



Enrique Metinides, *Joven ciclista muerto yacente con público—Young Cyclist Lying Dead with Spectators*, s.f.—n.d.

Publicado con motivo de la exposición *El derrumbe de la estatua: hacia una crítica del arte público (1952-2014) Colección MUAC y sus colecciones asociadas* (22 de noviembre de 2014 al 5 de abril de 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Published on occasion of the exhibition *The Falling of the Statue: Towards a Critique of Public Art (1952-2014) MUAC Collection and its Associated Collections* (November 22, 2014 to April 5, 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

José Luis Barrios

Alesha Mercado

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Coordinador editorial—Editor

Ekaterina Alvarez Romero · MUAC

Corrección—Proofreading

Omegar Martínez

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López · MUAC

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

María Vázquez

Primera edición 2014—First edition 2014

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autor—the translator for the translation

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN Colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-6125-1

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

EL DERRUMBE DE LA ESTATUA

THE FALLING OF THE STATUE

HACIA UNA CRÍTICA DEL ARTE PÚBLICO
(1952-2014). COLECCIÓN MUAC Y SUS
COLECCIONES ASOCIADAS
TOWARDS A CRITIQUE OF PUBLIC ART
(1952-2014). MUAC COLLECTION AND ITS
ASSOCIATED COLLECTIONS



Federico Silva, *Altar I*, 1988. Fotograffia—Photography: Irene Barajas [Cat. 33]

El derrumbe de la estatua, en torno a la ruina y la ironía	6
The Falling of the Statue, on Ruins and Irony	20

JOSÉ LUIS BARRIOS

Comentarios a las obras	31
Commentaries on the artworks	35

ALESHA MERCADO

Catálogo	39
Catalogue	

Créditos	46
Credits	

El derrumbe de la estatua, en torno a la ruina y la ironía

JOSÉ LUIS BARRIOS



Pablo Vargas Lugo, *Banqueta (Diamante)*—*Sidewalk (Diamond)*, 2003 [Cat. 35]

1. El arte público no sólo es la escultura

Si algo pasa inadvertido hoy en día a nuestra mirada son los monumentos, estatuas y esculturas que habitan con nosotros cotidianamente. Esto quizás se deba a que nuestro horizonte de percepción visual ya no se resuelve tan sólo por las relaciones entre objetos y lugares con los que tradicionalmente las sociedades y las culturas establecían su relación con lo social y lo político, es decir, con el espacio en común que compartimos con los otros seres humanos. Tal vez una de las causas que produce esta incapacidad de mirar los objetos y los lugares que se construyen en torno a ellos, tenga que ver tanto con el hecho de que lo que demanda nuestra atención, hoy, son las formas del espectáculo, la publicidad y el consumo, como con el modo en que se ha transformado la relación de los cuerpos y los objetos con sus lugares. Ahora es más fácil ser atraído por el juego de luces o de proyecciones que se pueden hacer sobre las fachadas de los grandes edificios o, incluso, sobre el cielo nocturno que atender la modesta escultura de un parque o alguna construcción monumental que celebra algún evento significativo de la historia de un pueblo o una sociedad.

Es a partir de este cambio, en el sentido de la percepción, donde hay que contextualizar qué significa el arte público en la actualidad, revisar qué lugar han tenido y tienen la escultura y los monumentos en el espacio social y político, y cuáles son los cambios de función que éstos han presentado en la modernidad industrial y en la modernidad global.

Este cambio en la manera de existir del arte público no es gratuito, antes bien se relaciona estrechamente con la propia transformación que el sentido del espacio social ha propiciado y con la vinculación del desarrollo que las ciudades modernas han sufrido a lo largo del siglo XX; metamorfosis de la que el arte no sólo no se puede sustraer sino que ha sido un agente importante.

En este contexto, es importante hacer una serie de precisiones respecto al sentido del arte público; la primera tiene que ver con el hecho de que no se pueden identificar las formas del llamado arte público con las esculturas o los monumentos, sino con prácticas artísticas que de otra forma interactúan con el asunto público tanto en lo político como en lo social. En este sentido, el arte público está vinculado

con las formas de producir lugares, de ocupar el espacio y de generar situaciones. En su significado amplio, habremos entonces de entender que el arte público tiene que ver con la intervención en el espacio de intercambio social o político, ya sea a través de objetos materiales volumétricos o por medio de la realización de acciones, o intervenciones, en el espacio político y social.

Al lado de éste, el concepto de arte público adquiere un par de consideraciones de índole histórico-estéticas que permiten tener una idea más puntual del significado del arte público a partir de la segunda mitad del siglo XX y en los tres primeros lustros del siglo XXI. El arte público debiera ser pensado un poco como algo a la mitad de camino entre la sociedad del espectáculo y el arte plástico autónomo (arquitectura, pintura y escultura), pero también debiera ser comprendido en el cruce de la discusión de las teorías de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX.

De acuerdo a esto, el arte público de la segunda mitad del siglo XX hay que imaginarlo, en términos generales,—tal y como en su momento lo hicieron artistas como Siqueiros— en función del sentido que los objetos poseen en cuanto al contexto del paisaje urbano moderno, es decir, en franca relación con el valor que guarda lo visual en las sociedades donde existe un movimiento real o ficticio (el automóvil, el cine y la televisión) relacionado directamente con el espacio cotidiano de las urbes modernas y contemporáneas.

Sin embargo, al lado de las relaciones que el arte público guarda con la visualidad de los espectaculares y con el sentido del movimiento que introducían el cine y el automóvil, existe la discusión teórica del urbanismo y la arquitectura con respecto a las relaciones entre forma y función; una discusión de la práctica artística que no podía sustraerse.

Visto así, del lado de la discusión histórico-estética sobre el arte público, es indispensable tener en cuenta que las respuestas que la práctica artística tiene sobre lo “público” del arte, no se explican como una mera deriva que venga de la pintura o de la escultura de espacios interiores. Antes bien, en tanto *arte público* sus problemáticas tienen que ver con la modernidad urbana del paisaje, con la vida cotidiana de las ciudades y con el intercambio social y político de los cuerpos y los individuos en el espacio compartido o, si se quiere, público. Así, es importante entender que lo público en el

arte es algo mucho más amplio que los objetos que existen emplazados en un lugar físico determinado. Se trata de una forma de producción de intercambios estéticos, imaginarios y simbólicos en la que, tanto los objetos como los sujetos sociales, construyen distintas formas de relación con el espacio.

2. Superficies y hendiduras: el mural en devenir

Desde los años treinta del siglo pasado y hasta bien avanzando el siglo XX, el arte público en México es prácticamente impensable sin la política cultural patrimonialista implementada por el Estado. Sin duda, el gran dispositivo estético que dio cuenta de ello fue el Muralismo, no sólo porque es un sistema fácilmente reconocible como aparato didáctico-popular, sino sobre todo por lo que significa, dentro de la vanguardia histórica, la relación entre mural y superficie como metonimia que hace del soporte la condición misma de lo público y lo político del arte. Habría que entender que el “mural” también puede ser pensado como un concepto y no sólo como un soporte que define la condición del arte público y político en México. Sobre estas percepciones se configura un programa y un régimen imaginario que será definitivo para entender estructuras, estilos y tipologías sobre las que funciona lo público como categoría histórico-artística en México, incluso cuando de su crítica se trate.

