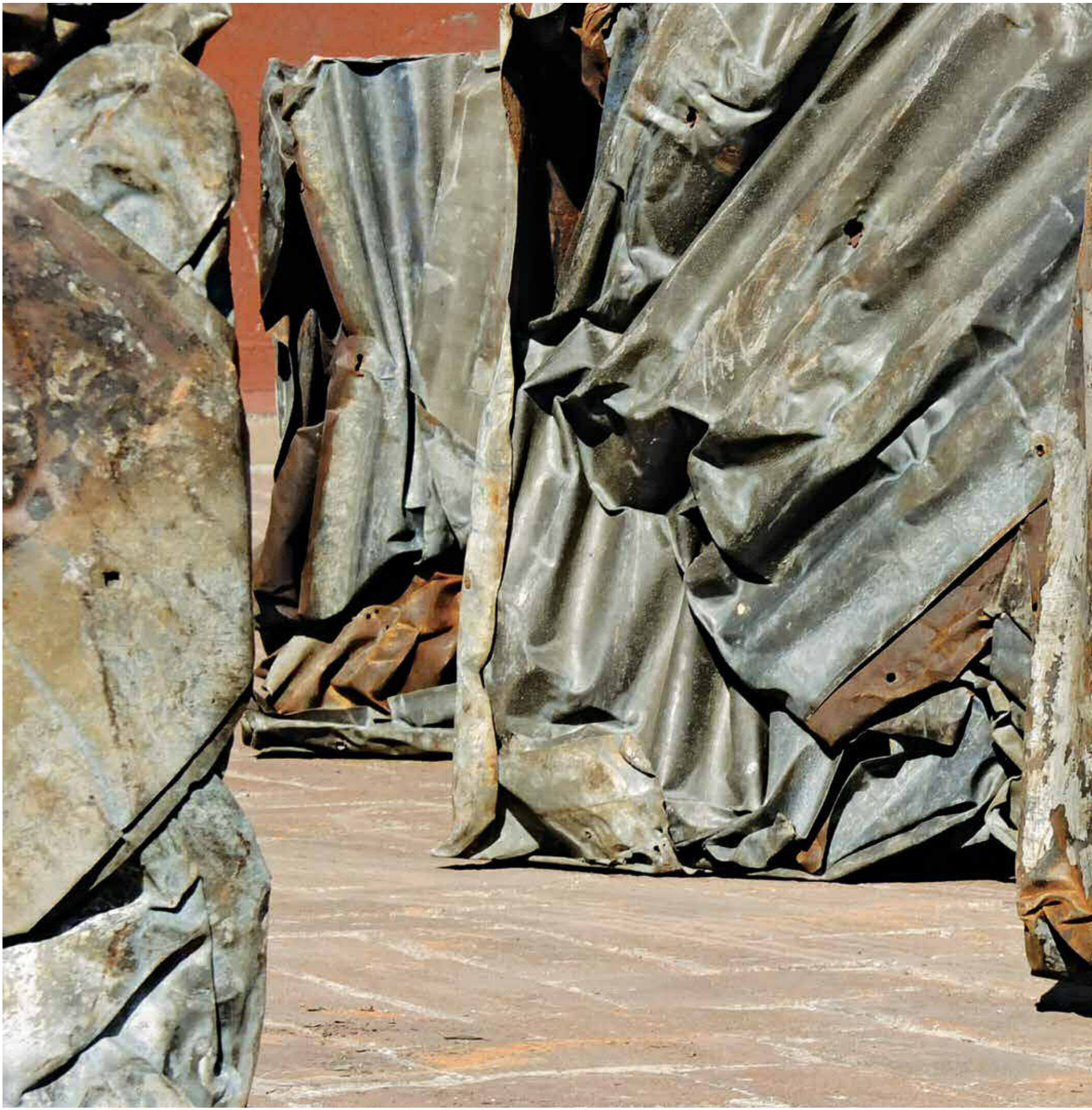
FONDO EDITORIAL ESTADO DE MÉXICO

METONIMIAS

Luis **Carrera-Maul**

Peter Krieger (ed.)
Christoph Wagner | Peter J. Schneemann

Dreisprachige Ausgabe
Edición trilingüe
Trilingual Edition



METONIMIAS

Luis Carrera-Maul

Leer para lograr en grande

COLECCIÓN MAYOR
Bellas Artes

METONIMIAS

Luis **Carrera-Maul**

Peter Krieger (ed.)
Christoph Wagner | Peter J. Schneemann
(texte | **textos** | texts)

Maj Britt Jensen | Luis Cejudo Espinosa
(übersetzungen | **traducciones** | translations)

Dreisprachige Ausgabe
Edición trilingüe
Trilingual Edition

ALEMANIA MÉXICO ALIANZA
COLEGIO ALEMÁN ALEXANDER von HUMBOLDT A.C.
GOETHE INSTITUT
Patronato para la Industria Alemana para la Cultura A.C.
CULTURA SECRETARÍA DE CULTURA
INBA
GOBIERNO DEL ESTADO DE MÉXICO
UAEM Universidad Autónoma del Estado de México
GENTE QUE TRABAJA Y LOGRA enGRANDE

GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

UAEM | Universidad Autónoma del Estado de México

Eruviel Ávila Villegas
Gobernador Constitucional

Ana Lilia Herrera Anzaldo
Secretaria de Educación

Jorge Olvera García
Rector

María de Lourdes Morales Reynoso
Secretaria de Difusión Cultural

Gabriela E. Lara Torres
Directora del Programa Editorial

Consejo Editorial: José Sergio Manzur Quiroga, Ana Lilia Herrera Anzaldo, Joaquín Castillo Torres, Eduardo Gasca Pliego, Luis Alejandro Echegaray Suárez
Comité Técnico: Alfonso Sánchez Arteche, Félix Suárez, Marco Aurelio Chávez Maya
Secretario Técnico: Ismael Ordóñez Mancilla

Metonimias
© Primera edición: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México / Universidad Autónoma del Estado de México, 2016

DR © Gobierno del Estado de México
Palacio del Poder Ejecutivo
Lerdo poniente núm. 300,
colonia Centro, C.P. 50000,
Toluca de Lerdo, Estado de México.

© Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100,
colonia Centro, C.P. 50000,
Toluca de Lerdo, Estado de México.

© Luis Humberto Carrera Maul
© Peter Krieger, Christoph Wagner y Peter J. Schneemann, por textos
© Maj Britt Jensen y Luis Cejudo Espinosa, por traducciones

ISBN (GEM): 978-607-495-497-5
ISBN (UAEM): 978-607-422-750-5

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
www.edomex.gob.mx/consejoeditorial
Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal CE: 205/01/72/16

Impreso en México
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/mx. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su descarga en acceso abierto en http://ri.uaemex.mx

Ellen Madeleine Maul Huber, in memoriam

A Karina, Lea y Marina

Inhalt | Contenido | Contents

17
ERUVIEL ÁVILA VILLEGAS
Grußwort | Mensaje | Message

21
JORGE OLVERA GARCÍA
Vorwort | Presentación | Foreword

25
VIKTOR ELBLING
Vorwort | Presentación | Foreword

29
J. EUGENIO CASTAÑEDA ESCOBEDO
Vorwort | Presentación | Foreword

39
PETER KRIEGER
Luis Carrera-Maul. Ausgrabungen, Kompressionen und Übertragungen
Luis Carrera-Maul. Excavaciones, compresiones y transferencias
Luis Carrera-Maul. Excavations, compressions and transferences

137
CHRISTOPH WAGNER
Luis Carrera-Mauls Goethe-Variationen: Prozesse und Inversionen
Las variaciones de Goethe por Luis Carrera-Maul: procesos e inversiones
The variations of Goethe by Luis Carrera-Maul: processes and inversions

163
PETER J. SCHNEEMANN
Prozesse der Bildproduktion zwischen Beobachtung und Verantwortung im Werk von Luis Carrera-Maul
Procesos de producción de imagen en la obra de Luis Carrera-Maul, entre observación y responsabilidad
Processes of image production in Luis Carrera-Maul's work, between observation and responsibility

200
LUIS CARRERA-MAUL
Nachwort | Epílogo | Epilogue

204
Lebenslauf | Ficha curricular | Curriculum vitae

210
Danksagung | Agradecimientos | Acknowledgments

211
Credits | Créditos | Credits

Grußwort | Mensaje | Message

Eruviel Ávila Villegas

Im Rahmen des Deutschlandjahres in Mexiko (2016 bis 2017) ergibt sich eine großartige Gelegenheit für uns, um die Geschichte, die über Jahre hinweg zwischen unseren Nationen geschrieben wurde und die uns heutzutage verbindet, zugänglich zu machen. Und im gleichen Zuge können wir zeigen, dass unsere Freundschaftsbande mit jedem Tag weiter gestärkt werden.

Mit dieser Absicht und unter dem Motto „Allianz für die Zukunft" wird ein mehr als tausend Veranstaltungen starkes Programm durchgeführt. Es wird Themen umfassen, die Wissenschaft, Kultur, Erziehung, Innovation, Mobilität und Nachhaltigkeit beider Länder betreffen.

Ganz ohne Zweifel muss die künstlerische Schöpfung, unabhängig von ihrem Ursprung, alle Bereiche der Gesellschaft als eine universelle Sprache durchlaufen.

In diesem Sinne ist es für die Regierung des Bundesstaates Mexiko und die Autonome Universität des Bundesstaates Mexiko ein Vergnügen, Ihnen das Buch *Metonimias* in dreisprachiger Ausgabe zu präsentieren, auf Deutsch, Spanisch und Englisch. In Bildern veranschaulicht es den geistigen und kreativen Prozess von Luis Carrera-Maul, wie es die Allusion auf die *Farbenlehre* des deutschen Dichters Johann Wolfgang von Goethe tut.

En el marco del Año Dual Alemania-México (2016-2017), se presenta una gran oportunidad para acercar la historia que, a lo largo de los años, ha unido a nuestras naciones, así como para mostrar que nuestros lazos de amistad se fortalecen cada día.

Con este propósito, bajo el lema "Alianza para el Futuro" se está realizando un programa de más de mil eventos con temas relativos a la ciencia, la cultura, la educación, la innovación, la movilidad y la sustentabilidad de ambos países.

Sin lugar a dudas, la creación artística, independientemente de su origen, debe recorrer todos los rincones de la sociedad como un lenguaje universal.

En ese sentido, el Gobierno del Estado de México y la Universidad Autónoma del Estado de México se complacen en presentar el libro *Metonimias* en edición trilingüe: alemán, español e inglés, que exhibe una exposición gráfica de los procesos mentales y creativos de Luis Carrera-Maul, como lo es

In the context of the Mexico-Germany Dual Year (2016-2017), we have an excellent opportunity to address the history that has linked our nations over the years, as well as to show that our bonds of friendship grow stronger every day.

With this in mind, under the motto "Alliance for the Future", there is a program of more than a thousand events which deal with topics related to science, culture, education, innovation, mobility and sustainability in both countries.

Without a doubt, artistic creation, regardless of its origin, reaches every corner of society as a universal language.

In this regard, the Government of the State of Mexico and the Autonomous University of the State of Mexico are pleased to present the book *Metonimias* in a trilingual German, Spanish and English edition, which offers a visual journey through the

Mit dieser Veröffentlichung hoffen wir darauf, zu einem Dialog zwischen deutschen und mexikanischen Künstlern beizutragen, Künstlern, die neue Wege erforschen, um die Sprache der Kunst mitzuteilen. Aber vor allem ist es unser Wunsch, dass dieses Buch sich in die Brücke verwandelt, die unsere Völker noch enger zusammenführt. Ich hoffe, Sie genießen es.

Verfassungsmäßiger Gouverneur des Bundesstaates Mexiko

su alusión a la teoría de los colores del escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe.

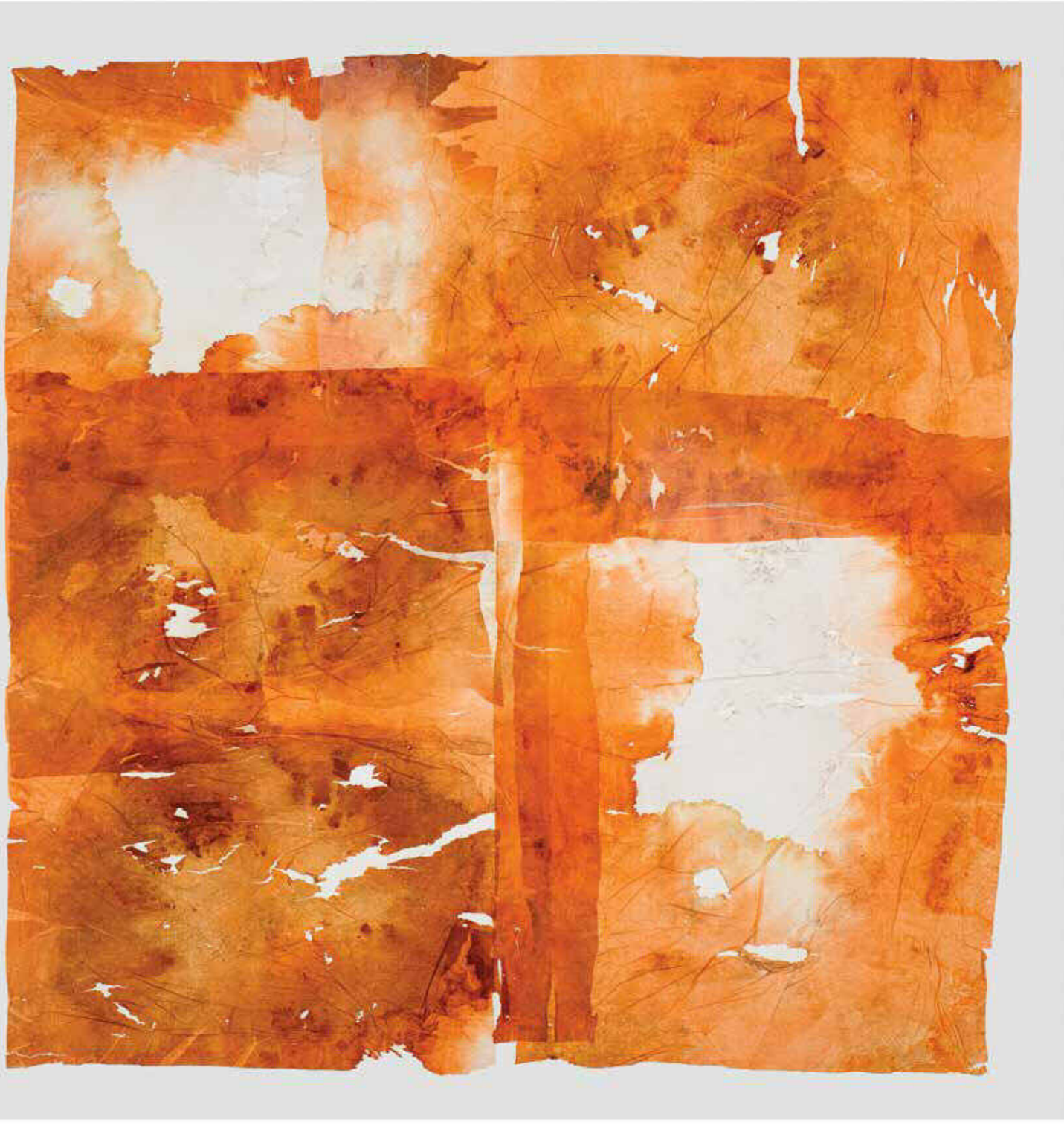
Con esta edición se espera contribuir a un diálogo entre artistas de Alemania y México que exploran nuevas vías para comunicar el lenguaje del arte; pero, sobre todo, es un deseo que este libro se convierta en el puente que una aún más a nuestros pueblos. Espero lo disfruten.

Gobernador Constitucional del Estado de México

mental and creative processes of Luis Carrera-Maul, alluding to the theory of colors of German writer Johann Wolfgang von Goethe.

With this book we hope to contribute to a dialogue between artists from Germany and Mexico who explore new ways to communicate the language of art. Above all, we would like this publication to become a bridge that draws our peoples even closer together. We hope you enjoy it.

Constitutional Governor of the State of Mexico



Vorwort | Presentación | Foreword

Jorge Olvera García

Como parte de las actividades emprendidas en el Año Dual Alemania-México (2016-2017) se ha impulsado un amplio catálogo de actividades de corte científico, cultural, de innovación y desarrollo sustentable, áreas en las que ambas naciones han colocado especial énfasis, puesto que son identificadas como estratégicas para el desarrollo integral e integrado en los procesos y dinámicas del contexto globalizado.

De esta manera, y como apoyo al enriquecimiento cultural alemán y mexicano, el Gobierno del Estado de México y la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM) han unido esfuerzos para la edición de *Metonimias*, volumen que recoge la obra de uno de los artistas visuales más originales de nuestros días, Luis Carrera-Maul, quien realiza un homenaje a uno de los escritores alemanes más insignes, Johann Wolfgang von Goethe, al retomar su teoría de los colores.

Luis Carrera-Maul es heredero de dos de las tradiciones artísticas más importantes, la alemana y la mexicana, lo cual le ha permitido crear una obra que amalgama los mejores elementos de ambas y que brinda una fresca interpretación de las artes visuales que trasciende los parámetros de la física en lo referente a la cromática, con la finalidad de llevar al espectador a un plano de

Als Teil der im Rahmen des Deutschlandjahres in Mexiko (2016 bis 2017) angegangenen Aktivitäten wurde eine umfassende Auswahl von Initiativen wissenschaftlicher und kultureller Art unterstützt, die Neuerung, Nachhaltigkeit und Entwicklung fördern. Beide Nationen haben diesen Bereichen besondere Gewichtung zukommen lassen, weil sie für die integrale und integrierte Entwicklung der Vorgänge und Neigungen eines globalisierten Kontextes als strategisch identifiziert wurden.

Auf diese Weise und zur Unterstützung der weiteren deutsch-mexikanischen kulturellen Bereicherung haben die Regierung des Bundesstaates Mexiko und die Autonome Universität des Bundesstaates Mexiko (UAEM) für die Herausgabe von *Metonimias* Kräfte vereint. Dieses Buch trägt das Werk eines der originellsten bildenden Künstler unserer Tage zusammen, das von Luis Carrera-Mauls, der einen der prominentesten deutschen Schriftsteller ehrt, Johann Wolfgang von Goethe, indem er dessen *Farbenlehre* wieder aufnimmt.

Luis Carrera-Maul hat zwei der wichtigsten künstlerischen Traditionen geerbt, die deutsche und die mexikanische. Das hat ihm ermöglicht, ein Werk zu schaffen, das die besten Elemente beider Kulturen verbindet. Gleichzeitig bietet es eine anregende Interpretation der bildenden Künste, die die Parameter der Physik bezüglich chromatischer Aspekte verwandelt. Zweck ist es, den Zuschauer mithilfe der Farb- und Erdelemente auf eine tiefere Ebene der Betrachtung und der Analyse zu bringen.

In the context of the Mexico-Germany Dual Year (2016-2017), a wide range of activities relating to science, culture, innovation and sustainable development are being promoted. These are fields to which both nations pay special attention, as they are deemed strategic for comprehensive development, integrated into the processes and dynamics of a globalized world.

As a contribution to the cultural enrichment of Germany and Mexico, the Government of the State of Mexico and the Autonomous University of the State of Mexico (UAEM) have joined forces to publish *Metonimias*, a book that assembles the work of one of the most original visual artists of our time, Luis Carrera-Maul, who pays homage to one of the most distinguished of German writers, Johann Wolfgang von Goethe, by reprising his theory of colors.

Luis Carrera-Maul is an heir to two major artistic traditions, that of Germany and that of Mexico, which has enabled him to produce

Der kulturelle Austausch ist einer der wichtigsten Faktoren, um die Beziehungen zwischen den Nationen zu konsolidieren. Das ist auch der Grund, weshalb sich die UAEM mit Enthusiasmus den aus dem Deutschlandjahr in Mexiko hervorgegangenen Aktivitäten anschließt. Die Nähe zwischen unseren Ländern muss als Unternehmung gefördert werden, die ein größeres Verständnis und einen offeneren Dialog anstrebt, sodass wir die Erfahrungen und Erkenntnisse teilen können, die uns hin zu einer Beziehung wechselseitigen Vorteils und Nutzens in den verschiedenen Gebieten führen, wie zum Beispiel der kulturelle Austausch, das Ingangsetzen der akademischen und wissenschaftlichen Projekte, die Handelsbeziehungen und die gegenseitige Unterstützung beim Umweltschutz.

Ich danke der Regierung des Bundesstaates Mexiko, der deutschen Botschaft, der Kulturstiftung der deutschen Wirtschaft in Mexiko, dem Goethe-Institut und der Deutschen Schule Alexander von Humboldt für die Zusammenarbeit und für die anhaltende Hilfe, die nicht nur ausschlaggebend für die Herausgabe dieses Buchs waren, sondern wesentlich zu der deutsch-mexikanischen Annäherung beigetragen haben. Möge die Verbreitung des künstlerischen Werks Luis Carrera-Mauls als Beispiel der Summe von Willenskraft und freundschaftlichen Bindungen dienen, die unsere Länder miteinander verbinden.

Rektor der Autonome Universität
des Bundesstaates Mexiko

análisis profundo por medio de los colores y los elementos de la tierra.

El intercambio cultural es uno de los aspectos más importantes para cimentar las relaciones entre las naciones, motivo por el cual la UAEM se suma de manera entusiasta a las actividades derivadas del Año Dual Alemania-México. La cercanía entre nuestros países debe ser promovida como una iniciativa enfocada a un mayor entendimiento y al diálogo abierto, de manera que podamos compartir las experiencias y conocimientos que nos conduzcan hacia una relación de recíproco beneficio en diversos campos, como el intercambio cultural, la puesta en marcha de proyectos académicos y de investigación, las relaciones comerciales y el apoyo mutuo en torno a la preservación medioambiental.

Agradezco el apoyo del Gobierno del Estado de México, de la Embajada Alemana, del Patronato de la Industria Alemana para la Cultura, del Instituto Goethe y del Colegio Alemán "Alexander von Humboldt" por su colaboración y apoyo permanente que, además de ser fundamental para la edición de esta obra, ha sido pieza clave para el acercamiento germano-mexicano. Que la difusión de la obra artística de Luis Carrera-Maul sea ejemplo de la suma de voluntades y de los lazos de amistad que unen a nuestros países.

Rector de la Universidad Autónoma
del Estado de México

work that amalgamates their best elements and offers a fresh interpretation of visual arts which transcends the parameters of physics in relation to colors, with a view to taking the spectator to a deep level of analysis by means of the colors and the elements of the Earth.

Cultural exchange is one of the most important ways of cementing relationships between nations, which is why the UAEM is enthusiastically participating in the activities for the Mexico-Germany Dual Year. The bonds between our countries must be enhanced in order to seek greater understanding and open dialogue, such that they lead to mutually beneficial relationships in various fields, such as cultural activities, academic and research projects, trade relations and mutual support on environmental conservation.

I am grateful for the support of the Government of the State of Mexico, the German Embassy, the German Industry Trust for Culture, the Goethe Institute and the Alexander von Humboldt German school for their collaboration and ongoing support, which has not only been key to the publication of this book, but is an important part of forging bonds between Mexico and Germany. Let Luis Carrera-Maul's work be an example of the collective endeavors and friendship that links our countries.

Rector of the Autonomous University
of the State of Mexico

Vorwort | Presentación | Foreword

Viktor Elbling

Die Kunst Luis Carrera-Mauls ist eine Syntheseleistung. Sie verbindet das systematische Denken des als Ingenieur ausgebildeten Künstlers mit den unvorhersehbaren Prozessen künstlerischer Kreation. Sie integriert zudem die Erkundung wichtiger kulturhistorischer Innovationen mit dem Nachdenken über unsere gegenwärtigen Lebensbedingungen. Eben jene Werke, welche die geologischen Schichtungen freilegen oder uns die allgegenwärtige Kulturtechnik des Komprimierens vor Augen führen, sind produktive künstlerische Statements zur Situation auf dem „Raumschiff Erde" (Richard Buckminster Fuller), seiner Potenziale, aber auch Krisen. Carrera-Maul erzeugt Bilder, Installationen und Skulpturen, welche auf unerwartete Weise das Bewusstsein schärfen, in welchen gesellschaftlichen und auch ökologischen Kontexten wir agieren.

Auch die Biografie des Künstlers lässt eine interessante Synthese erkennen: Er wuchs in einer mexikanisch-deutschen Familie auf, absolvierte die Schullaufbahn bis zum Abitur auf der Deutschen Schule in Mexiko-Stadt, und einen Teil seiner künstlerischen Ausbildung erhielt er an der Berliner Universität der Künste. Ergebnis dieses biografischen *Cross-overs* ist, unter anderem, die Auseinandersetzung mit der oft falsch verstandenen und zurückgewiesenen Theorie der Farben, dem wichtigen Alterswerk Johann Wolfgang Goethes, eines Schriftstellers, der selbst den Austausch von Kunst und Wissenschaft förderte. Ein universaler Gelehrter, dessen Werk bisweilen zum Bildungsgut erstarrt, aber dennoch immer wieder

La obra artística de Luis Carrera-Maul es un trabajo de síntesis. Combina el pensamiento sistemático del artista, quien se formó como ingeniero, con los procesos imprevisibles de la creación artística. Ésta integra la exploración de importantes innovaciones histórico-culturales con la reflexión sobre nuestras condiciones de vida actuales. Justo aquellas obras que ponen al descubierto las estratificaciones geológicas o nos hacen ver y advertir la omnipresente tecnología cultural de la compresión son productivas declaraciones artísticas acerca de la situación en la "nave espacial Tierra" (Richard Buckminster Fuller), sus potenciales, pero también sus crisis. Carrera-Maul produce pinturas, instalaciones y esculturas que de forma inesperada agudizan nuestra conciencia y hacen que nos preguntemos en qué contexto social y ecológico actuamos.

Asimismo, la biografía del artista permite reconocer una síntesis interesante: creció en una familia mexicana-alemana, estudió en el Colegio Alemán "Alexander von Humboldt" de Ciudad de México hasta el examen final de enseñanza media y cursó una parte de su formación artística en la Universidad de las Artes de Berlín (UdK). El resultado es, entre otros, el análisis de la —a menudo incomprendida y rechazada— teoría de los colores, la importante obra de senectud de Johann Wolfgang von Goethe, escritor que también fomentó el intercambio entre el arte y la ciencia; un sabio universal cuya obra de vez en

Luis Carrera-Maul's artistic production is a work of synthesis. It combines the systematic thinking of the artist, trained as an engineer, with the unpredictable processes of artistic creation. This brings together explorations of significant cultural and historic innovations with reflections on our current conditions of life. The very works that reveal geological stratifications or allow us to see and become aware of the omnipresent cultural technology of compression are productive artistic declarations about the situation of "Spaceship Earth" (Richard Buckminster Fuller), its potential, and its crises too. Carrera-Maul produces paintings, installations and sculptures that unexpectedly sharpen our consciousness and make us wonder in which social, and also ecological, context we act.

In like manner, the artist's biography suggests an interesting synthesis: he grew up in a Mexican-German family, studied at the Alexander von Humboldt German school in Mexico City up to the end

neue Inspirationen bietet. Carrera-Maul greift diese auf und verarbeitet sie in seinem Werk zu aussagekräftigen und zugleich fantasieanregenden Gebilden.

Zudem bezieht sich der Künstler implizit auch auf die Forschungstradition Alexander von Humboldts, der Mexiko vor über 200 Jahren bereiste und beschrieb und der es verstand, ästhetische und naturwissenschaftliche Erkenntnismodi in Bezug zu setzen. Humboldts „Weltbewusstsein" (Ottmar Ette) ist eine intellektuelle Erbschaft, der auch Carrera-Maul verpflichtet ist.

Das vorliegende Buch zum Werk von Luis Carrera-Maul ist Produkt einer deutsch-mexikanischen Zusammenarbeit. Peter Krieger, in Hamburg promovierter Kunsthistoriker, der seit langer Zeit als Forschungsprofessor an der mexikanischen Nationaluniversität (UNAM) über das Verhältnis von Ästhetik und Ökologie arbeitet, hat dieses Buch konzipiert und den einleitenden Essay geschrieben. Zwei weitere Autoren analysieren spezifische Aspekte des Werks von Carrera-Maul. Christoph Wagner, Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der Universität Regensburg, und ebendort zurzeit Vizepräsident, ist ein international anerkannter Spezialist für die Geschichte und Theorie der Farben. Er legt die Ursprünge des subtilen Konzepts Carrera-Mauls frei. Peter J. Schneemann, an der Universität Gießen promovierter Kunsthistoriker, seit vielen Jahren renommierter Lehrstuhlinhaber an der Universität Bern für die Kunstgeschichte der Gegenwart, zeigt in seinem Beitrag die Prozesshaftigkeit im Werk des Künstlers auf. Beide Koautoren haben Mexiko besucht und das Werk Carrera-Mauls gesehen.

So entstand ein produktiver Dialog mit dem Künstler, ein deutsch-mexikanischer Austausch, dessen Ergebnisse nun in Buchform vorliegen. Es ist ein Buch, das die Ausstellungen des Werks Carrera-Mauls in Mexiko und Deutschland begleitet und das zum Nachdenken anregt.

Die Deutsche Botschaft unterstützt diesen künstlerischen deutsch-mexikanischen Dialog, der auch von der Regionalregierung des Bundesstaates Mexiko sowie von der Autonome Universität des Bundesstaates Mexiko, die Kulturstiftung der deutschen Wirtschaft in Mexiko, das Goethe-Institut und die Deutsche Schule Alexander von Humboldt gefördert wird. Allen Beteiligten an der Produktion dieses Buchs sei herzlicher Dank ausgesprochen.

Botschafter der Bundesrepublik Deutschland in Mexiko

cuando se petrifica, convirtiéndose en patrimonio cultural y que no obstante ofrece una y otra vez nueva inspiración. Carrera-Maul la retoma y la transforma en su trabajo, en expresivas y, al mismo tiempo, incitantes creaciones.

Además, el artista se refiere implícitamente a la tradición investigativa de Alexander von Humboldt, quien hace más de 200 años recorrió y describió México, y supo cómo relacionar sistemas de conocimiento estéticos y científicos. La "conciencia del mundo" (Ottmar Ette) de Humboldt es un legado intelectual con el cual Carrera-Maul está comprometido.

El presente libro acerca de la obra de Luis Carrera-Maul es resultado de una cooperación germano-mexicana. Peter Krieger, historiador de arte, doctorado en Hamburgo, desde hace mucho tiempo trabaja como catedrático en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e investiga sobre la relación entre la Estética y la Ecología, concibió este libro y escribió el ensayo introductorio. Dos autores más analizan aspectos específicos de la obra de Carrera-Maul: Christoph Wagner, titular de la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Regensburg, de la cual es actualmente vicepresidente, es un especialista internacionalmente reconocido por sus conocimientos acerca de la Historia y la Teoría de los colores; él descubre los orígenes del sutil

of high school and undertook part of his artistic training at Berlin University of the Arts. This resulted in an analysis of the —often misunderstood and disregarded— Theory of Colors, the important late work by Johann Wolfgang von Goethe, a writer who also fostered exchange between art and science; a universal sage whose work intermittently ossifies to become mere cultural heritage, yet which over and again offers new inspiration. Carrera-Maul embraces it and transforms it in his work into creations that are at once expressive and provocative.

In addition, the artist implicitly refers to the research tradition of Alexander von Humboldt, who more than 200 years ago traveled through and described Mexico, and understood how to connect aesthetic and scientific knowledge systems. Humboldt's "world-consciousness" (Ottmar Ette) is an intellectual legacy to which Carrera-Maul is committed.

The present book on the work by Luis Carrera-Maul is the result of German-Mexican cooperation. Peter Krieger, an art historian who studied his doctorate in Hamburg and who has long worked as a professor at the National Autonomous University of Mexico (UNAM) and whose research is into the relationship between Aesthetics and Ecology, conceived of this book and wrote the introductory essay. Two other authors analyze specific aspects of the work by Carrera-Maul; Christoph Wagner, titular professor of the Art History chair at the University of Regensburg, of which he is the incumbent vice-president, is a world-renowned specialist in the history and theory of colors; he reveals the origins of the subtle concept in Carrera-Maul. Meanwhile, in his contribution Peter J. Schneemann, an art historian who studied his doctorate at the University of Giessen and who has for many years held the prestigious Chair in Contemporary Art History at the University of Bern, reveals the processual character of the artist's work. Both coauthors traveled to Mexico and view the work of Carrera-Maul.

A productive dialogue with the artist thus emerged, a German-Mexican exchange, whose results were recorded in this thought-provoking book that accompanies the exhibitions of Carrera-Maul's work in Mexico and Germany.

The German Embassy endorses this German-Mexican artistic dialogue, which is also promoted and subsidized by the Government of the State of Mexico, the Autonomous University of the State of Mexico, the Cultural Foundation of the German Industry, the Goethe Institute and the Alexander von Humboldt German school. My warmest gratitude to all those involved in the production of this book.

Ambassador of Germany in Mexico

concepto en Carrera-Maul, y Peter J. Schneemann, historiador del arte, doctorado en la Universidad de Giessen, desde hace muchos años es prestigioso titular de la cátedra de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Berna, muestra en su aportación el carácter procesual de la obra del artista. Los dos autores viajaron a México y vieron la obra de Carrera-Maul.

Así surgió un diálogo productivo con el artista, un intercambio germano-mexicano, cuyos resultados quedaron plasmados en este libro, el cual se acompaña por las exposiciones de la obra de Carrera-Maul en México y en Alemania y que estimula el pensamiento.

La Embajada Alemana apoya este diálogo artístico germano-mexicano, que también es promocionado y subsidiado por el Gobierno del Estado de México, la Universidad Autónoma del Estado de México, el Patronato de la Industria Alemana para la Cultura, el Instituto Goethe y el Colegio Alemán "Alexander von Humboldt". Mis más afectuosos agradecimientos a todos los involucrados en la edición de este libro.

Embajador de Alemania en México

Vorwort | Presentación | Foreword

J. Eugenio Castañeda Escobedo

Para el Colegio Alemán "Alexander von Humboldt", A.C., es un honor presentar este libro que incluye la obra de Luis Carrera-Maul, exalumno de esta institución y quien actualmente se desempeña como maestro de arte en nuestra escuela.

El Colegio Alemán siempre ha tenido un especial interés en la educación integral de sus alumnos, fundamentado primeramente en una formación bicultural mexicana-alemana, sobre todo con un especial énfasis en las ciencias, el deporte y el arte. La educación dentro del Colegio, además de formar individuos dotados de una gran sensibilidad artística, ha dado como resultado a grandes artistas. Podríamos mencionar algunos destacados exalumnos, artistas plásticos y visuales, con una trayectoria reconocida en el arte mexicano e internacional como Günther Gerzso, Enrique Bostelmann y Guillermo Zapfe.

En este sentido, la obra y trayectoria de Luis Carrera-Maul son una síntesis de los valores formativos más importantes para el Colegio Alemán, que reflejan su desarrollo como artista y representa un ejemplo para futuras generaciones. En *Metonimias*, razón de ser de este libro, el artista conjuga una serie de actos, donde más que sólo recordar en pleno siglo XXI la *Teoría de los colores* que escribió Johann Wolfgang von Goethe en 1810, y que provocó mucha polémica al cuestionar la teoría óptica newtoniana, más bien

Für die Deutsche Schule Alexander von Humboldt A.C. ist es eine Ehre, dieses Buch vorzustellen, in dem das Werk Luis Carrera-Mauls enthalten ist. Er war Schüler dieser Einrichtung und ist dort zurzeit Kunstlehrer.

Die Deutsche Schule hat seit jeher ein besonderes Interesse an der integralen Erziehung ihrer Schüler. Diese basiert zunächst auf einer bikulturellen, deutsch-mexikanischen Ausbildung, legt aber vor allem Wert auf die Wissenschaften, den Sport und die Kunst. Die Erziehung innerhalb der Schule formt Individuen mit einem ausgeprägten künstlerischen Feingefühl und bringt dazu noch große Künstler hervor. Wir könnten einige herausragende ehemalige Schüler, freischaffende Künstler mit einer anerkannten Laufbahn in der nationalen und der internationalen Kunstszene nennen wie zum Beispiel Günther Gerzso, Enrique Bostelmann und Guillermo Zapfe.

In diesem Sinne vereinigen Werk und Werdegang Luis Carrera-Mauls die für die Deutsche Schule wichtigsten formativen und erzieherischen Werte. Sie spiegeln seine Entwicklung als Künstler wider und erlauben es ihm, ein Beispiel für künftige Generationen zu sein. In *Metonimias*, Hauptgrund für die Existenz dieses Buchs, bringt der Künstler eine Serie von Akten in Einklang, in denen er mitten im 21. Jahrhundert mehr als nur an die *Farbenlehre* Johann Wolfgang von Goethes erinnert. Sie wurde 1810 veröffentlicht und sorgte für große Polemik, weil sie die von Newton aufgestellte Theorie der Optik

For the Alexander von Humboldt German school, it is an honor to present this book that showcases the work of Luis Carrera-Maul, alumnus of this institution and who today works as an art teacher in our school.

