

# CINCO CONTINENTES Y UNA CIUDAD:

SEGUNDO SALÓN INTERNACIONAL DE PINTURA EN CIUDAD DE MÉXICO

## FIVE CONTINENTS AND ONE CITY: SECOND INTERNATIONAL SALON OF PAINTING MEXICO CITY, MEXICO



VICTOR ZAMUDIO TAYLOR

Victor Zamudio Taylor Ayer Antonio Zaya, el editor de *Atlántica*, los artistas Miguel Ángel Ríos y Santiago Sierra, y yo, tuvimos un estimulante primer contacto con la exposición *Cinco continentes y una ciudad: Segundo salón internacional de pintura*, acompañados por Cuauhtémoc Medina. Como la exposición es un modelo muy interesante en distintos sentidos –tanto en su organización como en aspectos culturales más amplios–, Antonio me invitó a moderar un debate informal con la Directora de la Exposición, **Marta Palau** y los comisarios de las diferentes secciones: **Clive Kellner** (África), **Bruce Ferguson** (América); **Marketta Seppälä** (Europa), **Cuauhtémoc Medina** (México) y **Daniel J. Martínez** (México-Estados Unidos). El comisario responsable de la sección de Asia y Oceanía, **Gao Minglu**, no pudo lamentablemente participar en el debate. Marta Palau y yo hemos invitado a **Gerardo Mosquera**, comisario en América del *Primer salón internacional de pintura*, para que con su saber y su presencia nos ofrezca una idea de continuidad entre las dos exposiciones.

Confío en que nuestro debate se desarrolle en un plano informal y se centre en los aspectos organizativos de la exposición, así como en las propuestas y perspectivas individuales de cada comisario. Me parece que el mejor modo de proceder es abordar las siguientes cuestiones: pintura; el concepto y la práctica de un salón de pintura en el momento actual; paradigmas cartográficos: sus límites y su validez en el cambio de siglo y en nuestra era de globalización. También me gustaría que comentaseis, si os parece pertinente, el debate que se ha producido entre vosotros como comisarios y qué procedimientos habéis seguido.

Siempre es difícil hacer la primera pregunta o el primer comentario. Me ha llamado especialmente la atención, después de haber visto el *Primer salón* el año pasado, la presencia de México-Estados Unidos en esta exposición: es muy sorprendente. Es decir, el resto de las zonas geográficas han se-

**Victor Zamudio Taylor** Yesterday, Antonio Zaya, the editor of *Atlántica*, the artists Miguel Angel Ríos and Santiago Sierra, and I, had a stimulating preview of the exhibition, *Five continents and one city: Second international salon of painting* with Cuauhtémoc Medina. As the exhibition is an interesting model on various levels – curatorially as well as in broader cultural senses – Antonio invited me to moderate an informal discussion with the Director of the Exhibition, **Marta Palau** and the curators of the different sections: **Clive Kellner** (Africa); **Bruce Ferguson** (America); **Marketta Seppälä** (Europe); **Cuauhtémoc Medina** (Mexico); and, **Daniel J. Martínez** (Mexicoamérica). Unfortunately, **Gao Minglu**, the curator of the Asia and Oceania section, will not be able to participate in our discussion. Marta Palau and I invited **Gerardo Mosquera**, the curator for America of the *First international salon of painting* to participate with us today, and through his wisdom and presence, provide us with a sense of continuity between both exhibitions.

I hope our discussion remains informal and addresses the curatorial concepts of the exhibition as well as the particular proposals and perspectives of each curator. I think that the best manner to proceed is to take up the following issues: painting; the concept and practice of a salon of painting, in this day and age; cartographic paradigms: their limits and validity at the turn of the century and in our age of globalization. I'd also like you to address – if pertinent – the discussions and processes amongst yourselves as curators.

It's always difficult to ask the first question or to make the first comment. What I noticed right off, particularly after having seen the first salon last year, is the presence of *Mexicoamérica* in the exhibition: it is very striking. That is to say, the other geographical areas have more or less remained the same, i.e. vast continents with different curators and



Fernando Alvim. *Post Traumatic Amnesia Disorder*, 1999. Instalación / Installation. Cortesía / Courtesy Museo de la Ciudad de México.

guido estando más o menos como estaban: grandes continentes con diferentes comisarios y propuestas artísticas. Por lo que he visto hasta el momento, por lo que he leído hoy mismo en la prensa, así como por los comentarios que he oído por la ciudad, a todo el mundo le sorprende que la sección mexicana se encuentre dividida entre dos comisarios con diferentes proyectos.

**Cuahtémoc Medina** Yo soy en cierto modo responsable de esta división; permitidme que os explique mi criterio. Cuando Marta Palau me invitó a ser comisario de la sección mexicana, me pidió que me ocupara de casi la mitad de la muestra de la exposición. El año pasado, la sección mexicana estaba integrada por 15 artistas, mientras que el resto de los continentes presentaban a 3 artistas cada uno. La confrontación geo-política era de uno a uno. Ese esquema me hizo sentir muy incómodo; por razones artísticas, una sección tan grande nunca podría ser lo bastante concisa como para sacar algo en claro de ella. Por otro lado, era preciso tener en cuen-

artistic proposals. What I've seen so far, what I've read today in the press as well as the feedback/talk I am hearing around the town, is the surprise that the Mexican section has been divided between two curators with diverse projects.

**Cuahtémoc Medina** I am partly responsible; let me address the argument behind that move. When Marta Palau invited me to curate the Mexican section, she requested that I curate practically half of the show of the exhibition. Last year, 15 artists were exhibited in the Mexican section, while the rest of the continents had 3 artists each. There was a one to one geo-political confrontation. I felt uneasy with that scheme; for artistic reasons, such a big curatorial section would not be able to be concise enough to make a point. As important were the issues around the political implications of the notions of 'inside' and 'outside' that engulf the notions and the identity of Mexican and Latin American art. Namely, it's a position that involves standing against something all the time and



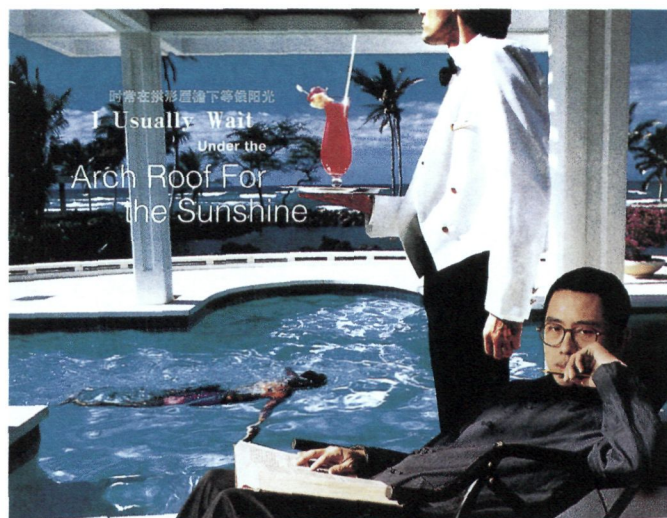


Lois Renner. *Ortler*, 1995. C-print sobre plexi / C-Print on Plexi  
180 x 225 cm. Kunsthau Bregenz.  
Cortesía Museo de la Ciudad de México.

ta las implicaciones políticas de los conceptos de «interior» y «exterior», que impregnan la noción y la identidad del arte mexicano y latinoamericano. Esta situación nos obliga a enfrentarnos permanentemente contra algo, y la confrontación debe producirse de uno a uno.

Llevo mucho tiempo dándole vueltas a la idea de cómo acabar con la noción hegemónica de la mexicanidad y dotarla de un nuevo contenido, por decirlo de algún modo. He tenido contacto durante bastante tiempo con algunos artistas chicanos y con artistas mexicanos que residen en Estados Unidos, de manera que me pareció que la ocasión me permitía matar dos pájaros de un tiro, como decimos en español. Pensé que, por un lado, podía limitar mi sección y hacerla más concisa, pues de este modo podría centrarme en un menor número de artistas y ofrecer una visión más clara de lo que está ocurriendo en el mundo del arte mexicano contemporáneo. Al mismo tiempo, no quería asumir tanta responsabilidad como los organizadores de la muestra me exigían.

Mi idea –y esto es algo por lo que debo dar las gracias a Marta Palau– de dejar la sección México-estadounidense en manos de Daniel J. Martínez significó desde el primer momento que habría una propuesta provocadora y en absoluto ortodoxa de arte chicano. En segundo lugar, puse una sola condición: necesitaba un *low-rider* en la Ciudad de México, sencillamente porque en este país nunca lo había habido. Un *low rider* es uno de esos coches de suspensión baja que conducían las pandillas de chicanos e hispanos en Los Ángeles durante la década de 1970. Nunca había visto pintado un objeto tan importante representado en la pintura del siglo XX. Lo bueno del asunto es que Martínez comprendió la operación como una anomalía en la exposición, como un elemento más



Hong Hao. *Mister Hong Usually Wait For The Sunshine Under The Arch Roof*, 1998. 95 x 120 cm. Composición fotográfica en computadora sobre papel.  
Digital photographic composition on paper.

that confrontation needs to be personified in terms of an actual one to one quarrel.

For a long time I have been engaged in thinking about how to dismantle the hegemonic notion of *Mexicanness* and to make it work in a different way, so to speak. I have had a long-standing relationship with some Chicano artists and with Mexican artists living in the United States, so I thought that what I could do here was, as we say in Spanish, ‘kill two birds with the same bullet’. I assumed that on the one hand, I could reduce my section and make it more concise because I would have fewer artists to deal with and as a result, give a better image of what is happening in the Mexican contemporary art world. At the same time, I wanted to relinquish some of the authority the organizers of the exhibition were asking that I undertake.

My contribution – and this is something that must be said on behalf of Marta Palau – to place the Mexicoamérica section in the hands of Daniel J. Martínez, meant that from the very beginning, it was going to be a provocative and non-orthodox proposition on Chicano Art. Secondly, I had only one other condition, that is, to have a *low-rider* car in Mexico City, simply because there has never been a *low-rider* in this country – personally, I have never seen such an important painted object in twentieth century art. The good thing about Martínez is that he understood the operation in terms of an anomaly in the show, namely, to disrupt the more or less clear demarcation of 5 continents and 1 city with a fake country and a fake place in and between an arbitrary geography.

**Marta Palau** There is something I wanted to say about

o menos distorsionante de la clara división en cinco continentes y una ciudad, con un país falso y un lugar falso en y entre una geografía arbitraria.

**Marta Palau** Quisiera decir algo sobre la decisión de hacer extensiva la invitación a los artistas chicanos. Yo llevaba algún tiempo dándole vueltas a esta idea. Hablé con Cuauhtémoc Cárdenas, el primer alcalde elegido democráticamente en la ciudad de México y la persona que más nos ayudó en la exposición, además de impulsor del proyecto en su conjunto. Mi idea era invitar a artistas chicanos, tal como hice en Tijuana el año pasado. En la reciente *Muestra Internacional de las Banderas*, por ejemplo, invité a John Valadez. Por eso cuando Cuauhtémoc Medina me preguntó si invitaríamos a artistas chicanos le dije que sí de inmediato. Creo que Daniel J. Martínez ha hecho un trabajo espléndido, y por eso le cedo ya la palabra.

**Daniel J. Martínez** Marta y Cuauhtémoc han resumido muy bien el concepto. Me gustaría centrarme un poco en el dualismo que sugiere mi papel como artista y comisario. Hay muchos artistas que trabajan como comisarios. Puede que en este caso en particular lo novedoso sea cómo empezamos a definir la terminología que estamos usando. Esto nos lleva inevitablemente a las continuas discusiones que Cuauhtémoc y yo hemos tenido a lo largo de los años, en ciudades de todo el mundo, sobre cuestiones como la identidad y la representatividad dentro de Estados Unidos. En estas conversaciones –y esto no es ningún secreto para los que me conocen– siempre he manifestado mi rechazo absoluto del concepto de chicanismo. Ha habido exposiciones en Estados Unidos que han arrinconado y encerrado en un gueto a los artistas mexicano-estadounidenses: en un espacio estético, un espacio político, un espacio de identidad y representatividad. Mi distorsión y mi intervención se proponía en cierto modo sugerir algo muy sencillo: que aparte de la inclusión de John Valadez en Tijuana, gracias a Marta, jamás ha habido participación mexicano-estadounidense en una muestra internacional de cierta importancia: así de simple. Esto plantea las siguientes preguntas: ¿Por qué en las principales exposiciones internacionales que se celebran en todo el mundo ningún comisario se interesa por el trabajo de los artistas mexicano-estadounidenses?

**MP** La exposición es en este sentido una provocación. Todo el mundo ha mostrado una gran curiosidad por la exposición, empezando por el título: «Salón». Y no sólo eso, sino «Salón de Pintura». Traer a artistas chicanos a México e incluirlos en un grupo de artistas mexicanos como mexicanos –pues así es como tratamos aquí a los chicanos, no como artistas mexicano-estadounidenses, no como estadounidenses,

the invitation extended to Chicano artists; it was a proposal that I had already in mind. I spoke to Cuauhtémoc Cárdenas, the first democratically elected Mayor of Mexico City and the main supporter of the exhibition as well as the initiator of the whole project, about the matter. I had the idea of bringing Chicano artists given that I had done so already in Tijuana last year. In the most recent *International Exhibition of Banners*, for example, I invited John Valadez to participate. So when Cuauhtémoc Medina asked if we would have Chicano artists, I answered most affirmatively. I think that Daniel J. Martínez has done a fantastic job; on that note I'll pass the microphone over to him.

**Daniel J. Martínez** Marta and Cuauhtémoc summed up the concept very well. I'd like to address the dualism that my role suggests as an artist and curator. There are many artists who function as curators. Perhaps in this particular instance, what is uncommon is how we begin to define the terminology that is being used here. This inevitably leads to the on-going discussions Cuauhtémoc and I have had over the years, in cities across the globe, which have addressed issues of identity and representation within the United States. Part and parcel to those on-going discussions – and this no secret to most people who have come in contact with me – is that I reject the notion of *Chicanismo* completely. There have been exhibitions in the United States that have constantly cornered and ghettoized Mexican-Americans into very specific sites: an aesthetic site, a political site, a site of identity and representation. Part of my disruption and intervention was to suggest a real simple thing, that aside from Marta's inclusion of John Valadez in Tijuana, in a major international exhibit there has never been Mexican-American participation, period: it is just that simple. So the question arises, why in major international exhibits around the world, is there no curator who has been interested in looking at Mexican-American work, why?