Si algo define el sentido nacionalista del arte público, sobre todo respecto a monumentos, estatuas y murales, es el manejo de la escala monumental de las representaciones. A través de ellas se reconfigura el sentido mítico de la arquitectura prehispánica, se hiperboliza el uso del cuerpo como metáfora del poder político y de la potencia de lo popular. La relación entre escala, motivo y figura nos permite entender cómo se establece el juego de anacronismos simbólicos e imaginarios y la importancia que ésto tuvo para el arte público de corte nacionalista, mismo que proliferó durante el siglo XX en México.

Sin embargo, a partir de la conversión del partido oficial de PRM a PRI hecha por Miguel Alemán, y de su proyecto de desarrollo modernizador, el Muralismo conoce cambios significativos respecto a su técnica, su estética, su función y su discurso; de esto da cuenta ampliamente la

construcción de Ciudad Universitaria. En términos técnico-materiales, con su consecuente implicación estética, Ciudad Universitaria materializa —al lado de otros proyectos de urbanismo y arte público— el debate y lo que a la larga significaría el devenir del Muralismo que suele llamarse “integración plástica” (un tipo de producción artística que integra la arquitectura, la pintura, la escultura, las superficies y las fachadas de los edificios). En este proceso de configuración del devenir del muralismo y su función pública, tres obras son fundamentales: el Estadio Olímpico Universitario (1952), el Cárcamo de Chapultepec (1951) y el Polyfórum Cultural Siqueiros (1970). Más allá de que en la cronografía de estas edificaciones se definan una serie de conceptos y derivas con respecto a que el Muralismo señala hacia la escultura y la función de lo público, estas obras muestran el modo en que modernidad, desarrollo y arte se integran en proyectos estéticos y modernizadores bien definidos.

Por un lado, los relieves-murales (inconclusos) del Estadio Olímpico Universitario se emplazan en una de las construcciones más celebradas de la modernidad nacional y nacionalista: el estadio deportivo; pero no sólo eso, sino que en ellos Rivera establece un juego de anacronismos entre el deporte moderno, los juegos y las danzas prehispánicas. Por su parte, el Cárcamo de Chapultepec, a través de una refundación nacionalista del progreso, misma que encuentra su “poética” en el cruce entre el dios Tláloc y el desarrollo de un proyecto de ingeniería hidráulica que a la larga resultó un desastre, expone la importancia del sentido nacionalista. Finalmente, el Polyfórum Cultural donde Siqueiros logró la integración del movimiento con la forma y la iconografía histórico-nacional, con la percepción que en las ciudades se produce por medio de la introducción del desplazamiento en automóvil como algo propio de las urbes modernas. Todas estas obras, en conjunto, son muestra clara de los cambios estéticos, artísticos y técnicos del arte público nacionalista. En todo caso, en estas construcciones el Muralismo “actualiza” los imaginarios mítico-nacionales del pueblo (el indio, el campesino, el obrero), y los inscribe en el proyecto modernizador y de industrialización del país. Es importante destacar el cambio que propició la *superficie* como concepto de la vanguardia mexicana de principios del siglo XX. Dicha transformación se expandió en los

volúmenes de los relieves, lo que nos permite pensar que este crecimiento fue algo más que una artílugo artístico, es quizá el modo en que el arte quería dar cuenta de su inserción en el progreso y su arraigo en la política modernizadora del arte público de México.

La transformación que el Muralismo lleva a cabo no sólo resulta de la mera actualización técnico-estética de la bidimensión de la pintura mural en el relieve, sino que también tiene que ver con una discusión más compleja que no encuentra solamente su explicación en el ámbito de la pintura o de la escultura, sino que, sobre todo, guarda una relación con los proyectos de desarrollo urbano que durante las décadas de los cincuenta y los sesenta se vivieron en México a causa de la urgencia de los artistas de la Escuela mexicana de reconducir sus estéticas por la senda del progreso y el desarrollo.

Algo que permite colocar la problemática del arte público en una perspectiva más amplia es la de la arquitectura y el urbanismo funcionalista y sus múltiples discusiones respecto a las relaciones entre forma y función que desde Le Corbusier han definido la reflexión sobre el sentido de lo urbano.

La tensión entre la expansión de la pintura mural y el programa de relieves escultóricos de Mérida, particularmente los relieves del multifamiliar Juárez, dan cuenta de un mismo proceso: el modo en que la práctica del arte público entraba en las vías del progreso y del desarrollo. Más allá de las discusiones sobre nacionalismo o internacionalismo, sin duda el cambio que sufre el sentido del arte público se explica por la tensión ideológica que está detrás de la división, quizá demasiado artificial, entre nacionalismo y desarrollo versus internacionalismo y progreso. En todo caso, la transformación que sufre el concepto del arte público se comprende tanto por los cambios en su función y la instrumentalización político-social que se hace de él, como por el horizonte más amplio de la discusión moderna sobre el arte comprometido y el arte desinteresado. En esta última oposición se pone en juego toda una economía del discurso del arte respecto a su sentido, a su valor y sobre el modo de agenciamiento de la subjetividad artística: el artista individual y el artista del pueblo.

3. Sitio y paisaje: la emoción moderna

Durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en México se configuró una nueva generación de artistas que llevaron a cabo una estrategia distinta de la que tenía la Escuela mexicana. A contrapelo de aquéllos buscaron nuevas poéticas y estéticas que permitieran explorar formas de creación “internacionales” unidas a las poéticas emocionales. En una discusión que vista a la distancia se antoja ingenua, el trabajo de escultura pública (escultura monumental, autónoma, etc.) de los llamados artistas de la Ruptura se opuso a las estéticas mítico-nacionalistas —basadas en programas iconográficos más o menos comunes y a las retóricas populistas sobre el cuerpo del poder y del pueblo—, estéticas y poéticas de lo sublime y su relación con las formas de la modernidad desarrollista.

En este contexto, la producción de arte público que artistas como Javier Hinojosa, Mathias Goeritz, Sebastián, Manuel Felguérez y Rufino Tamayo realizaron, buscaba lograr con mayor ahínco la construcción del paisaje moderno al utilizar la escultura como emplazamiento y erección del lugar. Con estas edificaciones se buscaba producir una lógica del paisaje donde, más que dar cuenta de una mitología nacional y de la abstracción de motivos populares o pertenecientes a las mitologías prehispánicas, el uso de materiales industriales y la composición geométrica pudiesen inscribir el sentido utópico del desarrollo y el progreso del país, tal y como lo proponían las políticas económicas de aquellas décadas: una búsqueda vinculada con el sentido del urbanismo de los años sesenta y setenta y relacionada con la inversión privada en la construcción. Estas prácticas escultóricas no se entienden sin esa nueva forma de urbanización que fueron los fraccionamientos y los suburbios, en particular el Pedregal y Ciudad Satélite.

En los extremos no sólo geográficos sino también simbólicos de la ciudad de México, obras monumentales como las “Torres de Satélite” de Luis Barragán y Mathias Goeritz o “El animal herido”, perteneciente a este último, son muestra del sentido del arte público. Estas esculturas, igual que las de “La ruta de la amistad” tienen la función de abrir el paisaje al futuro, es decir, construir una impronta física de la utopía moderna de la ciudad de México.

4. Espacios, situaciones, afecciones: la cuarta dimensión

Si bien es cierto que el desarrollo del arte público en la segunda mitad del siglo XX ha hecho de la desmaterialización del objeto una crítica a las formas hegemónicas de poder y, con ello, un juicio a las prácticas que tienden a reificar (cosificar) el pasado en realizaciones materiales que son múltiples metáforas de las fundaciones míticas de los nacionalismos, en México dicha desmaterialización está relacionada con estrategias que se dirigen a la crítica política del Estado y a producir formas de visibilidad sobre las condiciones de precariedad de la vida social y política.

