



EA

Estudio Abierto **4**

**MÁQUINA
DEL
TIEMPO**

CLAUDIA CISNEROS

Del 12 de septiembre
de 2014 al 1 de
febrero de 2015

MAZ



ESTUDIO ABIERTO 4
MÁQUINA DEL TIEMPO
[TIME MACHINE]

Claudia Cisneros

Del 12 de septiembre de 2014 al 1 de febrero de 2015

From September 12th, 2014, to February 1st, 2015

Museo de Arte de Zapopan

Editado por el Museo de Arte de Zapopan

/ Published by the Museo de Arte de Zapopan

Andador 20 de Noviembre 166

Zapopan, Centro

Tel: 33 3818 2575

mazinfo@zapopan.gob.mx

www.mazmuseo.com

Derechos reservados © 2015 Museo de Arte de Zapopan.

Textos e imágenes de los autores usados con permiso.

Puede utilizarse la totalidad de la obra o fragmentos de la misma, en cualquier medio electrónico o mecánico y sin fines comerciales, sin permiso previo del Museo de Arte de Zapopan, citando la fuente y el autor. / *The present work may be used, in whole or in part, for noncommercial purposes, in any electronic or mechanical medium, without the prior permission of the Museo de Arte de Zapopan, providing the source and author(s) are duly cited.*

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Curadores / Curators

Viviana Kuri y Alan Sierra

Coordinación editorial / Editorial coordination

Marco Batta

Traducción / Translation

Gregory Dechant

Diseño editorial / Design

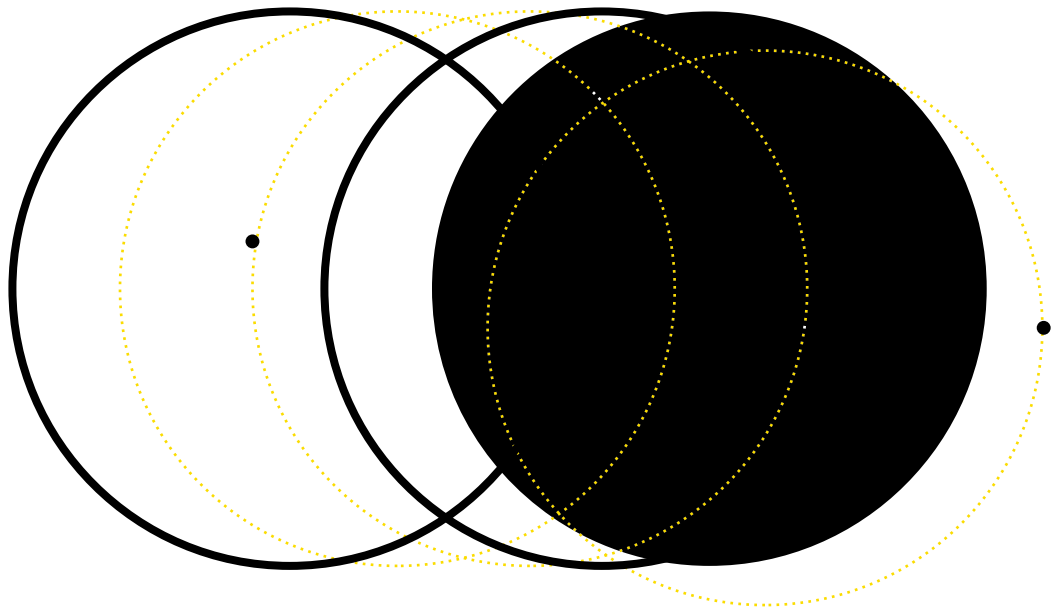
Paulina Magos

Colaboradora / Collaborator

Alejandra Arreola

Í N D I C E

PRESENTACIÓN.....p.5 / p.71 / <i>FOREWORD</i>	APÉNDICE / <i>APPENDIX</i>
	Apuntes sobre el Apéndice / <i>Notes on the Appendix</i> .. p.36 / p.87 Viviana Kuri
ESTUDIO ABIERTO.....p.6 / p.72 / <i>OPEN STUDIO</i>	Apéndice bibliográfico..... p.44 / p.44 / <i>Bibliographical Appendix</i>
CLAUDIA CISNEROS	LISTA DE OBRA / <i>LIST OF WORKS</i>
Sobre el proyecto de Claudia Cisnerosp.10 / p.73 / <i>About the Project by Claudia Cisneros</i>	Claudia Cisneros p.46 / p.46 Apéndice / <i>Appendix</i> p.50 / p.50
Una conversación. Claudia Cisneros con Viviana Kuri .. p.15 / p.75 / <i>A conversation. Claudia Cisneros with Viviana Kuri</i>	CATÁLOGO / <i>CATALOGUE</i>
Sobre el taller de performancep.21 / p.78 / <i>About the Performance Workshop</i>	Claudia Cisneros p.56 / p.56 Apéndice / <i>Appendix</i> p.58 / p.58
Alan Sierra	ACTIVIDADES DE ESTUDIO ABIERTO 4 p.60 / p.60 / <i>ESTUDIO ABIERTO 4 ACTIVITIES</i>
<i>Cámaradas del tiempo</i>p.27 / p.82 / <i>Comrades of Time</i>	
Daniel Montero	
Semblanza / <i>About the Artist</i> p.34 / p.87	



Presentación

La misión del Museo de Arte de Zapopan (MAZ) ha consistido en generar experiencias que animen a la reflexión y al aprendizaje a través del arte contemporáneo, además de favorecer el diálogo entre lo establecido y las nuevas ideas para propiciar conocimiento complejo y pensamiento autónomo.

Memoria y tiempo, estética social y ecología integral han sido los temas que orientaron las líneas de investigación para exponer proyectos de artistas locales y organizar muestras internacionales cuyos argumentos fueran socialmente relevantes. El MAZ, como recinto sin colección permanente, tiene como uno de sus objetivos producir contenido y propiciar espacios para una reflexión de largo aliento.

Una decisión adicional fue sostener el compromiso de no elaborar exhibiciones individuales a manera de retrospectiva, con la intención de mantener la proximidad con la comunidad, al priorizar la producción artística que participa de su contexto para volverse efectiva. De esta manera, optamos por la producción de exposiciones de contenido temático pertinente al momento actual, muestras en las que convergieran diferentes corrientes de pensamiento, en oposición a las que giraran alrededor de un solo artista y su trayectoria personal. En el mismo tenor, el programa *Estudio abierto* se sumó a este esfuerzo al estimular el diálogo entre el público y los artistas invitados, mediante un trabajo presencial.

La colección de catálogos a la que pertenece este ejemplar, busca funcionar como la memoria de *Estudio abierto* al documentar el proyecto inicial y también el proceso y resultados finales para que el lector pueda acceder a los dos momentos de forma simultánea.

Estudio abierto 4: Máquina del tiempo propuso un mecanismo que activó la construcción de tiempos paralelos. A través del lenguaje, Claudia Cisneros precipitó un dispositivo en el que el espectador se vio repetido por medio de la narración. La artista dirigió la mirada hacia el Otro como concepto lingüístico y utilizó la presencia del público en la creación de su proyecto.

El Apéndice se integró con obra de pioneros del performance, cuyos registros se exhibieron junto a otras piezas de artistas con preocupaciones similares, en torno al cuerpo, el tiempo y lo desconcertante.

Viviana Kuri

Estudio abierto

Es un programa de exhibición, reflexión y producción que permite a los artistas invitados explorar temas pertinentes a su práctica y cuerpo de trabajo. La apuesta es por el cruce de distintos procesos para acercar al público a las prácticas artísticas y curatoriales que se realizan en el Museo.

Estudio abierto no es una exhibición cerrada y terminada a la manera tradicional: el núcleo del proyecto es un espacio de trabajo y producción, acompañado de un área de exhibición que inicia con algunas obras, a las que se suman otras generadas *in situ*. El visitante conoce, no sólo la obra, sino también el proceso artístico que la origina. La exposición contiene además un Apéndice: una muestra de obras de otros artistas y bibliografía que ofrece referencias temáticas y abona a la reflexión teórico-histórica sobre los procesos y el trabajo en curso.



Vistas de la exhibición / *Views of the exhibition*

Claudia Cisneros

Sobre el proyecto de Claudia Cisneros

Claudia Cisneros fue la artista invitada a la cuarta edición del programa *Estudio abierto* que llevó por título *Máquina del tiempo*. La artista desempeñó su papel en la exhibición al estudiar el comportamiento del visitante ante dos experiencias y colocar en perspectiva las prácticas del lenguaje que sirven para la comprensión del tiempo.

En su trabajo previo, Cisneros había estudiado a profundidad los mecanismos de la memoria y la representación. A partir de sus experiencias personales y de referencias a la literatura y la historia del arte, la artista ha construido proyectos en el cruce de prácticas tradicionales como el dibujo o la pintura, con los actos en vivo.

Al precisar su interés por las formas escénicas, Cisneros trasladó sus reflexiones al trabajo teatral al interpretar y poner en práctica una coreografía de dobles y sombras basada en las operaciones de la percepción y la memoria que persisten en la mente. El trabajo titulado *Narciso*, presentado en el Centro Cultural de España en México en el año 2013, sirvió para exhibir sus postulados sobre la imagen en un escenario y bajo el dominio del misterio que produce la ausencia de palabras en un evento pasajero protagonizado por dos cuerpos. La pieza transcurrió en un teatro de ambientación monocromática donde Cisneros ejecutó movimientos con la que parecía ser su sombra, al ritmo de un metrónomo. En un punto, la sombra se independiza del cuerpo y ambos siguen desplazándose por el espacio. Cuando la artista se percata de su doble autónomo y trata de acercarse a él, el teatro queda en penumbra y la obra finaliza.



Vista de la exhibición / View of the exhibition

Interesada por el concepto lingüístico del *otro* y por aproximarse al espectador como un elemento fundamental para la construcción de sus piezas, Claudia Cisneros presentó, en *Estudio abierto 4: Máquina del tiempo*, dos mecanismos que activaron la construcción de tiempos paralelos. A través del lenguaje, la artista precipitó un par de *Máquinas del tiempo* en las que el visitante se vio repetido por medio de la narración y en comunicación con el futuro próximo.

En *Retrato hablado*, 2014, la primera etapa de su participación, el visitante se vio coreado en la galería. Claudia Cisneros observaba, desde una cabina aislada del espacio de exhibición, cómo los visitantes transitaban por la sala. El ejercicio se detonaba cuando la artista comenzaba a narrar, desde un micrófono que retardaba la locución de su voz por apenas diez segundos, todo aquello que viera en el comportamiento del público, su condición física, el vestuario que llevaban puesto y lo que transmitía a través de su lenguaje corporal.

En ese momento, el visitante se percataba de una voz ignota que se replicaba por dos bocinas, pero que parecía provenir de un narrador omnisciente en una locación desconocida. Al escuchar el relato de los actos que justo acababan de realizar, el público experimentaba la extensión de su existencia en los segundos hablados.

En un segundo periodo, *Máquina del tiempo: carta abierta*, 2014, se vio impulsada por las predicciones del público. Este ejercicio, en colaboración con los artistas César Castillo y Sara García Baruch, partió de la redacción de una carta escrita, dirigida desde el pasado, donde se anticipaba el encuentro con el visitante y en la que éste era invitado a realizar una predicción a ser representada una semana después en un horario predefinido.

Este mecanismo se integró por varios componentes: al centro de una mesa se encontraba la correspondencia y junto a ésta un objeto dócil como un guante, un pañuelo o un cordón que podía ser manipulado

entre los dedos. Arriba del objeto, una videocámara grababa el reducido perímetro de la mesa que resultaba proyectado sobre la pared de atrás. El visitante, después de leer la carta, probaba a manipular el utensilio mientras observaba sus movimientos en la filmación posterior.

El grado de complejidad, originalidad y rareza en la actuación de predicciones supuso un criterio para que, en un proceso consecutivo de selección sobre el material videográfico, los artistas editaran un compendio de coreografías manuales de distintos autores, ahora colaboradores del guion.

Durante las jornadas de predicción, el mecanismo fue adecuado para presentar un acto protagonizado por los artistas. Ellos dirigieron la cámara para proyectar sus manos y en un video gemelo, los extractos de predicciones. El ejercicio de memoria se llevó a cabo por turnos en los que imitaron, con un alto grado de precisión, las señas y juegos manuales del público.

En *The Man I Love, después de Pina Bausch*, 2014, Claudia Cisneros tomó como referencia un fragmento de la pieza escénica *Nelken* (Claveles), 1982, en la que un bailarín interpreta, hablando en voz alta y con lenguaje de señas la canción *The Man I Love* en la voz de Sophie Tucker. Para el performance llevado a cabo en el auditorio del Museo, la artista utilizó otra versión del mismo sencillo cantada por Billie Holiday.

Cisneros tradujo los versos del inglés al español y luego, apoyada por una asociación de silentes, al lenguaje de señas utilizado en esta región geográfica.

La función comenzó con la sala a oscuras y fue ligeramente iluminada mientras se escuchaba el saxofón de la pista de *The Man I Love*. En poco más de tres minutos, la artista ejecutó su presentación mientras hablaba en voz baja en español y simulaba el canto con señas, poniendo en práctica un ejercicio simultáneo de tres lenguajes: el inglés de la pista, el español en voz baja y el silente con las manos.

Una semana antes del cierre de la exposición, la artista presentó el material producido durante su jornada de trabajo en la etapa de presentación de resultados. Entre estos, *Retrato hablado (Registro gráfico)*, 2015, se componía de dibujos que daban cuenta de lo que observó en la cabina de locución durante el ejercicio de narración.

Luego de acudir a una ponencia impartida por una visitante en el marco de las actividades paralelas a *Estudio abierto 4*, Cisneros diseñó un mapa de la sala en el que se vincularon sobre una mesa el texto de la visitante, algunos dibujos y la grabación de su *Retrato hablado* al momento de recorrer la galería.

Por último, Cisneros elaboró *Storyboard de Carta abierta*, 2015, donde se describe el fotograma inicial de cada segmento extraído de las predicciones y que ayudó a los artistas a ejercitar la memoria a la hora de sus presentaciones en vivo.

De esta manera, la artista desarrolló un cuerpo de obra y un programa de acciones que le permitieron aproximarse al visitante y provocar experiencias auténticas a través de su presencia invisible.



The Man I Love, después de Pina Bausch por Claudia Cisneros
The Man I Love, after Pina Bausch, by Claudia Cisneros

Máquina del tiempo: Carta abierta / Time Machine: Open Letter



Vista de la exhibición / *View of the exhibition*

Una conversación.
Claudia Cisneros con Viviana Kuri

Viviana Kuri: Me gustaría que me contaras acerca de tu experiencia durante el performance *Máquina del tiempo: retrato hablado*. ¿Qué hacías cuando no había visitantes? ¿Qué tan cansado o aburrido fue estar más de dos meses metida en un espacio tan pequeño, en una especie de confinamiento durante ocho horas diarias y más aún los jueves que tenemos horario nocturno? ¿Alguna vez pensaste en abandonar el proyecto?

Claudia Cisneros: El tiempo en la cabina transcurría de forma distinta. Pasaba de la calle al Museo, a la sala de exposición y finalmente a la cabina oscura. El espacio se constreñía y mi percepción del tiempo se densificaba. Entre semana estaba sola gran parte del tiempo, observando las piezas que habitaban la sala. La mayor parte del tiempo éramos ellas y yo, sólo a veces había un visitante como tercer conector entre nosotros. Pasaba distinto los fines de semana y días de eventos, la gente entraba continuamente y las piezas quedaban en segundo plano.

Cuando salía a comer me encandilaba, usaba lentes oscuros y los guardias me hacían bromas. El personal me miraba de forma extraña, como si la voz que los narraba no pudiera pertenecer a un cuerpo. Era difícil interactuar en el tiempo cotidiano. Me estaba acostumbrando a este otro tiempo que la máquina construye, que depende y transcurre totalmente en *lo otro* de forma paralela, cercana y amplificadas. Por las tardes seguía... Los jueves se prolongaba hasta las diez de la noche. Cuando cerraba el Museo, salía sintiéndome totalmente singularizada, desfasada,

atenta y exhausta. Nunca pensé en abandonar el proyecto, porque cada día la experiencia era siempre de alguna forma importante. Fue un tiempo denso, comprimido e importante dentro de mi vida.