**MP** The whole exhibition in a sense is a provocation. Everyone has been curious regarding the exhibition, beginning from the title, *Salon*, and not only that, a *Salon of Painting*. To bring Chicanos to Mexico and to include them with a group of Mexican artists as Mexicans – which is the treatment that we are giving Chicanos here – not as Mexican-Americans not as Americans but as Mexican artists who are representing Mexico. This is a provocation not only for the establishment and how things are done in the mainstream but also a provocation in curatorial terms too. In an earlier conversation, Bruce referred to artists who curate; in the artist



sino como artistas mexicanos que representan a México— supone una provocación no sólo para el *establishment* y el *modus operandi* de la corriente dominante, sino también en términos de organización de la propia muestra. En una conversación anterior, Bruce había hablado de artistas que también trabajaban como comisarios y que se dedican principalmente a montar instalaciones. El artista que trabaja como comisario de una exposición siempre siente deseos de provocar. Éste ha sido mi caso como organizador de esta muestra. Quería mostrar propuestas desconocidas en México. Las únicas expresiones artísticas que hoy vemos en este país son instalaciones. Lo único que se muestra en todas las exposiciones son instalaciones. En *Cinco continentes y una ciudad* queríamos romper este esquema.

**CM** Marta es una artista que comprende muy bien la provocación. Para empezar, organizar una exposición internacional principalmente de pintura es una provocación en sí misma, sobre todo si tenemos en cuenta que Marta es una artista que nunca pinta.

**Gerardo Mosquera** Me gustaría hacer una pequeña observación. En 1992, en la exposición *Ante América*, una muestra itinerante cuyos comisarios fuimos Carolina Ponce de León, Rachel Weiss y yo mismo, incluimos a Amalia Mesa-Bains y Guillermo Gómez Peña.

**DM** Gómez Peña tiene nacionalidad mexicana.

**GM** Lo sé. Pero Gómez Peña ha actuado de un modo que supone un desafío para las taxonomías. ¿Cómo debemos llamarlo? ¿Estadounidense-mexicano? ¿Mexicano-estadounidense?

**DJM** Yo no estoy en absoluto de acuerdo con esta visión. Esta idea de Guillermo Gómez Peña en Estados Unidos es un insulto a los artistas en Estados Unidos. No creo que sea el momento de hablar de esto.

**VZT** Os recuerdo que yo estoy aquí para moderar el debate.

**GM** Lo que quería decir es que en *Ante América*, hace ocho años, incluimos a Enrique Chagoya, Guillermo Gómez Peña y Amalia Mesa-Bains. Por primera vez, una exposición organizada en Latinoamérica incluía a chicanos, nuyoricanos y estadounidenses, como Jimmie Durham.

**DJM** Esta exposición es la antítesis de aquella. Mi intención personal era refutar este concepto, tanto dentro como fuera de Estados Unidos.

**GM** Eran otros tiempos.

**VZT** Yo también creo que nos encontramos en un momento histórico distinto, y esto es preciso enfatizarlo. *Ante América* fue un hito en lo que se refiere a su visión panorámi-

who curates, there is always the motivation to provoke. As organizer of this exhibit, that was my case. I am an artist who curates and works mainly in installation. I wanted to exhibit proposals that were not known here in Mexico. The only expressions that we currently see in the country revolve around installation. Exhibit after exhibit, installation art is all we see. In *Five continents and one city*, we wanted to break that pattern.

**CM** Marta as an artist understands provocation. To begin with, to organize an international exhibition on the basis of painting is a provocation in itself, particularly when we take into consideration that Marta is an artist who never paints.

**Gerardo Mosquera** I want to say something in the form of a footnote. In 1992, in *Ante América*, the traveling show curated by Carolina Ponce de León, Rachel Weiss and myself, we included Amalia Mesa-Bains, Guillermo Gómez Peña.

**DM** He's (Gómez Peña) a Mexican national.

**GM** I know. But the way Gómez Peña has acted also challenges taxonomies. What do we call him? American-Mexican? Mexi-American?

**DJM** Your view is one that I would challenge completely. This whole notion of Guillermo Gómez Peña in the United States is bound up in insults to artists in the United States. I do not think we need to have this conversation now.

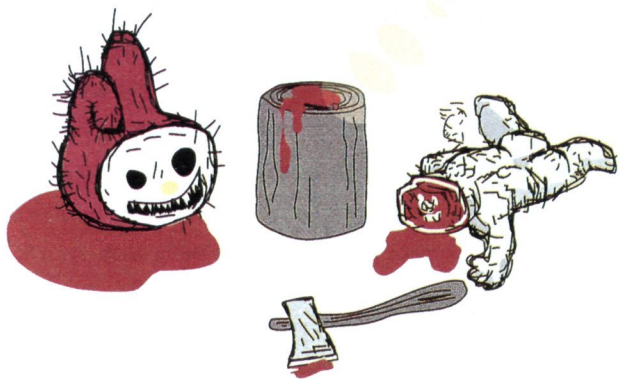
**VZT** I am moderating this conversation.

**GM** What I wanted to say is that in *Ante América*, 8 years ago, we included Enrique Chagoya, Guillermo Gómez Peña and Amalia Mesa-Bains. For the first time, a show organized in Latin America included Chicanos, Nuyoricans, and Native-Americans like Jimmie Durham.

**DJM** This exhibition is the antithesis in opposition to that placement. I purposely designed this exhibition to work against that position, both in and outside the United States.

**GM** It was a different historical period.

**VZT** I also think it is a different historical period and this needs to be underlined. *Ante América* was a landmark exhibition in terms of its panoramic view and vision of historical issues in particular representational and discursive contexts. If you recall, it was the boom of the celebration of the 1492 Quincentenary: in Spain, the *Seville World Exposition*, in the United States, *Circa 1492* at the National Gallery in Washington DC, etc. In hegemonic centers like the US, neo-colonial and post-colonial subjectivities were again being spoken for by the mainstream. *Ante América* was the first exhibition that had an inclusionary pan-American character.



Edgar Orlaineta. *Soltero auto-sacrificado y mirón*, 1997. 28 x 21 cm.  
Cortesía / Courtesy Galería de Arte Mexicano.

ca y a su concepción histórica, especialmente de los contextos representativos y discursivos. No sé si recordaréis que ese fue el año del *boom* de las celebraciones del Quinto Centenario: en España la Exposición Universal de Sevilla, en Estados Unidos, Circa 1492, celebrada en la Galería Nacional de Washington D.C., etc. En los centros hegemónicos, como Estados Unidos, las actitudes neocoloniales y poscoloniales volvían a estar comprometidas con la corriente dominante. *Ante América* fue la primera exposición con carácter panamericano. La investigación de Gerardo y su trabajo como comisario en este sentido, fue determinante, no en lo que se refiere a cómo asimilar las prácticas históricamente excluidas en un modelo establecido, sino más bien en cómo incorporar a las exposiciones prácticas artísticas procedentes de espacios culturales muy diversos, con el fin de crear nuevos modelos. Lo importante en este sentido es cómo primero la exclusión y más tarde la inclusión supone un cambio paradigmático en el modo de percibir el arte y de concebir las exposiciones.

Estos salones tienen la capacidad de hacerlo. Es decir, al dividir en dos la sección mexicana, lo que se intenta es crear nuevos modelos para presentar diferentes propuestas. Lo que me parece en verdad interesante de esta exposición es que el modelo cartográfico crítico siga en pie, al tiempo que el debate se desplaza hacia otro plano del discurso y del pensamiento sobre la pintura y sus cambios.

**Clive Kellner** Este debate se centra específicamente en la política estadounidense y mexicana, pero también se podría establecer un paralelismo con el diálogo africano, con la idea del posnacionalismo. Pensemos por ejemplo en un artista como Fernando Alvim (Angola). Tiene ascendencia portuguesa, vive en Johannesburgo y Bruselas, habla portugués, francés, español e inglés. Deberíamos preguntarnos si no es

Gerardo's research and curatorial practice, in this regard, has been the key, not in terms of how historically excluded practices can be assimilated into an established model, but rather how the incorporation of artistic practices from a variety of different cultural locations into exhibitions shift and create new models. What is important in this respect is how the exclusion and later the inclusion shifts paradigmatic ways of looking at and of conceptualizing exhibitions.

These salons also have the potential to do so. That is to say, by dividing up the Mexican section in two, it is trying to get at new models of presenting different kinds of proposals. What I think is real interesting about this exhibition is how a critical cartographic model still holds up and at the same time how the debate is taken to another level of discourse and thinking about painting and its departures.

**Clive Kellner** This is quite a specific debate about American and Mexican politics but it can be paralleled with an African dialogue with the idea of post-nationalism. Take an artist like **Fernando Alvim** (Angola). He comes from Portuguese descent, lives between Johannesburg and Brussels, speaks Portuguese, French, Spanish and English. We must ask if this is the new form of cultural hybrid and displacement of identity.



Marlene Dumas. *Under Age*, 1996. Tinta sobre papel / Ink on paper  
42 x 28 cm. Cortesía / Courtesy Museo de la Ciudad de México.



éste el nuevo modelo de mestizaje cultural y deslazamiento de la identidad.

Por eso yo he tomado la sección africana como punto de partida. En primer lugar dos nociones, «Salón de pintura» (salón es un término muy anticuado en relación con la pintura); procede de la antigua tradición europea. Por eso hay que desplazarlo para centrarnos en la pintura tradicional africana y interrumpir esa tradición, para que no se perciba como una tradición aún viva, que es lo que dice ser. Hay dos modos de hacer esto; por ejemplo, la inclusión de trabajos en vídeo, donde la noción de pintura en su nueva forma es el vídeo; tiene una serie de cualidades que todos podemos interpretar. En segundo lugar, está la noción de diferentes identidades y de cómo se construyen estas identidades. Si desplazamos estas identidades, nos encontramos con artistas que viven en dos o tres ciudades o países distintos. Por eso, si identificamos el nacionalismo con la ciudadanía –si tienes pasaporte estadounidense o no, si tienes ascendencia mexicana–, ¿dónde reside la nacionalidad?

**Bruce Ferguson** Evidentemente, Gerardo puede hablar de personas exiliadas dentro y fuera de Estados Unidos. Yo también quería hablar de esto. Volviendo al término «salón», a mí sí me parece adecuado para este momento. Si pensamos en los salones del siglo XIX, el salón era un espacio público de encuentro en torno al arte, y no un lugar tan institucional o hegemónico como ha llegado a considerarse en el siglo XX, haciendo un análisis bastante superficial del salón o del salón de pintura. Por eso, por la idea de debate público dentro de un espacio, el salón me parece más adecuado que la mayoría de los museos. Creo que tiene resonancias muy distintas.

**CM** Yo creo que la cuestión del salón es interesante, pero me parece imposible hoy. La noción de salón implicaba una reconocida voluntad de continuidad de lo que ocurrió en determinado, es decir, la representación de la sociedad burguesa y liberal y de sus productos culturales. El salón propiciaba el encuentro entre el arte y el público en general, sin ningún filtro o mecanismo de selección. Por esta razón el salón es algo imposible hoy en día: tener comisarios supone, hasta cierto punto, que no es posible el encuentro directo entre producción y público, pues existe un mediador. Están estos intermediarios interrumpiendo una idea de democracia visual que no puede ocurrir; hay alguien que toma decisiones en nombre de una institución para un público determinado. Lo curioso es que la idea de salón en este país procede de la izquierda. Es en cierto sentido una vuelta a la idea de sociedad abierta que hay tras el salón, pero la presencia de los co-

And this is where I started as a point of departure for the African section. Two notions, firstly 'a salon of painting' (salon is a very antiquated term with which to reference painting) is an old, historical European field. So to displace it with a sense of looking at traditional painting in Africa and have it interrupt that tradition and not see as a continuous living tradition, which is supposedly been reported to be. There are two ways of doing that, for example the inclusion of video works, where the notion of painting in its new form is video; there are those qualities that all of us can read into it. Secondly, there are the notions of identities and how these have been constructed. And if you displace those identities, you get this notion of artists who have two or three cities or countries that they live in. So if nationalism is identified by citizenship – if you carry a US American passport or not and are of Mexican descent – where does the nationality lie?

**Bruce Ferguson** Obviously, Gerardo can talk about the idea of people being exiled in and outside of America; I would be interested in talking about that too. To come back to the term 'salon', I like the term, now, again. In re-thinking the idea of salon in the 19th century, the salon acted as a place for public forum around art and it wasn't as institutionalized or hegemonic as it has come to mean in the 20th century in a fairly superficial analysis of salon or salon painting. So to return to the idea of a public debate within a space, I think, is more appropriate than most museums. This struck me as having a different kind of resonance that was possible to address.

**CM** I believe that the issue of the salon is interesting, but I think that it is impossible today. The notion of the salon implied an open and a general continuation of what happened in a period, namely, the representation of liberal and bourgeois society and its cultural production. In the salon, there was a confrontation between the arts practice and the public in a wide sense, without any filter or any device of selection. In a sense, what we are facing here is a form that is implying that the salon is impossible: having curators implies, to a certain extent, that you cannot have a direct confrontation between production and public due to a level of mediation. There are these operators who are interrupting an idea of visual democracy that cannot happen; there is somebody that is making decisions on behalf of an institution for an audience. What is funny about the notion of the salon for me is that there must be some reason given that somehow it is coming from the left in this country. Is it sort of a return to a notion of a salon and the open society behind it but

misarios pone de manifiesto que ni siquiera en estas condiciones es posible ese acceso directo al público.

**Marketta Seppälä** Como comisaria europea me invitaron a seleccionar a tres artistas. Al principio me pareció muy difícil, casi imposible. Pero luego, pensando más en ello y viéndolo desde una perspectiva mexicana o latinoamericana, me pareció lo más sensato. Puesto que el concepto de arte está tan claramente definido por las tradiciones artísticas occidentales, fundamentalmente las europeas, resulta muy interesante observar este nuevo contexto, estas nuevas interacciones entre los distintos continentes, con sus diferentes opiniones y prácticas artísticas. Pero además, Europa no es una sola Europa: contiene culturas muy diversas.