Una de las causas de esta desmaterialización quizá tenga que ver con la tensión que el impacto del capitalismo ha tenido en el modo de existencia de los objetos (la sustituibilidad y la intercambiabilidad al infinito de la mercancía) y las formas vitales en que el arte ha intentado, desde finales de los años sesenta, reinscribir su práctica en las formas de la existencia cotidiana de las sociedades actuales, proceso que, en el caso del arte público en México, se entrelaza con el desmantelamiento del sistema simbólico e imaginario del poder que se produjo a lo largo de buena parte del proyecto modernizador del siglo pasado.

Una acotación quizá permita poner en contexto el significado y el sentido de lo público en el “arte contemporáneo”. Es necesario decir que, históricamente, se pueden diferenciar con claridad las prácticas sociales de resistencia a lo largo de la modernidad y la tardo-modernidad (manifestaciones, huelgas generales, movilizaciones, activismo social, etc.). No es sino hasta bien entrado el siglo XX y como parte de los movimientos de la post-vanguardia que el arte, a través de estéticas situacionistas y de la utilización de la reproductibilidad propia de la gráfica popular, cambia la definición misma de arte público.

Se trata, al mismo tiempo, de un cambio en la consideración sobre lo artístico de formas no objetuales de existencia hacia formas conceptuales y de intervención en los procesos de circulación y comunicación definidos tras las “revoluciones” en la telecomunicación; y también se trata de una transformación del sentido reificado de lo público y de la política en el que la función del arte público tiene que ver con las estéticas que tienden a hacer, de éste, fundaciones

espaciales del poder (político, económico, etc.) siempre en el juego entre conmemoración (monumentos), desarrollo y progreso (esculturas). Así, mientras que el arte de la modernidad nacionalista, desarrollista y progresista inscribe la práctica del arte público de acuerdo al espacio y el lugar como instrumentalización del discurso hegemónico, la relación entre arte público, acción y situación busca activar y producir condiciones de visibilidad de lo social y las formas cotidianas de la vida en las sociedades contemporáneas.

Una de las características del arte contemporáneo de México tiene que ver con la ironía como estrategia crítica y estética. Desde luego, ésta puede ser activada a través de la subversión hacia los objetos y su significado, como es el caso de la canónica escultura desmontable de *Obelisco roto portátil*; ya sea por el uso del material y su carga semiótica cultural como *Banqueta* de Pablo Vargas Lugo; ya sea por la interferencia al orden simbólico del espacio como *Proyecto para plaza pública* de Damián Ortega, o como el video-registro de intervención de Israel Martínez, *Pandilleros*, o las acciones mínimas de Francis Alÿs. En estas prácticas artísticas, sin duda, el significado del arte público cambia radicalmente. Tiene que ver con la producción de extrañamiento de situaciones cotidianas y con la condición de visibilidad crítica en el imaginario de lo político y lo público. Llegados a este punto, entender el paso que va del monumento al derrumbe, supone entonces comprender la transformación de la práctica y el concepto de arte público. Una transformación que va del instante celebratorio de afirmación de las lógicas del poder inscritas en los cuerpos y las estatuas, pasa por el momento de inscripción de utopías en las formas, los relieves y las esculturas monumentales, hasta llegar a las prácticas de intervención, situación y acción como crítica y derrumbe de monumentos, ya sean imaginarios, simbólicos o reales.



David Alfaro Siqueiros, Proyecto del mural *Nuevo emblema universitario*, para la torre de Rectoría—Project for the *New University Emblem*, for the Rector's Tower, 1956 [Cat. 2]



Javier Hinojosa, *Serpiente de Federico Silva (Espacio Escultórico)*—*Serpent by Federico Silva (Sculptural Space)*, 2002 [Cat.17]



Mathias Goeritz, *Serpiente de El Eco (variante)*—*The Serpent of El Eco (Variation)*, 1953
Fotografía—Photography: Irene Barajas [Cat. 11]



18 **Sebastián (Enrique Carbajal),** *Puerta de Monterrey—Monterrey Gate*, 1997
Fotografía—Photography: Irene Barajas [Cat. 7]



Israel Martínez, *Pandilleros—Gangsters*, 2011. Cortesía del artista—Courtesy of the artist [Cat. 24]

Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez), *Ambiente Circular—Circular Environment*, 1974
(Réplica 2007). Fotografía—Photography: Minerva Hernández Trejo [Cat. 12]

The Falling of the Statue, on Ruins and Irony

JOSÉ LUIS BARRIOS



Ximena Labra, *Tlatelolco, Odisea del espacio público—Tlatelolco, Public Space Odyssey*,
Fase UNAM, 2008 [Cat. 21]

1. Public art is not just sculpture

If there is anything that goes unnoticed by our gaze today, it is the monuments, statues and sculptures that inhabit our everyday lives. This is due, perhaps, to our horizon of visual perception no longer being resolved just by the relations between objects and places with which societies and cultures traditionally established their relationship to the social and the political; that is, to and with the space we have in common with other human beings. One of the causes of this inability to see these objects and the places constructed around them may have to do as much with the fact that our attention today is demanded by the forms of the spectacle, publicity, and consumption, as the transformed way in which bodies and objects relate to their locations. These days it is easier to be attracted by the play of lights or a projection on the facade of a large building, or even on the night sky, than to take heed of a modest sculpture in a park or some monumental construction that celebrates some significant event in the history of a people or a society.

This change in the sense of perception is where we must begin to contextualize, first the meaning of public art today, revising the place of sculpture and monuments in social and political space, then and now, and second the changes in function that they have undergone in industrial and global modernity.

This change in public art's way of existing is not accidental. Rather, it is closely related to the transformation brought about by the meaning of social space itself, as well as to the link with the development endured by modern cities over the course of the twentieth century, a metamorphosis from which art cannot be discounted, and indeed, in which it has been an important agent.

In this context it is important to make a series of clarifications with regard to the meaning of public art. The first has to do with the fact that the forms of so-called public art cannot be identified with sculptures or monuments, but rather with artistic practices that interact otherwise with public matters, in both the political and the social domains. In this sense, public art is linked to the ways in which spaces are produced, spaces are occupied, and situations are created. In this broad sense of public art, we must therefore understand

that it has to do with intervention in the space of social or political exchange, whether through material, volumetric objects or by means of carrying out actions or interventions in political and social space.

Seen in this light, the concept of public art takes on a pair of considerations of an historical and aesthetic nature, and which give us a more precise idea of the meaning of public art from the second half of the twentieth century and into the first decade and a half of the twenty-first. Public art must be conceived as a bit like something halfway between the society of the spectacle and autonomous plastic art (architecture, painting and sculpture), but it must also be understood at the intersection of the discussion of twentieth-century theories of architecture and urban planning.

In line with this, the public art of the second half of the twentieth century has to be imagined, in general terms—as artists like Siqueiros did, in their time—as a function of the meaning possessed by the objects insofar as they formed the context of the modern urban landscape, that is, in a frank relationship with the value accorded to the visual domain in societies where there is either real or fictitious movement (the automobile, the cinema, television) that relates directly to the everyday space of modern and contemporary cities.

Nevertheless, in addition the relationships between public art on the one hand, and the visuality of billboards and the meaning of the movement introduced by film and automobiles on the other, there were also theoretical debates about urban planning and architecture, with regard to the relationships between form and function—a discussion of artistic practice that cannot be discounted.