VK: Sé que por nuestra parte a veces hubo mucha presión porque estuvieras presente diario y que se respetaran los horarios. Para mí era fundamental que vivieras la experiencia de realizar la acción, que tú misma habías creado y te habías impuesto, de una manera total, sin concesiones. Me parece que más allá de la experiencia que tuviera el visitante cuando tú lo narrabas, tu propia experiencia es lo que hace el *performance* en sí, pues éste se caracteriza por la repetición de los actos en el transcurso de un tiempo determinado. Me gustaría que hablaras de esto y de tu relación con el personal del Museo durante este periodo.

CC: Las características del performance eran: narrar en horario de museo diariamente, durante dos meses. Ese era el plan. No siempre se pudo cumplir el tiempo completo y nunca me preocupó demasiado, ya que aunque variara todos los días, estuve en el Museo. Todos los días había horas de narración, con una entrega total de mi parte. Conforme el tiempo pasó me di cuenta de que mi cuerpo no constituía *La máquina del tiempo*, era el lenguaje y se originaba desde las propias limitaciones de voz y cuerpo. El segundo mes estuve enferma una semana, mi doctor dijo que el cansancio, la mala alimentación, la falta de luz y de movilidad estaban deteriorando mi sistema inmune, así que la voz no resonó ese tiempo en la

sala. Esta fue una lección para mí: los mecanismos y virtualidades de la imagen o la experiencia se encuentran atados al cuerpo, ese es el performance. Nunca hubo concesiones porque mi acción jamás estuvo condicionada por ningún contrato ni promesa más allá que el de mi propio cuerpo, mi propia experiencia.

Mi relación con el personal del Museo fue interesante dentro y fuera de la cabina. Su interés o desinterés por la máquina y por mi persona formaban nuestra convivencia. Compartimos esos dos tiempos, entran a la máquina y sonreían o se apenaban, y cuando nos veíamos en el pasillo, me hacían alguna pregunta o solamente me veían pasar.

VK: También quisiera saber sobre tu experiencia con los visitantes al narrarlos en *Retrato hablado* y más adelante cuando hiciste *Máquina del tiempo: carta abierta*. ¿Hubo algo que consideres trascendente? ¿Te cambió la vida en algún sentido, aun mínimo?

CC: Todas mis experiencias fueron trascendentes en *Retrato hablado*: el transcurrir de este tiempo paralelo y abrir mi percepción a los otros cuerpos me colocó en un lugar que no conocía, una vivencia del presente y pasado inmediato que nos conecta con el mundo. En la conexión de mi voz con el lenguaje corporal de los visitantes se abrieron múltiples posibilidades. Encontrarme con el tiempo como el lugar en donde el lenguaje se dice, se crea desde el cuerpo. Todas las conversaciones entre los cuerpos visitantes y mi voz fueron relevantes, quedaron guardadas en mi

memoria. Ante cada acción o experiencia estética siempre soy alguien distinta, mi vida cambia.

Carta abierta fue una colaboración con dos artistas. Convivir, discutir los problemas que planteaba nuestro ejercicio, ensayar juntos y presentar las acciones nos llevó a desarrollar un lenguaje propio, dentro y fuera de la pieza. Era solo para nosotros tres como un regalo o una sorpresa, tal vez como una predicción; la comunicación que se da entre personas cuyo objetivo es sensibilizarse ante una situación de complejidad estética es siempre importante.

VK: Tu performance *The Man I Love*, después de Pina Bausch es una de las piezas que más me ha interesado en los últimos tiempos, por su belleza visual y auditiva, por su originalidad y por ser extraña, difícil de clasificar y de una aparente atemporalidad. Quisiera que me hablaras del proceso de esta acción, en particular del trabajo con sordomudos y con su lenguaje. ¿Cómo fue su realización y qué opinas del resultado?

CC: Vi esta pieza en *YouTube* hace años y quedé enganchada. Pina Bausch plantea *The Man I Love* como intermedio dentro de una coreografía llamada *Nelken* (Claveles) y en ella la canción se dice en lenguaje de señas, como una forma de danza y lenguaje político. Pero a mí me interesó la simultaneidad de lenguajes y tiempos atrapados en un solo cuerpo. Así que decidí enfatizar esto sumando un tercer lenguaje, el español. Traduje la letra de la canción al español y después al lenguaje de señas mexicano. Para esto trabajé con un maestro silente que me ayudó sobre todo a

comprender las diferencias entre un lenguaje y otro. El lenguaje de señas, por ejemplo, debe ser mucho más expresivo y estructural, vital, por así decirlo.

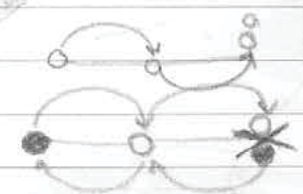
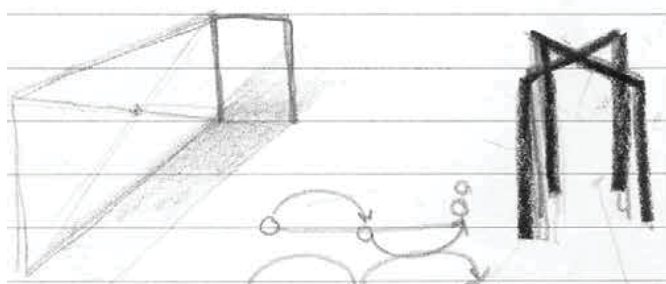
Se presentaba un solo cuerpo en el foro, pero fue un trabajo en conjunto. Me permitió ejecutar y percibir en mi cuerpo tres lenguajes y tiempos simultáneos. Escuchaba la canción en inglés, la hablaba en español y la ejecutaba en lenguaje de señas. Mi concentración era total y mi cuerpo estaba lleno, no había espacio para nada más que lo que estaba tratando de decir de tres maneras distintas simultáneamente.

Además me gusta pensar este performance como una conexión con la obra original, un túnel. Es una pieza que abarca muchos años, comienza desde la original y llega hasta este momento pero se va muy pronto, es casi invisible. Aparece apenas y desaparece por completo; un crítico de arte me dijo que este performance tenía que ver con la muerte, no me quedó más que asentir.

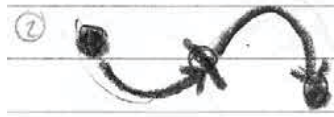
VK: ¿Tienes algo que decir sobre el Apéndice de EA4, sobre alguna de las piezas en específico? Por ejemplo, acerca del performance *La Esfinge* de Dora García o de otra obra que consideres aportó algo a tu quehacer como artista.

CC: Las obras que más me aportaron algo fueron las que tenía enfrente durante mi tiempo en la cabina, piezas que no se me van a olvidar. El sonido del video de Francis Alÿs se volvió mi reloj. La tela de Robert Morris se fue transformando para mí en una

abstracción crucificada. La pequeña pirámide de Sol LeWitt fue como una astilla que detonó pensamientos desde sus caras y dobleces. Las dibujé y narré en incontables ocasiones, lo cual produjo nuevas formas de entender la misma cosa día con día. Aunque ahora se encuentren en alguna bodega o sala de exhibición, están impregnadas de mi voz. Mi cuerpo también las recuerda bien.



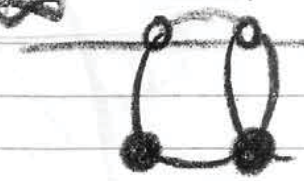
RETORNO
HABLAO.



CARTA ABIERTA



Acción
Reacción



Boceto para Máquina del tiempo
[Sketch of Time Machine]

Acerca del taller de performance

Alan Sierra



Como parte del programa *Estudio abierto*, que invita a los artistas a compartir sus procesos creativos con el público, elaboramos un Taller de Performance, que a través del ejercicio de los actos en vivo y la crítica razonada diera pie al trabajo de artistas jóvenes cuyo soporte es la acción. El grupo se conformó con la presencia perseverante y comprometida de Ramiro Ávila, César Castillo, Alma García Gil, Alicia Menchaca, Olivia Ramírez, Héctor Rentería, Nayeli Santos, la artista invitada Claudia Cisneros y el equipo curatorial del Museo.

Inspirados por la propuesta de Claudia Cisneros para este programa, nos dedicamos cada jueves en la noche durante el periodo de la exposición, a compartir el entrenamiento en las formas efímeras y principalmente corporales que llamamos performance. Acudimos al auditorio del Museo y a la galería de *Máquina del tiempo* para proponer eventos que exigieran la atención paciente del público

Durante las primeras sesiones, cada integrante elaboró propuestas de forma hipotética. La realización de las acciones se consideraba durante una discusión grupal en la que se favorecía la claridad verbal y argumentativa para sostener los discursos. Sin embargo, y como resulta claro tras vivir las vicisitudes del hacer, la capacidad de comunicar es una habilidad distinta a la de generar experiencias o imágenes de potencia justa.

Probamos entonces a demostrar nuestras teorías desde la vivencia y a entender las posibilidades del cuerpo, en los ratos libres, al entrenar con ejercicios que se idearan para compartir

con el grupo. A manera de conversación, los artistas extendieron la experiencia del performance de Claudia Cisneros y la exhibición colectiva del Apéndice al activar sus propuestas en la sala de *Estudio abierto*.

Fue así que Alicia Menchaca presentó la primera acción durante la apertura de la exposición. Apoyada de un cinturón asegurado a un resorte de varios metros, ejerció la fuerza suficiente para alejarse de la pared de la que se sostenía el tirante. La bailarina profesional aprovechó la tensión para crear juegos formales y probar la resistencia de su cuerpo al someterlo a un estudio dinámico y geométrico que fue observado con interés por el público asistente a la inauguración.

Otra colaboración presentada ese mismo día, fue la de Nayeli Santos, quien tomó *Máquina del tiempo: Retrato hablado* como una oportunidad para colaborar con Claudia Cisneros. La coreógrafa configuró su pieza escénica al encargar una serie de instrucciones a un intermediario desde la distancia. El intérprete escuchó, a través de un par de audífonos, una grabación secreta y editada para ser interpretada a través de movimientos y por una sola ocasión.

El intérprete ejecutó su improvisación a lo largo y ancho de la sala prestando especial atención a las texturas y espacios de particular abandono dentro de la galería. Su actividad física fue observada por Cisneros y luego narrada con la dilación pre-establecida. El propósito era

desencadenar una serie de traducciones que aportaran al sentido del acto corporal.

Original, 2014, de Ramiro Ávila, se llevó a cabo con la colaboración de sus conocidos. Dos invitados recibían la instrucción de entrar a la galería y recorrerla en direcciones opuestas, al encontrarse en el centro debían estrechar su mano y presentarse por su nombre. Para su sorpresa, el par de invitados escuchaba la misma frase que pronunciaba pero desde otra boca (es decir, compartían el mismo nombre). Los desconcertados participantes avanzaban hacia la dirección contraria para volver junto a Ávila, quien les contaba una anécdota familiar sobre el poder místico de la repetición de nombres en cualquier tipo de reunión.

Olivia Ramírez realizó una empresa de fuerte impacto. En un acto de escritura automática, la artista comenzó una dinámica en la que volcaba en decenas de hojas de papel, sin filtros, las conversaciones que había tenido durante el día. El estilo implicó evitar las convenciones de la escritura. Esto era visible en los folios acumulados donde se ignoraba la sintaxis ordenada. Sin embargo, las historias acumuladas en la pila de papel dieron cuenta de un ejercicio constante de memoria y un mapeo sincero de la vida de sus cercanos.

El último día de *Máquina del tiempo: Retrato hablado*, 2014, Héctor Rentería acudió a la sala de exhibición cargando un espejo cuadrado que cubría la mayor parte de su cuerpo. El sujeto anónimo para la operadora de la *Máquina* se introdujo en la sala y le reveló, al mover suavemente el cuadro

reflejante, la cara oculta de las obras que estaban en la sala de exhibición. El espejo plasmó todo aquello que la artista no podía narrar porque se encontraba fuera de su rango de visión.

Las prácticas que se llevaron a cabo en el interior del auditorio, sirvieron para aprovechar nuestra presencia física en una superficie de suficiente extensión. La dirección de los reflectores hacia nuestro espacio de acción cobraba especial importancia al distanciarnos de la realidad como objetos bajo un capelo, dispuestos para la observación de aquel que se animara a sentarse en las butacas.

Para liberar la mente y probar el método paranoico-crítico, hicimos un círculo en el que, siguiendo el sentido de las manecillas del reloj, enunciábamos por turnos palabras que comenzaran con una letra aleatoria. El juego tuvo un arranque cómico, pero pronto se convirtió en un reto mental en el que los participantes se entusiasmaron por provocar las relaciones más inesperadas entre la nueva idea y la palabra que justo acababa de pronunciar el participante contiguo. Así se constituyó un poema colectivo que sonaba como un rezo y mantenía su ritmo a favor de la riqueza de significados.

A favor de la improvisación, vivimos un interrogatorio espontáneo. El entrevistado y el detective eran seleccionados al azar. La pregunta, “¿qué es lo que

estaba haciendo la tarde de cierto día a determinada hora?” arrancaba la competencia. El diálogo urgente se desarrollaba entre respuestas fehacientes y preguntas comprometedoras hasta que el paradigma de alguno de los actores cayera en contradicciones evidentes.

Un día, Ramiro Ávila llegó al ensayo con varios aros de hula hula y nos invitó a recitar literatura mientras nos ejercitábamos. La tarea exigió especial concentración, pues requirió el desempeño de las facultades del pensamiento al ritmo del movimiento y el equilibrio sostenido. Sentados en un círculo, al centro del escenario, Héctor Rentería nos dio la instrucción de contar en silencio hasta diez para levantarnos y caminar. Luego de desplazarnos por otros diez segundos volvíamos a sentarnos por el mismo periodo de tiempo, este ciclo debía repetirse hasta que nos pareciera. El performance se desarrolló de manera que cada individuo transitó por el teatro con sus operaciones mentales como único cronómetro acompañado de un conteo callado que bien podía no ser preciso, pero que animó a la meditación.

Una de las últimas pruebas nos invitó a dirigirnos al participante que quisiéramos para cederle la responsabilidad de gobernar a otro. La primera ronda se precipitó como una práctica de gimnasia en la que todos se abandonaron a movimientos continuos. Tal vez, el ritmo cardíaco engendró un alto grado de expresividad en



nuestras acciones desesperadas. La pieza terminó con un grito ahogado por las manos de un compañero y que resonó en el auditorio una decena de veces.

Más de uno se sorprendió del potencial de las acciones mínimas. De la misma forma que en el juego, muchas de las piezas presentadas se articularon al definir reglas simples que tendrían que ser desafiadas. Para un grupo de artistas que habitualmente produce en solitario, el taller permitió las labores en grupo y la generosidad creativa a favor de un trabajo enérgico.

Al tener la oportunidad de utilizar el teatro y otros espacios no construidos para los proyectos escénicos, resultó muy claro el momento en que era necesario representar, actuar e improvisar a diferencia de las situaciones que exigían comprobarse a través de la resistencia y la honestidad corporal.

El desenvolvimiento del taller resultó muy distinto al de las sesiones de crítica, que son características de las escuelas de arte. Liberados de la función de establecer calificaciones y conclusiones normativas para el trabajo presentado, enfatizamos la experiencia y la reflexión a profundidad en el proceso personal de cada uno de los asistentes. No resultó extraño que los artistas se llevaran a casa el propósito de incorporar en sus vidas una acción que les ayudara a entender algo que desconocían.

