



# Estudio 5 Abierto

**ZEA  
MAYS**

**Gabriel Rico y  
Luis Alfonso Villalobos**

Del 6 de marzo  
al 12 de junio de  
2015

**MAZ**



**ESTUDIO ABIERTO 5**  
**ZEA MAYS**

Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos  
Del 6 de marzo al 12 de julio de 2015  
*From March 6th to July 12th, 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, Michelle Suderman

**Diseño editorial / Design**

Paulina Magos

**Colaboradora / Collaborator**

Alejandra Arreola

# Í N D I C E

PRESENTACIÓN .....p.5 / p.89 / <i>FOREWORD</i>	APÉNDICE / <i>APPENDIX</i>
ESTUDIO ABIERTO .....p.6 / p.90 / <i>OPEN STUDIO</i>	Apuntes sobre el Apéndice / <i>Notes on the Appendix .. p.42 / p.103</i> Viviana Kuri
ZEA MAYS .....p.9 / p.90 Viviana Kuri	Apéndice bibliográfico ..... p.50 / p.50 / <i>Bibliographical Appendix</i>
GABRIEL RICO Y LUIS ALFONSO VILLALOBOS	LISTA DE OBRA / <i>LIST OF WORKS</i>
Sobre el proyecto.....p.15 / p.92 / <i>About the Project</i>	Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos ..... p.53 / p.53 Apéndice / <i>Appendix</i> ..... p.62 / p.62
Todo lo que brilla. Maíz y oro .....p.21 / p.94 / <i>All that glitters. Maize and gold</i>	Otros préstamos / <i>Other Loans</i> ..... p.69 / p.69
Lorena Peña	CATÁLOGO / <i>CATALOGUE</i>
Semblanzas / <i>About the artists</i>	Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos ..... p.73 / p.73 Apéndice / <i>Appendix</i> ..... p.75 / p.75
Gabriel Rico.....p.36 / p.101	Otros préstamos / <i>Otros préstamos</i> ..... p.77 / p.77
Luis Alfonso Villalobos.....p.38 / p.102	ACTIVIDADES DE ESTUDIO ABIERTO 5 ..... p.79 / p.79 / <i>ESTUDIO ABIERTO 5 ACTIVITIES</i>



## 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.

Para la quinta edición de *Estudio abierto*, los artistas Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos construyeron un proyecto que apostó por la memoria desde la conservación y protección del legado cultural, al investigar la relación del ser humano con el cultivo de la especie *Zea mays*.

Durante varios meses, los artistas se encargaron de un sembradío temporal de maíz instalado en la terraza del Museo. El trabajo que Rico y Villalobos realizaron para la investigación previa, el mantenimiento diario, la cosecha y la comida pública fruto de la recolección de mazorcas, sirvieron para establecer una posición analítica ante el dominio de las políticas alimentarias vigentes y lanzar una señal de alerta ante la amenaza a la variedad de las especies endémicas de la región y pérdida de elementos identitarios de nuestra cultura.

Las piezas del Apéndice aportaron componentes político-sociales e histórico-culturales que reforzaron la postura crítica planteada por los artistas.

Viviana Kuri

## Estudio abierto

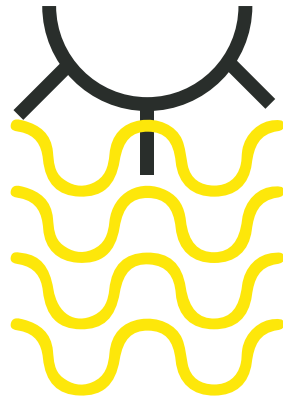
Es un programa de exhibición, reflexión y producción que permite a los artistas invitados explorar temas pertinentes a su práctica y cuerpo de trabajo. La apuesta es por el cruce de distintos procesos para acercar al público a las prácticas artísticas y curatoriales que se realizan en el Museo.

*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



*Zea mays*

---

*Viviana Kuri*

La planta que conocemos como maíz tiene como nombre científico *Zea mays*. *Zea* voz de origen griego que deriva de *zeo* que significa vivir, y *mays* que viene del taíno mahis<sup>1</sup>.

Fue Carlos Linneo, botánico y viajero sueco, quien en el siglo XVIII le dio a la planta el nombre de *Zea mays*. Linneo estudió en uno de sus viajes a la planta originaria de la Nueva España. Actualmente se conocen hasta sesenta variedades que difieren por la forma, tamaño y color del grano<sup>2</sup>.

Se cree que el origen del maíz es el norte de América, específicamente México, y que un tipo de maíz primitivo se consumía desde hace 7 mil años. Lo más probable es que el *teosinte* (en náhuatl “semilla de Dios”) sea el ancestro del maíz actual<sup>3</sup>.

La planta en náhuatl es llamada *tlayol* o *tlayolli* y su uso como principal alimento ha sido una constante en la historia de México hasta la década de los años cincuenta del siglo pasado. El maíz no sólo ha representado por siglos la supervivencia de miles de mexicanos, también ha ocupado un puesto primordial en la cosmogonía de los pueblos indígenas que ha determinado, según los ciclos agrícolas y características de la planta, su relación con la tierra y una forma particular de concebir el tiempo y el ritmo de la

existencia humana. En la actualidad, usos y costumbres siguen subsistiendo en el campo, en torno al sistema de la *milpa*, en contraste con los tiempos, métodos y rigores de la producción industrializada y las reglas del libre mercado.

En la Nueva España, para la mayor parte de la población, el alimento diario en las tres comidas era el maíz. Por ejemplo, en 1803 según Humboldt, los grupos formados por indios, mestizos, mulatos y “*castas*” representaban casi el 50% de la población total de la Ciudad de México: sumaban 69,500 contra 67,500 blancos o sea criollos y españoles. Esas 60 a 70 mil bocas dependían del maíz preparado de diferentes maneras como tortilla, atole, tamales, tostado o hervido, hecho polvo para pinole, etc.; no obstante, se les trató de inculcar la dieta europea<sup>4</sup>.

En la época independiente los impulsos por alejar a los indios del maíz continuaron. El discurso intelectual porfiriano echaba mano de diferentes

---

<sup>1</sup> Tahino: pueblo indígena que ocupaba las Antillas Mayores antes de la llegada de los españoles.

<sup>2</sup> Ramón Cruces Carbajal, *Lo que México aportó al mundo*, Editorial Lectorum, México, 2006, pag.30

<sup>3</sup> José Antonio Gómez Espinoza, *Maíz, axis mundi. Maíz y sustentabilidad*, Ediciones UAEM, México, 2011, pág. 24, 25.

<sup>4</sup> Enrique Florescano, *Precio del maíz y crisis agrícolas en México (1780-1810)*, Ediciones Era, México, 1986, pág. 69.

teorías para explicar el retraso de México y los obstáculos para alcanzar los modelos europeos de “civilidad y modernidad”. En 1899, Francisco Bulnes atribuía este retraso a una combinación entre la debilidad indígena y el conservadurismo ibérico. Explicaba la debilidad de los nativos dividiendo a la humanidad en tres ramas: los pueblos del maíz, los del trigo y los del arroz, y llegaba a la conclusión de que “la raza del trigo es la única verdaderamente progresista” y que “el maíz ha sido el eterno pacificador de las razas indígenas americanas y el fundador de su repulsión para civilizarse”. Influenciados por el positivismo, los “científicos” se adhirieron a las teorías nutricionales como explicación de la “ineptitud indígena”. Hubo quienes, como Manuel Gamio, acusaron a Bulnes de racista, aunque el mismo Gamio se esforzó desde el Instituto Nacional Indigenista por reemplazar el maíz con la soya.

Las explicaciones nutricionales del subdesarrollo económico eran preferidas por las élites mexicanas a los planteamientos de los “científicos sociales” de Europa y Estados Unidos, que señalaban una inferioridad biológica para explicar la naturaleza poco productiva de los pueblos indígenas. Los recién llegados del campo solían tener grandes dificultades para adaptarse a las demandas de la industria acostumbrados al ritmo individual de la sociedad

agraria. Las élites reconocían que eran parte sustancial y permanente de la población y preferían buscar la manera de redimirlos, sobre todo, por medio de matrimonios con europeos para incorporarlos a la vida nacional (no era necesario ser europeo, bastaba con actuar, comer y vivir como europeo). Vicente Riva Palacio llegó incluso a sugerir que los indios, con su escasez de vello facial y su falta de muelas del juicio, habían entrado en una etapa de desarrollo superior a los europeos. Otra solución que se propuso para el problema indígena era la educación universal: en los años de 1880, Justo Sierra encabezó una campaña para hacer obligatoria la educación primaria de todos los niños mexicanos<sup>5</sup>.

Décadas de lucha revolucionaria contribuyeron al crecimiento de la unidad nacional, los gobiernos revolucionarios reemplazaron la exclusión con una política inclusionista, exaltando a los indios como miembros importantes de la nación. Se hicieron programas masivos de escuelas rurales y apostaron por el fervor patriótico como fuente de entusiasmo para integrar finalmente al componente mexicano.

---

<sup>5</sup> Jeffrey M. Pilcher, *¡Vivan los tamales! la comida y la construcción de la identidad mexicana*, Ediciones de la Reina Roja, México, 2001, págs. 123, 124.

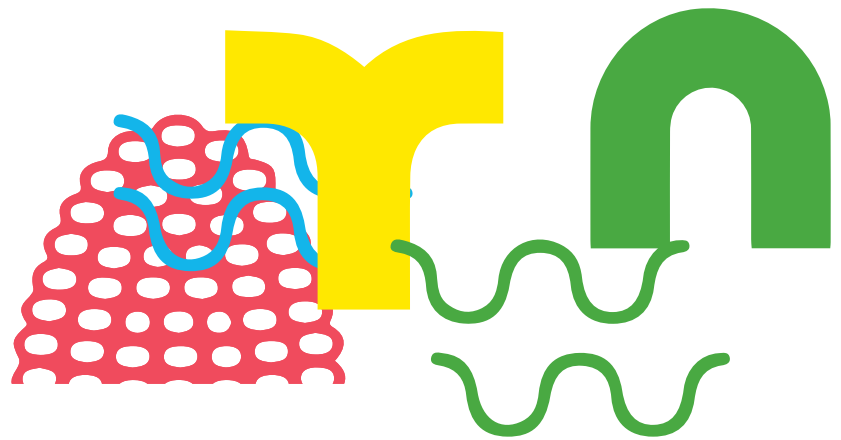
Cuando en los años cuarenta los investigadores analizaron la dieta del país, descubrieron que el maíz y el trigo eran prácticamente intercambiables, y que la desnutrición rural era consecuencia no de la inferioridad de la tortilla, sino de la pobreza y falta de tierra que hacían imposible tener una dieta balanceada<sup>6</sup>.



---

<sup>6</sup> Idem. págs. 119, 124.







Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos

## Sobre el proyecto

Zapopan, alguna vez conocido como villa maicera, ha sido uno de los municipios con mayor producción de maíz en la nación. Para los artistas invitados a *Estudio abierto 5*, Zapopan es el detonador a partir del cual se construye un proyecto que investiga la relación del ser humano con este cultivo de vital importancia en América, en particular, en Mesoamérica.

A razón de las controversias asociadas a este alimento —el incremento de su producción a nivel mundial, la aplicación de pesticidas químicos, biotecnología y el control corporativo sobre el campo mexicano—, el estado de alerta se ha generalizado en la sociedad. *Žea mays*, un proyecto de Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos, apuesta por la memoria desde la conservación y protección del legado cultural.

A partir del análisis de la producción de maíz en el siglo XX los artistas construyeron la instalación *El granero del mundo*, 2015. En esta escultura de grandes dimensiones, las estadísticas le dieron forma a una estructura colgante integrada por láminas de una película bio-plástica, compostable y fabricada a base de enzimas derivadas del maíz. Este material transparente y resistente se extendió para formar una gráfica y su diseño fue determinado a partir de la información recabada sobre el aumento en la producción del maíz por décadas en el siglo pasado, interpretada a escala, en una relación de millones de toneladas a centímetros.

La escultura fue acompañada por una decena de gofrados sobre los cuales se creó una iconografía de hechos relacionados con la historia económica del

maíz. *XX*, 2015, comprende un trabajo iconográfico que da cuenta de hechos históricos y desastres naturales que han afectado a la producción del maíz para bien o para mal. Los símbolos representados en estas piezas conectan la vida humana con los cultivos a nivel infográfico y corresponden a regiones del mundo que protagonizan la historia contemporánea de esta especie.

*Sin título (Mazorcas)*, 2015, y *Sin título (Fluidos)*, 2015, se presentaron como dos vitrinas en las que se exhibió un muestreo de diferentes razas de mazorcas de maíces criollos y recipientes con diferentes tipos de combustibles y otros derivados del maíz, que articulan un vínculo entre naturaleza y tecnología.

Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos también instalaron *Sin título (Túnel)*, 2015: un túnel que contenía un grupo de peldaños con palabras talladas sobre madera en relieve hundido que referían a conceptos relacionados con el maíz. El vocabulario se desplegó en la longitud del túnel de OSB (es decir, en un tablero de virutas orientadas) que atravesó las oficinas del Museo y que se activó con el recorrido de los visitantes hacia la terraza donde aguardaba la siguiente pieza.

En *Poaceae & ego*, 2015, los artistas intervinieron la terraza que se encuentra frente a la sala de proyectos, un área que había permanecido aislada y que se aprovechó para construir un sembradío temporal. Este espacio se propuso como una instalación también sonora donde fue posible escuchar una frecuencia que estimulaba en las plantas la aceleración de la división mitótica, la generación de protoplasma y el crecimiento de la hormona etilena, con base en las investigaciones de Rich Marini y Dorothy Retallack.

