

26

PEDRO
REYES POR
BY **CHRISTIAN
RATTEMAYER**

“MÁS QUE REFLEJAR MI ENTORNO LO QUE BUSCO ES TRANSFORMARLO.”

PEDRO REYES

En febrero de 2007, Pedro Reyes estuvo presente en tres exposiciones celebradas en la ciudad de Nueva York: una muestra individual en Yvon Lambert Gallery en la que mostraba su producción más reciente, consistente en una escultura suspendida de gran formato titulada *Klein Bottle* y *Moebius-Chair*, una pieza con las dimensiones de un mueble real; una colectiva en Artists Space en la que se presentaba un proyecto de colaboración desarrollado junto a Terence Gower, un artista que trabaja en Nueva York; y otra individual en la Americas Society con el título *ad usum: to be used*, que reunía maquetas y objetos organizados en torno a los conceptos de lo útil, lo usable y la acción

directa. Las tres exposiciones se centraban en aspectos distintos, aunque relacionados, de una obra tan compleja y con tanta diversidad de niveles como la de Reyes, ofreciendo, cada una de ellas, la posibilidad de adentrarse en la práctica del artista y de comenzar a deshacer la envoltura de sus influencias desde un ángulo diferente. Pero, lo que es más importante, las tres juntas proporcionaban una visión de la complejidad de la obra de Reyes y de la especial importancia que la categoría (arquitectónica y escultórica) de la forma tiene en relación con los espacios sociales que el artista contempla.

Nacido en la Ciudad de México en 1972, Pedro Reyes pertenece a una generación de jóvenes artistas mejicanos que consiguieron desarrollar una importante presencia internacional en una fase relativamente temprana de sus carreras. Reyes ha participado, entre otras, en exposiciones colectivas tan prominentes como *Mexico City: An Exhibition About The Exchange Rate of Bodies and Values*, celebrada en Nueva York y Berlín en 2002; *Twenty Million Mexicans Can't Be Wrong*, que pudo verse ese mismo año en la South London Gallery; y en la edición de 2003 de la Bienal de Venecia. Y si hago referencia a la visibilidad de Reyes fuera de su país es para subrayar una diferencia con artistas de generaciones anteriores, cuyo éxito internacional estuvo a menudo vinculado a su residencia en un gran centro occidental. Otra diferencia se da, también, en la forma

“I DON'T SEEK TO REFLECT MY MILIEU, BUT INSTEAD TO TRANSFORM IT.”

PEDRO REYES

In February 2007, Pedro Reyes was included in three exhibitions in New York City. A solo exhibition at Yvon Lambert Gallery showcased his most recent body of work, a large-scale hanging sculpture of a *Klein Bottle* and the furniture-sized *Moebius-Chair*. A group exhibition at Artists Space presented a collaborative project developed together with New York-based artist Terence Gower. And a solo exhibition at the Americas Society titled *ad usum: to be Used* brought together models and objects organized around notions of utility, usability, and direct action. Each exhibition focused on different but related aspects of Reyes' multi-tiered and complex work, and each provides an opportunity to enter Reyes' practice and to begin unpacking its influences from a different angle. But most importantly, together,

they provide an insight into the complexity of Reyes' work and the particular importance the category of form, whether architectural or sculptural, plays in relation to the social spaces Reyes' envisions.

Pedro Reyes was born in 1972 in Mexico City, where he lives and works, and he belongs to a generation of young Mexican artists who have developed an important international presence relatively early in their careers. Reyes participated in highly visible group exhibitions, such as *Mexico City: An Exhibition About The Exchange Rate of Bodies and Values*, which took place in New York and Berlin in 2002; *Twenty Million Mexicans Can't Be Wrong*, at the South London Gallery in the same year; and the 2003 Venice Biennial among others. I mention Reyes' international visibility to point out a difference from previous generations of artists whose international success often was tied to a residence in a major Western center. But there is also a difference in the way in which Reyes reflects on his national context: Reyes incorporates geographic or cultural references into his practice, precisely not as a form of national connoisseurship, but as a form of open-ended comparative practice or outright speculative endeavor that encourages other examples, cultures, and vocabularies to be brought into the mix. Reyes has often referred to examples of Mexican architecture and design in his work, but I want to point out some less obvious references that indicate the

que Reyes tiene de reflexionar sobre su contexto nacional: Reyes incorpora a su creación referencias geográficas y culturales no como una forma de dejar patente los conocimientos que posee sobre su país, sino como una práctica comparativa abierta o como un empeño directamente especulativo que estimula la incorporación al combinado final de otros ejemplos, culturas y vocabularios. En su obra, Reyes ha hecho frecuentes alusiones a ejemplos de la arquitectura y el diseño mexicanos, pero me gustaría aludir a algunas referencias no tan obvias que indicarían hasta qué punto está familiarizado con los vocabularios y ejemplos formales de una vanguardia internacional que se sitúa frente a sus contribuyentes mejicanos. En un artículo sobre la Ciudad de México que Reyes escribió para el número de noviembre/diciembre de 2006 de la revista *Culture & Travel*, el propio artista introduce con acierto el tema de la arquitectura moderna de su país planteando precisamente la cuestión de la posición de las influencias en pugna de la cultura tradicional y de la modernidad internacional al frente del debate mantenido por los modernos mejicanos de mitad de siglo:

¿Qué habría ocurrido si Cortés no hubiera conquistado México y los aztecas hubieran seguido gobernando durante siglos, hasta llegar incluso a la construcción de rascacielos? Para la generación de arquitectos de posguerra que

trabajaron en la Ciudad de México se trata de una pregunta que desborda el marco de la simple especulación. Para los artistas e intelectuales mejicanos del siglo XX, se trata de un debate eterno y apasionante: ¿Cómo es posible permanecer leal a las propias raíces sin dejar de ser, al mismo tiempo, moderno y universal?