Camaradas del tiempo

Daniel Montero

Para Claudia Cisneros

La expresión "camarada del tiempo" es compleja en su origen. Lo es porque desde su etimología la palabra *camarada* significa compartir la misma estancia con alguien. Cuando digo "camarada del tiempo" es como si dijera con-temporáneo, pero considerando no sólo estar en el tiempo simultáneamente con alguien, sino que agrego el elemento espacial de forma necesaria. El problema es que no todos somos camaradas del tiempo y, en sentido estricto, no todos somos contemporáneos o al menos no todos estamos en el mismo tiempo. Este texto tiene que ver con algunos pensamientos que he intentado elaborar al respecto de la noción de lo contemporáneo y a propósito de la exposición, *Máquina del tiempo*.

No es una diatriba filosófica porque, como se sabe, se podrían elaborar argumentos que van desde la fenomenología hasta la ontología, pasando por consideraciones políticas. Este no es el espacio ni el lugar para ello. Sin embargo, y como marco de referencia, esas discusiones están de fondo. Lo que haré será algo un poco más simple: intentaré mostrar en diferentes apartados que no todos somos contemporáneos en el mundo en que vivimos, pero que de alguna forma, algunos sí lo son. Así mismo, lo que resuena cuando se usa la palabra

"contemporáneo" es la idea de arte, sobre todo cuando hablamos en un contexto como el MAZ, así que también problematizaré la noción de lo contemporáneo en el arte sin intentar siquiera ofrecer una definición.

Diferencia, tiempo y comunidad

Hace poco sostenía una discusión con una amiga al respecto del ordenamiento social y del *deber ser* de dicho ordenamiento. Yo sostenía que muchos de los malentendidos sociales tienen que ver con un desajuste en el entendimiento temporal que se da en esa interacción social, es decir, una diacronía sustantiva en esa relación. Mi amiga me decía que era yo demasiado reductivo porque intentaba explicar esas interacciones sociales desde un único punto de vista sin siquiera conocer las condiciones sociales a las que me refería. Ella tenía razón hasta cierto punto, pero confío en que yo también.

Sigo creyendo que la percepción de ese tiempo, en este caso un tiempo social, es fundamental para comprender el asunto. Aunque mi respuesta es parcial (es lo que puedo desarrollar en este espacio), creo que tiene algunos visos de interés: yo no soy contemporáneo a todos porque no todos estamos en el mismo tiempo, es decir, la construcción de los tiempos y su comprensión no se reparte de forma equitativa o, por ponerlo en otros términos, el tiempo que se da, no es el mismo para todos.

El problema tiene que ver con cómo habitamos ese tiempo y la noción de comunidad que subyace a ese habitar. Tiene que ver también con la aparición de la noción de historia construida por la modernidad y su escisión y reconfiguración desde lo que se ha llamado posmodernidad, que no tiene que ver necesariamente con una superación de la modernidad, sino incluso con la posibilidad de pensar en un tiempo premoderno mediado por esa misma noción de modernidad. Es una paradoja. Casi nunca estamos habitando la contemporaneidad, es decir, estamos escindidos en el tiempo que fue como memoria y en la añoranza del tiempo como deseo o deber. En México, por ejemplo, en muchas partes del país, incluso en las ciudades grandes, si una mujer no se casa antes de cierta edad o si no tiene hijos, se dice que está “quedada”, aunque para muchas otras la decisión del matrimonio y de la maternidad es una conquista temporal de las mujeres en el sentido que pueden decidir cuándo quieren formar una familia.

Lo que quiero decir es que el sentido común, literalmente hablando, tiene que ver con una percepción de la temporalidad social en relación con esa comunidad a la que se refiere y no es “universal”. Ser extemporáneo o retrógrada no significa que algunos estén “más atrás” que otros, sino que su percepción del tiempo social es diferente. Tal vez las

personas que emiten ese tipo de juicios ni siquiera han habitado ese tiempo, más complejo aún, ni siquiera tienen la capacidad de comprender la diacronía.

Así, una de las condiciones de la comunidad es establecer un reparto temporal similar entre sus miembros. El asunto es que la diferencia de percepciones temporales como diacronía genera conflictos. Es un asunto que —creo— atraviesa varias cosas, entre ellas el arte y la política. A cierto nivel, los conflictos producidos por esa diacronía son irresolubles porque la comprensión del otro, y a veces la comprensión de mí mismo, pasa por una conciencia diferenciada del tiempo, cuestión que, estoy seguro, es dolorosa para muchos. Lo importante aquí no es la necesidad de que todos seamos contemporáneos en cuanto comunidad, sino reconocer esa diferencia temporal social tácita y el reordenamiento de los singulares dentro de esa comunidad, reconocer que vivimos en una máquina del tiempo.

Como una pequeña nota que no desarrollaré, la expresión de Nietzsche “voluntad de poder” tiene que ver con ese mismo asunto temporal del que hablo como deseo del reconocimiento del tiempo presente.

En contra de la distancia: el *delay* de la experiencia

He insistido en diferentes lugares y durante algún tiempo en cierta posibilidad de entender el arte como un fenómeno presente que parte de una experiencia que se actualiza en el espacio, es decir, la pregunta de ¿cómo entender el arte “como contemporáneo”? Lo que he llegado a decir es que cierto tipo de arte, no sólo está en presencia en la sala con el sujeto, como insistían muchos artistas minimalistas, cuestionando de paso la noción de objeto, sino que se actualiza como lo que es en el espacio. Partiendo de esa afirmación, he podido identificar que mucho del arte que se produce actualmente no es necesariamente metafórico ni simbólico porque no se remite a una ausencia ni temporal, ni espacial como sustitución, sino que es la presencia que se actualiza en el espacio como la obra en obra.

Lo que me gustaría añadir aquí es que la noción de lo contemporáneo pone en crisis la temporalidad diferida inscrita tanto en la metáfora como en el símbolo. A lo que se remite lo contemporáneo es que lo que sucede en la obra, sí proviene de una experiencia, pero lo que se presenta no es un sustituto de esa experiencia, sino que es más bien la experiencia en obra y en la obra. El asunto lo explicaba hace

poco con la obra de Jill Magid que se expuso en el MAZ¹. Para realizar la exposición, Magid se tuvo que poner en contacto con el grupo *Vitra*, quien tiene los derechos legales de reproducción del archivo Luis Barragán. Como se sabe, el archivo de Barragán está dividido: una parte se encuentra en México y la otra en Suiza. Sin embargo, el grupo suizo *Vitra* prohibió la reproducción de cualquier imagen que se encontrara en el archivo y eso llevó a que la obra se resolviera de una manera singular: con imágenes ya publicadas en libros, enmarcadas y desplazadas de la realidad, pero como parte de esa realidad.

Luego de escuchar su relato y al preguntarle por cómo resolvió la situación, Magid afirmó algo que fue, al menos para mí, revelador: esas obras no son ni la metáfora ni el producto de una ley de derechos de autor que impide la reproducción de las obras, son la ley performándose en la sala de exhibición. Muchas de las obras de la artista parten de la experiencia y del azar, pero lo que se presenta en la sala no es realmente una elaboración retórica de un momento previo, sino la performatividad del aparato que hace posible que ocurra la misma exposición. En ese sentido, lo que Magid está presentando en el MAZ

¹ La exposición *Woman with Sombrero / Mujer con sombrero* de Jill Magid se presentó del 21 de julio al 9 de noviembre de 2014 en las salas del Museo de Arte de Zapopan.

no es una sustitución de la experiencia ni de las relaciones institucionales del arte, sino la puesta en obra de la legalidad. Es una obra que performa su propia condición en la sala y no debe entenderse como el reemplazo retórico de dicha experiencia. Los objetos exhibidos son la posibilidad de la imagen que permite la misma legalidad que pertenece a un sistema institucional. Así, la obra que se lleva a cabo en la sala, trae la experiencia como una tensión y como una presencia, es decir, no es la representación de la ley, sino la ley en obra.

El asunto acá es precisamente que no hay ya un *delay* en el tiempo como sustitución y la experiencia produce sus propios objetos y su propia economía, no como sustitución ni como presencia de una ausencia. Algunos objetos del arte contemporáneo desplazan entonces cualquier pregunta por el significado e incluso por el mismo sentido: tienen un sentido espacial que proviene del tiempo presente y no del significado ausente que está en otro lugar como distancia.

El futuro como límite y el pasado como futuro

En el *opening* del track 3 del último álbum de Daft Punk llamado *Random Access Memories*, Giovanni Giorgio, quien es invitado a hacer un mix con la agrupación francesa, declara:

Cuando tenía 15 o 16 años y comenzaba a tocar la guitarra, definitivamente me quería convertir en

músico. Eso era casi imposible porque el sueño era demasiado grande. No veía una posibilidad porque vivía en una pequeña ciudad y estudiaba. Cuando finalmente abandoné la escuela y me convertí en músico, pensé "es probable que ahora sí tenga posibilidades" porque todo lo que quería era componer música, no sólo interpretarla. Así que compuse música. En ese tiempo, en Alemania, en el 69 o 70 ya había discotecas, así que tomaba mi auto, iba a una discoteca y tocaba aproximadamente 30 minutos entre siete u ocho canciones. Prácticamente dormía en el auto porque no quería conducir a casa. Esto lo hice casi por dos años para sobrevivir. Al comienzo quería hacer un álbum con el sonido de los 50, 60 y 70, pero luego sólo existía el sonido del futuro. Y me dije a mí mismo: "espera un segundo, ¿por qué no uso el sintetizador que es el sonido del futuro?". Y aunque no tenía ni idea de qué hacer, sabía que necesitaba un *click*, así que puse un *click* en el *track* 24 que estaba sincronizado con el sintetizador modular. Sabía que ese podía ser el sonido del futuro, pero no me di cuenta de qué impactante podía ser. Una vez que liberas tu mente al respecto del concepto de armonía y de la idea de música correcta, puedes hacer lo que quieras. A mí nadie me dijo qué hacer; no había preconcepción de qué hacer.

Esa pequeña historia, que parece completamente trivial, pone en crisis todo el álbum de Daft Punk, que es más bien toda una reflexión sobre las posibilidades de la recombinación de la música del pasado y pone en duda cualquier posibilidad de futuro, o más bien, es un futuro perfecto. Sin embargo, y es en este punto que el asunto se vuelve realmente interesante, las posibilidades de enunciación están replegadas, en el caso de Giorgio, en un instrumento como futuro (el sintetizador) y, en el caso de Daft Punk, en una estructura ya instituida como pasado. Es interesante notar que las posibilidades temporales, distribuidas sobre esa sábana, están limitadas de diferentes maneras dependiendo de cómo uno entiende el tiempo como límite de enunciación en una relación diacrónica y sincrónica: hay algunas cosas que no puedo decir, no porque no *pueda*, sino porque su tiempo está por fuera de cualquier posibilidad de articulación. Y también hay cosas que ya puedo enunciar porque la conciencia de su tiempo ya está como presencia e incluso como ausencia. Hago llegar el futuro.

Y entonces... ¿quiénes son mis contemporáneos?

Por supuesto que no podré dar aquí ningún nombre. Esta plática no puede dar cuenta de una totalidad,

sino todo lo contrario. La idea de lo contemporáneo es fragmentaria y discontinua, pero tiene puntos de contacto y si se mira en detalle, tiene pretensiones de totalidad abarcadora. Lo que sí puedo afirmar es que en los últimos años ha habido un cambio que permite, al menos, pensar en esa pregunta.

¿Quién está con-migo en el tiempo?, ¿quién es mi camarada del tiempo? Como se puede suponer de entrada, y por su naturaleza paradójica, la respuesta tiene visos de conciencia y de inconsciencia: ya mis contemporáneos no sólo están ubicados espacialmente, sino temporalmente. Lo que quiere decir que incluso puede haber contemporáneos que no conozco y que no me tocó conocer, al menos no como sujeto. Pueden estar incluso diferidos. Pienso en el caso de Deleuze y sus lecturas de Nietzsche y Spinoza, pero también en su amistad con Foucault.

En este mismo momento y espacio, mientras escribo estas líneas, puedo tener y no tener contemporáneos. Que compartamos el mismo espacio no significa que estemos en el mismo tiempo. Creo que todo se puede reducir a la idea de *comprensión*. La etimología de esa palabra también tiene que ver con la simultaneidad. Comprender significa aprehender al otro. Pero no necesariamente aprehender todo del otro, sino incluso su carácter fragmentario. Esto no tiene nada

que ver con estar de acuerdo o no. Puedo tener contemporáneos con los que no estoy de acuerdo y aun así, considerarlos como tales.

¿Qué es entonces un contemporáneo? Ofrezco una respuesta parcial: es alguien al que puedo comprender. Pero si se fijan, la comprensión del otro no sólo depende de ese otro, sino fundamentalmente de mí mismo como otro. Esos son mis camaradas del tiempo.

Semblanza

Claudia Cisneros
(Guadalajara, 1986)

Vive y trabaja en Guadalajara. A partir de referencias de la historia del arte y de su vida personal, el trabajo de Claudia Cisneros es un ensayo constante de la memoria, que se ejerce todavía como presente. Su producción explora principalmente el dibujo, la instalación y el performance. Es Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Guadalajara y egresada el programa educativo SOMA.

Ha participado en diferentes exhibiciones colectivas como *Demasiado futuro*, Centro Cultural de España en México (México, D.F., 2013); *Casa de cultura*, Galería Juan Soriano (Guadalajara, 2013); *Salón Acme no. 1* (México D.F., 2013); *Saltar con la certeza de que sólo hay cemento*, Galería Bikini Wax (México, D.F., 2012); *Alguien aguantando la respiración y que no se preocupa...*, *La Cámara* (San Miguel de Allende, 2012); *This is about nothing*, Galería Plataforma Arte Contemporáneo (Guadalajara, 2010); *Mexiko meets Hamburg*, *Internationaler Jugendverband Europa-Lateinamerika*, (Hamburgo, 2008); *Línea de salida*, TRAMA Centro (Guadalajara, 2009).

De manera individual ha realizado las exposiciones *Narciso*, Centro Cultural de España en México (México, D.F., 2013); *Estudios sobre Narciso*, Cuarto de Proyectos SOMA (México, D.F., 2013); *Que el mar te perdone*, Galería Bikini Wax (León, 2011); *Escorial*, Museo Raúl Anguiano (Guadalajara, 2010); y *Debiste creer en la primavera*, Galería Dear Deer (Guadalajara, 2009).



Apéndice /
Appendix

Apuntes sobre el Apéndice

Viviana Kuri y Alan Sierra

El Apéndice tiene la función de suscitar, mediante un cuerpo de obra de diferentes artistas, la posibilidad de un diálogo entre estas obras y el trabajo de los artistas invitados. En el espíritu experimental de *Estudio abierto* elaboramos una muestra a manera de campo semántico, es decir, proponemos un acercamiento que no pretende sostener una teoría sino plantear un panorama de significados y relaciones que sumen elementos para una reflexión más amplia.

El objetivo es enriquecer la experiencia sensorial y cognitiva del visitante, además de ofrecer la oportunidad a los artistas invitados de establecer una conversación con los planteamientos de otros artistas. En *Estudio abierto 4* el Apéndice se conformó con performance y acciones o su documentación, piezas cuya tema de trabajo fuera el tiempo, también la luz, los materiales o el cuerpo (por ejemplo esculturas del minimalismo) y obras cuya recepción resultara desconcertante y extraña para el espectador.

Evidentemente hay piezas que cumplen con más de una categoría, noción que hace aún más interesantes las referencias propuestas. Los artistas participantes incluyeron a Marina Abramović, Francis Alÿs, Diane Arbus, Patty Chang, Valie Export, Dora García, Douglas Gordon, On Kawara, Sol LeWitt, Robert Morris, Roman Ondák, Susana Rodríguez y Hiroshi Sugimoto.

Rhythm 0 (Ritmo 0) de la artista serbia **Marina Abramović**, realizado durante el año de 1974 en la galería Studio Morra de Nápoles, Italia, es considerado un performance histórico por lo que reveló, no sobre los límites de la voluntad o de la resistencia corporal de la artista, sino acerca del comportamiento perturbador del público que, al estar bajo el anonimato y exento de responsabilidad, las circunstancias fueron propicias para que actuara con violencia extrema deshumanizando a Abramović.