Era muy difícil hacer una selección de pintura, que es lo que más ha definido el concepto de arte. Yo no quería hacer una selección evidente. Claro está que **Marlene Dumas** (Holanda y Suráfrica) es una pintora muy importante, que trabaja en el seno de una tradición pictórica clave en Europa, el expresionismo. Pero al mismo tiempo es muy distinta, en el sentido de que siempre ha trabajado en un territorio artístico dominado por los hombres. Ella ha sabido aprovechar esta circunstancia para lanzar su protesta y redefinir la pintura con gran originalidad. En la sección europea hay otros dos artistas: **Louis Renner** (Austria) y **Stig Baumgartner** (Finlandia). El primero no ha alcanzado el reconocimiento internacional hasta hace unos años. En este momento hace pinturas que, de hecho, son pinturas. El joven artista finlandés **Stig Baumgartner** construye instalaciones. Sus instalaciones están muy determinadas por el espacio; él las llama pinturas/instalaciones. De manera que son pinturas en la medida en que se proponen redefinir el concepto de pintura.

**CM** La primera vez que oí hablar de la exposición pensé cuál podría ser mi aportación. Me gustó la idea de que Europa se presentase aquí como una especie de provincia; sólo tenía derecho a presentar a tres artistas. Cuando Marta me dijo que una comisaria finlandesa se ocuparía de la selección, me alegré aun más. En cierto modo se trata de una herejía. No sé cómo te sentiste tú, **Marketta**, cuando te ofrecieron ocuparse como comisaria finlandesa de una selección europea y encima de sólo tres artistas.

**MS** Como todos sabéis, hay muchos pintores importantes en Europa que realmente han definido el concepto de las prácticas artísticas contemporáneas y que viven en lugares muy alejados de los centros del arte contemporáneo. Por eso era muy difícil, casi imposible, hacer una selección de la participación europea.

somehow, by inviting curators, it is making clear that even in these conditions, it is impossible to have that direct access.

**Marketta Seppälä** As the European curator, I was invited to make a selection of three artists. At first I thought it difficult, almost impossible. But then, when thinking further and when looking at it from a Mexican or a Latin American perspective, it is quite appropriate. Given that the concept of art is so defined by the Western, especially the European, traditions of art, it is really interesting to see this new context, these new interactions between continents and different opinions and practices. But still, Europe is not only one Europe; there are many diverse cultures.

It was real difficult to make a selection of painting which so strongly has defined the concept of art. I did not want to make a very evident selection. Of course we can say that **Marlene Dumas** (Holland and South Africa) is a very important painter who is dealing with a key tradition of European painting, expressionism. Yet she is still very different in the sense in that she has always been working in a male dominated field of art. She has taken advantage of that in order to protest and re-define painting in her very original way. In the European section, there are two other artist **Louis Renner** (Austria), who only in the last years has achieved international recognition; he actually calls his works paintings, and in fact, they are paintings. Then there is the young, unknown Finnish artist, **Stig Baumgartner** (Finland), who makes installations. His installations are very space-specific and he calls them paintings/installations. So they all are paintings in so far as they seek and want to re-define the concept of painting.

**CM** When I first heard about the show, I thought about what type of intervention I could make. I felt kind of happy about one thought: Europe was presented as if it were some sort of province; it only had the right to present three artists. When Marta told me that there was a Finnish curator that was going to make the selection, I felt even happier. It is a certain heresy – and I do not know, **Marketta**, how you feel about the show in the course of your career – it must be a funny thing to be Finnish curator to be in charge of a European selection and on top of that a European selection that only has three artists.

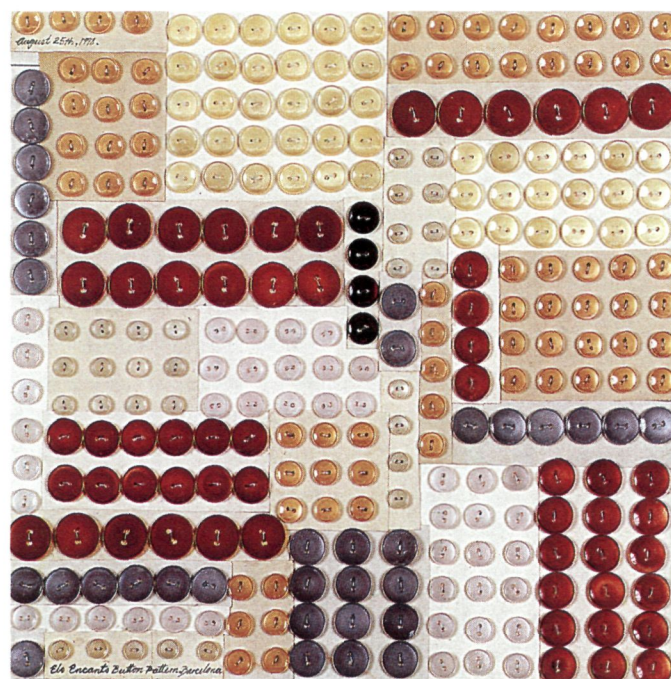
**MS** As you all know, there are so many important painters in Europe who truly have been defining the concept of contemporary art practices and who are living in places that are very far from contemporary art centers. That's why it was really difficult – almost impossible – to make a selection of a European participation.



VZT Pero también debemos atender a algunas de las nuevas definiciones entre los viejos centros hegemónicos y los más recientes centros múltiples comprometidos con modelos y prácticas que no desean incorporarse a estructuras obsoletas. El verano pasado tuve varias conversaciones con diversos colegas en los Pabellones nórdico y danés de la *Bienal de Venecia*, sobre cuestiones similares y las relaciones entre el mundo nórdico con Europa y los paralelismos con Latinoamérica. Tanto los artistas nórdicos como los latinoamericanos confieren a su trabajo un determinado «aspecto» y se comprometen con temas y preocupaciones formales que despiertan su interés de un modo específico. Una exposición como *Cinco continentes y una ciudad* pone de manifiesto el tipo de multiplicidades que tenemos y compartimos en los centros no hegemónicos.

GM El hecho de que Marketta sea la comisaria de la sección europea, tal como ha señalado Cuauhtémoc, es una provocación muy interesante. Es una provocación tan radical como la presencia imprescindible de los artistas mexicano-estadounidenses y la división de la sección mexicana a cargo de dos comisarios distintos. Conozco el trabajo de Marketta desde hace mucho tiempo, desde cuando dirigía el Pori Art Museum. Una vez, cuando estuve en Helsinki, quise visitar el Pori. Los finlandeses decían que el Pori estaba en el sur. Consulté un mapa, seguí su latitud por todo el globo terráqueo y llegué hasta Alaska. Es decir, que está en la periferia de la periferia, pero en el norte. Marketta ha estado haciendo allí una labor espléndida y paradigmática, con un programa auténticamente intelectual, mucho antes de que nadie hablase del hecho global y de que el término globalización se convirtiera en un lugar común. Quizá sea la posición periférica del Pori lo que ha permitido a Marketta desarrollar este programa. Para mí es muy importante que ella esté aquí presente, porque su presencia puede echar por tierra muchos estereotipos acerca de Europa.

BF Me gustaría hablar de mis artistas, y voy a hacerlo en cierto sentido. Si hemos de situarlos cartográficamente, todos proceden de la costa oeste y esto revela hasta cierto punto cierta marginalidad dentro del discurso de las Américas. Pero lo que a mí me interesaba era centrarme en la idea de «salón» y de «pintura» como puras ironías, pues no pueden verse de otro modo. Es decir, lo pongo entre comillas y me ocupo de artistas que abordan la cuestión de la «abstracción» y el «modernismo» también entre comillas. Para explicar esto podría decir que entre la teoría y la práctica, como ocurre por ejemplo en la obra de Linda Besemer (Estados Unidos), cabría poner de relieve el antiguo y denso concepto teórico de la



Peter Atkins. *Spanish Journal (detail)*, 1998. Técnica mixta, 20 paneles de 30 x 30 cm c/u. / Mixed media, 20 panels of 30 x 30 cm each  
Cortesía / Courtesy Sherman Galleries, Sidney.

VZT I think that there is also something that calls attention to some of the new definitions between the old hegemonic centers and the newer multiple centers, which engage models and practices that do not seek to incorporate themselves into obsolete structures. Last summer, I had a series of discussions with colleagues at the Nordic and the Danish Pavilions at the Venice Biennale, regarding the similar positions and relationships between the Nordic world vis-à-vis Europe and the parallels with Latin America. Our Northern colleagues had very similar critiques about being stereotyped by their European counterparts, as do also artists from Latin America. Both Nordic and Latin American artists have had their work essentialized as having certain types of 'looks', and engaged with particular themes and formal concerns that supposedly interest them. An exhibition like *Five continents and one city* makes very evident the kind of multiplicities that we, in the non-hegemonic centers, have and share.

GM To have Marketta curating Europe, as Cuauhtémoc said, is a very interesting provocation. It is as radical of provocation as having the much-needed presence of the Mexican-Americans and as the split of Mexico by having two curators. I have been familiar with Marketta's work for a long time, from the time she directed the Pori Art Museum. Once, when I was in Helsinki, I was going north to visit Pori. The Finns said that Pori was actually in the south. I went to a map



abstracción invaginada, que estaría relacionada con la eliminación del soporte y su completa sustitución por el medio; o podría aludir al concepto de pliegue que Luce Irrigay ha expuesto con gran detalle. Podríamos hacer algo parecido y presentar estos trabajos como una suerte de declaración de la identidad marginal, que posee una representación estética. Pero me parece más interesante dejar que sigan siendo obras de arte en el sentido tradicional, y que la ironía proceda del material más que de la teoría. Cito esto sólo como muestra de lo que en mi opinión están haciendo estos tres artistas –**Linda Besemer**, **Graham Gillmore** (Canadá) y **Robert Youds** (Canadá)– sin teorizar en exceso sobre ellos, pues creo que el arte ilustra muy bien la cuestión de la identidad, sin que sea necesario articularlo para que todo el mundo lo comprenda.

**VZT** Daniel, ¿podrías hablarnos un poco de la obra de **Salomon Huerta** (México-Estados Unidos) y **Ken González-Days** (México-Estados Unidos) en términos de esa relación entre lo formal y lo material, y al mismo tiempo sobre esas nociones de identidad que resultan tan evidentes en tu proyecto?

**DJM** Clive ya ha hablado de algo que yo tenía en mente: me refiero al título. Tiene dos partes: «Cinco continentes y una ciudad» y «Salón internacional de pintura». Esto merece

and followed its latitude around the globe and went all the way to Alaska. So you can imagine, it is the periphery of the periphery but in the north. There, Marketta has been doing very fantastic paradigmatic work, having a truly intellectual program, long before the global fact and before the term globalization became a kind of currency. I think, perhaps, that it is because of Pori's peripheral position that Marketta was able to carry on that program. For me it is very important to have her here as a way to confront many stereotypes about Europe.

**BF** I'd like to speak about my artists and I will at a certain level. If one has to cartographically place them, they all come from the West Coast and that signals something, some kind of marginality within the Americas discourse to some degree.

But the thing that interested me was to take on the whole idea of “salon” and “painting” as pure ironies, which is the only way they could be seen. That is to say, somehow in quotation marks and to deal with artists who take on the question of “abstraction” and “modernism” within quotation marks. The way I could explain that, for instance, is that between theory and practice as is the case of the work of **Linda Besemer** (United States), one could make evident the very long and dense theoretical idea of the envaginated abstraction which would have to do with getting rid of the ground replacing entirely it with the medium, and by using the notion of fold, which Luce Irrigay has explained in great detail. One could do that and present these works as nothing more or less than a kind of marginal identity positioning, which has an aesthetic representation, but it seemed more interesting to me to allow them to stand as works of art in a traditional way with that irony coming out of the material rather than out of the theory. I just give that as a kind of indication of what I think those three artists – **Linda Besemer**, **Graham Gillmore** (Canada) and **Robert Youds** (Canada) – are up to without over theorizing them because I think that that tends to make the art illustrative of a positioning of identity, which I think actually does not necessarily have to be understood at a an articulated level to be understood.

**VZT** Daniel, could you refer to the work of **Salomon Huerta** (Mexico-United States) and **Ken Gonzalez-Days** (Mexico-United States) in terms of that connection between the formal, materiality and the same time issues regarding identity becoming very evident in your project?

**DJM** I think that something Clive was responding to was also in my mind, namely, the title. It has two parts to it:



Miguel Ventura. *La nueva casita The New Fuck Me Little Daddy House*.  
Cortesía / Courtesy Galería Arte Contemporáneo Benjamín Díaz, México.



una aclaración. Mi selección se aleja por completo de lo que Gerardo mencionó anteriormente. Es un alejamiento consciente de nuestra noción estética sobre lo que era o es el arte mexicano-estadounidense. Por lo general hemos asimilado cómo han de ser estas estéticas sin cuestionarlo. Pero lo cierto es que los artistas, que son quienes crean las obras, no han podido en ningún momento salirse del esquema en el que los organizadores los hemos metido, con independencia de que éste sea o no multigeneracional.

Salomon Huerta y Ken González-Days son para mí dos ejemplos perfectos. Salomon trabaja en el seno de una tradición pictórica determinada, un estilo de pintura fotorrealista, y con ello rechaza la identidad chicana tradicional. La rechaza sirviéndose del concepto de identidad hasta reducirlo a mera banalidad. Para un estadounidense, los personajes de Salomon parecen alineados, como en una comisaría, en una ronda de reconocimiento. Si nos fijamos en cómo aparecen representados, dejamos de mirar de frente a estos individuos. La mano es pintura; Salomon sigue trabajando con la mano en el sentido tradicional.

En cuanto a Ken González-Days, se sirve de la tecnología y se ocupa de la relación física del cuerpo; utiliza piel, pelo y folículos, los puntos donde se encuentran las demarcaciones corporales, el entrecruzamiento de líneas con las que convivimos a diario. Servirse de la tecnología y al mismo tiempo tener raíces modernistas es cargar en exceso el debate sobre la identidad. Sus padres son uno blanco y otro latino, y Ken ha hecho un retrato de ellos con primeros planos de diferentes partes del cuerpo.