Traigo aquí a colación la pregunta de Reyes para indicar hasta qué extremo identifica los procesos de transferencia de conocimiento y reapropiación cultural -que ocupan un lugar destacado en su obra- y el impulso tanto hacia su negación como hacia su irradiación en lo que constituye un tema de debate incesante e históricamente rico en su entorno inmediato. Su respuesta consiste en una larga y fascinante introducción a los arquitectos y la arquitectura modernos de México DF, comenzando por el museo *Anahuacalli* de Juan O’Gorman, construido para albergar la colección de arte prehispánico de Diego Rivera; la biblioteca que creó en 1952 para la Universidad Nacional Autónoma de México; los cientos de cúpulas aladas construidas por Felix Candela; las *Torres de Satélite* de Luis Barragán y Mathias Goeritz, y la Escuela de Ballet Folklórico y Teatro construida por Agustín Hernández en 1968. Unos edificios que, en casi todos los casos, reaparecen de una u otra forma en la obra de Reyes como inspiración o como referencia.

degree to which he is familiar with the formal vocabularies and examples of an international avant-garde vis-à-vis its Mexican contributors. Reyes himself made an excellent introduction to the subject of modern Mexican architecture with an article about Mexico City he wrote for the November/December 2006 issue of the magazine *Culture & Travel*. In it, Reyes asked precisely the question how the competing influences of traditional culture and international modernism were at the forefront of discussion among mid-century Mexican modernists:

What would have happened if Cortés had never conquered Mexico, and the Aztecs had continued ruling for centuries, to the point of building high-rises? For the postwar generation of architects working in Mexico City, that question wasn’t simply speculative. For 20th century artists and intellectuals in Mexico, the debate was endless and passionate: How could one remain faithful to one’s roots and be modern and universal at the same time?

I am quoting Reyes’ question here to indicate the extent to which he identifies the processes of knowledge transfer and cultural re-appropriation—which figure prominently in Reyes’ work—as well as the impulse toward its denial and eradication, as an ongoing and historically rich issue in his immediate surroundings. His answer consists in a long and

fascinating introduction into the modernist architects and architecture of Mexico City, beginning with Juan O’Gorman’s *Anahuacalli* museum built to house Diego Rivera’s collection of pre-Hispanic art; his 1952 library for the National Autonomous University of Mexico; Felix Candela’s winged domes, which he manufactured by the hundreds; Luís Barragán and Mathias Goeritz’s *Torres de Satélite*; and Agustín Hernández’s School of Folkloristic Dance and Theatre from 1968. Almost all of these buildings reappear in one form or another in Reyes’ work, as inspiration or as reference. Reyes was educated as an architect, and many of his projects display characteristics that speak of his training. Although only a few of his works are squarely situated in the arena of building, almost all are some sort of construction: of objects, of models, of interiors, of situations, and of social spaces. If you look at the architectural maquettes in his exhibition at the Americas Society, you see work that actively engages existing architecture, and many of the smaller models serve as studies of potential buildings or bear certain aspects of inhabitation, shelter, and enclosure. I want to introduce some of Reyes’ earlier projects to illustrate his continuous conversation with architecture, to point to the processes of transfer and appropriation of visual forms and structural methods in his work, and to trace an afterlife of forms that I believe defines much of Reyes’ practice. His *House for Future Cavemen* (2002),



Gordian Knot
2007



Pedro Reyes – 29

Sombrero Colectivo
2004

Reyes estudió arquitectura y muchos de sus proyectos muestran rasgos que hablan de esa formación. Aunque sólo algunas de sus obras se sitúan claramente en la esfera de la edificación, casi todas dan forma a algún tipo de construcción: de objetos, de maquetas, de interiores, de situaciones y de espacios sociales. Al observar las maquetas arquitectónicas expuestas en la Americas Society, descubrimos un tipo de obra que incorpora activamente arquitectura existente; al mismo tiempo, muchas de las piezas más pequeñas son estudios de potenciales edificios o cumplen con ciertos aspectos relativos a la habitación, el refugio y la acotación espacial. Me gustaría introducir aquí algunos de los proyectos iniciales de Reyes para ilustrar su constante diálogo con la arquitectura, apuntar a los procesos de transferencia y apropiación de formas visuales y métodos estructurales en su obra y hacer seguimiento de un resurgimiento vital de formas a mi modo de ver definitorias de gran parte de su práctica artística. Su *House for Future Cavemen* (2002), para cuya construcción recurrió a la maestría y el trabajo de artesanos locales de Matsonoyama, Japón, se asemeja a una cabaña con forma de cúpula y brota de la idea de que es posible desarrollar la arquitectura hacia atrás para llegar a sus comienzos más elementales. Y aunque esa construcción sugiere un diálogo con ciertos principios esenciales de la arquitectura, su forma desencadenó entre sus creadores una serie

de asociaciones que van del lenguaje espiritual de los tradicionales montículos y stupas de Buda a lo sexual, por su parecido con el pecho femenino. Reyes apunta al filme de 1985 de Trinh T. Minh-Ha *Naked Spaces: Living is Round* sobre la arquitectura tradicional y la vida de aldea de África Occidental como fuente de inspiración. Pero el regreso de Reyes al vocabulario de las técnicas y formas constructivas tradicionales acusa también la influencia de, entre otros, Aldo van Eyck, un arquitecto holandés que en los años cincuenta dirigió la mirada a la arquitectura africana de los dogón como fuente de inspiración en su propio intento de reinención de los vocabularios formales de la modernidad, ejemplificado por el orfanato que construyó entre 1955 y 60 y que utilizaba tejados en forma de cúpula y una concentración de volúmenes derivada de la laberíntica organización de la aldea africana. Para su instalación *Psychoforum*, creada por primera vez en 2002 para South London Gallery, Reyes concibió un sistema modular de paneles hexagonales que podían organizarse de diversas formas y que funcionaba como un sistema de exposición al servicio de otras obras de arte en una muestra colectiva. Con ocasión de su participación en la exposición colectiva *PRO4-Paréntesis en la ciudad* celebrada en 2004 en Puerto Rico, Reyes construyó una pirámide flotante hueca que botó en Playa Rincón para su uso como capricho acuático por la población local. Una vez más, resulta posible encontrar un

