguntas acerca de las implicaciones de hacer una bienal *desde* Zacatecas.

Copresencias, la publicación más extensa de esta edición, se propuso buscar otras formas y otros lugares de enunciación para hacer las preguntas que se lanzaron en la declaración curatorial de la XIII Bienal. Si en un primer momento de planeación, este libro estuvo constituido por tres ejes que se definían de forma separada como Estrategias museológicas, Lo artesanal a contrapelo y Desformalismos, durante el desarrollo de las actividades del Programa pedagógico, la forma de enunciar estos cuestionamientos se fue enmarañando para conformar un nudo de carácter voluntariamente contradictorio, en sintonía con la provocación *desformalista* que la declaración de Willy Kautz arrojó a partir de la metáfora del nudo gordiano, tomada de Bruno Latour. *Copresencias* es un intento —y parte de un proceso— por anudar y cuestionar la compartimentalización cartesiana al comenzar a pensar en la contemporaneidad como la coexistencia simultánea de múltiples sujetos, tanto humanos, como no humanos, abandonar la concepción lineal y progresiva del tiempo y su instrumentalización como construcción política en la distribución del poder. La publicación indaga en vías y preguntas hechas desde distintos contextos en América del sur, del norte o el gran Caribe. Territorios físicos y epistémicos al otro lado de esa línea que Boaventura de Sousa Santos llama *abismal* que, fluyendo cada vez más hacia Freire, nos llevaron a intentar cuestionar a partir de relaciones intersubjetivas y diálogo lento en contexto. Estas preguntas no buscan por ahora una respuesta, sino otro lugar y otra forma de ser articuladas. En ese sentido, la intención de los diálogos abiertos

dentro de los programas público, pedagógico y editorial de la bienal se orientaron hacia establecer un lugar específico para preguntar.

Copresencias urde relatos desde algunos saberes locales vinculados a territorios físicos y epistémicos no hegemónicos y las tensiones entre éstos y su ocupación por sistemas de regimentación económica a través de, por ejemplo, proyectos productivos o de valoración patrimonial y turística como formas extractivas amparadas en una lógica de desarrollo, tema particularmente sensible en un lugar como Zacatecas, asediado por las industrias extractivas. Esta recopilación de textos comisionados, y algunos previamente publicados, explora vías de reconstrucción de la dimensión política de la memoria. Así mismo, busca posibilitar resonancias a partir del montaje mismo de los textos, que apunta a cuestionar los presentes que habitamos e intentan propiciar la reescritura de nuestros horizontes de experiencia mediante el descentramiento. *Copresencias* incluye textos y conversaciones de Eduardo Abaroa, Andrea Ancira, Neil Mauricio Andrade, Luis Camnitzer, Campaña Negra, Giacomo Castagnola, Xaureme-Jesús Cosío, Bruno Latour, Jánea Estrada Lazarín, Paula López Caballero, Frederico Morais, Nicolás Pradilla, Marília Andrés Ribeiro, Silvia Rivera Cusicanqui, Natalia de la Rosa, Gabriel Rossell Santillán, Leanne Betasamosake Simpson, Marta Traba y Yolanda Wood.

Por otra parte, el encuentro internacional Después de la bienal, así como la publicación del Programa editorial que lleva el mismo nombre, se propuso abrir la discusión acerca de la función histórica y actual de las bienales en América Latina, sus formas de intervención y los programas educativos inscritos en estos eventos. La publicación comparte algunas de las reflexiones que estimularon y acompañaron al equipo curatorial de la XIII Bienal FEMSA, *Nunca fuimos contemporáneos* en la conceptualización de sus programas, así como algunas de las preguntas que surgieron en diálogo con quienes colaboraron de cerca en sus programas público y pedagógico *desde* Zacatecas. Nuestro interés en compartirlas está impulsado por buscar debates más amplios y contribuir a extender una discusión alrededor de las pesquisas actuales sobre formatos curatoriales de largo aliento en los contextos particulares de América Latina, específicamente, aquellos interesados en fomentar marcos dialógicos de aprendizaje a través del arte. Esta recopilación de ensayos y conversaciones incluye colaboraciones de César Espinosa, Sofía Gallisá Muriente, Mônica Hoff, Maya Juracán, Willy Kautz, Michy Marxuach, Gerardo Mosquera, Sofía Olascoaga, Nicolás Pradilla, Marcelo Rezende, José Roca y Araceli Zúñiga.