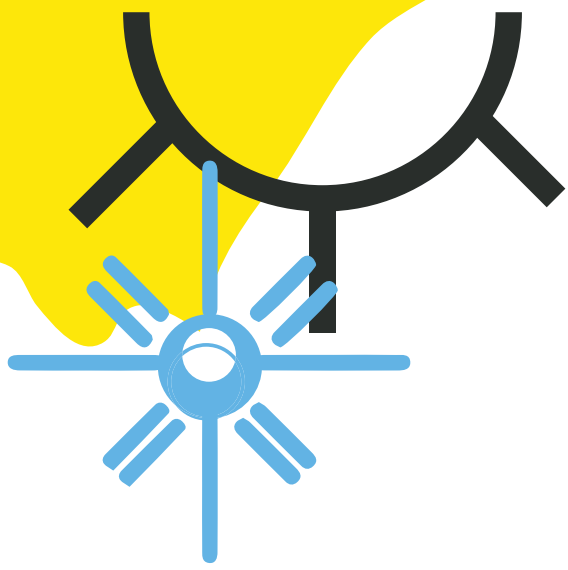


El maizal maduró y finalmente fue cosechado por los artistas. El 27 de junio de 2015, se preparó una comida con el maíz obtenido de la cosecha, con la colaboración del chef tapatío Fabián Delgado e Isaac Padilla, quienes crearon diversos platillos salados y dulces con el maíz. A este evento fueron invitados los investigadores y colaboradores que contribuyeron al desarrollo del proyecto.



La última de las obras elaboradas durante el transcurso de la exposición fue *Mural*, 2015, inspirado en la identidad institucional de las dependencias encargadas del desarrollo de la agricultura en los ya extintos regímenes comunistas, haciendo también una alusión a las décadas nacionales en las que la promesa de un campo mexicano próspero fue desmentida por la indiferencia, la indolencia y la corrupción. Sin embargo, *Mural*, de alguna manera, sirve además para celebrar, desde el diseño de un logo reproducible y memorable, la supervivencia de la planta del maíz de la que se origina nuestra cultura.





Todo lo que brilla. Maíz y oro.

---

*Lorena Peña*

# I\*

“Es en el medio que está el devenir, el movimiento, la celeridad, el torbellino. El medio no es un promedio, sino, al contrario un exceso”

Gilles Deleuze, 1979: 95

Cuando hablé por primera vez con Gabriel Rico sobre el proyecto *Žea mays* hizo un particular énfasis en esta frase, “un sembradío sobre cuatro metros de arte” – refiriéndose a la distancia que tiene la sala principal del Museo de piso a techo–, como si al nombrarlo de esa forma pudiera establecerse un esquema jerárquico. Algo que llama la atención de un proyecto como éste, es que el trabajo estético queda inmerso en un mundo que parece exactamente opuesto. Aunque recientemente la incursión de los artistas en otros campos es frecuente, no cualquier *artistic research* funciona del mismo modo que *Žea mays*. La razón es la siguiente: es poco común que una investigación artística incida en el campo de lo político.

Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos realizaron un arduo trabajo de investigación, es decir, meses de búsqueda sobre la historia del maíz en el siglo XX, pasando por el desarrollo de la industria bioquímica en relación con esta planta, hasta teoría y prácticas agrícolas profundas. Partieron del documento pero principalmente de la transmisión oral. La investigación empírica involucró la negociación de discursos y la contraposición de intereses aparentemente disonantes entre dos artistas y un grupo de colaboradores cuya empatía había que ganar y defender.

La producción y el montaje de *Žea mays* fue un acto premeditado del Museo. Ya antes se habían inaugurado *Testigo del siglo*, bajo la curaduría de Viviana Kuri y Humberto Moro, y *Tequio*, que surgió como parte del programa público de la exposición –la cual cobró independencia después– sobre la contingencia ecológica y el trueque como microeconomía disidente posible, respectivamente. *Žea mays* da continuidad a una línea que el Museo ya habría empezado a definir: la reflexión sobre ecología (a partir de Guattari) en primera instancia, y en consecuencia sobre los comunes. Durante los últimos tres años, el Museo de Arte de Zapopan dejó en claro lo que supondría un hallazgo en las preocupaciones compartidas. En un momento de desencanto político tras la llegada de Enrique Peña Nieto a la presidencia, los deplorables hechos de represión hacia la prensa comprometida socialmente y el caso de Ayotzinapa, agentes del arte y productores creativos optaron por acudir a la reflexión no solo político-económica de una realidad de contingencia. Tanto *Žea mays* como los proyectos expositivos mencionados, como ejemplo, dan cuenta de un paréntesis abierto para trastocar la fluidez del diálogo

---

\* Las fotos que acompañan a este artículo fueron tomadas en la huerta creada por los artistas de *Estudio abierto 5* en la terraza del Museo.



cultural y para abordar las raíces del desencanto inter-generacional, en el que varios coincidimos.

Para la filósofa y feminista Silvia Federicila la resistencia a un capitalismo voraz, al sistema político-social de poder y a la inercia de un consumismo desbordado se halla en nuestra capacidad para replantear en primera instancia el sentido de comunidad y después nuestro entendimiento sobre lo que compartimos. Por supuesto, sostiene su discurso el rescate de una ética en la que el beneficio propio y el de los otros, nuevamente tienen cabida. Es decir, un sistema de aproximación a la naturaleza, los animales y nuestros congéneres que no implica solo nexos económicos. La cooperación social cobra un nuevo auge a la sombra de la empresa y el corporativismo como una plataforma de irrupción y subversión política, incluso desde las plataformas digitales. Y además, ofrece una puerta de salida al tamiz edificado por el Estado y la propiedad privada, que delimitan tanto economía como interrelaciones sociales, culturales y no solo laborales –trastocando incluso la forma en que se entienden, por ejemplo, la familia y las relaciones amorosas–.

¿Por qué *Zeá mays* fue, entre muchas otras cosas, un ejercicio de batalla/diálogo y defensa de la empatía y el encuentro en el disenso? Luis Alfonso Villalobos y Gabriel Rico lograron visibilizar el entramado de negociaciones que la práctica artística contemporánea juega como pan de cada día. Por un lado, que el mismo Museo accediera a la producción no solo en términos de recursos financieros sino de logística –totalmente fuera de la lógica museística– de un cultivo agrícola que sería sostenido, tanto fuera de la institución cultural como dentro del espacio museístico,

es inusitado para una ciudad que aún lucha por formar públicos y diálogos vivos para las distintas formas en las manifestaciones artísticas actuales, cosa que tiene un impacto en el juego político de la institución pública. Por otro, el peloteo entre artistas, museo, asesoría externa y públicos queda intensificado por una práctica que pone en entredicho, y aun en la mesa de discusión, el papel de los museos como espacios de encuentro y reflexión crítica, una práctica que pone en entredicho el mismo rol de los artistas y la participación de los públicos.

El 20 de junio *Zeá mays* se completó con la última pieza del engranaje que Villalobos y Rico estructuraron para su participación en el programa *Estudio abierto*. El rito de la primera cosecha fue hecho en el sembradío instaurado en el techo del Museo con una nueva interpretación. Una comida que sería el vehículo para que agentes especializados, –los chefs invitados– hicieran una lectura abierta sobre la tradición culinaria del maíz a partir de la contemporaneidad. La comida fue hecha con el maíz cosechado en el techo de un museo. Y fue la ofrenda que los artistas brindaron a algunas de las personas –profesionales que al mismo tiempo son público– que contribuyeron con su estancia en el Museo y, sobre todo, con su aprendizaje en materia agrícola. La reunión culinaria, al contrario de lo que se creería, no tuvo intención de abrir un diálogo directo, sino que constituyó la manera de replantear la relación del arte con prácticas disimiles de impacto económico-político.

La exhibición constituyó distintos movimientos –dado el programa del museo, fue un proyecto todo el tiempo cambiante y dinámico– que incluyó distintas capas formales



sostenidas sobre planteamientos secuenciales. El espacio arquitectónico fue adecuado por los artistas a sus intereses discursivos, como una manera de narrar e ilustrar los hallazgos de la investigación. Desde el *mezzanine*, que contuvo la historia industrial del maíz, hasta la interpretación social que los artistas dieron a la planta por el pasillo de madera, todo fueron capas (casi arqueológicas) y momentos, que intentaban construir un lenguaje para permitir al público encontrar un punto de arranque e iniciar así un viaje cognitivo a partir de su propia imaginación, una pesquisa de sus propios hallazgos sobre la industria, la carga simbólica y patrimonial, la biodiversidad y los alcances culturales del maíz en nuestra sociedad. Sin embargo el sembradío y su conclusión con la comida detonó la demostración de algo que es casi nada a simple vista y que sin embargo (re)presenta la posibilidad de la resistencia. Este intento, exitoso, de huerto en casa significa precisamente, como Federici lo habría considerado, una forma de poner en acto la gestión crítica. *Zeá mays* y sus autores lograron la creación de una comunidad con intereses diferentes, desorganizada y por tanto viva; socializar la potencialidad del diálogo, de la transmisión horizontal del conocimiento. La posibilidad de un regreso a la autogeneración del alimento, comprometiendo al sistema económico por el que navegamos; del diálogo de la institución cultural con públicos disímiles y, sobre todo, del devenir minoría.

## II

**Lorena Peña:** Imagino *¿ga mays* como esta especie de texto débil, una estructura en donde la narrativa flaquea o puede romperse para que el espectador pueda entrar con ideas propias. Me parece crucial el hecho de que se haya llevado a cabo en un museo. ¿A ustedes les interesa la articulación de las obras que resultan de toda esta investigación a partir de que sean exhibidas en un espacio museístico, como un espacio de pensamiento determinado entre distintas comunidades, por ejemplo, o podrían llevarlo también en otro tipo de espacio?

**Gabriel Rico:** El museo es una institución preocupada por la cultura y la cultura no termina siendo solamente el arte, sino que la conforman distintas manifestaciones. A final de cuentas la coyuntura actual del museo, y características como que es un espacio gratuito (MAZ es entrada libre), ofrecieron posibilidades mayores para el proyecto. Sucedió de manera natural durante el transcurso de todo el proceso de producción una comprensión del Museo como un provocador de diálogo. Y, la verdad, esta investigación surgió a partir de la reflexión sobre una planta que es emblemática para el lugar.

**Luis Alfonso Villalobos:** Creo que al final un museo te brinda otras posibilidades espaciales, mucha más apertura y mayores posibilidades de trabajo en el recorrido.

**GR:** Aunque el proyecto en realidad no sucedió solamente en el museo. Tuvimos que generar un espacio experimental en La Huerta, Jalisco. Ahí cultivamos cien plantas que trasladamos de La Huerta al Museo. Y lo hicimos así a propósito, para que el Museo no delimitara el proyecto, básicamente.

**LP:** Ustedes dicen que fue una historia bastante larga pero creo que vale la pena recapitular aquí al menos el proceso de investigación de campo y producción.

**GR:** Pues lo más fácil fue la investigación de datos, ahí nos llevamos un rato... buscando toda la historia del siglo pasado para poder generar lo de la sala. Una amiga tiene un tío que siembra maíz. Le platicué del proyecto y me sugirió acudir al INIFAP. Allí le platicamos al ingeniero Primitivo Díaz que estábamos interesados en maíces criollos. Él a su vez nos recomendó buscar a Ricardo Fabián, un coleccionista de Tuxpan. Fue muy difícil contactarlo. Un mes después dimos con un teléfono. Primitivo dijo que él nos ayudaría con otro tipo de maíz. Nunca tocó el tema de que fuera maíz transgénico o híbrido. Ricardo Fabián es el especialista que nos prestó las diez mazorcas que estaban exhibidas en la vitrina. Entonces en realidad cultivamos la relación con esas dos personas por un periodo de siete a ocho meses. Primitivo era más accesible porque estaba aquí

en Guadalajara, pero a Ricardo Fabián tuvimos que ir a verlo a su casa, para platicarle mientras nos invitaba unos tacos y lográbamos que entendiera cuáles eran nuestras intenciones. Nos tuvimos que ganar su confianza.

**LP:** Me resulta muy significativa la negociación que tuvieron que hacer ustedes con Ricardo Fabián. ¿Cuál fue el argumento para que él estuviera tranquilo y confiara en ustedes?

**LAV:** Fueron un montón de llamadas, visitas. Tuvimos que entrevistarnos con su señora. Eso también fue crucial, porque él estaba esperando que ella, como parte del proyecto, también nos diera el visto bueno. O como pedirle, un poco, permiso ¿sabes? Ricardo Fabián hizo una parte introductoria y luego pidió que le explicáramos todo a su esposa, como si ella fuera la guardiana de todo lo que él ha hecho. Fue un momento también muy raro, porque ella estaba a la defensiva, más reticente que Ricardo Fabián. Nos pidió que le explicáramos de pe a pa, muy estricta, pero profesional al final de cuentas.

**LP:** ¿Ustedes sienten una distancia en el entendimiento del maíz como patrimonio? Es decir, para ellos es una cosa vital, les representa una cuestión muy importante que no sé si ustedes lograron compartir... ¿Sintieron esa importancia?

**GR:** Te voy a decir algo. Un canal directo para que ellos y nosotros nos entendiéramos era —se me hace bien cursi— lo linda que es la mazorca por sí sola. Los cuatro compartíamos que el maíz era muy bonito él solo. El querer mostrar esta belleza a más gente, creo que era lo que nos conectaba. Era algo en lo que sí coincidíamos.