The German school has always maintained a special interest in the integral education of its students, chiefly based on Mexican-German bicultural formation with a particular emphasis on science, sport and art. The education system at this school, in addition to training individuals gifted with great artistic sensitivity, has also produced great artists, including some distinguished alumni who are visual artists with outstanding careers in Mexico and abroad such as Günther Gerzso, Enrique Bostelmann and Guillermo Zapfe.

Thus, the work and career of Luis Carrera-Maul are exemplary of the most important formative values for the German school, which reflect his development as an artist who has become an example

hinterfragte. Das Projekt stellt viel eher eine Art Tribut oder Huldigung dieses großartigen deutschen Dichters dar. Wir können unserer Fantasie freien Lauf lassen und uns vorstellen, dass dieselben Steine, die Carrera-Maul aus Veracruz mitgebracht hat, um später mit ihnen im Nationales Kunstmuseum San Carlos zu arbeiten und Goethes Farbkreis nachzubilden, stumme Zeugen der Reise eines anderen berühmten Deutschen durch mexikanische Territorien gewesen sind: von Alexander von Humboldt.

Auch wenn unsere Schüler hauptsächlich wegen ihres wissenschaftlichen Könnens und Wissens bewertet und anerkannt werden, hat die Kunsterziehung große Beiträge für das kulturelle Umfeld unseres Landes geschaffen. Deshalb unterstützen wir unsere Kunstlehrer darin, dass sie durch ihre Lehre im Klassenzimmer den Keim legen können, nicht nur um zukünftige und potenzielle Künstler heranzuziehen, sondern vor allem Individuen mit dem Empfindungsvermögen, die historischen und die zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucksformen zu schätzen und zu begreifen.

Ganz besonders begrüßen wir, dass das Buch *Metonimias* zum Deutschlandjahr in Mexiko gehört und dass Einrichtungen wie das Goethe-Institut und die Kulturstiftung der deutschen Wirtschaft in Mexiko diese Initiative fördern. Wir danken außerdem der Regierung des Bundesstaates Mexiko, in Gestalt des Herausgebergremiums der staatlichen Behörden und der Autonome Universität des Bundesstaates Mexiko, für die unschätzbare Zusammenarbeit bei der Veröffentlichung dieses Buchs.

Zu guter Letzt beglückwünschen wir Luis Carrera-Maul zu seiner Laufbahn und seinem Werk, die dem Namen dieser Einrichtung und der zeitgenössischen Kunst Mexikos zusätzliche Würde verleihen.

Präsident des Vorstands der Deutschen Schule
Alexander von Humboldt, A.C.

representa una especie de tributo u homenaje a este gran dramaturgo alemán. Podemos hacer volar nuestra imaginación y pensar que las mismas piedras que Carrera-Maul trajo de Veracruz, para luego ser intervenidas en el Museo Nacional de San Carlos y recrear el círculo cromático de Goethe, hayan sido testigos mudos del viaje de otro alemán famoso, Alexander von Humboldt, por tierras mexicanas.

Aunque nuestros alumnos son principalmente reconocidos por sus habilidades y conocimientos científicos, la educación artística ha dado grandes ejemplos en el ámbito cultural de nuestro país. Por ello, apoyamos que nuestros maestros de arte, a través de sus enseñanzas en el aula, puedan sembrar la semilla no sólo para ver crecer futuros y potenciales artistas, sino sobre todo la de individuos con la sensibilidad para apreciar y entender las manifestaciones artísticas históricas y contemporáneas.

De manera especial nos congratulamos que el libro *Metonimias* forme parte del año dual México-Alemania y que instituciones como el Instituto Goethe y el Patronato de la Industria Alemana para la Cultura apoyen esta iniciativa. Agradecemos, además, la invaluable colaboración del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, y de la Universidad Autónoma del Estado de México, para la publicación de esta edición.

Por último, felicitamos a Luis Carrera-Maul por su trayectoria y su obra, que ponen en alto el nombre de esta institución y del arte contemporáneo mexicano.

Presidente del Consejo Directivo
del Colegio Alemán
"Alexander von Humboldt", A.C.

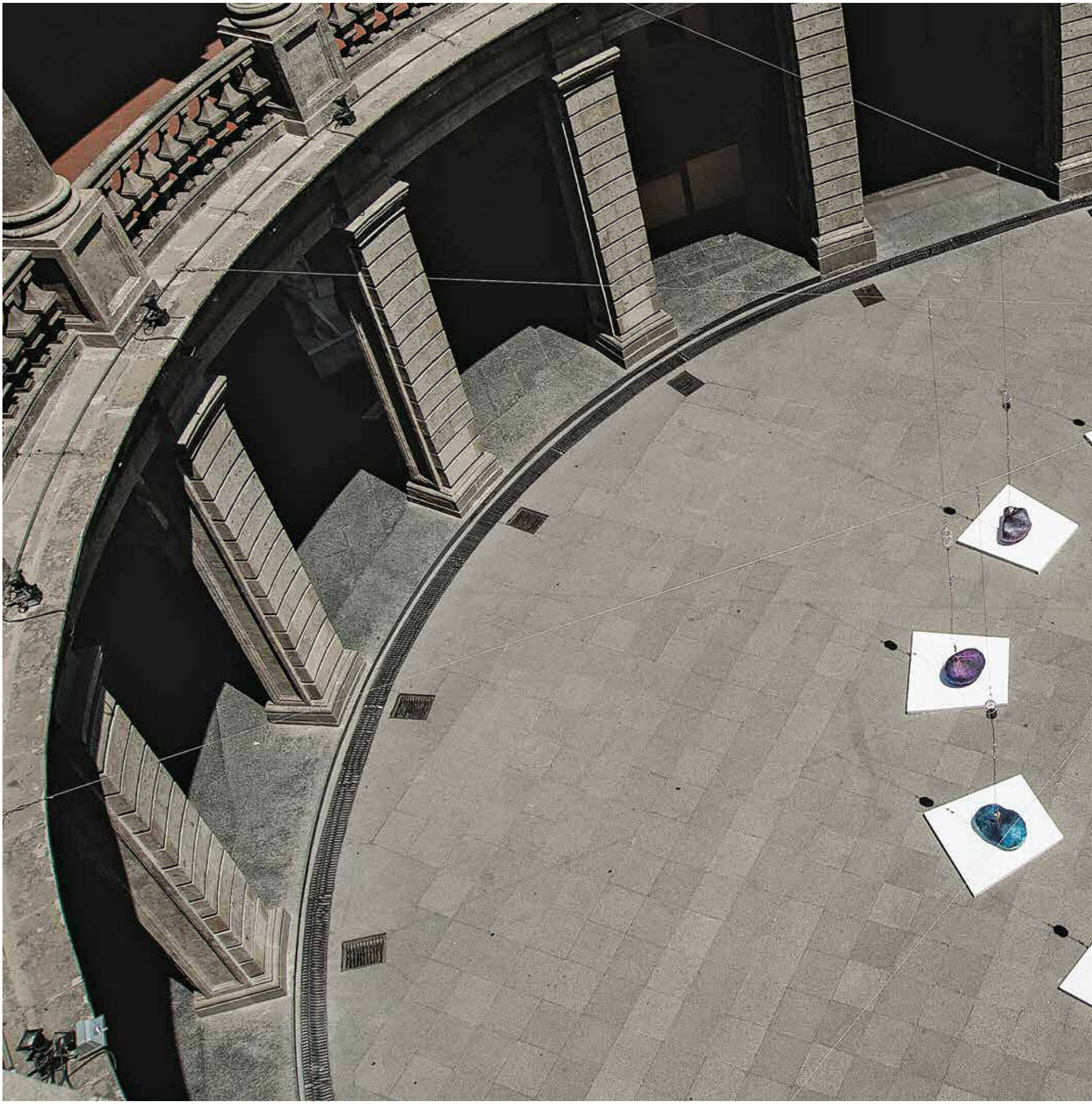
for future generations. In *Metonimias*, the raison d'être of this book, the artist combines a series of actions, in which more than just bringing into the twenty-first century the *Theory of Colors* that was written by Johann Wolfgang von Goethe in 1810, and which provoked much controversy as it challenged Newtonian optics theory, he pays a kind of tribute or homage to this great German playwright. We can allow our imaginations to fly and suppose that the same stones which Carrera-Maul brought from Veracruz, before working on them at the National Museum of San Carlos to recreate Goethe's Color Wheel, were the mute witnesses to the travels of another famous German, Alexander von Humboldt, over Mexican territory.

Although our students are recognized mainly because of their abilities and scientific knowledge, our art education has produced great results in the cultural field in this country. To this end, we support our art teachers so that through their lessons they can plant the seed not only to see future and potential artists grow, but also to educate individuals with the sensibility to appreciate and understand historical and contemporary manifestation of art.

We are especially grateful that *Metonimias* has become part of the Mexico-Germany dual year and that institutions such as the Goethe Institute and the Cultural Foundation of the German Industry are supporting this initiative. Moreover, we deeply appreciate the invaluable collaboration of the Government of the State of Mexico, through the Editorial Council of the State Public Administration, and the Autonomous University of the State of Mexico for the publication of this book.

Finally, we congratulate Luis Carrera-Maul on his career and work, which raise the profile of this institution as of Mexican contemporary art.

President of the Board of Directors
Colegio Alemán "Alexander von Humboldt", A.C.



MATRIA
MATRIA
MATRIA

Peter Krieger

Luis Carrera-Maul. Excavaciones, compresiones y transferencias

Luis Carrera-Maul. Ausgrabungen, Kompressionen und Übertragungen

Luis Carrera-Maul. Excavations, compressions and transferences

Und darum erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken.[1]

Y por eso el destello de la presencia se manifiesta como mitad experiencia visual y mitad pensamiento.[1]

Hence the flashing of an aspect on us seems half visual experience, half thought.[1]

Ludwig Wittgenstein

Peter Krieger, promovierter Kunsthistoriker (Dr. phil., Universität Hamburg), Forschungsprofessor am Institut für Ästhetische Forschungen und Professor an den Graduiertenstudiengängen Architektur und Kunstgeschichte an der mexikanischen Nationaluniversität (UNAM). Autor von Büchern und Artikeln über Politische Ikonografie, Ästhetik und Ökologie der Megastädte. Ehem. Vizepräsident des Weltkunsthistorikerverbandes CIHA / UNESCO 2004-2012.

Peter Krieger es doctor en historia del arte, por la Universidad de Hamburgo. Actualmente es profesor-investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas y profesor en los posgrados de arquitectura e historia del arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Autor de libros y artículos sobre iconografía política, estética y ecología de las megalópolis. Expresidente del Comité Internacional de Historiadores del Arte (CIHA / UNESCO), de 2004 a 2012.

Peter Krieger, Ph. D in Art History from the University of Hamburg, research professor at the Institute of Aesthetic Research and professor at the graduate programs of Architecture and Art History in the National Autonomous University of Mexico (UNAM). Author of books and articles on political iconography, aesthetics and ecology of megalopolises. Former president of the International Committee of Art History, CIHA / UNESCO 2004-2012.

PANORAMA

Este tomo contiene imágenes e ideas relacionadas con la obra artística de Luis Carrera-Maul, aquella producida entre 2011 y 2015 en México. Su obra provoca la percepción visual, igual que la reflexión, y hace presenciar las condiciones ambientales y culturales determinantes; estimula transferencias espacio-temporales sorpresivas que parten del lugar donde fueron producidas: la megalópolis mexicana, y genera las sinergias, aludidas en el epígrafe anterior de Wittgenstein, entre ver y reconocer, justo aquella comprensión sensorial que una obra de arte contemporánea sugestiva es capaz de facilitar. A los lectores se les exige en este libro una libertad de interpretación. Como en la teoría de la *Obra abierta,* de Umberto Eco, las apreciaciones presentadas también deben inducir a la reflexión crítica, a la retroalimentación creativa y, tal vez, a diferentes perspectivas de la obra.

Luis Carrera-Maul nació en Ciudad de México en 1972, hijo de un mexicano y una alemana; recorrió un camino de formación complejo. Complementó sus estudios universitarios de ingeniería con filosofía y, después, artes visuales en Barcelona, Nottingham y Berlín. No sólo sus primeros trabajos distintivos muestran un cruce interesante entre el pensamiento ingenieril y estructurado y el despliegue libre de lo pictórico. Como veremos en el presente análisis, todos los trabajos artísticos posteriores también están sutilmente atravesados por el hábito técnico-analítico del *homo faber.* Después de una pausa de cuatro años, en la que trabajó en la empresa agrícola de su padre y durante la cual se sedimentaron muchos estímulos artísticos, Luis Carrera-Maul reanudó en 2009 su carrera artística con una residencia en La Curtiduría, en la ciudad de Oaxaca, al sur de México. De este tiempo resultó un cuerpo de obra extenso del cual destacaré uno en el siguiente apartado.

EINBLICK

Dieser Band enthält Bilder und Gedanken zum künstlerischen Werk von Luis Carrera-Maul, das zwischen 2011 und 2015 in Mexiko entstanden ist. Sein Œuvre regt das Seherlebnis ebenso wie das Denken an, es lässt die sinnliche Präsenz von prägenden Umweltbedingungen und Kulturtechniken aufscheinen. Es stimuliert unerwartete zeitliche und räumliche Transfers, die von dem Produktionsort, der mexikanischen Megalopolis, ausgehen. Es erzeugt die von Wittgenstein im vorangestellten Epigramm angedeuteten Synergien von Sehen und Erkennen, von eben jener sinnlichen Erkenntnis, die ein anregendes Gegenwartskunstwerk zu vermitteln vermag. Den Lesern wird in diesem Buch eine Offenheit der Interpretation zugemutet. Wie in Umberto Ecos Theorie vom „offenen Kunstwerk" sollen auch die vorgestellten Deutungen zu kritischem Nachdenken, zum kreativen Feedback und vielleicht zu differenten Ansichten des Werks verleiten.

Der 1972 als Sohn eines Mexikaners und einer Deutschen in Mexiko-Stadt geborene Luis Carrera-Maul hat einen komplexen

PANORAMA

This book contains images and ideas related to the artistic work of Luis Carrera-Maul, in particular that produced between 2011 and 2015. His oeuvre invites us both to a visual experience and to reflection, and reveals the prevailing environmental and cultural conditions; it stimulates surprising spatiotemporal transferences, which originate in the place where it was produced: the Mexican megalopolis. It generates synergies, alluded to in the epigram from Wittgenstein above, between seeing and recognizing, that sensorial understanding which a compelling work of contemporary art is able to facilitate. A freedom of interpretation is demanded of the readers of this book. As in the theory of Umberto Eco's *The Open Work*, the appreciations presented must also induce critical reflection, creative feedback, and perhaps different perspectives on the work.

Luis Carrera-Maul was born in Mexico City in 1972, the son of a Mexican father and a German mother. He followed a complex path of education. He complemented his university degree in engineering with philosophy studies, and later pursued visual arts in Barcelona,

Ausbildungsweg absolviert. Sein abgeschlossenes Studium der Ingenieurswissenschaften ergänzte er durch Studien der Philosophie und dann der bildenden Künste, in Barcelona, Nottingham und Berlin. Nicht nur seine ersten Index-Arbeiten zeigen ein interessantes *Cross-over* des strukturierten Ingenieursdenkens mit den freien bildnerischen Entfaltungen. Auch alle späteren künstlerischen Arbeiten sind subtil durchdrungen vom analytisch-technischen Habitus des Homo Faber, wie die folgende Analyse zeigen wird. Nach einer vierjährigen Pause, in der er im väterlichen landwirtschaftstechnischen Betrieb arbeitete und in der sich viele künstlerische Anregungen sedimentierten, nahm Luis Carrera-Maul im Jahr 2009 seine Künstlerkarriere mit einem Stipendienaufenthalt an der La Curtiduría in der südmexikanischen Kunst-Stadt Oaxaca wieder auf. Aus dieser Zeit resultiert ein umfangreiches Werk, von dem eines im folgenden Abschnitt herausgehoben wird. Seit 2010 lebt der Künstler wieder in Mexiko-Stadt, 2011 erhielt er die staatliche Auszeichnung (und Förderung) des nationalen Künstlerprogramms (Sistema Nacional de Creadores).

Die auf den folgenden Seiten vorgestellten drei Werkkomplexe sind eine Auswahl, deren Leitfaden die Handlungen „Ausgrabungen", „Kompressionen" und „Übertragungen" ist. Dabei erhält die als Kunst angewandte Kulturtechnik des Komprimierens eine besondere Aufmerksamkeit. Zwei weitere Aspekte, Carrera-Mauls Auseinandersetzung mit Goethes Farbentheorie und die Prozesshaftigkeit seines künstlerischen Ansatzes, behandeln die nachfolgenden Aufsätze von Christoph Wagner und Peter J. Schneemann.

ERDSCHICHTUNGEN / MATRIA, OAXACA

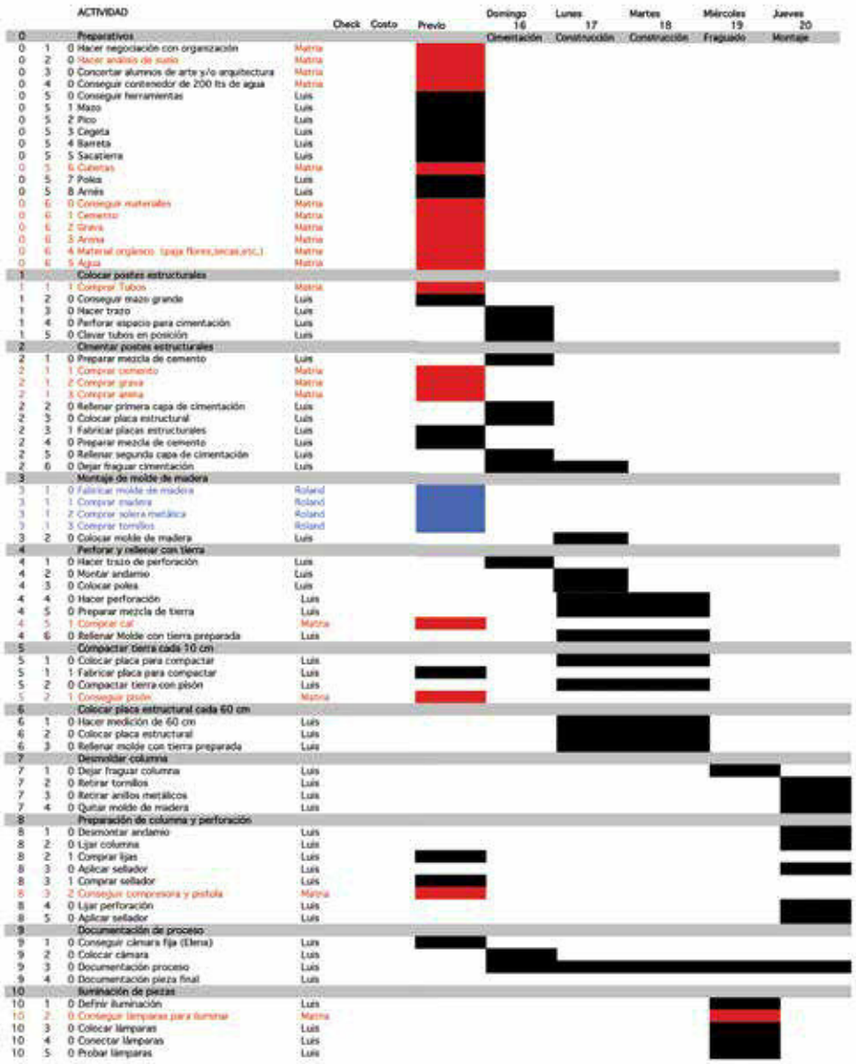
Das Projekt „-Matria. Jardín Arterapéutico" (ein „kunsttherapeutischer Garten"), realisiert im Juni 2009 im historischen Zentrum von Oaxaca, benutzt die Kulturtechnik des Komprimierens als Instrument zur künstlerischen Erkundung geologischer Zustände, die im städtischen Lebensalltag nicht bewusst werden. Der Künstler perforiert einen Teil des Grundstücks (an der Straße Murguía 103), auf dem

Desde 2010, el artista vive de nuevo en Ciudad de México y en 2011 obtuvo la beca del Sistema Nacional de Creadores.

Los tres cuerpos de obra presentados a lo largo de las siguientes páginas son una selección cuyas directrices son las operaciones: excavar, comprimir y transferir. En los tres cuerpos de obra la técnica cultural de la compresión, aplicada o implementada como arte, recibe una atención especial. Los dos siguientes ensayos de Christoph Wagner y Peter J. Schneemann tratan otros dos aspectos: el análisis de Carrera-Maul de la teoría del color de Goethe y la procesualidad de su planteamiento artístico.

ESTRATIFICACIONES DE TIERRA / MATRIA, OAXACA

El proyecto Matria. Jardín Arterapéutico —realizado en junio de 2013 en el centro histórico de Oaxaca— utiliza la técnica cultural de la compresión como instrumento para la exploración artística de condiciones geológicas que no se tienen en cuenta en la cotidianidad urbana. El artista perfora una parte del terreno (el número 103 de la calle Murguía), en el cual se encuentra una casa del siglo XIX, deshabitada y en ruinas, con un cilindro de 2.50 metros de alto y 1.50 metros de diámetro, para sacar a la luz las estratificaciones geológicas del terreno. Los estratos de barro y piedra, la grava y el material de cimentación se tornan visibles. Ahí mismo, a un lado, el material excavado es levantado y puesto de pie dentro de un molde cilíndrico de madera del mismo tamaño. Esto crea un nuevo monumento escultórico al utilizar la técnica de la tierra apisonada. En medio de un jardín creativo y alternativo, improvisado



Nottingham and Berlin. His first distinctive works are not the only ones to reveal an interesting meeting between structured and engineering thinking and free visual expression. As we will observe in this analysis, all his subsequent artistic works are also subtly traversed by the technical-analytical habit of *homo faber*. After a four-year pause, during which he worked in his father's agricultural business, in the course of which numerous artistic stimuli were bedded down, Luis Carrera-Maul resumed his artistic career with a residence at La Curtiduría, in the city of Oaxaca in southern Mexico. This period gave rise to an extensive series of works, one of which I will focus on in the following section. As of 2010, the artist lives in Mexico City and in 2011 he obtained a grant from the National System of Creators.

The three bodies of work presented over the following pages are a selection that are determined by three types of operation: excavate, compress and transfer. In the three bodies of work the cultural technique of compression, applied or implemented as art, receives especial attention. The two subsequent essays by Christoph Wagner and Peter J. Schneemann deal with other aspects: Carrera-Maul's analysis of Goethe's theory of colors, and the processual nature of his artistic approach.

STRATIFICATIONS OF LAND / MATRIA, OAXACA

The project "Matria. Jardín Arterapéutico" [Motherland. Artherapeutic Garden][2] —undertaken in June 2013 in the historic center of Oaxaca— uses the cultural technique of compression as an instrument for the artistic exploration of geologic conditions which are not taken into account in urban everydayness. The artist excavated a part of the plot (103 Murguía street) where there is a 19th-century house, uninhabited and dilapidated, with a cylinder 2.50 meters in height and 1.5 meters in diameter, in order to bring the strata of the plot to light. The strata of mud and stone, gravel and foundation materials become visible. Right there, at one side, the excavated material is lifted and placed upright inside a wooden cylindrical mold of the same size. This creates a new sculptural monument by using the technique of rammed earth. Amid a creative and alternative garden, improvised with buckets full of plants, the abstract form of the cylinder stands out. It clearly distinguishes

ein unbewohntes und verfallenes Haus des 19. Jahrhunderts steht, mit einem 2,50 Meter hohen und 1,50 durchmessenden Zylinder, um die geologischen Schichtungen des Terrains freizulegen. Lehm- und Steinschichten, Geröll und Fundamentmaterial werden sichtbar. Der Aushub wird in einem mit rohen Holzlatten zusammengefügten Zylinder gleicher Größe daneben aufgestellt. So entsteht ein neues skulpturales Baumonument in der Technik des Stampflehms. Inmitten eines improvisierten, kreativ-alternativen Gartenambientes mit Pflanzenkübeln ragt der Zylinder als abstrakte Form heraus. Er setzt sich auch klar gegenüber den Mauerresten des verfallenen Hauses ab. Seine Negativform in der Erde verleiht dem Garten ein Überraschungsmoment.

Mit diesem Werk integriert sich der Künstler in den gegenwärtigen „geologic turn“,[2] eine Bedeutungserweiterung der geologischen Forschungen hin zu kulturwissenschaftlicher Erkundung und künstlerischer Praxis. Ziel ist die sensorische Erfahrung geologischer Realitäten, deren Zeitrahmen weit über die Siedlungsgeschichte einer Stadt hinausreicht. Im als Weltkulturerbe geschützten historischen Zentrum Oaxacas ist die partielle Freilegung der geologischen Langzeitperspektive innovativ. Und der Verfall eines Gebäudes, die temporäre Umnutzung seines Grundstücks stellen den Freiraum für ein solches künstlerisch-geologisches Erfahrungsprojekt bereit.

Die skulpturale Form (des Zylinders) und seine Negativform (in der perforierten Erde) sind ein minimaler, aber effizienter künstlerischer

con contenedores llenos de plantas, sobresale aquella forma abstracta: el cilindro. Destaca claramente entre los muros restantes de la casa en ruinas. Su forma negativa en la tierra provee al jardín de un momento de sorpresa.

Con esta obra, el artista se integra al actual *geologic turn*,[2] una ampliación del significado de las investigaciones geológicas que incluye exploraciones de las ciencias culturales y la práctica artística. El objetivo es la experiencia sensorial de realidades geológicas cuyo marco temporal se extiende más allá de la historia de urbanización de una ciudad. En el centro histórico de Oaxaca —protegido como patrimonio de la humanidad— la exposición parcial de antiguas capas geológicas es innovadora. El desmoronamiento de un edificio y el cambio temporal en el uso de un terreno proporcionan el espacio para un proyecto artístico-geológico y experiencial.

La forma escultórica (del cilindro) y su forma negativa (la tierra perforada) son una intervención artística mínima, pero eficiente. Contribuye a un entendimiento diferente e inesperado del Antropoceno,[3] tal cual se manifiesta en una ciudad histórica. Más allá de la protección y la fama de los patrimonios de la humanidad, aquí

itself among the remaining walls of the house in ruins. Its negative form on the land provides the garden with a moment of surprise.

With this work, the artist joins the current "geologic turn",[3] an expansion of the meaning of geologic research that includes explorations by cultural sciences and artistic practice. The objective is the sensorial experience of geologic realities whose temporary framework extends beyond the history of urbanization of a city. In the historic center of Oaxaca —protected as a World Heritage Site— the partial exhibition of ancient geologic strata is innovative. The collapse of a building, and the temporary change in use of a plot of land provide the space for an artistic-geologic and experiential project.

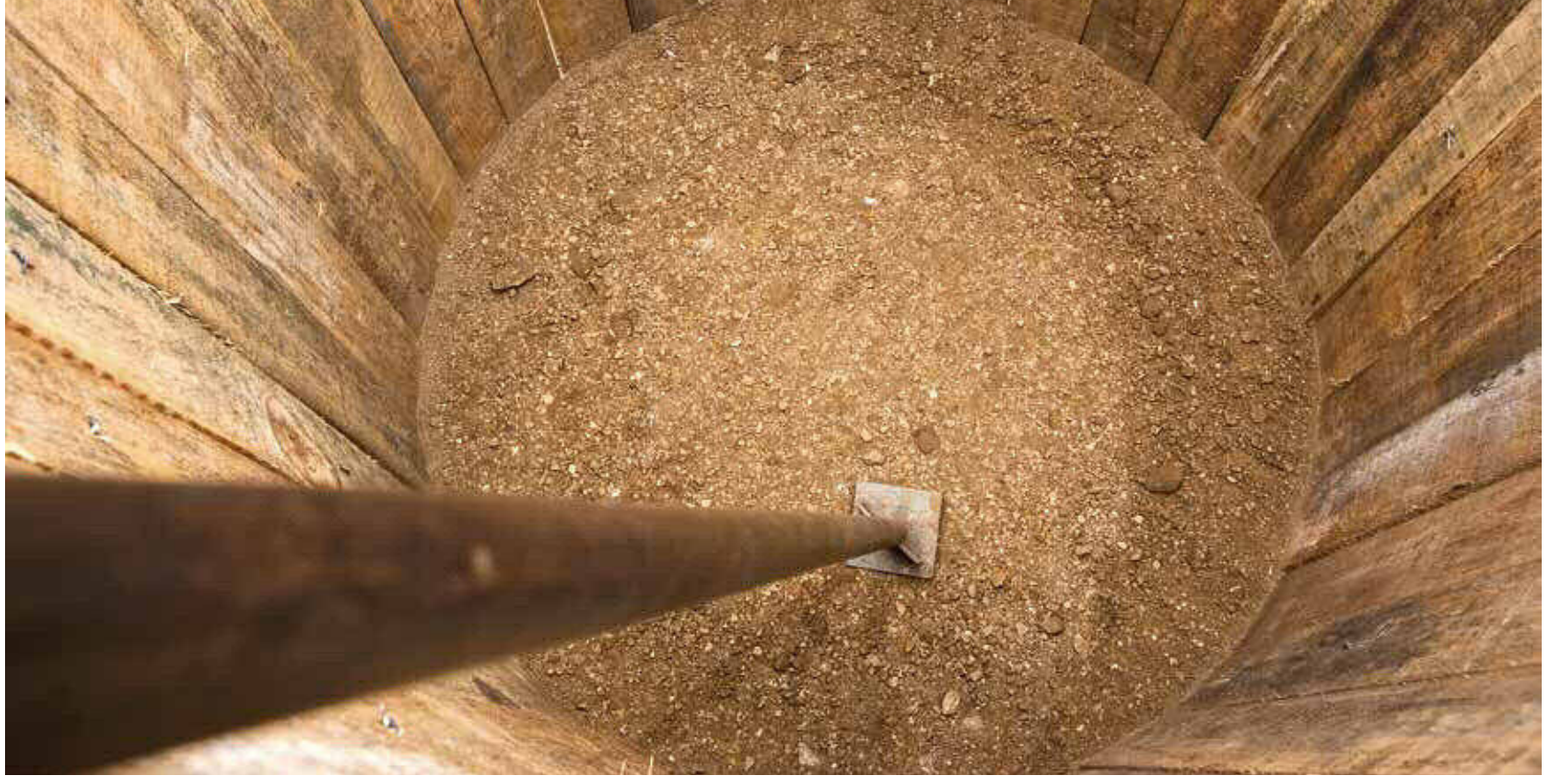
The sculptural form (of the cylinder) and its negative form (the perforated ground) are a minimal artistic intervention, efficient nevertheless. It contributes to a different and unexpected understanding of the Anthropocene,[4] as it manifests itself in a historic city. Beyond the protection and the fame of world heritage sites,

Eingriff. Er trägt zu einem differenten und unerwarteten Verständnis des Anthropozäns bei,[3] wie es sich in einer historischen Stadt manifestiert. Jenseits des geschützten und gerühmten Weltkulturerbes wird hier eine Facette archaischer planetarischer Geschichte, die komplexe Schichtung der Erde über lange urgeschichtliche Zeiträume hinweg, künstlerisch thematisiert.

Der Prozess ist prototypisch für das Schaffen Carrera-Mauls: Dem Ausgraben folgt das Komprimieren und das Übertragen in neue Bedeutungszusammenhänge. Inmitten der fröhlichen Anarchie des Gartens öffnet sich ein Ort der Introspektion. Auf welchem Grund bauen wir unsere Häuser und Städte? Was bleibt bestehen? Was sedimentiert sich im Lauf der Zeit, was erodiert, mutiert? Und wie ist das zu erkennen?

Übergangssituationen wie etwa der Verfall, der Abbruch und der Neubau eines Hauses sind für Carrera-Maul inspirierende Interventionsorte. *In situ* erkundet er die wenig bewussten, aber determinierenden Beziehungen geologischer und humaner Entwicklungsprozesse. Der Besucher des Gartens wird zum Beobachter einer Momentaufnahme geologischer Lebensbedingungen, die auch lebende Organismen mitprägen. So experimentiert der Künstler in einem anderen Werk mit der Autopoieisis von Humus, Samen und Bakterien, die er im März 2012 dem Chapultepec-Park in der mexikanischen Hauptstadt entnahm und später in eine kleine Plastiktüte füllte, um sie sich selbst zu überlassen und biologische Metamorphosen beobachten zu können.

Dieses Mikroprojekt arbeitet ebenso wie die *Matria*-Ausgrabung nicht mit dem (inzwischen ausgehöhlten) moralischen Imperativ der Nachhaltigkeit[4] —einem Zustand, der in der Natur nicht existiert, sondern ein kulturelles Konstrukt ist[5]—, sondern nutzt das spielerische Medium der bildenden Kunst, um Erfahrungen sichtbar, spürbar zu machen, die zu einem anderen Verständnis unserer Lebenswelten beitragen. Die materielle Realität der *Matria*-Installation, ihre Struktur als Schacht und Säule, zeigt auch, wie im Geist des Künstlers ästhetische,



se habla de manera artística de una faceta de la historia arcaica del planeta, así como de la compleja estratificación de la tierra durante largos y prehistóricos periodos de tiempo.

El proceso es prototípico para la creación de Carrera-Maul: a la excavación le sigue la compresión y la transferencia a nuevos contextos de significado. En medio de la alegre anarquía del jardín se abre un lugar para la introspección. ¿Sobre qué suelo construimos nuestras casas y ciudades?, ¿qué perdura?, ¿qué se sedimenta en el transcurso del tiempo, qué se erosiona, qué muta? y ¿cómo se reconoce eso?

Para Carrera-Maul las situaciones de transición, por ejemplo el desmoronamiento, la demolición y reconstrucción de una casa, son momentos inspiradores de intervención. *In situ,* explora las relaciones —poco conscientes, pero determinantes— de los procesos de desarrollo geológico y humano. El visitante del jardín se convierte en espectador de una instantánea de las condiciones geológicas de vida que también determinan a los organismos vivos. Así, en otra obra, el artista experimenta con la autopoiéisis de humus, semillas y bacterias que tomó en marzo de 2012 del Bosque de Chapultepec en la capital mexicana, para más tarde llenar con ellas una bolsa de plástico, dejarlas a cuenta propia y poder observar la metamorfosis biológica.

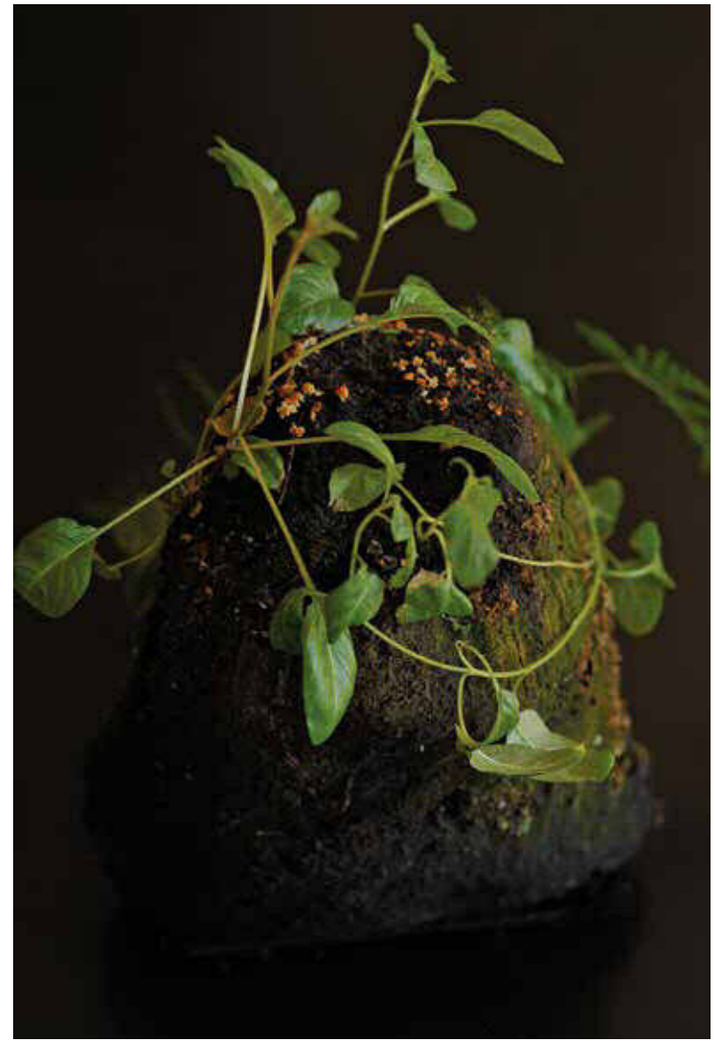
Al igual que la excavación en Matria, este microproyecto tampoco trabaja con el imperativo moral de la (por lo pronto

here an aspect of the archaic history of the planet and the complex stratification of the earth over vast periods of prehistoric time is addressed from an artistic viewpoint.