which employed the skill and labor of local craftspeople in Matsonoyama, Japan, resembles a dome-shaped hut, and springs from the idea that architectural style could also develop backwards to its most basic beginnings. While its construction suggests a dialog with certain fundamental principles of architecture, its shape triggered among its makers images that ranged from the spiritual language of traditional Buddha mounds and Stupas to the sexual in its resemblance of the femal breast. Reyes has pointed to Trinh T. Minh-Ha's 1985 film *Naked Spaces: Living is Round* about traditional architecture and village life in West Africa as inspiration. But Reyes' return to the vernacular of traditional building techniques and forms also mirrors that of, among others, Aldo van Eyck, a Dutch architect who in the 1950s turned to traditional African Dogon architecture as inspiration for his own attempt at reinventing the formal vocabularies of modernism, exemplified by his 1955-60 orphanage, which used cupola-shaped roofs and a massing of volumes derived from labyrinth-like village organization. For his installation *Psychoforum*, first developed for the South London Gallery in 2002, Reyes developed a modular system of hexagonal panels that could be arranged in a variety of ways and that functions as a display system for other artworks within a group show. And for his participation in the group exhibition *PRO4-Paréntesis en la ciudad*, in Puerto Rico in 2004, Reyes constructed a floating, hollow

pyramid, which he launched on the beach of Rincón to serve as a water-borne folly for the local beach community. Again, we can find an unexpected predecessor for his project in the recent history of modern architecture, specifically Buckminster Fuller's never-realized project from the 1960s for a floating city for 6,000 off the shore of Japan, titled *Triton City*. His project *Vertebrae* (2002), which he also refers to as *The Chair as an Extension of the Backbone*, developed out of conversations with the philosopher Manuel de Landa about architecture as a replacement for the human exoskeleton, and bears a resemblance to two earlier works from other contexts that exemplify the two crucial elements in Reyes' project: namely, a construction method that locates the structural forces of the object in the skin, and an application that values multiple uses. The first aspect is anticipated in Willy Guhl's 1954 chaise for the producer of the construction material Eternit—a fibrous artificial concrete that could be pressed into sheets and used for roofs, facades, and other shell applications. The second aspect of Reyes' object is clearly reminiscent of Frederic Kiesler's famous multi-purpose furniture for Peggy Guggenheim's gallery *Art of This Century*, which opened in New York in 1943. Even Reyes' more conventional sculptural work—free-standing, hanging, or mobile—lends itself to be discussed within the languages and contexts of architecture. His *Capulas*, brightly colored, often suspended capsules,

inesperado antecedente para este proyecto en la historia reciente de la arquitectura moderna; me refiero en concreto al proyecto, nunca materializado, concebido por Buckminster Fuller en los años sesenta, de construcción de una ciudad flotante para seis mil personas junto a la costa de Japón, bautizada como *Triton City*. Su proyecto *Vertebrae* (2002), que remite también a *The Chair as an Extension of the Backbone*, surgió de las conversaciones mantenidas con el filósofo Manuel de Landa sobre la arquitectura como sustituto del exoesqueleto humano y mantiene un parecido con dos obras anteriores de otros contextos que ejemplifican dos elementos cruciales en el proyecto de Reyes, a saber: un método constructivo que sitúa las fuerzas estructurales del objeto en la epidermis, y una aplicación que da valor a la multiplicidad de usos. El primer aspecto estaba ya presente en la silla realizada en 1954 por Willy Guhl para el fabricante de materiales de construcción Eternit, un cemento fibroso artificial que puede prensarse para formar láminas y emplearse en cubiertas, fachadas y otras aplicaciones estructurales. El segundo aspecto del objeto de Reyes recuerda con toda claridad el famoso mueble multifunción diseñado por Frederic Kiesler para la galería *Art of This Century* abierta por Peggy Guggenheim en 1943 en Nueva York. Hasta la obra escultórica más convencional de Reyes—de suelo, pared, o móvil—se presta al debate dentro de los lenguajes y contextos de la arquitectura.

Sus *Capulas*, unas cápsulas suspendidas de brillantes colores a las que los visitantes pueden acceder y con las que pueden interactuar, están construidas con pleno conocimiento de las posibilidades constructivas del armazón y la piel. Y su *Sombrero Colectivo* (2004), una suerte de enorme sombrero mejicano compuesto de muchos otros y que requiere, para ser llevado, de un grupo de personas, presenta algún tipo de similitud con los experimentos geométricos de la arquitectura de estructuras tensadas de los años sesenta y setenta, y su imitación de formas paisajísticas en flujo que encontraron su máxima expresión en el Estadio Olímpico de Munich de Frei Otto (1972). El propio Reyes expresó su gran respeto por el proceso de “computación empírica” de Otto al efectuar los cálculos directamente desde la maqueta valiéndose para ello de cordeles, burbujas, pesas y otras formas simples para determinar las circunferencias y cargas de tensión. Un enfoque *low-tech* que, más allá de las obvias analogías visuales, está presente en *Sombrero Colectivo* de Reyes y en los tradicionales métodos empleados en su fabricación. Como sugieren los últimos dos proyectos, gran parte de la práctica de Reyes implica directamente al espectador. Muchos de sus proyectos funcionan como juegos y como constelaciones interactivas y a menudo llevan en sí una implicación performática que presume de obtener resultados casi terapéuticos. De hecho, una monografía de

