



Tras lucir

Ricardo Guzmán

Museo Arte Contemporáneo de San Luis Potosí

Edición:
Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí ©

Coordinación editorial:
Aldo Arellano Paredes

Curaduría:
Viridiana Mayagoitia

Textos:
Armando Herrera Silva
Aldo Arellano Paredes
Rodrigo Guzmán Serrano
Viridiana Mayagoitia
Antonio García Acosta
Rodrigo Meneses Gutiérrez

Traducción:
Antonio García Acosta
Irma Isela Jasso Rivera
Rodrigo Guzmán Serrano

Diseño:
Mauricio Hernández González

Fotografía:
Ricardo Guzmán
Mauricio Hernández González

Este libro no puede ser fotocopiado ni reproducido total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito del editor.

No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the permission of the publishers or the authors concerned.

Portada: Henri Cartier-Bresson
ISBN: 978-607-95421-8-4

Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí
Morelos 235
Zona Centro, C.P. 78000, San Luis Potosí, S.L.P.
Tel. (444) 814 4363 / 814 5219
museoartecont@gmail.com
www.macsanluispotosi.com

Traslucir

Ricardo Guzmán

GOBIERNO DEL ESTADO DE SAN LUIS POTOSÍ

Juan Manuel Carreras López

Gobernador Constitucional

Armando Herrera Silva

Secretario de Cultura

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SAN LUIS POTOSÍ

Aldo Edmundo Arellano Paredes

Dirección General

Cecilia Meza Covarrubias

Relaciones Públicas

Mauricio Hernández González

Diseño

Margarita Juárez Álvarez

Documentación

Marco Antonio Cautli Peña

Seguridad y Mantenimiento

Gerardo Juárez Lozano

Subdirección Administrativa

David Gerardo García Reséndiz

Museografía

Irma Isela Jasso Rivera

Servicios Educativos

Berenice Palacios Macías

Contabilidad

JUNTA DE GOBIERNO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Juan Manuel Carreras López

Presidente Honorario

Armando Herrera Silva

Presidente Ejecutivo

Fernando Carrillo Jiménez

Secretario

Ada Amelia Andrade Contreras

Gonzalo Ortuño Castro

Vocal

Daniel Pedroza Gaitán

Sergio Raymundo Torres Aragón

Vocal

José Ángel Robles del Valle

Vocal

Rodrigo de Jesús Meneses Gutiérrez

Vocal

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

Aldo Arellano Paredes

Coordinación general

David García Reséndiz

Museografía

Marco Antonio Cautli Peña

Montaje

**Gerardo Juárez Lozano, Berenice Palacios
Macías, Margarita Juárez Álvarez**

Gestión y Logística

**Alejandra Paola Sánchez Muñoz
Mariana Montoya Mondragón**

Servicio social

Viridiana Mayagoitia

Curaduría

Mauricio Hernández González

Diseño

**Cecilia Meza Covarrubias
Irma Isela Jasso Rivera**

Programa educativo

**Francisco Velázquez, José Méndez, Silvia
Amaya, Juanita Montalvo, Oscar Betancourt**

Seguridad y Mantenimiento

AGRADECIMIENTOS

**Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí,
Universidad de Guadalajara, Cultura UDG.**

Instituciones

**Alejandra Chávez, Antonio García Acosta, Carlos Guzmán, Charly Paredes, Edgar de
la Cruz, Elena Guillén, Igor Lozada, José Hernández Claire, Manuel Zavala y Alonso †,
Miguel Cárdenas, Miriam Villaseñor, Oscar Arias, Oscar Guzmán, Quetzal León, Roberto
Esparza, Roberto Rivera, Rodrigo Guzmán, Rodrigo Meneses, Ruth Preciado, Sergio
Garibay, Socorro Maciel, Víctor Montalvo, Viridiana Mayagoitia.**

Particulares





MAC

museo

arte
contemporáneo

Ricardo Guzmán

MAC



CONTENIDO

Ricardo Guzmán: Memorial de erosiones a trasluz <i>Armando Herrera Silva</i> <i>Secretario de Cultura de San Luis Potosí</i>	19
Traslucir <i>Aldo Arellano Paredes</i> <i>Director General</i> <i>Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí</i>	23
La invención de la invención de la fotografía <i>Rodrigo Guzmán Serrano</i>	29
Traslucir en la obra de Ricardo Guzmán <i>Viridiana Mayagoitia</i>	57
Imágenes erosionadas <i>Antonio García Acosta</i>	81
Traslucir. Ricardo Guzmán <i>Rodrigo Meneses</i>	105
Semblanza <i>Ricardo Guzmán</i>	119



Tras lucir

Ricardo Guzmán



RICARDO GUZMÁN: MEMORIAL DE EROSIONES A TRASLUZ

RICARDO GUZMAN: MEMORIAL OF TRASLUCID EROSIONS

Armando Herrera Silva
Secretario de Cultura de San Luis Potosí

Una de las más calladas virtudes del arte es su efímera voluntad de trascender, porque el arte es apenas un instante, y su permanencia es como la luz de una estrella muerta que viaja distancias inimaginables, ajena a la explosión emocional e intelectual de su origen, y destinada a vagar por el estremecedor silencio de los espacios vacíos, diría Pascal.

La ruina del arte sería en su memoria; el desgaste de su originalidad, la transmutación del objeto salvífico en objeto ritualista, de adoración, una vez atravesados los cánones de re-apropiación establecidos por la crítica o el milagro de la revaloración histórica, cuando el artista y su obra se reúnen dentro de los catálogos y los museos.

Bajo esa óptica, la re-interpretación del objeto, en la obra de Ricardo Guzmán, se une a la enajenación del arte conceptual, a modo de lenguaje metafórico, cuando otro artista toma cual materia y/o material de sus búsquedas personales, una obra considerada a salvo detrás de los vitrales sin cuestionamiento de la sacralidad académica.

One of the most quiet virtues of art is its ephemeral willingness to transcend, because art is but an instant, and its permanence is like a light of a dead star that travels unimaginable distances, oblivious to the emotional and intellectual explosion of its origin and destined to wander through the shuddering silence of empty spaces, as Pascal would state.

The ruin of art would be in its memory; the wear and tear of its originality, the transmutation of an object of salvation into a ritualistic object, one of praise, once crossed the re-appropriation established by critics or the miracle of historical revaluation, when the artist and their work meet within catalogs and museums.

From this perspective, the reinterpretation of the object in the work of Ricardo Guzman, joins the alienation of conceptual art, as a metaphoric language, when any other artist takes material from their own personal search, a work considered safe behind the stained glass without questioning the academic sacredness.

Las *derivaciones* que hace Ricardo Guzmán, son como los espejos de una feria donde la imagen original o “real” se distorsiona; sólo que en este caso no es por la conformación del cristal, sino por la intencionalidad de Guzmán, cuya temática esencial, en este caso, no es la originalidad, sino la temporalidad. Dicha derivación provocada por la manipulación-reinterpretación de una imagen, hace que ésta se transmute a diferentes interpretaciones, cobrando nuevos sentidos.

En *Traslucir*, el tiempo desgarrar la materia, el tiempo convoca y disuelve el instante creativo, el tiempo transcurre entre el arrebató del fuego y la ceniza que se agita al soplo del viento sin nadie, en ese memorial de erosiones o transmutaciones, donde la luz es el único testigo de aquello que, en su momento, provocó sentimientos y emociones de alta vibración.

The dérive that Ricardo Guzman makes, are as mirrors in a funhouse where the original image is distorted; however, in this case it is not caused by the conformation of the crystal but by Guzman's intentionality, whose essential theme, in this case is not originality, but temporality. Such derivation, originated by the manipulation-reinterpretation of an image, causes it to transmute into different interpretations loaded with new meaning.

In Reveal, time rips matter apart; it summons and dissolves the creative moment; time elapses between the outburst of fire and the ashes that are shaken by the breathe of air with nobody in sight; in this memorial of erosions or transmutations, where light is the only witness of that which, in a given moment, caused feelings and emotions of high vibration.