**LP:** ¿Vino Ricardo Fabián a la inauguración?

**GR:** No vino. Vino antes, cuando estábamos montando el sembradío, para decirnos qué era lo que necesitábamos, cuánto debíamos usar. Cosas así. Él nos dio también una semilla de teozintle, que no germinó. Además hubo algo bien padre de lo que nos dimos cuenta cuando fuimos a Tuxpan a verlo: que esa región en específico conservaba esa herencia del maíz porque no era el norte de la República Mexicana, en donde hay planicies a lo tonto para sembrar maíz.

**LAV:** O Los Altos, que es una región en donde se produce maíz de una manera más industrializada, más allá del sembradío de autoconsumo. O Tepatitlán que son kilómetros y kilómetros de la misma planta. Y acá es una región un poco más olvidada, que está relegada por los organismos de gobierno, porque está en una zona que no es vista como favorable para la producción de maíz. A Tepatitlán le dan todos los apoyos. Así que como Tuxpan está olvidado, ellos mismos generan la tecnología.

**LP:** ¿De qué manera trabajaron entonces con Primitivo Díaz?

**GR:** Si Ricardo Fabián nos ayudaba con el maíz criollo, Primitivo nos ayudaba con el maíz híbrido. También fue a ver el plantío para revisar cuestiones técnicas. Después desapareció, como Ricardo Fabián.



Luis Alfonso Villalobos y Gabriel Rico en el maizal  
*/ Luis Alfonso Villalobos and Gabriel Rico in the maize plot*

Detalle / *Detail*

**LP:** ¿Por qué desaparecieron?

**LAV:** Primitivo, creemos que fue por temor a denotar una postura y comprometer la ideología y las acciones del gobierno; temor a hablar sinceramente y dar su postura sobre las ventajas que podría tener tal o cual tipo de grano o este tipo de tecnología, o tener que dar la postura oficial. Y Ricardo Fabián, fue más bien una cuestión de trabajo porque vive lejos. Es una persona dedicada a su familia, en otro espacio, no estaba tan fácil que viniera.

**LP:** ¿Qué sucedió con la comilona que organizaron? Ésta fue parte del proyecto ¿no? como una pieza más...

**LAV:** Yo sí la veo como parte del proceso, como un producto... como parte integral de la instalación del sembradío en la terraza. Teníamos un maizal que obviamente iba a dar un resultado físico que después se podía procesar de distintas maneras. La comida fue como una especie de rito, el cierre del cultivo. Como que lo más natural al cierre de un cultivo es ofrecerlo, en una especie de fiesta. Tiene mucho sentido: cuando el señor campesino lleva su planta como ofrenda a este rito, que puede ser al santo patrono etc., está siendo parte de la comunidad. Porque él dependió de mucha gente: quien le ayudó con el tractor, quien preparó la tierra, quien le vendió la semilla, quien trabajó con él para que pudiera llevar ese producto final. Es una cuestión de colaboración. En nuestro caso, el fin de la comida era relacionar el proyecto con todos los involucrados en el proceso a modo de agradecimiento y retribución.

**LP:** ¿Quién se hizo cargo del sembradío? ¿El Museo? ¿Ustedes mismos?

**LAV:** Nos dividimos las funciones. Si fue regado por el personal del Museo y nosotros verificábamos y evaluábamos cosas como si el clima estaba muy húmedo y estaba lloviendo, y entonces había que dejar de regar las plantas para no ahogarlas; o si estaba muy seco, incrementar un poco el agua y así. De pronto, tuvimos plaga porque el material de la huerta llegó con unas polillas y empezaron a contaminar a las otras plantas, así que tuvimos un ayudante subcontratado, especialista en plantas, que venía y las cuidaba, fumigaba, etc., Oscar Pavello.

**GR:** Le pedimos que solo usara productos naturales, que no usara productos nocivos o tóxicos, y muchas plantas se dañaron por eso. Un día llegamos y vimos un microsistema que se había generado en la terraza. Había catarinas que se comían a los pulgones que eran los que dañaban la planta, o lombrices de tierra que vinieron con la tierra pero ahí se reprodujeron. Había muchísimos rizomas de la planta generándose hacia la tierra. Se generó el campo arriba de cuatro metros de arte.

**LP:** ¿Qué pasó en la comida?, ¿quién fue?, ¿a quién invitaron?

**GR:** Invitamos a gente que se involucró en el proyecto, directa o indirectamente. Básicamente para agradecer a la persona que llevó la yunta, pero en este caso una yunta de ideas, de facilitar el acceso al lugar o cosas que de otra forma no hubiéramos podido hacer. Como Ricardo Fabián, que por supuesto no fue, porque está más rico lo que hace su esposa.

**LAV:** Fueron también Laura Miyuki, Ángel Jiménez, Ana Paula Santana y Édgar Cobián, todos involucrados directamente con el proyecto, pero también invitamos a algunos artistas que nos apoyaron de manera simbólica.

**LP:** ¿Por qué no lo hicieron abierto al público?

**GR:** Es que, claro, esos metros cuadrados de siembra nos daban para alimentar a 20 personas, no más.

**LP:** A mí me parece que algo valioso de la comida, sin necesidad de diálogo o de hablar al respecto con los colaboradores, en lo que repercute, es cómo dimensionar lo que plantearon en la muestra a partir de un sembradío tan pequeño.

**GR:** Había una persona que Ricardo Fabián admiraba, que decía "Toda la información para generar vida está encerrada en una semilla", o algo así. Pero él cree que toda la información de lo que somos está encerrada en un grano de maíz. Así de impresionante es la idea que algunas personas tienen sobre la planta.







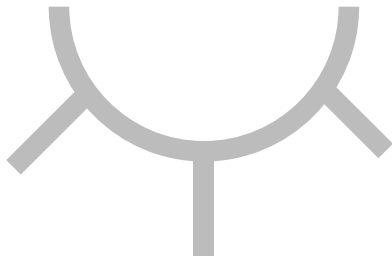
# Menú / Menu

*Elaborado por Fabián Delgado e Isaac Padilla con el maíz cosechado en el MAZ*  
*/ Prepared by Fabián Delgado and Isaac Padilla with maize harvested in the MAZ*

- Gorditas de masa amarilla con chicharrón prensado y quelites de amaranto
  - Tacos de masa azul con chilacayota
  - Tostadas raspadas con jocoque y chapulines
  - Tostadas de maíz negro con ceviche de ayocotes
    - Nieve de tejuino
    - Nieve de elote
  - Nieve de cocuixtle con café extraído en frío

---
- Yellow-dough *gorditas* with pork rind and amaranth quelites
  - Blue-dough tacos with *chilacayota* (black-seed squash)
  - Tostadas smeared with *jocoque* and grasshoppers
- Black-corn tostada with *ayocote* ceviche (scarlet runner beans)
  - *Tejuino* sorbet
  - Corn sorbet
  - *Cocuixtle* sorbet with cold-brew coffee







# Semblanzas

---

## **Gabriel Rico**

(Lagos de Moreno, 1980)

El trabajo de Gabriel Rico es un estudio constante de los procesos de producción y las posibilidades tanto estéticas como compositivas de los objetos, con un particular interés en las condiciones morfológicas causadas por la erosión.

Ha realizado residencias en el GCC (Gyeonggi Creation Center) en Seúl, Corea del Sur (2015/2016); en el CAMAC (Centre D'Art – Marnay Art Centre) en Marnay sur Seine, Francia (2014); en La Agencia en Bogotá, Colombia (2014); en FMC (Frans Mesereel Centrum), en Kasterlee, Bélgica (2013); en el SASG (Seoul Art Space Gaumcheon) en Seúl, Corea del Sur (2012); y en la WARP Contemporary Art Platform en San Nicolás, Bélgica (2010).

Ha presentado su trabajo en museos, galerías y espacios independientes como el Museo de Arte de Sinaloa (MASIN) en Culiacán, México; la Biblioteca Pública Virgilio Barco en Bogotá, Colombia; el CEART (Centro de Arte Tomás y Valiente) en Madrid, España; la Trienal "Coup de Ville" en St. Niklas, Bélgica; y la VIII Bienal Internacional de Cerámica de Gyeonggi en Seúl, Corea del Sur.

Ha recibido becas y premios nacionales e internacionales como la beca para la producción artística "Proyecta" en 2014 y 2015 otorgada por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Jalisco; la beca binacional para la creación artística (México-Colombia) en su edición 2013-2014, otorgada por el FONCA-CONACULTA y el Ministerio de Cultura de Colombia; beca para la producción artística

otorgada por la organización Prince Claus en 2011 de los Países Bajos; dos becas del FECA (Fondo Estatal para la Cultura y el Arte de Jalisco) otorgada a la categoría "Jóvenes creadores" en sus ediciones de 2010-2011 y 2014-2015, México.

Es cofundador del proyecto LIGA, al cual se le otorgó la beca de coinversión por parte del FONCA en el año 2010, y tanto en el año 2009 como en 2010, recibió el apoyo del PAC (Patronato de Arte Contemporáneo) de México.

Su trabajo es parte de algunas colecciones importantes como:

Colección pública del Museo de Arte de Sinaloa (México)  
Colección Charpenel (México).  
Colección de la Fundación ArtNexus (Colombia/EUA).  
Colección Asociada CEART/Museo Nacional Reina Sofía (España).  
Colección privada del Frans Mesereel Centrum (Bélgica).  
Fundación Coreana de la Cerámica (KOCEF - Corea del Sur).



## Luis Alfonso Villalobos

(Guadalajara, 1976)

El trabajo de Luis Alfonso Villalobos denuncia la vulnerabilidad de la memoria colectiva a través de estampas que se sitúan entre el registro documental y la predicción profética. Por medio del collage y la yuxtaposición de imágenes, ha logrado establecer un imaginario distópico que cuestiona la firmeza de la narrativa histórica moderna. Más que ilustrar un estado de devastación, el artista deconstruye tanto la iconografía que permea la tradición del arte y la arquitectura, como las estelas del mexicanismo que establecen la identidad nacional actual.

En su práctica, Villalobos revisa las versiones de la historia que cuentan los elementos que materializan el modelo de civilización, para apropiarse de la carga simbólica que han establecido con el paso del tiempo y verterlas sobre escenarios de declive y destrucción. Con este tratamiento, el artista logra reducir la majestuosidad de monumentos y edificaciones históricas a un diálogo entre la piedra, el dato y el contexto.

Además de las cualidades formales de la construcción arquitectónica —prominentemente modernista—, Villalobos refleja una preocupación por la relación con el entorno y la naturaleza. En su obra, los elementos orgánicos no se mantienen al margen de los levantamientos: superan la subordinación impuesta por la urbanización e invaden la serenidad de las estructuras cimentadas. Valiéndose del inminente curso de la naturaleza y del rigor del deterioro, el artista se muestra como un iconoclasta de la cultura occidental.

La pintura y el dibujo son centrales para la práctica de Luis Alfonso Villalobos. Estudió diseño industrial en la Universidad Autónoma de Guadalajara (México). Seleccionado en la XVI Bienal de Pintura Rufino Tamayo. Recibió de manera individual el apoyo del programa de estímulos a la creación y desarrollo artístico (PECDA) Jalisco en 2011 y 2015. Realizó una residencia, en 2013, en Fountainhead Residency (Miami). Es miembro del Artist Pension Trust "APT" desde 2012. Forma parte del proyecto LIGA, del cual fue co-director de 2005 a 2010. Recibió el apoyo del FONCA a proyectos en modalidad de Coinversión para la edición del catálogo recopilatorio "2005-2008", además de dos premios del Patronato de Arte Contemporáneo PAC, para el desarrollo de proyectos expositivos y curadurías independientes. Sus exposiciones más recientes son: *Echar perlas a los cerdos* en la Galería Curro y Poncho de Guadalajara (2015); *En hombros de gigantes*, exposición colectiva en el Museo Experimental El Eco de México, D.F. (2014).

Vive y trabaja en Guadalajara.







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 5* el Apéndice intenta dar un panorama mínimo del campo mexicano y de la supuesta identidad de lo nacional a través de la lectura de diferentes artistas en distintos momentos históricos y con diversos medios. Además, propone la mirada extranjera hacia otros cultivos en latitudes distintas que funcionan como elementos comparativos en la construcción de símbolos culturales e identitarios. Para *¿ea may* los artistas participantes fueron Ignacio Aguirre, Manuel Álvarez Bravo, Fritzia Irizar, Gabriel Kuri, Rubén Mora Gálvez, Gerardo Murillo / Dr. Atl, Kiyoshi Niiyama, Ana Luisa Rébora, Pedro Reyes, Maruch Sántiz Gómez, Francisco Ugarte y Edward Weston.

**Ignacio Aguirre** se incorporó a las fuerzas revolucionarias carrancistas desde los quince años, esto lo condujo a poner

su arte al servicio de la lucha armada y las causas sociales. Tras la contienda trabajó en varias minas y formó parte de las revueltas de 1920 a favor de Álvaro Obregón. Fue uno de los cofundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y en 1937 participó en la creación del Taller de Gráfica Popular (TGP).

En el óleo *Paisaje*, 1963, se antojan influencias fauvistas tardías, con una manufactura desenfadada que trata de apelar al simbolismo. El que la escena pueda pertenecer a un paisaje dondequiera, en cualquier región geográfica, dota de rasgos singulares a la interpretación que el artista hace del campo mexicano.

La obra de **Manuel Álvarez Bravo** invariablemente evoca los años posteriores a la Revolución Mexicana de 1910 y los grandes temas nacionales del siglo XX: la tierra, los pueblos indígenas, la vida campesina y la entrada en la modernidad. En *Las lavanderas sobreentendidas*, 1932, el fotógrafo documenta un evento en el que la planta de agave se integra a la vida diaria de la comunidad local dejando de lado el papel que tiene para la obtención de productos derivados. En esta imagen, el sembradío de plantas suculentas resulta conveniente como un enser para extender sábanas recién lavadas.