Para este performance, la artista hizo de su cuerpo el sujeto y el objeto de la acción. Durante seis horas lo rindió como materia prima para el acto, a ser manipulado con setenta y dos elementos puestos sobre una mesa, de la manera que el público escogiera. Éstos eran de diversa índole capaces de dar placer o dolor, entre ellos: uvas, una pluma de ave, una rosa, un cuchillo, un látigo y una pistola.

La única instrucción era que los asistentes podían hacer con los objetos lo que quisieran sobre el cuerpo Abramović y que ella asumiría completa responsabilidad sobre el comportamiento del público. El performance se dio por terminado cuando un individuo tomó la pistola de la mesa y la cargó para colocarla sobre la mano derecha de la artista, a punto de ser disparada.

En la pieza exhibida en *Estudio abierto 4: Máquina del tiempo* podemos ver una lista de objetos y la instrucción junto a una fotografía de registro donde ella lleva la blusa desabotonada, una herida en el pecho y sostiene una rosa en la mano izquierda, mientras observa algún punto distante, visiblemente afectada por las consecuencias que ella decidió asumir.

En *Time is a trick of the mind* (El tiempo es un truco de la mente), 1998, podemos ver, en una proyección duplicada, la animación de un personaje sosteniendo un palito de madera que usa para golpear mientras camina, a un ritmo muy particular, la reja a su lado izquierdo que se extiende a lo largo del camino que recorre.

Francis Alÿs elaboró la siguiente hipótesis en relación con la pieza:

“Si dos videos fueran sincronizados para comenzar al mismo tiempo en dos idénticos reproductores de video por alrededor de, digamos una hora, una acelerada desincronización ocurrirá (naturalmente) en la velocidad del material videográfico, al generar imágenes cambiantes en proyecciones paralelas y un sonido en constante movimiento”.

En efecto, la animación paralela pierde su ritmo en común. A pesar de que la reproducción de los paseantes es difícilmente perceptible, esta genera un repertorio musical a partir del redoble en la reja que da fe del extravío de sincronización.

Interesada por retratar a sujetos extraños y documentar sus circunstancias extraordinarias, **Diane Arbus** comentó, en

una solicitud para la beca Guggenheim, lo siguiente:

“Quiero retratar las grandes ceremonias de nuestro presente porque tendemos, al vivir en el aquí y en el ahora, a percibir sólo lo que es aleatorio, estéril y sin forma. Aunque lamentemos que el presente no es como el pasado y nos desespere si algún día se convertirá en el futuro, sus innumerables e inescrutables hábitos esperan pacientemente su significado. Quiero reunir estos hábitos, como una abuela que elabora conservas porque habrán de ser muy hermosas”.

En *Triples in their Bedroom, NJ, 1963* (Trillizas en su dormitorio, NJ, 1963), 1963, la fotógrafa retrató a unas trillizas que posan confiadas desde una cama en su dormitorio.

Arbus, quien buscaba estos encuentros, estableció contacto con ellas en una convención para triates. La imagen es altamente particular no sólo por la rareza del conjunto. Los modelos de apariencia y vestuario idénticos se distinguen entre sí por su actitud al posar, incluso podríamos adivinar cuál es la hermana mayor por su mirada segura y semblante severo.

La fotógrafa decía que las triates le recordaban a ella misma cuando era adolescente, a tres diferentes versiones de sí misma: como hija, hermana y niña mala, con fantasías secretas inconfesables, cada una con pequeñas diferencias.

El trabajo de **Patty Chang** ha continuado la investigación de los artistas de performance de los años sesentas que generaban sus piezas a partir de la resistencia física. Sin embargo, el alto contenido de ironía y sentido del humor

en su trabajo le permite desmitificar el papel del artista del cuerpo.

Pero además, el trabajo de Chang habla desde el post-feminismo y sus obras “revelan contradicciones dentro del propio feminismo —blanco, heterosexual y burgués— que deja afuera a quienes que no se ajustan a la norma. Este es el caso de las mujeres inmigrantes que se encuentran atravesadas por la fricción entre sus tradiciones y la absorción de la cultura que las recibe”¹.

En el video *Fountain* (Fuente), 1999, la artista se observa con cautela en un espejo y en un determinado momento comienza a absorber la superficie líquida del reflejo con sus labios. En realidad, el video fue realizado desde una posición horizontal en la que Chang, bebía de un espejo paralelo a su rostro y cubierto de agua.

Al respecto, Chang comentó lo siguiente:

“Estaba obsesionada con la idea de una superficie plana y la ilusión de profundidad que implica. Es un abismo superficial. Baudrillard escribe sobre cómo la seducción conlleva a morir como realidad y reconstruirse como ilusión. Mirarse es un acto de seducción, el acto de verse a uno mismo se convierte en un ciclo de vida y muerte, beber es aceptar ese proceso”.

Valie Export nace como Waltraud Lehner en 1940 en Linz, Austria. En 1967 la artista decide cambiarse el nombre a VALIE EXPORT, seudónimo que toma de una compañía de cigarrillos y que escribe en letras mayúsculas como si se tratara de una marca.

Su trabajo ha estado posicionado en el centro de los debates artísticos sobre temas de género, política y cuerpo. Constituye un ejemplo importante de arte experimental feminista.

En los años sesenta, con la certeza de que el lenguaje dominante era una forma de manipulación, el objetivo que tuvieron varias artistas, entre ellas Export, era el de escapar de estas formas de control social y desarrollar otras opciones de lenguaje que estuvieran fuera del sistema masculino dominante. Ésta, dice Valie Export, era la fortaleza del cuerpo femenino: el poder expresarse directamente y sin ninguna mediación.

Abwendung, 1976, forma parte de la serie *Body Configuration* (Configuración del cuerpo). En este conjunto de fotografías en blanco y negro, la artista utiliza su cuerpo como un instrumento de medición y señalamiento al tomar la forma de las esquinas y camellones de la ciudad. Estas son acciones diseñadas para desafiar la cultura conservadora de su Austria natal en el periodo de la posguerra. El contraste entre las estructuras arquitectónicas y la gimnasia incómoda de su figura enfatiza la tensión entre los individuos y las fuerzas ideológicas y sociales que dibujan la realidad urbana.

Dora García utiliza el espacio expositivo para investigar la relación entre el visitante, la obra de arte y el lugar en el que se encuentran. Con frecuencia recurre a la interactividad en sus performances para promover el pensamiento crítico y a menudo sus acciones son representadas por intermediarios.

¹ Sagrario Aznar, Desde los feminismos: Patty Chang en Mora (B. Aires) v.13 n.1, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, ene./jul. 2007

Para *La Esfinge*, Dora García eligió a una mujer que fue la protagonista del performance (las características que la performer debía de tener, según García, eran ser “mujer joven pero no demasiado –de unos treinta años es lo ideal– de apariencia agradable y algo misteriosa”).

Al igual que la criatura mitológica, este personaje cazó concursantes durante los horarios del museo para que respondieran a una serie de preguntas que tendrían como respuesta sí o no. Los cuestionamientos giraron en torno a la vida, los principios, el amor y el género. *La Esfinge* determinaba si las respuestas eran correctas a partir de su comunicación previa con la artista, es decir, las respuestas eran aprobadas si correspondían con la manera en que la artista hubiera contestado. De no hacerlo, el juego terminaba abruptamente y no había posibilidad de continuar.

A pesar de que no hay respuesta correcta en sentido universal, los participantes se desconcertaban al fallar y algunas gentes incluso llegaron a molestarse y defendieron como única verdad su decir. Pocas personas lograron llegar lejos en la entrevista, nadie alcanzó el final. La recompensa tras derrotar a *La Esfinge* sigue siendo secreta.

En un recorte de vinil, de color azul, colocado a la entrada de la sala de exhibición se leía la siguiente frase: *Someone is listening* (Alguien está escuchando). La frase constituye *Instruction no. 10* (Instrucción no. 10) de **Douglas Gordon** y viene acompañada de un pequeño certificado donde dos fotografías y un texto describen la función de esa oración.

El certificado indica que el curador de la exposición —en este caso en la que se presentó originalmente— debe hacer

una llamada a una cafetería con la que exista un previo acuerdo para que le sea comunicado un comensal al azar. Al cliente del café le informan que tiene una llamada y la acción procede cuando el curador le susurra a través del teléfono “alguien está escuchando” y cuelga inmediatamente.

El artista estaba interesado en utilizar situaciones sociales, en este caso en un bar animado de noche. Las llamadas fueron hechas durante un mes, una o dos veces por jornada nocturna. El barista, quien conocía el plan, llamaba a algún comensal por su nombre para que acudiera a atender a quien lo buscaba por teléfono.

Esta situación tiene una clara referencia al cine de suspenso, al *thriller*. Gordon la asocia directamente con una escena en la película *Angels With Dirty Faces* en la cual el protagonista, un gangster, está a punto de perder la vida al ser llamado por el cantinero del lugar donde se encuentra para que atienda una llamada. La llamada, en realidad, era una trampa que le tendían unos matones para identificarlo cuando se levantara y dispararle.

Para *One million years (Past and Future)* [Un millón de años (Pasado y futuro)], 2000, el artista japonés **On Kawara** escribió a máquina el millón de años que precede al año 1969 y el millón de años que siguió a la misma fecha. Dicha obra, tiempo después, se convirtió en un performance que consiste en la enunciación completa de los años por un hombre y una mujer en una conferencia presentada en vivo desde una cabina de cristal, a menudo trasladada a galerías y espacios

públicos.

La grabación que se ha obtenido de los actos en vivo ha sido recopilada en discos compactos. En esta ocasión, los visitantes pudieron escuchar los enunciados rítmicos al colocarse los auriculares en la esquina de la sala de exhibición. Los locutores del proyecto de Kawara han descrito esta experiencia como meditativa: en pocas horas de lectura logran condensar miles de años.

El trabajo de **Sol LeWitt** se caracterizó por hacer uso de planos e instrucciones planteadas por el artista para ser llevadas a cabo por otros. El artista prescinde deliberadamente del uso de imágenes descriptivas o narrativas en sus piezas. Para LeWitt resultó fundamental desafiar las ideas preconcebidas de lo que el arte podía ser. En 1979 el artista dijo lo siguiente:

“Si el artista tiene una idea y la lleva cabo de una forma visible, entonces todos los pasos del proceso son de importancia. La idea es tanto una obra de arte como cualquier producto terminado. Todos los pasos, garabatos, bocetos, dibujos, modelos fallidos, apuntes y conversaciones son de interés. Todo aquello que demuestre las reflexiones del artista resulta más interesante que el producto final”.

Pyramid (Pirámide), 1985 se trata de una escultura en madera de acabado industrial que lleva la forma de una pirámide pentagonal irregular inclinada y de gran agudeza. La sombras que proyecta este poliedro dan fe del paso del tiempo y sus caras reaccionan a la luz de la misma forma que las construcciones de culturas antiguas que tanto

interesaron a LeWitt.

Robert Morris es considerado un artista importante para entender la relación entre el minimalismo de los años sesentas y los orígenes del performance.

Untitled (Sin título), 1980 forma parte de un extendido cuerpo de trabajo en el que recurrió a sencillos procedimientos formales sobre retazos de fieltro grueso e industrial. Los trozos de tela eran enseguida colgados y el artista aceptaba la caída que adquiriera el material. De esta manera, liberaba la configuración de los objetos de las decisiones del artista, aprovechando la gravedad y aceptando la casualidad como un factor importante para la creación. El artista indicó al respecto de su serie de esculturas en fieltro: “Este material tiene asociaciones anatómicas, se relaciona al cuerpo y es parecido a la piel”.

La pieza, anclada desde cuatro puntos, posee dimensiones que recuerdan a las de un ser humano y ejemplifica las teorías de Morris acerca de la relación entre la escala de sus esculturas, el cuerpo del espectador y los espacios donde es exhibido.

Como suele ser el caso en el arte de **Roman Ondák**, su trabajo comienza con el comportamiento del día a día, eventos pequeños y desviaciones apenas visibles que la mayoría de las veces pasan desapercibidas. *Resistance*, 2006 es un performance originado por Ondák para la apertura de la exhibición Kontakt en el museo MUMOK. Para este performance, un pequeño grupo de individuos fueron invitados a asistir a la inauguración pública de la exhibición para mezclarse entre la multitud. Este grupo de personas debía tener una cosa en común: llevar las agujetas desatadas.



Vista de la exhibición / *View of the exhibition*

Sin título [Untitled], Susana Rodríguez, 2003

El objetivo de Ondák, no era llamar la atención hacia estas personas, sino crear una situación en la que no resultara claro si se trataba de una negligencia o si era una forma de vestir ligeramente divergente para comunicar una jovial originalidad.

A través de esta mínima diferencia, Ondák logra evocar preguntas existenciales de gran importancia: ¿las personas con las agujetas desatadas son jóvenes?, ¿quieren parecer jóvenes?, ¿acaso se sienten más jóvenes de lo que son y así, sin querer, hacen el ridículo?, ¿o tal vez son simplemente negligentes, descuidados? Deberían preocuparse por ni siquiera darse cuenta de este error. ¿Es entonces mera coincidencia que tres personas terminan juntas, todas con las agujetas desatadas? Solo a primera vista la *Resistencia* de Ondák parece inocua, en realidad, puede decirnos mucho acerca de nuestra propia percepción y sobre nuestra proyección del Otro.

Al hacer el video *Sin título*, 2003, las reflexiones de **Susana Rodríguez** giraban en torno a las pequeñas modificaciones en un evento cualquiera, que llevan a otro cambio y a su vez estas derivaciones conducen a una destrucción y construcción de un nuevo sentido. Las alteraciones también pueden volver lo útil en algo inútil y este sencillo proceso, según la artista, puede ser una metáfora de la misma vida.

Para el proyecto Rodríguez invirtió el uso natural del objeto: llenó de leche unas botas de hule, cuya función es repeler el agua y no contenerla. La secuencia es muy breve: unos pies descalzos se acercan a las botas y se introducen uno a uno derramando el líquido blanco,

ante la sorpresa de quien lo mira por lo inesperado del desenlace. El color de la leche contrasta con el plástico negro de las botas y el efecto visual es algo que también le interesaba a la artista, a fin de dotar a las imágenes de otras posibles interpretaciones además de sensualidad.

dedicado a mirar”.

Lo extraño de la situación, es decir, el uso considerado anormal que se le da al calzado, produce una nueva imagen, una nueva relación de causa y efecto, y una posibilidad distinta fuera de los esquemas que nos son familiares, que damos por sentados y que utilizamos sin cuestionar. Lo que nos atrae de los sucesos raros y extraños es ese algo adicional. En lo no sabido de lo que se nos presenta, en la incertidumbre, siempre se encuentra algo más.

La magia de *Bay of Sagami* de **Hiroshi Sugimoto**, 1998, es que el artista ha atrapado al tiempo en la imagen. La visión es un fragmento de la bahía de Sagami en Japón y al mirarla estamos mirando la misma escena de hace millones de años. Nada ha cambiado. Raras excepciones en las que el paisaje se mantiene inalterable y el tiempo se guarda indefinidamente.

Sobre la serie titulada *Seascapes* (Marinas), que comenzó en 1999, un año después de haber hecho esta fotografía, Sugimoto escribió:

“Misterio de misterios, el agua y el aire están justo ahí, desde antes que nosotros, en el mar. Cada vez que veo el mar percibo una sensación de calmante seguridad, como si estuviera visitando mi hogar ancestral; me embarco en un viaje

Apéndice bibliográfico Bibliographical Appendix

ACCONCI, Vito, MAYER, Bernadette, *0 to 9 the complete magazine: 1967-1969*, Ugly Duckling Presse, Brooklyn, 2006.

BIESENBACH, Klaus, *Douglas Gordon Timeline*, MoMa, New York, 2006.

BORGES, Jorge Luis, *Libro de Arena*, Debolsillo, México D.F., 2011.