TRASLUCIR

REVEAL

Aldo Arellano Paredes
Director General
Museo de Arte Contemporáneo
de San Luis Potosí

El Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí se complace en presentar la muestra *Traslucir* del artista mexicano Ricardo Guzmán, exhibición que muestra una notable resignificación conceptual, a través de la fotografía, procesando imágenes y dotándolas de un nuevo discurso visual.

El desarrollo experimentado en el transcurso de las últimas décadas por la fotografía, constituye uno de los fenómenos artísticos y culturales más característicos de nuestra época. Tanto la imagen estática, como la concedida de movimiento, han servido para configurar no sólo nuestra realidad más inmediata, sino también para ampliar los contenidos de la propia actividad plástica. Gracias a este fenómeno se ha podido generar un conjunto de prácticas artísticas que, apoyadas en el uso creativo de nuevos medios y técnicas, han permitido reconsiderar los límites tradicionales del arte.

Guzmán nos comparte el interés por conciliar su relación con entornos múltiples, buscando en los rastros de la historia, la memoria, los anhelos, los

*The Contemporary Art Museum of San Luis Potosí is pleased to present *Reveal* by Mexican artist Ricardo Guzman, exhibit which show a noticeable conceptual resignification through photography, processing images and giving them a new visual discourse.*

The development experienced in photography in the course of the last decades is one of the most characteristic artistic and cultural phenomena of our time. Both the static image, as the granted movement have served to configure not only our most immediate reality, but also to expand the contents of plastic reality as well. Due to this phenomenon, a set of artistic practices have been generated which, supported by the creative use of new media and techniques allow us to reconsider the limits of traditional art.

Guzman shares with us the interest to reconcile his relationship with multiple environments looking at the traces of history, memory, desires, affections, feelings, virtuality and other conjunctures of the present. A resonance of the concerns that preoccupy him that are

afectos, los sentimientos, la virtualidad y demás coyunturas del presente. Una resonancia de las preocupaciones que lo atañen para canalizarlos, mediante los soportes habituales del arte actual que en este caso es la fotografía.

Traslucir nos muestra una diversidad de discursos visuales teniendo como eje principal la fotografía. Seis diferentes series que exhiben una experimentación constante que van desde la reinterpretación o resignificación de grandes obras maestras, hasta el tiempo capturado a través de hojas que se desprenden de un árbol.

Ricardo Guzmán es un artista joven, pero con una importante trayectoria en las artes. Su trabajo ha sido expuesto en museos, galerías y festivales de arte contemporáneo en México y el extranjero. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas y privadas alrededor del mundo.

Esta espléndida muestra de un referente y protagonista del arte contemporáneo, invitarán al espectador a dialogar, interpretar, sentir y generar sus propios discursos visuales.

channeled through the usual current art formats, in this case: photography.

Reveal shows a diversity of visual discourse with photography as its main point. Six different series that exhibit a constant experimentation that ranges from reinterpretation or re-signification of great masterpieces, to the capture of time through the falling of leaves from a tree.

Ricardo Guzman is a young artist, but with an important career in arts. His work has been presented in museums, galleries, and contemporary art festivals in Mexico and abroad. His work is part of important public and private collections around the world.

This splendid exhibition of a reference and a main player in contemporary art, will invite the viewer to dialogue, interpret, feel and generate their own visual discourse.

Il est difficile de définir l'art contemporain car il n'y a pas de règles précises. Cependant, on peut dire que c'est un art qui se caractérise par sa diversité et son ouverture à de nouvelles formes d'expression. Il est souvent lié à des questions de société, de culture et de politique. L'art contemporain est un art qui évolue constamment et qui reflète les changements de la société.







LA INVENCION DE LA INVENCION DE LA FOTOGRAFIA
THE INVENTION OF THE INVENTION OF PHOTOGRAPHY

Rodrigo Guzmán Serrano

La fotografía, al igual que otras técnicas y formas artísticas, fue inventada varias veces. Y sigue siendo inventada. Los dos elementos técnicos que la posibilitan, óptica (luz) y química (fijación), en diversas configuraciones, han propiciado sus múltiples invenciones. Utilizo el término *invención* no en el sentido de creación de un aparato tecnológico (la cámara, el papel fotográfico), sino en su sentido retórico (*inventio*), es decir, el ímpetus creativo para descubrir y generar nuevos *argumentos*. En este sentido, no es su desarrollo técnico lo que define a la fotografía, sino la combinación y la permutación de sus elementos técnicos en la creación de nuevos argumentos retórico-visuales. Dichos argumentos proponen diferentes ontologías fotográficas, diferentes invenciones.

El primer argumento, la primera invención, es mítica y es narrada por Plinio el Viejo en el libro xxxv de su *Historia Natural*. De acuerdo con Plinio, una hija del escultor Butades de Sición, habiéndose enamorado de un joven corintio que estaba por partir, decidió capturar la sombra de éste proyectándola con la luz de una lámpara sobre una pared y

Photography, like many other techniques and artistic forms, was invented multiple times. And it is still being invented. The two technical elements that enable photography, optics (light) and chemistry (fixation), in different configurations, have facilitated the multiplicity of photographic inventions. Here I use the term invention not in the sense of the creation of technological devices (camera, photographic paper), but in its rhetorical sense (inventio), in other words, the creative impulse to discover and generate new arguments. In this sense, photography is not defined by its technical development, but instead by the combination and permutation of its technical elements to create new rhetorical-visual arguments. Such arguments advance different photographic ontologies, different inventions.

The first argument, the first invention, is mythical and is narrated by Pliny the Elder in book thirty-five of his Natural History. According to Pliny, a daughter of Butades of Sicyon the sculptor, having fallen in love with a young Corinthian who was about to part, decided to capture his likeness by

trazando el contorno de su silueta. Hoy llamaríamos a esto un *fotograma* o un retrato de silueta –muy populares en Europa ya hacia finales del siglo XVIII–. En este relato no existen cámaras ni lentes y la fijación es completamente manual, pero el argumento retórico es sucinto. Una primera ontología fotográfica, de cierta forma, aquélla que propone la indexicalidad, la sombra, y la renuencia a la muerte como parte de su *ethos* (lo cual retomaría Barthes posteriormente).

Durante el siglo XIX, otros argumentos fotográficos fueron inventados, más prominentemente la oposición entre los llamados naturalistas y los pictorialistas. Tras el desarrollo técnico de la fotografía moderna –debate que incluye al menos una media docena de supuestos inventores franceses e ingleses– el nuevo medio sufrió rápidamente una fractura dentro de los que defendían su carácter artístico. Para unos –los naturalistas– el verdadero poder del nuevo medio yacía en su capacidad de reproducir la realidad sin intermediarios. Para los otros –los pictorialistas– la mejor apuesta de la fotografía era el imitar (y finalmente sustituir) a la pintura. Fotógrafos

projecting his shadow on a wall with the help of a lamp and tracing the outline of his silhouette. Today we would call this a photogram or a silhouette portrait –which became very popular in Europe by the end of the eighteenth century–. In this story there are no cameras or lenses and the image is fixed manually, but the rhetorical argument is concise. A first photographic ontology, in a way, that which proposes indexicality, the shadow, and the reluctance towards death as part of its ethos (which Barthes would later revisit).

During the nineteenth century, other photographic arguments were invented, most notably the opposition between so-called naturalists and pictorialists. After the technical development of modern photography –a debate involving at least a half dozen French and English inventors– the new medium quickly experienced a fracture within the proponents of photography’s artistic merit. To one side –the naturalists– the true power of the new medium lied in its capacity to render reality unfiltered. To the other side –the pictorialists– photography’s best bet was to imitate (and eventually substitute) painting. Naturalist

naturalistas como Peter H. Emerson buscaron tener una mínima intervención durante el proceso fotográfico (aunque muchos montaban cuidadosamente las escenas a fotografiar). Por otro lado, pictorialistas como Henry P. Robinson y Oscar Rejlander, confeccionaron complejos cuadros mediante el montaje de docenas de fotografías individuales, dándole a la obra final un aire de *tableau vivant*.