El retrato de un espantapájaros en medio de un maizal de atmósfera lóbrega lleva por título *Y por las noches gemía*,

1945. La imagen parece registrar, además del paisaje de la agricultura nacional, la tradición oral que permanece viva en el campo y que se constituye por un amplio compendio de ficción fantástica.

En *Sin título (Zea mays)*, 2013, **Fritzia Irizar** introdujo pequeñas impresiones y representaciones gráficas del ADN del maíz en figuras de cerámica cubiertas de oro y con forma de maíz. Estos objetos fueron después dejados en el pueblo de Krems, en Austria. La artista dice al respecto:

“Intento poner en evidencia la vulnerabilidad del legado histórico de México a razón de sus tratados y políticas de producción de alimentos especialmente con Estados Unidos de América, ejecutando un gesto simple que evoca el ocultamiento de ídolos paganos por parte de las comunidades prehispánicas en donde el ídolo es sustituido por otro de tantos de nuestros valores culturales que han estado y se encuentran en riesgo, en este caso, el ADN del maíz en su representación gráfica.

Austria ha encabezado una serie de investigaciones y discusiones dentro de la Unión Europea acerca de los riesgos de la introducción del maíz transgénico en los países de Europa, logrando un bloqueo a empresas como Monsanto que buscaban su expansión a esta zona del mundo en 2013, año de realización de la pieza. Así también los elementos que componen las piezas, hechas de barro y cubiertas de hoja de oro, son dejadas a su suerte, de la misma manera en la que México deja sin protección a su pueblo y lo que su pueblo crea; pero con la esperanza de

saber que han sido abandonados en un contexto social y político en el que, a pesar de estar expuestos, tienen más esperanzas de sobrevivir que en su país de origen, como bien podría ser la filosofía de cualquier migrante”.

Al colocar objetos industriales y de uso comercial en los espacios de exhibición, **Gabriel Kuri** los desprovee de su función original y obliga a la audiencia a reconsiderar lo que normalmente pensaría. Las exploraciones formales del artista privan al espectador de la familiaridad e inciden en el hecho de que todos los objetos que nos rodean están codificados y marcados desde antes que los encontremos.

En *Carretilla III*, 1999, el artista deposita una considerable cantidad de palomitas de maíz sobre una carretilla de albañilería que lleva los restos de lodo y cemento de su vida pasada. El conjunto podría indicar un contraste crítico entre el trabajo duro y obligado para la supervivencia de la sociedad con el entretenimiento que suele acompañarse por el consumo de esta golosina.

Esta pieza recuerda también el periodo del cine de oro mexicano en el que la producción cinematográfica fungió como elemento importante para la construcción del imaginario de lo mexicano a través de las representaciones del campo y la vida en las incipientes ciudades que intentaban apresurarse a una modernidad que aún hoy no acaba de ser alcanzada.

El cuadro *Composición con chicalote*, 1931, de **Rubén Mora Gálvez**, alumno de Saturnino Herrán e Ignacio Rosas y además integrante del grupo Banderas de Provincia, resulta particularmente interesante por la forma en que retrata un momento del México de la primera mitad del siglo XX.

En la pintura se suceden varios elementos de una escena doméstica y bajo una perspectiva atípica. En el primer plano podemos ver un espécimen doméstico de chicalote (planta emparentada con la amapola), utilizado en la medicina tradicional, que descansa sobre una mesa cubierta con un mantel. Al fondo se distingue una ventana, desde la cual se ve un cultivo de agave acompañado de dos esfuerzos de especial importancia para el desarrollo, iconos del progreso de la nación: las vías del tren y la línea de telégrafo. La pieza nos habla de un momento crucial para la historia de México, en el que la vida rural comenzaba a enfrentarse a la apresurada tecnología y al espíritu de progreso depositada en ella.

La obra pictórica del artista, escritor, aviador y vulcanólogo (entre otros, pintó el nacimiento de un nuevo volcán en 1943, el Parícutín en Michoacán, al poco tiempo de su primera erupción), el **Dr. Atl**, se caracterizó por una noción científica y una voluntad de repercusión social. Según el curador Carlos Ashida "el Dr. Atl profesó con mucha convicción que el artista es un protagonista dentro de la sociedad, que no nada más posee una destreza y una capacidad excepcional para ejercer su arte, sino que éste debe tener una consecuencia social. Una segunda convicción es que Atl creía que el arte era una forma de conocimiento con la misma solvencia que la ciencia"<sup>1</sup>.

Consecuente con estas ideas, Atl defendió el proyecto para crear una ciudad habitada por artistas y científicos, que funcionara como extensión del cambio revolucionario. A la ciudad utópica le dio el nombre de Olinka, que en náhuatl significa movimiento, desplazamientos telúricos y transformación. Aunque el proyecto no se realizó, aun

existiendo promesas de terrenos, por ejemplo en Jalisco, la ciudad comenzó a existir al ser una idea y al profesar un nombre que puso en movimiento otras posibilidades de convivencia y actuar.

*Iztaccíhuatl*, 1916, del **Dr. Atl**, más allá de dar una visión singular de las características tierras de la región y de dar cuenta de un fragmento de la cosmogonía de los primeros mexicanos, significa la presencia en *Źea mays* de un artista visionario y precursor del arte social y político contemporáneo.

*Lotus, Ueno Shinobazuike*, 1954, de **Kiyoshi Niiyama** es una fotografía en blanco y negro de un cultivo de lotos en un parque japonés. La pieza resulta relevante para entender la importancia de las especies vegetales en la construcción de culturas. Es a través del cultivo y la alimentación que se desarrollan las costumbres y símbolos más arraigados en las regiones geográficas.

En la xilografía *Sin título*, 2012 de **Ana Luisa Rébora**, se acompañan tres figuras femeninas, frente a una choza, en lo que parece ser un escena campestre. La prevalencia de este motivo en la obra de Rébora obedece a una larga tradición de representación de la mujer en el campo. Tanto el trabajo de selección de semillas, el procesado de los granos y su posterior preparación para obtener la masa (el proceso de nixtamalización ha correspondido a las mujeres: el cocimiento del grano con cal y agua para obtener el

---

<sup>1</sup> Carlos Ashida en el marco de la exposición que el curador realizó en el Hospicio Cabañas en noviembre de 2014: *Dr. Atl: rotación cósmica a cincuenta años de su muerte*.

nixtamal es lo que permite elaborar la masa para muchos platillos, en especial las tortillas, base de la alimentación mexicana), han sido tareas tradicionalmente efectuadas por mujeres y se han preservado gracias a la enseñanza generacional.

Originalmente concebida como una escultura participativa, los *Sombreros Colectivos*, 2004, fueron llevados por **Pedro Reyes** a diferentes plazas de la Ciudad de México para ser usados por el público. Al respecto comenta:

“Lo que ocurre es bastante curioso. Para mí representa una paradoja de la democracia, el grupo debe decidir constantemente hacia dónde ir, y tienen que caminar bastante despacio para no tropezarse”.

En efecto, la escultura podría referirse al ideal de comunidad que nos resulta ajeno ante la falta de cooperación e integración. El campo como avatar del México desarrollado, protagonizado por la idílica figura ejidal, aparece como un espectro ante la vida rural empobrecida y descompuesta de nuestros días.

En enero de 1993, **Maruch Sántiz Gómez**, joven maya tzotzil de diecisiete años, originaria del pueblo de Cruztón, Chiapas, pidió prestada una cámara automática para realizar el proyecto *Creencias*. Las imágenes que conforman esta serie retratan objetos de la vida cotidiana y van acompañadas de pequeños textos que Sántiz recuperó de su bisabuelo y otros interlocutores en San Juan Chamula.



*No tomar agua de donde se lavan las manos al tortear*, 1994 y *No deben verse los brillos del comal al sacarlo del fuego*, s/f, funcionan como documentos de un tiempo ajeno al espíritu pragmático de la agricultura y alimentación industrializadas. Las piezas de Sántiz Gómez, recuperan otras maneras de concebir el mundo, una forma de cultura integral que valora las experiencias de todos los días, incluso las de la vida doméstica, por los símbolos y rituales que subyacen en ellas y que les han sido heredadas por las generaciones que les anteceden.

*Paisajes literarios (Juan Rulfo)*, 2011, de **Francisco Ugarte** se integran por páginas seleccionadas de la novela *Pedro Páramo* y la antología de cuentos *El llano en llamas*, ambas escritas por el escritor mexicano Juan Rulfo y publicadas durante los años cincuenta.

Francisco Ugarte, rodea con un lápiz los fragmentos de las obras literarias que se distinguen por describir el escenario natural en el que se desenvuelven las historias. A través de un gesto mínimo, el artista apela a señalar el género paisajístico que es considerado típico de las artes plásticas, pero que no es una categoría para los estudios literarios. Al enmarcar las descripciones, el artista detona miles de representaciones de paisajes imaginarios que son posibles en la mente del espectador.

Entre 1923 y 1926, **Edward Weston** viajó por México con su pareja Tina Modotti, con quien conocería a los representantes del muralismo. Weston convivió con el Dr. Atl, a quien fotografió en 1926, y trabajó con Nahui Olin, pareja de Atl, como modelo para varios de sus retratos. El fotógrafo regresó a Estados Unidos en 1927,

donde instaló un nuevo estudio y realizó gran parte de su trabajo en Carmel Highlands, California, en la región del Big Sur donde viviría el resto de su vida. En este lugar tomó la fotografía *Tomato Field, Big Sur* (Plantío de Tomates, El Gran Sur), 1937.

A lo largo del siglo XX los migrantes mexicanos constituyeron el mayor grupo minoritario en la región de California en los Estados Unidos. La industria de la agricultura moderna se conformó principalmente por campesinos de origen mexicano.









## Apéndice bibliográfico Bibliographical Appendix

AMAR, Sylvia, *Food*, MuCEM, Milano, 2014.

BARRAGÁN, Paco, *Sostenibilidades*, Edizioni Charta, Milano, 2008.

BELLIS, Vincenzo de, Gabriel Kuri. *Soft Information in Your Hard Facts*, Mousse Publishing, Milano, 2010.

BELLO, Walden, *The Food Wars*, Verso, Brooklyn, 2006.

BRAIDOTTI, Rosi, *The Posthuman*, Polity Press, Malden, 2014.

CARVAJAL, Servando, *Scientia CUCBA*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2006.

INEGI, Documentos del archivo municipal de Zapopan, *Estado de Jalisco. División Territorial de 1810 a 1995*, Aguascalientes, 1997.

PILCHER, Jeffrey M., *Historia del Maíz*, Conaculta, México D.F., 2001.

FITTING, Elizabeth, *The Struggle for Maize: Campesinos, Workers, and Transgenic Corn in the Mexican Countryside*, Duke University Press, Durham, NC, 2011.

KASTNER, Jeffrey, *Nature*, Whitechapel gallery, Massachusetts, 2012.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo, *Creencias, Maruch Sántiz Gómez*, México, D.F., 1998.

TIRAVANIJA, Rirkrit, *Cook Book*, Kunsthalle Bielefeld, Berlin, 2010.

TRAVEN, B., *El visitante nocturno*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2012.

VEGA SOSA, Constanza, OUDIJK, Michel R., *Código Azojú 2*, Conaculta, México, D.F., 2012.

WARMAN, Arturo, *La historia de un bastardo: maíz y capitalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1995.

YÁÑEZ, Agustín, *La tierra pródiga*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1996.

YÁÑEZ, Agustín, *Las tierras flacas*, Joaquín Mortiz, México, D. F., 2010.





Lista de obra /  
List of Works

Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos

---





1. *El granero del mundo*, 2015

*[The Breadbasket of the World]*

Estructura de aluminio, argollas, cable de acero, lámina  
PLA calibre .0018 / Aluminum structure, rings, steel cable,  
.0018-caliber PLA sheets

400 x 500 x 100 cm

Cortesía de los artistas / *Courtesy of the artists*



2. XX, 2015

Serie de 10 gofrados y grabados láser sobre papel de algodón. 1 Piezografía sobre papel algodón / *Series of 10 goffered laser prints on cotton paper. 1 Piezograph on cotton paper*

50 x 70 cm cada uno / *each one*

Cortesía de los artistas / *Courtesy of the artists*



3. *Sin título (Mazorcas)*, 2015

*[Untitled (Corncobs)]*

Maíces criollos de la región sur de Jalisco / *Creole maize from southern Jalisco*

Dimensiones variables / *Variable dimensions*

Colección privada / *Private Collection*



4. *Sin título (Fluidos)*, 2015

*[Untitled (Fluids)]*

Fluidos varios derivados del maíz (aceites, combustibles, edulcorantes) Dimensiones variables

*/ Various fluids derived from maize (oils, fuels, sweeteners)*

Dimensiones variables */ Variable dimensions*

Cortesía de los artistas */ Courtesy of the artists*



5. *Sin título (Túnel)*, 2015

*[Untitled (Tunnel)]*

OSB y madera de pino grabada con cnc / *OSB and pinewood stamped with CNC router*

240 x 122 x 22 cm aproximadamente / *approximately*

Cortesía de los artistas / *Courtesy of the artists*



6. *Poaceae & ego*, 2015

*[Poaceae & ego]*

Contenedores en OSB, maíz criollo negro, maíz híbrido,  
teocintle e instalación sonora / *OSB containers, black creole  
maize, hybrid maize, teosinte, and sound installation*

Cortesía de los artistas / *Courtesy of the artists.*



7. *Mural*, 2015

[*Mural*]