Reunir a estos dos pintores en una misma muestra nos ofrece una visión global de la producción artística mexicano-estadounidense en Estados Unidos, desde la mano, como siempre se ha hecho, al ordenador, como se hace ahora. Por eso, igual que Bruce, no me gustaría enzarzarme en una complicada discusión teórica sobre estos artistas, sino centrarme sólo en sus medios materiales y técnicos, en los aspectos funcionales y en las relaciones que plantean desde el punto de vista de la organización de la exposición. Mi apuesta es pasar de la pintura a la tecnología digital.

Con respecto a Francesco X. Siqueiros (México-Estados Unidos), su participación es muy importante. Representa para mí la posición híbrida –dado su origen mexicano– y el uso de la abstracción (centrado en Estados Unidos). Francesco emplea una abundante imaginería híbrida. Su lenguaje visual complica enormemente las cambiantes relaciones sociales en las que el ser humano se ve envuelto. Tal como he escrito en el catálogo de la exposición, la autorreferencialidad, que in-

*“Five continents and one city” and “international salon of painting”*. At some point there has to be a response to that. My selection is, I believe, a complete departure from what Gerardo mentioned earlier. It is a conscious departure from the pre-identified aesthetic understanding of what we thought or think Mexican-American art was or is. There has been a general inheritance of an assumption of what those aesthetics are. Yet there has never been a moment for the actual artists, who are the producers of the work, to reject the curatorial frames that we have been placed within, regardless of it being multi-generation or not.

Salomon Huerta and Ken Gonzalez-Days are perfect examples for me. Salomon operates in a tradition of a type of painting, a photorealist style of painting, by which he rejects the traditional Chicano embrace of identity. He rejects it by reversing the figure, using and almost reducing the sense of identity to banality. Removing their position to one of an individual – that from a US point of view – Salomon’s figures look as though they are lined-up, either in prison, in a police line-up. If there is a question in terms of how their presentation is being rendered, we are not looking at the front of these individuals. The hand is painting; Salomon is still using the hand in the tradition.

Moving on to Ken Gonzalez-Days, he utilizes technology and moves to the physical relationship of the body; he is using the skin, hair and follicles, the places where demarcations of the body lie, the criss-crossing of lines that we live with everyday. To take and use technology and then to use modernist roots, is to overload the discussion of identity. Having one parent that is White and one parent that is Latino, he has fashioned a portrait of his parents with the close-ups of different parts of the body.

To have both of them in both those rooms, allows one to discuss the full range of production of Mexican-American work in the US – still from the hand and now from the computer –. So in the same way as Bruce, I would not go into a heavy theoretical discussion of them but look at them in terms of their material/technical means, in terms of function and in the relationships posed curatorially speaking. There is my range – to go from painting to digital technology –.

With respect to Francesco X. Siqueiros (Mexico-United States), his participation is important. He represents for me the hybrid position involving the figure – coming from Mexico – and the use of abstraction – centered on the United States-. Francesco employs multiple hybrid imagery. His visual languages complicate the shifting social relations that engage

cluye la autocrítica como medio de creación de una cultura autónoma es clave cuando nos acercamos a las propuestas de los artistas mexicano-estadounidenses.

**BF** Esto plantea una cuestión muy interesante que hasta el momento no hemos discutido y también responde a la pregunta de Víctor sobre qué tipo de conversaciones hubo entre nosotros, que en realidad fueron muy pocas. En cuanto Daniel empezó a hablar de esto, mi mente superficial de comisaria de exposición se puso a funcionar. La inclusión de Marlene Dumas tiene una intención muy especial. Puede que el concepto de costa oeste u otro tipo de relaciones no sean tan importantes. Podrían ser sobre todo un impulso material y acaso ideológico generado por la yuxtaposición entre una actitud que no tiene ninguna relación con la organización de la exposición y que tampoco es formal, sino temática.

**CM** La sección de Daniel y Bruce presenta un tema en común. Aunque no ha habido demasiado contacto entre nosotros, coincidimos en muchas cosas sin saberlo de antemano. Clive, por ejemplo, ha mencionado la cuestión posnacional. La exposición ha sido para mí la oportunidad de desarrollar la idea de cómo lo posnacional se relaciona con lo pospictórico, en el sentido de que la pintura siempre lleva la impronta de las naciones. Existe una relación directa entre la representación nacional, la condición del Estado, la noción de la integridad del Estado y también la integridad de la pintura. En cierto sentido, hablar de lo pospictórico tiene algo que ver con el modo en que la abstracción concibe la identidad estadounidense y la identidad de la pintura. La abstracción tiene que ver con el gran momento, con el triunfo de la pintura estadounidense, por citar el famoso título del libro (*American Painting*).

Y en cierto modo, todas las obras de artistas chicanos representadas en esta exposición tienen que ver con el nombre del Proyecto Chicano. Puede que lo que relacione a todas las secciones de esta muestra sea que toda la pintura tiene algo que ver con la necesidad de buscar referencias, de mirar hacia atrás, de distanciarse de la tradición y al mismo tiempo respetarla, de buscar el modo de abandonar ciertos conceptos de lo pictórico relacionado con proyectos estatales.

**BF** Me gustaría responder en dos sentidos. El primero se refiere a la idea de que pintar es un proyecto estatal. Siempre me han llamado la atención los proyectos de Yves Klein, que consisten en tomar monumentos de guerra de todo el mundo y trasladarlos de un país a otro; el resultado es que nada cambia. Los monumentos y la arquitectura poseen una cualidad hegemónica, mientras que la pintura siempre ha revelado, lo quisiera o no, cierta clase de escuelas de pensa-

the self. As I have written in the catalogue, self-referentiality, which includes self-criticality, as a means of autonomic fashioning of culture, is key when approaching the proposals of the artists in *Mexicoamérica*.

**BF** It raises an interesting question that of course we never discussed, and this responds to Victor's question concerning what conversations we had between and among ourselves, which actually, we had very little. The moment Daniel was addressing those issues, my superficial curatorial mind started running. The Marlene Dumas' sitting besides those works, in terms of ideas of portraiture today, makes a kind of sense. Maybe the notions of West Coast artists or other types of relationships make less sense. There might very well be more of a material and a potential ideological push that would come from a juxtaposition that wasn't from a curatorial position and neither from a formal one but rather a thematic position.

**CM** There is one issue that Daniel and Bruce's section have. Despite our lack of conversations, there are many layers in which we are making actual connections, which we did not know before hand. Clive, for example emphasized the post-national, I overtook the opportunity of the exhibition as a possibility of developing the idea of how the post-national relates to the post-pictorial, in the sense that painting has or was essentially the agenda of the nations. There's a direct connection between national representation, the condition of the State, the notion of the integrity of the State and also of the integrity of painting. In a certain way, discussing the post-pictorial also has to do with the way abstraction conceives the notion of *American identity and the identity of painting*. Abstraction has to do with the great moment, with the triumph of *American Painting* to use the famous title of the book.

And in a certain sense, all the works by the Chicanos represented have to do with the naming of the Chicano Project. Maybe what connects all of our sections has to do with this stage, in which all of pictoriality has to do with a certain task of referencing, looking back, distancing and paying respect and the same time, trying to find a way out of certain notions of pictoriality connected with State projects.

**BF** If I may, I would respond in two ways. The first concerns the idea of painting being a State project. I've always been inclined to think of Yves Klein's project, that you can take war memorials of the world and interchange them with other countries and you'd have the same thing. Monuments and architecture have that hegemonic quality whereas

miento que eran excéntricas, que eran ligeramente distintas de cualquier proyecto nacionalista hegemónico. Pero esto es otro debate.

Lo que vosotros identificáis con el luto yo lo identificaría con el *pathos*. No creo que se trate de un luto real; no es que todo haya muerto y asistamos a su funeral. Es más bien una suerte de *pathos*, una tristeza, un tono implícito y establecido. Pero no es necesariamente tan intenso como el luto.

CK El prefijo «post» sugiere una redefinición o un re-posicionamiento más que una ruptura con la tradición; es decir una reinterpretación de la pintura.

DJM Con respecto a la pintura, me gustaría abundar en lo que ha dicho Bruce y sugerir que no hay ni luto ni *pathos* sino un rechazo frontal del pasado.

En lo que se refiere a mis artistas, hemos hablado con detalle de su participación en esta muestra y de su inclusión en los proyectos mexicanos, porque, francamente, estos artistas no son particularmente gratos en Estados Unidos, pero tampoco lo son en México. ¿Dónde son bien acogidos? Han tenido enormes dificultades incluso para verse incluidos en los proyectos chicanos. Si les preguntásemos uno por uno, creo que todos se situarían donde creen que estará el futuro, al margen de cualquier debate sobre el pasado, y en esto coincido con Clive. El propósito de estos artistas es redefinirse a sí mismos, delimitar su propia identidad participando en un discurso estético internacional que no está necesariamente ligado al nacionalismo. Esto no es fácil, porque todos ellos proceden de Estados Unidos; no son artistas mexicanos –debo insistir en este punto–, sino que son artistas estadounidenses. ¿Vamos a seguir definiendo a las personas sobre la base de la cultura? ¿Sobre la base de su nacionalidad? ¿Cuál es la verdadera bifurcación en el modo en que nosotros, como comisarios, vemos a estos artistas y sugerimos su participación? Esto es lo que importa.

VZT Creo que para reconducir un poco el debate deberíamos retomar la cuestión de la relación entre lo pospictórico y las fisuras y huellas de la crisis de la figuración en la pintura: cuestiones como la postidentidad, las identidades posnacionales, lo poschicano y cómo todo ello entronca con un proyecto global. ¿Existe algún tipo de relación entre estas prácticas artísticas y las cuestiones abordadas desde determinados espacios culturales que no están unidos por proyectos de identidad esencialistas?

Me ha llamado mucho la atención el desacuerdo entre Bruce y Cuauhtémoc, porque el primero, como arquitecto, representa una expresión más hegemónica, y no necesariamente la de la pintura. Y también quisiera llamar la atención

painting revealed, whether it wanted to or not, certain kinds of schools of thought that were eccentricities, that were slightly different than any hegemonic nationalist project. But that's another discussion.

What you are identifying as mourning, I would identify as *pathos*. I do not think it's quite mourning, it's not as though everything is dead and now we have to go to the funeral. It's much more like a kind of *pathos*, that there is sadness, a tone that is involved and that is established. It's not necessarily as deep as mourning.

CK The 'post' suggests a re-definition or re-positioning rather than a break with tradition, so there's a re-interpretation of painting.

DJM With regards to painting, I'd like to take it one step further from Bruce and suggest that there is no mourning and not even a *pathos* but an all-out rejection of the past.

With respect to my artists, we have spoken in great depth about their participation here regarding the question of being categorized in the status that they are, their inclusion in Mexican projects because quite honestly, these artists are not particularly welcome in the United States and they are not particularly welcome in Mexico. So, where are they welcome? Within their own histories, these artists have had a terrible incredible difficulty being included even in Chicano projects. These individuals, if you would ask them one by one, each one of them could, quite articulately, place themselves in where they believe the future will be, as opposed to any discussion of the past, and there is where I would agree with Clive. Is about them re-defining themselves and actually demarcating and having some sense of themselves participating in an international discourse on aesthetics that is not necessarily bound by nationalism. This is something difficult given that they come from the United States, they are not Mexican artists – I have to continue to assert this point – they are American artists. Are we going to continue to define people on the basis of culture? On the basis of nationality? What is the actual bifurcation in the way that we, as curators, look at individual artists and then begin to suggest their participation? These are the questions.

VZT I gather a way to reconfigure the discussion would be to address the relation between the post-pictorial and the fissures and the traces of the crisis of representation in the project of painting – issues around post-identity, post-national identities, post-Chicano – and how these become reconfigured in a global project. Are there any relationships between these artistic practices and the issues that are being dealt with from



sobre la selección que hizo Gerardo en el último salón: **Arturo Duclos** (Chile), con sus emblemáticos cuadros a base de texto e imagen; **Adriana Varejão** (Brasil), que pone el acento en lo material, en las heridas y en la pintura como corpus cultural; y **Beatriz González** (Colombia), cuya obra es como una especie de crónica *pop* que registra las penas y los cuentos populares. Esto podría ser un ejemplo de expresiones pictóricas ciertamente contrarias a los proyectos hegemónicos. Si esta exposición trata de la redefinición del concepto de pintura, ¿qué podría significar esto?

CM Creo sinceramente que mi sección se propone desarrollar de un modo más o menos fiel cuáles han sido los temas pictóricos en México durante la década de 1990. Muchos comentaristas y críticos de arte sostienen que la reciente evolución del arte mexicano supone un alejamiento de la pintura, e intentan definir la década de 1990 como un período no pictórico, considerando la pintura como un medio hegemónico que sobrevivió al muralismo, a la ruptura que tuvo lugar en la década de 1950 y a la posterior polémica entre neo-mexicanismo y neo-cosmopolitismo durante la década de 1980. Siempre me ha parecido un error radical considerar la década de los 90 en México como un abandono de la pintura. Creo que la presencia de objetos pintados por todas partes y la continuidad de cierta fenomenología plana en los objetos artísticos alude a un proceso mucho más complejo. Lo que pretendo con esta exposición es representar este proceso. Tiendo a concebirlo como un proceso múltiple y relacionado con el hecho de que todo debe redefinirse para sobrevivir dentro del arte contemporáneo. Cuando pensamos a partir de la afirmación modernista de lo específico, que todo reside en los medios, que es preciso reformar las bases para poder analizar la amplia red de proyectos en el arte contemporáneo, la amplia red política que no nos permite defendernos sobre la base de un oficio específico o unos valores específicos...

Intento analizar diversas cuestiones articulando y mostrando que la pintura se ha convertido en una práctica subsidiaria con respecto a otras. He intentado representar a artistas que trabajan fundamentalmente con medios distintos de la pintura, pero que de hecho producen objetos pintados. Este es el caso de **Melanie-Smith** (Inglaterra-México) y **Gabriel Kuri** (México), a quienes todo el mundo tiende a considerar más como artistas conceptuales o como fotógrafos, pero que han desafiado a la pintura abusando de ella. Hay también artistas que se han esforzado porque la pintura sobreviva como expresión cultural, tal es el caso de **Daniel Guzmán** (México), que ha creado representaciones visuales de tipo artesanal sirviéndose de la pintura como medio o como fin. Otro artista,

particular cultural locations that are not bound by essentialist identity projects?