Seen in this regard, in light of historical and aesthetic debates about public art, it is imperative to remember that artistic practices responding to the “public” dimension of art cannot be explained as mere derivatives of painting or sculpture coming out of interior spaces. Rather, as *public art*, their problematics have to do with the urban modernity of the landscape, with the everyday life of cities, and with the social and political exchange of bodies and individuals in shared or, indeed, public spaces. Thus, it is important to understand that the public dimension of art is much broader than the objects that are located at a determined physical place. It has to do with a way of producing aesthetic,

imaginary and symbolic exchanges in which both objects and social subjects construct different ways of relating to space.

2. Surfaces and fissures: The mural in becoming

From the 1930s until late in the twentieth century, public art in Mexico was practically unthinkable without State-implemented cultural heritage policies. Without a doubt, the great aesthetic device that accounted for this was Muralism, not only because it is a system that is easily recognizable as a popular didactic apparatus, but moreover because of the meaning, within the historical avant-garde, of the relationship between mural and surface as a metonym that turns the physical medium into the very condition of the public and political dimensions of art. One must understand that a “mural” can also be understood as a concept and not just as a physical medium that defines the condition of public and political art in Mexico. A program and an imaginary regime was configured on top of these perceptions, which was to be definitive for understanding the structures, styles, and typologies around which the public [*lo público*] functions as an historical and artistic category in Mexico, even when dealing with its critique.

If there is anything that defines the nationalist meaning of public art, especially with regard to monuments, statues, and murals, it is the handling of the monumental scale of the representations. Through them, the mythical meaning of pre-Hispanic architecture is reconfigured, and the use of the body is hyperbolized as a metaphor of political power and the potency of the popular [*lo popular*]. The relationship between scale, motif, and figure enables us to understand how the play of symbolic and imaginary anachronisms is established, and the importance this held for public art of a nationalist stripe, which proliferated in Mexico during the twentieth century.

Nevertheless, beginning with the transformation of the official Revolutionary Mexican Party (PRM) into the Institutional Revolutionary Party (PRI), muralism met with significant changes with respect to its technique, its aesthetic, its function and its discourse. This is broadly evident in the construction of University City. In technical and material terms,

along with their aesthetic implications, University City – like other urban planning and public art projects – materializes the debate about what Muralism would become in the long term in terms of what tends to be called “plastic integration” (a kind of artistic production that integrates architecture, painting, sculpture, and the surfaces and facades of buildings). Three works are fundamental in this process whereby the becoming of muralism was configured together with its public function: the Olympic Stadium at the Universidad Nacional Autónoma de México (1952), the Chapultepec Waterworks (1951), and the Polyfórum Cultural Siqueiros (1970). In addition to the fact that the chronology of these constructions reveals a series of concepts and derivatives related to Muralism’s pointing toward sculpture and the function of the public [*lo público*], these works show how modernity, development, and art are integrated in well-defined aesthetic and modernizing projects.

On one hand, the (unfinished) mural-reliefs of the University’s Olympic Stadium are located on one of the most celebrated architectural forms of national and nationalist modernity: the sports stadium. Furthermore, Rivera used them to establish a play of anachronisms between modern sports and pre-Hispanic games and dances. For its part, the Chapultepec Waterworks, through a national re-working of progress, which also finds its “poetics” in the intersection of the god Tlaloc and the development of a hydraulic engineering project that ultimately ended in disaster, reveals the importance of the nationalist meaning. Finally, the Polyfórum Cultural is where Siqueiros succeeded in integrating movement and form with the national historical iconography, through the form of perception produced in cities by means of the introduction of automobile travel as something proper to modern cities. Taken together, these three works offer a clear display of the aesthetic, artistic and technical changes of nationalist public art. In any event, in these constructions Muralism “actualizes” the national mythical imaginaries of the *pueblo* (the Indian, the peasant, the worker) and inscribes them in the project of modernizing and industrializing the country. It is important to underscore the change that was afforded by the *surface* as a concept of the Mexican avant-garde in the early twentieth century. This transformation expanded outward into the volumes of the reliefs, which

leads one to think that this growth was something more than an artistic contrivance; it was perhaps the way in which art wanted to complete its insertion into progress and its rootedness in the modernizing politics of public art in Mexico.

The transformation undergone by Muralism resulted not only from the mere technical and aesthetic actualization of the two-dimensions of mural painting in relief. It also had to do with a more complex discussion that finds its explanation not only in the field of painting or sculpture, but that, above all, maintains a relationship with the urban development projects that, over the course of the 1950s and 1960s, were seen in Mexico to be a result of the urgency felt by the artists of the Mexican School to reorient their aesthetics along the path of progress and development.

Something that enables the problematic of public art to be placed in a broader perspective is the problematics of architecture and functionalist urban planning and their multiple debates about the relationships between form and function, which, since Le Corbusier, have defined reflections on the meaning of the urban.

The tension between the expansion of mural painting and Mérida's program of sculptural reliefs, particularly the reliefs of the Benito Juárez housing project, account for a single process: the way in which the practice of public art entered onto the paths of progress and development. Beyond the discussions about nationalism or internationalism, no doubt the change undergone by the meaning of public art is explained by the ideological tension that is behind the division—itself perhaps too artificial—between nationalism and development versus internationalism and progress. In any case, the transformation undergone by the concept of public art is comprehended as much by the changes in its function and the political and social instrumentalization that is made of it, as by the broader horizon of modern debates about socially committed versus disinterested art. The latter opposition puts into play an entire economy of the discourse of art with respect to its meaning, its value, and especially the mode of assemblage of artistic subjectivity: the individual artist and the artist of the people [*pueblo*].

3. Site and landscape: Modern emotion

The 1950s and 1960s saw the configuration of a new generation of artists in Mexico who were carrying out a strategy that was different from the one held by the Mexican School. In contrast to their predecessors, they sought out new poetics and aesthetics that would enable them to explore “international” forms of creation together with emotional poetics. In a discussion that, in retrospect, feels ingenuous, the work of public sculpture (monumental, autonomous sculpture, etc.) by the artists of the so-called Ruptura opposed mythical-nationalist aesthetics—based on more or less common iconographic programs and on populist rhetoric about the body of power and that of the *pueblo*—with an aesthetics and poetics of the sublime and their relationship to the forms of developmentalist modernity.

In this context, the production of public art by artists like Javier Hinojosa, Mathias Goeritz, Sebastián, Manuel Felguérez and Rufino Tamayo sought to achieve the construction of the modern landscape with greater effort by using sculpture to site and erect a place. Their constructions sought to produce a logic of the landscape wherein, rather than accounting for a national mythology of the abstraction of popular motifs, or motifs belonging to pre-Hispanic mythologies, the use of industrial materials and geometric composition would be able to inscribe the utopian sense of the country’s development and progress, as proposed by the economic policies of those decades: a search linked to the meaning of urban planning in the 1960s and 1970s and related to private investment in construction. These sculptural practices cannot be understood without the new forms of urbanization, the residential developments called *fraccionamientos* and the suburbs of Mexico City, particularly Pedregal and Ciudad Satélite.

In the geographical but also symbolic extremes of Mexico City, monumental works like the “Towers of Satélite” by Luis Barragán and Mathias Goeritz, and Goeritz’s *El animal herido* [*Wounded Animal*], reveal the meaning of public art. These sculptures, just like those along the “Ruta de la amistad” [“Friendship Route”] have the function of opening the landscape to the future, that is, of constructing a physical impression of the modern utopia of Mexico City.