BRYAN, Wilson, *Robert Morris*, The MIT Press, Massachusetts, 2013.

GAUTHEROT, Franck, *On Kawara Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills*, Les presses du réel, Dijon, 2002.

GARCÍA, Dora, *El futuro debe ser peligroso/ The future must be dangerous/ Le futur doit être dangereux*, Castilla y León, 2005.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance live art since the 60's*, Thames & Hudson, New York, 2004.

GROOM, Amelia, *Time*, The MIT Press, Massachusetts, 2013.

SCHIMMEL, Paul, *Campos de acción 1: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Alias, México D.F., 2012.

SCHIMMEL, Paul, *Campos de acción 2: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Alias, México D.F., 2012.

SCHIMMEL, Paul, *Campos de acción 3: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Alias, México D.F., 2012.

STILES, Kristine, *Marina Abramović*, Phaidon, London, 2013.

VOLK, Gregory, *Vito Acconci, diary of a body, 1969-1973*, Charta, Italy, 2006.



**MAQUINA DEL TIEMPO:
RETRATO HABLADO**

por Cecilia Casanova
Del 17 de septiembre al 6 de noviembre
Sala de proyectos - Estadio Abasco

**MAQUINA DEL TIEMPO:
CARTA ABIERTA**

por Cecilia Casanova
en colaboración con César Casullo y Juan Pablo Bernal
Del 17 de septiembre al 23 de diciembre
Sala de proyectos - Estadio Abasco

LA ESFINGE

por Daniel Galardi
A partir del 22 de septiembre
Juntos en la plaza central
Sábados y domingos

LA FORMALIDAD DE GARY HILL

por Daniela Rodríguez
A partir del 25 de septiembre
23:00 horas
Sala de proyectos - Estadio Abasco

EL PREDICADOR

por Félix Briceño
Jueves 18 de octubre - 21:00 horas
Sábado 20 de octubre - 15:00 horas
Domingo 21 de octubre - 17:00 horas
Sala de proyectos - Estadio Abasco

THE MAN I LOVE

Basado en una novela por Cecilia Casanova
Jueves 18 de octubre - 21:00 horas
Jueves 22 de octubre - 20:00 horas
Fino Juan - Sala Abasco

LUNATIC

María Inés Rodríguez
por Nelson
Martes 27 y jueves 29 de enero
20:00 horas
Fino Juan - Sala Abasco (2º nivel - Estadio)

Lista de obra /
List of Works

Claudia Cisneros



1. *Máquina del tiempo: Retrato hablado*, 2014

[*Time Machine: Spoken Portrait*]

Narración detallada de los eventos en la sala de exhibición y reproducción con retraso de 10 segundos desde una cabina oculta. [Detailed account of the events in the exhibition room, reproduced with a 10-second delay from a concealed booth.]

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*



2. *Máquina del tiempo: Carta abierta*, 2014, en colaboración con César Castillo y Sara García Baruch

[*Time Machine: Open Letter in collaboration with César Castillo and Sara García Baruch*]

Performance. Una carta invita a los visitantes a interactuar con un objeto y a dejar una predicción en video que es replicada dos semanas después / *Performance. A letter inviting visitors to interact with an object and leave a prediction on video, to be replayed two weeks later.*

Acción. Video a dos canales. Objeto. Cuatro presentaciones de 30 min / *Action. Two-channel video. Object. Four 30-minute presentations.*

Cortesía de los artistas / *Courtesy of the artists*



3. *The Man I Love*, después de Pina Bausch, 2014

[*The Man I love, after Pina Bausch*]

Performance. Traducción de la canción *The Man I Love* al lenguaje de señas y al español. Ejercicio temporal de tres idiomas simultáneos / *Performance. Translation of the song *The Man I Love* into sign language and into Spanish. Temporal exercise in three languages simultaneously.*

Acción 3'07" / *Action 3'07"*

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*



4. *Retrato hablado (Registro gráfico)*, 2015

[*Spoken Portrait (Graphic record)*]

Dibujo. Variaciones de las cinco piezas visibles del apéndice desde la cabina / *Drawing. Variations on the five pieces of the Appendix visible from the booth.*

Grafito sobre papel algodón / *Graphite on cotton paper*
19 x 28 cm c/u

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*



5. *Retrato hablado (Registro en audio, texto y mapa)*, 2015

[*Spoken Portrait (Record in audio, text, and map)*]

Texto, audio y dibujo. Fragmento de audio de *Retrato hablado*, texto escrito por un visitante y dibujos sobre madera / *Text, audio, and drawing. Fragment of the audio of Spoken Portrait, text written by a visitor, and drawings on wood.*

Audio. 15'02". **Texto.** Impresión digital 22 x 27cm.

Mapa en mesa. Grafito 120 x 200 cm / **Audio.** 15'02".
Text. 22-x-27-cm digital print. Map on table. Graphite 120 x 200 cm

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*



6. *Carta abierta (Storyboard)*, 2015

[*Open Letter (Storyboard)*]

Dibujo. Storyboard de los dos videos de *Carta abierta*.

Tinta sobre papel algodón / *Drawing. Storyboards of the two videos of Open Letter. Ink on cotton paper.*

45 x 25cm

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*

Apéndice / Appendix



1. Marina Abramović

Rhythm 0, 1974-1994

[*Ritmo 0*]

Texto y plata/gelatina / *Text and silver gelatin print*

26 x 18.4 cm ; 97.8 x 100.3 cm

Colección Isabel y Agustín Coppel, A.C.

/ *Isabel and Agustín Coppel Collection*



2. Francis Alÿs

Time Is a Trick of the Mind, 1998

[*El tiempo es un truco de la mente*]

Animación con sonido / *Animation with sound*

64'

Colección Jumex / *Colección Jumex*



3. Diane Arbus

Triplets in their Bedroom, NJ, 1963, 1963

[*Trillizas en su dormitorio, NJ, 1963*]

Plata - gelatina / *Silver gelatin print*

50.8 x 40.6 cm

Colección Isabel y Agustín Coppel, A.C.

/ *Isabel and Agustín Coppel Collection*



4. Patty Chang

Fountain, 1999

[Fuente]

Video a color con sonido / *Color video with sound*
5'29''

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*



5. Valie Export

Abwendung, 1976

Fotografía en blanco y negro / *Black-and-white photograph*
39.5 x 60 cm

Colección Isabel y Agustín Coppel, A.C.

/ *Isabel and Agustín Coppel Collection*



6. Dora García

La Esfinge

[The Sphinx]

Performance

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*

Someone is listening.



7. Douglas Gordon

Instruction No. 10, 1994

[Instrucción no. 10]

Recorte en vinil y certificado / *Vinyl cutout and certificate*

50.7 x 58.5 cm

Colección Charpenel, Guadalajara

/ *Charpenel Collection, Guadalajara*

8. On Kawara

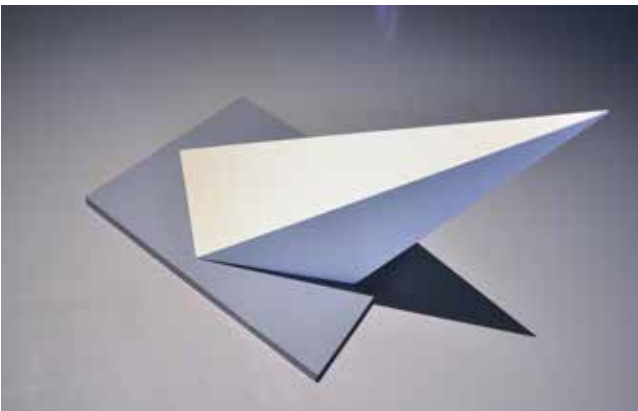
One Million Years (Past and Future), 2000

[Un millón de años (Pasado y futuro)]

740'

Colección Charpenel, Guadalajara

/ *Charpenel Collection, Guadalajara*



9. Sol LeWitt

Pyramid, 1985

[Pirámide]

Madera pintada de blanco / *Wood painted white*

56 x 51 x 44 cm

Colección Charpenel, Guadalajara

/ *Charpenel Collection, Guadalajara*



10. Robert Morris

Untitled, 1980

[Sin título]

Feltro negro / Black felt

271.8 x 609.6 cm

Colección Charpenel, Guadalajara / Charpenel Collection, Guadalajara



11. Roman Ondák

Resistance, 2006

[Resistencia]

Video, documentación de performance / Video, documentation of performance

8'20''

Colección Isabel y Agustín Coppel, A.C. / Isabel and Agustín Coppel Collection



12. Susana Rodríguez

Sin título, 2003

[Untitled]

Video / Video

43''

Colección Charpenel, Guadalajara / Charpenel Collection, Guadalajara



13. Hiroshi Sugimoto

Bay of Sagami, 1998

[Bahía de Sagami]

Fotografía en blanco y negro / *Black-and-white photograph*

65.5 x 83.4 cm

Colección Jumex / *Colección Jumex*

Catálogo /
Catalogue

Claudia Cisneros

1. *Máquina del tiempo: Retrato hablado*, 2014

[*Time Machine: Spoken Portrait*]

Narración detallada de los eventos en la sala de exhibición y reproducción con retraso de 10 segundos desde una cabina oculta. [Detailed account of the events in the exhibition room, reproduced with a 10-second delay from a concealed booth.]

[p. 48]

2. *Máquina del tiempo: Carta abierta*, 2014, en colaboración con César Castillo y Sara García Baruch

[*Time Machine: Open Letter in collaboration with César Castillo and Sara García Baruch*]

Performance. Una carta invita a los visitantes a interactuar con un objeto y a dejar una predicción en video que es replicada dos semanas después / *Performance. A letter inviting visitors to interact with an object and leave a prediction on video, which will be replayed two weeks later.*

[p. 48]

3. *The Man I Love, después de Pina Bausch*, 2014

[*The Man I love, after Pina Bausch*]

Performance. Traducción de la canción *The Man I Love* al lenguaje de señas y al español. Ejercicio temporal de tres idiomas simultáneos / *Performance. Translation of the song The Man I Love into sign language and into Spanish. Temporal exercise in three languages simultaneously.*

[p. 48]

4. *Retrato hablado (Registro gráfico)*, 2015

[*Spoken Portrait (Graphic record)*]

Dibujo. Variaciones de las cinco piezas visibles del apéndice desde la cabina / *Drawing. Variations on the five pieces of the Appendix visible from the booth.*

Grafito sobre papel algodón / *Graphite on cotton paper*
[p. 49]

5. *Retrato hablado (Registro en audio, texto y mapa)*, 2015

[*Spoken Portrait (Record in audio, text, and map)*]

Texto, audio y dibujo. Fragmento de audio de *Retrato hablado*, texto escrito por un visitante y dibujos sobre madera / *Text, audio, and drawing. Fragment of the audio of Spoken Portrait, text written by a visitor, and drawings on wood.*

[p. 49]

6. *Carta abierta (Storyboard)*, 2015

[*Open Letter (Storyboard)*]

Dibujo. Storyboard de los dos videos de *Carta abierta*. Tinta sobre papel algodón / *Drawing. Storyboards of the two videos of Open Letter. Ink on cotton paper.*

[p. 49]

Apéndice / Appendix

1. Marina Abramović

Rhythm 0, 1974-1994

[*Ritmo 0*]

Texto y plata/gelatina / *Text and silver gelatin print*

[p. 51]

2. Francis Alÿs

Time Is a Trick of the Mind, 1998

[*El tiempo es un truco de la mente*]

Animación con sonido / *Animation with sound*

[p. 51]

3. Diane Arbus

Triplets in their Bedroom, NJ, 1963, 1963

[*Trillizas en su dormitorio, NJ*, 1963]

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

[p. 51]

4. Patty Chang

Fountain, 1999

[*Fuente*]

Video a color con sonido / *Color video with sound*

[p. 52]

5. Valie Export

Abwendung, 1976

Fotografía en blanco y negro / *Black-and-white photograph*

[p. 52]

6. Dora García

La Esfinge

[*The Sphinx*]

Performance

[p. 52]

7. Douglas Gordon

Instruction No. 10, 1994

[*Instrucción no. 10*]

Recorte en vinil y certificado / *Vinyl cutout and certificate*

[p. 53]

8. On Kawara

One Million Years (Past and Future), 2000

[*Un millón de años (Pasado y futuro)*]

[p. 53]

9. Sol LeWitt

Pyramid, 1985

[*Pirámide*]

Madera pintada de blanco / *Wood painted white*

[p. 53]

10. Robert Morris

Untitled, 1980

[*Sin título*]

Fieltro negro / *Black felt*

[p. 54]

11. Roman Ondák

Resistance, 2006

[*Resistencia*]

Video, documentación de performance / *Video, documentation of performance*

[p. 54]

12. Susana Rodríguez

Sin título, 2003

[*Untitled*]

Video / *Video*

[p. 54]

13. Hiroshi Sugimoto

Bay of Sagami, 1998

[*Bahía de Sagami*]

Fotografía en blanco y negro / *Black-and-white photograph*

[p. 55]

*Actividades de Estudio abierto 4 /
Estudio abierto 4 Activities*

Funciones de performance / Performances



Máquina del tiempo: Retrato hablado
por *Claudia Cisneros*
Del 12 de septiembre al 9 de noviembre
Sala de proyectos de *Estudio abierto*
/ Time Machine: Spoken Portrait
by *Claudia Cisneros*
From *September 12th to November 9th*
Estudio Abierto Project Room



Máquina del tiempo: Carta abierta
por *Claudia Cisneros*,
en colaboración con *César Castillo* y *Sara García Baruch*
Del 11 de noviembre al 28 de diciembre
Sala de proyectos de *Estudio abierto*
/ Time Machine: Open Letter
by *Claudia Cisneros*
in collaboration with *César Castillo* and *Sara García Baruch*
From *November 11th to December 28th*
Estudio Abierto Project Room



La formalidad de Gary Hill

por *Susana Rodríguez*

Jueves 25 de septiembre

20:00 horas

Sala de proyectos de *Estudio abierto*

/ *The Formality of Gary Hill*

by *Susana Rodríguez*

Thursday, September 25th

8:00 p.m.

Estudio Abierto Project Room



The Man I Love, después de Pina Bausch

por *Claudia Cisneros*

Jueves 16 de octubre · 20:00 horas

Jueves 15 de enero · 20:00 horas

Foro Juan José Arreola

/ The Man I Love after Pina Bausch

by *Claudia Cisneros*

Thursday, October 16th 8:00 p.m.

Thursday, January 15th 8:00 p.m.

Foro Juan José Arreola

Todo comienza con nuestra imaginación,
incluso un viaje a las estrellas



Lunatic

Performance · Hipnosis

Por Nahum

Martes 10 y jueves 12 de febrero

20:00 horas

Foro Juan José Arreola

/ Lunatic

Performance · Hipnosis

by Nahum

Tuesday and Thursday, February 10th and 12th

8:00 p.m.

Foro Juan José Arreola

Funciones de performance / *Performances*



Jueves de ensayo y performance

Abierto al público

Todos los jueves del 18 de septiembre al 29 de enero a excepción de proyecciones y funciones especiales

20:00 – 22:00 horas

Foro Juan José Arreola

El Museo llevó a cabo un taller de performance con un grupo de artistas invitados. Sus ensayos, sesiones de crítica y resultados se presentaron al público durante el periodo de exhibición.

/ Rehearsal and Performance Thursdays

Open to the public

Every Thursday from September 18th to January 29th, except when special projections or performances were scheduled

8:00 – 10:00 p.m.

Foro Juan José Arreola

The museum organized a performance workshop with a group of guest artists. The rehearsals, criticism sessions, and results were presented to the public during the exhibition period.



Charla *Camaradas del tiempo*

Impartida por *Daniel Montero*

Jueves 16 de octubre

19:00 horas

Foro Juan José Arreola

El crítico de arte Daniel Montero planteó el reconocimiento de un cambio generacional en el arte contemporáneo: una nueva convivencia bajo las circunstancias que se han presentado en los últimos cinco años en el país. Reconocer este cambio es actualizar la pregunta: quiénes son los camaradas de nuestro tiempo.

