

estructural por parte de un Estado administrado a través de sus atavíos simbólicos y pedagógicos, como el militarismo, uniformes, e incluso la educación, para producir un cuerpo de máquina modernista. Tal amplitud produce irónicamente un borde muy fino sobre el que balancearse, no siempre con éxito.

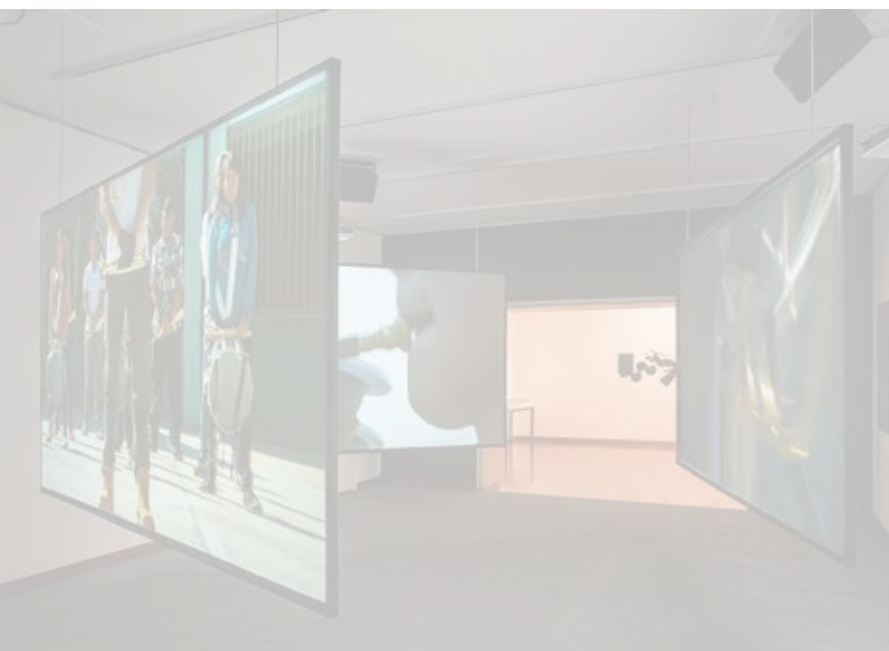
La mayoría de estas itinerancias nómadas, especialmente de artistas jóvenes (por encima de los 30 años), fracasan en su intento de inventar formas que tienen una clara relación con requerimientos de relevancia cultural y (especialmente) sociopolítica. Por supuesto, el lado opuesto de la moneda de la creatividad también es cierto: el arte transformado en documental es demasiado literal. Pero el sentimiento general que aquí se evoca —nos guste o no, el sentimiento (no el sentimentalismo) es la base de la cultura— es establecido exitosamente en el video, parte central de su instalación.

La literalidad viene a través de la filmación en los tres lugares elegidos para las actuaciones de la banda. Dos de ellos claramente marcados por sus conocidos matices políticos en Ciudad de México: el Monumento a la Revolución Mexicana de 1910 y la Plaza de Tlatelolco, más conocida desde 1968 por la masacre de Tlatelolco de estudiantes que protestaban e inocentes espectadores. El tercero es el moderno centro comercial Forum Buenavista, utilizado por el grupo de adolescentes de la banda por obvias conexiones con la globalización internacional de los mercados y el capital. Mi conjetura es que Meyenberg no pasó por alto la ironía de los carteles y las estatuas *kitsch* de figuras revolucionarias mexicanas en el centro comercial.

Pero esto es de conocimiento local, tanto más poderoso cuando se conocen detalles específicos, ninguno de los cuales se proporcionan explícitamente en la instalación. Aunque podría estar en desacuerdo, entiendo la suposición de que para los artistas tal literalidad disolvería o anularía la expresión creativa. Y aquí es donde la mayoría de los proyectos vacilan porque las asociaciones se afirman, pero ningún sentido equivalente de estas es suficientemente desarrollado. El video de Meyenberg supera eso.