Otras invenciones fotográficas surgieron sin militancia, como por accidente o a consecuencia de la inevitable inercia de la nueva técnica. En su libro *Arte y fotografía* [*Kunst und Photographie: Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*], Otto Stelzer propone que la fotografía decimonónica contribuyó al desarrollo de la abstracción en el arte moderno ya que ella logró escapar la perspectiva lineal del arte occidental y así visualizar perspectivas antes inaccesibles. Fotografías aéreas, imágenes de lo muy grande o de lo muy pequeño, perspectivas cenitales, etc., todo ello, según Stelzer, abrió la puerta a la abstracción. La fotografía, entonces, forma parte de la prehistoria del arte abstracto [*Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*].

photographers like Peter H. Emerson attempted minimal intervention during the photographic process (although many carefully assembled the scenes to be shot). On the other hand, pictorialists such as Henry P. Robinson and Oscar Rejlander crafted complex pictures with the use of dozens of individual photographs in photomontages, giving the final works an air of tableau vivant.

Other photographic inventions emerged without militancy, as if by accident or as a consequence of inevitable inertia of the new technique. In his book Art and Photography [Kunst und Photographie: Kontakte, Einflüsse, Wirkungen], Otto Stelzer suggests that nineteenth-century photography aided the development of abstraction in modern art since photography managed to escape Western linear perspective and helped visualize previously inaccessible perspectives. Aerial photography, images of the very big or the very small, shots from above, etc., according to Stelzer, opened the gates for abstraction. Photography, then, is part of abstract art's prehistory [Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst].

Al inicio mencioné que los dos elementos técnicos de la fotografía involucran un aspecto óptico y otro químico; sin embargo, un tercer elemento –la mecanicidad de reproducción– complementa la inextricable tríada fotográfica. La silueta del joven corintio plasmada en la pared por la hija Butades es única, no se puede reproducir. De igual manera, los daguerrotipos fueron objetos únicos, originales. La reproducibilidad mecánica –la cual no fue un elemento *original* de la fotografía del XIX– permitió la creación de nuevas invenciones, nuevos (y diferentes) argumentos, desde la implementación de ilustraciones periodísticas hasta la proliferación de las llamadas tarjetas de visita y relicarios personales.

Las posibles combinaciones de estos tres elementos –luz, fijación y reproducibilidad– genera diferentes invenciones. Si la fotografía es primordialmente indexicalidad (es decir, luz) –a la manera de Plinio o del semiólogo Charles S. Peirce– entonces únicamente existe una sola fotografía siempre, una única tira de película o de papel que está en

I mentioned earlier that the two technical features of photography involve optical and chemical elements; however, a third element –mechanistic reproduction– completes an inextricable photographic triad. The silhouette of the young Corinthian captured by the daughter of Butades is unique and it cannot be reproduced. Similarly, daguerreotypes are unique objects, originals. Mechanical reproduction –which was not an original element in nineteenth century photography– allowed the creation of new inventions, new (and different) arguments, from implementing illustrations in newspapers and journals to the proliferation of so-called cartes de visite and personal pendant reliquaries.

The possible combinations of these three elements –light, fixation, and reproducibility– generate different inventions. If photography is, above all, indexicality (in other words, light) –as Pliny or the semiotician Charles S. Peirce would have it– then there is always only a single photograph, a unique film strip or paper that is in real contact with the light projected by the landscape

real contacto con la luz proyectada por el paisaje o por la persona amada. Las copias son fotografías de esta fotografía original. En cambio, si la fotografía es primordialmente reproducción mecánica, entonces todas las fotografías, en todas sus iteraciones y soportes, son iguales. Esto último es especialmente cierto en la fotografía digital.

Durante el siglo xx, por supuesto, diversos artistas propusieron nuevos argumentos, enfatizando en ocasiones la rapidez del acto fotográfico, la congelación del tiempo, la captura del movimiento, la manipulación del color, la cultura visual y su posibilidad de apropiación, etc. Son muchas las invenciones fotográficas como para enumerarlas todas aquí, pero la lección aprendida durante el siglo pasado es que los artistas han logrado trascender la transparencia del medio fotográfico (aquello que no permite ver la materialidad fotográfica sino sólo su contenido) y combinar sus elementos básicos –luz, fijación, reproducción– para crear nuevos argumentos visuales.

De la misma manera, en el siglo xxi, muchos artistas continúan explorando

or the loved one. Copies, thus, are only photographs of this original photograph. Conversely, if photography is first and foremost mechanical reproduction, then all photographs, in all its iterations and supports, are equal. This is particularly true for digital photography.

In the twentieth century, naturally, multiple artists advanced new arguments, emphasizing, among other things, the speed of the photographic act, the freezing of time, the capturing of movement, the manipulation of color, the possibility of appropriating visual culture, etc. There are just too many photographic inventions to list here, but the lesson of twentieth century photography is that artists have managed to transcend the transparency of the photographic medium (that which impedes seeing its materiality but only its content) and combine its basic elements –light, fixation, and reproduction– to create new visual arguments.

Likewise, in the twenty-first century, many artists have continued to explore new photographic inventions. But these artists, today's inventors, differ

y generando nuevas invenciones fotográficas. Pero estos artistas, estos inventores de hoy, difieren de los inventores fotográficos del siglo XIX –como Niépce, Daguerre y Talbot–. Estos últimos estaban preocupados por perfeccionar el aparato fotográfico, crear nuevos lentes, mejores cámaras, mejores soluciones químicas y un papel de mejor calidad. Los inventores de hoy, por el contrario, asumen ya la calidad técnica del aparato y la utilizan para volcar la fotografía en sí misma, cuestionarla, criticarla. Lo hacen buscando nuevas combinaciones de los elementos que nos son ya familiares a todos y, claro, creando objetos visuales que nos invitan también a cuestionar la fotografía.

significantly from the inventors of photography of the nineteenth century –such as Niépce, Daguerre, and Talbot–. The latter were concerned with perfecting the photographic apparatus, create new lenses, better cameras, better chemical solutions, and high-quality paper. Today's inventors, on the contrary, assume the technical quality of medium and utilize it to turn photography in on itself, questioning it, and criticizing it. They do this by searching for new combinations of the basic elements we all know and, of course, creating visual objects that invite us to question photography too.