/ "Comrades of Time" Talk

Led by Daniel Moreno

Thursday, October 16th

7:00 p.m.

Foro Juan José Arreola

Art critic Daniel Montero proposed the acknowledgment of a generational turnover in contemporary art: a new set of circumstances prevailing in Mexico over the previous five years. To acknowledge this change is to bring up to date the question: Who are our comrades of time?



Teatro de sombras

Taller para niños de 8 a 12 años

Impartido por *Laura Bordes*

Sábado 18 de octubre

11:00 – 13:30 horas



Durante el taller los niños analizaron el cuento *El rey que deseaba el tiempo* de Régine Joséphine. A partir de esta lectura se habló sobre las distintas maneras de vivir el tiempo: rápido o lento y cómo serían los días si no tuviéramos un reloj. Posteriormente el grupo construyó un guion, se elaboraron personajes, escenografías y vestuarios, y se presentó en el foro del Museo una obra con la técnica del teatro de sombras. La historia representó el paso del tiempo, noción que investiga la artista invitada al programa *Estudio abierto*.

/ Shadow Theater

Workshop for children from the age of 8 to 12

Led by Laura Bordes

Saturday, October 18th

11:00 a.m. – 1:30 p.m.



In the workshop the children analyzed Régine Joséphine's story "The King Who Wanted Time." The reading stimulated discussion of different ways of experiencing time: quickly or slowly, as if there were no clocks. The group then prepared a shadow play, making the characters, stage sets, and costumes themselves, to be presented in the museum. The story was about the passing of time, a theme also explored by the guest artist of Estudio abierto 4.



Curso: Breve historia del performance

Impartido por *Alan Sierra*

Los jueves del 15 de enero al 5 de febrero

4 sesiones

19:30 – 21:30 horas

Los participantes estudiaron la historia reciente del arte a la luz del trabajo de artistas cuyo soporte ha sido la acción. Durante las sesiones se revisaron registros y anécdotas de obras clave del performance, así como las circunstancias extra-artísticas que significaron la producción en dichos medios durante el siglo XX.

/ Course: A Brief History of Performance

Led by Alan Sierra

Every Thursday from January 15th to February 5th

Four sessions

7:30 – 9:30 p.m.

Participants studied recent art history in the light of work by artists using action as a support. The records and anecdotes of some key performance works were analyzed, as well as the extra-artistic circumstances in which action developed in the course of the twentieth century.

MAZ Proyecciones / MAZ Projections

Películas seleccionadas por Claudia Cisneros

Jueves 2 de octubre / 18:00 horas

Persona, 1966 (85 min)

Dirección: Ingmar Bergman

Jueves 30 de octubre / 18:00 horas

La Double Vie de Véronique, 1991 (99 min)

[La doble vida de Verónica]

Dirección: Krzysztof Kieślowski

Jueves 18 de diciembre / 18:00 horas

Synecdoche New York, 2008 (124 min), 2008

[Nueva York en escena]

Dirección: Charlie Kaufman

Jueves 8 de enero / 18:00 horas

Solaris, 1972 (167 min)

Dirección: Andrei Tarkovsky

Films selected by Claudia Cisneros

Thursday, October 2nd / 6:00 p.m.

Persona, 1966 (85 min)

Director: Ingmar Bergman

Thursday, October 30th / 6:00 p.m.

La Double Vie de Véronique, 1991 (99 min)

[The Double Life of Véronique]

Director: Krzysztof Kieślowski

Thursday, December 18th / 6:00 p.m.

Synecdoche New York, 2008 (124 min)

Director: Charlie Kaufman

Thursday, January 8th / 6:00 p.m.

Solaris, 1972 (167 min)

Director: Andrei Tarkovsky

987654



4569



8765432



Foreword

The mission of the Museo de Arte de Zapopan (MAZ) is to generate experiences that encourage reflection and learning through contemporary art, fostering dialogue between established certainties and new ideas, in favor of complex understandings and autonomous thought.

Themes such as memory and time, social esthetic, and integral ecology have guided the lines of research we explored in organizing projects by local artists and international showings with a socially relevant slant. As an institution without a permanent collection, MAZ is committed to producing content and establishing spaces for reflection of the broadest possible scope.

Another commitment is our avoidance of individual retrospective exhibitions, in the aim of maintaining proximity to the community by prioritizing artistic production that engages with its context in order to prove itself effective. We have therefore opted rather for topical thematic exhibitions in which diverse currents of thought can converge and be explored, as opposed to shows organized around a single artist and his or her personal career. By the same token, the program *Estudio abierto* has joined in an effort to stimulate dialogue between the public and the artists who participate in person and continue to work during their exhibitions.

The series of catalogues to which the present one belongs seeks to function as the memory of *Estudio abierto*, documenting the textual and photographic material of the initial project and also presenting the final results, so that the reader can access both moments simultaneously.

Estudio abierto 4: Máquina del tiempo (Open Studio 4: Time Machine) proposed a mechanism to activate the construction of parallel times. Through language, Claudia Cisneros created a device whereby spectators found themselves replicated by means of narrative. The artist directed her gaze at the Other as a linguistic concept and made use of the presence of the public in the creation of her project.

The Appendix consisted of the work by some performance pioneers, whose registries were exhibited alongside other works by artists with similar interests in the theme of time, the body, and the uncanny.

Viviana Kuri

Open Studio

Estudio abierto (Open Studio) is an exhibition, reflection, and production program that allows guests artists to explore subjects pertinent to their practice and body of work. The program seeks to show how these different processes interconnect, bringing the public closer to both the artistic and curatorial praxis performed in the museum.

Estudio abierto is not a closed exhibition with a conventional endpoint: the core of the project is a work and production space, accompanied by an exhibition area that will begin with a few works, to which others will be added *in situ*. Visitors see not only the works themselves but also the artistic processes that created them. It also includes an Appendix, a selection of works by other artists and a bibliography that offers thematic references and invites further theoretical and historical reflection on the processes and work in progress.

About the Project by Claudia Cisneros

Claudia Cisneros was the artist invited to the fourth edition of *Estudio abierto*, entitled *Máquina del tiempo* (Time Machine). During the exhibition, Cisneros took an active role, studying the reactions of visitors in the face of two different experiences and placing in perspective the linguistic practices that serve to understand time.

In previous works, Claudia Cisneros had thoroughly explored the mechanisms of memory and representation. Out of her personal experiences and through references to literature and art history, she created projects that combined traditional practices, such as drawing and painting, with live actions.

As Cisneros's interest in the performing arts grew, she moved her focus to theater work, interpreting and putting into practice a choreography of doubles and shadows based on the operations of perception and memory that persist in the mind. Entitled *Narciso* (Narcissus), this work was presented at the Centro Cultural de España en México in 2013. It provided a showcase for her notions of the staged image, subject to the mystery produced by the absence of words, in an ephemeral event in which two bodies play the central roles. The work unfolds in the monochromatic ambience of a theater where Cisneros

executes movements with what seems to be her own shadow, to the rhythm of a metronome. At one point, the shadow frees itself of the body and the two forms continue to move through space. When the artist becomes aware of her autonomous double and tries to get closer, the theater goes dark and the play ends.

Interested in the linguistic concept of the *other* and in engaging the spectator as a fundamental element in the construction of her works, in *Máquina del tiempo* Claudia Cisneros presented two mechanisms that worked to construct parallel times. Using language, the artist activated a couple of time machines by means of which visitors were replicated through narration and put in communication with the near future.

In *Retrato hablado* (Spoken Portrait, 2014), the first stage of her participation, visitors were the subject of a sort of dramatic chorus in the exhibition space. From an isolated booth, Claudia Cisneros observed the visitors as they moved through the room. The exercise got underway when the artist began to narrate, through a microphone that delayed the projection of her voice for barely ten seconds, everything she observed of the behavior of members of the public, their physical characteristics, what they were wearing, and what they expressed through their body language.

At that moment, the visitors realized they were being described by an unknown voice coming out of two

speakers, but it seemed to issue from an omniscient narrator in an unknown location. Hearing the actions they had just performed narrated, visitors experienced an extension of their existence while the words were spoken.

A second stage, *Carta abierta* (Open Letter, 2014), was the result of the predictions made by the public. This exercise, carried out in collaboration with artists César Castillo and Sara García Baruch, started with the drafting of a letter addressed to the past, in which an encounter with the visitor was anticipated and he or she was invited to make a prediction to be represented a week later at a predetermined time.

This mechanism consisted of several components: in the center of a table was the correspondence and next to it an object that could be manipulated with the fingers, like a glove, handkerchief, or piece of string. Above the object, a video camera recorded the limited perimeter of the table and projected it on the wall behind. The visitor, after reading the letter, tried to manipulate the object while observing his or her movements in the subsequent video recording.

The degree of complexity, originality, and strangeness in the acting out of the predictions presupposed a criterion such that, in the subsequent process of selecting material from the video recordings, the artists would be able to edit a compendium of manual

choreographies by different people, now collaborators on the screenplay.

On the prediction days, the mechanism was adjusted to present an action in which the artists themselves played the central role. They directed the camera in such a way as to project their hands and, in a twin video, excerpts from the predictions. The exercise of memory was carried out in shifts, during which they imitated, with a high degree of precision, the signals and hand play of the members of the public.

In *The Man I Love, after Pina Bausch* (2014), Cisneros took as a reference part of the stage work *Nelken* (Carnations, 1982), in which a dancer interprets Sophie Tucker's rendition of the song *The Man I Love* by mouthing the words and conveying them in sign language at the same time. For the performance in the museum, the artist used Billie Holiday's version of the same song.

Cisneros translated the words from English into Spanish and then also, with the help of a sign-language association, into the signs used in this part of Mexico. The performance began in a darkened hall, slightly illuminated while the strains of the saxophone began to be heard. In a little over three minutes, the artist executed her presentation, speaking softly in Spanish while signing the words, in a simultaneous use of three languages: the English of the soundtrack,

softly spoken Spanish, and sign language.

A week before the exhibition closed the artist presented the material produced during her work day in the stage for presenting results. These included *Retrato hablado (Registro gráfico)* (Spoken Portrait [Graphic record], 2015), which consisted of drawings that provided an account of what she had observed in the booth during the narration exercise.

After attending a lecture delivered by a visitor in the framework of the activities parallel to *Estudio abierto 4*, Cisneros designed a map of the room in which the visitor's text, some drawings, and a recording of the part of her *Retrato hablado* in which the hall is described were linked together on a table.

Finally, Cisneros made a storyboard of *Carta abierta*, in which the initial frame of each excerpt from the predictions is described. This helped the artists to exercise their memories when the live presentations were given.

In this way, the artist developed a body of work and a program of actions that engaged visitors and provoked authentic experiences through her invisible presence.

A Conversation. *Claudia Cisneros with Viviana Kuri*

Viviana Kuri: I would like to hear about your experience during the performance *Máquina del tiempo: Retrato hablado* (Time Machine: Spoken Portrait). What did you do when there were no visitors? How boring or tiring was it to be there for more than two months, in such a small space, in a sort of confinement for eight hours a day and even more on Thursdays, when the museum is open in the evening? Did you ever consider abandoning the project?

Claudia Cisneros: In the booth, time passed in a different way. I went from the street to the museum, to the exhibition hall, and finally into the dark booth. The space was cramped and my perception of time became denser. On weekdays I was alone most of the time, looking at the works in the exhibition room. Most of the time it was just me and them, and only occasionally a visitor as a third connector between us. Things went differently on weekends and days when there were events scheduled. People would be going in and out and the other works remained in the background.

When I went out to have lunch the light hurt my eyes; I wore sunglasses and the security

guards joked with me. The staff looked at me strangely, as if the voice narrating them could not belong to a body. It was difficult to interact in everyday time. I was accustomed to that other time constructed by the machine, which depends on and passes in total otherness, in a parallel, proximate, and expanded fashion. In the afternoon I just kept on going.... Thursdays lasted until ten o'clock at night. When the museum closed, I left feeling completely singularized, out of whack, alert, and exhausted. I never thought of abandoning the project, because every day the experience was always important, in one way or another. It was a dense, compressed time that was important in my life.

VK: I know that on our part there was a lot of pressure at times for you to be there every day and to respect the schedule. For me it was fundamental that you had the experience of carrying out an action that you yourself had created and imposed on yourself, in a total way, without concessions. It seems to me that, apart from the experience of visitors when you "narrated" them, your own experience is what made the performance in itself, characterized by the repetition of acts in the course of a given time period. I would like you to talk about that, as well as about your relations with the museum staff during the period.

CC: The program of the performance was to narrate every day during museum hours for a period of two months. That was the plan. I couldn't always put in the entire time, but that never concerned me much, since, even though it would vary every day, I was in the museum. Every day there were some hours of narration, with a total commitment on my part. As time passed, I realized that it wasn't my body that constituted the time machine; it was language, determined by the very limitations of my voice and body. In the second month I was ill for a week: my doctor told me that the fatigue, the poor eating habits, the lack of light and mobility were taking their toll on my immune system, so my voice was not heard in the space during that time. That was a lesson to me: the mechanisms and virtual aspects of the image or experience are tied to the body. That's what performance is. There were no concessions on my part, because my action was never conditioned by any contract or promise, apart from that of my own body, my own experience.

My relations with the museum staff were interesting, whether I was inside or outside the booth. Their interest (or lack thereof) in the machine and in me was the basis of our relations. We shared those two times. They would enter the machine and smile or feel embarrassed, and when we passed each other in the hall, they might ask me something or just watch me go by.

VK: I would also like to ask about your experience with the visitors to the museum, when you narrated them in *Retrato hablado* (Spoken Portrait) and later when you did *Máquina del tiempo: Carta abierta* (Time Machine: Open Letter). Was there anything you considered especially important? Did it change your life in any way, even a little?

CC: All of my experiences in *Retrato hablado* were important: the passing of this parallel time and the opening up of my perceptions to other bodies put me in a place I wasn't familiar with, an experience of the present and immediate past that connects us to the world. The connection of my voice with the body language of the visitors opened up multiple possibilities. To find myself in the time and space where language is spoken, created out of the body. All of the conversations between the visiting bodies and my voice were important: they are stored up in my memory. In the face of every new action or esthetic experience I become someone different. My life changes.

Carta abierta was a collaboration with two other artists. Working together, discussing the problems our exercise raised, rehearsing together, and presenting the actions led us to develop our own language, within the work and outside of it. It was just for the three of us, like a

present or a surprise, perhaps a prediction. The communication established among people whose aim is to become aware of a complex esthetic situation is always important.

VK: Your performance of *The Man I Love*, after Pina Bausch is one of the works that has most interested me in recent years, not only for its visual and auditory beauty, but because of its originality, because it is strange, difficult to classify, and apparently timeless. I would like you to tell me about the process of this action, especially your work with the hearing-impaired and their language. How did it come about and what do you think of the results?

CC: I saw the piece on YouTube years ago and was immediately hooked. Pina Bausch conceived *The Man I Love* as an intermezzo in a choreography entitled *Nelken* (Carnations). The song is delivered in sign language, as a form of dance and political language. But I was interested in the simultaneity of languages and times trapped in the same body. So I decided to emphasize this by adding another language: Spanish. I translated the words of the song into Spanish and then into Mexican sign language. I worked with a sign language teacher who helped me to understand the differences between one language and another. Sign language, for example, must be

much more expressive and structural, more vital, so to speak.

Only one body performed in the forum, but it was a collaborative effort. It allowed me to execute –and perceive in my body– three simultaneous languages and times. I listened to the song in English, I spoke it in Spanish, and I executed it in sign language. My concentration was total and my body was full: there was no room for anything more than what I was trying to say in three different ways simultaneously.

I also like to think of this performance as a connection with the original work, as a tunnel. It is a work that spans many years, starting from the original and reaching the moment of the performance, but it passes very quickly; it's almost invisible. It barely appears and then disappears completely. An art critic told me the performance had to do with death. I could only agree.