La proyección de video de tres canales, cada uno con su propio monitor colgante y altavoz, fue colocada en un pequeño recinto triangular que obliga al espectador a competir con vistas y sonidos bastante calculados.

**Erick Meyenberg.** *The Wheel Bears no Resemblance to a Leg (La rueda no tiene semejanza alguna con una pierna)*, 2016. Video. Cortesía del artista.



Una vez más, tales sobrecargas sensoriales generalmente suelen ser fallidas, pero esta deja al espectador con un sentido indiscutible de las cosas. Y resulta ser más importante el sentido general de las “cosas” que las cosas mismas. Y esa es la clave.

La banda tocó en todos los sitios una composición original tonificada militarmente de Alejandro Castaños, en ritmos variados, desde suave a dominante. Sus *crescendos* eran emocionantes pero pesados, debido a la sensación de que el patriotismo se estaba convirtiendo al nacionalismo como una forma de propaganda musical.

La banda y su director fueron filmados en diferentes momentos, marchando y reuniéndose en un acto relámpago (en el centro comercial), vestidos con y sin uniformes, que Meyenberg combinó e intercaló con videos transversales para establecer un sentido caótico que evocara y se opusiera a la precisión militar y su organización. El resultado neto es que el espectador “lo entiende”, el sentido de las cosas, con todos sus equívocos. Esta es la fuerza de lo visual, en un momento cuando, para bien o para mal, reconocemos que el mayor poder está en el sentimiento, más que en los hechos. El buen arte demuestra que los dos no son excluyentes.

Ojalá pudiera decir lo mismo de los otros elementos, como las banderas (la serie *Banderas*) y algunos artefactos y documentación, pero realmente no son “piernas” útiles como complementos adicionales. Lo más provocativo son las muchas referencias, en otra sala, a las formas biomecánicas de Francis Picabia (*La Grand Machine*, 2015), que pretendían evocar los argumentos de Meyenberg de “el cuerpo como una máquina” dentro del contexto de ideas de “objetos parciales” del Dada y el Surrealismo. Los lazos de unión y desarrollo futuro están aquí, pero aún sin la fuerza necesaria.

Los dos años (2014-2016) necesarios para pensar, colaborar y reunirse fueron en gran parte provistos por Meyenberg a través del nuevo espacio de proyectos in/Site, en Casa Gallina, Ciudad de México, donde se provee residencia a artistas comprometidos socialmente para trabajar a través de procesos grupales de dominio público. La instalación, primera muestra personal de Meyenberg en Estados Unidos, fue activamente construida entre el artista y las dos curadoras, Lucia Sanromán —directora de Artes Visuales del Centro Yerba Buena de San Francisco (YBCA), autodenominado Centro Creativo para la Transformación Social— y Gabriela Rangel, jefa curadora de Americas Society, cuya misión es promover el diálogo social a un nivel global. Meyenberg cumplió las expectativas puestas en él por las tres instituciones.