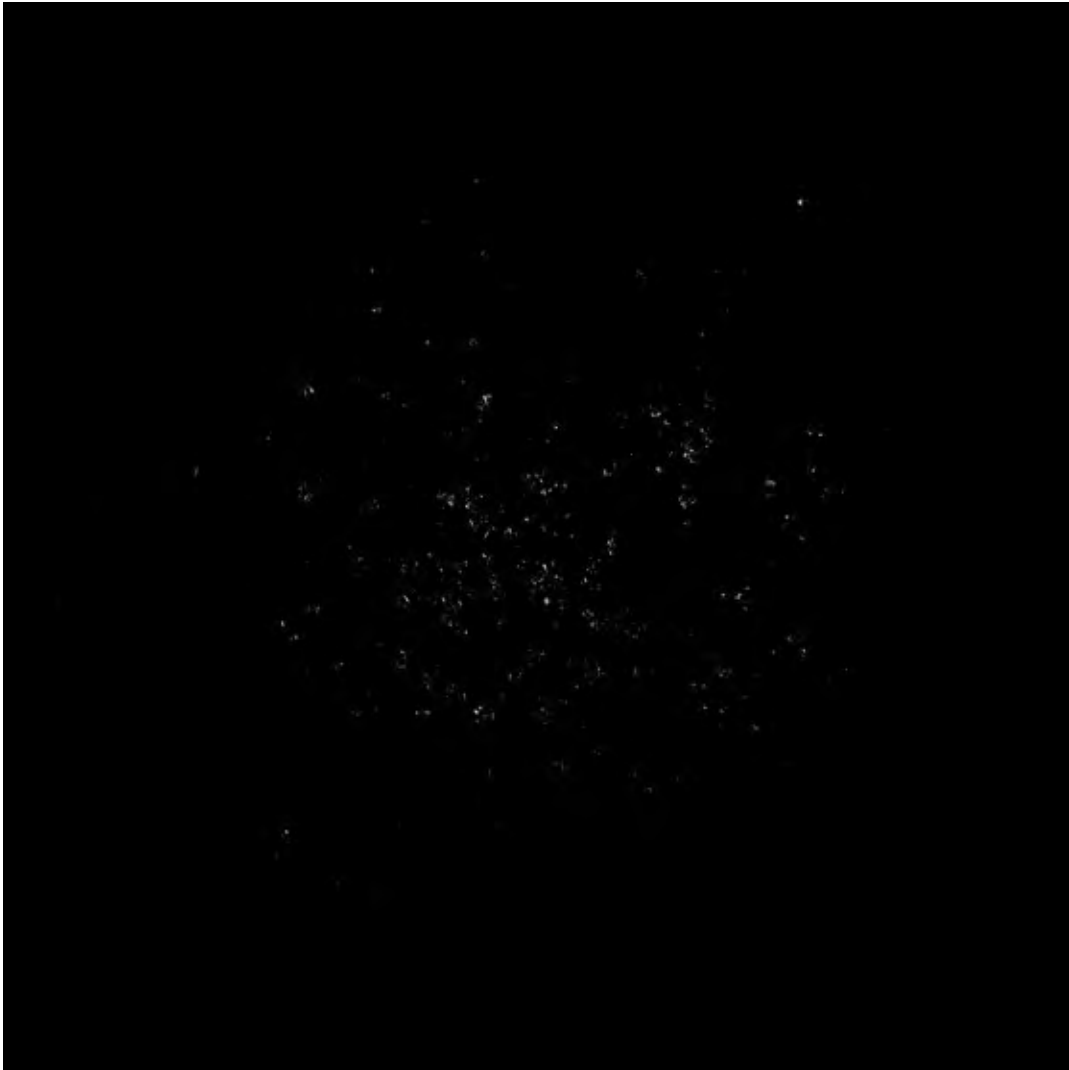


Looking Up/Looking Down

Después de los accidentes automovilísticos, quedan los cristales estrellados de parabrisas y espejos, en trozos muy pequeños. Trabajando en torno a la relación del ser humano con las huellas objetuales que lo identifican, encontré los cristales en el suelo brillando como bellas constelaciones—huellas de accidentes fatales.
—Ricardo Guzmán.

Looking Up/Looking Down

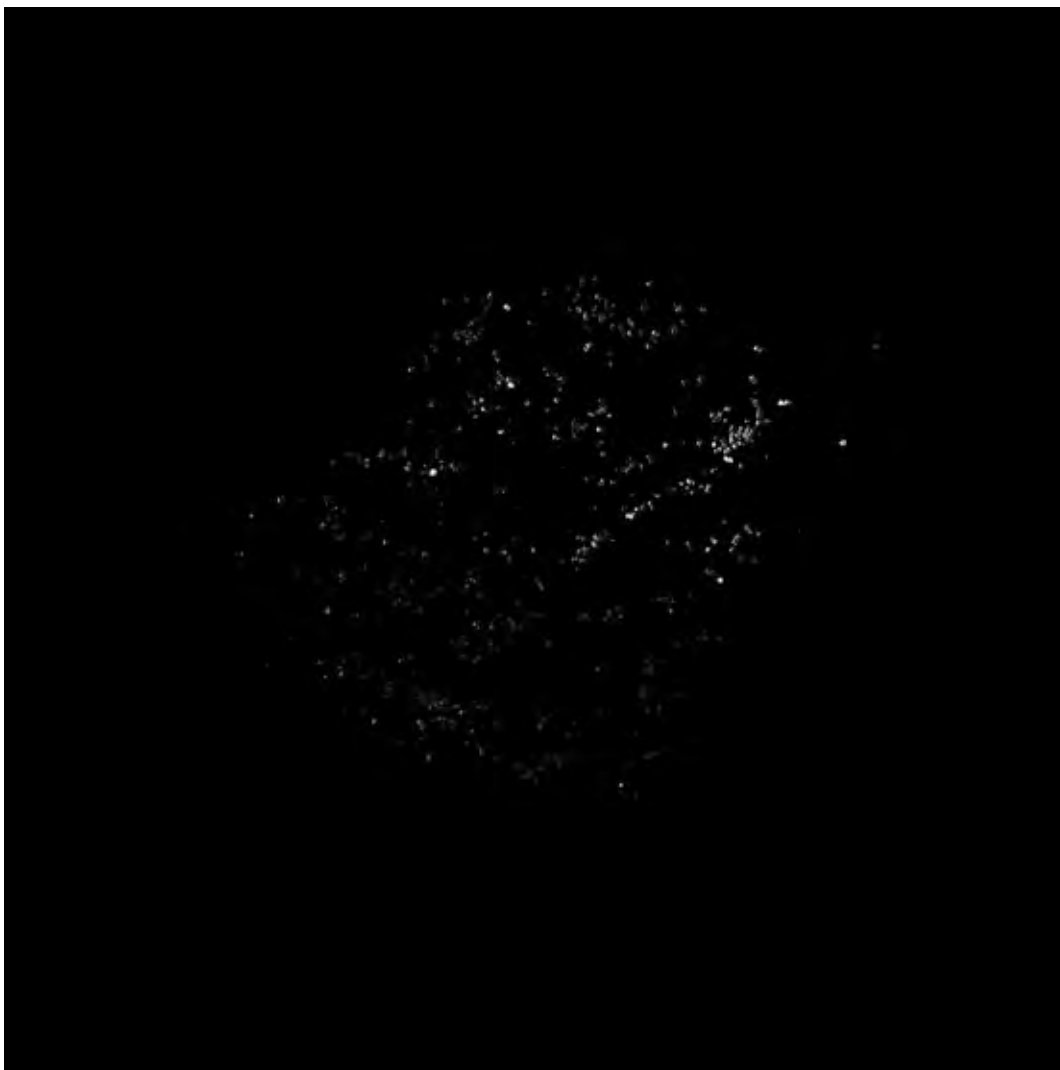
After a car crash, the glass of the smashed windshield, mirrors and everything else remain scattered in little pieces. While working with the relationship between humans and the footprints that identify us, I found those shards of glass glistening on the floor to be like beautiful constellations in the sky—the footprints of fatal accidents. —Ricardo Guzman.



De la serie Looking up/Looking down
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



De la serie Looking up/Looking down
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



De la serie Looking up/Looking down
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



De la serie Looking up/Looking down
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.







Tiempo Capturado

Tiempo capturado representa una dualidad: la inmediatez, el paso del tiempo y la congelación del tiempo. Les da a las personas una posesión imaginaria de un pasado que es irreal, proporcionando así una evidencia indiscutible de estar presente, congelando el tiempo. —*Ricardo Guzmán*.

Captured Time

Captured Time represents the duality: the immediacy, the passage of time and the freezing of time. It gives people an imaginary possession of a past which is unreal, thus providing undisputable evidence of its presence, freezing time. —Ricardo Guzman.



De la serie Tiempo capturado
Impresión de archivo con tintas de pigmento sobre policarbonato | 90 x 120 cm.



De la serie Tiempo capturado
Impresión de archivo con tintas de pigmento sobre policarbonato | 90 x 120 cm.



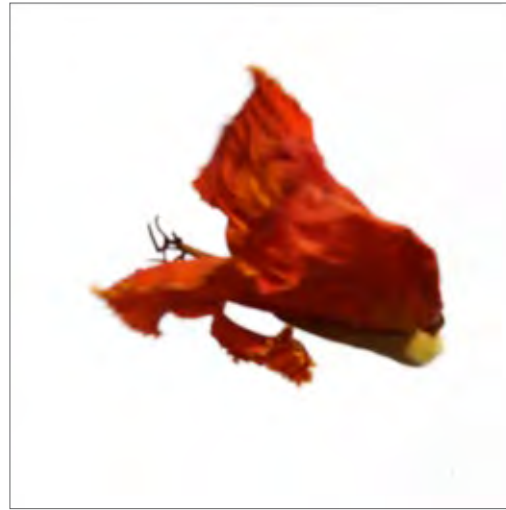
De la serie Tiempo capturado
Impresión de archivo con tintas de pigmento sobre policarbonato | 90 x 120 cm.