The process is prototypical for Carrera-Maul's creation: excavation is followed by compression and transference of new contexts of meaning. In the middle of the joyful anarchy of the garden a place for introspection opens up. Upon which ground do we build our houses and cities? What endures? What becomes sedimented over time, what erodes, what mutates? And, how to identify it?

For Carrera-Maul situations of transition, for instance the collapse, demolition and reconstruction of a house, are moments that inspire intervention. *In situ*, he explores the relationships —barely conscious, though decisive— between the processes of geologic and human development. The visitor to the garden becomes the spectator of a snapshot of the geologic conditions of life that also determine living organisms. Thus, in other work, the artist experiments with the autopoiesis of humus, seeds and bacteria, which he took in March 2012 from the Chapultepec Forest in the Mexican capital, filling a plastic bag with them, leaving them on their own and observing the resulting biological metamorphosis.

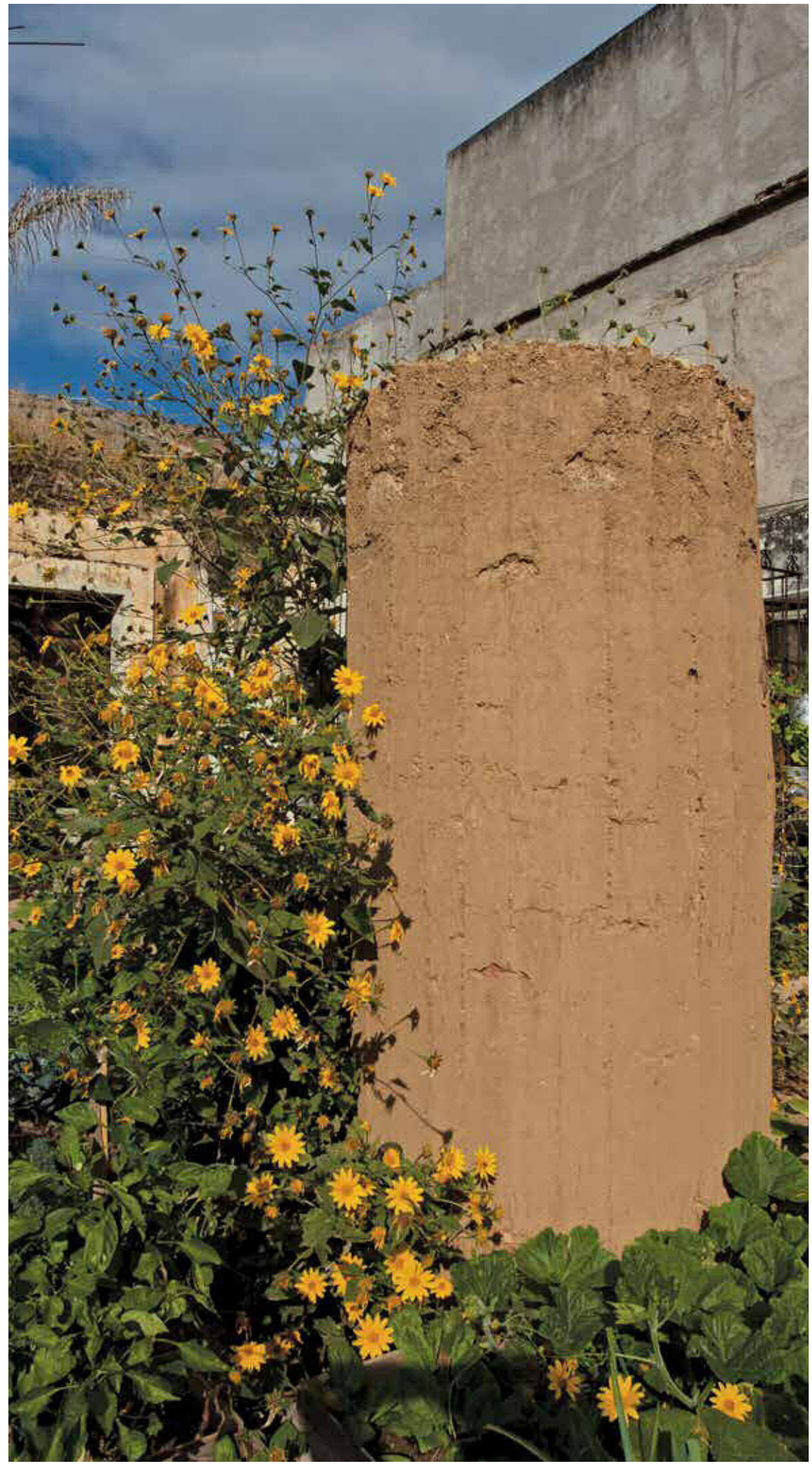
Like the excavation in *Matria*, this micro-project does not work with the (currently debatable) moral imperative of sustainability[5] —a state that is nonexistent in nature and that is rather a cultural construction[6]— but it uses the playful medium of the



naturwissenschaftliche und konstruktive Überlegungen zusammenkommen und anregende Synergien bilden. Das Archaisch-Natürliche der geologischen Konstitution ist zugleich Material für die in den traditionellen Orten Mexikos wiederbelebbare Tradition des Stampflehmbaus („Adobe“) – im konzeptionellen Katalysator des Kunstwerks wird Natur im allgemeinsten Sinn zu Kultur. Zum Abschluss der zeitlich begrenzten Intervention wird aber die Erde wieder an ihren angestammten Ort zurückgelegt, und es kann Gras über diese Natur-Kunst-Metamorphose wachsen.

cuestionada) sustentabilidad[4] —un estado que en la naturaleza no existe, y que es más bien una construcción cultural[5]—, sino que usa el lúdico medio de las artes plásticas para visibilizar y hacer tangibles experiencias que contribuyen a un entendimiento diferente de nuestros entornos vitales. La realidad material de la instalación *Matria,* su estructura como perforación y columna, también muestra cómo en la mente del artista se fusionan consideraciones estéticas, científicas y constructivas, y forman sinergias sugestivas. Lo arcaico-natural de la constitución geológica es al mismo tiempo material para la tradición de la tierra apisonada (adobe); en el catalizador conceptual de la obra de arte, la naturaleza se vuelve, en el sentido más general, cultura. Al final de la intervención temporal, la tierra regresará a su lugar hereditario y —como se suele decir en alemán— el pasto crecerá en ella —lo cual significa que el tiempo pasa y las cosas quedan superadas o pasan al olvido—, de forma que esta metamorfosis de naturaleza y arte se integren de nuevo al paisaje.

visual arts to make visible and tangible experiences that contribute to a different understanding of our vital surroundings. The material reality of the installation *Matria*, its structure as perforation and column, also show how in the artist's mind aesthetic, scientific and constructive considerations produce suggestive synergies. The archaic and natural character of the geologic constitution is at the same time material for the tradition of rammed earth ("adobe"); in the conceptual catalyst of the work of art, nature becomes, in the most general sense, culture. At the end of the temporary intervention, the soil will return to its hereditary place and, as in the German saying, "the grass will grow over it" —which means that time passes and things are overcome or forgotten— in such a way that this metamorphosis of nature and art will integrate once again into the landscape.



METONIMIAS / NATIONALES KUNST-MUSEUM SAN CARLOS, MEXIKO-STADT

Auch in der von Oktober 2012 bis März 2013 im mexikanischen Nationalmuseum San Carlos gezeigten Ausstellungsinstallation *Metonimias* ist die Transition von Naturelementen zu Kulturartefakten wesentlich – allerdings rekurriert Carrera-Maul dort auf die äußere Erscheinung des geologischen Materials. Die materielle Realität der zwölf in einem Kreis angeordneten Steine wird durch Reispapier verdeckt, sodass andere Formen der Wesenhaftigkeit entstehen können. Diese temporäre Installation ist Teil einer prozesshaften bildlichen Erzählung,[6] die in einem Dorf des an der Atlantikküste gelegenen mexikanischen Bundesstaates Veracruz beginnt. Dort suchte Luis Carrera-Maul am Ufer eines Flusses zwölf mittelgroße, etwa fünfzig Kilogramm schwere Steine aus, ließ sie von örtlichen Hilfskräften ausgraben und per Esel und dann Laster ins dreihundert Kilometer entfernte Mexiko-Stadt transportieren. Ein in der Ausstellung gezeigtes Video dokumentiert diesen Prozess der Steinsuche in der tropischen Landschaft. Der topografische Transfer wird im bewegten Bild (für die Museumsbesucher) nachvollziehbar – eine zeitgenössische Form der Landschaftsmalerei, angemessen für die Bilderfahrungen eines durch das Fernsehen geschulten Publikums, zugleich auch ein eindrucksvoller Modus der Landschaftsanalyse zwei Jahrhunderte nach Alexander von Humboldts ökologischen und ästhetischen Erkundungen in diesem Land.

Im ovalen Säulenhof des San Carlos Museums wickelt Carrera-Maul die Steine sorgfältig in Reispapier ein, legt sie auf zwölf flache Sockel, die einen Kreis von 8,33 Meter Durchmesser bilden, und lässt sie von aufgehängten Farbbehältern durch Kanülen —eine aus dem

METONIMIAS / MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, CIUDAD DE MÉXICO

En la exposición-instalación Metonimias, que abrió al público en octubre de 2012 a marzo de 2013 en el Museo Nacional de San Carlos, también es fundamental la transición de elementos naturales a artefactos culturales. Allí, Carrera-Maul recurre a la apariencia externa del material geológico. La realidad material de las 12 piedras dispuestas en un círculo se oculta por el papel de arroz, de manera que de su esencia pueden emerger otras formas. Esta instalación temporal es parte de una narración procesual en imágenes,[6] que comienza en un pueblo del estado de Veracruz situado en la costa atlántica. Allí, Luis Carrera-Maul buscó en la orilla de un río las 12 piedras de tamaño mediano, de 50 kilogramos de peso, pidió a ayudantes locales que las desenterraran y transportaran en burros, y después en camiones a Ciudad de México, a 300 kilómetros de distancia. Un video que se proyectaba en la exposición registraba este proceso de búsqueda de piedras en el paisaje tropical. En él, el traslado topográfico se vuelve comprensible (para el visitante del museo), así como una forma contemporánea de pintura de paisaje apropiada para la experiencia de la imagen de un público educado a través de la televisión. El video resulta un impresionante modo de análisis del paisaje dos siglos después de las exploraciones ecológicas y estéticas de Alexander von Humboldt en este país.

En el patio oval de columnas lisas del Museo Nacional de San Carlos, Carrera-Maul envuelve cuidadosamente las piedras en papel de arroz, las coloca sobre 12 pedestales bajos, que forman un círculo de 8.33 metros de diámetro, y deja que las rocíen cánulas suspendidas, alimentadas por contenedores de pintura con 12 diferentes colores; la técnica parece inspirada en los goteros intravenosos de los

METONIMIAS / NATIONAL MUSEUM OF SAN CARLOS, MEXICO CITY

In the exhibition-installation *Metonimias*, which was open to the public from October 2012 to March 2013 at the National Museum of San Carlos, the transition from natural elements to cultural artifacts is also fundamental. There Carrera-Maul resorts to the external appearance of the geologic material. The material reality of twelve stones placed in a circle is hidden by rice paper, meaning that from their essence other forms can emerge. This temporary exhibition is part of a processual narration in images,[7] which begins in a town in the state of Veracruz located on the Atlantic coast. There, Luis Carrera-Maul searched along the bank of a river for twelve mid-sized stones, each some fifty kilograms in weight, and asked local helpers to unearth and transport them on donkeys and then by truck to Mexico City, 300 kilometers away. A video displayed in the exhibition recorded this process of searching for stones in a tropical landscape. In it, the topographic relocation becomes comprehensible (for the museum visitor) and also a contemporary form of landscape painting suitable for the experience of images of an audience educated through television. The video is a striking mode of landscape analysis two centuries after the ecological and aesthetic explorations of Alexander von Humboldt in Mexico.

In the oval courtyard of smooth columns within the National Museum of San Carlos, Carrera-Maul carefully wraps the stones in rice paper, and places them upon twelve low pedestals, which make a circle of 8.33 meters in diameter and leaves them to be sprayed by suspended droppers, fed by paint containers with twelve different colors; the technique seems to be inspired by the intravenous drips used in hospitals. This random process lasts five months. Every few

Brinkmann

Krankenhaus übernommene Technik des Am-Tropf-Hängens—in zwölf unterschiedlichen Farben betropfen. Dieser aleatorische Prozess zieht sich über fünf Monate hin. Alle zwei bis vier Tage ist der Künstler vor Ort und reguliert die Kanülen, sodass sich die Farbbehälter in einem langsamen Rhythmus entleeren. Das saugstarke Reispapier nimmt die chromatischen Substanzen in unregelmäßiger Formierung auf.

Warum verdeckt aber der Künstler die natürlichen Steine und verpackt sie wie Bonbons? Für die symbolischen Transformationen dieses geologischen Materials hat das Verhüllen eine spezielle Bedeutung. Im Lebensalltag, sei es im Dorf am Fluss oder in den endlosen Weiten der Megalopolis, wird der archaischen Schönheit der Steine mit ihren komplexen Schichtungen und Verschmelzungen nur wenig Aufmerksamkeit zuteil. Ihr Einpacken, Verhüllen bringt sie aus dieser interesselosen Alltäglichkeit heraus. Sie können als Artefakte der Erdgeschichte, die gerade in dem vulkanisch geprägten Mexiko eine einzigartige Landschaftsästhetik hervorgebracht hat, neu entdeckt werden.

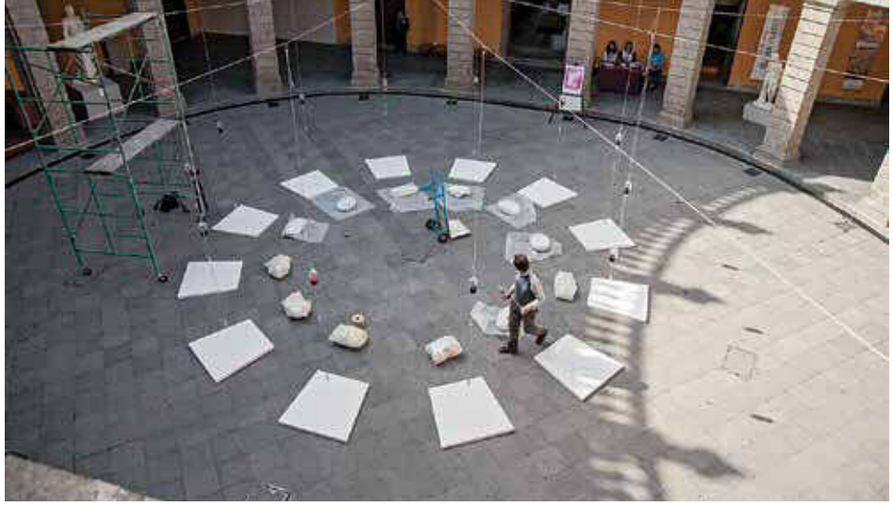
Der auf diese Weise inszenierte „geologic turn“ basiert zudem auf einer Beschäftigung des Künstlers mit fernöstlicher Philosophie und Theologie. Schon Roger Caillois hatte in seinen anregenden Reflexionen zur *Schrift der Steine* die Signaturen, Muster langfristiger geologischer Ablagerungen, als eine eigene Welt entdeckt: „Steine sind in einem dem Menschen entgegengesetzten Universum angesiedelt“, schrieb er, sie sind „dauerhafter [...] als alles Lebendige“,[7] älter als die Existenz des Menschen auf der Erde. Ihre Überformung durch Naturgewalten wie Wind und Niederschläge oder durch tektonische Bewegungen ist weitaus determinierender als alle menschliche Transformation von Steinen in Baumaterial.[8] Diese Faszination petrografischer Archaik ist wesentlich von der altchinesischen Kultur ausgeprägt worden.[9] Steine sind eine „Zeichnung ohne Botschaft“,[10] deren enigmatische Schönheit sich im Akt der Kontemplation erschließt.

Dazu müssen sie nicht unbedingt sichtbar sein, sondern, gemäß einer buddhistischen Praxis, die Carrera-Maul in seinen frühen Studien in Barcelona entdeckte, sie können umwickelt werden. Das (asiatische) Reispapier ist eben keine banale Bonbonverpackung aus buntem Plastik, sondern eine sublime, aufgeraute Umhüllung, die Abdrücke der Steine aufnimmt. Buddhistische Mönche haben Papierabdrücke von Steinen zur Erregung meditativer Zustände benutzt. Der Abdruck registriert die geologische

hospitales. Este proceso aleatorio se extiende a lo largo de cinco meses. Cada dos o cuatro días, el artista está en el lugar de los hechos y regula las cánulas de modo que las botellas de pintura se vacíen a un ritmo lento. El absorbente papel de arroz se impregna de las sustancias cromáticas de formación irregular.

¿Por qué cubre el artista las piedras naturales y las envuelve como si fueran dulces? Para las transformaciones de este material geológico, la acción de envolver tiene un significado especial. En la cotidianidad, sea ésta en el pueblo a la orilla del río o en las extensiones infinitas de la megalópolis, la belleza arcaica de las piedras, con sus complejas estratificaciones y fusiones, recibe poca atención. El estar envueltas o cubiertas las saca de esta cotidianidad indiferente, lo cual permite que sean redescubiertas como artefactos de la historia de la tierra que justo en México produjo una estética paisajística única determinada por el vulcanismo.

La “vuelta geológica” escenificada de esta manera se basa además en una pasión del artista por la filosofía y teología de Extremo Oriente. Ya Roger Caillois había descubierto en sus sugestivas reflexiones, en *Escritura de las piedras,* las signaturas, los patrones del sedimento geológico permanente como un mundo propio: “Las piedras están asentadas en un universo opuesto al de los humanos [son] más perdurables [...] que todo lo vivo”,[7] más antiguas que la existencia del humano en la tierra. Su sobreformación por medio de fuerzas naturales como el viento y la lluvia o por medio de movimientos tectónicos es mucho más determinante que cualquier transformación humana de piedras en material de construcción.[8] Esta fascinación por la naturaleza arcaica petrográfica fue marcada considerablemente por la cultura china clásica.[9] Las piedras son un “dibujo sin mensaje”,[10] cuya enigmática belleza se revela en el acto de contemplar.



days, the artist visits the installation and regulates the droppers so that the paint bottles empty at a slow rate. The absorbent rice paper becomes impregnated with the chromatic substances in an irregular manner.

Why does the artist cover the natural stones and wrap them up as if they were candies? For the transformations of this geologic material, the action of wrapping has a special meaning. In everyday life, whether in the village by the river or in the vast extensions of the megalopolis, the archaic beauty of stones, with their complex stratifications and fusions, is paid little attention. Being wrapped or covered takes them out of that indifferent everydayness and allows them to be rediscovered as artifacts of the history of a land that precisely in Mexico produced a unique landscape aesthetics determined by volcanic activity.

Moreover, the "geologic turn" thus staged is based on a passion of the artist for the philosophy and theology of the Far East. Already Roger Caillois had discovered in his suggestive reflections in *The Writing of Stones*, the symbols, the patterns of the permanent geologic sediment as a world of its own: "The stones are seated in a universe opposed to that of humans they are more enduring [...] than anything living",[8] older than the existence of mankind on earth. Their formation by means of natural forces such as wind or rain or through tectonic movements is far more decisive than any human transformation of stones into construction material.[9] This fascination for the archaic petrographic nature was considerably marked by classic Chinese culture.[10] Stones are a "drawing without a message",[11] whose enigmatic beauty is revealed in the act of contemplation.

They do not have to be necessarily in sight for this, but according to a Buddhist practice, which Carrera-Maul discovered in his early studies in Barcelona, they can be wrapped. (Asian) rice paper is far from a banal, colored plastic wrapping for candies, but a sublime, rough wrapping that records the traces of the stones. Buddhist monks have used impressions of stones on paper to induce meditative states. The impression records the geologic presence in the universe and is a facilitating piece of empirical evidence that focuses the complex reality of earth in the simplicity of Buddhist introspection. Observing them allows us to experience its essential and ephemeral character, like the contemplation of wood burning in a fire.[12]

In the theory of the Chinese art of the early 11th century there are also conceptual precursors of Carrera-Maul's artistic decision to wrap the stones in white paper. In Song Di's treatise on painting we can read:

Präsenz im Universum. Er ist eine vermittelte empirische Evidenz, welche die komplexe Realität der Erde auf die Einfachheit buddhistischer Introspektion fokussiert. Ihre Beobachtung erlaubt die Erfahrung von Essenz und Vergänglichkeit – wie das Betrachten von verbrennendem Holz im Feuer.[11]

Auch in der frühen chinesischen Kunsttheorie des 11. Jahrhunderts finden sich konzeptuelle Vorläufer der künstlerischen Entscheidung Carrera-Mauls, die Steine mit weißem Papier zu umwickeln. In einem Traktat über Malerei des Song Di ist zu lesen:

> Wähle eine verfallene alte Mauer und breite ein Stück weiße Seide darüber. Dann betrachte sie von morgens bis abends, bis du schließlich die Ruine durch die Seide sehen kannst, ihre Erhebungen, ihre Ebenen, ihr Zickzack, ihre Spalten, und sie dem Geist und den Augen einprägst. Mache die Vorsprünge zu Gebirgen, die tieferen Partien zu Gewässern, die Höhlungen zu Schluchten, die Spalten zu Sturzbächen, die helleren Partien zu nahegelegenen, die dunkleren zu ferneren Punkten [...] Dann kannst du deinen Pinsel im Sinne deiner Phantasie spielen lassen. Das Ergebnis wird eine Sache vom Himmel sein, nicht eine vom Menschen.[12]

Allerdings lässt Carrera-Maul nicht den Pinsel spielen, sondern die frei baumelnden Tropfflaschen, das heißt, er überlässt den Kreationsakt

Para esto no necesariamente tienen que estar a la vista, sino, según una práctica budista que Carrera-Maul descubrió en sus estudios tempranos en Barcelona, pueden estar envueltas. El papel de arroz (asiático) no es precisamente un banal envoltorio de plástico de colores para caramelos, sino una sublime cobertura áspera que registra las huellas de las piedras. Los monjes budistas han utilizado impresiones de piedras sobre papel para inducir estados meditativos. La impresión registra la presencia geológica en el universo y es una evidencia empírica facilitadora que focaliza la compleja realidad de la tierra en la sencillez de la introspección budista. Su observación permite experimentar el carácter esencial y efímero, como la contemplación de madera al quemarse en una hoguera.[11]

En la teoría del arte chino de principios del siglo XI también se encuentran precursores conceptuales de la decisión artística de Carrera-Maul de envolver las piedras con papel blanco. En un tratado de Song Di sobre pintura se puede leer:

> Escoge un viejo muro en ruinas y extiende sobre él un pedazo de seda blanca. Entonces, obsérvala de la mañana a la noche hasta que finalmente puedas ver la ruina a través de la seda —sus elevaciones, sus planos, su zigzag, sus grietas— y te los grabes

> Choose an old dilapidated wall and spread a piece of white silk on it. Then, watch it from dawn to dusk until you can finally see the ruin through the silk —its elevations, its plains, its zigzag, its cracks— and keep them in your mind and eyes. Turn the protrusions into mountain ranges, the lowest parts into waters, the concavities into gorges, the cracks into torrents, the clearest parts into the closest parts and the darkest parts into the furthest points [...] Then, you will be able to play with the paintbrush following your imagination. The result will be a celestial thing, not human.[13]

However, Carrera-Maul does not play with a paintbrush but with drippers that sway freely; this is to say, he leaves the act of creation to chance and environmental conditions. The gravitational forces of earth and the movements of wind, which reach the open portico of the museum, provoke slight oscillating movements in the twelve paint bottles. As they drip and empty, random patterns are generated on the stones wrapped in rice paper, and the result is in reality, as formulated by Song Di, "a celestial thing", not by the decided will of the artist's hand.[14] This artistic practice of the blot (called *Klecksographie*, in German), rooted in 19th-century European classicism, was updated in the framework of the theories of complexity and chaos,[15] and Carrera-Maul alludes to it in his work. His installation establishes the necessary conditions for an autopoietic process, which does not

dem Zufall und den Umweltbedingungen. Erdanziehungskräfte und Windbewegungen, die in dem offenen Säulengang des Museums wirken, lösen leichte Pendelbewegungen der zwölf aufgehängten Farbbehälter aus. Ihr Abtropfen und Auslaufen erzeugt auf den reispapierumwickelten Steinen aleatorische Muster, und es entsteht tatsächlich, wie Song Di es formulierte, „eine Sache vom Himmel", nicht vom determinierten Willen der Künstlerhand.[13] Diese auch im alteuropäischen 19. Jahrhundert wurzelnde Kunstpraxis der „Klecksografie" ist im Rahmen der Komplexitäts- und Chaostheorie wieder aktuell geworden,[14] und daran knüpft Carrera-Maul in seinem Werk an. Seine Installation schafft die Bedingungen für einen autopoietischen Prozess, der allerdings mit dem Entleeren der Farbbehälter auf dem Stein-Papier noch nicht abgeschlossen ist (dies erst in der Verarbeitung des farbgetränkten Reispapiers in zwölf Tafelbildern).

Im Akt des Tropfens werden Energietransformationen manifest, vor allem die durch die Windenergie beeinflusste Verteilung der Farbkleckse auf den Papierumwicklungen. Wind ist, so eine Einsicht Vilém Flussers, eine „Bewegung von Gas", und Gas hat laut seinen Nachforschungen dieselbe etymologische Wurzel wie Chaos. Die unsichtbaren Windkräfte, die hier in der Kunstinstallation des Museums zu einer spezifischen, komplexen ästhetischen Konfiguration führen, sind unsichtbar und „bringen unseren Sinn von ‚Realität' durcheinander",[15] schaffen eine andere Ordnung des kreativen Chaos der Kleckse und sich ausdehnenden Farbflächen. Es entsteht eine paradoxe Schönheit aus geplantem und inszeniertem Zufall. Der Künstler gibt in bestimmten Phasen der Werkproduktion die Kontrolle ab und übt sich in der kontemplativen buddhistischen Kunst des ruhigen Abwartens.

Vorläufiges Ergebnis dieser nach Begriffen der surrealistischen Kunsttheorie praktizierten „Écriture automatique" ist ein Kreis von zwölf farbgesättigten Steinen. Die Besucher sahen während der ersten Ausstellungsphase die selbstreferenziellen chromatischen Metamorphosen in Echtzeit. Diese prozessuale Qualität ist charakteristisch für das Werk Carrera-Mauls, wie der folgende Text von Peter J. Schneemann erläutert.

> en la mente y los ojos. Convierte los salientes en sierras, las partes más bajas en aguas, las concavidades en quebradas, las grietas en torrentes, las partes más claras en puntos más cercanos y las partes más oscuras en puntos más lejanos [...] Entonces, podrás jugar con el pincel según tu imaginación. El resultado será una cosa celestial no humana.[12]

Sin embargo, Carrera-Maul no juega con el pincel, sino con los goteros que se mueven libremente, es decir, deja el acto de creación a cuenta del azar y las condiciones ambientales. Las fuerzas de atracción terrestre y los movimientos del viento, que trabajan en el pórtico abierto del museo, provocan ligeros movimientos pendulares en las 12 botellas de pintura. Al escurrirse y vaciarse se generan patrones aleatorios en las piedras envueltas en papel de arroz, y realmente resulta, como Song Di lo formuló, "una cosa celestial", no por la voluntad decidida de la mano del artista.[13] Aquella práctica artística llamada *manchografía,* igualmente arraigada en el siglo XIX europeo clásico, se actualizó en el marco de las teorías de la complejidad y el caos,[14] y a ella alude Carrera-Maul en su obra. Su instalación establece las condiciones necesarias para un proceso autopoiético, que en realidad aún no concluye con el vaciado de los contenedores de pintura sobre la piedra-papel (sino hasta que el papel de arroz empapado de pintura se haya transformado en los 12 cuadros).

En el acto del goteo se manifiestan las transformaciones energéticas, sobre todo en la distribución de las manchas de pintura en las envolturas de papel determinadas por la energía del viento. El viento es, según la comprensión de Vilém Flusser, un "movimiento de gas" y la palabra "gas" tiene la misma raíz etimológica que la palabra "caos", de acuerdo con sus investigaciones. Las invisibles fuerzas del viento, que en la instalación del museo llevan a una configuración estética específica, son invisibles y "confunden nuestro sentido de 'realidad'";[15] establecen un orden diferente al caos creativo de las manchas y los planos de color en expansión. Se produce una belleza paradójica de azar planeado y escenificado. En ciertas etapas de la producción de la obra, el artista cede el control y practica el arte contemplativo budista de la espera tranquila.

Resultado provisional de la puesta en práctica de esta escritura automática —según los términos de la teoría del arte surrealista— es un círculo de 12 piedras saturadas de color. Durante la primera etapa de la exposición, los visitantes vieron las metamorfosis cromáticas autorreferenciales en tiempo real. Esta calidad procesual es característica de la obra de Carrera-Maul, como explica Peter J. Schneemann en uno de los textos incluidos en este volumen.

even end with the emptying of the paint bottles on the stone-paper, but until the rice paper soaked in paint becomes 12 paintings.

In the act of dripping transformations of energy manifest themselves, particularly in the distribution of the paint blots on the wrapping papers, determined by the energy of the wind. Wind is, according to Vilém Flusser's understanding, a "movement of gas" and indeed the word "gas" shares its etymological root with the word "chaos", according to his research. The invisible forces of the wind, which in the installation of the museum lead to a specific aesthetical configuration, are invisible and "confuse our sense of 'reality'";[16] they establish an order different from the creative chaos of blots and planes of color in expansion. A paradoxical beauty of planned and staged chance is produced. At certain stages in the production of the work, the artist cedes control and practices the contemplative Buddhist art of tranquil waiting.

The provisional result of the implementation of this automatic writing —according to the terms of the theory of surrealist art— is a circle of twelve stones saturated with color. During the first stage of the exhibition the visitors witnessed the self-referential chromatic metamorphoses in real time. This processual quality is characteristic of Carrera-Maul's work, as Peter J. Schneemann explains in one of the texts included in this volume.

Demounting the installation, once the exhibition is over, is an ineludible part of the process. The artist (provisionally) takes the stones to his workshop and carefully removes the layers of paper the paint has stuck to them. This paper, scraped and cut into pieces, once again becomes the starting point for the final metamorphosis of the work into the paintings measuring 120 x 120 cm. After a lengthy process of topographic relocation and material re-codifications, there now begins the act of artistic creation in a classical sense: the production of a painting, upon which the artist's hand places the pieces of paper in abstract, complex and aesthetically fascinating compositions. This material compression of the treated paper marks the end of the work process. Its controlled randomness encounters its definitive structure here. The stones that were utilized to hold and retain the color remain; their archaic beauty becomes evident again. The uncovered stones, now covered in traces of color, were exhibited one more time in March 2015 in the final exhibition in the same museum, and sent back to their place of origin: Veracruz.

In the twelve autonomous paintings are visualized —in the same way as the colored stones temporarily installed in the first exhibition inspired by Goethe's *Theory of Colors*— the references to six primary

Unvermeidbarer Teil dieses Prozesses ist der Abbau der Installation nach Beendigung der Ausstellung. Der Künstler schafft die Steine (vorläufig) in sein Atelier und nimmt vorsichtig die bereits durch die Farbe angeklebten Papierschichten ab. Dieses abgeschabte, farbige und fetzenhafte Papier ist wiederum Ausgangspunkt für die letzte Metamorphose des Kunstwerks hin zum 120 mal 120 Zentimeter großen Tafelbild. Nach einem langwierigen Prozess des topografischen Transfers und der materiellen Rekodifizierungen fängt jetzt der künstlerische Schaffensakt im klassischen Sinn an, die Gestaltung eines Tafelbilds, auf dem die Papierschnipsel von der Künstlerhand zu abstrakten, komplexen und ästhetisch faszinierenden Kompositionen zusammengefügt werden. Diese materielle Kompression des behandelten Papiers markiert den Endpunkt des Werkprozesses. Seine kontrollierte Aleatorik findet hier ihr definitives Gefüge. Zurück bleiben die als Papier- und Farbhalter benutzten Steine, deren archaische Schönheit wieder ans Licht gebracht wird. Die enthüllten, nun von Farbspuren überzogenen Steine wurden in der abschließenden Ausstellung –im März 2015 in ebenjenem Museum– noch einmal gezeigt und danach an ihren Ursprungsort in Veracruz zurückgebracht.

Die zwölf autonomen Tafelbilder visualisieren ebenso wie die in der ersten Ausstellung temporär installierten farbigen Steine Goethes Theorie der Farben, die Bezüge von sechs Primär- und weiteren sechs Sekundärfarben – Thema des Aufsatzes von Christoph Wagner in diesem Buch.

Luis Carrera-Maul nannte seine Ausstellung, die nicht von einem Kurator konzipiert, sondern von einem Berater und Gesprächspartner begleitet wurde, *Metonimias*. Die rhetorische Figur der Metonymie (grch. *μετωνυμία*, lat. *metonymia*) dient ihm als Leitfaden für die Installation im San Carlos Museum. Metonymische Operationen transformieren den ursprünglichen Sinn eines bildlichen oder verbalen Ausdrucks in einen nichtwörtlichen Sinn. Der Aufklärer Johann Georg Sulzer verstand die Metonymie im Rahmen der „redenden Künste“ als eine Art Namensverwechslung, die aus lebhafter Einbildungskraft entsteht und die zur Erweckung der Aufmerksamkeit dient.[16]

Konkret sind in Carrera-Mauls Werk Übertragungen und Übergänge verschiedener Zustände von Materialien, von Territorien und ihrer jeweiligen Konnotationen zu erkennen. *Metonimias* etabliert Verbindungen zwischen Primärmaterialien (Stein, Papier,

El desmontaje de la instalación, después de finalizar la exposición, es una parte ineludible del proceso. El artista lleva las piedras (provisionalmente) a su taller y quita cuidadosamente las capas de papel que la pintura pegó. Este papel de colores raspado y en pedazos se convierte nuevamente en punto de partida para la última metamorfosis de la obra en los cuadros de 120 x 120 centímetros. Después de un largo proceso de traslado topográfico y recodificaciones materiales, ahora comienza el acto de creación artística en un sentido clásico: la elaboración de un cuadro, sobre el cual la mano del artista junta los trozos de papel en composiciones abstractas, complejas y estéticamente fascinantes. Esta compresión matérica del papel tratado marca el punto final del proceso de trabajo. Su aleatoriedad controlada encuentra aquí su estructura definitiva. Quedan las piedras que fueron utilizadas para sujetar el papel y retener el color, cuya belleza arcaica se hace patente de nuevo. Las piedras descubiertas, ahora cubiertas de huellas de color, se exhibieron una vez más en marzo de 2015 en la exposición final en el mismo museo, para después ser devueltas a su lugar de origen: Veracruz.

En los 12 cuadros autónomos se visualizan —del mismo modo que las piedras de colores temporalmente instaladas en la primera exposición inspirada en la *Teoría de los colores,* de Goethe— las referencias de seis colores primarios y otros seis colores secundarios —tema del ensayo de Christoph Wagner en este libro.

colors and six secondary colors, which is the topic of Christoph Wagner's essay in this book.

Luis Carrera-Maul entitled his exhibition *Metonimías*, which was not conceived by a curator, but was accompanied by an advisor and interlocutor. The rhetorical figure of metonymy (from the Latin *metonymĭa*, and this from the Greek μετωνυμία, *metōnymia*) works as a guide for the installation in the National Museum of San Carlos. Metonymical operations transform the original sense of a pictorial or verbal expression into a nonliteral meaning. Rationalist Johann Georg Sulzer understood metonymy, in the framework of the "arts of the word", as a sort of confusion of names that is born from an intense imaginative capability and that serves to mobilize attention.[17]

In Carrera-Maul's work, the transmissions and transitions of different states, materials, territories and their respective connotations are concretely recognized. *Metonimias* establishes relations between primary materials (stone, paper, paint), secondary structures (installations, objects, video) and ideas (the theory of colors, topics of art, landscape and memory). His metonymy of stones conveys a different understanding of geologic and physical phenomena. Stone, paper and paint receive as parts of the work of art exhibited in the museum other possible meanings; they become materials of alternative explorations of reality. The metonymic confusion of the place with the thing in the same sphere of reality, which the work of art produces, is the one desired. This means that not only is the concrete stone the bearer of the universal geologic realities of planet earth, but it is also a medium for

Farbe), Sekundärstrukturen (Installationen, Objekte, Video) und Ideen (Farbentheorie, Kunst-, Landschafts- und Erinnerungstopoi). Seine Metonymie der Steine führt zu einem differenten Verständnis geologischer und physikalischer Phänomene. Stein, Papier und Farbe bekommen im Rahmen des im Museum ausgestellten Kunstwerks andere mögliche Bedeutungen, sie werden zu Materialien alternativer Wirklichkeitserforschungen. Erwünscht ist die metonymische Verwechslung des Ortes mit der Sache innerhalb desselben Wirklichkeitsbereichs, den das Kunstwerk herstellt. Das heißt, der konkrete Stein ist nicht nur Träger für die allumspannenden geologischen Realitäten des Planeten Erde, sondern auch Medium für die physikalische und ästhetische Erkundung der Wirkungen von Farben. Die künstlerische Nutzbarmachung des Steins ist ein Akkulturationsprozess, der die Betrachter zur Neuverhandlung scheinbar etablierten Wissens einlädt. Die heute durch „Eye-Tracking" und „Neuro-Scan" rekonstruierbaren Wege neuronaler Erkenntnisproduktion[17] könnten sicherlich nachweisen, wie die *Metonimias*-Installation produktive Irritationen in Gang setzt, mit eben jenen unvorhersehbaren Auswirkungen, die ein interessantes Kunstwerk auszulösen vermag.