Pintura vinílica, grafito y masa de maíz sobre muro

/ *Vinyl paint and graphite on wall*

*Dimensiones variable / Variable Dimensions*



## Apéndice / Appendix





**1. Ignacio Aguirre**

*Paisaje, 1963*

*[Landscape]*

Óleo sobre Fibra-Cel / *Oil on Fibra-Cel*

80 x 202 cm

Colección Pueblo de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas

*/ Colección Pueblo de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas*



**2. Manuel Álvarez Bravo**

*Las lavanderas sobrentendidas, 1932*

*[The Washerwomen Implied]*

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

51 x 41 cm

Colette Urbajtel, Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

*/ Colette Urbajtel, Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.*



**3. Manuel Álvarez Bravo**

*Y por las noches gemía, 1945*

*[And by Night it Moaned]*

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

51 x 41 cm

Colette Urbajtel, Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

*/ Colette Urbajtel, Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.*



**4. Fritzia Irizar**

*Sin título (Ze mays), 2013*

*[Untitled (Ze mays)]*

Fotografías, molde de metal y objeto de cerámica

*/ Photographs, metal mold, and ceramic object*

Servais Family Collection, Bruselas / Brussels



**5. Gabriel Kuri**

*Carretilla III, 1963*

*[Wheelbarrow III]*

Carretilla de construcción y palomitas de maíz

*/ Construction wheelbarrow and popcorn*

55 x 140 x 66 cm

Colección Jumex / *Colección Jumex*



**6. Rubén Mora Gálvez**

*Composición con chicalote, 1931*

*[Composition with Mexican Poppy]*

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

66 x 57 cm

Colección Pueblo de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas

*/ Colección Pueblo de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas*



**7. Gerardo Murillo / Dr. Atl**

*Iztaccíhuatl, 1916*

Atlcolor sobre cartón / *Atlcolors on cardboard*

75 x 109 cm

Colección Museo Regional de Guadalajara

*/ Colección Museo Regional de Guadalajara*



**8. Kiyoshi Niiyama**

*Lotus, Ueno Shinobazuike, 1954*

*[Lotus, Ueno Shinobazuike]*

*Plata/gelatina / Silver gelatin print*

*20.3 x 30 cm*

*Colección Isabel y Agustín Coppel / Isabel and Agustín Coppel Collection*



**9. Ana Luisa Rébora**

*Sin título, 2012*

*[Untitled]*

*Xilografía / Woodcut*

*30 x 40 cm*

*Cortesía de Claudio Jiménez Vizcarra y María Begoña Inés Palomar Manzano / Courtesy of Claudio Jiménez Vizcarra and María Begoña Inés Palomar Manzano*



**10. Pedro Reyes**

*Sombreros colectivos, 2004*

*[Collective Hats]*

*Sombreros de paja / Straw hats*

*150 x 200 x 80 cm*

*Colección privada / Private collection*



**11. Maruch Sántiz Gómez**

*No deben verse los brillos del comal al sacarlo del fuego, s.f.*

*[Do not look at the sparks from the griddle when you take it off the fire, n.d.]*

Plata/gelatina / Silver gelatin print

52.9 X 42.5 X 1.6 cm

Colección Jumex / Colección Jumex



**12. Maruch Sántiz Gómez**

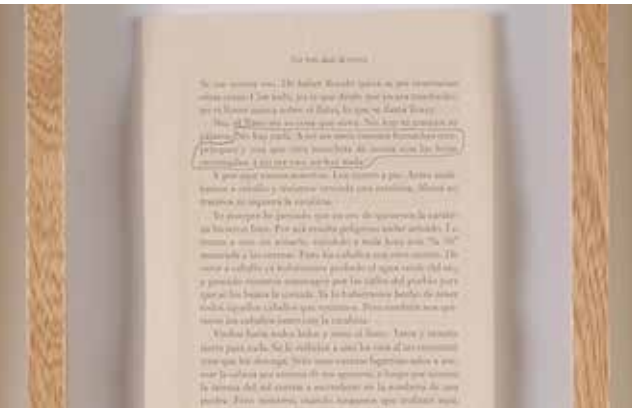
*No tomar agua de donde se lavan las manos al tortear, 1994*

*[Do not drink the water used for handwashing while making tortillas.]*

Plata/gelatina / Silver gelatin print

52.5 x 42.4 cm

Colección Jumex / Colección Jumex



### 13. Francisco Ugarte

*Paisajes literarios (Juan Rulfo), 2011*

*[Literary Landscapes (Juan Rulfo)]*

5 páginas intervenidas con lápiz (Juan Rulfo, *Pedro*

*Páramo*; Juan Rulfo, *El llano en llamas*) / 5 pages intervened  
with pencil (Juan Rulfo. *Pedro Páramo*; Juan Rulfo. *El llano en*

21 x 13.5 cm

Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*

### 14. Edward Weston

*Tomato Field, Big Sur, 1937*

*[Plantío de tomates, Big Sur]*

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

19.10 x 24.10 cm

Colección Isabel y Agustín Coppel

/ *Isabel and Agustín Coppel Collection*

*Otros préstamos / Other Loans*

---



**1. Máquina tortilladora, Siglo XX**

*[Tortilla maker, 20th century]*

**Madera de mezquite y pino / Mesquite and pine wood**  
18 x 15 x 40 cm

**Colección Museo Regional de Guadalajara / Museo**  
*Regional de Guadalajara Collection*

**2. Desgranador, Siglo XX**

*[Thresher, 20th century]*

**Olote y metal / Corncobs and metal**  
25 cm (diámetro / diameter)

**Colección Museo Regional de Guadalajara**  
*/ Museo Regional de Guadalajara Collection*

**3. Vara coa para picar la tierra, Siglo XX**

*[Ploughing stick, 20th century]*

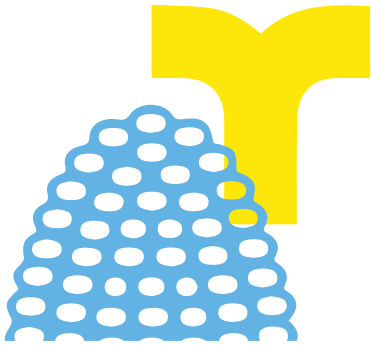
**Madera / Wood**

84 cm

**Colección Museo Regional de Guadalajara**







Catálogo /  
Catalogue

## Gabriel Rico and Luis Alfonso Villalobos

---

### 1. *El granero del mundo*, 2015

[*The Breadbasket of the World*]

Estructura de aluminio, argollas, cable de acero, lámina  
PLA calibre .0018 / *Aluminum structure, rings, steel cable,  
.0018-caliber PLA sheets*

[pág. 55]

### 2. *XX*, 2015

Serie de 10 gofrados y grabados láser sobre papel de  
algodón. 1 Piezografía sobre papel algodón / *Series of  
10 goffered laser prints on cotton paper. 1 Piezograph on cotton  
paper*

[pág. 56]

### 3. *Sin título (Mazorcas)*, 2015

[*Untitled (Corncocks)*]

Maíces criollos de la región sur de Jalisco / *Creole maize  
from southern Jalisco*

[pág. 57]

### 4. *Sin título (Fluidos)*, 2015

[*Untitled (Fluids)*]

Fluidos varios derivados del maíz (aceites, combustibles,  
azúcares) / *Various fluids derived from maize (oils, fuels,  
sugars)*

[pág. 58]

### 5. *Sin título (Túnel)*, 2015

[*Untitled (Tunnel)*]

OSB y madera de pino grabada con cnc / *OSB and  
pinewood stamped with CNC router*

[pág. 59]

### 6. *Poaceae & ego*, 2015

[*Poaceae & ego*]

Contenedores en OSB, maíz criollo negro, maíz  
híbrido, teocintle e instalación sonora / *OSB containers,  
black creole maize, hybrid maize, teosinte, and sound installation*

[pág. 60]

### 7. *Mural*, 2015

[*Mural*]

Pintura vinílica y grafito sobre muro / *Vinyl paint and  
graphite on wall*

[pág. 61]

## Apéndice / Appendix

---

1. Ignacio Aguirre

*Paisaje*, 1963

[*Landscape*]

Óleo sobre Fibra-Cel / *Oil on Fibra-Cel*

[pág. 63]

2. Manuel Álvarez Bravo

*Las lavanderas sobrentendidas*, 1932

[*The Washerwomen Implied*]

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

[pág. 63]

3. Manuel Álvarez Bravo

*Y por las noches gemía*, 1945

[*And by Night it Moaned*]

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

[pág. 63]

4. Fritzia Irizar

*Sin título (Zea mays)*, 2013

[*Untitled (Zea mays)*]

Fotografías, molde de metal y objeto de cerámica /

Photographs, metal mold, and ceramic object

[pág. 64]

5. Gabriel Kuri

*Carretilla III*, 1999

[*Wheelbarrow III*]

Carretilla de construcción y palomitas de maíz / *Construction wheelbarrow and popcorn*

[pág. 65]

6. Rubén Mora Gálvez

*Composición con chicalote*, 1931

[*Composition with Mexican Poppy*]

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

[pág. 65]

7. Gerardo Murillo / Dr. Atl

*Iztaccihuatl*, 1916

Atlcolor sobre cartón / *Atlcolors on cardboard*

[pág. 65]

8. Kiyoshi Niiyama

*Lotus, Ueno Shinobazuike*, 1954

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

[pág. 66]

9. Ana Luisa Rébora

*Sin título*, 2012

[*Untitled*]

Xilografía / *Woodcut*

[pág. 66]

10. Pedro Reyes

*Sombreros colectivos*, 2004

[*Collective Hats*]

Sombreros de paja / *Straw hats*

[pág. 66]

11. Maruch Sántiz Gómez

*No deben verse los brillos del comal al sacarlo del fuego*, s.f.

[*Do not look at the sparks from the griddle when you take it off the fire*]

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

[pág. 67]

12. Maruch Sántiz Gómez

*No tomar agua de donde se lavan las manos al tortear*, 1994

[*Do not drink the water used for handwashing while making tortillas*]

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

[pág. 67]

13. Francisco Ugarte

*Paisajes literarios (Juan Rulfo)*, 2011

[*Literary Landscapes (Juan Rulfo)*]

5 páginas intervenidas con lápiz (Juan Rulfo, *Pedro*

*Páramo*; Juan Rulfo, *El llano en llamas*) / 5 pages intervened with pencil (Juan Rulfo, *Pedro Páramo*; Juan Rulfo, *El llano en llamas*)

[pág. 68]

14. Edward Weston

*Tomato Field, Big Sur*, 1937

[*Plantío de tomates, Big Sur*]

Plata/gelatina / *Silver gelatin print*

[pág. 68]

## Otros préstamos / *Other Loans*

---

### 1. *Máquina tortilladora*, Siglo XX

[*Tortilla maker, 20th century*]

Madera de mezquite y pino / *Mesquite and pine wood*

[pág. 70]

### 2. *Desgranador*, Siglo XX

[*Thresher, 20th century*]

Olote y metal / *Corncocks and metal*

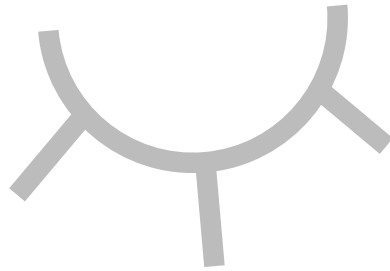
[pág. 70]

### 3. *Vara coa para picar la tierra*, Siglo XX

[*Ploughing stick, 20th century*]

Madera / *Wood*

[pág. 70]





Actividades de *Estudio abierto 5* /  
*Estudio abierto 5* Activities



### **Esculturas comestibles**

Para niños de 6 a 12 años

Impartido por *Paulina Martínez*

Sábado 18 de abril · MAZ Día familiar

Los asistentes modelaron figuras con masa de nixtamal teñida con colorantes naturales, estudiaron brevemente la historia del maíz en América y pudieron comer sus nutritivas esculturas al terminar el taller.

*/ Edible Sculptures*

*For children from the age of 6 to 12*

*Led by Paulina Martínez*

*Saturday, April 18th · MAZ Family Day*

*Participants modeled figures with nixtamal (prepared maize grain) dyed with natural coloring. They briefly studied the history of maize in the Americas and were able to eat their nutritional sculptures at the end of the workshop.*



### **Gofrados**

Taller de gofrado para niños de 8 a 12 años

Impartido por *Joao Rodríguez*

Sábado 16 de mayo

Durante el taller los niños plasmaron ilustraciones utilizando la técnica del gofrado y comprendieron cómo se realizaron algunas piezas de la exposición *Zeá mays*. Se emplearon pigmentos naturales (no se utilizaron ácidos ni tintas).

*/ Goffering*

*Goffering workshop for children from the ages of 8 to 12*

*Led by Joao Rodríguez*

*Saturday, May 16th*



*In the workshop the children made illustrations using the technique of goffering. Only natural pigments were used (without acids or ink). The children also learned how some of the works in the exhibition were created.*



**Acto en vivo en la terraza del MAZ**

Concierto por *Édgar Cobián / Cráneo Verde Humeante*  
y *Ana Paula Santana*

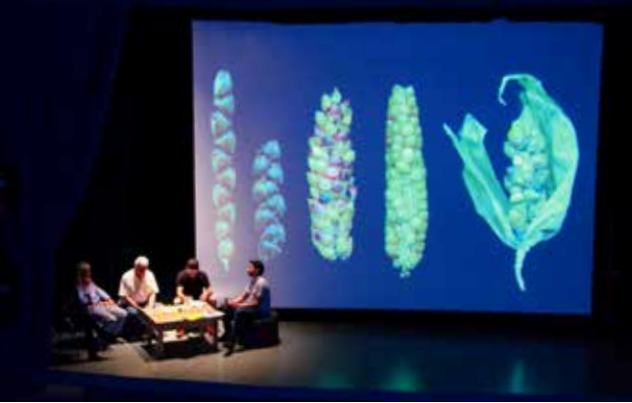
Jueves 21 de mayo  
Terraza del MAZ

*/ Live event on the terrace of the MAZ*

*Concert by Édgar Cobián / Cráneo Verde Humeante*  
and *Ana Paula Santana*

*Thursday, May 21st*  
*Terrace of the MAZ*





### **Round Zea mays / Transgénicos vs cultivos tradicionales**

*Debate sobre alimentos transgénicos*

Martes 9 de junio



Participaron Ángel Jiménez y Miyuki Takahashi, académicos del Centro Universitario de Ciencias Biológicas y Agropecuarias (Universidad de Guadalajara); y Miguel Trejo, ingeniero y consultor agroalimentario (CYCASA).