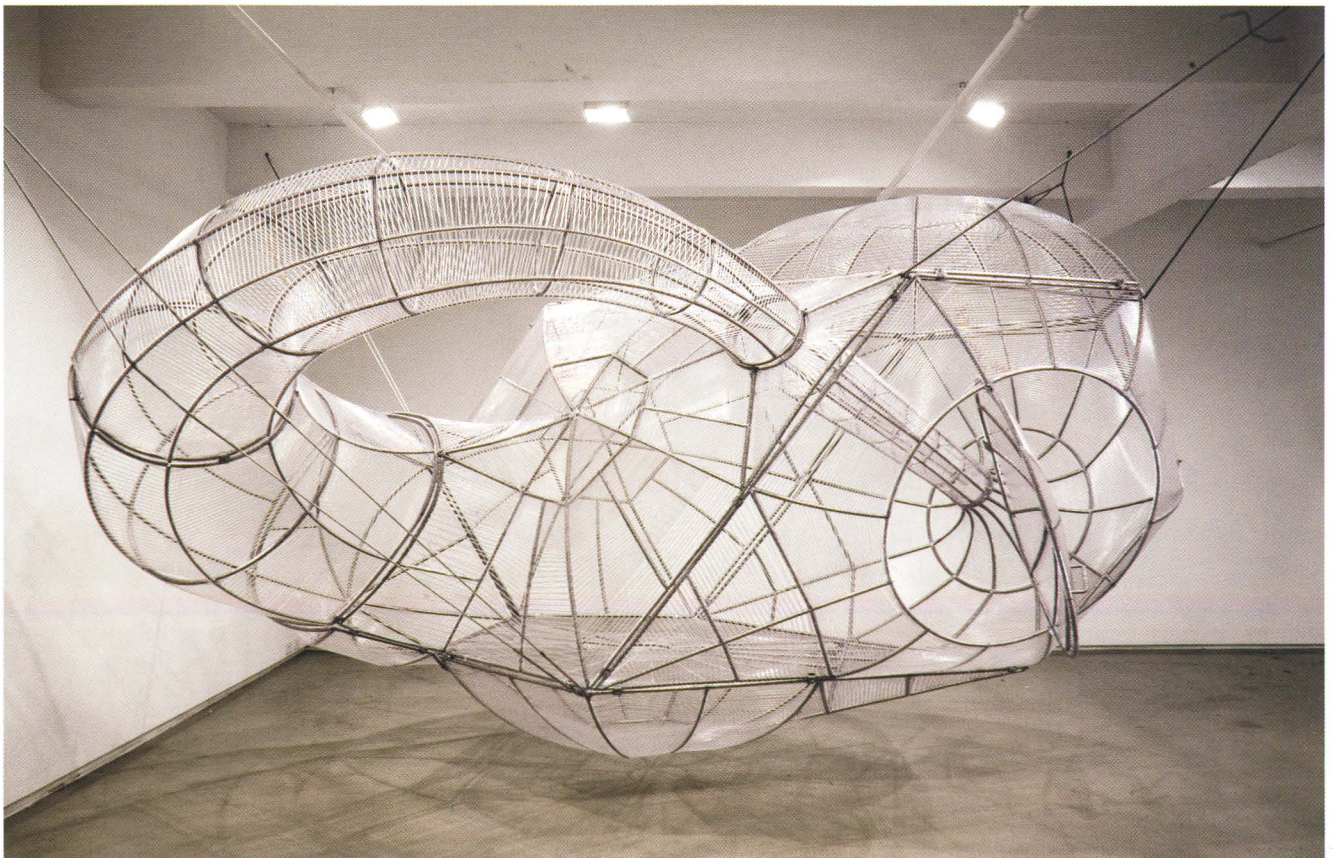
which visitors can enter and play with, are built with the knowledge of constructive possibilities of frame and skin. And his *Sombrero Colectivo* (2004), an enormous woven sombrero that requires a group of people to be worn, bears at least some resemblance to the geometric experiments of tensile architecture of the 1960s and 1970s, and their emulation of flowing landscaped forms that found their greatest recent expression in Frei Otto’s Munich Olympic Stadium (1972). Reyes himself expressed great respect for Otto’s process of “empirical computing” by calculating directly from the model, using strings, bubbles, weights, and other simple forms to determine tensile loads and circumferences. This low-tech approach, beyond the obvious visual analogies, can be found in Reyes’ *Sombrero Colectivo* and its traditional fabrication methods. As the last two projects suggest, much of Reyes’ practice also engages the viewer in direct ways. Many projects operate as games and interactive constellations and often involve a performative engagement that lays claim to almost therapeutic results. In fact, a monograph collecting projects realized between 2000 and 2006 is titled *Las Nuevas Terapias Grupales / The New Group Therapies*, and it brings together many of Reyes’ projects which elide the more direct architectural connotations of the previous examples. But often, as Reyes points out, do “activities involve the presence of an object (sculpture, architecture,

design, props, technology, etc.). Sometimes the object triggers an activity, while other times an activity results in the construction of an object” (LNTG, Introduction). The large-scale works at Yvon Lambert Gallery relate to many of the earlier models in the galleries here at the Americas Society and might be called examples of what in mathematics is called a topological form. Both the Moebius strip and Klein bottle are non-orientable surfaces, i.e. surfaces without a clear distinction between inside and outside. If you move along the surface, you can reach every point on it without having to cross a border or divide. Beyond the obvious fascination with topology for anyone interested in space, I understand Reyes’ interest in the concept of topology to be guided by its capacities as an analogy for social psychology: in Reyes’ words “understanding others people’s position is reachable if you are willing to walk long enough to arrive at that viewpoint.” The exhibition at the Americas Society also contained some works and models that experiment with the forms and theories of topology, social psychology, and their architectural applications. Klein bottles and Moebius strips reappear as models for houses next to other formal propositions used in earlier projects, and Reyes’ two larger models—for the *Torre de los Vientos* and *Tlatelolco*—suggest architectural solutions for adaptive re-use that is very much in the realm of the social, with its hydroponic urban gardens and photovoltaic water pump operation.