De la serie Tiempo capturado
Impresión de archivo con tintas de pigmento sobre policarbonato | 90 x 120 cm.







De la serie Tiempo capturado
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 20 x 20 cm. c/u.



De la serie Tiempo capturado
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 20 x 20 cm. c/u.



Il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Venezia
presenta una mostra di opere di arte contemporanea
curata da [nome non leggibile]
in collaborazione con [nome non leggibile]
dal 15 settembre al 15 ottobre 2010
ore 10.00 - 18.00
ingresso gratuito
info: [numero non leggibile]





TRASLUCIR EN LA OBRA DE RICARDO GUZMÁN
TRASLUCIDNESS IN THE WORK OF RICARDO GUZMAN

Viridiana Mayagoitia

Susan Sontag, en su libro *On Photography* publicado en 1977, examina la idea de la imagen como una representación de lo real, reflejando el complejo rol y presencia de la fotografía en la cultura post-moderna, así como su constante reproducción, distribución y consumo. Hoy en día incesantemente nos encontramos rodeados por imágenes. Gran parte de nuestra atención visual esta dirigida a fotografías, además, nuestra relación con la realidad es mediada a través de la imagen y la acelerada proliferación de signos. Este permanente estudio, e interrogativas sobre el medio convergen en el más reciente trabajo de Ricardo Guzmán, presentado en la exposición *Traslucir*, en el Museo de Arte de Contemporáneo de San Luis Potosí.

Traslucir es dejar pasar la luz para ver determinado objeto o sujeto a través de lo material, un símbolo, o circunstancia, permitiendo así deducir la existencia de algo o la realización de una acción de la que no se tiene un conocimiento directo. En la fotografía, la luz es el elemento principal para capturar una imagen, donde los rayos entrantes son convertidos en señales eléctricas las cuales permiten

Susan Sontag, in her book "On Photography" published in 1977, examines the idea of image as a representation of reality, reflecting the complex role and presence of photography in post-modern culture, as well as its constant reproduction, distribution and consumption. Nowadays, we are constantly surrounded by images. Much of our visual attention is directed to photographs; in addition, our relationship with reality is mediated through image and an accelerated proliferation of signs. This permanent study and interrogative about the medium converge in the most recent work of Ricardo Guzman, presented at the exhibition Reveal at the Contemporary Art Museum of San Luis Potosi.

Reveal is to let the light pass to see a certain object or subject through the material, a symbol, or circumstance, thus allowing us to deduce the existence of something or the performance of an action of which there is no direct knowledge. In photography, light is the main element to capture an image; the incoming beams of light are converted into electrical signals which allow us to

divisar la representación de un instante. La obra de Guzmán analiza y presenta estas ideas abordando a la fotografía como un medio que trasluce aquello que de lo cual no se tiene conocimiento directo dando así un nuevo sentido. Su continua investigación tanto conceptual y formal le permite diseccionar la imagen para proporcionar una original narrativa acerca de la experiencia del artista con su contexto actual, al mismo tiempo que expande las posibilidades del autor en la era digital. Por medio de la deconstrucción de icónicas imágenes presentes en la cultura visual, ya sea a través de fotografías de carteles impresos de simbólicas pinturas que Guzmán corruga y altera, de la intervención de reproducciones de retratos de personajes célebres en la historia del arte occidental del siglo xx y xxi, o de la disección de la paleta de colores de imágenes que circulan en la web de emblemáticas obras pictóricas robadas o con actual ubicación desconocida, el artista explora y pone en práctica los límites en la transparencia del medio, haciendo persistente en su búsqueda la importancia de la fotografía como proceso y como producto.

see the representation of an instant. Guzman's work analyzes and presents these ideas by approaching photography as a means that reveals that of which there is no direct knowledge; thus, giving a new meaning. His continuous conceptual and formal research allows him to dissect the image in order to provide an original narrative about the artist's experience with his context, while expanding the author's possibilities in the digital age. By means of the deconstruction of iconic images present in the visual culture, either through photographs of printed posters of symbolic paintings that Guzman corrugated and alters; of the intervention of reproductions of portraits of famous people in the history of western art of the XX and XXI Century; or the dissection of the color palette of images circulating on the web of emblematic pictorial works stolen or with currently unknown location, the artist explores and puts into practice the limits in the transparency of the medium, highlighting in his search the importance of photography as a process and as a product.

La noción de la historia del arte canónico permite a Guzmán incorporar representaciones de pinturas y personajes simbólicos para crear y vincular, por medio de la reproducción fotográfica, un trabajo con múltiples significados. Por un lado, la fragmentación del concepto de la obra original y la desmitificación del autor le permite poner al descubierto una nueva visión entre el pasado y el presente. Por otro lado, formula evidentes cuestionamientos referentes a la difusión del arte, el procedimiento de producción y distribución de la cultura, subrayando así la manera en que decodificamos y procesamos la información visual y cómo ésta se relaciona con nuestra realidad. En *Traslucir*, Guzmán crea una oportunidad de diálogo con el espectador, invitándole a adentrarse a reflexionar en torno a lo que se percibe, lo que es y deja de ser.

*His notion of canonic art history allows Guzman to incorporate representations of paintings and symbolic characters in order to create and link, through photograph, a work with multiple meaning. On the one hand, the fragmentation of the concept of the original work and the demystification of the author allows him to reveal a new vision between the past and the present. On the other hand, it raises evident questioning regarding the diffusion of art, the production procedure and distribution of culture; thus, underlining the way in which we decode and process visual information and how it relates to our reality. In *Reveal*, Guzman creates an opportunity for dialogue with the viewer, inviting them to enter to reflect on what is perceived, what is and what was.*



Paleta

La idea es apelar al conocimiento colectivo (y muchas veces erróneo) que proporciona el internet (particularmente en el mundo del arte). Son obras que hasta hoy sólo podemos conocer y tratar de comprender gracias al internet y a través de pantallas e impresiones digitales. Utilizo los medios digitales para convertirlos de nuevo en una paleta de color sólido, simulando la posible paleta original de cada artista. —*Ricardo Guzmán*.

Color Palette

The idea is the idea to appeal to the collective knowledge (many times mistaken) that the internet provides (particularly in the art world). They are pieces that until now, we can only know and try to understand because of the internet and through screens and digital prints. I use digital media to convert them into a solid color palette, simulating the possible original palette of each artist —Ricardo Guzman.



Monet | De la serie Paleta
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 75 x 75 cm.



Rembrandt | De la serie Paleta
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 75 x 75 cm.



Van Gogh | De la serie Paleta
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 75 x 75 cm.



—
—
—



—
—
—



—
—
—



—
—
—



—
—
—



—
—
—





La Zona Invisible

Entiendo a la pieza original como obra de arte; después a su reproducción comercial, el póster, como una degeneración, destrucción de la misma. Arrugo el póster para llegar a la degeneración máxima de la obra de arte y al inicio de un proceso de apropiación.

Por último, recupero el póster, lo fotografío y regenero la pieza-obra de arte como mía. Busco encontrar “ la zona invisible ” en donde nacen y mueren todas las obras de arte.* —Ricardo Guzmán.

* Del texto “Aperiencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp” / Octavio Paz.

The Invisible Zone

I understand the original piece as a work of art; then to its commercial reproduction, the poster, as destruction, a degeneration of it. I crumple the poster to arrive at the maximum degeneration of the work of art and the beginning of a process of appropriation.

*Finally, I recover the poster; I photograph it and I regenerate the piece-work of art as mine. I seek to find “the invisible zone” where all the works of art are born and die. * —Ricardo Guzman.*

* From the text “Nude Appearance, the Work of Marcel Duchamp” / Octavio Paz.



*Lejos de Caravaggio, La muerte de la Virgen | De la serie La zona invisible
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 20 cm.*



*Lejos de Caspar David Friedrich, El caminante sobre el mar de nubes | De la serie La zona invisible
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 20 cm.*



*Lejos de Grant Wood, American Gothic | De la serie La zona invisible
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 20 cm.*



Lejos de Jan van Eyck, Retrato de los Arnolfini | De la serie La zona invisible
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 20 cm.