4. Spaces, situations, affections: The fourth dimension

While it is true that the development of public art in the second half of the twentieth century has made the dematerialization of the object into a critique of the hegemonic forms of power and, along with this, a judgment of the practices that tend to reify the past in material realizations that are multiple metaphors of the mythical foundations of nationalisms, in Mexico said dematerialization is related to strategies that are directed toward the political critique of the State and toward producing forms of visibility atop the conditions of precariousness of social and political life.

One of the causes of this dematerialization has to do, perhaps, with the tension produced by the impact of capitalism on the objects' mode of existence (i.e., the commodity's infinite substitutability and interchangeability) and the vital forms in which art has attempted, since the end of the 1960s, to reinscribe its practice in the forms of everyday existence of contemporary societies, a process that, in the case of public art in Mexico, is interwoven with the dismantling of the symbolic and imaginary system of power that was produced over the course of much of the modernizing project of the last century.

An aside here would perhaps allow us to contextualize the meaning and the sense of the public dimension of "contemporary art." It is necessary to say that, historically, social practices of resistance can be clearly differentiated over the course of modernity and late modernity (protests, general strikes, mobilizations, social activism, etc.). It is not until well into the twentieth century and as part of the movements of the post-avant-garde that art, through Situationist aesthetics and the use of the reproducibility proper to popular graphic art, changed the very definition of public art.

At the same time, there was also a change in the understanding of the artistic dimension [*lo artístico*] of non-object forms of existence toward conceptual forms and forms of intervention in the processes of circulation and communication defined after the "revolutions" in telecommunications. There was a further transformation of the reified meaning of the public dimension [*lo público*] and of politics in which the function of public art had to do with aesthetics that tend to turn it into the spatial foundations of power (political,

economic, etc.), always in the play between commemoration (monuments), development and progress (sculptures). Thus, while the art of nationalist, developmentalist and progressive modernity inscribes the practice of public art in accordance with space and place as an instrumentalization of hegemonic discourse, the relationship between public art, action, and situation aims to activate and produce conditions of visibility of the social [*lo social*] and of everyday forms of life in contemporary societies.

One of the characteristics of contemporary art in Mexico is related to irony as a critical and aesthetic strategy. Of course, this can be activated through subversion of objects and their meanings, as in the case of the canonical, disassemblable sculpture *Obelisco roto portátil* [*Portable Broken Obelisk*]; whether because of the use of the material and its semiotic, cultural charge, as in Pablo Vargas Lugo's *Banqueta* [*Sidewalk*]; because of the interference with the symbolic order of space, as in Damián Ortega's *Proyecto para plaza pública* [*Project for a Public Plaza*]; or as in the video-recording of the intervention by Israel Martínez, *Pandilleros*, or the minimal actions of Francis Alÿs. In these artistic practices, the meaning of public art no doubt changes radically. It has to do with the production of estrangement of everyday situations and with the condition of critical visibility in the imaginary of the political [*lo político*] and the public [*lo público*].

At this point, understanding the passage from the monument to its toppling over thus supposes understanding the transformation of the practice and concept of public art, a transformation that goes from the celebratory moment of affirming the logics of power inscribed in bodies and statues; passes through the moment of inscribing utopias in forms, reliefs, and monumental sculptures; and arrives ultimately at the practices of intervention, situation, and action as critique and toppling over of monuments—whether they be imaginary, symbolic, or real.



Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes)*—Portable
Broken Obelisk (for street markets), 1997 [Cat. 1]



30 Damián Ortega, *América letrina—Latrine America*, 1997 [Cat. 26]

COMENTARIOS A LAS OBRAS

ALESHA MERCADO

HERSÚA

Tiempo, espacio y materia son imágenes internas, según las describe Hersúa, y por lo tanto, punto de partida para sus creaciones. El objetivo de los *Ambientes* es generar un espacio atemporal, un ente suspendido entre escultura y arquitectura para la participación colectiva, de manera que el público deje de ser solamente un espectador estático y se convierta en un coproductor.

FEDERICO SILVA

Federico Silva es considerado uno de los mayores exponentes del arte cinético. En la década de los setentas, participó en la creación del espacio escultórico, junto con Helen Escobedo, Hersúa, Manuel Felguerez, Mathias Goeritz y Sebastián. A partir de esa experiencia, la piedra y el concreto se convirtieron en sus materias primas, y las obras creadas por los pobladores del México prehispánico en su inspiración. En *Altar I*, el artista propone un espacio geométrico-sagrado que transforma el entorno con su presencia. A través de un juego de anacronismos entre formas inspiradas en el pasado, repeticiones y abstracciones en el presente, Silva reconfigura el paisaje con la escultura.

PABLO VARGAS LUGO

Si un monumento tiene como función transmitir una ideología, ocupar un espacio simbólico y condensar una posición de poder, una banqueta rota colocada en lugar de una escultura inspira algo totalmente opuesto: la nación que se desquebraja, que está más allá de cualquier reparación. Que en la precariedad y el descuido se muestran también formas de las modernidades fallidas, parece ser la metonimia que Vargas Lugo nos propone con esta pieza, al tiempo que nos trae a cuenta el imaginario del terremoto de 1985, momento de la fractura entre lo social y político en México.

En todo caso, en el contexto de la visualidad saturada de las ciudades como la de México, la banqueta rota, al igual que el monumento, terminan por pasar inadvertidos para los transeúntes.

EDUARDO ABAROA

Obelisco roto portátil para mercados ambulantes es un *remake* de la obra creada en 1963 por el artista neoyorkino, Barnett Newman. A diferencia de las esculturas de Newman que ocupan lugares privilegiados como el atrio de la Capilla Rothko en Houston, o la explanada de la Universidad de Washington en Seattle, el obelisco de Abaroa se colocó en un mercado sobre ruedas de Avenida del IMAN. A través de la recreación y recontextualización de una obra de arte icónica, Abaroa pone en cuestión la función tradicional del monumento, lo que resulta en la desmitificación de un símbolo. Esta pieza juega con los imaginarios sociales de la vida cotidiana de las ciudades mexicanas, al tiempo que es una ironía que hace visible la distancia entre el monumento y lo social.

DIEGO RIVERA

La construcción del Estadio Olímpico Universitario comenzó en 1950. Aunque Diego Rivera nunca pudo terminar la ‘escultopintura’ que tenía proyectada para decorar todo el perímetro de la construcción, dejó como legado a la Universidad los bocetos del proyecto. El tema del *ser* mexicano se aborda en los bocetos de la misma manera en la que se hizo en tantos murales emplazados en espacios públicos. De acuerdo a lo que forma parte del discurso de Rivera sobre las relaciones entre historia y presente, el proyecto de este relieve da la impresión de que el México moderno fuera una consecuencia directa de la cultura prehispánica, sin haber pasado nunca por trescientos años de dominio español.

JAVIER HINOJOSA

Un momento importante dentro de la trayectoria de Javier Hinojosa son sus fotografías de zonas arqueológicas y monumentos nacionales. Con esta práctica, Hinojosa muestra el significado de los monumentos en términos de estructuras creadas para la memoria, pues sin ésta, toda lucha política es imposible.

SEBASTIÁN

Enrique Carbajal, conocido bajo el seudónimo de Sebastián, busca que el público participe en sus creaciones para, de este modo, enunciar una manera diferente de entender el monumento y su forma de dominación. Con el paso del tiempo, Sebastián transformó su producción artística en las esculturas monumentales urbanas que lo caracterizan. Su *Puerta de Monterrey*, de 20 metros de altura, se sitúa en la carretera que va de

Monterrey a Saltillo, uno de los puntos más peligrosos en el país hoy en día. Actualmente esta escultura monumental hace visible la paradoja del México contemporáneo, acaso una metáfora del derrumbe del monumento.