La insistencia en señalar el vínculo entre los programas pedagógico y editorial está fincada en un proceso de aprendizaje que tuvo lugar a lo largo del primero y que, como mencioné antes, modificó significativamente lo que se había planteado como programa. Es decir, un proceso que, desde la práctica intersubjetiva, cuestiona la lógica programática lineal que establece un trayecto sin sobresaltos entre la planeación y la ejecución. Éste, sin duda, es uno de los mayores aciertos del planteamiento de la agenda de 18 meses que se echó a andar con la XIII edición de la bienal y que modificó sobre la marcha y a partir del diálogo, no sólo los contenidos y formas del

Papel tapiz realizado con una selección de dibujos de la Breve escuela de dibujo y tapiz, taller coordinado por Rita Ponce de León y Andrés Villalobos, Zacatecas, 2018.

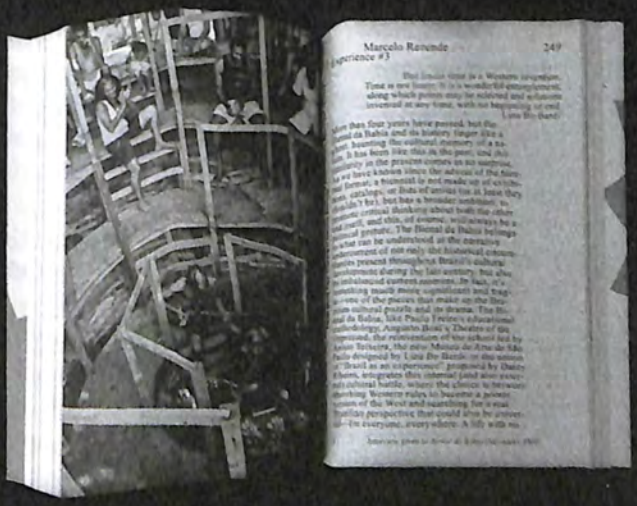
Programa editorial, sino también del Programa de colaboraciones museológicas y el sentido que un espacio como El Santero tuvo a lo largo de la bienal. Si este espacio estuvo destinado en un primer momento a albergar charlas y actividades del Programa pedagógico, fungir como oficina y hospedar a los artistas residentes, la función burocrática bajo programa fue rebasada rápidamente por su ocupación, la cual fue sumando a lo largo de los meses capas de sentido al igual que capas físicas tangibles de su habitar como espacio de reunión, estudio y gozo en donde el arte, más que un tema central, sirvió como herramienta para el encuentro de horizontes muy diversos. Las exposiciones, las sesiones de Labores feministas, los sábados de comedor organizado por todos los participantes y curiosos, como tantas otras actividades que tuvieron lugar ahí, extendieron los encuentros más allá de la bienal y más allá del espacio físico que aparentemente la contenía. Las publicaciones del Programa editorial son, sobre todo, el resultado de esos meses de encuentro no programado, de los diálogos en la terraza y en las calles de Zacatecas. En ese sentido se trata de un esfuerzo de muchas individualidades que colisionan, de manera temporal —como una instantánea de esas charlas espontáneas—, en los libros. Creo que publicar tiene sentido en estos términos, como una forma de compartir aprendizajes y cambiar las preguntas de nueva cuenta. Un ejercicio que, considero, sólo puede llevarse a cabo de manera situada.

By means of publishing projects and collaboration strategies with local media, the Editorial Program put into circulation a diverse range of content both during and after the Biennial with the objective of instigating dialogue on the approaches of *We Have Never Been Contemporary* and in relation to the artistic projects involved in the 13th FEMSA Biennial. Configured as another exhibition medium that would extend beyond the timeframe of the Biennial, this program was constructed on the basis of juxtapositions that expand, from a deformalist perspective, the questions and discussions about the contemporary from the perspective of Zacatecas and the Biennial's role in the current context of Mexico and Latin America.

This program section of the Biennial was closely related to the educational program, which began in March 2018 and continued until September the same year. This stimulated, through a leisurely discussion, the edition of the collection of publications comprising the anthologies *Co-Presences* and *After the Biennial* as well as this essay. It also led to other offshoots, such as the wallpaper made out of the more than 500 drawings from the workshop coordinated by Rita Ponce de León and Andrés Villalobos and, significantly, the collaboration with the supplement *La Gualdra* of the newspaper *La Jornada Zacatecas*, edited by Jánea Estrada, with whom we collaborated over 19 editions with fortnightly contributions on public and educational programs, the work of the commissioned artists, and the curatorial approach of *We Have Never Been Contemporary*, with the purpose of sharing questions about the implications of making a bienal *from* Zacatecas.