proyectos ejecutados entre 2000 y 2006 se titula *Las Nuevas Terapias Grupales / The New Group Therapies*, reuniendo muchos proyectos del artista que eliden las connotaciones arquitectónicas más directas de los ejemplos anteriores. Pero, como el propio Reyes se encarga de recordar, en muchas ocasiones “las actividades implican la presencia de un objeto (escultura, arquitectura, diseño, utilería, tecnología, etc.). Un objeto que, en ocasiones, es lo que pone en marcha la actividad, mientras que en otros casos es la actividad la que deriva en la construcción de un objeto” (LNTG, Introduction). Las obras de gran formato expuestas en la galería Yvon Lambert guardan relación con muchas de las maquetas del inicio expuestas en las salas de la Americas Society y que podrían verse como ejemplos de eso que en matemáticas se denomina la forma topológica. Tanto la cinta de Moebius como la botella de Klein configuran superficies no orientables, es decir, superficies en las que no está clara la distinción entre el interior y el exterior. Al desplazarnos por su superficie, podemos alcanzar cualquier punto de ella sin necesidad de atravesar ningún tipo de límite o división. Más allá de la evidente fascinación por la topología que indudablemente siente cualquier persona interesada por el espacio, pienso que el interés de Reyes por el concepto de la topología está guiado por las posibilidades que ésta presenta como analogía para la psicología social: en palabras del propio Reyes, “podemos

llegar a comprender la posición de otras personas si estamos dispuestos a caminar lo suficiente para llegar a ese punto de observación”. Además, la exposición en la Americas Society contenía también algunas obras y maquetas que experimentan con las formas y teorías de la topología, la psicología social y sus aplicaciones arquitectónicas. Las botellas de Klein y las cintas de Moebius reaparecen como maquetas de casas junto a otras propuestas formales utilizadas en proyectos anteriores, y a dos maquetas más grandes—para la *Torre de los Vientos y Tlatelolco*—que proponen soluciones arquitectónicas para una reutilización adaptativa que se adentraría bastante en el terreno de lo social, con sus jardines hidropónicos urbanos y bombas de aguas fotovoltaicas.

Me gustaría, no obstante, centrarme ahora en la colaboración de Reyes con Terence Gower, que también emplea referencias arquitectónicas en la obra que exponía en la colectiva del Artists Space. La instalación, titulada *New Monuments for New Neighborhoods*, se basa en un intercambio de mensajes de correo electrónico entre Reyes y Gower en los que se explora la posibilidad de colaborar en la propuesta, planificación y construcción de una serie de pabellones en varias ciudades o distritos mejicanos. Inspirándose en el amplio uso que Gower hace de los lenguajes modernos -el Pabellón Barcelona de Mies, la Bauhaus de Gropius, los planos urbanos de Ludwig Hilberseimer- así





Pedro Reyes, *Double Bubble*, 2003.

Let us turn next to Reyes' collaboration with Terence Gower, a New York-based artist who also employs architectural references in his work, for a group exhibition at Artists Space. The exhibited installation, entitled *New Monuments for New Neighborhoods*, draws on a year-and-a-half long e-mail exchange between Reyes and Gower about the possibility of collaborating on the proposition, planning, and construction of a series of pavilions in several Mexican cities or neighborhoods. Drawing from Gower's extensive use of iconic modernist vocabularies—Mies' Barcelona pavilion, Gropius' Bauhaus, Ludwig Hilberseimer's urban plans—as well as Reyes' incorporation of architectural forms into his models and sculptures, the project revolves around the oppositional pair of what Gower calls "Social Architecture" and "Architecture of Society," i.e. architecture with a social application, like schools and other public buildings, vs. an architecture of representation, luxury, and private leisure. I believe this collaboration stands as a summation of all the important elements of Reyes' previous works—the incorporation of national as well as international avant-garde models; the dissection of the relation between the built form and the social space; and the role every single user of architecture can play in his or her daily interaction with the surrounding environment. Rather early in the discussion, Reyes' introduced a number of architectural examples into the discussion, and I quote his e-mail extensively to give you a sense of the tone of the exchange:

4. Mexico City, August 17, 2005

Dear Terence,

A pattern, which has emerged so far (and can always change) is one where you are more "Cartesian" and I am more "organic". You sent some images by Bayer and Rodchenko. The reticular space-frames that can be found in the work of Arturo Pani and Reynaldo Pérez Rayón. Modernism. As an opposite approach, I am thinking of some buildings that were the embodiment of anti-modern ideologies: Buildings as anti-modern manifestos.

Some that I have in mind are:

- El Anahuacalli, which is almost like an episode of virtual history: what would have happened if America had never been discovered?
- El Eco: Form follows emotion
- The buildings of Felix Candela: His concept of Automatic Beauty and his writing In Defense of Formalism
- Jose Clemente Orozco's *tezontle* tomb.
- Carlos Gonzales Lobo's principles of Auto-Construction
- Eladio Dieste's reinforced ceramic structures

Some international references that I connect with are to be found in German expressionist and utopian architectures. Rudolf Steiner's *Goetheanum* for instance. Or Taro Okamoto's *Tower of the Sun* in Osaka.

Attached to this e-mail there are some images of a project I just made.

I am interested in a tripod tendency I have noticed in Mexico: *Molcajetes*, Acapulco chairs, Tricycles, Pre-Columbian pottery, and Mexican butchers' blocks are all tripod constructions. In this current project, I have imagined a tripod with a spiral staircase climbing one of its legs. It has a chamber and then a second spiral leading to a roof terrace.