DAMIÁN ORTEGA

América letrina hace patente la noción de centro-periferia acuñada a principios de los años sesenta para entender las relaciones entre economías subdesarrolladas y el primer mundo. Además de la lectura evidente que engloba a todo el cono Sur como una zona de pensamiento y experiencia comunes, el urinario ironiza el imaginario latinoamericano, y adquiere otra de sus formas posibles, además de ser una hipérbole del urinario de Duchamp.

ISRAEL MARTÍNEZ

Pandilleros es un ejercicio de improvisación realizado con la colaboración de los alumnos del Taller de Experimentación Sonora de Israel Martínez. En su paso por Ciudad Universitaria toman la escultura de Helen Escobedo para realizar la intervención. Esta acción, contraria a la actitud pasiva que se espera de quien observa un monumento, da como resultado un concierto ejecutado con piedras, botellas y los cuerpos de los músicos, que utilizan a *Coátl* como un gran instrumento.

ENRIQUE METINIDES

Las fotografías de Metinides pueden verse como arte público, ya que captan el momento en el que el flujo social se vuelca hacia el lugar del accidente como si éste fuera una acción performática llevada a cabo en el espacio urbano. El registro hecho por Metinides revela tanto la crudeza como la estética del momento.

MATHIAS GOERITZ

Con la construcción del Museo Experimental El Eco, en 1953, Goeritz lanzó su manifiesto sobre la “Arquitectura Emocional”, que iba en contra del funcionalismo. En la realización del proyecto, Goeritz integra otras manifestaciones artísticas a este espacio público como murales, poesía concreta y la emblemática escultura de la serpiente, que fueron elementos considerados como un todo.

Este modelo de serpiente, de formas rectas, ascendentes y descendentes, puede ser una herencia del expresionismo alemán que Goeritz conoció durante su juventud.

MELQUIADES HERRERA

Dentro de la poca información que existe acerca de Melquiades Herrera, es inevitable no reparar en su práctica no objetual y en su interés por los elementos considerados populares. Tal es el caso de *Aniversario 1968-1921*, monumento en miniatura, en el que el uso de elementos aparentemente disímbolos, hablan sobre dos hechos históricos con una cronología inversa: el fin de la Revolución Mexicana y el bazucazo que destruyó la puerta de la Escuela Nacional Preparatoria 1 “Gabino Barreda”, dando inicio al conflicto armado que desató la matanza de Tlatelolco.

XIMENA LABRA

Inspirada en la película de Stanley Kubrick *2001: Odisea del espacio* (1968), Ximena Labra recrea por triplicado el monumento dedicado a las víctimas de 1968, mismo que se ubica en Tlatelolco, probando a la vez su ineeficacia en el lugar conmemorativo y su eficacia al ser trasladado a otros espacios públicos para ser retomado por espectadores que probablemente nunca han visto el original.

Traer a los desaparecidos por la fuerza pública al momento presente cobra un nuevo significado. Las estelas del 68 hoy parecen decir: “Vivos se los llevaron y vivos los queremos”.

COMMENTARIES ON THE ARTWORKS

ALESHA MERCADO

HERSÚA

Time, space, and matter are internal images for Hersúa, and thus a point of departure for his creations. The objective of the *Ambientes [Environments]* is to generate an a-temporal space, an entity suspended between sculpture and architecture, intended for collective participation such that the members of the public cease to be simply static spectators and become instead co-producers.

FEDERICO SILVA

Federico Silva is considered one of the greatest proponents of kinetic art. In the 1970s, he participated in the creation of sculptural spaces, together with Helen Escobedo, Hersúa, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, and Sebastián. After that experience, stone and concrete became his raw materials, and the works created by the pre-Hispanic inhabitants of Mexico became his inspiration. In *Altar I*, the artist proposes a sacred-geometrical space whose presence transforms its surroundings. Through a play of anachronisms between forms inspired by the past, repetitions, and abstractions in the present, Silva reshapes the landscape with sculpture.

PABLO VARGAS LUGO

If the function of a monument is to transmit an ideology, to occupy a symbolic space and condense a position of power, a broken sidewalk in lieu of a sculpture inspires the total opposite: the nation that has broken down beyond repair. With this piece, Vargas Lugo would seem to propose a metonymy wherein precariousness and neglect are revealed as forms of failed modernities. At the same time, he calls to mind the imaginary of the 1985 earthquake, a moment of rupture between social and political realms in Mexico.

In any case, in the context of the saturated visual field in such cities as Mexico City, the broken sidewalk, just like the monument, ends up going unnoticed by passersby.

EDUARDO ABAROA

Obelisco roto portátil (Para mercados ambulantes) [Portable Broken Obelisk (For Traveling Markets)] is a remake of a work created in 1963 by the New York artist Barnett Newman. In contrast to Newman's sculptures, which occupy privileged spaces like the grounds of the Rothko Chapel in Houston and the campus of the University of Washington in Seattle, Abaroa's obelisk was placed in a traveling market on Avenida del IMAN in Mexico City. Through the recreation and recontextualization of an iconic work of art, Abaroa questions the traditional function of the monument, resulting in the demythification of a symbol. This piece plays with the social imaginaries of everyday life in Mexican cities, while also ironically making visible the distance between the monument and the social.

DIEGO RIVERA

The construction of the University Olympic Stadium began in 1950. Although Diego Rivera was not able to finish the 'sculpto-painting' with which he had planned to decorate the entire perimeter of the construction, he bequeathed the sketches for the project to the University. The theme of Mexican *being* is addressed in the sketches in the same way in which this was done in so many murals located in public spaces. In accordance with part of Rivera's discourse about the relationships between history and the present, this projected relief gives the impression that modern Mexico was a direct consequence of pre-Hispanic culture, without its ever having endured three hundred years of Spanish domination.

JAVIER HINOJOSA

Javier Hinojosa's photographs of archaeological zones and national monuments constitute an important moment in his trajectory. With this practice, Hinojosa reveals the monuments' meanings as structures created for memory, since without it, all political struggles would be impossible.

SEBASTIÁN

Enrique Carbajal, better known under the pseudonym Sebastián, strives for public participation in his creations in order to enunciate a different way of understanding the monument and its form of domination. With the passage of time, Sebastián's artistic production has transformed into the monumental urban sculptures that characterize it. His *Puerta de Monterrey* [Monterrey Gate],

which is 20 meters tall, is situated along the highway between Monterrey and Saltillo, one of the most dangerous parts of the country at the time of this writing. At present, this monumental sculpture makes evident the paradox of contemporary Mexico, perhaps a metaphor of the toppling over of the monument.

DAMIÁN ORTEGA

América letrina [Latrine America] manifests the center-periphery division that began circulating in the early 1960s as a way of understanding the relationships between underdeveloped economies and the First World. In addition to the obvious reading, which encompasses the Southern cone as a zone of shared thought and experience, the urinal makes an ironic statement about the Latin American imaginary, thus taking on another possible form, in addition to being a hyperbole of Duchamp's urinal.

ISRAEL MARTÍNEZ

Pandilleros [Gangsters] is an improvisatory exercise carried out with the collaboration of the students at Israel Martínez's Taller de Experimentación Sonora [Sound Experimentation Workshop]. On their way through University City, they use Helen Escobedo's sculpture *Cóatl* to complete the intervention. In contrast to the passive attitude expected of those who observe monuments, this action results in a concert of stones, bottles, and the bodies of the musicians, who use *Cóatl* as a huge instrument.