*Co-Presence*s, the most extensive publication from this edition, set out to look for other forms and other places of enun-

Nicolás Pradilla



ciation to ask the questions that were raised in the curatorial declaration of the 13th Biennial. While initially this book was intended to comprise three axes that were defined separately as museum-based strategies, the counter-trend artisanal, and *deformalisms*, during the development of the activities for the educational program, the way these questions was enunciated became entangled until it formed a voluntarily contradictory knot, in tune with the deformalist challenge that Willy Kautz's statement threw down on the basis of the metaphor of the Gordian knot, taken from Bruno Latour. *Co-presence* is an attempt—and part of a process—to knot together and question Cartesian compartmentalization by beginning to think about contemporaneity as the simultaneous coexistence of multiple subjects, both human and non-human, abandoning the linear and progressive conception of time and its instrumentalization as a political construction in the distribution of power. The publication investigates different ways and questions asked from different contexts in South America, North America and the Greater Caribbean. Physical and epistemic territories on the other side of that line that Boaventura de Sousa Santos calls *abysmal* that, increasingly shifting towards Paulo Freire, led us to attempt to ask questions on the basis of intersubjective relationships and slow dialogues in context. These questions do not seek an answer for now, but rather another place and another way of being articulated. In that sense, the intention of the open dialogues within the public, educational and publishing programs of the biennial was oriented towards establishing a specific place for asking questions.

Co-Presences weaves stories out of local knowledge linked to non-hegemonic physical and epistemic territories and the tensions between them and their occupation by systems of economic regimentation through, for example, productive projects or the evaluation of heritage and tourism as extractive forms that fall under the scope of the logic of development, a particularly sensitive issue in a place like Zacatecas, besieged by mining industries. This compilation of commissioned texts and some that were previously published explores ways of rebuilding the political dimension of memory. Likewise, it seeks to evoke resonances resulting from the montage of the texts itself, which aim to question the present we inhabit and to promote the rewriting of our horizons of experience through decentering. *Co-Presences* includes texts and conversations by Eduardo Abaroa, Andrea Ancira, Neil Mauricio Andrade, Luis Camnitzer, Campaña Negra, Giacomo Castagnola, Xaureme-Jesús Cosío, Bruno Latour, Jánt Estrada Lazarín, Paula López Caballero, Frederico Morais, Nicolás Pradilla, Marília Andrés Ribeiro, Silvia Rivera Cusicanqui, Natalia de la Rosa, Gabriel Rossell Santillán, Leanne Betasamosake Simpson, Marta Traba and Yolanda Wood.

Meanwhile, the international conference After the Biennial, as well as the publication of the book that bears the same name, proposed to open up a discussion about the past and current role of biennials in Latin America, their modes of intervention and the educational programs such events involve. The publication shares some of the ideas that stimulated and accompanied the curatorial team of the 13th FEMSA Biennial, *We Have Never Been Contemporary*, how the programs were conceived, as well as some of the

questions that arose in dialogue with those who collaborated closely on their public and educational programs in Zacatecas. Our interest in sharing these is driven by the desire to seek broader debates and help expand the discussion around current investigation into long-term curatorial formats in the particular contexts of Latin America, specifically, those interested in fostering dialogue-based learning frameworks through art. This compilation of essays and conversations includes contributions from César Espinosa, Sofía Gallisá Muriente, Mônica Hoff, Maya Juracán, Willy Kautz, Michy Marxuach, Gerardo Mosquera, Sofía Olascoaga, Nicolás Pradilla, Marcelo Rezende, José Roca and Araceli Zúñiga.

The insistence on pointing out the link between the educational and publishing programs is based on a learning process that took place over the course of the former and which, as I mentioned before, significantly modified what had been proposed as a program. That is, a process that, on the basis of intersubjective practice, questions the linear programmatic logic that establishes a smooth path between planning and execution. This, undoubtedly, is one of the greatest successes of the 18-month agenda approach that began with the 13th edition of the Biennial and which modified, on the fly and on the basis of dialogue, not only the contents and forms of the publishing program, but also of the museum collaborations program and the purpose that a space like El Santero acquired during the Biennial. Though this space was initially destined to host talks and activities as part of the educational program, to serve as an office and to host resident artists, its bureaucratic purpose as part of the program was quickly exceeded by its occupation, which over the months added layers of meaning as well as tangible physical layers of how it was occupied as a space for meeting, study and enjoyment where art, more than being a central theme, provided an instrument for the encounter of very diverse horizons. The exhibitions, the Feminist Labour sessions, the Saturday lunches organized by all the participants and other interested parties, like so many other activities that took place there, expanded the encounters beyond the Biennial and beyond the physical space that apparently contained it. The publications arising from the program are, above all, the result of those months of unplanned encounters, of dialogues on the terrace and in the streets of Zacatecas. In that sense it is an effort of many individuals who collide, temporarily—as a snapshot of those spontaneous discussions—in the books. I think that publishing makes sense in these terms, as a way to share learning and to change the questions asked. An exercise that, I believe, can only be carried out in a situated way.

FEMSA
OXXO
A LA VUELTA
DE TU VIDA