As a formal experiment I am looking for a quality found in Arp sculptures: Each millimeter you move around it, its silhouette changes, and so does the form you recognize. But recognizing

como en la incorporación por parte de Reyes de formas arquitectónicas a sus maquetas y esculturas, el proyecto gira en torno a esa pareja de contrarios que Gower ha dado en llamar “arquitectura social” y “arquitectura de sociedad”; en otras palabras, aquella arquitectura que posee una paliación social, como escuelas u otros edificios públicos, frente a una arquitectura de la representación, el lujo y el entretenimiento privados. Pienso que esa colaboración resume todos los elementos relevantes presentes en anteriores obras de Reyes: la incorporación de modelos de la vanguardia mejicana e internacional, el examen minucioso de la relación entre la forma construida y el espacio social y el papel que cada uno de los usuarios de la arquitectura es susceptible de desempeñar en su interacción diaria con su entorno inmediato. Ya en el inicio del diálogo, Reyes introdujo una serie de ejemplos arquitectónicos en un e-mail que incluyo aquí en toda su extensión para ilustrar el tono del intercambio:

4. Ciudad de México, 17 de agosto de 2005

Querido Terence:

La pauta que hasta el momento ha surgido (y que siempre podrá modificarse) es la de que tú serías más “cartesiano” y yo más “orgánico”. Has enviado varias imágenes de Bayer y Rodchenko. El espacio-marcos reticulares presentes en los trabajos de Arturo Pani y Reynaldo Pérez Rayón. Modernidad. Dentro de un enfoque opuesto, pienso en algunos edificios que encarnaron las ideologías antimodernas: edificios como manifiestos antimodernos.

Entre los que se me ocurren se encuentran:

- El Anahuacalli, que equivaldría casi a un episodio de historia virtual: ¿qué habría ocurrido si América no hubiese sido nunca descubierta?
 - El Eco: La forma sigue a la emoción
 - Las construcciones de Félix Candela: Su concepto de belleza automática y su escrito En defensa del formalismo
 - La tumba *tezontle* de José Clemente Orozco.
 - Los principios de autoconstrucción de Carlos González Lobo
 - Las estructuras de cerámica armada de Eladio Dieste
- Algunas de las referencias internacionales con las que conecto se enmarcan en las arquitecturas utópicas y el expresionismo alemán. Por ejemplo, el *Goetheanum* de Rudolf Steiner. O la *Torre del sol* de Taro Okamoto en Osaka.

Adjunto a este e-mail encontrarás algunas imágenes del proyecto que acabo de hacer.

Me interesa una tendencia hacia el trípode que he detectado en México: los *Molcajetes*, las sillas de Acapulco, los triciclos, la alfarería precolombina y las tablas de picar de los carniceros mejicanos son, todos ellos, construcciones en trípode. Para el proyecto actual, he imaginado un trípode con una escalera de caracol que sube por una de sus patas, con una cámara y una segunda escalera de caracol que conduce a una cubierta en terraza.

Como experimento formal, lo que busco es la calidad que encontramos en las esculturas de Arp:

A cada milímetro que nos desplazamos a su alrededor la silueta cambia y también la forma que reconocemos. Pero hablar de reconocer es ir demasiado lejos ya que esas analogías son muy vagas, no se conocen sino que se intuyen, extrañas pero no más extrañas, espectrales como rostros en un sueño.

He creado esta escultura habitable sin pensar en un emplazamiento concreto; se trata tan sólo de uno entre los múltiples

is going too far. Since these analogies are very vague, they are not known, just suspected, strange but not strangers, like faces in a dream, spectral.

I made this habitable sculpture without a specific site in mind, it is just one of many possible approaches. I believe this project has far-reaching potential.

To suggest an example of a similar project: Last week I went to see *El Eco*. It was really amazing. Both *El Eco* and *Las Torres de Satélite* were built fifty years ago, and they continue to be sources of inspiration. Now it's just impossible to think of the city without them.

I believe this is encouraging because often you work in preparing a show for almost a year and it only lasts a couple of months. To have a work built in the city, it not only lasts for generations, it might also become a pilgrimage destination! And by reaching an audience that never goes to the museums it generates its own life, landscape, iconography, and mythology.

I think that the idea of looking for a site in a *colonia popular* has to do with the gap you described between social architecture and architecture of '*la sociedad*'. Architectural production in recent decades has clearly been concentrated in the latter category. This tension could become part of the energies in the pavilions.

On the other side, in art—and perhaps in film too—there has been an almost pornographic exploitation of '*La Favela*'. I find myself fascinated by the aesthetics of it, but, instead of just making photos and leaving it, I think it would be a quantum, almost an epic leap to build there. To improve the quality of life of a neighborhood (even if only as an aesthetic experience) gives the project an 'ethos' which takes art to a entirely different level. Formally speaking, you and I are on different trips. But we dig each others' trips, so that's very interesting. Through our

dialogue, some dichotomies can be stressed. For instance: social vs. society, modern vs. anti-modern, grid vs. free-form, rational vs. organic, emotion vs. function, and universality vs. regional. I look forward to your thoughts. (Out of this exchange we'll have fragments for quite an interesting text, don't you think?) Yours, Pedro

The resulting proposal, which Gower and Reyes presented with tongue-in-cheek drawings and two separate models, calls for a joining of both Reyes' organic sculptural forms and Gower's take on late Modernist severity, exemplified by his bicycle pavilion for the Collection Jumex in Mexico. Beyond the obvious mirroring of one of the central debates in 20th century modern architecture, namely, the struggle between geometric construction on the one side and organic abstraction, expressionism, and surrealism on the other, I am particularly drawn to the way in which Reyes takes on the discussion on form and function and completely rethinks it. For Reyes, the expressive qualities and the functional attributes of a given formal solution become complicated in very interesting ways. In another e-mail in the series, Reyes reports on a visit to The Aspen Institute.

6. Mexico City, September 1, 2005

Dear Terence,

I am flying back from Aspen. There is a place called the Aspen Institute designed by Herbert Bayer in the 1950s. (There are photos in the Ida Gonzales Prampolini book [Book 3], look for it).



Pedro Reyes
Floating Pyramid
2004

enfoques posibles. Creo que este proyecto tiene un potencial de gran alcance.

Por poner un ejemplo de un proyecto similar: la semana pasada fui a ver *El Eco*. Fue verdaderamente sorprendente. Tanto *El Eco* como *Las Torres de Satélite* fueron construidos hace cincuenta años y continúan siendo fuente de inspiración. Hoy no podemos concebir la ciudad sin ellos.