ENRIQUE METINIDES

Metinides's photographs can be seen as public art, since they capture the moment when the social flow spills into the site of an accident as if it were a performative action carried out in urban space. Metinides's documentation reveals both the rawness and the aesthetics of the moment.

MATHIAS GOERITZ

With the construction of the Museo Experimental El Eco in 1953, Goeritz launched his manifesto on "Emotional Architecture," which was opposed to functionalism. To realize his project, Goeritz integrated other manifestations of art into this public space, including murals, concrete poetry, and the emblematic sculpture of the *Serpiente*, which were taken together as a whole.

This model of the *Serpiente*, with its straight, rising, and falling forms, could be an inheritance of the German expressionism to which Goeritz was exposed in his youth.

MELQUIADES HERRERA

Given the paucity of available information about Melquiades Herrera, it is inevitable not to notice his non-object-based practice and his interest in elements that are considered to be popular. Such is the case with *Aniversario 1968-1921[1968-1921 Anniversary]*, a monument in miniature, in which the use of apparently disparate elements speaks of two historical events with an inverse chronology: the end of the Mexican Revolution and the bazooka blast that destroyed the doorway of the Gabino Barreda National Preparatory School, which led to the armed conflict that culminated in the Tlatelolco massacre.

XIMENA LABRA

Inspired by Stanley Kubrick's film *2001: A Space Odyssey* (1968), Ximena Labra recreates the monument dedicated to the Victims of 1968, located in Tlatelolco, testing its inefficiency at its original site, and at the same time its efficiency upon being moved to other public spaces in order to be taken up by spectators who have probably never seen the original.

At present, bringing forth the victims of the public force will take on a new meaning. Today, the stelae from 1968 seems to say: "They were alive when they were taken, so we want them back alive."

CATÁLOGO

CATALOGUE

1. EDUARDO ABAROA (México, 1968)

Obelisco roto portátil (para mercados ambulantes)—

Portable Broken Obelisk (for street markets), 1997

Dibujo, impresiones fotográficas, metal y lona—Drawing,
photographic prints, metal and tarp

Dimensiones—Variable dimensions

Colección Charpenel · Guadalajara

Colección Asociada—Associate Collection of the MUAC-UNAM

2. DAVID ALFARO SIQUEIROS (Méjico, 1896-1974)

Proyecto del mural Nuevo Emblema Universitario,

para la torre de Rectoría—Project for the New University

Emblem, for the Rector's Tower, 1956

Acrílico sobre fibracel—Acrylic on Fibracel

63.5 × 126.5 cm

Colección MUAC, UNAM

3. FRANCIS ALÝS (Bélgica—Belgium, 1959)

en colaboración con—in collaboration with

FELIPE SANABRIA (s.f.—n.d.)

El Colector—The Collector, 1991-1992

Video, fotografías, mapas, bocetos y material documental—

Video, photographs, maps, sketches, and documentary material

Dimensiones variables—Variable dimensions

Colección MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2007

4. FRANCIS ALÝS (Bélgica—Belgium, 1959)

Zócalo, México DF, 20 de Mayo 1999—Main Square,

Mexico DF, May 20, 1999, 1999

Videoinstalación—Video installation

Dimensiones variables—Variable dimensions

Colección Isabel y Agustín Coppel

Colección Asociada—Associate Collection of the MUAC, UNAM

5. ANTONIO CABALLERO (México, 1940)

*Monumento a Miguel Alemán en CU—Monument to
Miguel Alemán in University City*, s.f.—n.d.

Fotografías—Photographs

Dimensiones variables—Variable dimensions

Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

6. SEBASTIÁN (ENRIQUE CARBAJAL) (México, 1947)

Catedral—Cathedral, 1988

Metal pintado—Painted metal

297 × 174 × 186 cm

Donación del autor, 1990

7. SEBASTIÁN (ENRIQUE CARBAJAL) (México, 1947)

Puerta de Monterrey—Monterrey Gate, 1977

Metal pintado—Painted metal

Dimensiones variables—Variable dimensions

Colección MUAC, UNAM

8. HELEN ESCOBEDO (México, 1934-2010)

Cóatl, 1980

Metal ensamblado y atornillado—Metal assembled with screws

69 × 163 × 60 cm

Colección Museo Universitario del Chopo

9. HELEN ESCOBEDO (México, 1934-2010)—PAOLO GORI

(Italia, 1911-1991)

*Monumentos Mexicanos, de las estatuas de sal y de piedra—
Mexican Monuments, from the Salt and Stone Statues*, 1992

Fotografías—Photographs

11 × 14 pulgadas—inches

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM

10. MATHIAS GOERITZ (Danzig, Prusia Oriental, Imperio

Alemán, actualmente Polonia—West Prussia, German Empire,

present-day Poland, 1915-1990)

Serpiente de El Eco (El Barco)—The Serpent of El Eco

(The Boat), 1953

Bronce—Bronze

22 × 65 × 4 cm

Colección MUAC, UNAM

11. MATHIAS GOERITZ (Danzig, Prusia Oriental, Imperio Alemán, actualmente Polonia—West Prussia, German Empire, present-day Poland, 1915-1990)

Serpiente de El Eco (variante)—The Serpent of El Eco (Variation), 1953

Bronce—Bronze

18 × 40 × 15 cm

Colección MUAC, UNAM

12. HERSIÁ (MANUEL DE JESÚS HERNÁNDEZ SUÁREZ. México, 1940)

Ambiente circular—Circular Environment, 1974

(Réplica—Replica, 2007)

Estructura de metal, lámina de aluminio y pintura automotiva (dos módulos)—Metal structure, aluminum plate, and automotive paint (two modules)

366 × 330 cm

Colección MUAC, UNAM

13. MELQUIADES HERRERA (México, 1949-2003)

Aniversario 1968-1921—1968-1921 Anniversary, s.f.—n.d.

Ensamblaje—Assemblage

Fotografía, chicles y soldaditos de plástico—Photograph, gum, and plastic toy soldiers

90 × 60cm

Colección MUAC, UNAM

14. JAVIER HINOJOSA (México, 1956)

El animal del Pedregal—The Animal of the Pedregal, 2002

Inyección de pigmento de carbón sobre papel—Carbon inkjet on paper

29.5 × 45 cm

Donación de autor—Artist's donation, 2007

15. JAVIER HINOJOSA (México, 1956)

Espacio Escultórico, Ciudad Universitaria (vista al Iztaccíhuatl)—Sculptural Space, University City (with View of Iztaccíhuatl), 2002

Inyección de pigmento de carbón sobre papel—Carbon inkjet on paper

34.5 × 44.5 cm

Donación de autor—Artist's donation, 2007

16. JAVIER HINOJOSA (México, 1956)

Espacio Escultórico, Ciudad Universitaria (vista a los volcanes)—
Sculptural Space, University City (with View of Volcanoes), 2002

Inyección de pigmento de carbón sobre papel—Carbon inkjet on paper

36.5 × 45 cm

Donación de autor—Artist's donation, 2007

17. JAVIER HINOJOSA (México, 1956)

Serpiente de Federico Silva (Espacio Escultórico)—Serpent by Federico Silva (Sculptural Space), 2002