RICH LESLIE

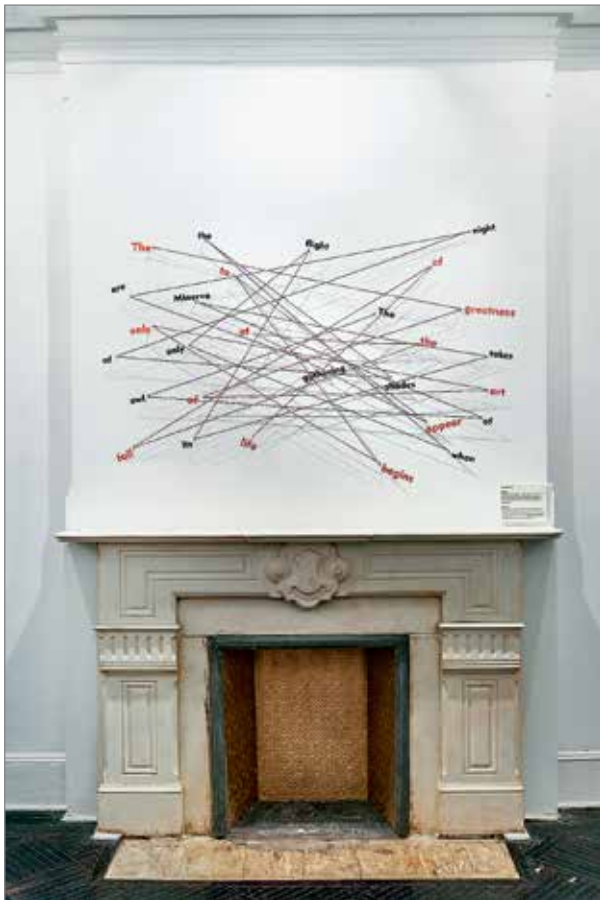
## Leandro Katz Henrique Faria

En *Imperio* (2000), Antonio Negri y Michael Hardt, contradiciendo una famosa frase de Hegel, escribieron: “La filosofía no es el búho de Minerva que se echa a volar una vez que la historia se ha realizado, a fin de celebrar su feliz fin; más bien, la filosofía es proposición subjetiva, deseo y praxis aplicados al evento”. La filosofía, desde esta perspectiva, habitaría un presente siempre contingente como lugar de intersección del arte y la vida, y su enunciado no vendría a determinarse por una diosa romana ni, diríamos, por todo lo que a aquello se adhiere en el diseño progresista de Occidente.

Una obra ejemplar para pensar un tema central en la tercera exposición de Leandro Katz (Argentina, 1938) en Henrique Faria Fine Art es una instalación de palabras negras y rojas trazadas con plóter que, adheridas mediante agujas al muro que se extiende sobre la chimenea,

se refieren justamente a la cita de Hegel que criticaban Negri y Hardt. Katz vuelve a problematizar esta frase no solo al fragmentarla, sino además al incluir otra frase, esta vez de Guy Debord, citando a Hegel. Titulada *Two Quotes (Hegel/Debord)* y realizada entre 2016 y 2017, en esta obra el espectador es invitado a una acción doble, donde se cruzan el ejercicio fisiológico de la mirada y el simbólico en la percepción: por un lado, puede seguir los hilos negros que conducen a las palabras negras y entonces construir, aunque con cierta dificultad, la frase de Hegel en inglés. El visitante leería: "The owl of Minerva takes flight only when the shades of night are gathering". Lo mismo ocurriría si decidiera seguir los hilos rojos que conectan palabras rojas para encontrar la segunda frase que, citada de Debord, dice: "The greatness of art only begins to appear in the fall of life". Pero si, en cambio, el espectador resuelve mirar la obra como una constelación de palabras unidas y al mismo tiempo aisladas de sus significados originales –al menos de aquellos que pretendían sus autores–, no solo interrumpiría, en la mirada y la percepción, la cronología lineal de una frase, sino además los contenidos específicos de las frases aquí esparcidas. En este segundo caso, el visitante, más o menos conscientemente, cuestión que más o menos importa, ignoraría o decidiría ignorar que después de un evento, y solo en el espacio-tiempo de ese *después*, es posible el arte o la filosofía. Katz, que desde la década de los setenta ha creado a través del lenguaje otros lenguajes, y con ello otros tiempos, otras imágenes que son palabras, y viceversa, ha construido ahora un lenguaje que se contradice a sí mismo una y otra vez: existe para ser leído, aprehendido como frase o imagen que cita al pasado y a la historia lineal que el presente celebra; pero al mismo tiempo niega todo lo anterior. Es en esa operación doble que no es espejo sino negación, a veces duda, pero siempre cuestionamiento

**Leandro Katz.** *Two Quotes (Hegel / Debord)* [Dos citas (Hegel / Debord)], 2016-2017. Palabras en Plotter, agujas y cordel de color. 190.5 x 177.8 cm (75 x 70 pulgadas).



de los modelos canónicos como Minerva, donde se cruzan todas las obras, veintiocho en total, de la exposición de Katz.