Metonymische Effekte haben in der Ausstellung auch die anderen begleitenden Werke entfaltet. In den an den offenen Innenhof angrenzenden Ausstellungsräumen zeigte Carrera-Maul eine Auswahl seines plastischen Werks, das zum großen Teil aus sogenannten *Comprimidos*, also komprimierten Objekten, besteht. Zwei dieser Werke komprimieren die Restauflage eines verstaubten Kunstkatalogs, die der Künstler, auf der Suche nach inspirierendem Material, im Depot des Museums fand. Die schwarz-weißen Textseiten formte er zu einer komprimierten Kugel mit fünfzig Zentimeter Umfang, einer regelmäßigen geometrischen Figur. Die Abbildungsseiten dagegen sind zu einem hochformatigen, beidseitig anschaubaren, plastischen Tafelbild zusammengefügt. Auf der Oberfläche des 120 mal 160 mal 7 Zentimeter großen Bilds entsteht ein flirrender Effekt von den zusammengeknüllten Papierpartikeln in bis zu ocker und orange abgestuften Brauntönen und weißen, sogar (himmels- und meeres-)blauen Einsprengseln.

Es entstand ein zeitlicher Nexus der Werke und des Ausstellungsorts: Der von dem neuspanischen Architekten und Bildhauer Manuel Tolsá 1795 entworfene vorstädtische Palast für den Grafen von Buenavista —ab 1965 als Museum genutzt— kann in einem lockeren zeitlichen Zusammenhang mit den ersten konzeptuellen

Luis Carrera-Maul tituló su exposición Metonimias, la cual no fue concebida por un curador, sino que fue acompañada por un asesor e interlocutor. La figura retórica de la metonimia (del latín *metonymĭa,* y éste del griego *μετωνυμία metōnymía*) le sirve de guía para la instalación en el Museo Nacional de San Carlos. Operaciones metonímicas transforman el sentido original de una expresión pictórica o verbal en un significado no literal. El racionalista Johann Georg Sulzer entendía la metonimia, en el marco de las "artes de la palabra", como una especie de confusión de nombres que nace de una intensa capacidad imaginativa y que sirve para despertar la atención.[16]

En la obra de Carrera-Maul se reconocen en concreto transmisiones y transiciones de diferentes estados, materiales, territorios y sus respectivas connotaciones. Metonimias establece relaciones entre materiales primarios (piedra, papel, pintura), estructuras secundarias (instalaciones, objetos, video) e ideas (teoría de los colores, tópicos del arte, del paisaje y de la memoria). Su metonimia de piedras lleva a un entendimiento diferente de fenómenos geológicos y físicos. La piedra, el papel y la pintura reciben, como parte de la obra de arte expuesta en el museo, otros posibles significados; se vuelven materiales de exploraciones alternativas de la realidad. La confusión metonímica del lugar con la cosa en el mismo ámbito de la realidad que la obra de arte produce es la deseada. Esto significa que la piedra concreta no sólo es portadora de las realidades geológicas universales del planeta tierra, sino un medio para la exploración física y estética de los efectos del color. El aprovechamiento artístico de la piedra es un proceso de aculturación que invita a los espectadores a la renegociación de conocimiento aparentemente establecido. A través del seguimiento ocular y el escaneo cerebral, hoy en día sería posible reconstruir caminos de producción de conocimiento neuronal,[17] que seguramente podrían comprobar que la instalación Metonimias pone en marcha irritaciones productivas —justamente aquellos efectos imprevisibles que una obra de arte interesante puede desencadenar—, además de explicar cómo sucede.

Asimismo, las demás obras que acompañan la exposición aparecen desplegadas por efectos metonímicos. En las salas adyacentes al patio abierto, Carrera-Maul exhibió una selección de su obra plástica que, en gran parte, consiste en los denominados *comprimidos,* es decir, objetos comprimidos. Dos de estas obras comprimen los restos de la edición de un catálogo de arte viejo que el artista encontró en el depósito del museo, en busca de material inspirador.

the physical and aesthetic exploration of the effects of color. The artistic use of stone is an acculturation process that invites viewers to renegotiate the apparently established knowledge. By means of eye tracking and brain scanning, nowadays it would be possible to reconstruct roads of neural knowledge production,[18] which would surely verify that *Metonimias* sets productive irritations into motion —precisely those unforeseeable effects that an interesting work of art can unleash— in addition to explaining how it occurs.

In like manner, the other works in the exhibition appear to be deployed by metonymical effects. In the rooms adjoining the open courtyard, Carrera-Maul exhibited a selection of his visual work that largely consists of the so-called *comprimidos*; this is to say, compressed objects. Two of these works compress the remains of the edition of an old art catalogue, which the artist found in the museum storage room, while looking for inspiring material. With the black and white pages of text he produced a compressed sphere 50 cm in circumference, a regular geometric figure. Conversely, the illustration pages were combined in a vertical format that can be seen from both sides. Over the 120 x 160 x 7 cm surface, the particles of crumpled paper, grouped into hues of ocher, orange, brown and white, even (sky and navy) blue, produce a shimmering effect.

A temporary nexus developed between the works and the place of exhibition: the suburban palace that as of 1965 operates as a museum was conceived in 1795 by architect and sculptor Manuel Tolsá for the Count of Buenavista, so it is possible to establish a flexible temporary relation with Goethe's early conceptual considerations for a *Theory of Colors*. Before his journey to Italy, Goethe had already developed his theoretical and practical interest in color. It is likely that his observations on the nature of the light of color were considerably stimulated during his stay in Naples in 1786. And Neapolitan painting is precisely what is shown in the catalogue compressed by Carrera-Maul: *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*.[19]

In the compressed work of art, the exhibition space, "museum/palace", and the unprocessed material, "art catalogue", are activated in a metonymical side effect that offers possible meanings. Moreover, a topographic transfusion can take place in the viewer's brain, which carries them from the Mexican palace to the Neapolitan

Überlegungen Johann Wolfgang Goethes zur Theorie der Farben gestellt werden. Goethe hatte bereits auf seiner Italienreise sein theoretisches und praktisches Interesse an der Koloritmalerei entwickelt. Seine Beobachtungen zur Natur des farbigen Lichts sind wohl nicht unwesentlich durch seinen Aufenthalt in Neapel im Jahr 1786 angeregt worden. Und just die neapolitanische Malerei dieser Zeit ist in dem von Carrera-Maul komprimierten Katalog *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*[18] reproduziert.

Der Ausstellungsort Museum/Palast und das Rohmaterial Kunstkatalog werden in einem metonymischen Kollateraleffekt im komprimierten Kunstwerk als mögliche Sinngebungsangebote aktiviert. Zudem kann im Gehirn des Betrachters eine topografische Transfusion stattfinden, die vom mexikanischen Palastbau zur literarisch fixierten neapolitanischen Landschaft der Goethezeit führt und sich im *Comprimido* der Ausstellungsgegenwart verdichtet – eine virtuelle Bild- und Konzeptreise, die Carrera-Maul dem Museumspublikum anbietet.

Der in Papierschnitzel zerlegte und dann mit verflüssigtem Klebstoff komprimierte Katalog erlaubt den Bewohnern der Megastadt des 21. Jahrhunderts metonymisch strukturierte imaginäre Zeit- und Ortssprünge. Beim Nachlesen der umfangreichen neapolitanischen Einträge in Goethes *Italienischer Reise* kommen dann noch weitere Verständnisdimensionen zur Geltung, etwa zur Ästhetik geologischer Formationen. Am 6. März 1787 notierte Goethe über seinen Reisebegleiter, den Maler Tischbein:

> Ihm, dem bildenden Künstler, der sich nur immer mit den schönsten Menschen- und Tierformen beschäftigt, ja das Ungeformte selbst, Felsen und Landschaften, durch Sinn und Geschmack vermenschlicht, ihm wird eine solche furchtbare, ungestalte Aufhäufung, die sich immer wieder selbst verzehrt und allem Schönheitsgefühl den Krieg ankündigt, ganz abscheulich vorkommen.

Goethe profiliert einen akademischen Künstler, der die schroffen Felsen und unregelmäßigen Steinformationen auf gefällige ästhetische Schemata reduzieren will oder sie schlichtweg ablehnt.

Über zwei Jahrhunderte später, in einem komplett anderen kulturellen „Setting" entdeckt der Künstler Luis Carrera-Maul

Con las hojas de texto en blanco y negro formó una esfera comprimida de 50 centímetros de circunferencia, una figura geométrica regular. En cambio las páginas de ilustraciones fueron unidas en un cuadro plástico de formato vertical que puede verse por ambos lados. En la superficie de 120 x 160 x 7 centímetros, las partículas de papel arrugado, agrupado en tonos ocres, naranjas, cafés y blancos, hasta azules (cielo y marino) intercalados, producen un efecto centelleante.

Entre las obras y el lugar de exposición surgió un nexo temporal: el palacio suburbano que sirve desde 1965 como museo fue concebido en 1795 por el arquitecto y escultor Manuel Tolsá para el conde de Buenavista, por lo que es posible establecer una relación temporal flexible con las primeras consideraciones conceptuales de Johann Wolfgang von Goethe para una teoría de los colores. En su *Viaje a Italia*, Goethe ya había desarrollado su interés teórico y práctico en el colorido. Probablemente sus observaciones acerca de la naturaleza de la luz de color fueron estimuladas considerablemente por su estancia en Nápoles en 1786. Y justamente la pintura napolitana se muestra en el catálogo comprimido por Carrera-Maul titulado *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante.*[18]

En la obra de arte comprimida, el lugar de exposición, "museo/palacio", y la materia prima, "catálogo de arte", se activan en un efecto colateral metonímico como ofertas de posibles significados. Además, puede tener lugar una transfusión topográfica en el cerebro del espectador, que lo lleva del palacio mexicano al paisaje napolitano de los tiempos de Goethe, que fue registrado por la literatura, y que se condensa en el comprimido del presente de la

landscape in the times of Goethe, which was recorded by the literature, and which is condensed in the compression of the present time of the exhibition. What Carrera-Maul offers the public is a virtual journey of images and concepts.

The catalogue cut into pieces of paper and compressed with diluted glue allows the inhabitants of the 21st-century megacity to take spatiotemporal and imaginary leaps, metonymically structured. Rereading in Goethe's *Italian Journey* the extensive Neapolitan notes, even more dimensions of understanding are noticed, for instance, on the aesthetics of geologic formations. On March 6th 1787, Goethe wrote about his travel companion, the painter Tischbein:

> For him —the visual artist— who devotes himself only to the most beautiful human and animal forms, indeed, who by means of sense and taste humanizes what is wholly amorphous, the rocks and the landscapes, for him such horrendous, deformed accumulation, which consumes itself over and over and which declares war on any sentiment of beauty, would be repugnant.

Thus, Goethe distinguishes an academic artist who wants to reduce steep rocks and irregular stone formations to pleasant aesthetic patterns or who simply rejects them.

More than two centuries later, in an utterly different cultural context, artist Luis Carrera-Maul discovers different way to acculturate steep natural forms, based on Goethe's literary and scientific perspective

eine andere Form der Akkulturation von schroffen Naturformen, basierend auf Goethes unvoreingenommenerem literarischem Blick auf geologische Phänomene.[19] Dazwischen liegt eine komplexe Geschichte der Naturdarstellung, geprägt etwa von der romantischen Malerei eines Caspar David Friedrich[20] oder der auf Lukrez-Lektüre basierenden abstrakten Steinstudien von Cézanne,[21] aber auch konzeptuell vorbereitet durch den surrealistischen Denker Roger Caillois und seine Sentenz: „Die Landschaftssteine sind Traum-Abstellplätze".[22]

In seiner *Metonimias*-Installation lotet Carrera-Maul diese Abstellplätze aus und aktiviert den schon von Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert erkannten „bildnerischen Gestaltungsgeist" der Steine.[23] Seine Installation zur Farbentheorie, die ungeahnte Synergieeffekte mit den *Comprimidos* der Reproduktionen neapolitanischer Kunst der Goethezeit (und ihrer Bewertung durch Goethe selbst)[24] erhält, kann als Rehabilitierung einer durch naturwissenschaftliches Denken fast ausgelöschten „Geo-Poesie" verstanden werden.

In diesem virtuellen Bedeutungskontext des Werks ist die im Kunstwerk komprimierte, also nicht mehr lesbare neapolitanische Malerei, deren Katalogreproduktionen im Depot verrotteten, eine zu vernachlässigende Größe. Von den dort abgebildeten frühromantischen Felsenmotiven[25] tauchen auf Carrera-Mauls plastischem Comprimido-Bild zufällige Fragmente auf. Der Katalog, der an sich schon eine Kompression von Bildern und kunsthistorischer Forschung ist, wird zum Rohmaterial einer weiteren Kompressionsstufe. Dieses visuelle Material, dem sich seinerzeit und an diesem „malerischen" Ort auch Goethe ausgesetzt sah, erscheinen nun, im mnemotechnischen Kunstwerk des frühen 21. Jahrhunderts, selbst wie ein geologischer Schnitt, der auf surreale Weise einen Index aufzeigt.

exposición. Lo que Carrera-Maul le ofrece al público es un viaje virtual de imágenes y conceptos.

El catálogo cortado en pedazos de papel y comprimido con pegamento diluido le permite a los habitantes de megaciudad del siglo XXI dar saltos espacio-temporales e imaginarios, estructurados metonímicamente. Al releer en *Viaje a Italia,* de Goethe, las extensas entradas napolitanas, se advierten aún más dimensiones de entendimiento, por ejemplo, sobre la estética de formaciones geológicas. El 6 de marzo de 1787 Goethe apuntó acerca de su compañero de viaje, el pintor Tischbein:

> A él —el artista plástico— que se dedica únicamente a las formas humanas y animales más bellas, sí, que a través del sentido y el gusto humaniza lo amorfo mismo, las rocas y los paisajes, a él tal acumulación horrorosa, deforme, que una y otra vez se consume a sí misma y que le declara la guerra a cualquier sentimiento de belleza, le parecerá repugnante.

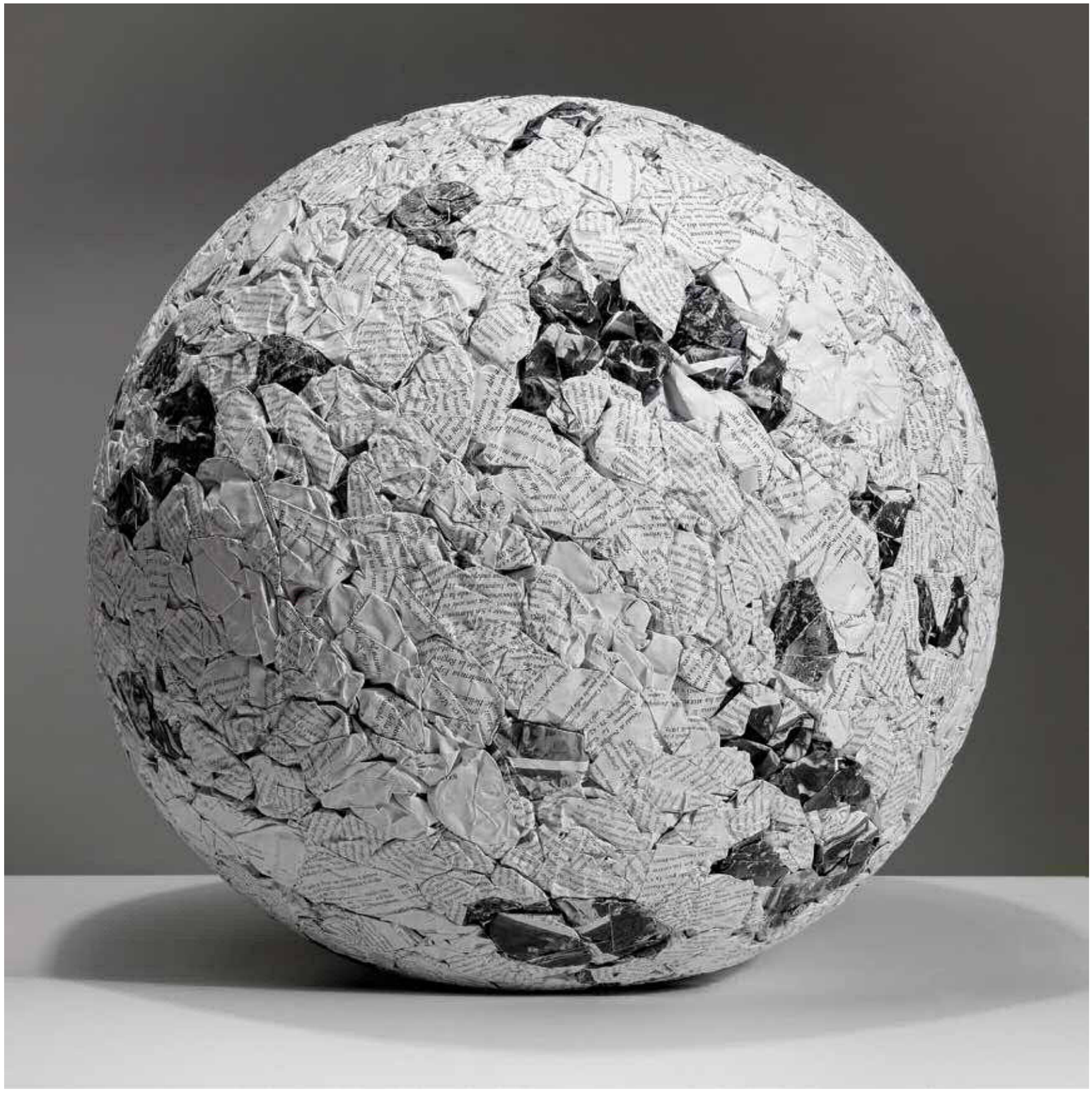
Goethe distingue a un artista académico que quiere reducir las rocas escarpadas y las formaciones irregulares de piedra a patrones estéticos agradables o que simplemente las rechaza.

Más de dos siglos después, en un entorno cultural completamente distinto, el artista Luis Carrera-Maul descubre otro modo de aculturación de formas naturales abruptas, basado en la mirada científica literaria de Goethe sobre fenómenos geológicos.[19] En medio yace una historia compleja de representación de la naturaleza, caracterizada, por ejemplo, por la pintura romántica de un Caspar David Friedrich[20] o los estudios abstractos de piedras de Cézanne,[21] basados en la lectura de Lucrecio,

on geologic phenomena.[20] Between them lies a complex history of the representation of nature, characterized for instance by the Romantic painting of Caspar David Friedrich[21] or the abstract studies of stone by Cézanne,[22] based on his reading of Lucretius, but also conceptually prepared by surrealist thinker Roger Caillois and his sentence: "The stones of the landscape are places where dreams are laid." [23]

In his installation *Metonimias*, Carrera-Maul inquires into these enclosures and activates the "spirit of pictorial conception" of stones,[24] already recognized by Athanasius Kircher in the 17th century. His installation about the theory of color that accomplishes unexpected synergic effects with the compressions of the reproductions of Neapolitan art from Goethe's time (and its assessment by Goethe himself),[25] can be understood as the rehabilitation of the *geo poetry* almost extinguished by scientific thinking.

In this virtual context of the meaning of the work, the Neapolitan painting, whose reproductions in catalogues were decaying in the storage room, is compressed



Implizit thematisiert der Künstler damit auch die intellektuelle Halbwertszeit der Kunstkataloge und ihrer Überproduktion. Mit Vilém Flusser könnte man diesen Prozess sogar als eine Art intelligentes Müllrecycling verstehen.[26] In der Übergangsphase von der Industrie zur Informationsgesellschaft stemmt sich der Mensch gegen den Informationsverfall der Dinge. „Kulturspeicher" wie Museen, aber auch Kunstkataloge, in denen Gegenstände aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen werden, womit deren Informationsgehalt verändert wird, sollen die Entropie zumindest bremsen. Zuerst wird die (neapolitanische) Kunst zum Abfall, dessen Informationsgehalt durch einen Katalog bewahrt werden soll. Dann wird dieser (nur wenig verkaufte, verstaubte und verschimmelnde) Katalog selbst zum Müll.[27] Schließlich radikalisiert der Gegenwartskünstler diesen Prozess, in dem er den unaufhaltsamen Informationsverlust von alter Kunst und veralteter Forschung durch den künstlerischen Kompressionsakt beschleunigt – und durch die Kontextualisierung einer von

pero también conceptualmente preparado por el pensador surrealista Roger Caillois y su sentencia: "Las piedras del paisaje son lugares donde se colocan sueños".[22]

En su instalación Metonimias Carrera-Maul indaga en estos recintos y activa el "espíritu de concepción pictórica" de las piedras,[23] ya reconocido por Athanasius Kircher en el siglo XVII. Su instalación acerca de la teoría del color que consigue efectos sinérgicos inesperados con los comprimidos de las reproducciones de arte napolitano de la época de Goethe (y su evaluación por Goethe mismo),[24] puede entenderse como rehabilitación de la *poesía geo* casi extinguida por el pensamiento científico.

En este contexto virtual de significado de la obra, la pintura napolitana, cuyas reproducciones en catálogos se pudrían en la bodega, se comprime en la obra de arte, por lo tanto ya no es legible, es una dimensión que puede hacerse a un lado. De aquellas reproducciones de motivos de rocas[25] de la época romántica temprana aparecen al azar fragmentos en la pintura-comprimido de Carrera-Maul. El catálogo, que de por sí ya es una compresión de imágenes y de investigación histórica del arte, se vuelve materia prima de otra etapa de compresión. Este material visual, al cual en aquel tiempo y en ese mismo *pintoresco* lugar también Goethe se vio expuesto, aparece ahora, en la mnemónica obra de

in the work of art, and therefore is no longer legible; it is a dimension that can be put aside. Fragments of those reproductions of stone patterns[26] from the early Romantic epoch appear at random in the painting-compression by Carrera-Maul. The catalogue, which is already a compression of images and historical research of art, becomes the raw material for another phase of compression. This visual material, to which Goethe was exposed at that time and in that same *picturesque* place, now appears, in the mnemonic work of art of the early 21st century like a geologic cross-section that in a surreal manner shows an index.

In this way, the artist implicitly also addresses the intellectual life cycle of art catalogues and their overproduction. Following Vilém Flusser, we can even understand this process as a sort of intelligent waste recycling.[27] In the transition from an industrial to an information society, human beings oppose the informational decay of things. *Deposits of culture* such as museums, but also art catalogues —in which objects are removed from their original context and their information content is consequently altered— shall at least delay entropy. First, the (Neapolitan) art becomes

waste, its information content supposedly preserved by means of a catalogue. Then, that same catalogue (poorly sold, dusty and moldy) becomes waste.[28] The contemporary artist radicalizes this process by accelerating the unavoidable loss of information about the art of the past and antiquated research by means of the action of compressing —through the contextualization of an art exhibition determined by metonymies, new contents are established, which must halt the erosion of all values— and last, but not least, supported by a catalogue and by this book the reader now holds, and which will perhaps one day enter its own recycling process.

Just as man, at the end of his life cycle, turns into ash, with which fields can be fertilized, the return of an art catalogue to a work of art is a productive recycling of cultural waste. Although the original content of the information cut into strips and compressed is not communicated any longer, a breeding ground for the stimulation of new standpoints on well-known things appears. Perhaps, this is one of the parameters that help us to understand the production of the compressions.

New messages are produced; but why in a compressed form? A brief summary of compressions in popular and product culture, as well as in the history of recent art can be useful to our understanding.

Metonymien determinierten Kunstausstellung neue Inhalte schafft, welche die Erosion aller Werte entschleunigen soll – *last, but not least* unterstützt auch durch einen Katalog und dieses Buch, das der Leser in seinen Händen hält und das vielleicht eines Tages ebenfalls in einen Wiederverwertungszyklus eintritt.

So wie der Mensch am Ende seines biologischen Zyklus zur Asche wird, mit dem Felder gedüngt werden können, ist die Rückführung eines Kunstkatalogs in ein Kunstwerk eine produktive Wiederverwertung von kulturellem Abfall. Obgleich der ursprüngliche Gehalt der geschredderten und komprimierten Information nicht mehr kommunizierbar ist, entsteht ein Nährboden für die Stimulation neuer Sichtweisen auf Altbekanntes. Dies ist vielleicht einer der Parameter, welche die Produktion von *Comprimidos* verständlich machen.

Es entstehen neue Botschaften. Aber warum in komprimierter Form? Ein kurzer Überblick der *Comprimidos* in der Produkt- und Populärkultur sowie in der neueren Kunstgeschichte kann Verständnishilfen geben.

In der Ausstellung *Metonimias* stellte der Künstler auch sein ureigenes Erinnerungs-Comprimido auf. Es ist ein 20 cm Zentimeter hoher Zylinder von 15 cm Zentimeter Durchmesser, der Carrera-Mauls 1995-96 an der mexikanischen Kunstakademie San Carlos angefertigte Zeichnungen enthält. Ein fleckiger, bunter Wirrwarr auf der Oberfläche des Zylinders springt dem Betrachter ins Auge. Die Motive der

arte del temprano siglo XXI, como un corte geológico que de manera surreal muestra un índex.

Con ello, el artista implícitamente también tematiza el tiempo de vida intelectual de los catálogos de arte y su sobreproducción. De la mano de Vilém Flusser uno incluso podría entender este proceso como una especie de reciclaje de basura inteligente.[26] En la transición de una sociedad industrial a una sociedad de la información, el ser humano se opone al decaimiento informacional de las cosas. *Depósitos de cultura* como museos, pero también catálogos de arte —en los cuales los objetos son sacados de su contexto originario de manera que su contenido informativo se modifica— deben por lo menos frenar la entropía. Primero, el arte (napolitano) se vuelve basura, cuyo contenido informativo pretende ser conservado por un catálogo. Entonces, ese mismo catálogo (poco vendido, empolvado y enmohecido) se convierte en basura.[27] El artista contemporáneo radicaliza ese proceso al acelerar la incontenible pérdida de información del arte del pasado y de la investigación anticuada por medio de la acción de comprimir —a través de la contextualización de una exposición de arte determinada por metonimias se establecen nuevos contenidos que deben frenar la erosión de todos los valores—, y por último, pero no menos importante, respaldado por un catálogo y por este libro que el lector sostiene en sus manos, y que tal vez algún día también entre en un ciclo de reciclaje.

Así como el hombre, al final de su ciclo biológico, se convierte en ceniza, con la cual se pueden fertilizar campos, el regreso de un catálogo de arte a una

In *Metonimias*, the artist installed his own compression of memories. It is a cylinder 20 centimeters in height and 15 centimeters in diameter that contains the drawings produced by Carrera-Maul from 1995-1996 in the Academy of San Carlos in Mexico City. A chaos of spots and colors in the surface jumps out at the spectator. The outlines of the drawings are difficult to imagine. The work archives the material substance of his early years of training. It is well known that Andy Warhol, for example, used to regularly and definitively consign his work to locked boxes —in Spanish there is a term for this: the *dead archive* ("archivo muerto"). Carrera-Maul goes one step further: he crumples and glues the sheets so that their original forms and messages can no longer be consulted. This actually is a *dead archive*, one which has undergone a metamorphosis to become a new work of art.

In the action of compressing, which the artist carries out with a heavy press in his workshop, a human instinct articulates. Compressing is a useful cultural technique, which in the current digital era manifests itself above all as a chip, a hard disk drive and zip compression software. But it is also made with pills; this is to say, there are biochemical tablets of active substances, cartridges or bombs, which are nothing but compressed black powder and have become established products of our civilization. The human body itself compresses matter as a result of its metabolism:

Zeichnungen sind kaum zu erahnen. Das Werk archiviert die materielle Substanz seiner frühen Ausbildungsepoche. Während von Andy Warhol bekannt ist, dass er in regelmäßigen zeitlichen Abständen seine Kunst- und Arbeitsmaterialien endgültig in Kisten sperrte –im Spanischen gibt es dafür den Begriff „Archivo muerto", totes Archiv–, geht Carrera-Maul einen Schritt weiter: Die Blätter werden zerknüllt und verleimt, sind also in ihrer ursprünglichen Form und Aussage nicht mehr konsultierbar. Dies ist tatsächlich ein totes Archiv, das eine Metamorphose zum neu erschaffenen Kunstwerk durchgemacht hat.

Im Kompressionsakt, den der Künstler mit einer schweren Presse in seinem Atelier vollzieht, artikuliert sich ein Menschheitsinstinkt. Komprimieren ist eine nützliche Kulturtechnik, die sich in der gegenwärtigen digitalen Ära vor allem im Chip, der Festplatte und in der Zip-Kompressions-Software manifestiert. Aber auch Tabletten, also biochemische Wirkstoffkompressionen, oder Patronen und Bomben, also komprimiertes Schwarzpulver, sind etablierte Zivilisationsprodukte. Der menschliche Körper selbst produziert als Ergebnis seines Stoffwechsels *Comprimidos*: Exkremente. Und im Maßstab urbaner Megastrukturen tauchen Menschenmassen als kanalisierte, komprimierte Elemente auf, in der Untergrundbahn ebenso wie in den endlosen Blechkolonnen der Pkw. Vor allem in hyperurbanen Massengesellschaften wie etwa in China oder Mexiko, aber auch im traditionell dichten Manhattan oder in den Siedlungsteppichen rund um Paris und Berlin akkumulieren sich die Instrumente der Mobilität, Autos, Motorräder und Fahrräder, die aus der Satellitenperspektive wie gigantische Blech-*Comprimidos* aussehen, die Asphaltbahnen, Bürgersteige, Brücken und Tunnel okkupieren.

Im engeren Sinn ist die Kompression des Mülls, vor allem der Autos, deren Zyklus in der Schrottpresse endet, technisch-konzeptuelles Modell der Kunst-Kompressionen. Auch der komprimierte

obra es un reciclaje productivo de desechos culturales. A pesar de que el contenido original de la información cortada en tiras y comprimida ya no se comunica, se produce un caldo de cultivo para el estímulo de nuevos puntos de vista referentes a cosas bien conocidas. Esto es tal vez uno de los parámetros que hace comprensible la producción de los comprimidos.

Se producen mensajes nuevos. Pero ¿por qué de forma comprimida? Un breve resumen de los comprimidos en la cultura popular y del producto, así como en la historia del arte reciente, puede ser de utilidad para la compresión.

En la exposición Metonimias el artista instaló su propio comprimido de recuerdos. Es un cilindro de 15 centímetros de alto por 20 centímetros de diámetro que contiene los dibujos realizados por Carrera-Maul de 1995-1996 en la Academia de San Carlos en Ciudad de México. Un caos de manchas y colores en la superficie salta a la vista del espectador. Los motivos de los dibujos son difíciles de imaginar. La obra archiva la sustancia material de su época

feces. And at the scale of urban megastructures, masses of humans appear as channeled, compressed elements in the metro system, as they do in the endless metal convoys of automobiles. This is true especially of hyper-urban mass societies, such as China or Mexico, but also in the traditionally dense Manhattan or in the settlements around Paris and Berlin, where instruments of mobility accumulate —cars, motorcycles and bicycles— which from a bird's eye perspective look like vast compressed masses of tin, occupying asphalt lanes, sidewalks and tunnels.

In a strict sense, waste compression, in particular that of automobiles, whose life cycle ends in the scrapyard baling press, provides a technical-conceptual model of artistic compressions. Compressed waste also establishes a new physical reality, a different aesthetics. Most notably in the —often improvised— installations for collecting garbage in developing countries, the attentive eye records an unexpected everyday aesthetics of waste compression. Oil drums, tin sheets from cars, cardboard and other secondary products are

Müll schafft eine neue physische Realität, eine differente Ästhetik. Vor allem in den zumeist improvisierten Müllsammlungseinrichtungen der Entwicklungsländer registriert der aufmerksame Blick eine unerwartete Alltagsästhetik der Müllkompression. Ölkanister, Autobleche, Pappkartons und andere Abfallprodukte werden gepresst und im zumeist prekären, chaotischen urbanen Umfeld „ausgestellt".[28] Hier könnte die pure Dokumentation dieser urbanen Alltagsästhetik manches Konzeptkunstwerk sogar überflüssig machen.[29]

Gepresster Schrott ist aber auch ein Thema der literarischen und kinematografischen Massenkultur, die durchaus als Sehschulung und Erkennungshilfe für die Betrachtung von Gegenwartskunstwerken gelten kann. Nur zwei Beispiele eines schier unerschöpflichen Bildfundus dieses Topos: In einer Szene des 007-Films *Goldfinger* (1964) wird ein abtrünniger Gangster vom Leibwächter seines Konkurrenten im Auto erschossen, und dieses Auto wird samt Leiche dann in die Schrottpresse verfrachtet. Da aber eine Kiste Goldbarren im Kofferraum war, wird der gepresste Block auf einen Kleinlaster verfrachtet, um das Edelmetall später wieder herauszulösen – eine typische Bond-Szene: narrativ überflüssig, absurd, unlogisch, aber

temprana de formación. Es bien sabido que Andy Warhol, por ejemplo, guardaba sus materiales de trabajo en cajas cerradas cada determinado tiempo y de manera definitiva —en español existe para ello el término *archivo muerto*—, Carrera-Maul va un paso más allá: arruga y engoma las hojas, de tal modo que sus formas y sus mensajes originales ya no son consultables. Esto realmente es un archivo muerto que ha pasado por una metamorfosis para llegar a ser una obra de arte nueva.

En la acción de comprimir, que el artista lleva a cabo con una pesada prensa en su taller, se articula un instinto humano. Comprimir es una técnica cultural útil, que en la actual era digital se manifiesta, sobre todo, en el chip, en el disco duro y en el *software* de compresión zip. Pero también se hace con las pastillas, es decir, se crean comprimidos bioquímicos de sustancias activas o cartuchos y bombas, que no son otra cosa que pólvora negra comprimida, y se han vuelto productos establecidos de nuestra civilización. El mismo cuerpo humano produce comprimidos como resultado de su metabolismo: excrementos. Y en la escala de megaestructuras urbanas aparecen masas de humanos como elementos canalizados, comprimidos, en el metro, del mismo modo que en las interminables caravanas de hojalata de automóviles.

crushed and *exhibited* in the generally precarious, chaotic urban environment.[29] Here, merely documenting this quotidian-urban aesthetics might even make one or the other work of conceptual art unnecessary and superfluous.[30]

Pressed scrap metal is also a theme of literary culture and popular films, which may absolutely be seen as a process of visual training and identification for the observation of works of contemporary art. To give just two examples from an inexhaustible collection of images on this theme: in a scene from the James Bond film *Goldfinger* (1964), his adversary's bodyguard shoots dead a renegade gangster inside his car, and we later see the car in a scrap metal press with the cadaver still inside. However, since there was a box of gold bars in the trunk of the car, the compressed block is placed in a truck, in order to extract the precious metal. This is a typical Bond film scene: unnecessary in narrative terms —absurd, illogical even— but causing great effect. The joy of compressing —*a pressing engagement*, as the protagonist, Sean Connery, ironically comments— is transmitted to a global audience.[31] Popular art paves the road for art reception.

hochgradig effektvoll. Die Freude am Komprimieren –„a pressing engagement“, wie der Hauptdarsteller Sean Connery ironisch bemerkt– wird einem Weltpublikum[30] vermittelt. Populärkunst bereitet den Weg für die Kunstrezeption.

Diese ästhetisch spektakuläre Technik der Beseitigung kompromittierender Leichen ist auch im neueren Kriminalroman zu finden. In Dominique Manottis 2001 erstmals erschienenem Krimi *Roter Glamour* verschwindet eine Leiche in einer Schrottpresse. Das Ergebnis ist ein ästhetischer Thrill: „Ein plattgemachter Mini ist ein Fladen, ein großer Fladen, der vom Benzin, Öl und Blut nur so trieft und der zusammen mit anderen komprimierten Objekten in einen Kipplader geworfen wird“.[31]

Die beiden Stichproben sind stellvertretend für eine Populärkultur, in der das Komprimieren zum narrativen und symbolischen Element wird. Höhere Verdichtungen dieses Topos manifestieren sich in jenen Kunstwerken und -strömungen, die das Werk Carrera-Mauls angeregt haben. In der Kompression und Transformation von Müll zu Kunst liegt ein „Differenzierungseffekt“, der jenseits aller Nützlichkeit ästhetische Eigenwerte schafft, der Daten und Elemente destilliert, neu ordnet und anders in Bezug setzt, sogar fähig ist, eine eigene Sphäre des Weltverständnisses zu schaffen.[32]

Ausgangspunkt aller künstlerischen Sublimierung von Müll ist Duchamps 1917 zur Kunst erklärtes, signiertes und ausgestelltes Urinal.[33] Aber die Kompressionskünstler verleihen

Particularmente en las sociedades hiperurbanas de masas, por ejemplo en China o México, pero también en el tradicionalmente denso Manhattan o en las zonas de asentamiento humano alrededor de París y Berlín, se acumulan los instrumentos de movilidad, coches, motocicletas y bicicletas, que desde la perspectiva satelital parecen gigantescos comprimidos de hojalata, que ocupan los carriles de asfalto, las banquetas y túneles.