Para mí es algo estimulante ya que, a menudo, trabajas durante casi un año preparando una exposición que dura tan sólo un par de meses. ¡Contar con una obra construida en la ciudad, que no sólo durará generaciones, sino que puede convertirse en lugar de peregrinación! Además, al llegar a un tipo de público que jamás pisa los museos, genera una vida, un paisaje, una iconografía y una mitología propios.

Considero que la idea de buscar una ubicación en una colonia popular guarda relación con esa distancia de la que tú hablas entre la arquitectura social y la *arquitectura de la sociedad*. Durante las últimas décadas, la producción arquitectónica se ha concentrado claramente en la segunda categoría. Esta tensión podría ser un componente de las energías de los pabellones. Por otra parte, ha habido, en el arte y quizás también en el cine, una explotación casi pornográfica de "la Favela". Aunque me cuento entre quienes se sienten fascinados por su estética, en lugar de limitarnos a hacer fotos y largarnos, creo que construir allí representaría un logro, un salto de dimensiones casi épicas. Mejorar la calidad de vida de un barrio (aunque no sea más que como experiencia estética) confiere al proyecto un "ethos" que sitúa el arte en un nivel radicalmente diferente.

Desde un punto de vista formal, tú y yo nos encontramos embarcados en viajes diferentes. Pero nuestros respectivos viajes nos interesan a los dos, y eso es muy gratificante. Nuestro diálogo puede contribuir a subrayar algunas dicotomías. Por ejemplo: lo social vs. la sociedad, lo moderno vs. lo antimoderno,

la retícula vs. la forma libre, lo racional vs. lo orgánico, la emoción vs. la función, y la universalidad vs. lo regional. Espero tus reflexiones (de este intercambio podrían salir fragmentos para un texto bastante interesante, ¿no crees?) Un abrazo, Pedro

La propuesta resultante, que Gower y Reyes presentaron a través de unos dibujos medio en broma y de dos maquetas diferentes, reivindica la unión de las formas escultóricas orgánicas de Reyes y la lectura que Gower hace de la severidad de la modernidad tardía, ejemplificada por el pabellón de bicicletas que construyó para la Colección Jumex en México.

Más allá del evidente reflejo de uno de los debates fundamentales en la arquitectura moderna del siglo XX, el de la lucha entre la construcción geométrica por un lado, y la abstracción orgánica, el expresionismo y el surrealismo por el otro, me interesa en particular la forma elegida por Reyes para enfocar la discusión entre forma y función, que se replantea por completo. Para Reyes, las cualidades expresivas y los atributos funcionales de una solución formal determinada se complican en formas verdaderamente interesantes. En otro e-mail Reyes relata una visita al The Aspen Institute.

6. Ciudad de México, 1 de septiembre de 2005
 Querido Terence:
 Me encuentro a bordo de un vuelo de regreso desde Aspen. Hay un lugar llamado el Aspen Institute que Herbert Bayer diseñó

Pedro Reyes

The Center for Humanistic Studies is a series of modest, low, hexagonal buildings built inexpensively out of concrete blocks. In the context of Aspen, it is the only decent architecture I found. You know Aspen is ultra-bourgeois... compared with the Institute, the typical alpine-style luxury villa looks obscene! Yet this place is Bayer at his best, post-Bauhaus. His skills as painter, architect, thinker, and landscaper are at full force, and without contradictions.

It is amazing to see how the gardens are a seamless translation of Bayer's amoeba drawings into landscape. I am talking of smooth mounds with thin water paths. This place has one of the most precious and scarce attributes art can offer: peace. Peace is constructed mainly through the absence of other attributes, without an attempt to display dexterity or complexity. Peace is inexpensive. Yet the peace of this garden is so sexy I had an erection, an erection and a satori at the same time!

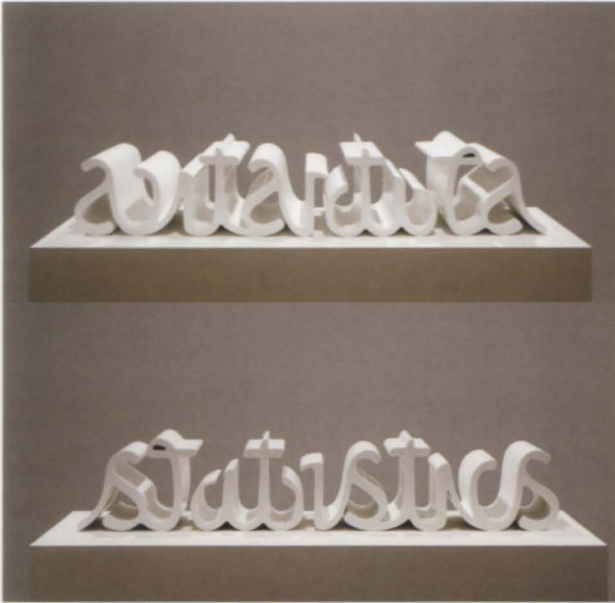
Fucking in heaven! The famous grass mound (add photo to e-mail) of 1955 is like the syntax of sakuteiki (the rock-garden manual from the XVII century) gone tantric. All 'erotopoi' are there: The mound is a breast or an ass, the rock is masculine yet not figurative, and there is the hole for all the holes the body has, that trinity embraced by a U for uterus.

There are two sculptures that Bayer incorporated into this garden. One is the skeleton of a dome by Buckminster Fuller and the other—imagine my joy—is the *Osa Mayor* by Matthias Goeritz! Yours, Pedro

To think of Herbert Bayer in such a way is a liberating, and, in many ways, a more unlikely legacy of the Bauhaus than is usually reported. But I believe we can also learn

from this e-mail exchange how Reyes makes connections between the legacies of architectural high modernism and their use value, between form and function. Reyes continuously goes back and forth between readings of form that originate from a historical conversation within architecture—what we would consider a genealogy of form—and readings that are inspired by a symbolic understanding of form—sometimes as a national project, as with the post-war architecture of Mexico; and sometimes as a metaphorical reading, as with the transmutation of the Klein bottle into an object of social psychology. This leaves uneasy everyone who wishes simply to reduce Reyes' work into a vessel for social change, but that limited view cannot explain the often idiosyncratic and willfully stylized formal solutions. Likewise, it leaves skeptical everyone who wishes to disregard Reyes' sincere interest in the feel and play of each object, in its role in use, in its emotional abilities, and its unexpected meaning. But I hope I have started to explain what I believe is one of the most important principles in Reyes' work, namely his ability to think socially and actively through connections and analogies of form. Beyond simply being visual, a formal comparison for Reyes always is structural, like a skeleton, and expressive, like skin. And it is socially relevant in that it makes one rethink everything that has come before it. Almost like a person, or a building.