Titulada "Leandro Katz: A Canoe Trip", en el texto curatorial de la muestra, Berta Sichel escribía que "Those who have been following Katz's career over forty years and are passionate, like I am, about his short and oblique experimental films, his documentaries on recent Latin American history, or his conceptual photographs of Mayan ruins, will find that in this exhibition he is not afraid to challenge his long-time admirers. Once more, Katz wants to show that to him art is a wide subject and open to experimentation". Sichel proponía entonces una "estructura de guía de viaje" escritural para que el visitante recorriera la exposición y sus "experimentaciones" a primera vista heterogéneas, pero aquello no solamente genera un circuito temporal guiado frente a la apreciación de obras que, al menos así me parece a mí, desean justamente interrumpir el tiempo lineal.

Un ejemplo de lo anterior es la obra que motiva el título de la muestra. Instalada inmediatamente al entrar en la galería, en esta obra, primero, observamos dos fechas: 1970 y 2016. Habiendo leído hace poco sobre lo que Joaquín Barriendos ha llamado el "giro archivístico" en el arte latinoamericano para referirse a prácticas conceptualistas realizadas durante los sesenta y setenta que en los últimos años se han reconstruido<sup>1</sup>, pensé que este era uno de esos casos; que tal vez el artista habría exhibido estas fotografías hace más de cuatro décadas y que ahora, viendo las imágenes en retrospectiva, habría añadido, quizás, el texto. Pero lo cierto es que las imágenes nunca se habían impreso, como me aclaró Katz<sup>2</sup>. Habían pasado años de silencio, pero no por eso de inexistencia, y aunque las siete fotografías se hayan materializado por primera vez en 2016, se trata de un tiempo que revisita el pasado como memoria que construye el presente y su experiencia. *En estado de memoria*, como nos recordaría la narradora argentina Tununa Mercado, las fotografías aludían a un viaje que Katz realizó en canoa por las ruinas mayas, y las ruinas, en esta temporalidad no lineal, nunca cicatrizan hasta desaparecer. Tampoco desaparece la civilización maya en el monólogo del poeta y dramaturgo alemán Stefan Brecht, proyectado en un pequeño monitor. Escrito por Katz para el guion de su película *Mirror On The Moon* (1970), allí se cruzaban la identidad y el relato de Brecht sobre documentos perdidos en los ríos durante la Colonia. Al nombrarlos, al recordarlos, la voz hacía que los documentos no culminaran en una doble desaparición. Así, sin duelo ni melancolía, el artista y poeta que es Katz nos recordaba que, aunque exista el búho de Minerva, hay otros búhos, otras serpientes y otros pájaros que no esperan la noche, el ocaso glorioso para escribir, fotografiar o hacer un viaje por las ruinas mayas, que como ruinas existen, resisten e insisten en su memoria en el presente.

#### NOTAS

1. Joaquín Barriendos, "Reterritorializando los sesentas. Archivos, documentos y posestructuralismo en el museo de arte", en Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya, eds., *Arte, archivo y tecnología* (Santiago, Universidad Finis Terrae, 2012).
2. Leandro Katz, correspondencia con la autora. Junio 22 de 2017.

FLORENCIA SAN MARTÍN

## Iván Argote Perrotin

La galería Perrotin inauguró en el mes de abril su nuevo espacio en el Lower East Side con la exposición *La venganza del amor* del artista colombiano, residente en París, Iván Argote. El título de la muestra hace referencia a una de las escenas del video *As far as we could get* (2017), proyectado en una de las paredes de la galería. Filmado en dos

art for social transformation - and Gabriela Rangel, the Chief Curator for the America's Society whose mission is to promote social dialogue on a global level. Meyenberg fulfills the faith in him by all three institutions.