En sentido estricto, la compresión de la basura, en particular la de los automóviles, cuyo ciclo termina en la prensa de chatarra, es un modelo técnico-conceptual de las compresiones artísticas. También la basura comprimida establece una nueva realidad física, una estética diferente. Sobre todo, en las generalmente improvisadas instalaciones de recolección de residuos de los países en vías de desarrollo, la mirada atenta registra una inesperada estética cotidiana de compresión de basura. Bidones de aceite, láminas de hojalata de coches, cartón y otros productos secundarios se prensan y se *exhiben* en el comunmente precario, caótico entorno urbano.[28] Aquí la pura documentación de esta estética cotidiano-urbana podría hasta volver innecesaria y superflua alguna que otra obra de arte conceptual.[29]

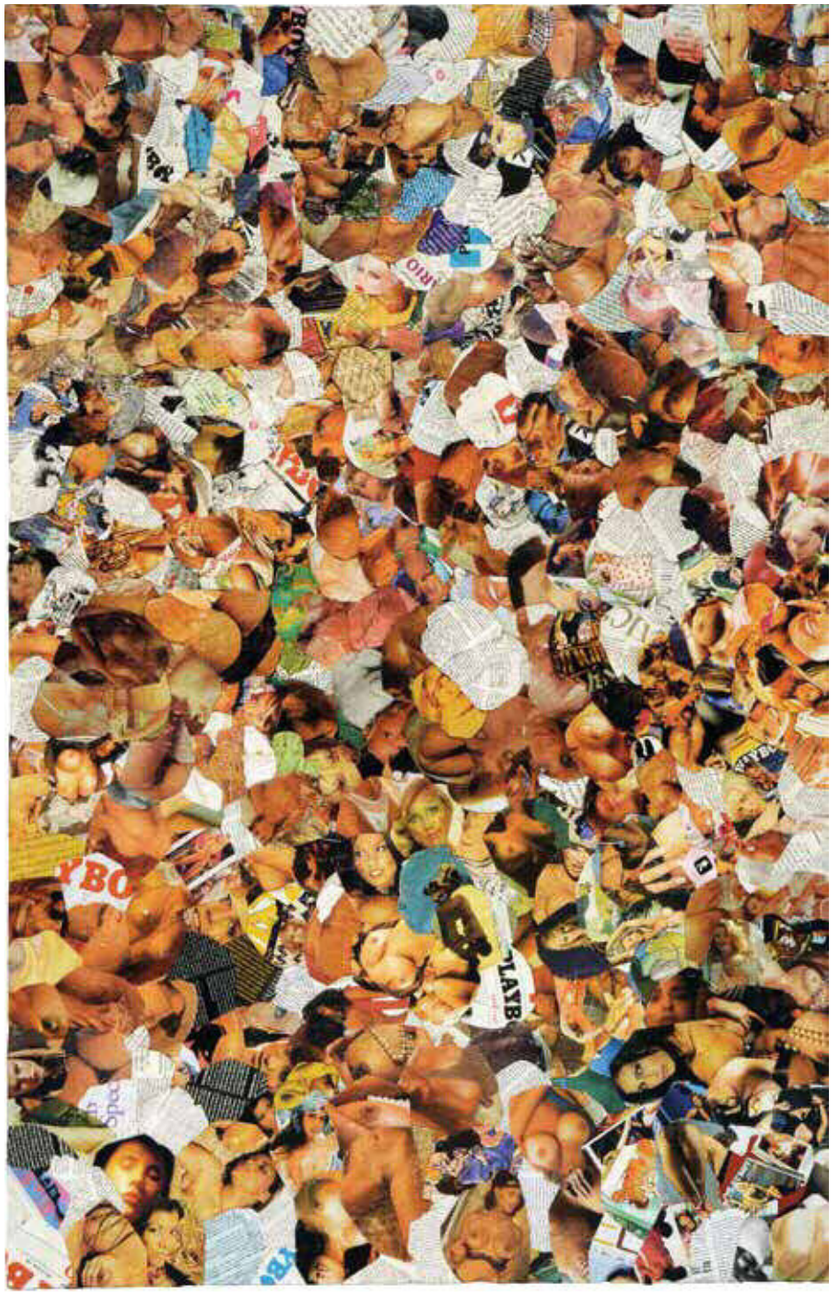
La chatarra prensada también es un tema de la cultura literaria y cinematográfica de masas, que puede absolutamente contar como formación visual y ayuda de detección para la contemplación de

It is also possible to find this spectacular aesthetic technique for disposing of compromising bodies in recent crime fiction. In *Roter Glamour* by Dominique Manotti, which was first published in 2001, a scrap baling press is utilized to dispose of a body. The result is an aesthetic shock: "A crushed Mini Cooper is a crêpe, a large crêpe, which drips gasoline, oil and blood and that is thrown together with other compressed objects into a dump truck".[32]

These two examples are representative of popular culture, in which the act of compression becomes a narrative and symbolic element. A heavier densification of this *topos* manifests itself in those works of art and artistic movements that have influenced Carrera-Maul's work. In the compression and transformation of waste into art there lies a "differentiation effect" that beyond any utility establishes its own aesthetic values, which distils, gives rise to a new order and establishes a different relation with the data and elements; it is even capable of creating its own sphere of understanding of the world.[33]

Duchamp's urinal, declared art, signed and exhibited in 1917, is a starting point for every artistic sublimation that makes use of waste.[34] However, the artists of compression give the found object an even deeper meaning. Not only do they separate the objects found —in the case of Carrera-Maul, dog-eared maps and old men's magazines, among others— from their habitual contexts, but they also digest this matter of civilization into an assemblage of compressed elements, making visible the phenomenon of waste in mass society.

Robert Rauschenberg may well be considered one of the most important precursors of the artistic sublimation of waste. His interest in the waste of industrial society, which he encountered in the suburban and industrialized non-places in New Jersey and on demolition sites in New York,[35] took material form in the 1960s in *collages* of materials,



dem „Objet trouvé" noch eine tiefere Bedeutung. Sie sondern gefundene Objekte –bei Carrera-Maul abgenutzte Landkarten, ausgelesene Herrenmagazine und anderes– nicht nur aus dem Verwertungszusammenhang aus, stattdessen verarbeiten sie dieses Zivilisationsmaterial zu einer Assemblage gepresster Elemente und machen so eines der Phänomene der Massen- und Wegwerfgesellschaft anschaulich.

Robert Rauschenberg kann wohl als einer der wichtigsten Vorläufer künstlerischer Sublimierung des Mülls gelten. Sein Interesse an den Abfällen der Industriegesellschaft, die er in den suburbanen, industrialisierten Nicht-Orten New Jerseys oder auf Abrissgrundstücken in New York City vorfand,[34] materialisierte sich seit den 1960ern in Materialcollagen, die allerdings das Material im konventionellen Bilderrahmen eher zusammenstellten, als dass sie es komprimierten. Für die Bildkonzeption Carrera-Mauls ist Rauschenbergs künstlerischer Prozess der De-Kontextualisierung, Re-Signifikation und die aleatorische Herstellungsweise ausschlaggebend. Zudem kann jegliches Material moderner Massen- und Industriekultur, ohne jegliche

obras de arte contemporáneo. Sólo dos ejemplos de una colección inagotable de imágenes sobre este tópico: en una escena de la película *Goldfinger* (1964) del Agente 007, el guardaespaldas de su adversario mata a tiros a un gángster renegado a bordo de su automóvil, y más tarde, vemos el auto en una prensa de chatarra con todo y el cadáver. Pero, debido a que en el maletero del automóvil se encontraba una caja de lingotes de oro, el bloque comprimido se coloca en una camioneta, para después volver a extraer el metal precioso; una escena típica de una película de Bond: innecesaria en términos narrativos, absurda, ilógica, pero de gran efecto. El gozo de comprimir —*a pressing engagement* (un compromiso presionante), como el protagonista Sean Connery comenta irónicamente— se transmite a un público mundial.[30] El arte popular prepara el camino para la recepción del arte.

También es posible encontrar esta técnica estética espectacular de deshacerse de cuerpos comprometedores en recientes novelas policiacas, como en *Roter Glamour,* de Dominique

although these arranged the material inside the conventional frame of the image rather than compressing it. For Carrera-Maul's conception of the image, Rauschenberg's artistic process, with its de-contextualization, resignification and his random production procedure, is decisive. Moreover, any sort of material taken from modern, industrial, mass culture can be utilized with no hierarchization whatsoever, if it serves to cause productive irritations in the viewer.

French-American artist Arman, who in a radical action in fall 1960 filled the Iris Clert gallery in Paris with garbage, took a step forward (toward compression as an artistic expression), converting the exhibition space into a frame of compression.[36] From 1964, Arman piled up his waste items in polyester; after 1970, he cast them in concrete. Thus, the car —a fetish of industrial society and mobility— received a prominent place: at the 1967 International and

Hierarchisierung verarbeitet werden, wenn es dazu dient, produktive Irritationen des Kunstbetrachters auszulösen.

Einen Schritt weiter (hin zum *Comprimido* als Kunstmodus) ging der französisch-amerikanische Künstler Arman, der in einem radikalen Akt im Herbst 1960 die Pariser Kunstgalerie von Iris Clert mit Müll anfüllte und die Ausstellungsräume so zum Kompressionsrahmen refunktionalisierte.[35] Ab 1964 akkumulierte Arman seine Müllobjekte in Polyester, ab 1970 goss er sie in Beton. Dabei erhielt der Fetisch der modernen Industrie- und Mobilitätsgesellschaft, das Auto, einen herausragenden Status: Auf der Weltausstellung 1967 in Montreal akkumulierte Arman Autoteile, schließlich kulminierte diese Art von neo-konzeptualistischer Gegenwartskunstproduktion in der über achtzehn Meter hohen Installation *Long Term Parking* (im Schlosspark von Montcel in Jouy-en-Josas), wo 59 Pkws auf einem Sockel von sechs mal sechs Metern mit 1600 Tonnen Beton eingegossen wurden.

Doch auch in diesem Fall handelt es sich im eigentlichen Sinn nicht um Kompressionen. Carrera-Maul übernimmt von Arman die skulpturale, bisweilen geometrische Konfiguration seiner Werke. Weitaus näher ist ihm die künstlerische Konzeption des französischen Bildhauers César (Baldaccini), dessen „Nouveau Réalisme“ sich seit den späten 1950er-Jahren in geschweißten Objekten aus Alteisen ausdrückte und der sogar gepressten Autoteilen Kunststatus zusprach.[36] Folgerichtig war bei César die Ausarbeitung der „Compressions“ bis weit in die 1990er-Jahre[37] – in eine Zeit, als die künstlerische Ausbildung Luis Carrera-Mauls sich in einer ersten Ausstellung *Abstracciones Singulares* (im Jahr 1995) manifestierte.

Eine weitere, fast obligatorische konzeptuelle Referenz der *Comprimidos* ist die Verwandlung der Papieredition von *Georg Hegel: Werke in 20 Bänden* in Würste durch den deutsch-schweizerischen Avantgardekünstler Dieter Roth im Jahr 1974. Die ironische Verwurstung dieses epochemachenden deutschen Philosophen des 19. Jahrhunderts nahm konkrete –post-hegelianische– Formen an durch die Abfüllung der Papierschnipsel (der Suhrkamp-Ausgabe) in zwanzig Wurstdärme. Eben jene semi-transparenten Darmhäute ließen allerdings kaum etwas von dem verarbeiteten Papiermaterial erahnen. Carrera-Mauls *Comprimidos* dagegen legen die Materialität der Objektfragmente frei.

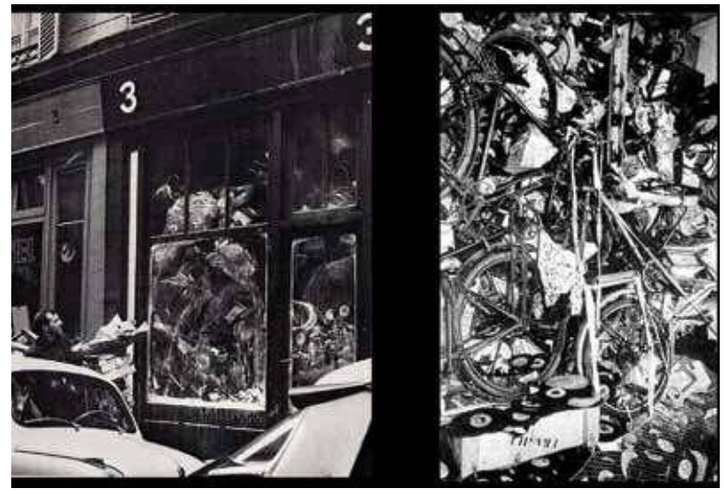
Manotti, cuya primera edición es de 2001, se usa una prensa de chatarra para desaparecer un cadáver. El resultado es un sobresalto estético: “Un Mini Cooper aplastado es una crepa, una gran crepa, que chorrea gasolina, aceite y sangre y que es arrojado junto con otros objetos comprimidos a un camión de volteo”.[31]

Las dos pruebas tomadas al azar son representativas de una cultura popular, en la que comprimir se torna un elemento narrativo y simbólico. Una mayor densificación de este tópico se manifiesta en aquellas obras de arte y movimientos artísticos que han incitado la obra de Carrera-Maul. En la compresión y transformación de basura en arte yace un “efecto de diferenciación” que más allá de cualquier utilidad establece valores estéticos propios, que destila, da un nuevo orden y establece una relación diferente con los datos y elementos, es incluso capaz de crear su propia esfera de comprensión del mundo.[32]

El urinario de Duchamp, declarado arte, firmado y expuesto en 1917, es un punto de partida de toda sublimación artística que usa residuos.[33] Pero los artistas compresores le conceden al objeto encontrado un significado aún más profundo. Ellos no sólo apartan los objetos encontrados —en el caso de Carrera-Maul mapas desgastados, revistas para hombres ya leídas, entre otros— de sus contextos de uso, sino que además digieren este material de la civilización en un ensamblaje de elementos prensados y hacen visible uno de los fenómenos de la sociedad de masas y del derroche.

Robert Rauschenberg bien puede ser considerado uno de los precursores más importantes de la sublimación artística de la basura. Su interés por los desechos de la sociedad industrial que se encontraba en los no-lugares suburbanos e industrializados de Nueva Jersey o en los terrenos de demolición de Nueva York[34] se materializó desde la década de los sesenta en *collages* de materiales, que en realidad más bien éstos se disponían dentro del convencional marco de la imagen en vez de comprimirlos. Para la concepción de la imagen de Carrera-Maul, el proceso artístico de Rauschenberg, con su descontextualización, resignificación y aleatorio procedimiento de producción, es decisivo. Además, cualquier tipo de material de la cultura moderna, industrial y de masas, puede ser utilizado sin ningún tipo de jerarquización, si sirve para provocar irritaciones productivas en el espectador.

El artista franco-americano Arman, quien en otoño de 1960, en una acción radical, llenó la galería Iris Clert en París de basura, dio un paso más allá (hacia el comprimido como expresión



Universal Exposition in Montreal, Arman piled up automotive spare parts, which finally gave rise to this sort of neo-conceptual art production in the installation *Long Term Parking*, at 18 meters in height (in the gardens of Château de Montcel in Jouy-en-Josas), in which 1,600 tons of concrete were poured over 59 automobiles placed on a 6 x 6-meter base.

However, this case is not compression in a strict sense, either. Carrera-Maul takes from Arman the sculptural, sometimes geometrical, arrangement of his works. Much closer for him is the artistic conception of French sculptor César (Baldaccini), whose *Nouveau Réalisme* expressed itself in the late 1950s in welded scrap iron objects, and he even ascribed the status of art to compressed automotive spare parts.[37] César developed his compressions well into the 1990s,[38] when Carrera Maul was showing the fruits of his learning at his first exhibition *Abstracciones Singulares* (1995).

Another conceptual —almost obligatory— reference for compressions is the transformation of the paper edition of *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Work in 20 Volumes* (1974) into sausages by Swiss-German avant-garde artist Dieter Roth. The ironic

Den vielleicht stärksten Impetus für seine Serie der *Comprimidos* hat Carrera-Maul durch Gordon Matta-Clarks Kunstobjekt *Garbage Wall* von 1970 erhalten. Der New Yorker Konzeptkünstler akkumulierte und komprimierte Geröll, Bauschutt und anderen Hausmüll zu einem 180 Zentimeter hohen, 300 Zentimeter breiten und 50 Zentimeter tiefen Wandelement, das er im Rahmen einer Drei-Tage-Performance im öffentlichen Raum an der St. Mark's Kirche im East Village Manhattans ausstellte. Der für das mexikanische Kunstpublikum 2003 im Museum Tamayo[38] rekonstruierte *Garbage Wall* thematisiert ursprünglich die New Yorker Müllkrise der 1970er-Jahre.[39] Aber die Problematik hat bis heute nichts an Brisanz verloren, sodass auch Luis Carrera-Mauls *Comprimidos*, die zum Abfall deklarierte Wertstoffe und Produkte zum künstlerischen Material verarbeiten, immer noch dringlich sind. Matta-Clarks und Carrera-Mauls Interventionen zielen auf eine Kritik der Konsum- und Wegwerfgesellschaft, die den folgenden Generationen zunehmend vermüllte, kontaminierte Städte und Landschaften hinterlässt.

Auch im *Glass Brick* von 1971 hat Matta-Clark zugleich komprimiert und kritisiert. Er sammelte weggeworfene Glasflaschen, brannte sie, presste sie in Brikettform (17 x 20 x 7,5 cm) und stellte sie in der Installation *Mushroom and Waistbottle Recycling Cellar (Glass Plant)* in seiner New Yorker Galerie aus.[40] Hier entstanden Synergien von technischer Form (komprimiertes Material) und sozio-kultureller Kritik (provozierendes Kunstwerk), die Carrera-Maul in eigener Weise in der Gegenwart der vermüllten mexikanischen Megalopolis wiederaufnimmt und aktualisiert. Zudem teilt der mexikanische Gegenwartskünstler mit dem früh verstorbenen New Yorker Konzeptkünstler die Faszination für die „veralteten Dinge – Gebäude und Container, Vorstädte und Kloaken, Abfall und Haufen, Katakomben, Städte, Grundbesitz".[41] Beide finden ihre künstlerischen Themen auf der Straße, beide setzen auf die konzeptuelle Idee komprimierter Materialien. Beide akkumulieren nicht nur die gefundenen Objekte, die Objets trouvés, sondern pressen sie auch zu neuen Erscheinungs- und Sinnformen.

Dabei verlieren die benutzten Materialien an Volumen, aber gewinnen an Bedeutung. Sie werden zum Index von

artística): convirtió el espacio de exposición en un marco de compresión.[35] Desde 1964, Arman acumuló sus objetos de basura en poliéster; a partir de 1970, los vació en concreto. Con ello, el coche, fetiche de la sociedad industrial y de la movilidad, recibió un lugar prominente en la Exposición Universal de 1967 en Montreal; Arman acumuló autopartes, que finalmente derivaron en este tipo de producción de arte neo-conceptual en la instalación *Long Term Parking* de más de 18 metros de alto (en los jardines del castillo de Montcel en Jouy-en-Josas), en la que se vertieron 1,600 toneladas de concreto sobre 59 automóviles colocados en una base de 6 x 6 metros.

Sin embargo, en este caso tampoco se trata de compresiones en un sentido estricto. Carrera-Maul retoma de Arman la configuración escultórica, a veces geométrica, de sus obras. Bastante más cercana le es la concepción artística del escultor francés César Baldaccini, cuyo *Nouveau Réalisme* se expresó desde finales de 1950 en objetos de fierro viejo soldado e incluso les concedió estatus de arte a las autopartes comprimidas.[36] César desarrolló las compresiones hasta bien entrada la década de 1990,[37] cuando la formación

sausagefication of this major nineteenth-century German philosopher took concrete post-Hegelian forms by stuffing 20 intestines with scraps of paper (from the Suhrkamp edition). However, the semitransparent intestines barely allowed the paper used to be seen; by contrast, Carrera-Maul's compressions reveal the materiality of the fragments of the object.

The strongest impetus for his series of compressions may have been received from the work *Garbage Wall* (1970) by Gordon Matta-Clark. The New York conceptual artist gathered and compressed gravel, rubble and other household waste into a wall 180 cm in height, 300 cm in length and 50 cm in depth, which was exhibited as part of a three-day performance at Saint Mark's Church-In-The-Bowery, East Village, Manhattan. *Garbage Wall*, reconstructed at the Rufino Tamayo Museum[39] for a Mexican audience, originally spoke of the 1970s garbage crisis in New York.[40] Nevertheless, the problem remains relevant today; thus, the compressions by Carrera-Maul, which transform materials from recycled trash and items declared garbage into artistic products, are still pertinent. The interventions of Matta-Clark and Carrera-Maul

Themen und Problemen der jeweiligen Stadtgesellschaften (in New York und Mexiko-Stadt), in denen sie zeitlich und räumlich verortet sind. Sie wirken fast wie geologische Schnitte. Sie sind Interpretationen von Ausgrabungen und Freilegungen von alltäglichen Objekten, denen wir sonst wenig Bedeutung zumessen: „Vielleicht interessieren mich eher die Aspekte der Schichtung als die unerwarteten Ansichten, die sich durch die Extraktionen ergeben; nicht die Oberfläche, sondern die dünne Schneide, die Oberfläche, die den autobiografischen Prozess ihrer Realisierung enthüllt“.[42] Dieses Statement Matta-Clarks könnte (vier Dekaden später) ohne Weiteres auch Carrera-Maul in den Mund gelegt werden.

Jenseits der skizzierten möglichen Pariser und New Yorker Präfigurationen könnte sich Luis Carrera-Maul auch auf ein avantgardistisches

profesional de Luis Carrera-Maul se mostraba en su primera exposición: Abstracciones Singulares (1995).

Otra referencia conceptual más, casi obligada, de los comprimidos es la transformación de la edición en papel de *Georg Hegel, Obra en 20 tomos* (1974), en salchichas que hizo el artista suizo-alemán de vanguardia Dieter Roth. La *salchichificación* irónica de este memorable filósofo alemán del siglo XIX adoptó formas poshegelianas concretas mediante el relleno de 20 tripas con retazos de papel (de la edición de Suhrkamp). Pero, justo aquellas tripas semitransparentes apenas dejaban entrever el papel empleado. Los comprimidos de Carrera-Maul en cambio ponen al descubierto la materialidad de los fragmentos del objeto.

El ímpetu más fuerte para su serie de comprimidos, tal vez lo haya recibido del objeto de arte *Garbage Wall* (1970), de Gordon Matta-Clark. El artista conceptual neoyorquino acumuló y comprimió grava, escombros y otra basura doméstica en una pared de 1.80 metros de alto, tres metros de largo y 50 centímetros de profundidad, la cual expuso en el marco de un *performance* de tres días, en el espacio público de la iglesia de San Marcos, en el East Village de Manhattan. El *Garbage Wall,* reconstruido en el Museo Tamayo[38] para el público mexicano del arte, hablaba originalmente de la crisis de la basura en Nueva York en la década de 1970.[39] Pero la problemática sigue siendo actual hasta el día de hoy, de modo que también los comprimidos de Luis Carrera-Maul, que transforman materiales de desechos reciclables y productos declarados basura en material artístico, aún son urgentes. Las intervenciones de Matta-Clark y Carrera-Maul apuntan a una crítica de la sociedad de consumo y del derroche, que a las generaciones siguientes les deja en herencia ciudades y paisajes contaminados y llenos de basura.

Asimismo, en *Glass Brick* (1971) Matta-Clark también criticó y comprimió al mismo tiempo. Recogió botellas de vidrio desechadas, las horneó, las comprimió en forma de briqueta (17 x 20 x 7.5 centímetros) y las expuso en la instalación *Mushroom and Waistbottle Recycling Cellar (Glass Plant)* en su galería de Nueva York.[40] Aquí se produjeron sinergias entre formas técnicas (material comprimido) y crítica sociocultural (obra de arte provocadora), que Carrera-Maul retoma y actualiza a su manera en el presente de la sucia megalópolis mexicana. Además, el artista contemporáneo mexicano comparte con el artista conceptual neoyorquino, quien murió jóven, la fascinación por los "objetos viejos; edificios y *containers,* suburbios y cloacas, desechos y cúmulos, catacumbas,

are a critique of a consumerist and wasteful society, which leaves polluted cities and landscapes full of garbage as an inheritance for future generations.

In like manner, in *Glass Brick* (1971) Matta-Clark both criticized and compressed at the same time. He gathered discarded glass bottles, melted them down and compressed them as briquettes (17 x 20 x 7.5 cm), exhibiting them in the installation *Mushroom and Waste Bottle Recycling Cellar (Glass Plant)* at his gallery in New York.[41] Here, synergies were produced between technical forms (compressed materials) and sociocultural criticism (a provocative work of art), which Carrera-Maul takes up and updates in his own fashion in the present-day context of the dirty Mexican megalopolis. Furthermore, the Mexican contemporary artist shares with the New York conceptual artist, who died young, a fascination for "things embracing their own outmodedness —buildings and dumpsters, suburbs and sewers, trash heaps, catacombs, cities, property".[42] Both find their artistic themes on the street, both stake their claim to the conceptual approach of compressed materials. Not only do they accumulate the objects they find, the *objets trouvés*, but compress them to generate new appearances and senses.

As a result, the utilized materials lose volume, but gain meaning. They become indicators of themes and problems of the corresponding urban societies (New York and Mexico City) where they are spatially and temporarily situated. They almost look like geologic cross sections. They are interpretations of excavations and unveilings of everyday objects, to which we grant little attention: "I am probably more interested in the aspects of stratification than in the unexpected views that are generated with the extractions; not the surface, but the thin edge, the surface that reveals the autobiographical process of their production".[43] This declaration by Matta-Clark is one we could hear unchanged (four decades later) from the mouth of Carrera-Maul.

Beyond the possible reference points from Paris or New York given above, Luis Carrera-Maul can also be related to a Mexican avant-garde model: the manifesto *Actual No. 1 Hoja de Vanguardia* inspired by the Stridentists, or Futurists,[44] which one night at the end of December 1921 artist Manuel Maples Arce hung from walls across Mexico City and which he called *Comprimido estridentista*.[45] Carrera-Maul implicitly takes up that impetus of radical modernization of an urban culture, as conservative today as it was in the

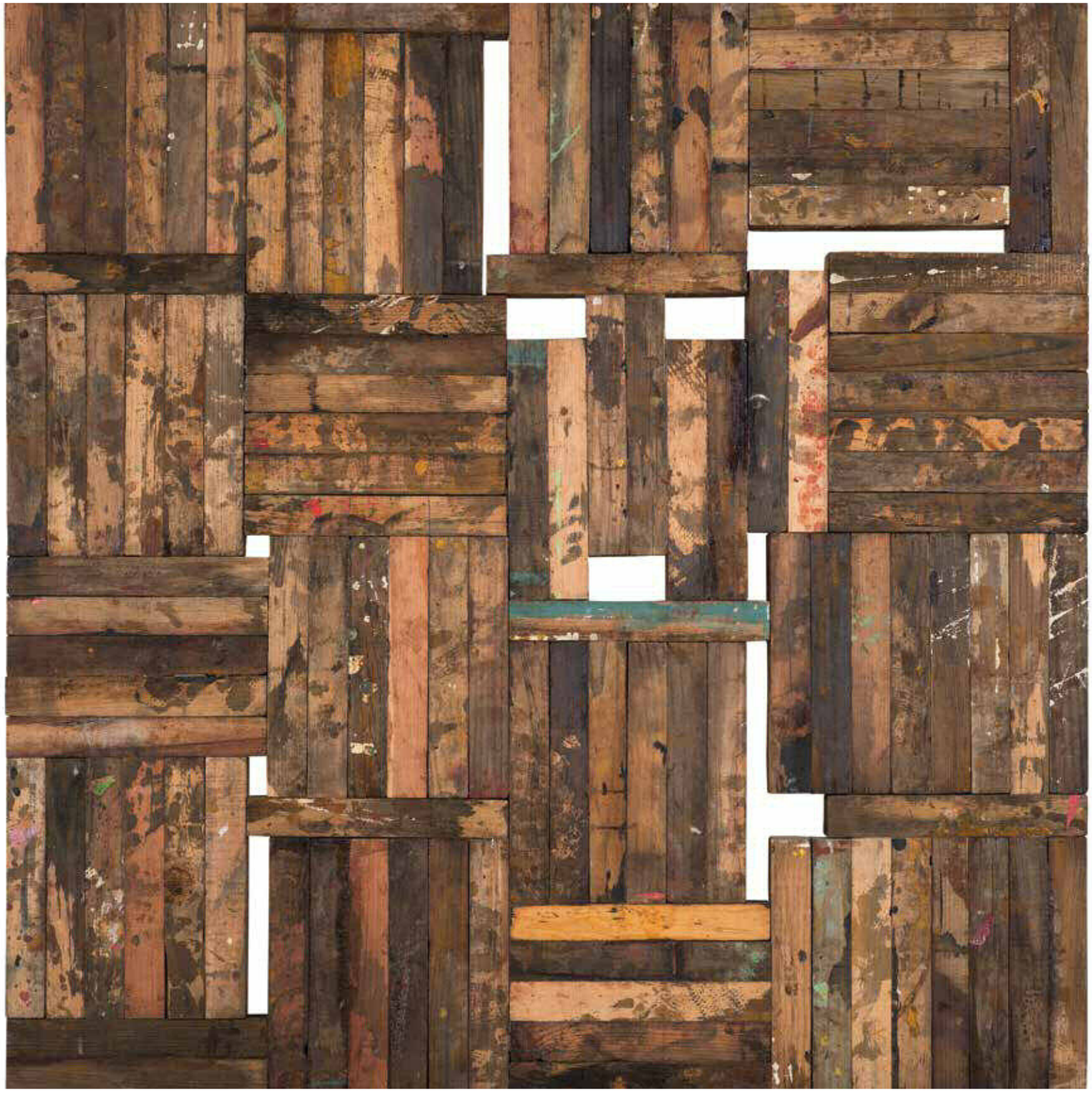
Modell Mexikos berufen, auf das estridentistische, also futuristisch inspirierte[43] Manifest *Actual No. 1 Hoja de Vanguardia,* das der Künstler Manuel Maples Arce eines Nachts Ende Dezember 1921 an verschiedene Wände in Mexiko-Stadt hängte und das er *Comprimido estridentista* nannte.[44] Implizit nimmt Carrera-Maul diesen radikalen Modernisierungsimpuls einer trotz revolutionärer Errungenschaften –einst wie heute– konservativen Stadtkultur auf. Seine Installation im mexikanischen Nationalmuseum San Carlos kann verstanden werden als produktiver neo-avantgardistischer Impuls für ein altes, fast mausoleumartiges Museum, das sich in einem kuratorialen Dämmerschlaf befand, bis der Gegenwartskunst dort eine Nische eingerichtet wurde[45] –ein erfrischender, kein zerstörerischer Bildersturm, den Luis Carrera-Maul dort inszenieren konnte. Und ein Beispiel, dass der Geist der Avantgarde nicht komplett musealisiert, also neutralisiert wird, sondern neue Ausdrucksformen in der Gegenwart findet.

ciudades, bienes inmuebles".[41] Ambos encuentran sus temáticas artísticas en la calle; ambos le apuestan al planteamiento conceptual de los materiales comprimidos; ambos no sólo acumulan objetos encontrados, los *objets trouvés,* sino que los comprimen para generar nuevas apariencias y sentidos.

En consecuencia, los materiales utilizados pierden volumen, pero ganan significado. Se convierten en indicios de temas y problemas de las correspondientes sociedades urbanas (Nueva York y Ciudad de México), en los que se encuentran situados espacial y temporalmente. Casi parecen cortes geológicos. Son interpretaciones de excavaciones y develaciones de objetos cotidianos, a los cuales les concedemos poca importancia: "Probablemente me interesan más los aspectos de la estratificación que las vistas inesperadas que se generan con las extracciones; no la superficie, sino el filo delgado, la superficie que revela el proceso autobiográfico de su realización".[42] Esta declaración de Matta-Clark podríamos, sin más, ponerla (cuatro décadas más tarde) en boca de Carrera-Maul.

Más allá de los posibles arquetipos parisinos o neoyorquinos esbozados, Luis Carrera-Maul también podría remitirse a un modelo vanguardista mexicano: el manifiesto *Actual No. 1 Hoja de Vanguardia,* inspirado por los estridentistas, o futuristas,[43] que el artista Manuel Maples Arce colgó una noche de finales de diciembre de 1921 en diferentes muros de Ciudad de México y que llamó *Comprimido estridentista.*[44] Carrera-Maul retoma implícitamente este impulso de modernización radical de una cultura urbana, ayer como hoy conservadora, a pesar de los logros revolucionarios. Su instalación en el Museo Nacional de San Carlos de Ciudad de México puede entenderse como un impulso productivo y neovanguardista por un museo viejo, casi convertido en mausoleo, que se encontraba en un estado de sopor curatorial hasta que le fue configurado un nicho al arte contemporáneo;[45] una iconoclasia refrescante, no destructiva, la que Carrera-Maul pudo escenificar allí. Y un ejemplo de que el espíritu de la vanguardia no se absorbe por completo por los museos, es decir, no se neutraliza, sino que encuentra en el presente nuevas formas de expresión.

past, in spite of the achievements of the revolution. His installation in the National Museum of San Carlos in Mexico City can be understood as a productive and neo-avant-garde impulse for an old museum, which has almost become a mausoleum, which was in a soporific curatorial state until it became established as a niche for contemporary art.[46] It was thus a refreshing non-destructive iconoclasm that Carrera-Maul was able to stage there, as well as an example of the fact that the spirit of the avant-garde is not fully absorbed in museums; that is to say, it is not neutralized, but finds new forms of expression in the present.