I was particularly interested in Bruce's contrast with Cuauhtémoc. For the former, architecture represented the most hegemonic expression and not necessarily painting.

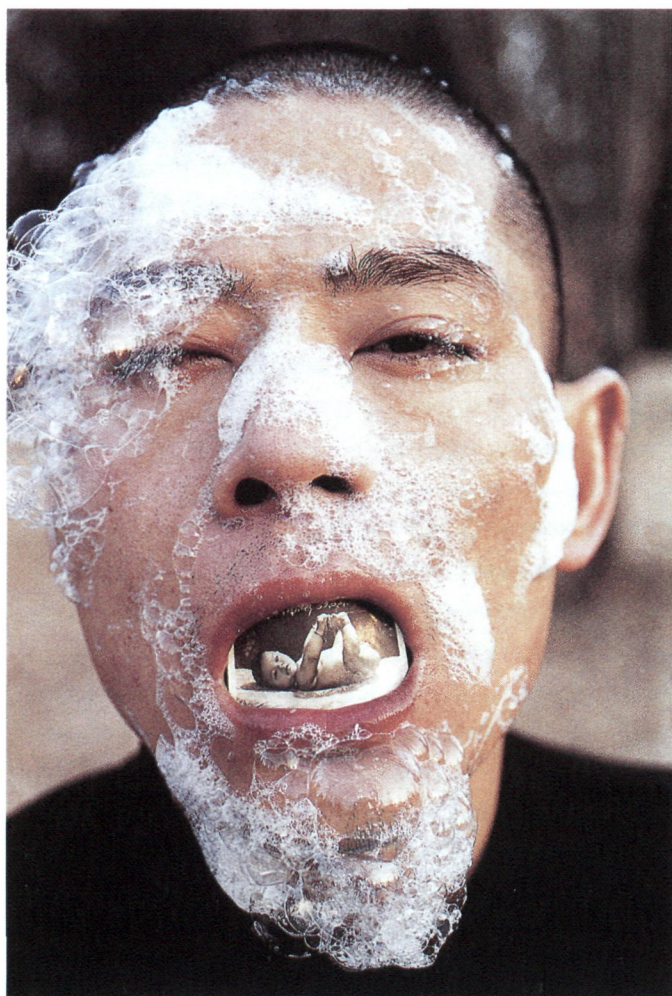
I am recalling Gerardo's choices in the last salon **Arturo Duclos** (Chile) with his text-image emblem paintings, the emphasis of **Adriana Varejão** (Brazil) on materiality, on wounds and on painting as a cultural corpus, and the work of **Beatriz González** (Colombia) in a kind of Pop register that deals with popularly recognized sorrow and histories. That would be an example of pictorial expressions certainly going against the grain of politically hegemonic projects. If this exhibition is about a re-definition of painting, what could it mean?

CM I truly hope that my section attempts to develop more or less faithful argument about what were the issues of painting in the 1990's in Mexico. Many commentators and art critics argue that recent developments of Mexican art are a departure from painting and try to define the decade of the 1990's as a no-painting period, considering the way that painting was a hegemonic media that survived muralism, *la ruptura* in the 1950's, all the way into the polemic between *neo-mexicanismo* and *neo-cosmopolitanism* of the 1980's. I always thought that to consider the 1990's in Mexico as an abandonment of painting was a radical mistake. I think that the presence of painted objects all over the place and the continuity of a certain kind of flat phenomenology of art objects was referring to a more complex process. What I am trying to do in the show is to represent that process. I tend to think about it as a multiple process that has to do with how everything has to redefine itself to survive within contemporary art. The moment you think with a modernist affirmation of specificity, that all happens with media, that you need to reform the ground to be able to discuss within the wide network of contemporary art projects; the wide political network, of not being able to defend themselves on the basis of the specificities of craftsmanship or specificities of values.

I try to explore various issues by means of articulating and showing how painting has become subsidiary to other types of practices. I tried to represent artists whose main production is in other media and happen to be producing painted objects as a matter of fact. This is the case of both **Melanie Smith** (England-Mexico) and **Gabriel Kuri** (Mexico), who you would generally understand more as conceptual

Edgar Orlaineta-Zúñiga (México), es un joven pintor al que podríamos calificar de neo-pop, que emplea la pintura con ironía para aludir al oficio y al lujo así como a los valores comerciales.

Yishai Jusidman (México) es un artista que ha desafiado la noción de expresionismo al uso en México, creando una obra en permanente proceso de cambio. Su obra es puramente filosófica; hace pintura para defender la pintura y, al mismo tiempo, desarrollar una labor analítica y filosófica muy específica, muy concreta. Mi intención era suscitar un amplio debate sobre cuál es la visión de la pintura, sobre cómo llegó la pintura a traicionar sus propios valores; sobre cómo tuvo que renunciar a sus derechos en su propio contexto de validación para ser capaz de dialogar con el resto de los signos estéticos y simbólicos dentro de la sociedad. Por eso, en cierto modo, lo que me interesa es cómo tuvo que sobrevivir la pintura a su propia degradación, una degradación necesaria para comprometerse con el arte. En la obra de Rubén Ortiz-Torres (México-Estados Unidos) hay un abuso relativista



Zhang Huan. *Foam (# 1)*, 1998. C-Print en Fuji Archival. 152,4 x 101,6 cm. Cortesía / Courtesy Max Protetch Gallery, NYC.

artists and photographers but who happen to challenge painting by abusing it. Then there are artists who have been trying to make painting survive as cultural expressions, as is the case of Daniel Guzmán (Mexico) who has been making low-craft visual representations using painting as media or goal. Another artist, Edgar Orlaineta-Zúñiga (Mexico), is a young painter who works with a kind of neo-popism and who uses painting in an ironical way to reference craft and luxury as well as commercial values.

Yishai Jusidman (Mexico) is an artist who has challenged the notion of expressionist painting that is common in Mexico by creating an oeuvre that keeps on changing. His work is purely philosophical, it is painting for the sake of defending the media and at the same time to fulfill very specific, very narrow forms of analytical and philosophical tasks. I wanted to develop a whole range of arguments around the notion of what is the vision of painting, that is the way painting had to betray its values; how it had to disenfranchise itself in its own context of validation in order to be able to have a dialogue with the rest of aesthetic and symbolic signs within society. So in a way, I address how painting had to survive because of its own degradation, a degradation necessary in order to be able to engage art. In the work of Rubén Ortiz-Torres (Mexico-United States), there is a relativist historicist abuse of the notion of painting by creating a fake minimal low-rider aesthetic or in the same matter the way in which Miguel Ventura (United States-Mexico) has dealt with his own very classical expressionist painting into video.

BF I am following up on what Daniel said that it is not mourning and that it is not pathos, but that it is rejection. I was thinking about what other term I could use. There is something like self-deprecation involved in some of it, but then self-deprecation is negative, Then I realized that what it is, and maybe Daniel would agree, that it is on the verge of humor. It's starting to be a kind of response to hegemony, such as is the case Graham Gilmore who pretends he can't spell the names of famous people. With respect to Linda Besemer, it's her attitude and act of just kind of laying her paintings on towel bars and with Robert Youds, it's just about kind of using the last possibility, the last strip of painting on the edge. There is something like a kind of Woody Allen or Andy Kaufman humor involved, where it is so self-deprecating that it comes back as a kind of offering of humility that is slightly charged, so it's not quite humility. I am thinking of Jonathan Swift and the way that he proposed that children





Zhang Huan. 1/2 (# 3), 1998. C-Print en Fuji Archival. 124,4 x 104,1 cm. Cortesía / Courtesy Max Protetch Gallery, NYC.



e historicista del concepto de pintura mediante la creación de una falsa estética minimalista, o, en parecido orden de cosas, el modo en que Miguel Ventura (Estados Unidos-México) concibe su pintura expresionista de corte clásico en vídeo.

**BF** Me gustaría volver a lo que ha dicho Daniel respecto a que no hay ni luto ni *pathos*, sino rechazo. Estaba pensando qué otro término emplear, porque algunos tienen un matiz autodespectivo, y el autodesprecio es negativo. Luego he comprendido que en realidad, y puede que Daniel esté de acuerdo, se trata de un determinado tipo de humor. Empieza a ser un modo de responder a la hegemonía, como en el caso de **Graham Gilmore**, que finge no saber escribir correctamente los nombres de ciertos personajes famosos. **Linda Besemer** cuelga sus cuadros en toalleros, y **Robert Youds** emplea hasta la última posibilidad, la última raya de pintura en el margen. Hay en ello un humor del estilo de Woody Allen o Andy Kaufman, una burla de uno mismo que parece transformarse en una declaración de humildad ligeramente acusatoria, y que por tanto no es humildad. Pienso en Jonathan Swift y en su propuesta de que se comieran a los niños, con lo cual quería poner de manifiesto que había ciertas cuestiones sociales sobre las que nadie hablaba. Creo que, si no es el comienzo de algo diferente, sí es al menos una manifestación de humor, una respuesta seria de un modo hasta cierto punto poco serio.

**CK** Como comisaria tengo la impresión de haber impuesto un esquema, en lugar de dejar que el artista creara su propio esquema. Por eso el concepto de público se pierde aquí un poco para mí. La idea de volver al humor, en la obra de **Frédéric Bruly Bouabré** (Costa de Marfil), de reinventar o reciclar, especialmente en lugares con escasos recursos, y de inventar un lenguaje, el «beté» de Costa de Marfil, pone de manifiesto la fuerza que tiene el humor.

**CM** El humor es como un efecto secundario de una convicción intensa y casi desconocida. La obra de Bruly tiene algo que me obliga a definirla en todo momento. Bruly actúa sin el menor temor, y de un modo muy especial; y esto hace que su humor resulte muy ligero. No sé cómo decirlo de otro modo.

**DJM** Me gusta esa afirmación como respuesta a la idea del humor. Creo que es muy adecuada para definir la obra de **Sergio Muñoz-Sarmiento** (México-Estados Unidos). Sus instalaciones se aproximan al modernismo con una extraordinaria seriedad filosófica. Se sirve de Robert Ryman y a continuación produce una instalación muy infantil, con un acceso prácticamente opaco. Sergio se ríe de todo, desde aquí hasta Nueva York y desde Nueva York hasta aquí, porque lo presen-

should be eaten, obviously what he was making clear was that there were certain social issues not being addressed. I wonder if it is not the beginning of something else that is on the verge of humor, then it is a serious response in a non-serious way to a degree.

**CK** We talked about the public earlier; it feels a little self-referential and it does fit into a postmodern notion, especially this idea of re-writing and re-visiting, now with post-abstraction, references to references to references. Curatorially, I feel like I've been imposing a frame rather than letting the frame develop through the artist. So the sense of audience or public reading here gets a little lost for me. The idea of coming back to humor, in the work of **Frédéric Bruly Bouabré** (Ivory Coast), this idea of re-inventing or recycling, particularly from under-resourced areas and inventing a language, *bété*, from the Ivory Coast. There's a sense of the power of humor coming in.

**CM** One finds the humor, like a secondary effect of an intense, almost unknown conviction. There's something about Bruly's work that always keeps me defining it. He's somebody that is able to do something without feeling any fear and in a certain way, this makes his humor have a kind of lightness. I really don't know.

**DJM** Just to respond to the idea of humor, I like that assertion. It is most pertinent when addressing the work of **Sergio Muñoz-Sarmiento** (Mexico-United States), his installations approach modernism with tremendous philosophical seriousness. His usage of Robert Ryman and then producing a very child-like installation that is practically opaque in its entry. Sergio is absolutely laughing from here to New York and back because he has presented it in such a manner that takes Ryman seriously, as a mark and an end of a period of painting. To bring it to light-heartedness but with a theoretical sort of flavor, is something that has not been presented in my community and for it to be able to be presented in this context is hysterical. It is not about resistance any longer, it is about something else, and it's about moving in a different direction. Resistance is of the past and that model is not actually being used by anyone contemporarily.

**CM** There is something extraordinary in the fact that two most serious artists in this show go back to the icon of the clown, to the icon of the harlequin, the most forbidden icon in painting. The fact that **Sergio Muñoz-Sarmiento** and **Yishai Jusidman** go back to the icon of the clown is in itself unthinkable, like a surprise that two people could have the guts to go back to what is truly bad kitsch for us.

ta de tal manera que se toma a Ryman muy en serio, como símbolo y final de un período pictórico. Convertir esto en desenfado, pero con una especie de aroma teórico, es algo que nunca se ha hecho en mi comunidad y ser capaz de representarlo en este contexto es histórico. Ya no se trata de resistencia, sino de algo diferente, de avanzar en una dirección distinta. La resistencia pertenece al pasado y hoy en día nadie emplea ese modelo.

CM Es muy curioso que dos de los artistas más serios de esta exposición vuelvan al icono del payaso, al icono del arlequín, el más prohibido en la pintura. El hecho de que Sergio Muñoz-Sarmiento y Yishai Jusidman regresen al icono del payaso es en sí mismo impensable; como la sorpresa de que dos personas pudieran tener las agallas de reivindicar algo que para nosotros es *kitsch* de la peor especie.

DJM El payaso, el arlequín, el bufón son individuos que operan en un terreno muy resbaladizo; todos son tontos, pero son los únicos que lo saben todo. Que esto vuelva a aparecer en esta exposición y dentro del contexto mexicano, me parece maravilloso.

VZT Yo también he pensado mucho en los payasos, en los tabúes relacionados con ellos y en el contenido del humor. El humor, en ese sentido, no tiene nada que ver ni con el luto ni con el *pathos*, sino que es una especie de catarsis que señala un deseo apasionado hacia lo material, aunque nos resulta imposible precisar de qué se trata. Creo que ahora estamos muy lejos del debate sobre la pintura durante la década de 1980 como regreso al orden, o como defensa de su vitalidad a pesar de su declive o de ciertas posturas filosóficas en torno al luto por su fallecimiento, o de esa magnífica muestra de Florida en la que Bruce trabajó como comisario, basada en la dicotomía abstracción frente a figuración. Su dinámica en ambos salones es un vehículo que permite a los organizadores acercarse a la pintura en otros términos.