*Lejos de Johannes Vermeer, La chica de la perla | De la serie La zona invisible
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 20 cm.*



*Lejos de Jaques Louis David, La muerte de Marat | De la serie La zona invisible
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 20 cm.*



*Lejos de Henri Matisse, La danza | De la serie La zona invisible
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 20 x 30 cm.*



*Lejos de Eugene Delacroix, La libertad guiando al pueblo | De la serie La zona invisible
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 20 x 30 cm.*







IMÁGENES EROSIONADAS

ERODED IMAGES

Antonio García Acosta

La firma al fondo de *El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* dice 'Johannes de Eyck fuit hic 1434' / 'Jan van Eyck estuvo aquí, 1434'. Así, se presenta al artista como testigo de los hechos y se insiste en la realidad del momento retratado. Incluso, al fondo de la escena, un espejo nos permite ver en su reflejo a los dos testigos. Uno de ellos es, suponemos, el artista. El cuadro, a pesar de sus pequeñas dimensiones, captura el tema en gran detalle: la textura de las telas, la luz que entra por la ventana, el pelaje de un perro e, incluso, las minúsculas estaciones de un Vía Crucis al fondo del cuadro. El artista está del lado de la verdad. Como sabemos, toda representación es un engaño. El espejo no refleja al espectador del cuadro, sino a los dos testigos que permanecen dentro del mundo representado por el pintor. Deberían estar parados a nuestro lado, pero para creer en su presencia debemos eliminarnos a nosotros mismos de la escena, suponer que sólo existe su mundo. El espejo, que parecía incluirnos en la escena al extender el espacio abarcado por el cuadro, termina por negarnos.

Y ahora, el mismo retrato, pero arrugado. O más bien, una fotografía de la fotografía

The signature on the background of the Portrait of Giovanni Arnolfini and his wife reads 'Johannes de Eyck fuit hic 1434' / 'Jan van Eyck was here, 1434'. Thus, the artist is announced as a witness of the events portrayed and the reality of the moment is underlined. There is even a mirror on the back wall, on which we see the reflection of two witnesses. One of them, we guess, is the painter. The painting, in spite of its small dimensions, captures the theme in great detail: the texture of the fabrics, the light coming through the window, the fur of the dog and even the minuscule scenes of the Stations of the Cross in the background. The artist decidedly stands on the side of truth. However, as we know, a representation is a lie. The mirror does not reflect the viewer of the painting. It shows two witnesses that remain within the world represented by the painter. They should be standing next to us, but to believe in their presence forces us to eliminate ourselves from the scene, to grant that only their world exists. The mirror, which might have included us in its reflection of the space beyond the painting, has negated us instead.

arrugada de la obra original de Jan van Eyck. Esta obra de Ricardo Guzmán, *Lejos de Jan van Eyck, retrato de los Arnolfini*, impone una doble distancia entre el óleo flamenco y el espectador. El artista arrugó y desdobló (pero no completamente) la reproducción de la obra de van Eyck. La obra original quedó distorsionada por los dobleces y los brillos. Luego la fotografió. La imagen resultante, como el cuadro original, sugiere una textura que no posee: la imagen plana de una fotografía arrugada.

Guzmán repite la misma operación con otras obras famosas de la avejentada Historia del Arte Occidental. En sus manos, todas las obras son iguales. No importa lo diferentes que sean, aplica la misma fórmula a *Gótico Americano* (1930) de Grant Wood y *La Muerte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David. Todas son reducidas a una misma escala, colocadas en una fila, enmarcadas de la misma forma y tituladas *Lejos de...* La serie podría ser infinita, porque las obras que incluye son tratadas como meras referencias, recordatorios de una *historia del arte* agotada, y de cuyas imágenes nos apropiamos para un fin cualquiera. El artista nos plantea

And now, the same portrait, but creased. Or rather, a photograph of a creased photograph of the original painting by van Eyck. This work by Ricardo Guzman, Lejos de Jan van Eyck, retrato de los Arnolfini (Far from van Eyck, the Arnolfini Portrait), imposes a double distance between the Flemish masterpiece and the viewer. The artist took a picture of the work by van Eyck, rolled into a ball and then flattened it again - though not completely. The original image was distorted by the creases and glares. He then photographed it like this. The resulting image, like the original painting, seems to possess a texture it does not really have: it is a flat image of a creased photograph.

Guzman has repeated the same operation with other famous works of art taken from an aging Western Art History. In his hands, all works are equal. It does not matter how different the originals are, he treats them in the same way, be it American Gothic (1930) by Grant Wood or The Death of Marat (1793) by Jacques-Louis David. They are all reduced to the same format, placed in a row, framed in the same way and entitled Lejos de... (Far from....)

una distancia entre esa historia, heroica y teleológica, y nuestra comprensión de la misma en la actualidad. Sugiere también un distanciamiento del original, la idea de una capacidad ilimitada para la reproducción de cualquier imagen que nos hace perderlo de vista, destruir su aura única. Sus imágenes recuerdan lo que la artista y teórica Hito Steyerl ha nombrado 'la imagen pobre', es decir, aquella que ha perdido buena parte de su contenido tras ser sometida a la manipulación digital y la circulación continua en las redes. Tal es el caso de los *memes*, imágenes modificadas que adquieren nuevo sentido y circulan de forma viral. El mismo Guzmán ha organizado talleres usando a los *memes* como punto de partida. En el caso de *Lejos de...*, la pérdida no se debe a la pérdida de nitidez de la imagen original, sino a una doble operación fotográfica.

Sometiendo a cuadros famosos a una operación todavía más brutal, Guzmán presenta un conjunto de fotografías de obras destruidas (Monet, Matisse, Renoir, Picasso y Bacon) y las reduce a una paleta cuadrículada de 16 colores, presentados sobre una mesa. En otra serie, Guzmán presenta fotografías de artistas famosos

*The series could be infinite because the works included are all regarded as mere references, reminders of an exhausted Art History whose images we appropriate for any and all uses. The artist proposes that there is a distance between that teleological and heroic history and our appreciation of it in the present. He also suggests a distancing from the original, there is the idea that images can be endlessly reproduced until the original seems out of sight, its unique aura destroyed. His images bring to mind those that theorist and artist Hito Steyerl called 'poor images', that is, images that have lost part of their content after endless digital manipulation and circulation. This is what happens too with memes, those modified images that acquire new meanings and circulate virally. Guzman himself has used memes as starting points in some of his workshops. In the case of *Lejos de...* the loss of quality is not the result of their low resolution, but of a double photographic operation.*

In an even more brutal operation, Guzman has picked a selection of destroyed masterpieces by Monet, Matisse, Renoir, Picasso, and Bacon. Images of these

con el rostro borrado. En ellas aparecen Pablo Picasso, Joseph Beuys, Henri Cartier-Bresson, Marcel Duchamp y Jackson Pollock, a los que identificamos a pesar de la ausencia de sus rostros, gracias a la familiaridad con algunas imágenes o al nombre que las acompaña.

Un conjunto de fotografías de hojas de árbol en plena caída apuntan a un acercamiento algo más nostálgico. En cada imagen aparece una sola hoja de árbol, aislada de su entorno. Estas fotos de formas apenas legibles no describen a las hojas, sino que son sumarios recordatorios de algo visto, del momento que escapa a la cámara fotográfica. Son el signo visible de lo pasajero, monumentos deformes a la imprecisión de la vista.

Una serie de imágenes nocturnas parece todavía más evocativa del rol del artista respecto a su obra. Envueltas en una oscuridad impenetrable, cada fotografía revela solamente un espacio en su centro: un *Carrusel*, una *Fábrica*, o un puñado de *Canicas*. Parecen apuntar al instante fugaz, sin lograr capturarlo. Se asemejan a retazos de memoria. Aluden a los destellos

are shown next to their reduction to a 16 colour chart, all displayed neatly on a table. In yet another series, Guzman presents photographs of famous artists with their faces erased. We only know it is Pablo Picasso, Joseph Beuys, Henri Cartier-Bresson, Marcel Duchamp and Jackson Pollock if we are familiar with the images or by looking at the wall label.