URBANE ARCHÄOLOGIE / WOHNHAUS HAVRE 77, MEXIKO-STADT

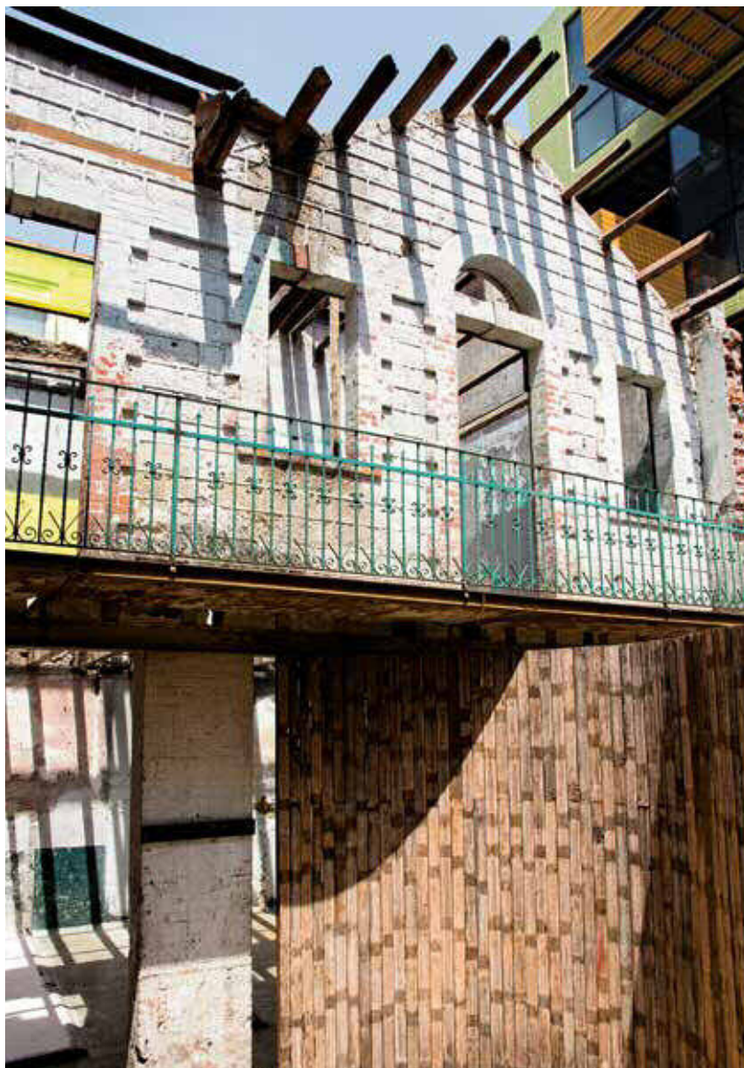
Das herausragende Objekt der künstlerischen Wohnhaus-Intervention in einem zentral gelegenen Viertel von Mexiko-Stadt, dessen prägende Bausubstanz aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert stammt, ist eine 188 cm breite, 155 cm hohe und 310 cm tiefe Akkumulation von aufgerautem Bauholz, vereinzelten Stahlträgerfragmenten, verbogenen Eisenarmierungen, Türen und Wandpaneelen, verfilzten Decken, durchmischt mit den zurückgelassenen Büchern und Aktenordnern der verstorbenen Hausherren, zweier Brüder. (Deren eingerahmte Examensurkunden als Chirurg und als Zivil-Ingenieur der mexikanischen Nationaluniversität ließ der Künstler an der angrenzenden Wand hängen.) Das massive Objekt, das einen linoleumbedeckten, zur Straße gelegenen Innenraum einnimmt, komprimiert die erinnerungsgesättigten, aber zum Abfall deklarierten Relikte der Bewohner dieses herrschaftlichen Hauses. Ihre Nachfahren hatten sich, als sie die Immobilie verkauften, nicht einmal die Mühe gemacht, dieses Erinnerungsmaterial zu entsorgen. So konnte es zum Material der Kunst transformiert werden. Carrera-Maul nahm die Herausforderung an, die chaotische Vielfalt und auch melancholische Atmosphäre der nutzlos gewordenen, aufgefundenen Gegenstände zu einem eindrucksvollen monumentalen Block zu komprimieren. Die Betrachter des –temporären, inzwischen translozierten– Werks wurden mit einer gestapelten Anordnung persönlicher, doch anonymer Bewohnergeschichte konfrontiert. Ähnlich, wie schon am Beispiel der Katalog-Kompressionen im San Carlos Museum erläutert, versucht der Künstler auch hier, ein zum Abfall entwertetes Material, dessen Informationswert erodierte, in einer mnemotechnischen Installation als „Kulturspeicher“ zu bewahren und zugleich neu zu interpretieren, für ein gegenwärtiges städtisches Publikum, das nichts über die Mikrohistorie dieses Orts weiß. Auch hier findet sich der für Luis Carrera-Mauls Werk charakteristische Dreischritt von Ausgraben (hier eher: Auflesen, Aufbewahren, Aufarbeiten des Materials), Komprimieren und Übertragen (auf neue Bedeutungsebenen).

ARQUEOLOGÍA URBANA / VIVIENDA HAVRE 77, CIUDAD DE MÉXICO

El objeto destacado de la intervención artística a la vivienda de una colonia céntrica en Ciudad de México, cuya estructura proviene de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es una acumulación —188 centímetros de ancho, 155 centímetros de alto y 310 centímetros de profundidad— de madera cepillada, fragmentos sueltos de vigas de acero, armaduras de hierro doblado, puertas y paneles de pared, techos apelmazados, entremezclado todo esto con los libros y los archivadores abandonados de los dueños de la casa, dos hermanos ya fallecidos. El artista dejó en una pared colgados los diplomas enmarcados de cirujano e ingeniero civil de los hermanos, otorgados por la Universidad Nacional Autónoma de México. El objeto macizo que ocupa el espacio interior que da a la calle y que está cubierto con linóleo, comprime los vestigios saturados de recuerdos, pero declarados basura, de los habitantes de esta casa señorial. Sus descendientes ni siquiera se habían molestado en tirar este material lleno de recuerdos antes de vender la propiedad. Así es como pudo ser transformado en herramienta para el arte. Carrera-Maul aceptó el reto de comprimir la diversidad caótica, y también la atmósfera melancólica, de los objetos encontrados, ahora inútiles, en un impresionante bloque monumental. Los espectadores de la obra temporal, entretanto desplazada, fueron confrontados con un orden apilado: la historia personal, pero anónima, de los habitantes del lugar. Similar a aquello explicado con el ejemplo de

URBAN ARCHEOLOGY / 77 HAVRE STREET HOUSE, MEXICO CITY

The outstanding object in the artistic intervention to a house in a neighborhood in downtown Mexico City, whose structure dates from the turn of the 19th and 20th centuries, is an accumulation —188 cm in width, 155 cm in height and 310 cm in depth— of planed timber, loose fragments of steel beams, bent iron structures, doors and wall panels, matted roofs, all of this intermingled with the abandoned books and filing cabinets of the owners of the house, two deceased brothers. The artist left hanging on the wall the brothers' framed degree certificates —a surgeon and a civil engineer— granted by the National Autonomous University of Mexico. The solid object, which occupies the interior space that faces the street and that is covered with linoleum, compressed the vestiges saturated with memories, but declared garbage, of the dwellers of this elegant home. Their descendants did not even bother to throw away this material full of memories before selling the property; this is how it was possible to turn it into material for art. Carrera-Maul took up the challenge of compressing the chaotic diversity, and also the melancholic atmosphere of the objects found, now useless, in an impressive monumental block. The spectators of the temporary work, meanwhile displaced, were confronted by stacked order: the personal history, anonymous nevertheless, of the dwellers of the place. In like manner to that explained with the example of the compressions of the catalogue



VADEMECUM
BOMBAS

las compresiones del catálogo en el Museo Nacional de San Carlos, en este caso el artista también intenta conservar y, al mismo tiempo, reinterpretar el material rebajado a basura, cuyo valor informativo erosiona, en una instalación mnemotécnica que funcione como *memoria cultural,* para un público contemporáneo y urbano que no sabe nada sobre la microhistoria del lugar. También aquí encontramos el triple paso, característico de la obra de Luis Carrera-Maul: excavar (más bien: recoger, conservar, modificar el material), comprimir y transferir (a nuevos planos de significado).

Formalmente, la obra *Stack* (1975), de Tony Cragg, hoy en día expuesta en el Tate Modern de Londres, apadrinó esta estratigrafía de la memoria. El artista inglés apiló piedras, madera, alfombras, libros y periódicos hasta formar un cubo,[46] similar a la instalación *H77* de Carrera-Maul, donde vigas de madera apiladas horizontalmente le dan sostén estructural a la obra. El comprimido de basura doméstica de Cragg —similar a *Garbage Wall,* de Matta-Clark, producido cinco años antes— fue considerado una crítica a la sociedad del bienestar que se ahoga en abundancia y en la que los ciclos de aprovechamiento son más cortos, de modo que una cantidad de material cada vez mayor se declara inservible y, por ende, basura. El concepto de comprimir material de desecho (en sí mismo simple, pero eficaz) y presentárselo a un público interesado en el arte provoca una reflexión acerca de la producción material desenfrenada y el consumo irracional, así como de una mayor contaminación de nuestros entornos vitales. Obras como *Garbage Wall, Stack* y *H77* son voluminosos bloques de pensamiento, azarosas composiciones plásticas que inquietan al espectador. Su estratificación expone con toda claridad la muchas veces reprimida conciencia visual de que la memoria erosiona y la civilización se destruye a sí misma.

El material mnemotécnico que se produce cuando una casa es remodelada o demolida se elimina, la mayoría de las veces, directa y funcionalmente en los vertederos de basura fuera de la ciudad. De ahí parten los artistas: ellos conservan este material y lo transforman en obras de arte, que revelan dimensiones tanto geológicas como arqueológicas de nuestra civilización.

En la exposición de la Royal Academy de Londres, un año después de la instalación de Carrera-Maul, *H77,* Anselm Kiefer explora la materia desechada, pero a pesar de todo valiosa (para artistas y arqueólogos de lo cotidiano), en *Ages of the World,* donde amontonó planchas de gran formato y demás escombros, para una estratigrafía que debía tematizar las eras geológicas.[47] Para esta *poesía de escombros,* Kiefer hizo una selección de un caudal enorme que había acumulado en su taller en Croissy. En concreto, hizo que despacharan en el depósito de su estudio los escombros que se producían en trabajos de demolición a las puertas de su oficina de París. Allí se fue acumulando una colección salvaje y voluminosa de basura y aparentemente inservibles objetos cotidianos, que entonces el artista fue apilando, comprimiendo y modificando en sus obras, para dar

Formal stand für diese Erinnerungsstratigrafie Tony Craggs 1975 geschaffenes, heute in der Londoner Tate Modern ausgestelltes Werk *Stack* Pate. Der englische Künstler schichtete Steine, Holz, Teppiche, Bücher und Zeitungen übereinander zu einem Kubus.[46] Ähnlich wie in Carrera-Mauls *H77*-Skulptur geben horizontal geschichtete Holzbalken dem Werk strukturellen Halt. Craggs Hausmüll-Comprimido galt ähnlich wie Matta-Clarks fünf Jahre zuvor entstandene *Garbage Wall* als Kritik an der im Überfluss erstickenden Wohlstandsgesellschaft, in der die Verwertungszyklen immer kürzer werden, sodass immer größere Mengen von Material als unbrauchbar und damit als Abfall deklariert werden. Das an sich einfache, aber wirkungsvolle Konzept, weggeworfenes Material zu komprimieren und einem interessierten Kunstpublikum vorzusetzen, provoziert das Nachdenken über die entfesselte materielle Produktion, den irrationalen Konsum, auch über die dadurch zunehmende Kontamination unserer Lebenswelten. Werke wie *Garbage Wall*, *Stack* und das Comprimido in *H77* sind sperrige Denk-Blöcke, plastische Zufallskompositionen, die den Betrachter beunruhigen. Ihre Stratifikation legt das oft verdrängte visuelle Bewusstsein erodierender Erinnerung und zivilisatorischer Selbstzerstörung offen.

Diesen Zugang zu weggeworfener, aber (für Künstler und Alltagsarchäologen) doch wertvollen Materie erkundet auch Anselm Kiefer, der ein Jahr nach Carrera-Mauls *H77*-Installation in

in the Museum of San Carlos, in this case the artist also intends to preserve and at the same time reinterpret the material reduced to garbage, whose informative value he erodes, in a mnemonic installation that serves as *cultural memory*, for a contemporary and urban audience that knows nothing about the micro-history of the place. We also find here the triple step, characteristic of Carrera-Maul's work, excavate (here rather: collect, preserve, modify the material), compress and transfer (to new levels of meaning).

Formally, *Stack* (1975) by Tony Cragg, currently exhibited at Tate Modern in London, godfathered this stratigraphy of memory. The English artist stacked up stones, wood, carpets, books and newspapers to form a cube,[47] like the sculpture *H77* by Carrera-Maul, where horizontally stacked wood beams give the work structural support. Cragg's household waste compression —similar to Matta-Clark's *Garbage Wall*, produced five years before— was considered a criticism to the society of affluence that is drowning in abundance and where the utilization cycles are ever shorter, in such a manner that ever larger amounts of material are declared unusable, thereby, garbage. The concept of compressing waste material (simple on its own, but efficacious) and present it to an audience interested in art provokes a reflection on unrestrained material production and irrational consumption, as well as the resulting serious pollution of our vital environments. Works like *Garbage Wall*, *Stack* and *H77* are voluminous blocks of thinking, random plastic compositions that disquiet the viewer. Their stratification very clearly displays the frequently repressed visual awareness that memory fades and civilization destroys itself.

The mnemonic material produced when a house is renovated or demolished is, most of the times, directly and functionally dropped in the landfills outside the city. From there artists depart: they preserve such material and transform it into works of art, which reveal both geologic and archeological dimensions of our civilization.

In his exhibition at the Royal Academy of Arts, London, a year after Carrera-Maul's installation *H77*, Anselm Kiefer explored material that has been discarded as waste —even though it is valuable for artists and archeologists of the quotidian— in *Ages of the World*, where he stacked large-format canvases and other debris in a stratigraphy that could thematize geologic eras.[48] For this *poetry of remains*, Kiefer made a selection from an enormous collection of work he had accumulated

seiner Londoner Royal-Academy-Ausstellung großformatige Platten und anderen Bauschutt zu einer Stratigrafie auftürmte, welche die *Erdzeitalter* (*Ages of the World*) thematisieren sollte.[47] Für diese „Poesie des Bauschutts" schöpfte Kiefer aus seinem enormen Fundus, den er in seinem Atelier in Croissy angesammelt hatte. Konkret ließ er den Bauschutt, der vor den Toren seines Pariser Büros bei Abrissarbeiten anfiel, in sein Atelierdepot verfrachten. Dort häufte sich eine wilde, raumgreifende Sammlung von Müll und scheinbar nutzlos gewordenen Alltagsgegenständen an, die der Künstler dann in seinen Werken schichtete, komprimierte und modifizierte, um seinem Interesse an Verfallserscheinungen, der Verwesung, des Verschimmelns und Gerinnens ästhetischen Ausdruck zu verleihen.[48]

Craggs und Kiefers Arbeiten sind wichtige Orientierungen zum Verständnis von Carrera-Mauls Installation *H77*, die nicht nur das komprimierte Objekt umfasst, sondern ein ganzes Abbruch- und Umbau-Ambiente bespielt. Das für den Umbau verantwortliche Architekturbüro *ReUrbano* und der Bauherr gaben den Komplex frei für eine zeitlich begrenzte, aber ergebnisoffene Kunstintervention. Die von Olga Margarita Dávila kuratierte Ausstellung, die in der zweiten Juniwoche 2013 in situ stattfand, breitete sich nicht nur im Haupthaus, sondern auch in dem zum Abriss bestimmten Dienstbotenanbau (aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) aus.[49]

expresión estética a su interés por las apariencias del decaimiento, la descomposición, el enmohecimiento y la coagulación.[48]

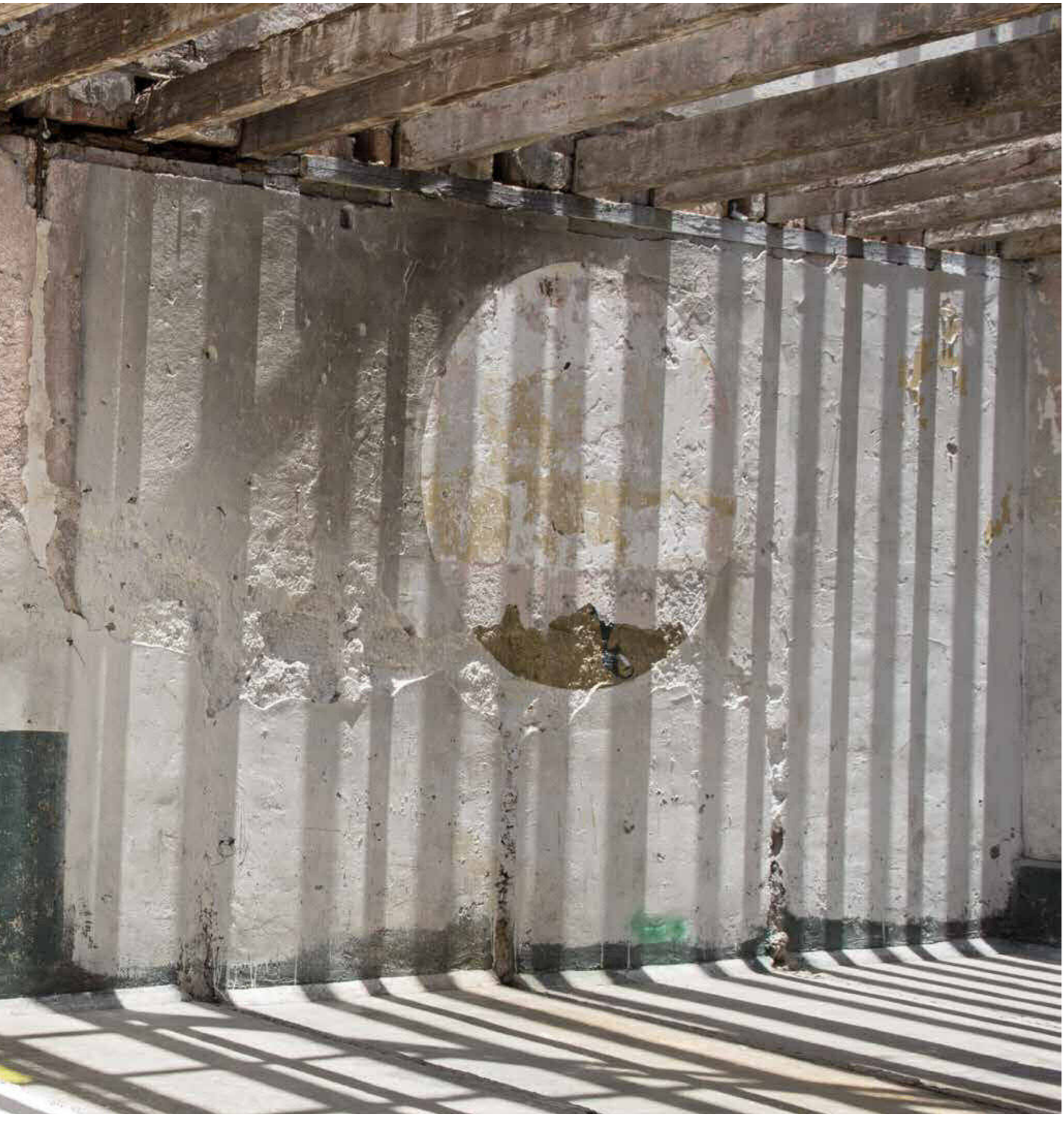
Los trabajos de Cragg y Kiefer son importantes guías para comprender la instalación *H77* de Carrera-Maul, que no sólo abarca el objeto comprimido, sino que utiliza y trabaja todo un ambiente de demolición y reconstrucción. El estudio de arquitectos ReUrbano, responsable de la reconstrucción, así como el cliente de la empresa de construcción, liberaron el complejo para una intervención artística temporal, pero sin resultados definidos. La exposición curada por Olga Margarita Dávila, que se llevó a cabo *in situ* en la segunda semana de julio de 2013, no sólo se extendió por la casa principal, sino también por el anexo de la servidumbre (de la segunda mitad del siglo XIX), que también se demolería.[49]

Desde la calle, la fachada de la casa presentaba un *memento mori* de balaustradas neobarrocas que se desmoronaban,[50] un preludio visual para el mórbido conjunto, el cual interviene Carrera-Maul de manera artística. El contexto urbanístico adicional de la zona refuerza la estética visible del decaimiento que se ve en los detalles. La colonia, alguna vez muy distinguida, está caóticamente entremezclada con construcciones banales de los años setenta; muchas de las viejas fachadas existentes tienen grietas de los asentamientos en la zona sísmica (sobre el suelo del antiguo lago de la vieja capital mexicana), y el actual furor especulativo provoca nuevos empastes estéticos arquitectónicos, comparables con dientes de oro en una dentadura arruinada.

in his workshop in Croissy. Specifically, he asked for the rubble produced in demolition works in front of his office in Paris to be deposited in his studio warehouse. There was a chaotic and voluminous accumulation of waste and apparently useless everyday objects, which the artist then stacked, compressed and modified in his works in order to give aesthetic expression to his interest in the appearance of decay, decomposition, moldering and coagulation.[49]

Cragg's and Kiefer's works are important guides to understanding Carrera-Maul's *H77*, which not only consists of the compressed object, but uses and works with a whole environment of demolition and reconstruction. The architectural office responsible for the renovation, *ReUrbano*, as well as the client of this firm, cleared the complex for a temporary artistic intervention, but with no defined results. The exhibition curated by Olga Margarita Dávila, which took place *in situ* in the second week of July 2013, not only extended over the main house, but also to the annexes for domestic workers (dating from the second half of the 19th century), which were also to be demolished.[50]

From the street the house façade presented a *memento mori* of crumbling Neobaroque balustrades,[51] a visual anacrusis for the morbid whole, which Carrera-Maul intervened in an artistic manner. The additional urban context of the zone reinforced the visible aesthetics of decay that can be seen in the details. The neighborhood, once distinguished, is now chaotically intermingled with banal constructions from the 1970s, many of the existing façades have cracks due to subsidence in this seismic zone (on the former lake bed of the ancient Mexican capital), while the current speculative frenzy produces new aesthetic architectural fillings, comparable to gold teeth in a rotten mouth.



S.B.

Schon von der Straße zeigte sich an der Hausfassade ein *Memento mori* zerbröckelnder neobarocker Balustraden,[50] ein visueller Auftakt für das morbide Ensemble, in dem Carrera-Maul künstlerisch interveniert. Der weitere städtebauliche Kontext der Zone verstärkt die im Detail sichtbare Ästhetik des Verfalls. Das einst hochherrschaftliche Viertel ist chaotisch durchsetzt mit banalen Bauten der 1970er-Jahre, viele der bestehenden alten Fassaden haben Risse von den Setzungen in der erdbebengefährdeten Zone (auf dem ehemaligen Seengrund der altmexikanischen Hauptstadt), und die gegenwärtige Spekulationswut erzeugt neue ästhetisch hochgezüchtete Architektur-Inlays, vergleichbar mit Goldzähnen in einem maroden Gebiss.

Dieses dekadente Ambiente in einem historischen Viertel der Megalopolis ist ein idealer Interventionsort für die Kunst Carrera-Mauls. Er setzt, einer Denkfigur Theodor W. Adornos folgend, die im Zerfall wirkenden kreativen Kräfte frei und wandelt die inhärente Energie des Ruinenmaterials in eindrucksvolle plastische Interventionen um. Es ist eine Arbeit in und mit der Stadt, mit deren obsoleten Bauobjekten, die in einem ständigen ökonomisch, nicht urbanistisch bestimmten Transformationsprozess ausgesondert werden.

Auf der Dachterrasse des Haupthauses stellte der Künstler in unregelmäßiger Anordnung, wie hingewürfelt, acht 70 mal 70 mal 70 Zentimeter große Kuben, in denen die bereits abgenommenen Blechdächer des Nebenhauses komprimiert waren. Die Wellungen, Faltungen und Quetschungen der Blechstreifen stellten die kubische Großform immer wieder infrage, ebenso wie die visuellen Effekte reflektierender oder stumpfer, korrodierter Metalloberflächen. So entstanden eigenständige abstrakte plastische Werte –ganz anders als die erwähnten Materialassemblagen von Arman oder César–, komprimierte Blöcke, deren Ausgangsmaterial, in diesem Fall Blechdächer, nur noch in Partikeln

Este ambiente decadente en una colonia histórica de la megalópolis es un lugar ideal para las intervenciones de Carrera-Maul. Siguiendo el pensamiento de Theodor W. Adorno, Carrera-Maul libera las fuerzas creativas que surten efecto en el derrumbamiento y transforma la energía del material de la ruina en asombrosas intervenciones plásticas. Es un trabajo en y con la ciudad, con sus edificios obsoletos que, en un proceso de transformación económica constante, no determinado por razonamientos urbanísticos, son abandonados.

En la azotea de la casa principal, el artista dispuso de manera irregular, como si de dados tirados se tratase, ocho cubos de 70 x 70 x 70 centímetros, en los que estaban comprimidos los techos de lámina de metal ya retirados de la casa adyacente. Las ondulaciones, los pliegues y aplastamientos de las láminas de metal ponían una y otra vez la forma cúbica total en duda, al igual que los efectos visuales de las brillantes u opacas superficies metálicas corroídas. Así se produjeron resultados plásticos, abstractos e independientes —de un modo distinto a los mencionados ensamblajes matéricos de Arman o César—, bloques comprimidos, cuya materia prima, en este caso techos de lámina de metal, era sólo en parte reconocible.

This decadent setting in a historic neighborhood of the megalopolis is the ideal place for Carrera-Maul's interventions. Following the thought of Theodor W. Adorno, Carrera-Maul releases the creative forces that take effect in the crumbling and transforms the energy of the ruined material into astonishing sculptural interventions. It is a work in and with the city, with its obsolete buildings that in an ongoing economic transformation process, not determined by urban reasoning, are abandoned.

On the rooftop of the main house, the artist irregularly laid out, as if they were thrown dice, eight cubes of 70 x 70 x 70 cm, into which the metal sheet roofs, already removed from the adjoining house, had been compressed. The undulations, folds and crushing of the metal sheets cast doubt on the cubical form, as well as the visual effects of the shiny or opaque corroded metal surfaces. Thus sculptural, abstract and independent results were produced —different to the previously mentioned assemblages by Arman or César— compressed blocks, whose raw material, in this case sheet metal roofs, was only recognizable in part. Moreover, as unique and independent pieces, after taking down the installation *H77*, they can form part of art collections.

erkennbar war. Sie können zudem nach dem Abbau der Installation *H77* als Einzelwerke in Kunstsammlungen integriert werden.

Von der Dachterrasse führte eine fragile Wendeltreppe aus Eisen, die an den verfallenen Wänden ein irritierendes Schattenspiel inszenierte, zum Hof des Hinterhauses, wo die konstruktiven Gerippe den anderen Interventionsort umschlossen. Dort füllte der Künstler an einigen Stellen die Abstände zwischen Tragebalken mit gelben, orangen, roten und grünen Plexiglasscheiben. Diese filterten das starke Sonnenlicht und warfen rechteckig abgegrenzte Farbflächen auf den abgenutzten Fußboden – eine Art Mondrian-Effekt, der anregende visuelle Widersprüche klar rechteckiger Farbkompartimente mit den Unregelmäßigkeiten des verfallenen Materials hervorrief.

Überhaupt eröffnete sich dem aufmerksamen Beobachter eine enorme ästhetische Vielfalt der ruinösen materiellen Situation des Abbruchhauses. Korrodierende Eisenteile, stumpfe Stahlträger, bestehen gebliebene Gipskonvulsionen und vor allem der mit Tapeten- und Farbresten durchsetzte, abblätternde Putz der Wände –eine Art Leonardo-Effekt[51]– erzeugten zusammen mit den leeren Fenster- und Türöffnungen eine surrealistischer Filmszenografie, deren vielfältige Ansichten neue Einsichten vermittelten.

Zusammen mit einem Maurerteam ließ Carrera-Maul einige der Bauteile des Hauses abnehmen, so etwa das (später zum *Comprimido* verarbeitete) Blechdach oder die Holzbalkenlagen, die er zu einer rauen, unregelmäßigen Bauholzwand verarbeitete. Die Bausubstanz, einschließlich ihrer Oberflächen wie etwa abgewetzten Linoleumböden oder fragmentarischen Wandanstrichen, wurde durch die gestalterische Kraft des Künstlers in einen metamorphischen Prozess gezwungen, aus dem schließlich eine hochkomplexe Erinnerungsinstallation resultierte. Um diese Prozesse zu steuern, hatte Carrera-Maul sein Atelier vor Ort eingerichtet. Sein *work in progress* an den Stratigrafien des Hauses und seinen Erinnerungslasten war eine Arbeit mit dem Baumaterial des Ortes, das dann nach Abschluss der Ausstellungswoche größtenteils auf die suburbanen Bauschuttabladeplätze verbracht wurde – eine zeitlich und räumlich begrenzte Metamorphose, von der letztlich nur die *Comprimidos* übrigblieben.

Das analytisch-künstlerische Zerlegen eines Hauses, das Freilegen seiner Erinnerungsschichten als eine Art bauliche Chirurgie und die Umwandlung von Baumüll in künstlerisches Material *in situ* ist eine ästhetische Bewusstseinsarbeit, die zu alternativen

Al ser piezas únicas e independientes pueden, además, después del desmontaje de la instalación *H77,* integrarse a colecciones de arte.

Una frágil escalera de caracol de hierro, la cual escenificaba un juego de sombras desconcertante sobre los muros deteriorados, conducía de la azotea al patio de la casa trasera, donde las estructuras constructivas rodeaban el otro espacio de intervención. Allí el artista cubrió los espacios entre las vigas con hojas de acrílico. Éstas filtraban la fuerte luz del sol y proyectaban planos de color rectangulares y delimitados en el desgastado piso; una especie de efecto mondrianesco que daba lugar a contradicciones visuales sugestivas entre los compartimentos de color rectangulares y bien delimitados y las irregularidades del material deteriorado.

En realidad, la situación material decadente de la casa en ruinas le comunicaba una variedad estética enorme al espectador atento. Los fragmentos de hierro que corroían opacas vigas de acero, las convulsiones de yeso subsistentes y, sobre todo, el yeso descarapelado de los muros, entremezclado con restos de papel tapiz y pintura —una especie de efecto leonardesco—[51] generaban, en conjunto con los marcos de las ventanas y puertas vacías, una

A fragile metal spiral staircase, which cast a disconcerting shadow play on the deteriorated walls, led from the rooftop to the rear patio, where the built structures surrounded the other intervention space. There the artist covered some of the gaps between beams with Plexiglas sheets; these filtered the bright sunlight and projected rectangular color planes, marked out on the worn floor; a sort of Mondrian-esque effect, which gave rise to evocative visual contradictions between the well-defined rectangular color compartments and the irregularities of the deteriorated material.

The decayed material situation of the dilapidated house, by and large, communicated a wide range of aesthetic experiences to the attentive viewer. The iron fragments that corroded dull steel beams, the surviving ravaged stucco, and above all the peeling plaster of the walls, mixed with remains of wallpaper and paint —a sort of Leonardo-esque effect[52]— generated, together with the window frames and absent doors, a surrealist film set, whose various standpoints transmitted new knowledge.

Aided by a group of builders, Carrera-Maul removed some parts of the building such as the sheet metal roof (later processed

Raumdeterminationen führt, die also die eintönige Produktionsroutine und destruktive Bauspekulationslogik aufbricht. Auch hierfür sind zwei Werke von Gordon Matta-Clark wegbereitend.

In seiner wohl bekanntesten Arbeit, *Splitting*,[52] zersägte Matta-Clark von März bis Juni 1974 systematisch ein verwahrlostes, verlassenes und zum Abbruch freigegebenes zweigeschossiges Vorstadtholzhaus in Englewood, New Jersey, mit einer Kettensäge. Die Innereien des Hauses nahm er (zusammen mit einem Assistenten) heraus und deponierte sie in komprimierter Form in dem auf einem Steinsockel ruhenden Erdgeschoss. Die fragmentarischen Bauteile und konstruktiven Skelette wurden –in *Splitting* ebenso wie in *H77*– durch die eindringenden Sonnenstrahlen zu einem metamorphischen Lichtspiel belebt.[53]

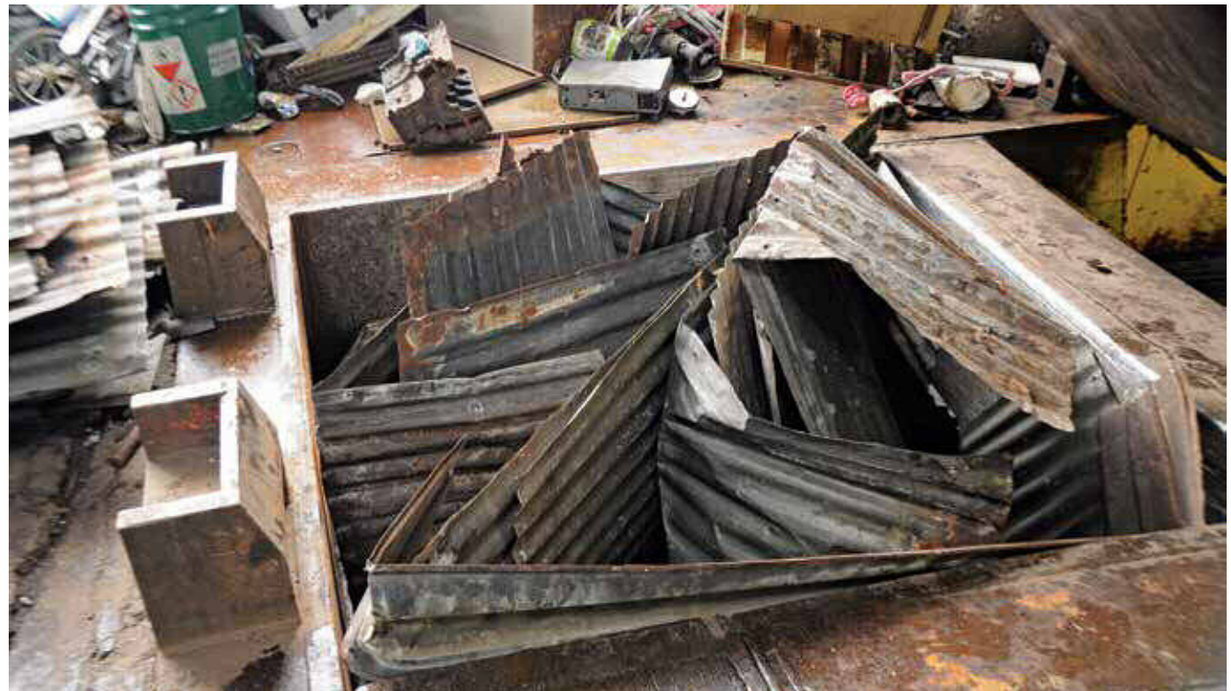
Dieses auf den Ort bezogene und dort realisierte Werk (*site-specific*), seinerzeit auch als *process art* bezeichnet, ist ähnlich wie Carrera-Mauls *H77* (fast vier Dekaden später) eine notwendige „parasitäre und einschneidende"[54] traumatische Erfahrung für Architekten und Stadtentwickler – ein Modus des *unbuilding*, welche die Produktionslogik der banalen Stadterweiterungen und -verdichtungen unterbricht. Gleichwohl bleiben von dem prozessualen Werk kaum Spuren. Am Ort der Installation entsteht bald eine neue Kon-

escenografía cinematográfica, surrealista, cuyos diversos puntos de vista transmitían nuevas comprensiones.

Con la ayuda de un equipo de albañiles, Carrera-Maul retiró algunas partes del edificio, tales como el techo de lámina de metal (después procesado como comprimido) o las capas de vigas de madera que transformó en un áspero e irregular muro de madera de construcción. La estructura del edificio (inclusive sus superficies, como los gastados pisos de linóleo o la fragmentada pintura de los muros) fue forzada a través del poder creativo del artista a pasar por un proceso metamórfico, del cual finalmente resultó una instalación muy compleja acerca de la memoria. Para conducir estos procesos Carrera-Maul había instalado su taller en el lugar. Su *work in progress,* con las estratigrafías de la casa y con sus cargas y recuerdos, fue un trabajo con el material de construcción del lugar, el cual, después del término de la semana de exposición fue en su mayor parte transportado a los descargaderos suburbanos de escombros; una metamorfosis espacial y temporalmente delimitada, de la cual finalmente sólo quedan los comprimidos.

El desmontaje analítico-artístico de una casa, la develación de sus estratos de memoria, como una especie de cirugía arquitectónica, y la transformación *in situ* de residuos de construcción en material artístico es un trabajo de conciencia estética, que lleva a determinaciones espaciales alternativas, que rompen la monótona rutina de producción y la destructiva lógica de especulación en torno a la construcción. Dos trabajos de Gordon Matta-Clark son precursores de estas obras.

Quizá la más conocida es *Splitting,*[52] elaborada de marzo a junio de 1974, en la cual Matta-Clark cortó de forma sistemática con una sierra de cadena



as a compression) and the layers of wooden beams which he transformed into a coarse and irregular timber wall. The structure of the building (even its surfaces, such as the worn linoleum floors or the cracked paint) was forced to undergo a metamorphic process as a result of the artist's creative power, which eventually became a very complex installation about memory. To carry out these processes, Carrera-Maul set up his workshop on site; his *work in progress* with the stratigraphies of the house with its charges and meanings, was a work with the construction material of the place, which after the exhibition week ended was removed to waste material disposal sites on the city outskirts; a sspatially- and temporally-limited metamorphosis, of which the compressions is are all that remains.

The analytic-artistic disassembly of a house, the unveiling of its memory strata, somewhat like an architectural surgery, and the *in situ* transformation of construction waste into artistic material is a work of aesthetic awareness, which leads to alternative spatial determinations that break with the monotonous routine of production and the destructive logic of real estate speculation. Two works by Gordon Matta-Clark are precursors of these works.

In what is perhaps his best-known work, *Splitting,*[53] produced from March to June 1974, Matta-Clark used a chainsaw to systematically cut in two a ruined and abandoned two-story wooden house, approved for demolition, in Englewood, New Jersey. He removed the interiors of the house (helped by an assistant) and placed them compressed in the ground floor, which rested upon a stone pedestal. The fragmentary parts of the building and constructive skeletons —in *Splitting* as in *H77*— came to life because of the sunrays that entered and provoked a metamorphic play of light.[54]

This work, based and carried out in a specific location (what we now call *site-specific*), at the time also known as *processual art*, is similar to Carrera-Maul's *H77* (almost four decades later); a necessary, "parasitic and incisive"[55] traumatic experience for architects and urbanists.

struktion, bereit für den Immobilienmarkt. Der Künstler darf nur die Zwischenräume, die begrenzten Zeitfenster im rücksichtslosen Produktionsprozess der funktionalen und banalen Stadt mit seinen alternativen, retardierenden Vorschlägen ausfüllen. Was bleibt, sind die Video- und Fotodokumentation und die temporäre Bewahrung der vergessenen, erodierenden Information durch Aufsätze in Kunstkatalogen.