Hay algo aquí que me sorprende y que yo definiría como una especie de «Alegoría taimada», presente en varios artistas. El último ensayo de Craig Owens ha sido muy importante en este sentido, como lo fue la obra de Walter Benjamin, *Drama barroco alemán*, sobre la alegoría. La obra «Alegoría taimada» no habla tanto de la producción del significado y la experiencia por parte del artista como del juego con la pintura. Es como si la referencia al otro, aquí, en la exposición, no aludiese tanto al contenido histórico y psicosocial como a la pintura. El otro, aquí, es la pintura.

GM Lo que intentamos en el *Primer salón internacional de pintura* fue que tuviera un carácter de confrontación. Desde un primer momento nos proponíamos reflejar y discutir lo

DJM It's the clown, the harlequin, the court jester. They are all individuals who play in very slippery territory. There are all the fools but they are the ones who know everything. That position is very clear. For it to reappear within the exhibition and in the Mexican is wonderful.

VZT I also thought about the clowns very much and the taboos associated with the clowns and the humor content. Humor, in this regard, is not so much about mourning nor pathos. Instead, it's a kind of catharsis that points out that there is a passionate desire towards materiality but we cannot pin-point what it is. I think we are very far away from the discussion of painting in the 1980's as a return to order, or as a defense of its vitality despite its demise or philosophical positions around its mourning or that great little show Bruce curated in Florida on the binary proposals involving abstraction versus representation. It's dynamic in both salons is vehicles by which curatorial proposals are taking a look at painting in other terms.

Something that strikes me here that I would describe as a kind of 'street-wise allegory' in different artists. The late Craig Owens' essay in this respect has been very important, as was Walter Benjamin's work in *The Origin of the German Tragic Drama* on allegory. 'Street-wise Allegory' though is not so much about the production of meaning and experience of the artist but the play with painting. It is as if the reference to the other here, in the exhibition, is not so much about the psychosocial and historical content but painting. The other, here, is painting.

GM In a nutshell what we tried to do in the *First international salon of painting* was for it to have a confrontational character. From its inception, its conception was to reflect and to discuss what was going on with painting. I had many possible choices about how to frame my own curatorial work. I decided to stick to people who were keeping a painterly *métier*, who were doing actual painting but at the same time they're subverting the stereotype idea of painting as a modernist concept.

I included Arturo Duclos who is subverting symbols and icons in his work. Duclos' approach to painting is to dynamite our expectations around on modernist notions of how visual language is articulated. In this respect, he is deconstructing it in a theoretical and humorist manner. Beatriz González used painting in the early 1970's in a free way to address social issues in Colombia during a very harsh political period. She was actually an industrial painter. The work exhibited at the first salon was a curtain executed in a factory; it had the



qué estaba sucediendo en el mundo de la pintura. Como comisario, yo podía abordar mi trabajo de muchos modos diferentes, pero opté por ceñirme a personas que se dedicaran a la pintura como oficio, que estuvieran creando pintura y al mismo tiempo subvirtiendo el estereotipo de pintura como concepto modernista.

Incluí a **Arturo Duclos**, que suierte en su obra los símbolos y los iconos. Duclos concibe la pintura como un modo de dinamitar nuestras expectativas basadas en la idea modernista de cómo debe articularse el lenguaje visual; en este sentido, lo que hace es desconstruir la pintura de un modo humorista y teórico. **Beatriz González** hizo un uso muy libre de la pintura a comienzos de la década de 1970 para tratar diversos temas sociales en Colombia durante un momento político especialmente difícil en este país. En realidad era una pintora industrial: la obra que presentó en el *Primer salón* era una cortina confeccionada en fábrica. Esta cortina llevaba la imagen del Presidente colombiano y su grupo de asesores más próximos. El presidente en cuestión era un dictador electo. La obra de Beatriz González era tan subversiva que la vendió por metros. Yo quería subrayar este carácter subversivo exponiéndola de un modo especial. La ubiqué en la sala del museo destinada a arte y objetos históricos. Esto no era nada fácil en un país como México, porque este museo es una institución estatal y como tal está sujeto a múltiples regulaciones. Por eso, situar esta obra de Beatriz en un entorno colonial resultó muy difícil. Al final fue gracias a la intervención de Marta Palau como pude mostrar estos cuadros tal como yo quería.

También seleccioné a **Adriana Varejão**, quien, en mi opinión, es una artista muy interesante, porque es una pintora en el sentido tradicional. Me parece patético que algunos pintores, en su empeño por estar a la moda, se dediquen a crear instalaciones sin estar preparados para ello, porque son pintores. Uno de los aspectos más interesantes de Adriana es que comenzó a crear instalaciones con absoluta naturalidad sin abandonar la pintura clásica. Su obra posee un carácter muy especial; habla del cuerpo, y la pintura se transforma en un cuerpo.

**CM** La decisión de convertir la pintura en el tema de la exposición supuso para los comisarios un gran esfuerzo mental y un gran desafío.

Tengo la intuición de que se trata de un rasgo generacional. Mi generación, al menos por estos pagos, es la última que se ha formado estéticamente a través de la pintura. Mi modo de ver las cosas tiene mucho que ver con la pintura. Tengo ese sesgo, esa construcción mental. En un país como México, donde la brecha generacional es sólo cuestión de un

image of the Colombian President and his close group of associates. He was an elected dictator. It was really a subversive piece that she sold by the meter. I wanted to highlight its subversive character by means of how I displayed the work. I placed her work in the room dedicated to historical art and artifacts in this museum. In Mexico, this was very difficult due to the fact that this is a State institution, there are many regulations. So to put these paintings of as comments in this colonial environment upstairs was very difficult to achieve. It was only thanks to Marta Palau and by means of a kind of invisible performance, that I was able to display her paintings as I wanted to.

I also incorporated **Adriana Varejão**, who, in my opinion, is very interesting given that she is a painter in the traditional sense. I think it is really pathetic of painters who, wanting to be fashionable, try to produce installation art without being prepared for just that they are painters. One of the most interesting things about Adriana is that she came out of painting in a very articulated natural way to produce installations while at the same time keeping a very traditional classical way of painting. Her work has a very special character. It's about the body, and painting is transforming itself into a body.

**CM** The tension of having painting as a subject in the show involved the curators having to struggle mentally and challenged them to make a point.

My intuition is that there is a generation issue. For my generation, at least in this region, we were the very last to have been trained aesthetically through painting; my way of looking at things has to do with painting in a deep sense. I have that bias, that construction in my mind. Especially in a country like Mexico, where generation gaps are a matter of two or three years, I can see that following generations don't have that gestalt, they truly are free of that horrible page that was painting. They are not looking at things through pictorial eyes, so in a certain way, that contemporariness is the moment of the last intellectual deformation of painting. We are the last generation that was formed though painting to look at the world. From now on it is totally difficult to imagine that will happen any more.

**BF** From the position of the old fart, and I can that that with irony, I have to say that I reject that notion completely because it just perpetuates the modernist idea that one thing replaces another and that there is something like progress or change. The young persons that I know who are working in the digital field are more interested in painting probably

par de años, veo que las generaciones posteriores ya no tienen esta formación, se han liberado por completo de ese horrible capítulo que fue la pintura; las cosas ya no se observan con mirada pictórica, por eso en cierto modo la contemporaneidad es justo este momento de deformación intelectual de la pintura. Somos la única generación formada para ver el mundo a través de la pintura. Es casi imposible que esto vuelva a ocurrir en el futuro.

BF Tengo que decir, con toda ironía, que no estoy en absoluto de acuerdo con esta percepción, porque sólo sirve para perpetuar la idea modernista de que una cosa sustituye a la otra y de que existe algo parecido al progreso o al cambio. Conozco a personas muy jóvenes que trabajan en el campo digital y que se interesan mucho por la pintura, quizá porque les parece una especie de lujo. En todo caso, estoy en desacuerdo con esta generalización. Pero quisiera decir dos cosas muy brevemente. No creo que este salón pudiera haberse celebrado en los centros cosmopolitas con tradiciones posmodernistas claramente establecidas. En segundo lugar, quisiera contar una anécdota. Cuando **Robert Youds** creó su obra, nos dijeron que el techo tendría una altura de 5 metros y medio. Y él creó una obra de 5 metros y medio. Cuando vio que el techo finalmente tenía 6 metros, cogió una cuña de madera y la colocó debajo de la obra. Es sólo una apostilla, pero creo que ilustra muy bien que se trata de un proyecto serio y al mismo tiempo autóctono.

CK El hecho de que esta exposición se celebre en México es determinante. No es el contexto del museo lo único que importa.

Me gustaría hablar de los artistas de la sección africana, como **Owusu-Ankomah** (Gana-Alemania), un pintor ganés afincado en Alemania y muy interesante desde el punto de vista de lo que debe ser un pintor africano. Y ya estamos de nuevo a vueltas con la cuestión de la raza. Como sudafricano tengo especial interés en transmitir esta idea, pues siempre se da por sentado que el artista será negro. Esto convoca el fantasma de la raza y del poscolonialismo, y la idea de que la historia se vuelve hacia la identidad y la estética. En mi opinión, todo esto está muy relacionado. No puedo olvidarme del aspecto político. Se da por sentado que los artistas serán negros, y también el comisario de la exposición. Este artista en concreto trabaja en la tradición de Akan, del simbolismo ganés, que es su historia, su formación y su patrimonio. Pero luego traslada su educación y su herencia al modo de pintar occidental, a la pintura sobre lienzo. Vive en Alemania desde hace doce años.

Esto supone un cambio muy enriquecedor. Hay que

because it seems like a kind of luxury field. Anyway, I reject it as a generalized statement. But I wanted to say two quick things. I don't think that this salon could have happened in the cosmopolitan centers where certain traditions are already established about postmodernism it would have been dismissed ahead of time. Secondly, an anecdote. When **Robert Youds** did his piece, we were told on the floor plan that the ceilings were 18 feet high. He came and built this work which actually expands so they can reach up to 18 feet. When he realized that the ceiling was 20 feet, he then just took a block of wood and put it under the piece. It's like a footnote but I think it underscores how it is a serious and a vernacular project at the same time.

CK Mexico, as site and context of the exhibition itself, has been the key. Not just the context of the museum has been important for this exhibition.

Regarding the artists in the African section, **Owusu-Ankomah** (Ghana-Germany), a painter from Ghana who lives in Germany, is quite interesting in terms of the expectations of what an artist or painter from Africa should be. And one immediately comes to the question of race, and that is interesting as a South African to curate such a portrayal because there is also the expectation that the artist will be black. This raises the specter of race and post-colonialism and the ideas of history turning towards identity and aesthetics. For me, all this is pretty well connected; I cannot divorce the political from representation. There are established ideas or expectations that the artists would then be black, as would the curator – I say quite this confrontational because I can, given my background in South Africa –. That he works in a tradition of Akan, Ghanaian symbolism, which is his history, his upbringing, and his wealth. All his nurturing and heritage then rest that on the tradition of the Western form of painting, painting on canvas. He has been living in Germany in for twelve years.

This becomes an enriching reversal, compounded with the social fact of artists such as **Fernando Alvim**, born in Angola and **Kendell Geers** (South Africa), who descend from whites. **Kendell Geers'** video piece "White Man's Burden" depicts the figure of a white man on his knees, in a Catholic Church, apologizing, enunciating, "I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry", reiterating endlessly, irrefutably, this notion of the possession. We're not sure what it is; is it the white man apologizing for apartheid? In this context, in Mexico, with its Catholic, Spanish and Colonial history, it will be interesting to see how the image works. So the notion of the political and





Mike Parr. *Cathartic Action, Social Gestus 5*, 1997. Performance, Sculpture Centre, Sidney. Cortesía / Courtesy Sherman Galleries.

mencionar además la presencia de artistas como **Fernando Alvin** (Angola) y **Kendell Geers** (Suráfrica), que descienden de blancos. La obra en vídeo de **Kendell Geers** titulada «White Man's Burden» [*La carga del hombre blanco*], describe la figura de un hombre blanco de rodillas, en una iglesia católica, arrepentido, diciendo, «Lo siento, lo siento, lo siento». Repitiendo interminablemente, irrefutablemente esta idea de posesión. No estamos seguros de qué se trata. ¿Pide perdón el hombre blanco por el *apartheid*? En este contexto, en México, con su historia católica, española y colonial, será muy interesante ver qué sensación produce esta obra. Por eso el aspecto político, y el modo en que Kendall lo introduce en este vídeo –que no tiene nada que ver con la pintura– amplía el campo de referencias de la pintura.

how Kendall is underlying this in video – not being painting at all – expands the field of references of painting as they can exist.

We expand this lexicon, this vocabulary, with **Frédéric Bruly Bouabaré**, particularly with respect to his idea of language itself; he invented an alphabetical language, in which he forms pictograms, again with humor coming through. The idea was to underline the social; it was to interrupt this idea that painting has such a long Eurocentric tradition. If one looks at the socio-political processes in Africa, the interruptions have happened because Africa, which one tends to look at as one heterogeneous continent, is not one unity, given that there have been different processes of historical development in different areas of the continent. This



Este vocabulario se amplía con **Frédéric Bruly Bouabré**, sobre todo con respecto a su idea del lenguaje en sí. Este artista inventó un lenguaje alfabético con el cual crea pictogramas que destilan un gran sentido del humor. La idea era subrayar el aspecto social; romper con la noción de que la pintura tiene una larga tradición eurocéntrica. Si atendemos a los procesos sociopolíticos en África, la ruptura se ha producido porque África, que tendemos a considerar un continente heterogéneo, no es una unidad, puesto que allí ha habido diferentes procesos de desarrollo histórico en distintas zonas del continente. África no es un sólo continente; son varios continentes dentro de un continente. Por eso la idea era jugar con estas referencias y trasladarlas a África occidental y África meridional.