Inyección de pigmento de carbón sobre papel—Carbon inkjet on paper

37 × 45.5 cm

Donación de autor—Artist's donation, 2007

18. JAVIER HINOJOSA (México, 1974)*

Archipiélago: funcionalismo tropical—Archipelago: Tropical Functionalism, 2014

Concreto, madera y poliestireno extruído—Concrete, wood and extruded polystyrene

Dimensiones variables—Variable dimensions

Cortesía del autor—Courtesy of the artist

19. ENRIQUE JEŽIK (Argentina, 1961)

Valla—Fence, 2007

Acero—Steel

350 × 540 × 165 cm

Colección MUAC, UNAM

20. GABRIEL KURI (México, 1970)

Ejercicio 2005-2006—Tax Year 2005-2006 (III), 2006

Dos piedras, recibos de ventas y recibos en base de aglomerado de madera—Two stones, sales receipts on wooden base

45 × 30 × 35 cm

Colección MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2007

* Miembro del—Member of the Sistema Nacional de Creadores de Arte, FONCA

21. XIMENA LABRA (Méjico, 1972)

Tlatelolco, Odisea del espacio público—Tlatelolco, Public Space Odyssey, 2008

Escultura, fotografías y video—Sculpture, photographs and video

Dimensiones variables—Variable dimensions

Colección MUAC, UNAM

22. ERNESTO MALLARD (Méjico, 1932)

La libertad de expresión, réplica N° 2—Freedom of Expression, Replica No. 2, 1992

Metal estructurado, soldado—Structured, welded metal

290 × 177 × 230 cm

Donación del autor—Artist's donation, 1993

23. TERESA MARGOLLES (Méjico, 1963)

Serie *Recados póstumos—Posthumous Messages* series, 2006

135 × 159 cm

4 fotografías a color—Color photographs

Colección Charpenel · Guadalajara

Colección Asociada—Associate Collection of the MUAC, UNAM

24. ISRAEL MARTÍNEZ (Méjico 1979)

Pandilleros—Gangsters, 2011

Video e instalación sonora—Video and sound installation

5' 59"

Cortesía del autor—Courtesy of the artist

25. CARLOS MÉRIDA (Guatemala, 1891-1984)

Bocetos para murales del multifamiliar Presidente Benito

Juárez—Murals for the President Benito Juárez Housing

Project, ca. 1952

Gouache y grafito sobre papel—Gouache and graphite on paper

Dimensiones variables—Variable dimensions

Colección MUAC, UNAM

Donación del autor—Donated by the author, 1965

26. DAMIÁN ORTEGA (México, 1967)

América letrina—Latrine America, 1997

Cerámica, plastilina epóxica y esmalte—Ceramics, epoxy
plastiline, and varnish

70 × 46 × 90 cm

Colección MUAC, UNAM

Donación del Patronato Fondo De Arte Contemporáneo A.C., 2014

27. DAMIÁN ORTEGA (México, 1967)

Proyecto para plaza publica—Project for a Public Plaza, 2008

12 piezas de concreto—12 pieces of concrete

Dimensiones variables—Variable dimensions

Colección Corpus

Colección Asociada—Associate Collection of the MUAC, UNAM

28. MARCOS RAMÍREZ ERRE (México, 1961)

Toy-an Horse, 2007

Materiales de archivo—Archive materials

Dimensiones variables—Variable dimensions

Colección MUAC, UNAM

29. DIEGO RIVERA (Méjico 1886-1957)

Bailarina y prisioneros de guerra—Ballerina and Prisoners of War, s.f.—n.d.

Lápiz sobre papel—Pencil on paper

51.5 × 66.7 cm

Colección MUAC, UNAM

Acervo constitutivo—Permanent collection

30. DIEGO RIVERA (Méjico, 1886-1957)

Mujer luchando contra la muerte Mictlantecuhtli—Woman Fighting against Mictlantecuhtli, Lord of Death, s.f.—n.d.

Lápiz sobre papel—Pencil on paper

50.5 × 66.5 cm

Colección MUAC, UNAM

Acervo constitutivo—Permanent collection

31. DIEGO RIVERA (México, 1886-1957)

Obreros mostrando al pueblo el plano arquitectónico de Ciudad Universitaria—Workers Showing the Blueprints for University City to the People, s.f.—n.d.

Lápiz sobre papel—Pencil on paper

50.8 × 65.9 cm

Colección MUAC, UNAM

Acervo constitutivo—Permanent collection

32. DIEGO RIVERA (México, 1886-1957)

Saltador y jugador de fútbol americano—Jumper and American Football Player, s.f.—n.d.

Lápiz sobre papel—Pencil on paper

50.5 × 66.5 cm

Acervo constitutivo—Permanent collection

33. FEDERICO SILVA (México, 1923)

Altar I, 1988

Concreto—Concrete

227 × 222 × 130 cm.

Colección MUAC, UNAM

Donación del autor—Artist's donation, 1990

34. RUFINO TAMAYO (México, 1899)

Busto conmemorativo—Commemorative Bust, 1973

Óleo sobre tela—Oil on canvas

110 × 150 cm

Colección Gilberto Borja

35. PABLO VARGAS LUGO (México, 1968)

Banqueta (Diamante)—Sidewalk (Diamond), 2003

Estructura de MDF con recubrimiento de cemento—MDF structure covered with cement

23 × 280 × 210 cm

Colección MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2005

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

José Luis Barrios

Alesha Mercado

Investigación—Research

Pilar García

Sol Henaro

Cuauhtémoc Medina

Coordinación de producción

museográfica—Production Coordination

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Programa pedagógico—Teaching Program

Pilar Ortega

Muna Cann

Ignacio Plá

Coordinación de colecciones—Collections

Coordination

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Coordinación de procuración de fondos—

Foundraising Coordination

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Coordinación de comunicación—

Communication Coordination

Carmen Ruiz

Ekaterina Alvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Voluntary Service

Omar Aguilar Ruedas

Alejandra Velázquez

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *El derrumbe de la estatua: hacia una crítica del arte público (1952-2014). Colección MUAC y sus colecciones asociadas*

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *The falling of the statue: towards a critique of public art (1952-2014). MUAC Collection and its Associated Collections*

A todos los artistas participantes—To all the artists involved.

Nuestras colecciones asociadas—Our Associate Collections:
Colección de Arte Corpus A.C., Lic. Licio Minvielle Lagos,
Lic. Carlos Minvielle Lagos, Lic. Alejandro Dabdoub Smutny,
Arq. Enrique Dabdoub Smutny, Lic. Jorge de Fuentes Garza,
Ing. Agustín Galindo Fuentes, Adriana Peñaloza Alanís,
Sra. Ivette Uziel Boltvinik y Arq. Rolando Uziel Candiotti;
Colección Gilberto Borja; Colección Charpenel, Gilberto Charpenel
Teissier, María del Carmen Corvera de Charpenel y Patrick
Charpenel; Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC), Isabel
Gómez de Coppel y Agustín Coppel.

Patronato de Arte Contemporáneo A.C., Archivo Fotográfico
Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas,
UNAM, Museo Universitario de Chopo, Galería Altiplano y
Galería López Quiroga.

EL DERRUMBE DE LA ESTATUA: HACIA UNA CRÍTICA DEL ARTE PÚBLICO (1952-2014). COLECCIÓN MUAC Y SUS COLECCIONES ASOCIADAS se terminó de imprimir y encuadrinar el 20 de noviembre de 2014 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

THE FALLING OF THE STATUE: TOWARDS A CRITIQUE OF PUBLIC ART (1952-2014). MUAC COLLECTION AND ITS ASSOCIATED COLLECTIONS was printed and bound in November 20, 2014 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.