*/ Zea mays Round Table / Transgenic vs Traditional Crops*

*Debate on genetically modified crops*

*Tuesday, June 9th*



*With the participation of Ángel Jiménez and Miyuki Takahashi, professors at the Centro Universitario de Ciencias Biológicas y Agropecuarias (Universidad de Guadalajara) and Miguel Trejo, engineer and agricultural consultant (CYCASA).*



**Presentación de resultados de la investigación  
de Estudio abierto 5**

Comida preparada con la cosecha de la huerta construida por los  
artistas

**Sábado 27 de junio**

*/ Presentation of the research results of Estudio abierto 5*

*Food prepared from the harvest of the maize plot installed by the artists*

*Saturday, June 27th*

**Películas seleccionadas por  
Gabriel Rico y Luis Alfonso Villalobos**

Jueves 14 de mayo / 20:00 horas

*Akira*, 1988 (124 min)

Dirección: *Katsuhiro Otomo*

Jueves 21 de mayo, 20:00 horas

*El mundo según Monsanto* (*Le monde selon Monsanto*), 2008  
(108 min)

Dirección: *Marie-Monique Robin*

Sábado 13 de junio, 14:00 horas

*Jayce y los guerreros rodantes*  
Episodios II & III, 1985 (40 min)

Dirección: *Bruno Bianchi*

**Cycle of documentaries and films selected by  
Gabriel Rico and Luis Alfonso Villalobos**

Thursday, May 14th / 8:00 p.m.

*Akira*, 1988 (124 min)

Director: *Katsuhiro Otomo*

Thursday, May 21st / 8:00 p.m.

*Le monde selon Monsanto* (*The World according to Monsanto*),  
2008 (108 min)

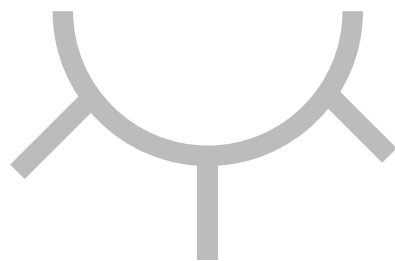
Director: *Marie-Monique Robin*

Saturday, June 13th / 2:00 p.m.

*Jayce and the Wheeled Warriors · Episodes II & III*, 1985 (40 min)

Director: *Bruno Bianchi*







## 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 esthetics, 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.

For the fifth edition of *Estudio abierto*, artists Gabriel Rico and Luis Alfonso Villalobos created a project that celebrates memory through the conservation and protection of our cultural heritage, exploring the relationship of human beings with the cultivation of *Zea mays*, commonly known as maize.

For several months, the artists undertook to cultivate a temporary plot of maize planted on the terrace of the museum. The prior research done by Rico and Villalobos, the daily upkeep of the plot, the harvest, and the public consumption of the crop of corncobs served to establish an analytical position with regard to prevailing agricultural policies and sent out a warning signal about the threats facing species endemic to the region and the loss of signs of cultural identity.

The works in the Appendix provided socio-political and historical-cultural perspectives that reinforced the critical stance assumed by the artists.

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.

## *Zea mays* Viviana Kuri

The scientific name of the plant we know as maize or Indian corn is *Zea mays*, from the Greek word *zeiá* ('cereal') and the Taino<sup>1</sup> word *mahís*.

It was Carl Linnaeus, the Swedish botanist and traveler, who gave the plant its scientific name. Some sixty different varieties are now known, distinguished by the shape, size, and color of the grains.<sup>2</sup> Maize is thought to have been domesticated originally in Mesoamerica, specifically in central Mexico, some 7,000 years ago. It is likely that the wild grass called *teosinte* ('corn of the god,' in Nahuatl) was the ancestor of our modern maize.<sup>3</sup>

Maize is called *tlayol* or *tlayolli* in the Nahuatl language. A constant in the history of Mexico, it was the basic staple food of the Mexican people until the middle of the past century. The plant has not only represented sustenance for

---

<sup>1</sup> The Taino were an indigenous people inhabiting the Greater Antilles on the arrival of the Spaniards.

<sup>2</sup> Ramón Cruces Carbajal, *Lo que México aportó al mundo* (Mexico City, 2006), pp. 27-30.

<sup>3</sup> José Antonio Gómez Espinoza, *Maíz, axis mundo. Maíz y sustentabilidad* (Cuernavaca/ Mexico City, 2011), pp. 24-25.

<sup>4</sup> Enrique Florescano, *Precio del maíz y crisis agrícolas en México, 1780-1810* (Mexico City, 1986), p. 69.

millions of Mexicans, but has also been a central element in the cosmogonies of Mexico's indigenous peoples. The characteristics and life cycle of the plant have determined their relationship to the earth and their special way of conceiving the passage of time. The traditional *milpa* system of small landholdings continues to prevail in the Mexican countryside, in contrast to the rigorous methods and rhythms of industrialized agricultural production and free market forces.

In New Spain, maize in one form or another was consumed at every meal by the greater part of the population. In 1803, according to Humboldt, Indians, mestizos, mulattos, and *castas* made up more than half of the total population of Mexico City: around 69,500 inhabitants, as compared to approximately 67,500 creoles and Spaniards. These almost 70,000 mouths depended on maize prepared in different ways—in tortillas, *atole*, or tamales, toasted or boiled, powdered to make *pinole*, etc.—, although attempts were made to inculcate a European diet.<sup>4</sup>

The endeavor to wean the Indians away from corn continued in independent Mexico. The intellectual discourse of the Porfirian age drew on various theories to explain Mexico's backwardness and the obstacles to European models of "civility and modernity." In 1899 Francisco Bulnes attributed the country's backwardness to a combination of indigenous weakness and Iberian

conservatism. He explained the weakness of indigenous Mexicans by dividing humanity into three branches: people of maize, people of wheat, and people of rice. Bulnes arrived at the conclusion that "the race of wheat is the only truly progressive one," whereas "maize has been the eternal pacifier of the American indigenous races and the foundation of their refusal to become civilized." There were some, like Manuel Gamio, who denounced Bulnes as a racist, though Gamio himself made efforts from his position at the Instituto Nacional Indigenista to replace maize with soya.

Nutritional explanations of economic underdevelopment were preferred by the Mexican elites to the formulations of "social scientists" in Europe and the United States, who pointed to a supposed biological inferiority to explain the unproductive nature of indigenous Mexicans. Those recently emigrated from the countryside tended to find it very difficult to adapt to the demands of industry, accustomed as they were to the individual rhythms of rural life. The elites acknowledged that they were a large and permanent part of the population and sought ways to "redeem" them through intermarriage with people of European descent and so incorporate them into national life. (It was not necessary to be European, just to act, eat, and live like a European.) Vicente Riva Palacio went so far as to suggest that Indians, with their scant facial hair and lack of wisdom teeth, had reached a stage of development

superior to that of Europeans. Another solution proposed to the problem of Mexico's indigenous people was universal education: in the 1880s, Justo Sierra led a campaign to make primary education obligatory for all Mexican children.<sup>5</sup>

Decades of revolutionary struggle contributed to the growth of national unity. The revolutionary governments replaced exclusion with inclusive *indigenista* policies, exalting the Indians as important members of the nation. With patriotic fervor, massive rural education programs were implemented, in the hope of finally integrating the country's indigenous people as a component of Mexican identity.

When researchers finally analyzed the Mexican diet in the 1940s, they discovered that corn and wheat were practically interchangeable, and that rural malnutrition was not a result of the inferiority of the tortilla but rather of poverty and scarcity of land, which made ensuring a balanced diet impossible.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Jeffrey M. Pilcher, *¡Que vivan los tamales! Food and the Making of Mexican Identity* (Albuquerque, 1998), pp. 80–81.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 95–96. In recent decades, there has been a trend to replace wheat with corn in the diet of the large number of people who are gluten-intolerant. Around 2% of the world's population is known to suffer from celiac disease, an autoimmune disorder caused by a chronic intolerance to gluten, but it is thought that many more are undiagnosed and the number is likely to increase.

## About the project

Once known as *la villa maicera* ('the maize-growing villa'), Zapopan has been one of the municipalities that produces the most maize in all of Mexico. For the artists invited to *Estudio abierto 5*, Zapopan functioned as a catalyst for a project that explored humanity's relationship with this plant of such vital importance to the western hemisphere and to Mesoamerica in particular.

Given the controversies associated with this foodstuff (the global increase in production, the use of pesticides, biotechnological issues, and the corporate control over the Mexican countryside), society in general is on high alert. *Zeas mays*, the project by Gabriel Rico and Luis Alfonso Villalobos, celebrated collective memory as a means of protecting and preserving cultural heritage.

Starting from an analysis of twentieth-century maize production, the artists constructed an installation entitled *El granero del mundo* (The Breadbasket of the World, 2015). In this large-scale sculpture, statistics were displayed on a hanging structure made of sheets of compostable bioplastic, produced from maize-derived enzymes. This transparent, resistant material extended in the form of a graph, designed to present information on maize production decade by decade through the twentieth century, laid out on a scale of millions of tons to centimeters.

The graph was accompanied by ten goffered images that configured an iconography of facts related to the economic history of maize. Entitled *XX* (2015), this iconographic work traced the historical events and natural disasters that affected maize production both positively and negatively. The symbols in these images connected human life with the crop on an infographic level, corresponding to the most important maize-growing regions in the world at the present time.

*Untitled* (Corncoobs) and *Untitled* (Fluids) (both 2015) consisted of two glass cases containing a sampling of different varieties of creole maize in juxtaposition with recipients of different kinds of corn ethanol and other derivatives, articulating a link between nature and technology.

Gabriel Rico and Luis Alfonso Villalobos also installed *Untitled* (Tunnel) (2015), a tunnel with wooden floorboards onto which words designating maize-related concepts were stamped in relief. This vocabulary unfolded the length of the tunnel, built of oriented strand board (OSB), which crossed the museum offices and joined the route of visitors heading for the terrace, where the next work was located.

In *Poaceae & ego* (2015), the artists intervened in the terrace in front of the project room, an area that had remained isolated, to create a temporary maize plot. The space was set up as a sound installation, where visitors heard a frequency that, according to the research of Rich Marini and Dorothy Retallack,

speeds up the process of mitosis, the generation of protoplasm, and the growth of ethylene in the plants.

The crop ripened and was finally harvested by the artists. On June 27th, 2015, a meal was prepared from the harvested maize, with the collaboration of Guadalajara-born chef Fabián Delgado and Isaac Padilla, who created various dishes and desserts with the product. All the researchers and collaborators who had contributed to the project were invited to the event.

The last work created in the course of the exhibition was *Mural* (2015), inspired by the institutional identity of the government agencies responsible for agricultural development under the former communist regimes, with an allusion as well to the years in Mexico when the promise of a prosperous countryside failed to be fulfilled owing to indifference, indolence, and corruption. Nevertheless, *Mural* served in some way to celebrate, through the design of a reproducible and memorable logo, the survival of the maize plant at the origin of Mexican culture.

## All that Glitters: Maize and Gold

### I\*

*It is in the middle that [one] experiences the becoming, the movement, the speed, the vortex. The middle is not a means but, on the contrary, an excess.*

Gilles Deleuze, "One Less Manifesto"

When I first spoke with Gabriel Rico about the *Zeas* project, he placed particular emphasis on the following phrase: "a field planted over thirteen feet of art," referring to the floor-to-ceiling height of the museum's main gallery, as if by naming it in this manner he would be able to establish a hierarchical scale. What is remarkable about the project is that the aesthetic work is immersed in a world that seems to be its polar opposite. In recent years, artists have made frequent forays into different fields, but not all artistic research functions the same way *Zeas* does, the reason being that it is rare for artistic research to be rooted in politics.

Gabriel Rico and Luis Alfonso Villalobos carried out a laborious research project, spending months investigating the history of corn in the twentieth century, touching on the development of the biochemical industry based on this plant, and delving into agricultural theories and practices. This was initially document-based research, but oral history soon became the primary source. Their empirical research involved the negotiation of discourses and a clash of apparently dissonant interests between the two artists and a group of collaborators whose empathy had to be fought for and preserved.

The production and mounting of *Zeas* was a premeditated act by the museum. Previous shows had included *Witness of the Century*, curated by Viviana Kuri and Humberto Moro, and *Tequio*, which emerged as part of a public exhibition program (that later became independent) on the current environmental emergency and on barter as a possible dissident microeconomy, respectively. *Zeas* continues in a vein that the museum had previously begun to define: a reflection on the ecology (based on Guattari), and consequently, one on the community. Over the past three years, the Museo de Arte de Zapopan has clarified something that implies a major finding with regard to shared interests such as these. During the time of political disenchantment following Enrique Peña Nieto's ascendancy to the presidency, the deplorable acts of repression against socially engaged news outlets, and the case of Ayotzinapa,

---

\*The accompanying photos were taken in the garden planted on the museum's roof by the artists of *Estudio abierto 5*.



agents of art and creative producers generated a reflection on the contingent reality that was not only rooted in politics and the economy. *Žea mays* and the other projects mentioned above attest to the existence of an open parenthesis, thus inverting the flow of cultural dialogue and addressing the roots of this intergenerational disenchantment experienced by so many of us.