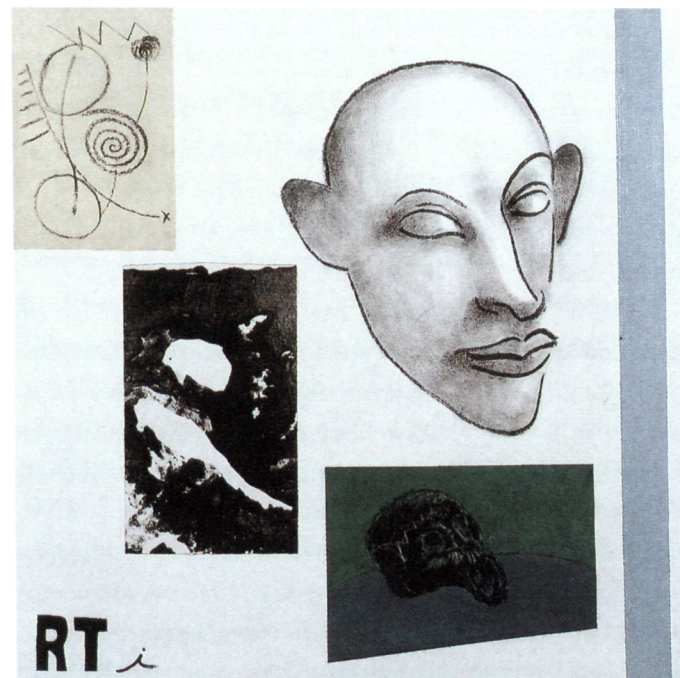
**VZT** Marketta, además de elegir a sólo tres artistas de un conjunto de territorios y culturas tan amplio, ¿qué otros fueron los desafíos, dada tu trayectoria y tu posición cultural? ¿Qué criterios tuviste en cuenta a la hora de seleccionar a los artistas? Hemos comentado brevemente algunos aspectos de la obra de Stig Baumgarten y tú has reiterado que él trabaja con conceptos pictóricos tradicionales –superficie, línea, trazo, mancha–, pero al mismo tiempo tenemos una serie de referencias sobre su trabajo, como su estudio, que podemos interpretar como elementos del proceso.

**MS** En primer lugar, me parece interesante decir algo parecido a lo que ha dicho Clive. La obra de Stig Baumgarten explora las cualidades físicas de la percepción. Normalmente comienza sus obras en su estudio e incluye ciertos elementos en círculos minimalistas; luego se ocupa del espacio, como ha hecho aquí. A mí me interesa la interacción entre el público y la obra de este artista. Para terminar, Baumgarten hace lo que él llama autorretratos, autorretratos espaciales. **Lois Renner** también trabaja en el espacio de su estudio, construye allí sus modelos, pone y quita, emplea muebles y cualquier tipo de materiales que encuentra por ahí. Sus construcciones son muy precisas; cuando le parece que están terminadas, toma fotografías. Hay que señalar que la cámara se fija siempre en un punto determinado. Sus imágenes corresponden a un espacio muy pequeño y, una vez aplanadas sobre el soporte, son como agujeros en el mundo. Dan la impresión de ser espacios continuos fuera del espacio en el que están: como la imagen pictórica tradicional. **Lois Renner** define sus trabajos como pintura, aunque desde el punto de vista material, técnico, físico, son fotografías. Esta diferencia no es para él esencial. Lo mismo le da que sean fotografías o cuadros; él se sirve de la fotografía como medio pictórico porque lo que se propone hacer son fotoimágenes. Trata los cuadros como si fueran bo-

is not solely one continent, it is several continents within one continent. So the idea was then to play with that and bring those references to West Africa and Southern Africa.

**VZT** Marketta, besides choosing only three artists from such a vast array of territories and cultures, what were some of the challenges, given your trajectory and cultural location? What were some of the issues involving your selection of artists? We briefly touched upon aspects of the work of **Stig Baumgarten** and you reiterated how he is thinking about traditional painterly constructs – surface, line, trace, stain – but at the same time we have a series of references to other work, to his studio, which one can read as references to process.

**MS** First of all, it is interesting that I can say something similar to Clive. When speaking about **Stig Baumgarten**, his work studies the physicality of perception. He always begins his work at the studio and some of the elements are present in such minimal drawn circles; he then continues and deals with the space as he did here. I also deal with the interaction between the public and his work. In the end, he ends up with what he calls self-portraits, spatial self-portraits. **Lois Renner** also works in the studio space, he constructs his models there, adding and taking out, using furniture and any kind of material he can find. They are very exact constructions. When he feels that they are ready, he takes photographs. It must be underlined that the camera is always fixed in one particular



Francesco X. Siqueiros. *RT1*, 1999. Técnica mixta / Mixed media. 60,9 x 60,9 cm. Cortesía / Courtesy Museo de la Ciudad de México.

cetos, tal como podéis ver en la exposición, pues he incluido dos pequeñas muestras. Aunque no son estudios para las piezas que en concreto se muestran aquí, él las considera muy importantes para «desoxidarse», por decirlo de algún modo. Sólo hemos incluido dos ejemplos porque no era nuestra intención poner el énfasis en este aspecto de su obra, pero sí mostrarlo al menos. Todos los artistas que he seleccionado son pintores.

**CM** Tengo una pregunta para Clive y Marketta. En cierto sentido, hay algo en el eje México-Estados Unidos que nos obliga a reflexionar sobre lo que estamos haciendo. Hay un aspecto político. ¿Cuál era vuestra intención al participar como comisarios de una exposición en México? ¿Cuáles eran vuestras expectativas? Soy muy consciente de que Bruce tenía una intención determinada, como Daniel. Como yo mismo.

**MS** No sé si es necesaria una intención determinada en el sentido tradicional, tal como tú parece insinuar. La única intención, si es que hay alguna, es redefinir la pintura. Para mí estos tres artistas redefinen la pintura técnicamente; la fotografía es muy importante para ellos bajo distintos puntos de vista, es un elemento común a todos ellos. Por ejemplo, **Marlene Dumas** suele empezar sus trabajos con fotografías: polaroids, tarjetas postales e imágenes tomadas de revistas. Podríamos decir que en esto hay una intención, si quieres.

**CK** La problemática africana está ligada a su política. Creo que mi única propuesta gira en torno a ciertas analogías y comparaciones entre los distintos contextos, y acaso algunas referencias que pueden desbordarse.

Una de las cosas que más me ha llamado la atención es el *low-rider*, por su espectacularidad –el oro y el dinero– y su importancia en la cultura mexicana. En África, el debate se centra en torno al arte y la artesanía. Transformar un coche en una obra de arte es una comparación que me resulta muy curiosa; sigue suscitando una gran polémica en el marco político africano.

**DJM** Me gustaría dejar muy claro que siempre hay un momento de colaboración entre los comisarios de la exposición. Ese momento se da entre Cuauhtémoc y yo, por ejemplo, en el caso de Frank y Rosie Requena (México-Estados Unidos). Creo que es preciso explicar esto un poco, sobre todo después de lo que ha dicho Clive sobre la artesanía y la posición de la estética. Discutimos mucho antes de decidírnos a incluir el *low-rider*. Y ahora me gustaría ofrecer una nueva definición de esto, por el significado que tiene en el contexto de Estados Unidos y el deseo de mostrarlo aquí. No os podéis imaginar lo que tuve que hacer para encontrar el coche. Lo cierto es que es más fácil encontrar artistas que encontrar un

spot. It's a very small space where he makes these images, which when they are flattened on the support surface, are like holes in the world. You can imagine that they are like continuous spaces outside the space where they are – like a traditional image of painting-. **Louis Renner** refers to his work as painting, yet from a material, technical, physical point of view, they are photographs. This distinction is not essential for him; whether they are photographs or actual paintings is not important for him. He uses photography as a means of painting because he wants to make photo-images, as he says. He makes paintings as sketches, as you can see for yourselves in the exhibition; I included two small ones. While they are not studies for these specific pieces on view, they are important for him in order to clean himself, somehow. There are only two because we did not want to stress this aspect in the show yet we did want them to be evident. All of the artists I have selected are painters.

**CM** I have a question for Clive and Marketta. In a certain way there is something about the Mexico-America axis that raises issues as to what we are doing amongst ourselves. There's a politics within us. What kind of move were you two making curating a show in Mexico? What kind of expectations did you have? I can understand pretty well that Bruce was making a move, that Daniel was making a move. I too was making a move.

**MS** I do not know if there is a need to make a move in that traditional sense, as you seem to be referring to. The only move – if there is one – is to re-define painting. For me all these three artists do so, technically, for example. Photography is very important in and from various views of view. It is a common issue for all of them. For example, **Marlene Dumas** often begins with photos – polaroids, postcards, and images from magazines-. If you want to call this is move, do so.

**CK** The African problematic comes with its own set of politics. I think the only thing I am proposing revolves around some analogies and comparisons between the contexts and maybe some kinds of references that can overflow.

One of the other things that has become much more curious is the *low-rider* in terms of its spectacular nature – the gold and the money – and its significance in Mexican culture. In Africa our debate is actually one between art and craft. Raising the status of car work into a high art level has been a curious comparison for me. It is still one of the contentious debates that is waged within the African political framework.

**DJM** I want to assert that there is a moment of

coche de estas características. Frank y Rosie Requena forman un equipo de artistas conceptuales. Eso es lo que yo buscaba.

Resultó que su trabajo se inscribe en la tradición popular, donde la noción de artesanía es clave. Tienen una asombrosa habilidad para rodearse de un buen equipo de expertos en diferentes materias. Como cualquier artista conceptual, recurren a expertos que les ayudan a dotar al proyecto del refinamiento necesario. De este modo, al transformar la noción de pintura y escultura en fetiche, el objeto se convierte en algo exquisito. En determinados momentos podemos volver la vista hacia el objeto decorado, el objeto pintado y el fetiche acabado. El chasis y el motor del coche están chapados en oro de 24 quilates. El vehículo es, por lo demás, absolutamente funcional. No tiene sólo una estética definida, sino que funciona a la perfección.

Hay dos hermanos en Estados Unidos que, a través de la revista que publican, *Low Rider*, han querido separar la identidad del *low-rider* de la actividad delictiva. Separarla y transformarla en una forma estética. Decir que eres un *low-rider* no significa afirmar que eres un delincuente, sino que trabajas con una estética vernácula, tan específica como cualquier otro género. Además, el coche es un homenaje a Xelena, que fue asesinada por el presidente de su club de fans; por eso la presentación de este coche tiene además un aspecto trágico. Se presenta como pintura, como un concepto de pintura sumamente refinado, y genera un diálogo equiparable en su sarcasmo al de Rubén Ortiz-Torres. Es decir, que tenemos el objeto auténtico por un lado y el simulacro del objeto al mismo tiempo. Mientras ojeas el catálogo ves pintura, escultura, instalaciones y ¡el coche! No hay otros coches alrededor; no tiene un punto de apoyo vernáculo. Su único punto de apoyo, en este contexto museológico, es el arte.

CK Esto plantea una vez más la cuestión de la intencionalidad. ¿Rosie y Frank Requena se consideran a sí mismos artistas? Si el mismo objeto se mostrara en un contexto diferente, ¿se consideraría también una obra de arte? La idea de funcionalidad plantea a su vez otras cuestiones; el debate en torno a la artesanía no es completo; pero vuelvo al contexto y a la intervención del comisario.

DJM He tenido esta misma conversación con ellos. Esta escultura es completamente distinta de todas las que he visto. Antes de que yo interviniera, ellos ya pensaban que el coche era una escultura.

BF Una breve observación sobre este asunto de la intervención del comisario. La intención del comisario no es lo único que transforma los contextos y el significado. Y con ello volvemos a lo que ha señalado Daniel. Llevamos cien años vivien-

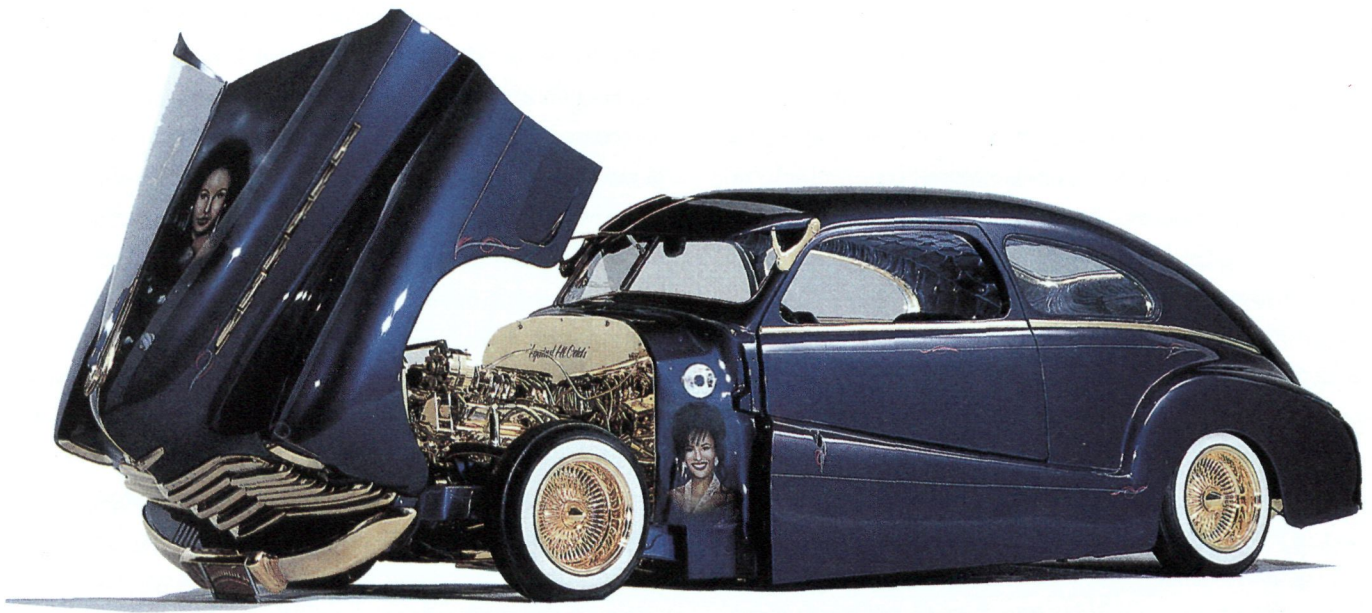
collaboration curatorially speaking. That one moment of collaboration is between Cuauhtémoc and I on the **Frank and Rosie Requena** (Mexico-United States). I think this needs articulation, particularly with respect to what Clive mentioned on craft and the positioning of aesthetics. We had many discussions over the inclusion of what we are now identifying as a low-rider car. I am now going to change its definition, because of what its contextual meaning is in the United States and the desire to have it here. I went to extraordinary lengths to find a car. In fact, finding artists is much easier than finding a car of this caliber. **Frank and Rosie Requena** are a collaborative conceptual artist team, period. That's it, I would begin and end right there.