RICH LESLIE

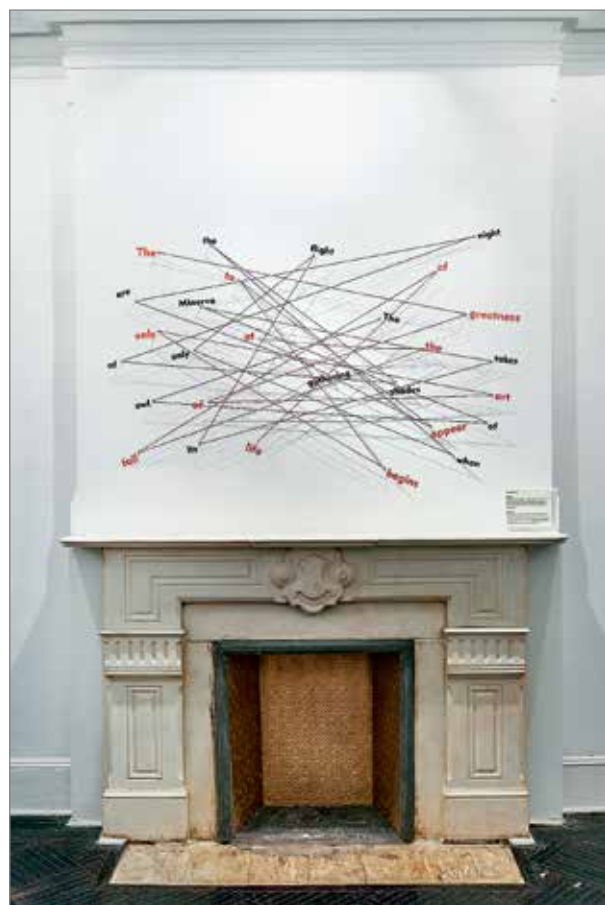
## Leandro Katz

Henrique Faria

Antonio Negri and Michael Hardt contradicted a famous phrase by Georg Wilhelm Friedrich Hegel in their book *Empire* (2000) when they wrote the following: "Philosophy is not the owl of Minerva that takes flight after history has been realized in order to celebrate its happy ending; rather, philosophy is subjective proposition, desire, and praxis that are applied to the event." From this perspective, philosophy would inhabit a present always conceivable as a place where art and life converge, and its formulation would not be determined by a Roman goddess or, say, by any other thing that adheres to the progressive design of the West.

An installation, consisting of black and red words printed in a plotter, is an ideal work to ponder a central theme in the third solo show by Leandro Katz (Argentina, 1938) titled *Leandro Katz: A Canoe Trip*, presented at the Henrique Faria Fine Art gallery in New York. Affixed with pins to a wall that expands over a chimney, the words refer precisely to the quote by Hegel that Negri and Hard criticized. Katz once again deconstructs the phrase, not only by fragmenting it but also by including another phrase, this time by Guy Debord, quoting Hegel. Titled *Two Quotes (Hegel/Debord)*, this work created between 2016 and 2017 invites viewers

**Leandro Katz.** *Two Quotes (Hegel / Debord)*, 2016-2017. Plotted words, needles and color string. 75 x 70 in. (190.5 x 177.8 cm).



to a double action in which the physiological exercise of the gaze and the symbolisms generated by perception converge: by following the black threads that lead to the black words, viewers can construct, with a certain degree of difficulty, the phrase by Hegel in English: "The owl of Minerva takes flight only when the shades of night are gathering." If, instead, they opt to connect the red threads to their corresponding words, then they can form the second phrase, this time by Debord: "The greatness of art only begins to appear in the fall of life." But if viewers choose to approach the work as a constellation of unified words that are nonetheless isolated from their original meanings—at least those intended by their authors—then, not only the linear chronology of the phrases is interrupted, but so are the specific contents of the phrases disseminated in the piece. In this instance, the viewer, more or less aware (not a minor factor), would consciously or unconsciously ignore the fact that art and philosophy are only possible in that time-space in which the event approached has already occurred. Since the 1970s, Katz has been using language to create new languages and, with them, other times and images turned into words, and vice versa. Now he has created a language that contradicts itself time and time again: it exists to be read and learned like a phrase or image that quotes the past and the linear history celebrated by the present; but, at the same time, it negates all of the above. It is in this double operation which rather than a reflection results in a negation, and sometimes in doubt—although it never stops questioning canonical models like Minerva—where all the 28 works of the exhibition by Katz intersect.