VK: Is there anything you would like to say about the Appendix of *Estudio abierto 4*, about any one of the works in particular? For example, about the performance *La Esfinge* (The Sphinx) by Dora García or any other work that you feel contributed something to your own work as an artist?

CC: The works that meant the most to me were the ones in front of me during my time in booth: I will never forget them. The sound of Francis Alÿs's video became my timepiece. Robert Morris's canvas turned into a crucified abstraction for me. Sol LeWitt's little pyramid was like a spark that lit up thoughts, with its facets and folds. I drew and narrated them countless times, which led to new ways of understanding the same thing day after day. Even if they are stored away somewhere or in another exhibition space, they are imbued with my voice. My body also remembers them well.

About the Performance Workshop

Alan Sierra

As part of *Estudio abierto*, which invites artists to share their creative processes with the public, we set up a Performance Workshop which, through the exercise of live actions and reasoned criticism, offered opportunities to young artists who work with action as a support. The determined and committed group was composed of Ramiro Ávila, César Castillo, Alma García Gil, Alicia Menchaca, Olivia Ramírez, Héctor Rentería, Nayeli Santos, guest artist Claudia Cisneros, and the curatorial team of the museum.

Inspired by Claudia Cisneros's project for *Estudio abierto*, we devoted every Thursday night during the exhibition to exercising the ephemeral and mainly corporeal forms known as performance. We met in the museum auditorium and the hall where *Máquina del tiempo* was being held to propose events that would demand the patient attention of the public.

In the first sessions, each member of the group made some hypothetical proposals. The possibility of carrying out the actions was considered in a group discussion, where discourses need to be clearly expressed and sustained by arguments. Nevertheless, as would become clear in the changing circumstances of the workshop, the ability to communicate verbally

is different from that of generating potent and impactful experiences or images.

We tried our hand, therefore, at demonstrating our theories in practice and understanding the possibilities of the body, in spare moments, by training with exercises designed to be shared with the group. In a sort of conversation, the artists extended the experience of Claudia Cisneros's performance and the collective exhibition of the Appendix by activating their own proposals in the *Estudio abierto* exhibition space.

Alicia Menchaca presented the first action during the inauguration of the exhibition. Wearing a belt attached to a spring cable several meters long, she exerted sufficient force to move away from the wall to which one end of the cable was fastened. The dancer used the tension to create a play of forms and to test the resistance of her body by subjecting it to a dynamic, geometrical study. The action was observed with interest by those attending the inauguration.

Another piece was presented the same day by Nayeli Santos, who used *Máquina del tiempo: Retrato hablado* as an opportunity to collaborate with Claudia Cisneros. The choreographer configured her performance by giving a series of instructions to an intermediary placed at a distance. The dancer listened to a secret, edited recording through earphones, to be interpreted through movement on just this single

occasion. The interpreter executed the improvisation using the entire space of the exhibition hall, paying special attention to its neglected textures and spaces.

The activity was observed by Cisneros and then narrated, with the predetermined delay. The aim was to unleash a series of translations which would give added meanings to the corporeal action.

Original (2014), by Ramiro Ávila, was performed with the collaboration of some of his acquaintances. Two guests received instructions to enter the hall and cross it in opposite directions. When they met in the middle of the space, they were to shake hands and introduce themselves by name. To their surprise, the two guests heard the same phrase each one of them had pronounced, but out of the other's mouth (in other words, they shared the same name). The disconcerted participants then proceeded in the opposite direction, returning to Ávila, who told them a familiar anecdote about the mystic power of the repetition of names in any kind of meeting.

Olivia Ramírez's dynamic action made a strong impact. In an act of automatic writing, the artist poured onto dozens of sheets of paper, without any filtering, the conversations she had had during the day. The style led her to avoid the conventions of ordinary writing. This could be clearly seen on the piles of pages with their disordered syntax.

Nevertheless, the stories that accumulated on paper attested to a stubborn exercise of memory and constituted a sincere mapping of the lives of those close to her.

On the last day of *Máquina del tiempo: Retrato hablado*, Héctor Rentería entered the exhibition hall carrying a square mirror that covered the greater part of his body. Anonymous to the operator of the Time Machine, he revealed to her, by gently moving the mirror, the hidden faces of the works on display. The mirror captured everything the artist was unable to narrate because it was out of her range of vision.

The actions performed in the auditorium were able to take advantage of our physical presence on larger surface area. The spotlights set apart the space where the action was being performed, dividing it from the rest of reality, as though it were under a glass dome, laid out for observation by anyone who was willing to take a seat in the auditorium.

In order to free our minds and try out the paranoiac-critical method, we formed a circle and, moving clockwise, each one of us said a word that began with a letter chosen at random. The game started as an amusement, but it soon became a mental challenge in which the participants were eager to provoke the most unexpected connections between the new idea and the word that the preceding participant had just spoken.

In this way we created a collective poem that sounded like a prayer and maintained its rhythm in favor of a wealth of meanings.

In favor of improvisation, we underwent a spontaneous interrogation. The “suspect” and the detective were chosen at random. “What were you doing on the afternoon of such and such a day at a given hour?” This was the question that launched the competition. The urgent dialogue that unfolded continued through plausible answers and compromising questions until the paradigms of some of the participants fell into obvious contradictions.

One day, Ramiro Ávila arrived at the workshop with some hula hoops and invited us to recite passages from literature as we exercised. The task required special concentration, involving as it did the use of our minds to the rhythm of the movement, while maintaining our balance.

Seated in a circle, we were instructed by Héctor Ramírez, standing center stage, to count silently to ten and then get up and walk. After moving around for ten more seconds we sat down again for the same period of time. This cycle was to continue for as long as we wished. The performance unfolded in such a way that each individual moved around the auditorium with his or her mental operations as the only chronometer, accompanied by a silent count

that might not be precise, but which encouraged meditation.

One of the last rehearsals called on us to address whichever other member of the group we chose and yield to him or her the responsibility of guiding the movements of another person. The first round went off like gym practice, with everyone abandoning themselves to continuous movements. It was perhaps the heart-stopping pace that generated the high degree of expressiveness in our desperate actions. The piece ended with a scream muffled by the hands of a comrade, sounding out in the auditorium a dozen times.

Many of us were surprised by the potential of minimalist actions. Just as in a game, many of the performances were articulated by defining simple rules that would have to be challenged. For a group of artists who normally produce alone, the workshop allowed for teamwork and creative generosity on behalf of a lively collaboration.

Having the opportunity to use the theater and other unconstructed spaces for the performance projects, we realized very clearly when it was necessary to represent, act, and improvise, as opposed to situations that demanded to be tested through resistance and corporeal honesty.

The workshop transpired very differently from the critical sessions characteristic of an art school. Freed of the requirement to grade the works presented or come to normative conclusions, we emphasized experience and deep reflection on the personal process of each one of the participants. It is not surprising that the artists took home the intention of incorporating into their lives an action that would help them to understand something they did not know.

Comrades of Time

Daniel Montero

For Claudia Cisneros

The expression “comrade of time” has a complex origin. The etymological meaning of comrade is “chamber-mate,” that is, someone who shares the same room. When I say “comrade of time,” it is as if I were saying con-temporary, not only with the notion of being simultaneously in time with someone, but also with the necessary addition of the spatial element. The problem is that we are not all comrades of time, and in the strict sense we are not all contemporaries, or at least not all in the same time. This lecture will develop some thoughts about the notion of the contemporary in connection with the exhibition *Máquina del tiempo* (Time Machine).

It is not intended as a philosophical diatribe since, as we know, arguments of a phenomenological or ontological nature could also be made, not to speak of political considerations. This is neither the time nor place for that. As a referential framework, these discussions are fundamental. What I intend to do, however, is a little simpler: I will show in different sections that we are not all contemporaries in the world in which we live, but that in some way some of us are. Of course, what is evoked by the word

“contemporary” is the idea of art, especially when speaking in the context of the Museo de Arte de Zapopan, so I will also examine the notion of the contemporary in art, without even trying to offer a definition.

Difference, Time, and Community

A little while ago I was discussing the social order and the *must be* of this order with a friend. I asserted that many social misunderstandings have to do with a misalignment in the temporal understanding of this social interaction, that is, in a substantive diachronicity that prevails in the interaction. My friend said that this was overly reductive, since I was trying to explain these social interactions from a single point of view, without even being aware of the social conditions to which I was referring. She was right, to a certain point, but I trust that I was right as well.

I still think that the perception of that time, in this case a social time, is fundamental to understanding the matter. Although my response is partial (it is what I can formulate in this space), I believe it has some points of interest: I am not a contemporary of all because we are not all in the same time, that is, the construction of time and the understanding of them is not equitably shared or, to put it in other terms, the time that is given is not the same for all.

The problem has to do with how we inhabit that time

and the notion of community that underlies that act of inhabiting. It also has to do with the appearance of the notion of history constructed by modernity and its schism and reconfiguration since what has been called postmodernity, which is not necessarily the surpassing of modernity, but also the possibility of thinking of a postmodern time mediated by that same notion of modernity. It is a paradox. We almost never inhabit contemporaneity, that is, we are divided between the time that was, as memory, and a longing for time as desire or duty. In many parts of Mexico, for example, and even in the large cities, if a woman has not married by a certain ago or has no children, she is said to be *quedada* (someone who has “remained,” or “been left” *behind*). For many other women, however, the decision to marry or to have children is a temporal conquest, in the sense that they can decide when they wish to form a family.

What I mean to say is that common sense, speaking literally, has to do with a perception of social temporality in relation to a given community and is not “universal.” To be extemporaneous or retrograde does not mean that some are further *behind* than others, but that their perception of social time is different. Perhaps the people who make such judgments have not even inhabited that time, more complex still, or even have the ability to understand diachronicity.

Thus, one of the conditions of community is to establish an equal temporal distribution among its members. The fact is that the difference of temporal perceptions as diachronicity generates conflicts. The fact is that —as I believe— this crosses through various things, such as art and politics. At a certain level, the conflicts produced by this diachronicity cannot be resolved, and sometimes the understanding of an individual passes through a differentiated consciousness of time, a situation which, to be sure, is painful for many. The important thing here is not the need for us all to be contemporaries insofar as we are a community, but rather to recognize this tacit temporal difference in society and the reordering of individuals within it, to acknowledge that we live in a time machine.

As a small note that I have not developed here, Nietzsche’s expression the “will to power” has to do with this same temporal matter of which I have spoken as a desire for acknowledgement of the present time.

Against Distance: The Delay of Experience

For some time now, in different places, I have insisted on a certain possibility of understanding art as a present phenomenon which starts from an experience that is actualized in space, that is, the question of how to understand art “as contemporary.” I have gone so far as to say that a certain type of art is not

only present in the exhibition hall as subject, as many minimalist artists have insisted, questioning in passing the very notion of object, but that it is actualized as what it is in space. Based on this assertion, I have been able to confirm that much of the art produced at the present time is not necessarily metaphorical or symbolic, since it does not refer to an absence, either temporal or spatial, as substitution, but that it is presence actualized in space as the work in its workings.

What I would like to add here is that the notion of the contemporary throws into question the deferred temporality inherent in both metaphor and symbol. The contemporary refers to what is happening in a work of art. It does indeed come from an experience, but what is presented is not a substitute for this experience but rather the experience in the form of a work and in the work itself. I explained this recently in connection with the work of Jill Magid which was exhibited at the MAZ.¹ In order to mount her exhibition, Magid had to make contact with Vitra, the corporation that holds the legal rights to the reproduction of the Luis Barragán archive. As is well known, the Barragán archive is divided: part of it is in Mexico and the rest in Switzerland. The Swiss group Vitra, however, prohibited the reproduction of any image from the archive, so the exhibition had to be resolved in a curious way: with images already published in books, framed and displaced from reality, but as a part of that reality.

After I heard her story and asked her how she resolved the situation, Magid told me something very revealing, at least to me: these works are neither a metaphor for, nor the product of, a copyright law that prevents the reproduction of the works, but rather the law itself being performed in the exhibition space. Many of the artist's works start from experience and chance, but what is presented here is not really the rhetorical formulation of a previous moment, but rather the performative quality of the apparatus that has made it possible for the exhibition itself to take place. In this sense, what Magid is presenting in the MAZ is not a substitute for the experience or for the institutional relations of art, but rather the *mise-en-scène* of its legality. It is a work which performs its own condition in the space and should not be understood as the rhetorical replacement of the experience. The objects exhibited are the possibility of the image that permits the very legality pertaining to an institutional system. Thus, the work is performed in the space, entailing the experience as a tension and as a presence. In other words, it is not the representation of the law, but rather the law itself at work.

The point here is precisely that there is no longer a *delay* in time as substitution, and the experience produces its own objects and its own economy, neither

¹ The exhibition *Woman with Sombrero / Mujer con sombrero*, presented by Jill Magid from July 21st to November 9th, 2014, at the Museo de Arte de Zapopan.

as substitution nor as the presence of an absence. Some contemporary art objects thus displace any question of their significance or even of sense itself: they have a spatial sense that comes from the present moment and not from the absent significance that is elsewhere as distance.

The Future as Limit and the Past as Future

At the beginning of the third track of Daft Punk's last album, entitled *Random Access Memories*, Giovanni Giorgio, who was invited to do a mix with the French group, declares:

When I was fifteen, sixteen, when I really started to play guitar, I definitely wanted to become a musician. It was almost impossible because the dream was so big that I didn't see any chance because I was living in a little town, I was studying, and when I finally broke away from school and became a musician I thought, well, now I may have a little bit of a chance because all I really wanted to do is music, and not only play music, but compose music. At that time, in Germany, in '69, '70, they had already discotheques, so I would take my car and would go to a discotheque, sing maybe thirty minutes—I think I had about seven or eight songs. I would partially sleep in the car because I didn't want to drive home and that helped me for almost two years to survive in the beginning. I wanted to do an album with the sounds of the '50s, the sounds

of the '60s, of the '70s, and then have a sound of the future, and I said "Wait a second: I know the synthesizer. Why don't I use the synthesizer, which is the sound of the future?" And I didn't have any idea what to do but I knew I needed a click, so we put the click on the 24-track, which then was synched to the Moog modular. I knew that could be a sound of the future but I didn't realize how much the impact would be.... Once you free your mind about the concept of harmony and of music being correct, you can do whatever you want. So nobody told me what to do and there was no preconception of what to do.

This little anecdote, which may seem completely trivial, throws into question Daft Punk's entire album, which is in fact a reflection on the possibilities of recombining the music of the past, and it questions any future possibility, or rather constitutes a perfect future. Nevertheless (and here is where it gets really interesting), the possibilities of enunciation have drawn back, in the case of Giorgio, into an instrument as future (the synthesizer) and, in the case of Daft Punk, in a structure already instituted as past. It is interesting to note that the temporal possibilities, distributed over this sheet, are limited in different ways, depending on how one understands time as a limit of enunciation in a diachronic and synchronic relationship: there are some things I can't say, not because *I can't*, but rather because their time is outside of any possibility of articulation. And there are also things that I can enunciate because the awareness of

their time is already there, as a presence and even as an absence. I make the future arrive.

Well, Then... Who Are My Contemporaries?

Of course I can't name any names here. This text cannot give an account of a totality: quite the contrary. The idea of the contemporary is fragmentary and discontinuous, but it has points of contact with and, if viewed closely, pretensions to an all-embracing totality. What I can affirm is that in recent years there has been a change that makes it possible, at least, to consider this question.

Who is with me in time? Who is my comrade of time? As one might suppose from the start, owing to the paradoxical nature of the question, the answer will have suggestions of awareness and unawareness: since my contemporaries are located not only in space, but also in time. What I mean is that there can even be contemporaries whom I don't know and never happened to meet, at least as a subject. They can even be deferred. I think of the case of Deleuze and his readings of Nietzsche and Spinoza, but also of his friendship with Foucault.