A group of pictures that shows leaves falling looks somewhat more nostalgic. Each image presents a single tree leaf, isolated from its surroundings. These barely legible images do not describe the leaves, but rather seem like scant reminders of something seen, of a moment that escaped the artist's camera. They are visible signs of the transient, deformed monuments to the imprecision of sight.

A series of nocturnal images seem even more evocative of the role of the artist in regard to his work. Shrouded in complete darkness, each picture reveals only a small space in its centre: a carousel, a factory, a bunch of marbles. These images seem to refer to a moment, rather than capture it.

de luz que vuelven visible un aspecto de la realidad durante las derivas noctámbulas del fotógrafo, y de las cuales el artista no puede más que producir un equivalente aproximado. Son objetos que parecerían insignificantes si no fuera por la fuerza con que se imponen en la memoria. A su manera, recuerdan la *Rapsodia en una noche de viento* (1917) de Thomas Stearns Eliot:

*“La memoria vomita y deja varadas
una muchedumbre de cosas torcidas,
una rama torcida sobre la playa
desbastada, y pulida
como si el mundo cediera
el secreto de su esqueleto,
tieso y blanco”*

Guzmán desbasta y erosiona sus imágenes: las hojas de los árboles aparecen borrosas y aisladas; los óleos destruidos (que sólo existen ya como reproducciones) son reducidos a una selección de colores planos; los protagonistas muertos de la historia del arte moderno son presa del artista, quien cancela sus rostros. Sean reproducciones, u originales, todas apuntan a un mismo proceso: la pérdida.

They are like snippets of memory. They point to the sparkling lights that reveal an aspect of reality only for a brief moment to the wandering photographer. He can produce only a poor equivalent. These objects would seem insignificant, were it not for the force with which they impose themselves in our memory. In their own way, they are reminiscent of T. S. Eliot's Rhapsody on a Windy Night (1917):

*“The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things;
A twisted branch upon the beach
Eaten smooth, and polished
As if the world gave up
The secret of its skeleton,
Stiff and white”*

Guzman smooths and erodes his images: the tree leaves seem blurred and isolated; destroyed masterpieces, that exist today only through reproductions, are reduced to a selection of flat colours; the great dead men of art history fall prey to the artist, who obliterates their faces. Be they originals or reproductions, they all point to one process: loss.

Benjamin, Walter. *Illuminations* (1936), Hannah Arendt (ed.) (Nueva York: Schocken Books, 1968, 217-242)

Eliot, Thomas Stearns. *Rhapsody on a Windy Night in Prufrock and Other Observations* (1917) (Londres: The Egoist, 27-30) Traducción del autor.

Scanlan, John. *Memory. Encounters with the Strange and the Familiar* (Londres: Reaction Books, 2013)

Steyerl, Hyto, *The Wretched Of The Screen* (2012) traducido como *Los condenados de la pantalla*, Marcelo Expósito trad. (Buenos Aires: Caja Negra, 2014)

Benjamin, Walter. *Illuminations* (1936), Hannah Arendt (ed.) (New York: Schocken Books, 1968, 217-242)

Eliot, Thomas Stearns. *Rhapsody on a Windy Night in Prufrock and Other Observations* (1917) (London: The Egoist, 27-30) Spanish translation by the author.

Scanlan, John. *Memory. Encounters with the Strange and the Familiar* (London: Reaction Books, 2013)

Steyerl, Hyto, *The Wretched Of The Screen* (2012) translated as *Los condenados de la pantalla*, Marcelo Expósito, trans. (Buenos Aires: Caja Negra, 2014)



Identidad

En Identidad trato de cuestionar la identidad en tres ramificaciones: La identidad del medio fotográfico destruyendo la pieza físicamente, utilizando como en muy pocas ocasiones sucede al soporte formal de la fotografía (la impresión) para formar parte del discurso; la identidad del creador negando en cada serie sus rostros durante la ejecución de la pieza misma; y por último la identidad del arte utilizando una selección de artistas que, en mi propio ejercicio, se encuentran como transformadores del arte que se produce en la actualidad (creadores de la identidad del arte contemporáneo). También es una búsqueda por unificar idea y materia en el ejercicio fotográfico. —Ricardo Guzmán.

Identity

In Identity I try to question the identity in three ramifications: the identity of the photographic means destroying physically the piece, using as it rarely happens to the formal support of photography (printing) to be part of the discourse; the identity of the creator denying in each series their faces during the execution of the piece itself; and finally, the identity of art using a selection of artists who, in my own exercise, find themselves as transformers of the art that is produced today (creators of the identity of contemporary art). It is also a search to unify idea and matter in a photographic exercise. —Ricardo Guzman.



Joseph Beuys | De la serie Identidad
Intervención sobre impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 30 cm.



Joseph Beuys | De la serie Identidad
Intervención sobre impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 40 cm.



Marcel Duchamp | De la serie Identidad
Intervención sobre impresión de archivo con tintas de pigmento | 45 x 30 cm.



Marcel Duchamp | De la serie Identidad
Intervención sobre impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 30 cm.



Damien Hirst | De la serie Identidad
Intervención sobre impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 40 cm.



Damien Hirst | De la serie *Identidad*
Intervención sobre impresión de archivo con tintas de pigmento | 45 x 30 cm.



Jackson Pollock | De la serie Identidad
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 40 cm.



Jackson Pollock | De la serie Identidad
Intervención sobre impresión de archivo con tintas de pigmento | 45 x 30 cm.



Henri Cartier-Bresson | De la serie Identidad
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 45 x 30 cm.



Henri Cartier-Bresson | De la serie *Identidad*
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 45 cm.



Pablo Picasso | De la serie Identidad
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 30 x 40 cm.



Pablo Picasso | De la serie Identidad
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 45 x 30 cm.







TRASLUCIR. RICARDO GUZMÁN

REVEAL. RICARDO GUZMAN

Rodrigo Meneses

El trabajo de Ricardo Guzmán aborda problemáticas de la imagen desde cuestionamientos y elementos propios del arte contemporáneo. Los planteamientos conceptuales de la muestra *Traslucir* dejan ver un proceso de producción donde las estrategias de apropiación, deriva y archivo son uno de los ejes principales.

La apropiación es un término íntimamente ligado al montaje y la alegoría, ya que busca tomar un elemento que no es propio, vaciarlo de su significado y propiciar un desplazamiento para transformarlo. De esta manera, la jerarquía del fragmento se posiciona como parte fundamental de la estrategia. El usurpar no se refiere únicamente a objetos, sino que pueden ser conceptos o, incluso, momentos específicos de la historia del arte abriendo la puerta hacia la exploración de la imagen.

Por su parte, la deriva implica salir a caminar sin objetivo específico siguiendo las emociones generadas en las situaciones cotidianas y, como consecuencia, permiten tener una experiencia nueva con el entorno. Guzmán en su proceso propicia una deriva

The work of Ricardo Guzman addresses issues of image from questionings to elements inherent to contemporary art. The conceptual approaches to the exhibit "Reveal" show a production process in which appropriation, dérive and archive strategies are the main axes.

Appropriation is a term intimately linked to montage and allegory, as it seeks to take an alien element, empty it of its meaning and foster a shift in order to transform it. This way, the hierarchy of the fragment becomes a fundamental part of the strategy. The usurping does not only refer to objects, but concept or, even specific moments in art history, opening its doors to the exploration of the image.

On the other hand, dérive implies wandering with no specific objective following emotions generated by everyday situations and, as a consequence, allowing us a new experience with the environment. Guzman, in his process allows a conceptual dérive, that is to say, he enters historical art events to spark off possibilities that dismantle and propose new routes.

conceptual, es decir, se adentra a los acontecimientos históricos del arte para detonar posibilidades que desarticulan y proponer nuevas rutas.