Berta Sichel wrote the following in the curatorial text for the exhibition: "Those who have been following Katz's career over forty years and are passionate, like I am, about his short and oblique experimental films, his documentaries on recent Latin American history, or his conceptual photographs of Mayan ruins, will find that in this exhibition he is not afraid to challenge his long-time admirers. Once more, Katz wants to show that to him art is a wide subject and open to experimentation." Sichel proposes then a scriptural "travel guide structure" to assist visitors in their walk through the exhibition and the observation of Katz's "experimentations," seemingly heterogeneous at first glance. This setup not only generates a temporary guided tour for the appreciation of the works but, at least in my opinion, appears to be designed to interrupt any linear chronology.

An example of this is the work that inspired the title of the exhibition and that is displayed by the gallery entrance. The first thing that catches the eye are the two dates that appear in it: 1970 and 2016. Having recently read about what Joaquín Barriandos has called the "archival twist" in Latin American art, when referring to the conceptualist practices performed during the 1960s and 1970s, revived and reconstructed in recent years,<sup>1</sup> I thought that this was one of those instances; that, perhaps, having already exhibited these photographs more than four decades ago, now, as he considered them for this retrospective, Katz probably decided to insert texts in them. But the images, according to Katz,<sup>2</sup> had actually never been printed before. Although they were created a long time ago, the photographs did not materialize until 2016. Katz revisited the past and used memory to construct the present and his experience. Argentinean writer Tutuna Mercado reminds us that in *En estado de memoria* (In Memory State) the photographs allude to a trip that Katz took by canoe around Mayan archeological sites. In this linear temporality, the ruins do not scar until they disappear. The Mayan civilization does not disappear either in the monolog by poet and playwright Stephan Brecht shown in a small monitor. Written by Katz for the screenplay of his film *Mirror on the Moon* (1970), it combined Brecht identity and a story about documents lost in the river during the Colonial

era. By naming and remembering them, the voice prevented the documents to disappear twice. In this manner, without grief or melancholy, the artist and poet in Katz reminds us that, while Minerva's owl exists, there are other owls, other serpents and other birds out there, which do not wait for nightfall, for the glorious sunset, to write, photograph or travel through Mayan ruins; that, like ruins, his works exist, resist and persist in his memory, in the present.

#### NOTES

1. Joaquín Barriendos, "Reterritorializando los sesentas. Archivos, documentos y posestructuralismo en el museo de arte," in Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya, eds., *Arte, archivo y tecnología* (Santiago, Universidad Finis Terrae, 2012).
2. Leandro Katz, correspondence with the author June 22, 2017.