They happen to operate from a popular vernacular where the notion of craft is foreground. They have an ability to bring together a whole world of individuals and their own particular skills. As any conceptual artist would, they bring in experts to help them further the project to its level of refinement. So they bring the notion of painting and sculpture to the fetishization of the object. It is just exquisite. There are moments that we can look back on to the decorated object, the painted object, and the finished fetish style. The revenge of Moctezuma is perfect as a comment with all the gold returning – all the chassis and engine is plated in 24k gold – on a vehicle that is perfectly functional. Not only is it defined aesthetic, it's functions are intact.

There are two brothers in the United States who through the magazine they publish, *Low Rider* magazine, have wanted to separate the identity of the low-rider from being associated with criminal activity. To separate it and make it into an aesthetic form. To say that you are a low-rider does not mean to state you are criminal but that you are operating with an aesthetic vernacular, which is as specific as any other genre. More so, the car is a memorial to Xelena, who was killed by the President of her fan club, so it also has an element of tragedy that is attached to the presentation of the car. It presents itself as painting, as one of the most refined notions of painting, and creates a dialogue perhaps even with the sarcasm of Rubén Ortiz-Torres. You have – if I can dare to use this – the authentic object and the simulacra of the object is present in the same moment. When you flip through the catalogue, you see painting, sculpture, installation and the car! There are not other cars around it; it is not being supported by the vernacular. It is being supported in this museological context by art.

CK It raises the question of intentionally. Do Rosie and





Frank & Rosie Requena. *La carcacha*, 1997. Named after a famous Selena song. Pintura automotiva sobre Lowrider Chevrolet 1948.  
Cortesía / Courtesy Lonnie López, Lowrider Magazine. Foto/ Photo Elliot Gilbert.

do en esta época nietzscheana en la que la interpretación define el significado. Creo que **Joseph Beuys** nos enseñó a todos que igual que es lícito tomar un trozo de pan y colgarlo en la pared de un museo, con lo que se convierte en una pieza de museo, si lo introduces en un espacio antropológico, se convierte en una pieza antropológica, y si lo ubicas en un museo de arte, se convierte en un objeto artístico. No creo que haya nada sospechoso en el hecho de trasladar los objetos de un contexto a otro, de hecho creo que ello aumenta las posibilidades de pluralidad de significados, que evidentemente ya están ahí.

**CM** Sin embargo, debo decir, a modo de confesión, que en este caso fui víctima de mi propio juego. Mi primer impulso fue hacer una jugada de este tipo. He aquí una exposición sobre el tema de la pintura como arte por excelencia. Yo me proponía demostrar que un objeto pintado podía ser más importante que la pintura, más importante que cualquier obra de arte. Por eso es muy interesante la pregunta que ha hecho Daniel, si Frank y Rosie Requena se consideraban artistas, pues como bien sabe todo provocador, y como bien lo sufre, lanzas la provocación y básicamente la pierdes.

Quisiera reflexionar sobre algunos aspectos de carácter muy local. En primer lugar, hubo un crítico de arte muy importante que dijo que la razón por la que el arte y la democracia no pueden mezclarse es porque esta mezcla sólo conduce al triunfo de la vulgaridad. Por eso, en cierto sentido, la presencia del coche en esta exposición era un modo de mag-

**Frank Requena** see themselves as artists in the first case. And if that object was displayed in a different context is it as much an artwork? So notions of function raise, in turn, other issues; the debate around craft is not complete, but then I go back to context and its curatorial intervention.

**DJM** I've had this discussion with them. There was something quite different in the production of this sculpture that was distinct from all the other I saw. Prior to my intervention, they believed the car is sculpture.

**BF** One reference to your question around intention. It is not just curatorial intention that shifts contexts and shifts meaning. And this is to go to Daniel's point; we have lived now for a 100 years in this Nietzschean age where interpretation defines meaning. I think Joseph Beuys taught us all the while that you can take a piece of bread and put it on a museum wall and it is a museum object; you put it into an anthropological space and it's anthropological; you put it into a art museum and it's an art object. I do not think there is something suspect about moving objects from one context to another. In fact I think what it does is increase their potentials for the plurality of meaning that are obviously there.

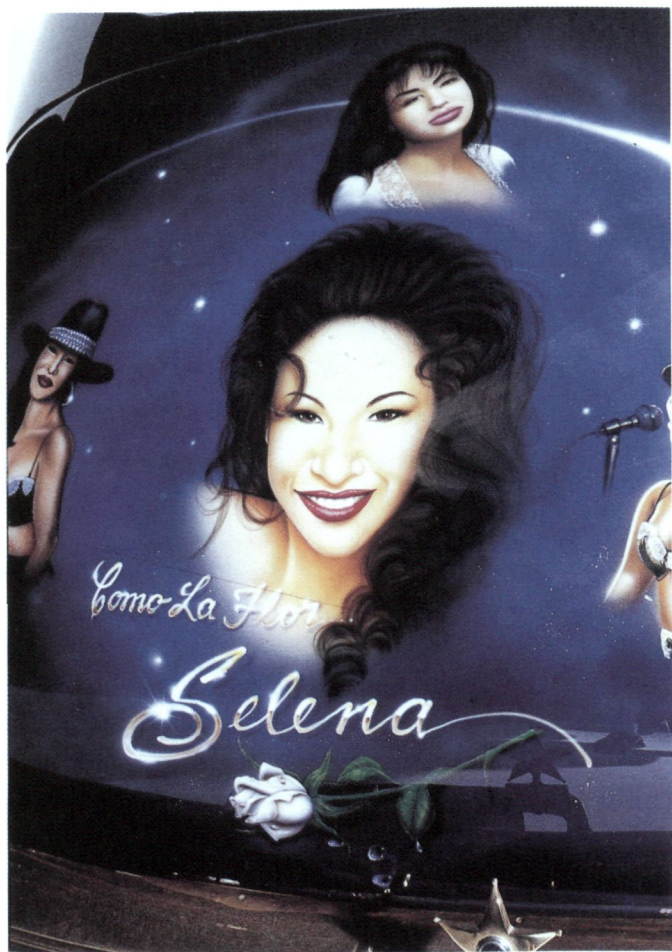
**CM** However I must say as a kind of confession that in this case I got caught in my own game. My first drive of aesthetic justice was to make a move of this kind. Here you



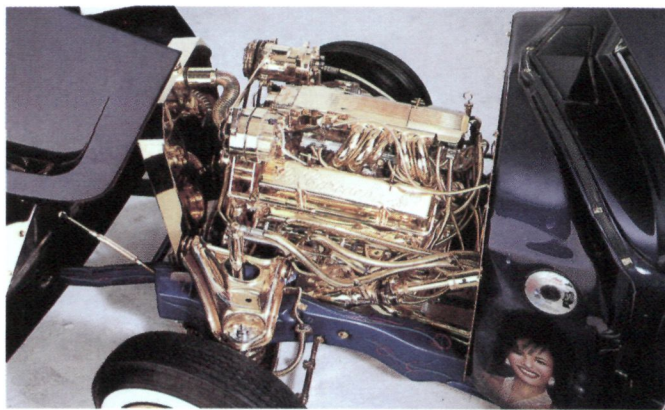
nificar el triunfo de la vulgaridad y subrayó «triunfo» como palabra clave.

En segundo lugar quisiera dejar muy claro lo siguiente: como mexicano, mi primera impresión de Los Ángeles tuvo dos caras. En primer lugar, vi que los muchachos mexicanos no se diferenciaban de los estadounidenses, aunque a mí me parecieron unos 20 cm más altos que la media de chavales mexicanos de su edad. En segundo lugar, vi esos coches de estética similar a la de la Ciudad de México. Yo quería mostrar una expresión que fuera parte integrante de la cultura popular mexicana en condiciones de explotación menos severas. Ése era mi principal objetivo.

VZT Me gustaría saber si una expresión artística como el *low-rider* podría haberse dado en México si el país tuviera un reparto más democrático de los recursos y un mayor acceso a los medios. Creo que no. Hay aspectos transculturales específicos del *low-rider* que resultan esenciales. Jamás habría podido ocurrir en Ciudad de México; ocurre en las fronteras norteamericanas de México, que son por definición transculturales,



Frank & Rosie Requena. *La carcacha*, 1997. Named after a famous Selena song. Pintura automotiva sobre Lowrider Chevrolet 1948. Cortesía / Courtesy Lonnie López, Lowrider Magazine. Foto / Photo Elliot Gilbert.



Frank & Rosie Requena. *La carcacha*, 1997. Named after a famous Selena song. Pintura automotiva sobre Lowrider Chevrolet 1948. Cortesía / Courtesy Lonnie López, Lowrider Magazine.

have an exhibition that is about painting as art *par excellence*. What I set out to prove was that a painted object could be more important as painting than any other art work could be. That's why Daniel's remark concerning the self-consciousness of the **Frank and Rosie Requena** is important; as any provocateur happens to know and to suffer, you start the provocation and basically lose it.

I need to elaborate on a couple of aspects that are very local. Firstly, there was a very important art critic who said that the reason that art and democracy cannot mix is because such a mixture can only lead to triumph the of vulgarity. So in a certain way, the presence of the car here was a way of magnifying the triumph of vulgarity, and I underline 'triumph' as the key word.

Secondly, I wanted to make a very clear statement. As a Mexican, the first impression I had of Los Angeles was two things. Firstly, I saw all these Mexican boys that looked like any other American but to me they seemed 20 centimeters taller than average Mexican boy of the same age. Secondly, I saw these cars that for me had the similar aesthetics of Mexico City but with one thousand times the same resources. I wanted to exhibit an expression that would have been part and parcel of Mexican popular culture under less severe conditions of exploitation. That was the sort of hidden agenda for me.

VZT I do want to underline my takes on the low-rider, as to whether such an expression could have happened in Mexico if the country had a more democratized sharing of resources with a wider access to means. I think not. There are key transcultural aspects to the low-rider that are essential. It never could have occurred in Mexico City it occurs in the northern borderlands of Mexico, which are, by definition,

donde se negocia continuamente con lenguajes diferentes. Esto se ha complicado con la globalización y con la influencia más reciente de emigrantes procedentes no sólo de Latinoamérica, sino también de Asia y Europa oriental. El *low-rider* es en muchos sentidos una especie de signo coherente y alegoría de los procesos de transculturación, sobre todo si tenemos en cuenta cómo se interpretan en el espacio social, es decir, cómo son las relaciones que los mexicanos o los chicanos tienen con el espacio social: cómo se apropian de él e intervienen en él. Son diferentes de las que tienen los angloamericanos o los afroamericanos; los barrios y las calles se convierten en espectáculos y fiestas sociales.

**BF** Sólo quiero decir que el único delito que cometen los *low-rider* es conducir demasiado despacio.

**VZT** Ésa es la clásica relación entre tecnología y socialización, y viene a confirmar lo que acabo de señalar sobre el espacio social. Los chicos están demasiado ocupados mirando a las chicas; las chicas a los chicos; y, posiblemente, los chicos a los chicos.

**DJM** También guarda relación con la exhibición del fetiche: para verlo hay que ir despacio.

**BF** Pero no podemos olvidar, porque es algo esencial, que todo comienza como respuesta al «sueño americano»: un gran coche. Luego genera otro tipo de sueño, que es más fantástico.

**VZT** No pretendo ofrecer un resumen, pero creo que deberíamos hacer hincapié sobre un par de cuestiones. Este es el *Segundo salón internacional de pintura* organizado por ti, Marta. También hemos de decir que está patrocinado por el Gobierno de la Ciudad de México. Me gustaría que Marta o Cuauhtémoc dijeran algo en este sentido.

**MP** La nueva alcaldesa de la Ciudad de México, Rosario Robles, la primera mujer que ha gobernado esta ciudad desde su fundación, nos ha ofrecido un apoyo decisivo para organizar esta exposición.

**CM** Creo que no es casual que haya sido el primer gobierno de la ciudad elegido democráticamente desde hace 100 años quien ha patrocinado esta exposición. Algunas de las personas que han participado en esta exposición creen que con ella podemos sentar un precedente importante en materia de política cultural. No se trata de imaginar que estamos haciendo política sino de visualizar qué tipo de políticas culturales radicales corresponderían a un gobierno radical.

**VZT** Quiero daros las gracias a todos por participar en esta mesa redonda y felicitar a Marta Palau como organizadora y a los 6 comisarios de *Cinco continentes y una ciudad: Segundo salón internacional de pintura*.

transcultural and constantly negotiating different languages of sorts. This has become more complex with globalization and with the most recent influx of exiles and immigrants and not just from Latin America but also from Asia and Eastern Europe. The *low-rider*, in many ways, is a kind of consistent sign and allegory of transculturation processes, particularly given how they are played out in social space, that is to say, the relationships that Mexican-Americans or Chicanos have to social space – how they appropriate it and intervene in it – is different than their Anglo or African-American counterparts. The *barrios* and the streets become social festivals and spectacles.

**BF** I want to say that the criminal activity the *low-riders* are cited for is for driving too slow.

**VZT** That's a classic relationship between technology and socialization. That confirms what I was underlining in terms of social space; the guys are too busy looking at the girls, the girls at the guys, and, possibly, the boys at the boys.

**DJM** It's also about the display of the fetish object. You have to go slow to see it.

**BF** But also the underlining thing that we cannot forget is that they began as a response to the 'American Dream': the big car. Now it reproduces some other kind of dream, which is more fantastic.

**VZT** I do not want to make a summary of any sort but there some things and aspects that must be highlighted. This is the *Second international salon of painting* that you, Marta, have organized. We also must underline that it is sponsored by the Government of Mexico City. On that note, I'd like Marta or Cuauhtémoc to address our audience.

**MP** The new Mayor of Mexico City, Rosario Robles, the first lady Governor of this city since its foundation, has been key in supporting the exhibition.

**CM** I think that it is not by chance that the first democratically elected government after more than a 100 years in a city that has been ruled without elections sponsors this exhibition. Some of the people that have been involved in this show have thought about it as a certain kind of blueprint of cultural policy we can provoke. It is not a matter of imagining that we are making policy, but rather as a way of envisioning what radical cultural policies can correspond to a radical government.

**VZT** I'd like to thank you all for participating and I'd like to congratulate Marta Paulau, the organizer, and the 6 curators of *Five continents and one city: Second international salon of painting*.