Noch deutlicher wird die konzeptuelle Gemeinsamkeit von Matta-Clark und Carrera-Maul im 1972 —also dem Geburtsjahr des mexikanischen Künstlers— in mehreren Etappen verwirklichten Projekt *Bronx Floors*. Zusammen mit seinem Assistenten Manfred Hecht drang der New Yorker Künstler illegal in Abbruchhäuser der verfallenden Bronx ein und sägte rechteckige Teile aus den Fußböden der leeren Wohnungen, die dann später in der 112 Greene St. Gallery von Soho, Manhattan, ausgestellt wurden. Die Schichtungen von Teppichen und anderen Fußbodenbelägen, Tapeten, Holzkonstruktionen und Leerräumen wurden im Objekt selbst und durch Fotografien vor Ort dokumentiert.[55] 1977, ein Jahr vor seinem Krebstod, arbeitete Matta-Clark dann auch mit historischem Bauschutt und Schrott in Paris, den er beim Abbruch der legendären *Les Halles* auflas und in der Fotoserie *Underground Paris* verarbeitete und ausstellte.[56]

Im Gegensatz zu dieser dokumentarischen Position machte Luis Carrera-Maul aber einen radikaleren Schritt nach dem Abbau seiner Installation *H77*: Nur die *Comprimidos* und die Holzbalkenwand des Innenhofs blieben erhalten und wurden an einen anderen Ort transportiert. Dokumentarische Fotografien dieses Werkkomplexes in situ blieben im Dokumentationsmodus und wurden nicht in ein Kunstformat übertragen, sondern bebildern diesen Aufsatz, enden also als visuell komprimierte und gedruckte Information.

una descuidada y abandonada casa suburbana de madera, de dos pisos, aprobada para su demolición, en Englewood, Nueva Jersey. Sacó los interiores de la casa (con la ayuda de un asistente) y los comprimió en la planta baja, la cual descansaba sobre un pedestal de piedra. Las fragmentarias partes del edificio y los esqueletos constructivos —en *Splitting* al igual que en *H77*— cobraban vida por los rayos de sol que entraban y provocaban un juego de luces metamórfico.[53]

Esta obra, basada y realizada en el lugar (*site specific*), en su época también denominada *process art,* es similar a *H77,* de Carrera-Maul (casi cuatro décadas después), una necesaria, "parasitaria e incisiva"[54] experiencia traumática para arquitectos y urbanistas, una modalidad del *unbuilding* que interrumpe la lógica de producción de las banales ampliaciones y densificaciones de la ciudad. Sin embargo, quedan apenas restos de la obra procesual. En el lugar de la instalación pronto surge una nueva construcción, lista para el mercado inmobiliario. En el despiadado proceso de producción de la disfuncional y banal ciudad, el artista —con sus alternativas y dilatorias propuestas— solamente puede rellenar los espacios intermedios, los márgenes de tiempo delimitados. Lo que queda es el registro en video y fotografía y la preservación temporal de la información olvidada y erosiva a través de ensayos en catálogos de arte.

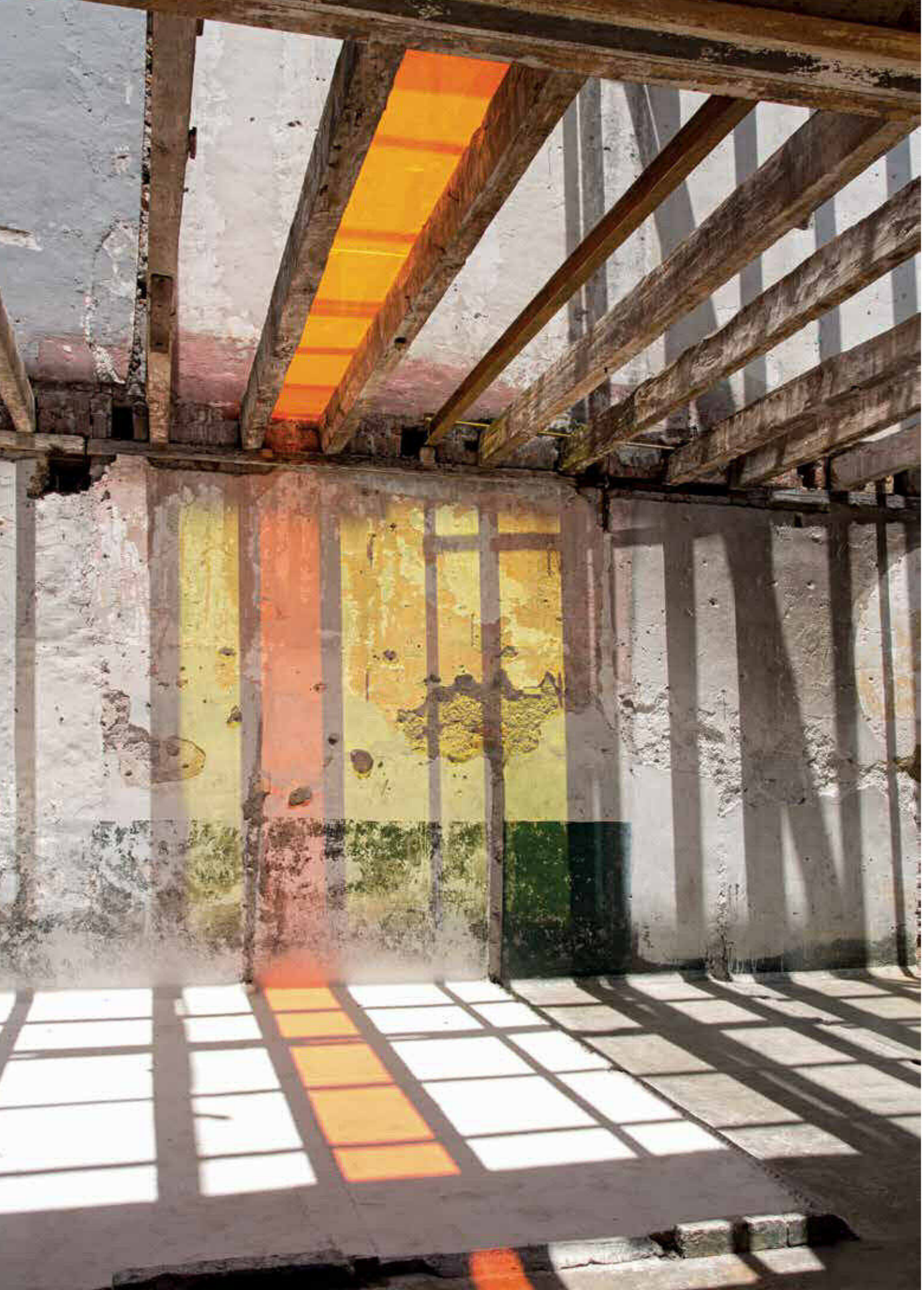
En 1972 —que coincide con el año de nacimiento del artista mexicano— el punto en común entre Matta-Clark y Carrera-Maul se vuelve aún más evidente con el proyecto realizado en varias etapas llamado *Bronx Floors.* Junto con su asistente Manfred Hecht, Matta-Clark entró de manera ilegal a la casas en ruinas del destruido Bronx y cortó con una sierra piezas rectangulares de los pisos de los apartamentos vacíos, que más tarde fueron expuestas en la galería 112 Green Street de SoHo, en Manhattan. Las estratificaciones de alfombras y otros revestimientos del suelo, los papeles pintados, las construcciones de madera y espacios vacíos fueron registrados en el objeto mismo y por medio de fotografías tomadas en el lugar.[55] En 1977, un año antes de su muerte a causa de cáncer, Matta-Clark también trabajó en París con escombros históricos y chatarra, que recogió de la demolición del legendario Les Halles, que transformó y expuso en la serie fotográfica *Underground Paris.*[56]

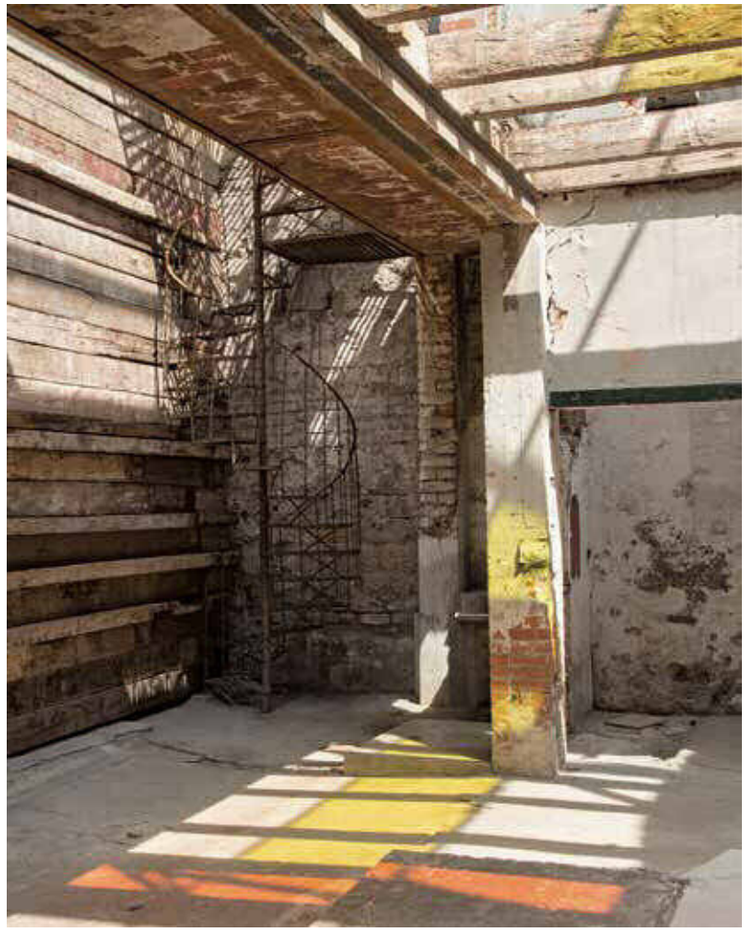
En contraste con esta posición documentalista, Luis Carrera-Maul tomó una decisión radical después de desmontar la instalación *H77:* sólo conservaría los comprimidos y el muro de vigas de madera del patio interior, para transportarlos a otro lugar. El registro fotográfico del conjunto de obras *in situ* se mantuvo en la modalidad de documentación y no fue transferido a un formato artístico; sin embargo, ilustra este ensayo y, por lo tanto, acaba siendo información visualmente comprimida e impresa.

A modality of the *unbuilding* that interrupts the production logic of the banal enlargements and densifications of the city. Albeit, there are but fragments of the processual work; in the place of the installation, soon a new construction appears, ready for the real estate market. In the ruthless production process of the dysfunctional and banal city, the artist —with alternative and dilatory proposals— can only fill the intermediate gaps, the delimited time frames. What remains is the record in video and photography and the temporary preservation of the forgotten and eroded information through essays in art catalogues.

In 1972 —the year of the birth of the Mexican artist— the common point between Matta-Clark and Carrera-Maul became more evident in the projects performed over several stages called *Bronx Floors*. Together with his assistant Manfred Hecht, the New York-born artist illegally entered ruined houses in the decaying Bronx and sawed rectangular sections from the floors of the empty apartments, which were later exhibited at the 112 Green Street gallery in SoHo, Manhattan. The stratifications of carpets and other flooring coverings, painted papers, wooden constructions and empty spaces were recorded in the object itself and by means of photographs taken in the place.[56] In 1977, a year before his death from cancer, Matta-Clark also worked in Paris with rubble and scrap metal imbued with history, gathered from the demolition of the legendary Les Halles market, presented in a photographic series, *Underground Paris*, and finally exhibited.[57]

In contrast to this documentary stance, Luis Carrera-Maul made a radical decision after disassembling *H77*: he would only preserve the compressions and the wall of wooden beams from the inner courtyard, which would be transported elsewhere. The photographic record of the group of works created in the place remained as documentation and was not transferred to an artistic format, but illustrates this essay, thus becoming visually compressed and printed information.





AUSBLICK

Alle drei hier behandelten Sphären künstlerischer Sinnproduktion, der Erdaushub in Oaxaca, die Metonymien im San Carlos Museum und die Erinnerungsarbeit im Abrisshaus Havre 77, loten das diskursive Potenzial der Gegenwartskunst aus. Jenseits der Schrift thematisieren sie im Medium des (dreidimensionalen) Bildes die Kulturtechnik des Komprimierens und den Umgang mit Ressourcen. Carrera-Mauls Werk regt dazu an, die etablierte und bisweilen inspirationslose Sicht auf die Dinge unseres Lebens neu zu justieren und anderes, Neues zu entdecken. Dieser latent kritische Impuls seines Werks artikuliert sich nicht mit dem erhobenen Zeigefinger eines Deutungsmonopols, sondern im spielerischen Modus des komplexitätssteigernden Kunstwerks. Dessen Produktion setzt auf die bildstarke Erzeugung von Umweltwissen. Dessen Erschließung ist ein Akt, der durch Worte allein nicht zu leisten ist.

Den Eigenwert des Bildes beschrieb Goethe in seinem Tagebucheintrag vom 17. März 1786 in Neapel: „Wenn ich Worte schreiben will, so stehen mir immer Bilder vor Augen [...] und mir

PERSPECTIVA

Las tres esferas de producción de sentido artístico aquí tratadas, la excavación en Oaxaca, las Metonimias en el Museo Nacional de San Carlos y el trabajo de memoria en la casa demolida en el número 77 de la calle Havre, sondean el potencial discursivo del arte contemporáneo. Más allá de la escritura, tematizan en el medio de la imagen (tridimensional) la técnica cultural de la compresión y el manejo de recursos. La obra de Carrera-Maul sugiere el reajuste del punto de vista establecido y, a veces, carente de inspiración que tenemos de los objetos de nuestra vida y su descubrimiento de una manera distinta e innovadora. Este impulso crítico, latente en su obra, no se articula con el dedo índice alzado de un monopolio de interpretación, sino en la modalidad lúdica de una obra de arte de creciente complejidad. Su producción apuesta por la creación de conocimiento ambiental a través de imágenes potentes. Su aprovechamiento es un acto que no se hace sólo con palabras.

Goethe describió el valor intrínseco de la imagen en la entrada de su diario del 17 de marzo de 1786 en Nápoles: “Si quiero escribir palabras, siempre tengo imágenes ante los ojos [...] y me faltan los órganos para representar todo eso”. Aquí implícitamente se reclama la vieja técnica de la contemplación, para que la producción de presencia surta efecto, a través de la imagen. Esto no sólo aplica para el artista, sino también para su público, quien debe emanciparse de la interpretación[57] de sentidos a partir de la palabra, sin renunciar del todo a las palabras escritas, como en este texto, por ejemplo. Wittgenstein identificó esta paradoja productiva de la contemplación artística entre fascinación visual y fijación lingüística en la siguiente cita: “Y por eso el destello de la presencia se manifiesta como mitad experiencia visual y mitad pensamiento”.[58]

PERSPECTIVE

The three spheres of production of artistic meaning dealt with here —the excavation in Oaxaca, the metonymies in Museum of San Carlos, and the memory work in the house to be demolished at 77 Havre Street— probe the discursive potential of contemporary art. Beyond the writing they thematize in the middle of the (three dimensional) image the cultural technique of compression and resource management. Carrera-Maul's work suggests readjusting the established viewpoint —sometimes devoid of inspiration— we hold about the objects in our life, and rediscovering them in a new and different way. This critical impetus, which is latent in his work, is not articulated with the wagging finger of someone who holds a monopoly over interpretation, but in the playful manner of a work of art of increasing complexity. His production wagers the creation of environmental knowledge through powerful images. Their advantageous use is an act not only performed by means of words.

Goethe described the intrinsic value of the image in a diary entry dated March 17, 1786, in Naples: "If I want to write words, I always have images before my eyes [...] and I lack the organs to represent it all". Here, the old technique of contemplation is implicitly reclaimed so that the production of presence takes place by means of the image. Not only does this apply for the artist, but also for their audience, who should emancipate themselves from interpretation of meanings based on words, without wholly renouncing the written word, as in this text, for example.[58] Wittgenstein

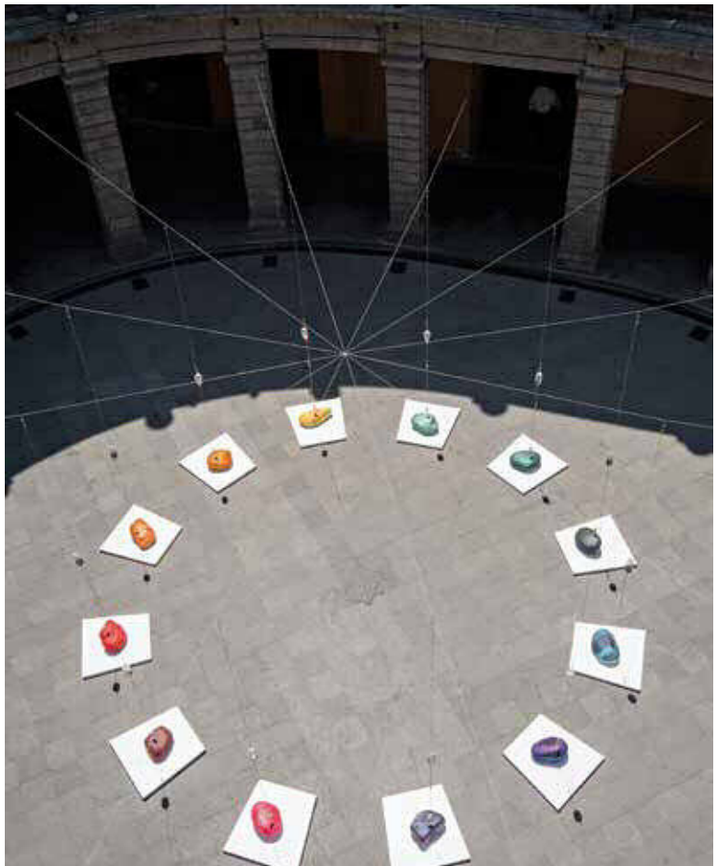
fehlen die Organe, das alles darzustellen“. Implizit wird hier die alte Technik der Kontemplation eingefordert, um die Produktion von Präsenz durch das Bild zur Wirkung zu bringen. Dies gilt nicht für den Künstler, sondern auch für sein Publikum, das sich von dem wortfixierten Deutungszwang[57] emanzipieren muss – ohne allerdings ganz auf die geschriebenen Worte, wie etwa diesen Katalogtext, zu verzichten. Dieses produktive Paradox der Kunstbetrachtung zwischen visueller Faszination und sprachlicher Fixierung hat Wittgenstein im Eingangszitat auf den Punkt gebracht: „Und darum erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken“.[58]

Gegenwärtig ist das Ausloten des Erkenntnispotenzials von Kunstwerken Thema der Neuro-Ästhetik. Das permanente Umschalten von wort- auf bildfixierte neuronale Vorgänge erzeugt eine komplexe Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten, die nicht immer mit den von Künstlern, Kuratoren und Autoren determinierten Interpretationsschemata übereinstimmen müssen, sondern unerwartete Erkenntniseffekte auslösen können. Dabei kann auch das anscheinend Unverständliche eines Kunstwerks zu ungeahnten Einsichten inspirieren.

In diesem Sinn endet dieser Text mit dem Angebot an die Leser, die folgenden Seiten der visuellen Erzählung des Werks von Luis Carrera-Maul unter der Prämisse wahrzunehmen, dass Kunst komplexe Sachverhalte oft besser darstellen kann als rationale Sprache. Und nur wenn Wissen –wie etwa über die geologische Prägung menschlicher Existenz, über die Zivilisationstechnik des komprimierten Speicherns oder über die urbanen Metamorphosen– sinnlich erfahrbar wird, kann es Handeln steuern.[59] Die Fähigkeit zur Kontemplation visueller Information ermöglicht die Konstruktion von Weltmodellen. Luis Carrera-Maul bietet dazu viel Stoff zum Nachdenken.

Sondear el potencial de comprensión de las obras de arte es actualmente el tema de la neuroestética. La transición permanente de palabra a imagen en procedimientos neuronales genera una compleja diversidad de posibilidades de interpretación, que no siempre tienen que coincidir con los esquemas de interpretación determinados por los artistas, curadores y autores, sino que pueden detonar efectos de comprensión inesperados. Incluso aquello aparentemente incomprensible de una obra de arte puede inspirar percepciones insospechadas.

En este sentido, este texto termina con la invitación a los lectores de aprovechar las siguientes páginas de la narración visual de la obra de Luis Carrera-Maul, bajo la premisa de que el arte a menudo puede representar estados complejos de cosas mejor que el lenguaje racional. Y sólo si los conocimientos —por ejemplo relacionados con la naturaleza geológica de la existencia humana, la técnica de la civilización de guardar comprimiendo o las metamorfosis urbanas— se vuelven sensorialmente tangibles, pueden conducir nuestras acciones.[59] La capacidad de contemplar información visual posibilita la construcción de modelos de mundo. Al respecto, Luis Carrera-Maul ofrece mucha materia de reflexión.



identified this productive paradox of the artistic contemplation between visual fascination and linguistic fixation in the epigraph above: "Hence the flashing of an aspect on us seems half visual experience, half thought".[59]

Probing the potential of understanding works of art is today a subject for neuroaesthetics. The permanent change from word to image in neuronal processes generates a complex diversity of possibilities of interpretation, which do not always agree with the frames of interpretation determined by artists, curators and authors, but can trigger unexpected effects in relation to understanding. Even what is apparently incomprehensible in a work of art can inspire unsuspected perceptions.

In this sense, this text closes with an invitation to readers to make the most of the following pages of visual narration of Luis Carrera-Maul's work, under the premise that art can frequently represent complex states of things in a better way than rational language. And only if knowledge —for example, in relation to the geologic nature of human existence, the technique of civilization of preserving through compression or urban metamorphoses— becomes sensorially tangible can it guide our actions.[60] The capacity for contemplating visual information enables the construction of world models; in this respect, Luis Carrera-Maul provides much food for thought.

FUSSNOTEN | [1]Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen.* (Werkausgabe Band I) Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S.525 (=*Philosophische Untersuchungen* Teil II, XI). [2]Ellsworth, Elizabeth / Kruse, Jaimie (eds.) *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditionsof Contemporary Life.* Brooklyn N.Y: punctum books, 2013, S. 6-17. [3]Ebd., S. 20: Basierend auf einer um 1870 von Antonio Steppani erstmals viorgestellten Idee, entwickelte Paul Crutzen im Jahr 2000 das Konzept und den Begriff des Anthropozän; publiziert im Jahr 2002 in der Zeitschrift *Nature.* - Der geologic turn fördert die Bedeutungserweiterung von der Geologie zur Kulturwissenschaft und Kunstpraxis, mit dem Ziel sensorieller Erfahrbarkeit geologischer Realitäten im Lebensalltag. [4]Radkau, Joachim. *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte.* München: Beck, 2011, S. 190: der beim Rio-Gipfel 1992 eingeführte Begriff „Nachhaltigkeit" ist (laut Timothy Doyle. *Environmental Movements in Mayority and Minority World – A Global Perspective.* New Brunswick, NJ, 2005) nichts anderes als die „Legitimation der Ausbeutung natürlicher Ressourcen durch Akteure, die sich eine PR-Abteilung zur Öko-Imagepflege leisten können". [5]Küster, Hansjörg. *Das ist Ökologie. Die biologischen Grundlagen unserer Existenz.* München: Beck, 2005, S. 162-167 und S. 137. [6]Über das Prozessuale s. den Aufsatz von Peter J. Schneemann in diesem Band. [7]Caillois, Roger. *Die Schrift der Steine.* Graz, Wien: Droschl 2004 (erste Ausg, in frz. 1971 y 1975), S. 12. [8]Ebd., S. 33-34. [9]Ebd., S. 9. [10]Ebd., S. 133. [11]Siehe Singer, Wolf / Ricard, Matthieu. *Hirnforschung und Meditation. Ein Dialog.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008, S. 10-11 u. 20. [12]Song Di, China, Traktat über Malerei, aus dem 11. Jh. (zit. n. Damisch, Hubert. *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei.* Zürich/Berlin: Diaphanes 2013 (*Théorie du /nuage/ pour une histoire de la peinture.* Paris: Éditions du seuil, 1972), S. 53-54. [13]Zum autopoeitischen Kreativitätsakt s. Friedrich Weltzien. *Fleck – Das Bild der Selbständigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästehtik und Naturwissenschaft.* (Reihe Ästehtik um 1800, hg. von Reinhard Wagner, Bd. 6) Göttingen. Vandenhoek & Ruprecht, 2011. Und: Gundel Mattenklott / Friedrich Weltzien (eds.) *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses.* Berlin: Reimer: 2003. [14]Siehe dazu Richter, Klaus / Rost, Jan-Michael. *Komplexe Systeme.* Frankfurt/Main: Fischer 2002; Sandra Michell. *Komplexitäten. Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen.* Frankfurt/Main: Suhrkamp (edition unseld), 2008; Humpert, Klaus / Brenner, Klaus / Becker, Sibylle (eds.) *Fundamental Principles of Urban Growth.* Wuppertal: Müller + Busmann 2002. [15]Flusser, Vilém. *Natural: Mind* (Flusser Archive Collection, ed. Siegfried Zielinsky) Minnealpolis: Univocal Publishing (erste Ausg. 1979), S. 100, 104 u. 98. [16]Johann Georg Sulzer. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer*

NOTAS | [1]Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen,* vol. 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1999, p. 525 (*Philosophische Untersuchungen* Teil II, XI). [Traducción propia.] [2] Elizabeth Ellsworth y Jaimie Kruse (eds.), *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life.* Brooklyn: punctum books, 2013, pp. 6-17. [3]*Ibid.*, p. 20. Basado en una idea presentada por Antonio Steppani en 1870, Paul Crutzen desarrolló en 2000 el concepto y la noción de "Antropoceno", cuyos resultados publicó en 2002 en la revista *Nature.* El *geologic turn* (vuelta geológica) fomenta la ampliación de los significados, de la geología a las ciencias de la cultura y la práctica artística, con el propósito de posibilitar experiencias sensoriales acerca de realidades geológicas en la vida cotidiana. [4]Joachim Radkau, *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte.* Múnich: Beck, 2011, p. 190. El concepto de "sustentabilidad" que se introdujo en la cumbre de Río de Janeiro en 1992 (según Timothy Doyle, *Environmental Movements in Mayority and Minority World-A Global Perspective.* Nuevo Brunswick, Nueva Jersey, 2005), no es más que la "legitimación de la explotación de los recursos naturales por parte de los actores que puede permitirse un departamento de relaciones públicas para el cuidado de la imagen pública en lo que concierne a la ecología". [Traducción propia.] [5]Hansjörg Küster, *Das ist Ökologie. Die biologischen Grundlagen unserer Existenz.* Múnich: Beck, 2005, pp. 137 y 162-167. [6]Para leer más acerca de lo procesual véase el ensayo de Peter J. Schneemann en este volumen. [7]Roger Caillois, *Die Schrift der Steine.* Graz: Droschl, 2004 (primera edición en francés 1971 y 1975), p. 12. [Traducción propia.] [8]*Ibid.*, pp. 33-34. [9]*Ibid.*, p. 9. [10]*Ibid.*, p. 133. [Traducción propia.] [11]Véase Wolf Singer y Matthieu Ricard, *Hirnforschung und Meditation. Ein Dialog.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2008, pp. 10-11 y 20. [12]Song Di, "China. Tratado sobre pintura del siglo XI", citado por Hubert Damisch, *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei.* Zúrich / Berlín: Diaphanes, 2013, pp. 53-54 (*Théorie du/nuage/pour une histoire de la peinture.* París: Éditions du seuil, 1972). [Traducción propia.] [13]Para leer más acerca del acto creativo y la autopoiesis véase Friedrich Weltzien. *Fleck-Das Bild der Selbständigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästehtik und Naturwissenschaft.* Editado por Reinhard Wagner. Gotinga: Vandenhoek & Ruprecht, 2011 (Colección Estética de 1800, vol. 6), y Gundel Mattenklott y Friedrich Weltzien (eds.), *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses.* Berlín: Reimer, 2003. [Traducción propia.] [14]Véase Klaus Richter y Jan-Michael Rost, *Komplexe Systeme.* Fráncfort del Meno: Fischer, 2002; Sandra Michell, *Komplexitäten. Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp (edition unseld), 2008; Klaus Humpert, Klaus Brenner y Sibylle Becker (eds.), *Fundamental Principles of Urban Growth.* Wuppertal: Müller + Busmann, 2002. [15]Vilém Flusser, *Natural: Mind.* Editado por Siegfried Zielinsky. Minneapolis: Univocal

NOTES | [1]Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Tagebucher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, vol. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, p. 525 (*Philosophische Untersuchungen* Teil II, XI). [2] TN: Although *matria* (motherland) makes sense in Spanish, it is not used and the Royal Spanish Academy does not include it in its dictionary. The word used to refer to one's homeland is *patria* (fatherland). [3]*Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Brooklyn, New York: Punctum Books, 2013. Edited by Elizabeth Ellsworth and Jaimie Kruse, pp. 6-17. [4]*Ibid.*, p. 20: On the basis of an idea presented for the first time by Antonio Steppani in 1870, Paul Crutzen developed in 2000 the concept and notion of Anthropocene; published in 2002 in *Nature*. The *geologic turn* fosters the broadening of meanings, of the geology of sciences of culture and artistic practice, in view of enabling sensorial experiences on the geologic realities in quotidian life. [5]Joachim Radkau, *Die Ära der* Ökologie. *Eine Weltgeschichte.* Munich: Beck, 2011, p. 190: the concept of "sustainability" introduced in Rio de Janeiro Earth Summit 1992 (according to Timothy Doyle, *Environmental Movements in Majority and Minority World – A Global Perspective*. New Brunswick, New Jersey, 2005) is nothing but the "legitimation of the exploitation of natural resources by the actors who can afford a public relations department to look after the public image related to ecology" [own translation]. [6]Hansjörg Küster, *Das ist* Ökologie. *Die biologischen Grundlagen unserer Existenz*. Munich: Beck, 2005, pp. 162-167 and 137. [7]For a further reading on the processual see Peter J. Schneemann's essay in this volume. [8]Roger Caillois, *Die Schrift der Steine.* Graz, Vienna: Droschl, 2004 (first edition in French in 1971 and 1975), p. 12. [own translation] [9]*Ibid.*, pp. 33-34. [10]*Ibid.*, p. 9. [11]*Ibid.*, p. 133. [Own translation] [12]See Wolf Singer / Matthieu Ricard, *Hirnforschung und Meditation. Ein Dialog.* Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 2008, pp. 10-11 and 20. [13]Song Di, "China, Treatise on 11th century painting" (cit. Hubert Damisch, *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei.* Zurich/Berlin: Diaphanes, 2013) (*Théorie du/nuage/pour une histoire de la peinture.* Paris: Éditions du seuil, 1972), pp. 53-54 [own translation]. [14]For a further reading on the creative act and autopoiesis see Friedrich Weltzien. *Fleck – Das Bild der Selbständigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen* Ästehtik *und Naturwissenschaft.* (Aesthetic Collection in 1800, edited by Reinhard Wagner, vol. 6) Gottingen: Vandenhoek & Ruprecht, 2011. And *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses.* Berlin: Reimer, 2003. Edited by Gundel Mattenklott / Friedrich Weltzien [own translation]. [15]See Klaus Richter / Jan-Michael, Rost. *Komplexe Systeme*. Frankfurt am Mein: Fischer, 2002; Sandra Michell, *Komplexitäten. Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen.* Frankfurt am Mein: Suhrkamp (Unseld edition), 2008; *Fundamental Principles of Urban Growth.* Wuppertal: Müller + Busmann, 2002. Edited by Klaus Humpert / Klaus Brenner / Sibylle Becker. [16]Vilém Flusser, *Natural: Mind* (Flusser Archive Collection, edited by Siegfried Zielinsky). Minneapolis: Univocal Publishing (first edition 1979), pp. 98, 100, and 104 [own translation]. [17]Johann Georg Sulzer. See

Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt. Biel: Heilmann, 1777; Artikel „Metonymie". [17]Wagner, Christoph. „Der Mythos vom 'unschuldigen Auge' – zur 'Anschauung' der Kunst nach der neuroästhetischen Wende" Hans Rudolf Reust, Peter J. Schneemann, Anselm Stalder. (eds.) *Künste und Regelwerk*. Munich: Silke Schreiber, 2013, S. 47-55. [18]Katalog *I tre escoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*. Neapel: Polo Museale Napolentano / Mexiko: Nationales Kunstmuseum San Carlos, 2003. [19]Als Beispiel zitiere ich aus Goethes Italienischer Reise de Tagebucheintrag vom 24. Februar 1787 in St. Agata: „Kalkfelsen standen nackt an beiden Seiten"; und: „merkwürdige Geschiebe: am häufigsten die gewöhnlichen Kalksteine, sodann aber auch Serpentin, Jaspis, Quarze, Kieselbreccien, Granite, Porphyre, Marmorarten, Glas von grüner und blauer Farbe". [20]Dickel, Hans. *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*. Berlin: Reimer 2006, S. 55-85. [21]Cézanne wurde durch die Lektüre von Lukrez' *De Natura rerum* angeregt zum zeichnerischen Studium der geologischen Grundlagen der Landschaft. Er stellte Felsenformationen (mit ihren Schichtungen, Zerstückelungen, Verwerfungen) fast wie Wolken dar; siehe Damisch, Hubert. *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2013 (*Théorie du /nuage/ pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du seuil, 1972), S. 305. [22] Caillois, Roger. *Die Schrift der Steine*. Graz, Wien: Droschl 2004 (erste Ausg, in frz. 1971 y 1975), S. 28. [23]Siehe Schmidt, Rainer G. „Einschlüsse / Aufschlüsse. Eine phantastische Mineralogie" in Caillois, Roger. *Die Schrift der Steine*. Graz, Wien: Droschl 2004, S. 187. [24]In seinen Tagebuch-Einträgen der Italienischen Reise vom 5. März und 28. Mai 1787 konstatiert Goethe, „daß kein Maler der neapolitanischen Schule jemals gründlich gewesen und groß geworden ist". [25]*I tre escoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*. Neapel: Polo Museale Napolentano / Mexiko: Nationales Kunstmuseum San Carlos, 2003, p. 75: Salvator Rosa, *Marina*; p. 113: Carlo Bonavia, *Paesaggio costiero* und p. 115, *Vista de las islas de Prócida e Isquia desde la playa de Miseno*. [26]Flusser, Vilém. „Gespräch, Gerede, Kitsch. Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums" in Pross, Harry (ed.) *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München: List Verlag, 1985, S. 47, 51-52. [27]Dies kann auch dem vorliegenden Katalogbuch passieren. [28]Siehe die Fotos in Anupama Kundoo. „Das Tauziehen zwischen Umweltschutz und Entwicklung" in *Stadtbauwelt* # 189 (Nov. 2011) „Stadt & Energie", S. 59-63, v.a. S. 63. [29]Krieger, Peter. "Revolución y colonialismo en las artes visuales - el paradigma de la *documenta*" en *Universidad de México*, núm. 617 (noviembre de 2002), S. 89-92. [30]Laut Schätzungen hat ca. ein Drittel der Menschheit einen 007-James Bond-Film gesehen. [31]Manotti, Dominique, *Roter Glamour*, Hamburg: Argument, 2011, S. 54 (frz. Originalausgabe von 2001: *Nos fantastiques années fric*). [32]Scanlan, John. *On*