At this very moment and in this very space, as I write these lines, I may have and not have contemporaries. That we share the same space does not mean that we are in the same time. I believe everything can be reduced to the idea of comprehension. The etymology

of this word also has to do with simultaneity. To comprehend means to apprehend the other. Not necessarily to apprehend all of another, but rather to apprehend even his or her fragmentary character. This has nothing to do with being in agreement or not. I can be a contemporary to those with whom I am not in agreement, and even consider them as such. What then is a contemporary? I offer a partial answer: it is someone I can *com*-prehend. But notice that my comprehension of another depends not only on that other, but fundamentally on myself as other. Those are my comrades of time.

About the artist

Claudia Cisneros (1986)

Drawing on references to art history and to her personal life, Claudia Cisneros's work is a constant effort of memory, exercised as something still present. Cisneros works mainly with drawing, installation, and performance. She is a graduate of the visual arts program of the Universidad de Guadalajara and of the educational program SOMA. She lives and works in Guadalajara.

She has participated in numerous collective exhibitions, including *Demasiado futuro*, Centro Cultural de España en México, Mexico City (2013); *Casa de cultura*, Galería Juan Soriano, Guadalajara (2013); *Salón Acme no. 1*, Mexico City (2013); *Saltar con la certeza de que sólo hay cemento*, Bikini Wax, Mexico City (2012); *Alguien aguantando la respiración y que no se preocupa...*, La Cámara, San Miguel de Allende (2012); *This is about nothing*, Galería Plataforma Arte Contemporáneo, Guadalajara (2010); *Mexiko meets Hamburg*, Internationaler Jugendverband Europa-Lateinamerika, Hamburg (2008); and *Línea de salida*, TRAMA Centro, Guadalajara (2009).

Solo exhibitions include *Narciso*, Centro Cultural de España en México, Mexico City (2013); *Estudios sobre Narciso*, Cuarto de Proyectos SOMA, Mexico City (2013); *Que el mar te perdone*, Bikini Wax, León, Guanajuato (2011); *Escorial*, Museo Raúl Anguiano, Guadalajara (2010); and *Debiste creer en la primavera*, Dear Deer, Guadalajara (2009).

Notes on the Appendix

Viviana Kuri and Alan Sierra

The function of the Appendix is to stimulate, by means of a body of work by different artists, the possibility of dialogue between these works and the exhibition of the guest artists. In the experimental spirit of *Estudio abierto*, we have designed the showing in the manner of a semantic field. In other words, we propose an approach that does not claim to support any given theory but rather to offer a panorama of meanings and relations, providing the elements for broader reflection.

The aim is to enrich the sensorial and cognitive experience of the visitors, and to give the guest artist the opportunity to establish a dialogue with the formulations of other artists. In *Estudio abierto 4*, the Appendix consisted of performances and actions or the documentation thereof: works whose theme was time, but also light, matter, or the body (the minimalist sculptures, for example), and others that had a disconcerting, uncanny effect on the viewer.

Obviously, there were works that fitted into more than one category, a fact that made them even more interesting. Artists represented included Marina Abramović, Francis Alÿs, Diane Arbus, Patty Chang, Valie Export, Dora García, Douglas Gordon, On Kawara, Sol LeWitt, Robert Morris, Roman Ondák, Susana Rodríguez, and Hiroshi Sugimoto.

Rhythm 0 by Serbian artist **Marina Abramović**, created in 1974 at the Morra Arte Studio in Naples, Italy, is considered an historic performance, owing to what it revealed not about the limits of the will or corporal resistance of the artist, but about the unsettling behavior of the public, which under the cover of anonymity and freedom from responsibility, acted with extreme violence, dehumanizing Abramović.

The artist made her own body the subject and the object of the action. For six hours, it was offered up as a raw material to be manipulated by means of seventy-two objects placed on a table, so that the public could choose. The different objects were capable of giving either pleasure or pain: grapes, a feather, a rose, a knife, a whip, a pistol.

The only instruction was that members of the public could do what they wished to the artist's body with the objects; she would assume complete responsibility for their behavior. The performance was brought to an end when someone took up the pistol from the table in order to place it over the artist's right hand, about to be fired.

In the display on exhibit in *Estudio abierto 4*, we can see a list of objects and the instructions, together with a photograph from the record of the performance, showing Abramović with her blouse unbuttoned and a wound on her breast, holding a rose in her right hand, as she gazes into the distance, visibly affected by the consequences she had agreed to accept.

Time is a Trick of the Mind (1998) is an animation, projected in duplicate, which shows a figure running a wooden stick along the fence to his left as he walks along, making a very particular rhythm.

Francis Alÿs formulated the following hypothesis about this work: "if two identical VHS tapes were synchronized to start playing on 2 identical VCR players at exactly the same time, and if they were played for the duration of, say, 1 hour, an increasing desynchronisation will (naturally) occur in the running speed of the tapes, generating shifting images on parallel projections and a constantly moving soundtrack."

In effect, the parallel animation loses its shared rhythm. Although the reproduction of the passersby is hardly perceptible, this generates a musical repertoire from the rattling of the grille, which attests to a loss of synchronicity.

Fascinated by strange subjects and eager to document their extraordinary circumstances, **Diane Arbus** wrote the following in an application for a Guggenheim fellowship: "I want to photograph the considerable ceremonies of our present because we tend while living here and now to perceive only what is random and barren and formless about it. While we regret that the present is not like the past and despair of its ever becoming the future, its innumerable, inscrutable habits lie in wait for their meaning. I want to gather them, like somebody's grandmother putting up

preserves, because they will have been so beautiful.” In *Triplets in their Bedroom, NJ, 1963* (1963), the photographer portrayed a set of triplets posing confidently on one of the beds in their bedroom. Arbus, who sought out such encounters, made contact with them at a triplets’ convention. The image is very peculiar, and not only because of the strangeness of the subjects. Physically identical and dressed in the same way, they can nevertheless be distinguished by their individual ways of posing. We might even guess who the eldest is, because of her steady gaze and severe expression.

The photographer said that the triplets reminded her of herself when she was a teenager, or rather of three different versions of herself: daughter, sister, and bad girl, with unmentionable secret fantasies, each one with small differences.

Patty Chang’s work has continued the explorations of performance artists of the 1960s, with works requiring strong physical endurance. The strong dose of irony and humor in her work, however, allow her to demystify the role of the body artist.

Chang’s work also speaks from a post-feminist perspective. Her works “reveal contradictions within feminism itself—white, heterosexual, and bourgeois—which leaves out those who do not fit the norm. This is the case of immigrant women who find themselves traversed by a friction between their own traditions

and the absorption of the culture receiving them.”¹ In the video *Fountain* (1999), the artist observes herself cautiously in the mirror and at a certain moment begins to absorb the liquid surface of the reflection with her lips. In fact, the video was made from a horizontal position, with Chang drinking from a mirror parallel to her face and covered with water.

Chang has said the following about the work: “I was obsessed with the idea of a flat surface and the illusion of depth that it involves, it is a superficial abyss. Baudrillard wrote how seduction means to die as a reality and to be reconstituted as an illusion. Looking at yourself is an act of seduction, the action of looking at yourself becomes a cycle of life and death, and drinking is acceptance of that cycle.”

Valie Export was born Waltraud Lehner in 1940 in Linz, Austria. In 1967 she decided to change her name to VALIE EXPORT, a pseudonym she took from a cigarette company, written in upper case as though it were trademark.

Valie Export’s work is at the center of debate in the art world on issues of gender, politics, and the body. It constitutes an important example of feminist experimental art.

¹ Sagrario Aznar, “Desde los feminismos: Patty Chang,” *Mora* (Buenos Aires) vol. 13, no. 1 (Jan.-July 2007).

In the 1960s, many artists, certain that the dominant language was a form of manipulation, aimed to escape from these forms of social control and develop other options of language outside of the dominant male system. According to Valie Export, this could be found in the fortress of the female body: the ability to express oneself directly and without mediation.

Abwendung (1976) belongs to *Body Configuration*, a series of black-and-white photographs in which the artist used her own body as an instrument to measure and sign by taking the shape of the corners and traffic islands of the city. These were actions designed to challenge the conservative culture of her native Austria during the postwar period. The contrast between the architectural structures and the uncomfortable gymnastics performed by her body underlines the tension between individuals and the social and ideological forces that shape urban realities.

Dora García uses the exhibition space to explore the relations between the visitor, the work of art, and place where it is located. She frequently turns to interactivity in her performances in order to stimulate critical thinking. Her actions are often represented by intermediaries.

For *La Esfinge* (The Sphinx), Dora García chose a woman who played the central part in the performance. (The perfect “performer,” according to García, is a “young woman, but not too young

—around thirty years old is ideal— attractive, and somewhat mysterious.”)

Like the mythological creature, this character approached visitors during museum hours to get them to answer a series of yes-or-no questions. The questions dealt with life, principles, love, and gender. The Sphinx decided whether the answers were correct by consulting previously with the artist: that is, the answers were approved if they corresponded with the way the artist would have responded. If not, the game was abruptly terminated and there was no way of continuing.

Although there were no correct answers in an absolute sense, participants were disconcerted by getting the questions “wrong,” and some people even became upset and defended what they had said as the only possible truth. Few people managed to get very far in the interview and no one reached the end. The reward for defeating the Sphinx remains a secret.

On a blue vinyl cutout placed at the entrance to the exhibition hall the following phrase could be read: *Someone is listening*. The phrase constitutes *Instruction no. 10* by **Douglas Gordon** and is accompanied by a small certificate in which two photographs and a text describe the function of this sentence.

The certificate indicates that the curator of the exhibition—in this case, the one who originally

presented it— must make a call to a café with which there is a prior agreement that a customer, chosen at random, will be notified. The customer is told he or she has a phone call and the action proceeds by the curator whispering through the telephone, “*Someone is listening,*” before immediately hanging up.

The artist was interested in using social situations, in this case a crowded bar at night. The calls were made over the period of month, once or twice every evening. The bartender, who was aware of the plan, called over a customer by name to take the call.

The situation clearly alludes to the motion picture genre of the thriller. Gordon associated it directly with a scene from *Angels with Dirty Faces* in which the main character, a gangster, is about to be killed when called by the bartender of the place where he is to take a telephone call. The call is in fact a trap used by his killers to identify him when gets up, so that they can shoot him.

For *One Million Years (Past and Future)* (2000), the Japanese artist **On Kawara** typed out the million years that preceded and the million years that were to follow the year 1969. The work would later be made into a performance consisting of a man and a woman reading out the entire list of years from inside a glass booth. It has often been presented live in galleries and other public spaces.

The recordings of these live performances have been gathered on a compact disc. On this occasion, visitors could listen to the rhythmical readings under headphones in the corner of the exhibition room. The speakers in Kawara’s project have described the experience as meditative: millions of years are condensed into a few hours of reading.

Sol LeWitt’s work often consisted of plans and instructions formulated by the artist that were to be carried out by others. He deliberately did without descriptive or narrative images in his works. For LeWitt, it was fundamental to challenge the preconceived ideas of what art might be. In 1979 he made the following declaration: “If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product.”

Pyramid (1985) is a wooden sculpture of industrial manufacture in the form of an irregular pentagonal pyramid, slanted and sharply pointed. The shadows cast by this polyhedron mark the passage of time and its different faces react to the light, in the same way as the constructions of ancient cultures that so interested LeWitt.

The work of **Robert Morris** is considered essential to understanding the relations between 1960s minimalism and the origins of performance art.

Untitled (1980) belongs to a large body of work in which Morris turned to simple formal procedures using thick, industrial-strength scraps of felt. The pieces of felt were hung up by the artist, who accepted whatever form the drapery might take as it fell. In this way, he freed the configuration of the objects from the artist's own decisions, making use of gravity and accepting chance as an important factor in creation.

Of his series of felt sculptures, the artist declared: "Felt has anatomical associations, it relates to the body—it's skinlike."

Anchored at four points, the work's dimensions recall those of a human being, exemplifying Morris's theories about the scale relations between his sculptures, the spectator's body, and the exhibition space.

As often in the art of **Roman Ondák**, the work starts from small events, everyday behavior, and barely visible changes that generally go unnoticed.

Resistance (2006) is a performance originally created for the opening of the Kontakt exhibition in the MUMOK in Vienna. For this performance, a small

group of people were invited to attend the public inauguration of the exhibition and blend into the crowd. They were to have one thing in common: untied shoelaces.

Ondák's aim was not to draw attention to these people, but rather to create a situation in which it was not clear whether it was a matter of carelessness or simply a slightly different way of dressing, intended to reflect a good-natured originality.

Through this tiny difference, Ondák provoked existential questions of great importance. Are the persons with their shoelaces untied young? Do they wish to appear young? Do they perhaps feel younger than they are, and are they therefore being a little ridiculous, unwittingly? Or are they simply negligent, careless? Should they be worried about not even realizing that their shoelaces are untied? Is it a mere coincidence that three people end up together, all with their shoelaces untied? It is only at first glance that Ondák's *Resistance* seems innocuous. In fact, it tells us a great deal about our own perception and the way we project onto others.

In making the video *Untitled* (2003), **Susana Rodríguez** explored the small modifications that can take place in any event, which then lead to other changes. These various derivations can lead to a destruction and construction of a new meaning.

The alterations can also turn something useful into something useless. This simple process, according to the artist, can constitute a metaphor of life itself.

For her project, Rodríguez inverted the natural use of an object: she filled up some rubber boots (whose purpose is to repel water, not to contain it) with milk. The sequence is very brief: a pair of bare feet approach the boots and put them on one by one, causing the white liquid to overflow, to the surprise of anyone watching, given the unexpected nature of the event. The color of the milk contrasts with the black plastic of the boots. The visual effect is something that interested the artist, since it endowed the images with a certain sensuality, apart from other possible interpretations.

The uncanny nature of the situation, that is, the abnormal use of the footwear, produces a new image, a new relation of cause and effect, and a different possibility, which stands outside of the frameworks with which we are familiar, which we take for granted and employ without question. What attracts us to strange and unusual events is precisely that something else. In the unknown presented to us, in uncertainty, we always find something more.

The magic of *Bay of Sagami* (1998), by **Hiroshi Sugimoto**, resides in the fact that the artist has captured time in the image. The vision is a fragment

of the Bay of Sagami in Japan, and as we watch it we are watching the same scene a million years before. Nothing has changed. It is the rare exception of a landscape that remains unalterable, where time stands still indefinitely.

Regarding his series entitled *Seascapes* (1999), a year after taking this photograph Sugimoto wrote: "Mystery of mysteries, water and air are right there before us in the sea. Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing."

Créditos fotográficos / *Photographic Credits*

Museo de Arte de Zapopan.

Fotografía: Samantha Cendejas

Museo de Arte de Zapopan

Héctor Robles – Presidente Municipal de Zapopan

Juan Carlos García Christeinicke – Regidor Presidente de la Comisión de Promoción Cultural

Gabriela Serrano – Directora General del Instituto de Cultura

Directora y curadora en jefe del Museo de Arte de Zapopan / *Director and chief curator*: Viviana Kuri Haddad

Investigación y asistencia curatorial / *Researcher and curatorial assistant*: Alan Sierra

Coordinación de exposiciones y museografía / *Exhibition coordination and museology*: Gustavo Enríquez y Hugo Preciado

Administración / *Administration*: César Covarrubias

Difusión / *Press*: Eduardo Orozco

Mediación de públicos y edición web / *Public programs and website*: Alejandra Arreola

Servicios educativos / *Educational services*: Angélica Santana

Coordinación de eventos especiales / *Coordination of special events*: Roberto Velasco

Asistentes de servicios educativos y museografía / *Educational services and museum assistants*: Geovanni Duarte y Sergio Gómez

Asistentes de administración / *Administrative assistants*: Erika Alejandra Fabián Flores y María del Carmen Martínez

Mantenimiento / *Maintenance*: José Vanegas

Intendencia / *Custodian*: Ernestina Garibay

Voluntariado / *Volunteer work*: Marcia Toledo de Olivier

ESTUDIO ABIERTO 4

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2015
en los talleres de Imprefiel.
El tiraje consta de 300 ejemplares.

 Estudio
Abierto **4**