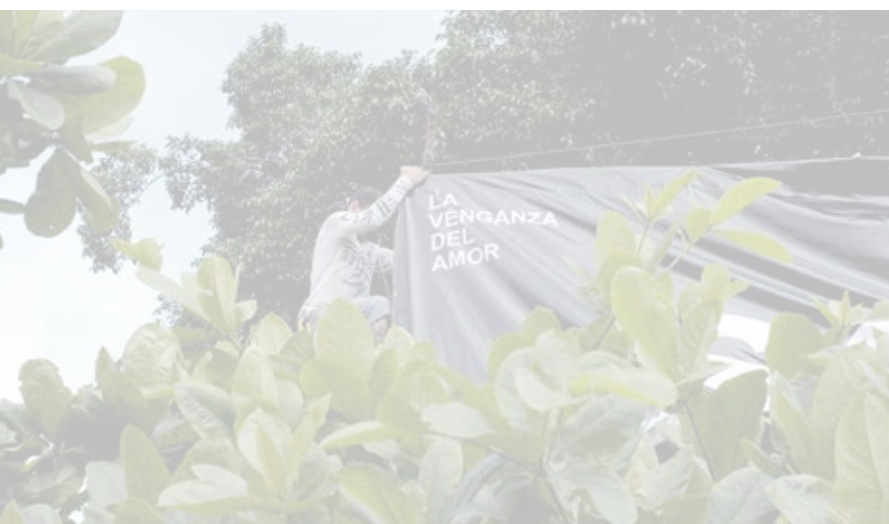
FLORENCIA SAN MARTÍN

## Iván Argote Perrotin

Perrotin gallery opened in April its new space on the Lower East Side with the exhibition *La Venganza del Amor* by Colombian artist living in Paris Iván Argote. The title of the show refers to one of the scenes of the video *As Far as We Could Get* (2017) projected on one of the walls of the gallery. Filmed in two antipodal towns, Neiva (Colombia) and Palembang (Indonesia), the film draws a parallel between them and shows how, despite being geographically opposed, they have much in common. In one of the scenes the characters express in Spanish and Indonesian their intention to take control of their communities and, unlike those who hold power, they hope to do so with respect and affection. As Argote explains, *La Venganza del Amor* is a state of mind, it is rage, it is tenderness, it is the desire to change things and make them work under parameters other than domination." The title, written in Spanish, has a certain air of soap opera and constitutes a "statement" in the context of his first solo show in the United States, a country where this issue is the order of the day due to the current political climate.

In addition to the video, the exhibition includes seven concrete sculptures from the series *Among Us* (2017), four installations of the series *Setting Up a System* (2017), two works from the series *Covers* (2017) and a sculpture titled *Sweet Potato* (2017). Each of the works is related to the artist's intention to modify the perspectives from which

Iván Argote. *As Far As We Could Get*, 2017. Video HD. Courtesy of the Artist and Perrotin.



we look at history and how we conceive concepts such as knowledge, truth, progress and the idea of the "other." The works refer to specific data, historical facts, archives and/or documents, but are treated as short fictions. The sculptures in concrete look like architectural ruins. Except for the titles, the phrases that appear written and punched by big holes – *Be with Me, Love Me, We hope they Hope* and *Extremely Opposites, Extremely Close* – are practically illegible.

The collages are made with texts and images of political propaganda and historical archives that he intervenes through meticulous laser cuts and perforations. The different layers of texts and images, made of paper and wool, symbolize the multiple perspectives through which one can observe reality or interpret a text. An over-sized aluminum sweet potato covered in gold leaf is a commentary on large-scale globalization and the transit of goods and values since colonial times. Despite having saved Europe from hunger and having been integrated into all cultures, the sweet potato still has a humble and austere connotation. In this case, the large size and its golden tone also make reference to the gold that the conquerors took to Europe. According to Argote, his intention is to propose a new icon and to draw attention to the type of images used globally to represent knowledge and value.

Argote's work is based on the research of sources and archives. The images and texts included in his collages come from books, posters and comic strips that have to do with ideological conflicts or are made in political contexts where there is some kind of tension. According to him, "even the most banal of images contains a world of information and ideology. The most trivial images are sometimes much more violent than the others, because of that quiet normality that is scary." Questions like Why does a certain image exist? What ideological standard has been produced? or On what ideological pedestal is it posed? serve as a starting point for analyzing the material, questioning it, and modifying it in order to reveal intrinsic contradictions and assume compromised positions. The carefully chosen texts can be read as intimate and personal messages, but at the same time they are closely related to more general concepts such as power and knowledge.

The works included in this exhibition speak of the way in which each person assumes, in the private and the public realms, his or her own history. This is defined by multiple factors such as being born in a specific place, living in one way or another, and being part of a community in a specific social, economic, political and cultural context. Through his work as an artist he asks how, individually and collectively, we negotiate with the social groups with which we interact, with specific cultures, traditions and ideologies. His intention is not to accurately account for specific events. On the contrary, he makes interventions and makes them obvious. His works, regardless of the technique, generate reactions and questions about the construction of values and ideologies, at both local and global levels.

FRANCINE BIRBRAGHER

## William Cordova Sikkema Jenkins & Co.

William Cordova intersects the traditional historical line with the drawings, photographs, constructions, mixed media, prints, and writings that result from his research and travels. Born in Peru in 1971, Cordova learned about traveling at an early age. He lived in Miami, Houston, Chicago and New York, studying art in the latter two cities.

Titled *Smoke Signals. Sculpting in Time*, in this third solo exhibition by Cordova at the Sikkema Jenkins & Co. gallery, in New York, the