Es importante resaltar que la idea de deriva proviene de *La Internacional Situacionista*, un grupo de artistas visuales y escritores que en la Europa de la posguerra plantearon la independencia del arte por medio de la libertad y el compromiso político. El nombre situacionismo está dotado por el concepto de *situación construida*, definida como “[...] momento de la vida, concreta y deliberadamente construido por medio de la elaboración colectiva de un ambiente unitario y de juego de acontecimientos”.¹ La memoria de la imagen ya no sería el aspecto que detone las reflexiones, sino que éstas se darán por medio de las experiencias depositadas en un contexto espacio-temporal.

El archivo es sin duda otra de las estrategias que utiliza como uno de los ejes articuladores de su proceso de trabajo.

¹ Mario Perinola, *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo xx*, Madrid, Ediciones Acuarela y Machado, 2010, p. 29.

It is important to emphasize that the idea of drift comes from The Situationist International (SI), a group of artists and writers in post-war Europe that consider art independence through freedom and political commitment. The term “situationism” defines the constructed situation as “(...) a moment of life concretely and deliberately constructed by the collective organization of a unitary ambiance and a game of events.”¹ The memory of the image would no longer be the aspect that detonates reflection; rather this would be given through the experience deposited within the spatial-temporal context.

The file is, without a doubt, another strategy used as a main point of his work process. As Michael Foucault states:

But the archive is also that which determines that all these things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribed in an unbroken linearity, nor do they disappear at the mercy of chance

¹ Mario Perinola, *The Situationists, Critical History of the last Vanguard of the 20th. Century*, Madrid, Acuarela y Machado Ed., 2010, p. 29.

Como afirma Michel Foucault:

el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezca al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso del tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de extremada palidez.²

El archivo contiene la historia, lo que dejamos de ser. Ayuda a separar lo pasado del futuro. Es un espacio dinámico que busca vincular la información y propiciar diversas conexiones potencializando cualidades. Así, el archivo permite la expansión de las investigaciones.

² Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 220, consultado febrero/2016.

external accidents; but they are grouped together in distinct figures, composed together in accordance with multiple relations, maintained or blurred in accordance with specific regularities; that which determines that they do not withdraw at the same pace in time, but shine, as it were, like stars, some that seem close to us shining brightly from afar off, while others that are in fact close to us are already growing pale.²

The archive contains history, that which has been. It helps separate past from future. It is a dynamic space which seeks to link information and promote various connections enhancing qualities. Thus, the archive allows the expansion of investigations.

The use of the archive in art can be traced back to photomontage, which in the beginning functioned as an anti-archive. The photomontage refers to the actions of selecting and classifying images. Unlike collage, photomontage does not artistize

² Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 220, consulted february 2016.

El uso del archivo en el arte puede remontarse al fotomontaje, que en principio funciona como un anti-archivo. El fotomontaje remite a las acciones de seleccionar y clasificar las imágenes. A diferencia del *collage*, el fotomontaje no artistifica los materiales provenientes del mundo exterior al arte. Cuando pensamos en el fotomontaje nos remitimos a imágenes extraídas de medios de comunicación.

Ricardo Guzmán acude a la fotografía para registrar los procesos de la obra y, posteriormente, elaborar la descripción de los procesos conceptuales a partir de imágenes u objetos, buscando el análisis entre lo visible y lo mental por medio de los mecanismos de percepción.

material coming from the outside world to art. When we think of photomontage, we refer to images taken from the media.

Ricardo Guzman turns to photography to register the work processes and, later, to elaborate the description of the conceptual process of images or objects, searching for the analysis between both visible and mental through perception mechanisms.

RÄGL



Lo Fatal (Deconstrucción de la Noche)

Esta serie es un ejercicio para entender como la noche redefine nuestra percepción de la ciudad. Estudio el espacio y busco los lugares cotidianos que se definen como nuevos en el momento que la luz del día da paso a la noche y después a la luz de la calle.

Las imágenes de esta serie también hablan del vacío. Son zonas marginales de la urbe que se vuelven lugares mágicos, únicamente, simplemente, a causa de la luz. El diálogo con estas piezas se abre a ideas completamente distintas a las que se pudieran generar durante el día. Todo es la luz, su ausencia, su sustitución y la mente del espectador trabajando juntas.

Aíslo espacios, busco en la ciudad lugares únicos y los vuelvo individuales para buscar un todo. Durante la noche. —Ricardo Guzmán.

The Fatal (Deconstruction of the Night)

This series is an exercise to understand how night redefines our perception of the city. I study the spaces and look for everyday places that transform themselves into new ones once the light of day gives way to the night and the light of the streets.

The images in this series also speak of emptiness. They are about marginal areas of the city that become magical places simply due to the light. The dialogues with these pieces are completely different from those that may be generated during the day. Everything becomes about the light, its absence, its replacement and the mind of the viewer interacting with it. I isolate spaces within the city looking for their uniqueness and I turn them into one of a kind in search of a sense of wholeness. During the night. —Ricardo Guzman.



Carrusel | De la serie *Lo fatal*
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



Canicas | De la serie Lo fatal
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



Fábrica | De la serie Lo fatal
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



Multifamiliar | De la serie Lo fatal
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



Basurero | De la serie *Lo fatal*
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



Manzana F | De la serie Lo fatal
Impresión de archivo con tintas de pigmento | 110 x 110 cm.



SEMBLANZA

Ricardo Guzmán

Nació en Guadalajara, Jalisco. México.
23 de octubre de 1979.

Artista visual. Estudió Artes Audiovisuales en el Centro de Medios Audiovisuales y Artes Visuales Especializadas en Fotografía en la Universidad de Guadalajara, cursó la Residencia para Artistas Internacionales de la Academia de Artes Visuales y realizó estudios de fotografía y multimedia en la *School of Visual Arts* de Nueva York.

Fue seleccionado del Premio Mexicano de Fotografía Contemporánea de la Fundación Mexicana de Cine y Artes FUMCA y participó de la Muestra *Develar y Detonar* que representó, con una selección de fotografía contemporánea, a México en el Festival PhotoEspaña en 2015.

Su trabajo artístico es representado por la Galería Quetzalli en México, su obra ha sido expuesta en galerías y festivales dentro y fuera del país en espacios como el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, el Centro Nacional de las Artes y el Centro Cibeles en Madrid.

*Born in Guadalajara, Jalisco. Mexico.
October 23rd., 1979.*

Visual artist. He studied Audiovisual Arts in the Center of Audiovisual Media and Visual Arts specializing in Photography at the University of Guadalajara. He studied the Residence for International Artists of the Academy of Visual Arts and studied photography and multimedia at the School of Visual Arts in New York.

His work was selected as part of the Mexican Contemporary Photography Award of the Mexican Film and Arts Foundation FUMCA and participated in the "Develar y Detonar"(Uncover and Detonate), show that represented, with a selection of contemporary photography, Mexico in the PhotoEspaña Festival in 2015.

His work is represented by Quetzalli Gallery in Mexico. His artwork has been exhibited in galleries and festivals in Mexico as well as abroad in places such as: the Arts Museum of the Guadalajara University, the Modern Art Museum of

Es fundador de NORTE, un taller especializado en la producción y despliegue de proyectos artísticos para artistas, galerías y museos dentro y fuera de México. Ha estado a cargo de los proyectos relacionados a la gestión, producción, difusión y exhibición de las Artes Visuales de Cultura UDG, dirigiendo por más de 4 años los espacios de Casa Escorza y Casa Vallarta, y gestionando exhibiciones para la Universidad de Guadalajara.

Mexico City, the National Arts Center and the Cybele Center in Madrid.

He is founder of NORTE, a workshop specialized in the production and deployment of artistic projects for artists, galleries and museums both in Mexico and abroad. He has been in charge of projects regarding its project management, production, diffusion and exhibition at the Visual Arts of Culture UDG; he directed Casa Escorza and Casa Vallarta Cultural Center for more than four years and he has managed exhibits for the Guadalajara University.

Esta obra se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2019 en los talleres de JOVEN MULTIGRAPHIK, Independencia #1853, Col. San Miguelito, San Luis Potosí, S.L.P.

La impresión se realizó en papel couche mate de 150 g.
Con un tiraje de 900 ejemplares.

Traslucir

Ricardo Guzmán



SECRETARÍA
DE CULTURA

cultura  UDG