According to philosopher and feminist Silvia Federici, any resistance to voracious capitalism, the sociopolitical power system, and the inertia of unrestrained consumerism may be found in our ability to rethink first the meaning of community, and second, our perception of what we share. Naturally, her discourse is based on the recuperation of an ethics that again accommodates the notion of benefit of self and others. In other words, a system for interaction with nature, animals, and fellow humans that is not based merely on economic connections. In the shadow of business and corporatism, social cooperation again comes to the fore as a platform for political subversion and upheaval, even from digital platforms. It also offers an exit door through the screen erected by the State and private property, as entities that set economic boundaries and define not only labor relations, but also social and cultural interrelations, even disrupting our understanding of family and intimate relationships.

Why did *Žea mays* become, among other things, an exercise in combat/dialogue and a defense of empathy and an encounter in dissent? Luis Alfonso Villalobos and Gabriel Rico were able to show the network of negotiations that is the daily bread of contemporary art practice. The fact that the museum itself agreed (not only financially, but also in terms of logistics, utterly beyond normal museum logic) to grow an agricultural crop that would be sustained both outside the cultural institution and inside the museum space, is almost unthinkable in a city that continues to struggle to form dynamic dialogues with, and audiences for, the many different forms of contemporary art expression—something that has an impact on the political workings of public institutions. In addition, the football played among artists, museum, external advisors, and audiences was intensified by a practice that calls into question and sparks discussion about the museum's role as a space for encounter and critical reflection, thus raising doubts about the very role of artists and of public participation.

*Žea mays* was completed on June 20th, with the final component in the mechanism that Villalobos and Rico had designed for their participation in the *Estudio abierto* program: the ritual of the first harvest, performed in a field planted on the museum's roof, thus lending it a new interpretation, followed by a meal that would serve as a vehicle to allow specialized agents (the guest chefs) to present an open interpretation of the culinary tradition of corn from a contemporary perspective. The meal was

prepared using the corn harvested on the museum's roof, and symbolized the artists' offering as presented to a group of individuals: professionals, who were at the same time the public, and whose contribution consisted of their time at the museum, and above all, what they learned about agriculture. Contrary to what one might think, the culinary encounter was not intended to generate direct dialogue, but rather to help rethink the relationship between art and other dissimilar practices that have an economic-political impact.

The show consisted of discrete movements: given the museum's program, it was a constantly shifting and dynamic project comprised of distinct formal layers sustained by sequential concepts. The artists adapted the architectural space to fit their discursive interests, in order to narrate and illustrate the investigation's findings. From the mezzanine, which exhibited the industrial history of maize, to the artists' social interpretation of the plant in the wooden corridor, they created a series of almost archaeological layers and moments that attempted to construct a language allowing members of the public to find a point of departure and thus begin a cognitive journey based on their own imaginations: an inquiry into their own discoveries about the corn industry, the symbolic and patrimonial significance of maize, and its biodiversity and cultural scope in society. But the cornfield and its culmination in the meal also served as a catalyst for something that appears at first glance to be almost nothing,

and which nonetheless (re)presents an opportunity for resistance. This successful attempt at a kitchen garden means precisely what Federici would have considered it to be: a way of seeing critical management in action. *Zeamays* and its makers created a community with different interests, disorganized, and thus, alive. They socialized the potentiality of dialogue, the horizontal transmission of knowledge, the possibility of a return to food self-sufficiency (thus compromising the economic system we currently navigate), as well as the possibility of dialogue between the cultural institution and dissimilar audiences, and above all, "minority-becoming" (*devenir minoritaire*).

## II

**Lorena Peña:** I imagine *Zeamays* as a kind of weak text: a structure where the narrative gives way or even breaks so that the spectator can enter with ideas of his or her own. It strikes me as crucial that it took place in a museum. Are you interested in the articulation of the works resulting from your investigation based on the fact that they're exhibited in a museum space, as a given space of thought in different communities? Or could it have been carried out in another kind of space?

**Gabriel Rico:** The museum is an institution concerned with culture, and culture is not only art, but rather is made up of different expressions. In the final analysis, the museum's current situation and characteristics—such as being a free space (MAZ doesn't charge admission)—offered greater possibilities for the project. Throughout the production process, an understanding of the museum as a catalyst for dialogue came about naturally. And in fact, this investigation is rooted in a reflection on the plant which is also emblematic of the place.

**Luis Alfonso Villalobos:** I think that ultimately, the museum offers more spatial possibilities, much more openness, and greater possibilities for work.

**GR:** The project wasn't limited to the museum, however. We had to create an experimental space in La Huerta, Jalisco, where we grew a hundred plants that we later moved to the museum. And we did it that way on purpose, basically so the museum would not define the project.

**LP:** You say it's a long story, but I think it's worth describing at least the field research and production process here.

**GR:** The easiest part was the data investigation: we spent a long time on that, looking up the entire history of the past century in order to generate the gallery materials. A friend of mine has an uncle who grows corn. I told him about

the project and he suggested consulting with INIFAP (the National Institute of Forestry, Agricultural and Livestock Research). There, we spoke with the engineer Primitivo Díaz and told him we were interested in criollo corn. He suggested we speak to Ricardo Fabián, a collector in Tuxpan. He was hard to track down. A month later, we got his phone number. Primitivo told us he would help us with other kinds of maize, but never mentioned that it would be genetically modified or hybrid maize. Ricardo Fabián is the specialist who loaned us the ten cobs exhibited in the showcase. So we actually cultivated a relationship with these two people over a period of seven or eight months. Primitivo was more accessible because he was right here in Guadalajara, but we had to go see Ricardo Fabián at his home, to talk with him while he served us tacos and we tried to get him to understand our intentions. We had to gain his confidence.

**LP:** I find this negotiation you had to do with Ricardo Fabián to be very significant. What did you say to ease his mind and gain his trust?

**LAV:** There were lots of calls and visits. We had to talk with his wife. That was also crucial, because he was expecting that as part of the project, she would give us the go-ahead. A little like asking for permission, you know? Ricardo Fabián introduced the topic, and then asked us to explain everything to his wife, as if she were the guardian of all that he did. It was also a strange moment, because she was on

the defensive and more reticent than Ricardo Fabián. She asked us to explain everything from A to Z, very strict but ultimately very professional.

**LP:** Did you sense a distance in the understanding of maize as heritage? I mean, for them it's something vital, it represents a very important issue that I don't know whether you were able to share. Did you sense that importance?

**GR:** Let me tell you something. The most direct route to reaching an understanding between them and us was—and it seems a little maudlin now—the beauty of the cob itself. The four of us shared the belief that maize is very beautiful on its own. I believe the desire to show that beauty to more people was what connected us. It was something we could agree upon.

**LP:** Did Ricardo Fabián come to the opening?

**GR:** No, he didn't. He came earlier, when we were mounting the cornfield, to tell us what we needed, how much to use. Things like that. He also gave us a *teosinte* seed, which never germinated. We also realized something interesting when we went to visit him in Tuxpan: the fact that it's in this specific region where the lineage of corn has been preserved, as opposed to northern Mexico which is covered in cornfields.

**LAV:** Or Los Altos, which is a region where maize is industrially produced, far beyond planting for self-consumption. Or Tepatitlán, where you see mile after mile of the same crop. And then here there is this forgotten region, dismissed by government institutions, because it's in an area not considered to be favorable for corn production. Tepatitlán gets lots of support. But even though Tuxpan is forgotten, that's where the technology is created.

**LP:** How did you work with Primitivo Díaz?

**GR:** While Ricardo Fabián helped us with the criollo maize, Primitivo helped us with hybrids. He also visited the museum to discuss some technical questions. Then he disappeared, just like Ricardo Fabián.

**LP:** Why did they disappear?

**LAV:** In Primitivo's case, we think it was out of fear of taking a stance and compromising the government's ideology and actions, fear of speaking honestly and telling us his opinion about the advantages that a given sort of grain or technology might have, or of having to take the official position. As for Ricardo Fabián, it was more a question of his work, because he lives so far away. This is a very devoted family man living in another space: it wasn't as easy for him to come to us.

**LP:** What happened with the feast you organized? Wasn't that part of the project? Like another piece of it?

**LAV:** I view it as part of the process, as a product. An integral part of the installation of the garden on the roof. We had a cornfield that was clearly going to have physical results which could then be processed in different ways. The meal was a kind of rite, to mark the end of the harvest. The most natural thing after a harvest is to offer it at a kind of feast or party. It makes a lot of sense: when a farmer takes a plant as an offering to this ritual, which could be dedicated to the patron saint, etc., he's forming part of the community. Because he depended heavily on a lot of people: the one who helped him with the tractor, who prepared the land, who sold him the seed, who worked with him in order to be able to bring the final product as an offering. It's a question of collaboration. In our case, the reason for the meal was to connect the project with all those involved in its process, as a form of gratitude and retribution.

**LP:** Who took care of the cornfield? The museum? You?

**LAV:** We divided the work. It was watered by museum staff, while we verified and evaluated things like the weather: if it was humid and raining, then we had to stop watering the plants so as to not drown them, or if it was dry, we increased the amount of water, and so forth. Then there was a sudden infestation, because the material had arrived

from the farm with bugs and they started to spread to other plants, so we hired a subcontractor, Óscar Pavello, a plant specialist who came and cared for them, sprayed them, etc.

**GR:** We asked him to use only natural products, nothing toxic or harmful, and many plants were damaged because of it. We got there one day and found that a microsystem had developed on the roof. There were ladybugs eating the aphids that had been damaging the plants, and earthworms that had come along with the soil but had begun to reproduce there. There were a lot of rhizomes shooting from the plants toward the soil. A field was created over thirteen feet of art.

**LP:** What happened at the lunch? Who was there? Who did you invite?

**GR:** We invited people who had been involved in the project, either directly or indirectly. Basically to thank those who had borne the burden—in this case, a burden of ideas—of gaining access to the place or to things that we would otherwise not have been able to do. Like Ricardo Fabián, who obviously didn't attend, because what his wife cooks is so much better.

**LAV:** Laura Miyuki, Ángel Jiménez, Ana Paula Santana, and Édgar Cobián were there, all of them directly involved with the project. But we also invited a few artists who had supported us symbolically.

**LP:** Why didn't you make it open to the public?

**GR:** Obviously, because the small area we cultivated provided enough to feed no more than twenty people.

**LP:** Something of value came from that meal, I think, without a need for dialogue or for addressing the subject directly with the different collaborators. It was a way of putting into context what the show proposed to do, using such a small field.

**GR:** Ricardo Fabián admired this one person who said that all the information for generating life is contained in a single seed, or something like that. He believes that all the information of what we are is contained in a kernel of corn. The ideas some people have about plants are that surprising.

## *About the Artists*

### *Gabriel Rico (Lagos de Moreno, 1980)*

The work of Gabriel Rico is a constant study of the production processes and possibilities, both esthetic and compositional, of objects, with a special interest in the morphological conditions caused by erosion.

Rico has completed artist's residencies at Gyeonggi Creation Center in Seoul, South Korea (2015-2016), the Centre d'Art-Marnay Art Centre in Marnay-sur-Seine, France (2014), La Agencia in Bogotá, Colombia (2014), the Frans Mesereel Centrum in Kasterlee, Belgium (2013), the Seoul Art Space Gaumcheon in Seoul, South Korea (2012), and WARP Contemporary Art Platform in Sint-Niklaas, Belgium (2010).

He has exhibited his work at museums, galleries, and independent spaces, including the Museo de Arte de Sinaloa in Culiacán, Mexico; the Biblioteca Pública Virgilio Barco in Bogotá, Colombia; the Centro de Arte Tomás y Valiente in Madrid, Spain; the "Coup de Ville" Triennial in Sint-Niklaas, Belgium; and the 8<sup>th</sup> Gyeonggi International Ceramics Biennial in Seoul, South Korea.

Rico has received numerous awards and grants both in Mexico and abroad, including the Projecta grant of the

Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FECA) of the state of Jalisco in 2014 and 2015; the binational (Mexico-Colombia) grant for artistic creation of the FONCA-Conaculta and the Ministerio de Cultura de Colombia for the period 2013-2014; the grant for artistic production of the Prince Claus Fund (Netherlands) in 2011; and two Jóvenes Creadores grants from the FECA (Jalisco) for the periods 2010-2011 and 2014-2015.

Rico is a cofounder of the LIGA project, which received a Coinversión grant from the FONCA in 2010 and financial support from the Patronato de Arte Contemporáneo in Mexico City in 2009 and 2010.

His work can be found in the permanent collection of the Museo de Arte de Sinaloa, the Charpenel Collection (Mexico), the Fundación ArtNexus (Colombia/USA), the associated collection of the Centro de Arte Tomás y Valiente/Museo Nacional Reina Sofía (Spain), the private collection of the Frans Mesereel Centrum (Belgium), and the Korea Ceramic Foundation (South Korea).

## Luis Alfonso Villalobos (*Guadalajara, 1976*)

The work of Luis Alfonso Villalobos denounces the vulnerability of collective memory through prints situated halfway between documentary registry and prophetic prediction. Using collage and image juxtaposition, Villalobos has created a dystopic imaginary that questions the solidity of modern historical narrative. More than illustrating a state of devastation, the artist deconstructs both the iconography that permeates the art and architecture traditions and the milestones of *mexicanismo* that have established the current national identity.

In his practice, Villalobos reviews the versions of history formulated by our model of civilization in order to appropriate the symbolic charge created by the passing of time and to graft those versions into settings of decline and destruction. In this way, the artist is able to reduce the majesty of monuments and historical buildings to a dialogue between stone, fact, and context.