Ambigram #1: Antarctica / Statistics, 2007.



Ambigram #3: Empire / Inquire, 2007.



Psychoforum, 2002.

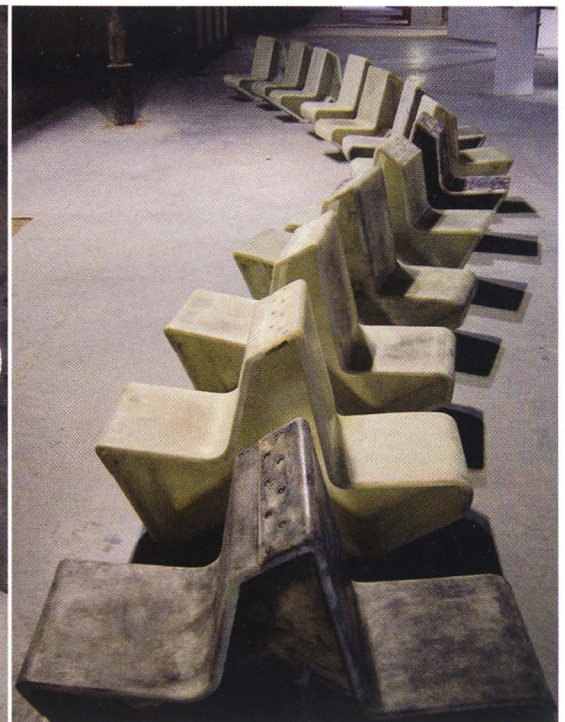
en los años cincuenta (hay fotos en el libro de Ida Gonzales Prampolini [libro 3], búscalo). El Centro de Estudios Humanísticos consta de una serie de edificios hexagonales modestos y bajos, contruidos con economía de medios a base de bloques de hormigón. Es el único edificio de arquitectura decente que encontré en todo Aspen. Ya sabes que Aspen es un lugar ultra burgués... Comparadas con el Instituto, las típicas villas lujosas de estilo alpino resultan obscenas. Y en un lugar como éste nos encontramos con el mejor Bayer post-Bauhaus. Sus capacidades como pintor, arquitecto, pensador y paisajista se muestran aquí en todo su apogeo y libres de contradicciones.

Resulta sorprendente comprobar con qué perfección los jardines traducen a paisaje los dibujos de amebas de Bayer. Hablo de suaves montículos con finas corrientes de agua. Este lugar ofrece uno de los más preciosos y raros atributos que el arte puede brindar: paz. Una paz construida principalmente a través de la ausencia de otros atributos, sin intentar hacer alarde alguno de maestría o complejidad. La paz es económica. Y, con todo, es tal la atracción que ejerce la paz de este jardín que tuve una erección, una erección y un satori al mismo tiempo! ¡Follar en el cielo! El célebre montículo de hierba (añado foto al mensaje) de 1955 es algo así como una sintaxis del sakuteiki (un tratado sobre el jardín de piedras del siglo XVII) convertida en tántrica. Todos los "erotoptos" se encuentran ahí: el montículo es un pecho o un culo, la roca es masculina aunque no figurativa, y ahí está el orificio representando todos los orificios del cuerpo, esa trinidad abrazada por una U de útero. Bayer incorporó al jardín dos esculturas. Una es el esqueleto de una cúpula de Buckminster Fuller y la otra -imagina mi alegría-, la Osa Mayor de Matthias Goeritz!

Un abrazo, Pedro

Ese tipo de reflexión sobre Herbert Bayer constituye un legado liberador y en muchos sentidos más improbable de la Bauhaus del que se nos suele ofrecer. Pero creo que esta correspondencia electrónica nos permite también

conocer las conexiones que Reyes establece entre los legados de la alta modernidad arquitectónica y su valor de uso, entre forma y función. Continuamente, Reyes va y viene entre lecturas de forma surgidas de un debate histórico generado dentro de la arquitectura -y que podemos ver como una genealogía de la forma- y lecturas inspiradas por una comprensión simbólica de la forma que en ocasiones emerge como proyecto nacional, como en el caso de la arquitectura mejicana de posguerra; y a veces como una lectura metafórica, como en la transmutación de la botella de Klein en un objeto de psicología social. Lo que deja en dificultades a cualquiera que desee reducir la obra de Reyes a la condición de vehículo para el cambio social, una condición que no bastaría para explicar sus a menudo idiosincrásicas y deliberadamente estilizadas soluciones formales; y deja, además, sumido en el escepticismo a quien elija ignorar el sincero interés de Reyes por la sensación y el comportamiento de cada objeto, por su función en el uso, por sus capacidades emocionales y por su significado inesperado. Espero haber podido comenzar a explicarme sobre lo que yo considero uno de los principios fundamentales en la obra de Reyes: su capacidad para pensar social y activamente a través de conexiones y analogías de forma. Más que simplemente visual, para Reyes, una comparación formal será siempre estructural como un esqueleto y expresiva como la piel. Y relevante desde el punto de vista social por cuanto nos obliga a replantearnos todo lo que le precede. Casi como si fuera una persona, o un edificio.





Pedro Reyes
Leverage
2008



Pedro Reyes
Palas
por pistolas
2007

© 2007 Documenta, Inc. All rights reserved. Digitized by the University of California, Berkeley, University of California Press.



Pedro Reyes
Capula (Quartz Crystal)
2008