In addition to exploring the formal qualities of architectural construction—primarily modernist—Villalobos's work reflects a concern with the relationship between environment and nature. Organic elements are not kept to one side: they overcome the subordination imposed by urbanization and invade the serenity of the structures and foundations. Turning to account the

imminent course of nature and the rigor of deterioration, the artist proves himself an iconoclast of Western culture.

Painting and drawing are central to the practice of Luis Alfonso Villalobos. He studied industrial design at the Universidad Autónoma de Guadalajara and received grants from the Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA) of the state of Jalisco in 2011 and 2015. He completed an artist's residency at the Fountainhead Residency in Miami in 2013. He has been a member of the Artist Pension Trust since 2012. He belongs to LIGA, of which he was co-director from 2005 to 2010. He received a Coinversión grant from the FONCA for the publication of the retrospective catalogue 2005-2008, as well as two awards from the Patronato de Arte Contemporáneo to carry out independent exhibitions and curatorial projects. His work was chosen for the 16th Bienal de Pintura Rufino Tamayo. His most recent exhibitions include *Echar perlas a los cerdos*, at the Galería Curro y Poncho in Guadalajara (2015), and *En hombros de gigantes*, a collective show at the Museo Experimental El Eco in Mexico City (2014).



## *Notes on the Appendix* Viviana Kuri and Alan Sierra

The purpose of the Appendix is to explore possibilities for dialogue between the work of the invited artists and that of other artists. In the experimental spirit of *Estudio abierto 5*, we've designed this show in the form of a semantic field. In other words, it takes an approach that doesn't claim to hold up any particular theory, but rather presents a panorama of meanings and connections that provide the elements for a broader reflection.

The objective is to enrich visitors' sensorial and cognitive experience, while giving invited artists the opportunity to dialogue with other artists' concepts. In *Estudio abierto 5*, the Appendix attempts to present a sketch of the Mexican panorama and the construction of our national identity through an examination of several artists from different historical moments, working in different artistic media. It also presents a foreign perspective on crop plants in other parts of the world that are comparable to corn given the role they play in the construction of symbols of culture and identity. The artists included in the Appendix to *¿ea may*s are Ignacio Aguirre, Manuel Álvarez Bravo, Fritzia Irizar, Gabriel Kuri, Rubén Mora Gálvez, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Kiyoshi Niiyama, Ana Luisa Rébora, Pedro Reyes, Maruch Sántiz Gómez, Francisco Ugarte, and Edward Weston.

**Ignacio Aguirre** joined the Mexican revolutionary forces under Carranza at the age of fifteen. He decided to put his art to the service of the armed struggle and of other social causes, later working at several mines, and joining the 1920 movement in favor of Álvaro Obregón. He was a cofounder of the League of Revolutionary Writers and Artists (la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, or LEAR), and in 1937, he created with other artists the Popular Graphic Arts Workshop (Taller de Gráfica Popular).

His oil painting *Paisaje* (Landscape, 1963) hints at late-Fauvist influences, with an uninhibited artistry that verges on symbolism. The fact that the scene in question could represent any landscape in any geographical area lends a unique quality to the artist's interpretation of the Mexican countryside.

The work of **Manuel Álvarez Bravo** invariably evokes the years following the outbreak of the Mexican Revolution in 1910, as well as major national themes of the twentieth century: land, indigenous communities, rural life, and the nation's entrance into modernity.

In *Las lavanderas sobreentendidas* (The Washer-Women Implied, 1932), the photographer documented an activity that incorporated the agave plant into the community's daily life, leaving aside its primary role as the source of several agricultural byproducts. In this image, the field full of succulent plants becomes a convenient place to hang freshly washed sheets.

**Álvarez Bravo**'s ominous portrait of a scarecrow in the middle of a cornfield is entitled *Y por las noches gemía* (And by Night It Moaned, 1945). Besides depicting a quintessentially Mexican agricultural landscape, the image also evokes the living oral tradition of rural Mexico, which comprises a vast compendium of fantastic fiction.

In *Sin título (Zea mays)* ([Untitled (Zea mays)], 2013), **Fritzia Irizar** inserted small prints and graphic representations of the DNA of maize into small ceramic sculptures of corn cobs covered in gold leaf. These objects were then scattered through different parts of an Austrian city.

The artist's statement about the project was as follows:

I'm trying to expose the vulnerability of Mexico's historical legacy as seen in its policies and treaties with regard to food production, especially with the United States of America, by making a simple gesture that evokes the concealment of pagan idols in pre-Hispanic communities. Here, the idols are substituted by yet another of our cultural values that has been and is now at risk—in this case, a graphic representation of corn's DNA.

Austria has taken the lead in a series of investigations and discussions within the European Union regarding the risks involved in introducing genetically modified

corn into Europe, and has succeeded in banning companies such as Monsanto that were looking to expand into this region in 2013, the year when this piece was created. The piece's components, made out of clay and covered in gold leaf, are left to their fate—just as Mexico leaves its people and what they have created unprotected— but with the knowledge that they've been abandoned in a social and political context where, despite their exposure, they have a greater chance of surviving than they would in their country of origin. This could well be the thinking of any migrant in the world.

By bringing objects for industrial and commercial use into an exhibition space, **Gabriel Kuri** strips them of their original function and obliges the audience to rethink what they are normally used for. The artist's formal explorations deny spectators any sense of familiarity, and stress the fact that all the objects surrounding us are codified and marked long before we ever come into contact with them.

In *Carretilla III* (Wheelbarrow III, 1999), Kuri placed a large quantity of popcorn inside a wheelbarrow still covered in mud and cement from its previous life in construction. The ensemble could indicate a critical contrast between the hard labor required for society's survival, and the entertainment that often accompanies the consumption of this snack food.

This piece also harkens back to Mexico's Golden Age of cinema, when movies were an important element in the construction of the Mexican imaginary, through representations of life in rural areas and in burgeoning cities trying to rush toward a modernity that they have yet to attain today.

**Rubén Mora Gálvez** was a pupil of Saturnino Herrán and Ignacio Rosas, and a member of the Flags of the Province group. His painting *Composición con chicalote* (Composition with Mexican poppy, 1931) is of particular interest for its portrayal of a moment in early-twentieth-century Mexico.

The painting contains several elements from a domestic scene, shown from an atypical perspective. In the foreground, we see a cardosanto flower—a domestic species also known as the Mexican poppy and often used in traditional medicine—resting on a table covered by a cloth. Through a window in the background, we see a field of agave accompanied by two elements of particular importance to the country's development, and icons of national progress: a railway and a telegraph line. The piece speaks of a crucial moment in Mexican history, when rural life began to be confronted with rapid technological development and the spirit of progress that this embodied.

**Dr. Atl** was a noted artist, writer, aviator, and volcanologist (among others, he painted the emergence of a new volcano

in 1943, the Paricutín in Michoacán, and its first eruption shortly thereafter), whose work was characterized by its scientific bent and a desire to make a social difference. According to curator Carlos Ashida, "Dr. Atl strongly expressed the conviction that artists should play a leading role in society, and that not only do they possess a skill and exceptional ability to practice their craft, but that their art must have some kind of social impact. A second belief that he expressed was that art is just as credible a form of knowledge as science is."

Consistent with these ideas, Dr. Atl supported plans for a city populated by artists and scientists, which would function as an extension of revolutionary change. This utopian city was to be named Olinka—Nahuatl for movement, earthquake, and transformation. Though the project never came to fruition (though lands were promised for its construction, in Jalisco, for example), the city began to exist as an idea and as a name that spurred other possibilities for living and acting together.

Rather than presenting a univocal vision of the region's unique geographical characteristics, or showing a mere fragment of the ancient Mexican world view, the inclusion of Dr. Atl's *Ixtacchuatl* (1916) in *Zea mays* denotes the presence of a visionary artist, and a precursor to contemporary social and political art.

*Lotus, Ueno Shinobazuike* (1954) by **Kiyoshi Niiyama** is a black-and-white photograph of lotus flowers growing in a Japanese park. The piece is significant in that it helps us to understand the importance of plant species in the construction of certain cultures. The most deep-rooted customs and symbols of a given geographic region are developed through plant cultivation and food production.

**Ana Luisa Rébora's** 2012 wood cut *Untitled* depicts three female figures in front of a hut, in what appears to be a rural scene. The prevalence of this motif in Rébora's work comes from a long tradition of representing women in the fields. The tasks of selecting seeds, processing the grain, and preparing it to make the *masa*, or dough (women are responsible for the process known as *nixtamalización*, which involves cooking the corn with lime and water to produce the *masa* used to make so many dishes, particularly tortillas, which are the basis of the Mexican diet) were traditionally performed by women, and the knowledge has been passed down from generation to generation.

Originally envisioned as a participatory sculpture, **Pedro Reyes's** *Sombreros colectivos* (Collective Hats, 2004) were taken to different squares in Mexico City for their use by the public. His comment on the project was: "The result is quite curious. To me, it represents a paradox of democracy. The group is constantly forced to decide which way to go, and has to walk slowly in order to avoid tripping."

Indeed, the sculpture could refer to that ideal community which seems so remote given the generalized lack of cooperation and integration. The countryside as an incarnation of developed Mexico, presided over by the idyllic communal figure, appears as a specter in the face of the impoverished and broken life of present-day rural Mexico.

In January 1993, **Maruch Sántiz Gómez**, a seventeen-year-old Tzotzil Maya woman from Cruztón, Chiapas, borrowed an automatic camera to create her project *Creencias* (Beliefs). The images making up this series are snapshots of everyday life, and are accompanied by short texts that Sántiz gathered from her great-grandfather and other informants in San Juan Chamula.

*No tomar de donde se lavan las manos al tortear* (Do not drink the water used for handwashing while making tortillas, 1994) and *No deben verse los brillos del comal al sacarlo del fuego* (Do not look at the sparks from the griddle when you take it off the fire, n/d) document a time disconnected from the pragmatic spirit of industrialized agriculture and nutrition. Sántiz Gómez's pieces revive other ways of viewing the world, a kind of holistic culture that values everyday experiences—even those of domestic life—for their underlying symbols and rituals inherited from previous generations.

**Francisco Ugarte's** *Paisajes literarios (Juan Rulfo)* (Literary Landscapes [(Juan Rulfo)], 2011) uses selected pages from the novel *Pedro Páramo* and the short story collection *The Plain in Flames*, both by the Mexican writer Juan Rulfo, published in the 1950s.

Using a pencil, Ugarte circles fragments that describe the natural setting where these stories take place. With this minimal gesture, the artist draws our attention to the landscape genre which is typical to the visual arts, but not a common literary category. By enclosing the descriptions in penciled circles, he detonates the thousands of representations of imaginary landscapes that are possible in the spectator's mind.

Between 1923 and 1926, the photographer **Edward Weston** traveled through Mexico with his partner, Tina Modotti, making the acquaintance of some of the representative artists of Mexican muralism. He spent time with Dr. Atl, taking his portrait in 1926, as well as with Atl's partner, Nahui Olin, who was the model for several of Weston's portraits. Weston returned to the United States in 1927, setting up a new studio in the Carmel Highlands, California, in the Big Sur region where he would live out the rest of his life and produce much of his work. This is where he shot the photograph, *Tomato Field, Big Sur* (1937). Throughout the twentieth century, Mexican migrants were the largest minority group in California. The modern

agricultural industry there was based primarily on the work of Mexican farmworkers.

**Agradecimientos** / *Aknowledgments:*

Asociación Manuel Álvarez Bravo, Colección Claudio Jiménez Vizcarra, Colección Isabel y Agustín Coppel A.C., Fundación Colección Jumex, Instituto Cultural Cabañas, kurimanzutto, Museo Regional INAH, Servais Family Collection, Talcual.

Robert Burford, Primitivo Díaz Mederos, Ricardo Fabián Ortiz, Carlos Navarro, Roberto Ramírez Flores, Joao Rodríguez, CYCASA S.C., INIFAP (CIRPAC), PROAEX S.P.R. de R.L.

**Créditos fotográficos** / *Photographic Credits*

**Museo de Arte de Zapopan.**

Fotografía: Maj Lindström

Francisco Cuevas, Antoine Maume, Gustavo Salazar.

## **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

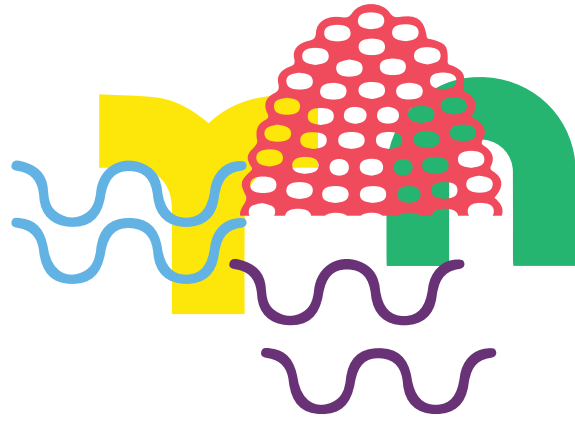
**Asistentes de servicios educativos y museografía** / *Educational services and museum assistants*: Geovanni Duarte y Sergio Gómez

**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





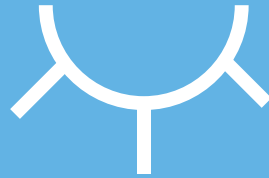
Más material sobre EA5 *žea majs* en:  
<http://gabrielandluis.wix.com/maizoro>.

## *ESTUDIO ABIERTO 5*

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2015  
en los talleres de Imprefiel.

El tiraje consta de 300 ejemplares.





Estudio  
Abierto 5