Publishing (Flusser Archive Collection), 1979, pp. 98, 100 y 104. [Traducción propia.] [16]Johann Georg Sulzer, "Metonymie", en *Allgemeine Theorie der Schönen Künste.* Biena: Heilmann, 1777. Disponible en http://www.textlog.de/sulzer_kuenste.html. El texto está organizado por artículos enlistados uno por uno y uno tras otro según el orden alfabético de los términos artísticos. [17]Christoph Wagner, "Der Mythos vom 'unschuldigen Auge'-zur 'Anschauung' der Kunst nach der neuroästhetischen Wende", en *Künste und Regelwerk.* Editado por Hans Rudolf Reust, Peter J. Schneemann y Anselm Stalder. Múnich: Silke Schreiber, 2013, pp. 47-55. [18]*I tre escoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante,* catálogo de exposición en Nápoles: Polo Museale Napolentano / México: Museo Nacional de San Carlos, 2003. [19]Cito como ejemplo la entrada del diario del 24 de febrero de 1787 de *Viaje a Italia,* de Goethe, hecha en Sant'Agata Bolognese: "De ambos lados rocas de cal de pie y desnudas [y] curiosas rocallas: con más frecuencia las habituales piedras calizas, después también serpentina, jaspe, cuarzos, vetas de cuarzo, granitos, pórfidos, tipos de mármol, vidrio de color verde y azul". [Traducción propia.] [20]Hans Dickel, *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*. Berlín: Reimer, 2006, pp. 55-85. [21]La lectura de *De Natura rerum,* de Lucrecio, inspiró a Cézanne a estudiar los principios geológicos del paisaje a través del dibujo. Representó las formaciones rocosas (con sus estratificaciones, despedazamientos, dislocaciones) casi como si se tratase de nubes. Véase Hubert Damisch, *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*. Zúrich / Berlín: Diaphanes, 2013 (*Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture.* París: Éditions du Seuil, 1972), p. 305. [22]Roger Caillois, *Die Schrift der Steine.* Graz: Droschl, 2004 (1ª ed. en francés 1971 y 1975), p. 28. [Traducción propia.] [23]Véase Rainer G. Schmidt, "Einschlüsse / Aufschlüsse. Eine phantastische Mineralogie", en Roger Caillois, *op. cit.*, p. 187. [Traducción propia.] [24]En sus entradas del diario *Viaje a Italia* del 5 de marzo y del 28 de mayo de 1787, Goethe constata: "ningún pintor de la escuela napolitana ha sido jamás concienzudo ni grande". [Traducción propia.] [25]Véanse en *I tre escoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante* las siguientes obras: p. 75: Salvator Rosa, *Marina;* p. 113: Carlo Bonavia, *Paesaggio costiero,* y p. 115: *Vista de las islas de Prócida e Isquia desde la playa de Miseno.* [26]Vilém Flusser, "Gespräch, Gerede, Kitsch. Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums", en Harry Pross (ed.), *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage.* Múnich: List Verlag, 1985, pp. 47 y 51-52. [27]Lo que también le puede ocurrir al presente libro-catálogo. [28]Véanse las fotografías de Anupama Kundoo, "Das Tauziehen zwischen Umweltschutz und Entwicklung", en *Stadtbauwelt,* núm. 189, noviembre de 2011: Stadt & Energie, pp. 59-63; sobre todo p. 63. [29]Peter Krieger, "Revolución y colonialismo en las artes visuales: el paradigma de la *documenta*", en *Universidad de México*, núm. 617, noviembre de 2002, pp. 89-92. [30]Según los cálculos,

Allgemeine Theorie der Schönen Künste articles listed sequentially one by one in alphabetic order by artistic term at: http://www.textlog.de/sulzer_kuenste.html. Biel/Bienne: Heilmann, 1777; article *"Metonymie".* [18]Christoph Wagner, "Der Mythos vom 'unschuldigen Auge' – zur 'Anschauung' der Kunst nach der neuroästhetischen Wende", in: *Künste und Regelwerk.* Munich: Silke Schreiber, 2013. Edited by Hans Rudolf Reust, Peter J. Schneemann, Anselm Stalder, pp. 47-55. [19]Catalogue *I tre escoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*. Naples: Polo Museale Napolentano / Mexico: National Museum of San Carlos, 2003. [20]As an instance I quote the diary entry on February 24th, 1787, in *Italian Journey* by Goethe, he wrote in *Sant'Agata Bolognese*: "On both sides limestones standing and bare" and "curious rockeries: more frequently the usual limestone rocks, then serpentinite, jasper, quartzes, quartz veins, granites, porphyry, varieties of marble, green and blue crystals" [own translation]. [21]Hans Dickel, *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*. Berlin: Reimer, 2006, pp. 55-85. [22]The reading of *De Natura Rerum* by Lucretius inspired Cézanne to study the geologic principles of landscape through drawing. He represented the rock formations (with their stratifications, cracks and dislocations) as though they were clouds; see: Hubert Damisch, *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*. Zurich/Berlin: Diaphanes, 2013 (*Théorie du/nuage/pour une histoire de la peinture.* Paris: Éditions *du seuil*, 1972), p. 305. [23]Roger Caillois, *Die Schrift der Steine.* Graz, Vienna: Droschl, 2004 (first edition in French in 1971 and 1975), p. 28 [own translation]. [24]See Rainer G. Schmidt, "Einschlüsse / Aufschlüsse. Eine phantastische Mineralogie", in: Roger Caillois, *Die Schrift der Steine.* Graz, Vienna: Droschl, 2004, p. 187 [own translation]. [25]In the entries of *Italian Journey* for March 5 and May 28, 1787, Goethe verifies "that no painter of the Neapolitan school has ever been so conscientious and great". [26]Catalogue *I tre escoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*. Naples: Polo Museale Napolentano / Mexico: National Museum of San Carlos, 2003, p. 75: Salvator Rosa, *Marina*; p. 113: Carlo Bonavia, *Paesaggio costiero* and p. 115: *Vista de las islas de Prócida e Isquia desde la playa de Miseno.* [27]Vilém Flusser, "Gespräch, Gerede, Kitsch. Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums" in: *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage.* Munich: List Verlag, 1985. Edited by Harry Pross, p. 47, and pp. 51-52. [28]This might also occur to this book-catalogue. [29]See the photographs in Anupama Kundoo, "Das Tauziehen zwischen Umweltschutz und Entwicklung" in: *Stadtbauwelt* # 189 (November 2011) "Stadt & Energie", pp. 59-63, and mainly, p. 63. [30]Peter Krieger, "Revolución y colonialismo en las artes visuales - el paradigma de la *documenta*" in: *Universidad de México*, no. 617 (November 2002), pp. 89-92. [31]According to calculations about a third of mankind has watched one James Bond film. [32]Dominique Manotti, *Roter Glamour*, Hamburg: Argument, 2011, p. 54 (Original Edition in French, 2001: *Nos fantastiques années fric*. [Own translation] [33]John Scanlan, *On Garbage.* London: Reaktion, 2005, pp. 89-90. [34]*Ibid*, p. 96. [35]*Ibid*, pp. 102-106. [36]Arman's exhibition *"Le*

Garbage. London: Reaktion, 2005, S. 89-90. [33]*Ebd*. S. 96. [34]*Ebd*. S. 102-106. [35]Armans Ausstellung „Le Plein", vom 23. Oktober 1960, galt als Reaktion auf die 1958 von Yves Klein am selben Ort realisierte Ausstellung „Le Vide", für die der Künstler die Galerie ausräumen, wiess streichen und bläulich beleuchten liess. [36]César (Baldaccini) präsentierte diese Arbeiten aus geschweißtem Alteisen 1956 auf der Biennale Venedig, dann 1957 auf der Biennale São Paolo, 1958 im Carnegie Institute Pittsburgh und auf der Weltausstellung in Brüssel, 1959 auf der documenta II in Kassel. [37]Die entsprechenden Werke sind „Coque Vallelunga n° 1", Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1986 ; und „Compression bicyclette", Val de Marne, Fonds départemental d'art contemporain (FDAC), 1995. [38]Der *Garbage Wall* war usrprünglich vom 20. bis zum 23. April 1970 an der Außenmauer der St. Mark's Kirche im East Village von Manhattan aufgestellt; danach wurde er in einem Container entsorgt. Für die Ausstellung im Museum Tamayo, Mexiko-Stadt, im Jahr 2003 wurd er rekonstruiert. Siehe Mackenzie, Beatriz Eugenia (ed.) *Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. (catálogo exposición Museo Rufino Tamayo, curaduría Willy Kautz, Tania Ragasol Valenzuela) Mexiko: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2004, S. 15. [39]Scanlan, John. *On Garbage*. London: Reaktion, 2005, p. 198 und 201: „Garbage was everywhere. In the most unavoidable sense, trash was the built environment". [40]Mackenzie, Beatriz Eugenia (ed.) *Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. (catálogo exposición Museum Rufino Tamayo, curaduría Willy Kautz, Tania Ragasol Valenzuela) Mexiko: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2004, S. 17. [41]Lee, Pamela M. *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass. / London, England: MIT Press, 2001, S. XVI. [42]Mackenzie, Beatriz Eugenia (ed.) *Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. (catálogo exposición Museum Rufino Tamayo, curaduría Willy Kautz, Tania Ragasol Valenzuela) Mexiko: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2004, 22 „Probablemente me interesan más los aspectos de la estratificación que las vistas inesperadas que se generan con las extracciones; no la superficie, sino el filo delgado, la superficie que revela el proceso autobiográfico de su realización". [43]Hulten, Pontus. Futurismo & Futurismi. Milano: Bompiani (Katalog Palazzo Grassi, Venedig), 1986, 588-599, „Stridentismo". [44]Tatiana Flores. „Actual No. 1, o los catorce puntos de Manuel Maples Arce", in *Vanguardia Estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. Mexiko: Conaculta / INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2010, S. 41 u. 37. Siehe auch González Mello, Renato / Stanton, Anthony (eds.) *Vanguardia en México. 1915-1940*. Mexiko: Munal / INBA 2013. [45]Als herausragendes Beispiel dieser Revitalisierung kann die Ausstellung von Thorsten Brinkmann gelten; siehe Carmen Gaitán Rojo (ed.) *Thorsten Brinkmann. Amanecer*. Mexiko: Conaculta, 2012. [46]Scanlan, John. *On Garbage*. London: Reaktion, 2005, pp. 115-116. Diese Skulptur ist eine von fünf Werken einer Serie, die Cragg zwischen 1975 und 1985 am Royal College of Art erstellte. – Siehe auch *A Quiet Revolution: British Sculpture Since 1965,* exhibition catalogue, Museum of Contemporary Art, Chicago 1987, S. 56 und 61; *Tony*

aproximadamente un tercio de la humanidad ha visto una película de James Bond, agente 007. [31]Dominique Manotti, *Roter Glamour.* Hamburgo: Argument, 2011, p. 54 (Edición original en francés de 2001: *Nos fantastiques années fric*). [Traducción propia.] [32]John Scanlan, *On Garbage*. Londres: Reaktion, 2005, pp. 89-90. [33]*Ibid.*, p. 96. [34]*Ibid.*, pp. 102-106. [35]La exposición Le Plein, de Arman, del 23 de octubre de 1960, fue considerada una reacción a la exposición Le Vide que Yves Klein realizó en el mismo lugar en 1958, donde el artista vació la galería, la pintó de blanco e iluminó de azul. [36]César Baldaccini presentó estos trabajos de chatarra soldada en la Bienal de Venecia (1956), la Bienal de Sao Paulo (1957), el Carnegie Institute de Pittsburgh (1958), la Exposición Universal, en Bruselas (1958), y en la Documenta II, en Kassel (1959). [37]Las obras correspondientes son *Coque Vallelunga n° 1*, París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1986, y *Compression bicyclette*, Valle del Marne, Fonds Départemental d'Art Contemporain, 1995. [38]*Garbage Wall* originalmente fue montada del 20 al 23 de abril de 1970 en la pared exterior de la iglesia de San Marcos en el East Village de Manhattan; después fue tirada a un *container*. La obra se reconstruyó para la exposición en el Museo Tamayo en 2003, cuya curaduría la realizó Willy Kautz y Tania Ragasol Valenzuela. Véase Beatriz Eugenia Mackenzie (ed.), *Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2004, p. 15. [39]John Scanlan, *On Garbage*. Londres: Reaktion, 2005, pp. 198 y 201. "La basura estaba en todas partes. En el sentido más inevitable, la basura era el ambiente construido". [Traducción propia.] [40]Beatriz Eugenia Mackenzie (ed.), *op. cit.*, p. 17. [41]Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge / Londres: MIT Press, 2001, p. XVI. [Traducción propia.] [42]Beatriz Eugenia Mackenzie (ed.), *op. cit.*, p. 22. [43]Pontus Hulten, *Futurismo & Futurismi*. Palazzo Grassi: Bompiani, 1986, pp. 588-599: "Stridentismo". [44]Tatiana Flores, "Actual No. 1, o los catorce puntos de Manuel Maples Arce", en *Vanguardia Estridentista. Soporte de la estética revolucionaria.* México: Conaculta / INBA, 2010, pp. 37 y 41. Véase también Renato González Mello y Anthony Stanton (eds.), *Vanguardia en México. 1915-1940*. México: Munal / INBA, 2013. [45]La exposición de Thorsten Brinkmann puede ser considerada un ejemplo excepcional de esta revitalización. Véase Carmen Gaitán Rojo (ed.), *Thorsten Brinkmann. Amanecer*. México: Conaculta, 2012. [46]John Scanlan, *On Garbage*. Londres: Reaktion, 2005, pp. 115-116. Esta escultura es una de las cinco obras de una serie que Cragg hizo entre 1975 y 1985 en el Royal College of Art. Véanse también los catálogos de exhibición *A Quiet Revolution: British Sculpture Since 1965.* Chicago: Museum of Contemporary Art, 1987, pp. 56 y 61; *Tony Cragg*. Londres: Hayward Gallery, 1987, p. 45; *Tony Cragg: Sculpture 1975-90*. Newport

Plein" on October 23, 1960, was considered a reaction to Yves Klein's "*Le Vide*", which the latter carried out in the same place in 1958, for which the artist emptied the gallery, painted it in white and lighted it in blue. [37]César (Baldaccini) presented these works of welded scrap metal in 1956 in the Venice Biennale; in 1957, in the São Paulo Art Biennial; in 1958, in the Carnegie Institute in Pittsburgh and in the Universal Exposition in Brussels; in 1959, in *Documenta II* in Kassel. [38]The corresponding works are *Coque Vallelunga* n° 1, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1986; and *Compression bicyclette*, Val-de-Marne, Fonds Départemental d'Art Contemporain (FDAC), 1995. [39]*Garbage Wall* originally exhibited from April 20-23, 1970, in the outside wall of St. Mark's Church in-the-Bowery, East Village, Manhattan; then it was thrown into a container. The work was reconstructed for the exhibition in Tamayo Museum in 2003. See *Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. Exhibition catalogue, Rufino Tamayo Museum, curated by Willy Kautz and Tania Ragasol Valenzuela. Mexico: *Olga y Rufino Tamayo* Foundation, 2004. Edited by Beatriz Eugenia Mackenzie, p. 15. [40]John Scanlan, *On Garbage*. London: Reaktion, 2005, pp. 198 and 201: "garbage was everywhere. In the most inevitable sense, garbage was the environment built" [own translation]. [41]*Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. Exhibition catalogue, Rufino Tamayo Museum, curated by Willy Kautz and Tania Ragasol Valenzuela. Mexico: *Olga y Rufino Tamayo* Foundation, 2004. Edited by Beatriz Eugenia Mackenzie, p. 17. [42]Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass. / London, England: MIT Press, 2001, p. XVI [own translation] [43]*Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. Exposition catalogue, Rufino Tamayo Museum, curated by Willy Kautz and Tania Ragasol Valenzuela. Mexico: *Olga y Rufino Tamayo* Foundation, 2004. Edited by Beatriz Eugenia Mackenzie, p. 22. [44]Pontus Hulten, *Futurismo & Futurismi*. Exposition catalogue, Palazzo Grassi, Venice. Milan: Bompiani, 1986, pp. 588-599, *"Stridentismo"*. [45]Tatiana Flores, "Actual No. 1, o los catorce puntos de Manuel Maples Arce", in: *Vanguardia Estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. Mexico: Conaculta / INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2010, pp. 37 and 41. See also *Vanguardia en México. 1915-1940*. Mexico: Munal / INBA, 2013. Edited by Renato González Mello and Anthony Stanton. [46]Thorsten Brinkmann's exhibition can be considered an exceptional instance of this revitalization; see *Thorsten Brinkmann. Amanecer*. Mexico: Conaculta, 2012. Edited by Carmen Gaitán Rojo. [47]John Scanlan, *On Garbage*. London: Reaktion, 2005, pp. 115-116. This sculpture is one of the five works of a series that Cragg produced between 1975 and 1985 in the Royal College of Art. See also *A Quiet Revolution: British Sculpture Since 1965.* Exhibition catalogue, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1987, pp. 56 and 61; *Tony Cragg*. Exhibition catalogue, Hayward Gallery, London, 1987, p. 45; *Tony Cragg: Sculpture 1975-90*. Exhibition catalogue, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, 1990, pp. 30 and 33. An interesting biographic detail: Cragg not only studied art, but also natural sciences; similarly to Carrera-Maul, who enriched

Cragg, exhibition catalogue, Hayward Gallery, London 1987, p. 45; *Tony Cragg: Sculpture 1975-90*, exhibition catalogue, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach 1990, pp. 30 und 33. – Ein interessantes biografisches Detail: Cragg hat nicht nur Kunst studiert, sondern auch Naturwissenschaften; ähnlich wie Carrera-Maul, der seine künstlerischen Positionen und Techniken durch vertiefte Kenntnisse der Ingenieurswissenschaften bereichert. [47]Das Werk *Ages of the World* bereitete Kiefer zuerst in seinem Atelier vor, dann baute er es im Londoner Museum auf; siehe das Foto im Aufbauprozess, Royal Academy of Arts (ed.) *Anselm Kiefer*. London: Royal Academy of Arts, 2014, Kat. Nr. 60. [48]Davey, Richard. "'In the beginning is the end and in the end is the beginning'" Royal Academy of Arts (ed.) *Anselm Kiefer*. London: Royal Academy of Arts, 2014, S. 49-50. [49]*H77* fand statt im Wohnhaus Havre 77 (spätes 19. Jahrhundert) und in dem Dienstbotenbau von 1830, in der zentrumsnahen Colonia Juárez, vom 9. bis zum 16. Juni 2013. Die Installation markierte die Phase vor dem Umbau durch das Architekturbüro ReUrbano. [50]Zur Ästhetik und Ikonografie der neobarocken Balustrade in der gegenwärtigen Megastadt s. Krieger, Peter. "Decoración de la decadencia. La balaustrada neobarroca como síntoma crítico en la mega ciudad de México" in *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*. Núm. 2 (Julio-diciembre 2010), S. 16-23. [51]Als „Leonardo-Effekt" bezeichne ich hier die Konversion alter, verfallener Mauern in künstlerische Imaginationsflächen; s. Leonardo, *Traktat von der Malerei*, *cod. urb. lat.*, 1270, 35v: Im Akt der Kontemplation sind die Flecken an einer Mauer (*muri imbrattati di varie macchie*) „eine Weise, den Geist zu mehren und ihn zu diversen Erfindungen hinzuführen" [*Modo d'aumentare e destare l'ingegnio a varie inventioni*]. [52]*Splitting*, 1974, 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey; s. Lee, Pamela M. *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass. / London, England: MIT Press, 2001, S. X, XII, 18. [53]Mackenzie, Beatriz Eugenia (ed.) *Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. (catálogo exposición Museum Rufino Tamayo, curaduría Willy Kautz, Tania Ragasol Valenzuela) Mexiko: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2004, S. 33. [54]Lee, Pamela M. *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass. / London, England: MIT Press, 2001, S. XIII. [55]Ebd., S. 77. [56]Ebd., S. 201. [57]Krieger, Peter. "*Words don't come easy* - comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales", en *Universidad de México*, octubre/noviembre 2000, Núm. 597-598, S. 25-29. [58]Wittgenstein, Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. (Werkausgabe Band I) Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, p. 525 (=*Philosophische Untersuchungen* Teil II, XI). [59]Singer, Wolf. „Neurobiologische Anmerkungen zum Wesen und zur Notwendigkeit von Kunst" in *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 211-234.

Beach: Newport Harbor Art Museum, 1990, pp. 30 y 33. Un detalle biográfico interesante: Cragg no sólo estudió arte, sino también ciencias naturales; similar a Carrera-Maul, quien enriqueció sus posicionamientos y técnicas artísticas con conocimientos avanzados de ingeniería. [47]Primero Kiefer preparó la obra *Ages of the World* en su taller, después la instaló en el museo londinense. Véase la fotografía del montaje en el catálogo de la exposición nr. 60: Royal Academy of Arts, *Anselm Kiefer*. Londres: Royal Academy of Arts, 2014. [48]Richard Davey, "In the beginning is the end and in the end is the beginning", en Royal Academy of Arts, *op. cit.*, pp. 49-50. [49]*H77* tuvo lugar del 9 al 16 de junio de 2013, en la casa número 77 de la calle Havre (de finales del siglo XIX) y el anexo de la servidumbre de 1830, en la céntrica colonia Juárez. La instalación marca el tiempo antes de la remodelación por parte del estudio de arquitectos ReUrbano. [50]Acerca de la estética e iconografía de la balaustrada neobarroca en la actual mega ciudad, véase Peter Krieger, "Decoración de la decadencia. La balaustrada neobarroca como síntoma crítico en la mega ciudad de México", en *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, núm. 2, julio-diciembre 2010, pp. 16-23. [51]Denomino "efecto leonardesco" a la conversión de muros viejos y decaídos en superficies para la imaginación artística. Véase Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, cod. urb. lat., 1270, 35v. La acción de contemplar las manchas de un muro (*muri imbrattati di varie macchie*) es "una manera de ampliar la mente y de conducirla a diversos inventos" *(Modo d'aumentare e destare l'ingegnio a varie inventioni).* [Traducción propia.] [52]*Splitting*, 1974, 322 Humphrey Street, Englewood, Nueva Jersey. Véase Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge / Londres: MIT Press, 2001, pp. X, XII y 18. [53]Beatriz Eugenia Mackenzie (ed.), *op. cit.*, p. 33. [54]Pamela M. Lee, *op. cit.*, 2001, p. XIII. [Traducción propia.] [55]*Ibid.*, p. 77. [56]*Ibid.*, p. 201. [57]Peter Krieger, "*Words don't come easy:* comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales", en *Universidad de México*, núm. 597-598, octubre-noviembre 2000, pp. 25-29. [58]Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, vol. 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1999, p. 525 (Philosophische Untersuchungen Teil II, XI). [Traducción propia.] [59]Wolf Singer, "Neurobiologische Anmerkungen zum Wesen und zur Notwendigkeit von Kunst", en *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2002, pp. 211-234.

his artistic stances and techniques with advanced engineering knowledge. [48]Firstly, Kiefer prepared *Ages of the World* in his workshop, then he installed it in the museum in London; see the photograph of the assembly. *Anselm Kiefer*. Exhibition catalogue No. 60, Royal Academy of Arts, London, 2014. Edited by the Royal Academy of Arts. [49]Richard Davey. "In the beginning is the end and in the end is the beginning", *Anselm Kiefer*. Exposition catalogue No. 60, Royal Academy of Arts, London, 2014. Edited by the Royal Academy of Arts, pp. 49-50. [50]*H77* took place from June 9 to 16, 2013, in the house no. 77 on Havre Street (which dates back from the end of the 19th century) and the annex of domestic workers of 1830 in central Colonia Juárez. The installation marks the time before the renovation by ReUrbano architect studio. [51]On the aesthetics and iconography of the neo-baroque balustrade in the current megacity, see: Peter Krieger, "Decoración de la decadencia. La balaustrada neobarroca como síntoma crítico en la mega ciudad de México" in: *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*. No. 2 (July-December 2010), pp. 16-23. [52]I here call Leonardoesque the conversion of old and dilapidated walls into surfaces for artistic imagination; see Leonardo, *Traktat von der Malerei*, *cod. urb. lat.*, *1270*, 35v: the action of contemplating the spots of a wall (*muri imbrattati di varie macchie*) is a "way to broaden the mind and lead it to various inventions" *(Modo d'aumentare e destare l'ingegnio a varie inventioni)* [own translation]. [53]*Splitting*, 1974, 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey; see: Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass. / London, England: MIT Press, 2001, pp. X, XII, 18. [54]*Gordon Matta-Clark. Proyectos anarquitectónicos*. Exhibition catalogue, Rufino Tamayo Museum, curated by Willy Kautz and Tania Ragasol Valenzuela. Mexico: *Olga y Rufino Tamayo* Foundation, 2004. Edited by Beatriz Eugenia Mackenzie, p. 33. [55]Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Mass. / London, England: MIT Press, 2001, p. XIII [own translation]. [56]*Ibid.*, p. 77. [57]*Ibid.*, p. 201. [58]Peter Krieger, "*Words don't come easy* - comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales," in *Universidad de México*, October/November 2000, no. 597-598, pp. 25-29. [59]Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. (Complete Works vol. 1) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, p. 525 (*Philosophische Untersuchungen* Teil II, XI) [G. E. M. Anscombe's translation]. [60]Wolf Singer, "Neurobiologische Anmerkungen zum Wesen und zur Notwendigkeit von Kunst" in: *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung.* Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 2002, pp. 211-234.

FOTOLEGENDE

S. 2-3. Ausgrabungsprozess des Werkes *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni 2013. | **S. 4-5.** *H77-Dach* (Detail), der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses entnommenes, komprimiertes Blech, acht Teile, je 70 x 60 x 70 cm. 2013. | **S. 6-7.** Detail der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 16.** *Ohne Titel-Gelb. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm, 2015. | **S. 18.** *Ohne Titel-Gelb/Orange. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm, 2015. | **S. 20.** *Ohne Titel-Orange. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 24.** *Ohne Titel-Rot/Orange. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 28.** *Ohne Titel-Rot. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 32-33.** Gesamtansicht des Werks *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni bis Dezember 2013. | **S. 34-35.** Gesamtansicht der Installation des Werks *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 36-37.** *H77-Fußbodenlatte* (Innenansicht), in der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses geborgener Holzfußboden, 1200 x 300 cm. 2013. | **S. 38.** Während der Ausgrabung ausgeführte Bodenproben, um den Anteil an Tonerde je nach Tiefe zu bemessen, *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni 2013. | **S. 42-43.** *Ohne Titel*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts ACME/// IN-SITU, Flusssteine und Verpackungsmaterial, variable Größe, Mexiko-Stadt, November 2013. | **S. 44.** *Momento XVIII*, flüssige Farbpigmente, Ölfarbe, Tusche, Gouache und Aquarellfarbe auf Papier, 1994. | **S. 45.** Chronogramm zur Durchführung der ortsspezifischen Intervention der Nummer 77 der Straße Havre während ihres Abrisses, Mexiko-Stadt, März bis Mai 2013. | **S. 46 und 47 (oben links und in der mitte).** Ausgrabungsprozess des Werkes *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni 2013. | **S. 47 (oben rechts).** Form zur Verdichtung von Erde für den Bau des Werks *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni 2013. | **S. 48-49.** Gesamtansicht des Prozesses zum Bau des Werks *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni 2013. | **S. 50 und 51.** Erdverdichtungsprozess für den Bau des Werks *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

pp. 2-3. Proceso de excavación de la pieza Sin título-(Matria). Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, junio de 2013. | **pp. 4-5.** *H77-techo* (detalle). Lámina comprimida y extraída de Havre 77, durante su proceso de demolición, ocho piezas, 70 x 60 x 70 cm c/u. 2013. | **pp. 6-7.** Detalle de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 16.** Sin título-amarillo. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 18.** Sin título-amarillo/naranja. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W., Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 20.** Sin título-naranja. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 24.** Sin título-rojo/naranja. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 28.** Sin título-rojo. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | **pp. 32-33.** Vista general de la pieza Sin título-(Matria). Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, junio a diciembre de 2013. | **pp. 34-35.** Vista general de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **pp. 36-37.** *H77-duela* (vista interior). Duela de madera recuperada en Havre 77, durante su proceso de demolición, 1200 x 300 cm. 2013. | **p. 38.** Muestras de suelo para determinar el nivel de arcilla por nivel de profundidad durante la excavación. Matria Jardín Arterapéutico, centro histórico de Oaxaca, junio de 2013. | **pp. 42 y 43.** Sin título. Intervención específica en el proyecto ACME/// IN-SITU. Piedras de río y material para embalar, dimensiones variables. Ciudad de México, noviembre de 2013. | **p. 44.** *Momento XVIII*. Pigmentos líquidos, óleo, tinta china, gouache y acuarela sobre papel, 1994. | **p. 45.** Cronograma de ruta crítica para la realización del proyecto de intervención específica en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, marzo a mayo de 2013. | **pp. 46 y 47 (arriba izquierda y centro).** Proceso de excavación de la pieza Sin título-(Matria). Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, junio de 2013. | **p. 47 (arriba derecha).** Molde de compactación de tierra para la construcción de la pieza Sin título-(Matria). Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, junio de 2013. | **pp. 48-49.** Vista general del proceso de construcción de la pieza Sin título-(Matria). Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, junio de 2013. | **pp. 50 y 51.** Proceso de compactación de tierra para la construcción de la pieza Sin título-(Matria). Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, junio de 2013. | **pp. 52 y 53.** Sin título-Chapultepec. Tierra compactada y extraída del Bosque de Chapultepec.

PHOTOGRAPHIC INDEX

pp. 2-3. Excavation process of *Untitled-(Matria)*. Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, June 2013. | **pp. 4-5.** *H77-roof* (detail). Compressed metal sheet taken from Havre 77, during its demolition process, eight pieces, 70 x 60 x 70 cm each. 2013. | **pp. 6-7.** Detail of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **p. 16.** Untitled-yellow. *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 18.** Untitled-yellow/orange. *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 20.** Untitled-orange. *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 24.** Untitled-red/orange. *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 28.** Untitled-red. *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **pp. 32-33.** View of *Untitled-(Matria)*. Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, June-December 2013. | **pp. 34-35.** View of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **pp. 36-37.** *H77-wood* flooring (inside view). Wood flooring recovered from *H77* , during its demolition process, 1200 x 300 cm. 2013. | **p. 38.** Soil samples to determine the level of clay by depth during the excavation. Matria Artherapeutic Garden, historic center of Oaxaca, June 2013. | **pp. 42 and 43.** Untitled. Specific intervention ACME/// IN-SITU. River stones and material for packaging, variable dimensions. Mexico City, November 2013. | **p. 44.** *Momento XVIII*. Liquid pigments, oil, India ink, gouache and watercolor on paper. 1994. | **p. 45.** Critical path timetable for the realization of the specific intervention in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, March-May 2013. | **pp. 46 and 47 (top left and center).** Excavation process of *Untitled-(Matria)*. Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, June 2013. | **p. 47 (top right).** Mold to compact earth to build *Untitled-(Matria)*. Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, June 2013. | **pp. 48-49.** View of the construction process of *Untitled-(Matria)*. Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, June 2013. | **pp. 50 and 51.** Rammed earth process to build *Untitled-(Matria)*. Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, June 2013. | **pp. 52 and 53.** Untitled-Chapultepec. Rammed earth taken from Bosque de Chapultepec. Mexico City, January-June 2013. | **pp. 54 and 55 (left).** View of the construction process of *Untitled-(Matria)*. Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, June 2013. | **p. 55 (right).** *Untitled-(Matria*). Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, June 2013. | **p. 56 (top left).** Portrait of the artist Luis Carrera-Maul during the demolition of *Untitled-(Matria)*. Matria Artherapeutic

Zentrum von Oaxaca, Juni 2013. | **S. 52 und 53.** *Ohne Titel-Chapultepec*, vom Wald von Chapultepec entnommene und komprimierte Erde, Mexiko-Stadt, Januar bis Juni 2013. | **S. 54 und 55 (links).** Gesamtansicht des Prozesses zum Bau des Werks *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni 2013. | **S. 55 (rechts).** *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni bis Dezember 2013. | **S. 56 (oben links).** Porträt des Künstlers Luis Carrera-Maul, während des Abrisses des Werks *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Dezember 2013. | **S. 56, 57 und S. 58-59.** Abrissprozess des Werks *Ohne Titel (Matria)*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Dezember 2013. | **S. 60.** Außenansicht des Nationales Kunstmuseum San Carlos während der Präsentation der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Dezember 2012. | **S. 62-63 und S. 64 (links).** Gesamtansicht der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* am Anfang des Prozesses, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, September 2012. | **S. 64 (rechts) und S. 65.** Aufbau der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, September 2012. | **S. 67.** Detail der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, September 2012. | **S. 68.** Detail des Beträufelns des Reispapiers, in das der Stein während des Prozesses der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* verpackt war, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 70.** Detail des in verfärbtem Papier verpackten Steins während des Prozesses der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, 2013. | **S. 71 (rechts).** Detail der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 71 (links).** Detail des in verfärbtem Papier verpackten Steins während des Prozesses der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, September 2013. | **S. 73 und 74.“** Gesamtansicht der Ausstellung *Metonimias*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 75, 76 und S. 77.** *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante* (Bilder), Ausstellungskataloge und Kleber, 160 x 120 x 6 cm. 2012. | **S. 79 und 80.** *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante* (Texte), Ausstellungskataloge und Kleber, Durchmesser 50 cm. 2012. | **S. 81 (oben).** Caspar David Friedrich, Stubbenkammer auf Rügen, 21. Juni 1801. Feder in Braun auf Ciudad de México, enero a junio de 2013. | **pp. 54 y 55 (izquierda).** Vista general del proceso de construcción de la pieza Sin título-(Matria). Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, junio de 2013. | **p. 55 (derecha).** Sin título-(Matria) después de seis meses. Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, diciembre de 2013. | **p. 56 (arriba izquierda).** Retrato del artista Luis Carrera-Maul durante el proceso de demolición de la pieza Sin título-(Matria). Matria Jardín Arterapéutico, centro histórico de Oaxaca, diciembre de 2013. | **pp. 56, 57 y 58-59.** Proceso de demolición de la pieza Sin título-(Matria). Matria Jardín Arterapéutico, centro histórico de Oaxaca, diciembre de 2013. | **p. 60.** Vista exterior del Museo Nacional de San Carlos durante la presentación de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, diciembre de 2012. | **pp. 62-63 y 64 (izquierda).** Vista panorámica de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)* al inicio de su proceso. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, septiembre de 2012. | **pp. 64 (derecha) y 65.** Montaje de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, septiembre de 2012. | **p. 67.** Detalle de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, septiembre de 2012. | **p. 68.** Detalle de goteo sobre el papel de arroz que envuelve a la piedra durante el proceso de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 70.** Detalle de piedra envuelta en papel pintado durante el proceso de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, 2014. | **p. 71 (derecha).** Detalle de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 71 (izquierda).** Detalle de piedra envuelta en papel pintado durante el proceso de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, septiembre 2013. | **pp. 73 y 74.** Vista general de la exposición Metonimias. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **pp. 75, 76 y 77.** *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante (imágenes).* Catálogos de la exposición y pegamento, 160 x 120 x 6 cm. 2012. | **pp. 79 y 80.** *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante (textos).* Catálogos de la exposición y pegamento, diámetro de 50 cm. 2012. | **p. 81 (arriba).** Caspar David Friedrich, *Stubbenkammer auf Rügen*, 21 de junio de 1801. Tinta café aplicada con plumilla sobre grafito, 23.6 x 36.7 cm, Kupferstichkabinett Dresden. Imagen tomada de http://goo.gl/FCtcYm | **p. 81 (abajo).** Paul Cézanne, Rocas cerca de las cuevas debajo de la Chateau Noir, 1904. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm, Museo de Orsay, París, Francia. Imagen tomada de Wikiart.org | **p.82 (arriba).** Máquina para la compresión Garden. Historic center of Oaxaca, December 2013. | **pp. 56, 57 and 58-59.** Demolition process of *Untitled-(Matria)*. Matria Artherapeutic Garden. Historic center of Oaxaca, December 2013. | **p. 60.** External view of National Museum of San Carlos during the presentation of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, December 2012. | **pp. 62-63 and 64 (left).** Panoramic view of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)* at the beginning of the process. National Museum of San Carlos, Mexico City, September 2012. | **pp. 64 (right) and 65.** Assembly of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, December 2012. | **p. 67.** Detail of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, December 2012. | **p. 68.** Detail of dripping on the rice paper that wraps the stone during the process of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **p. 70.** Detail of the stone wrapped in paper colored during the process of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, 2013. | **p. 71 (right).** Detail of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **p. 71 (left).** Detail of stone wrapped in paper inked during the process of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, September 2013. | **pp. 73 and 74.** View of *Metonimias*. National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **pp. 75, 76 and 77.** *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante (images).* Exhibition catalogues and glue, 160 x 120 x 6 cm. 2012. | **pp. 79 and 80.** *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante (texts).* Exhibition catalogues and glue, diameter 50 cm. 2012. | **p. 81 (top).** Caspar David Friedrich, *Stubbenkammer auf Rügen*, 21 of June of 1801. Ink pen on graphite applied coffee, 23.6 x 36.7 cm, Kupferstichkabinett Dresden. Source: http://goo.gl/FCtcYm | **p. 81 (bottom).** Paul Cézanne, Rocks near the Caves below the Chateau Noir, 1904. Oil on canvas, 54 x 65 cm, Musée d'Orsay, Paris, France. Source: Wikiart.org | **p. 82 (top).** Machine for compressing material in Luis Carrera-Maul's studio. Mexico City, 2011. | **p. 82 (bottom).** View of Luis Carrera-Maul's studio, during the production process of compressions. Mexico, 2011. | **p. 83.** View of Luis Carrera-Maul's studio, during the production process of compressions. Mexico City, 2014. | **pp. 84 and 85.** Untitled. Compressed blueprints of an architecture project (New York, 2006), 100 x 100 x 6 cm. 2011. | **p. 86.** Untitled. Compressed Maya calendar 2012, 13 x 9.5 x 4 cm. 2012 (Limited edition 1/20). | **p. 87.** Carteles de Lucha Libre II [Posters of Lucha libre II]. Lucha libre posters and glue, 100 x 54 x 7 cm. 2011. | **p. 89.** Untitled. Compressed painting studies performed in the Academy of San Carlos between 1995 and 1996, 20 x 15 cm. 2009. | **pp. 90 and 91.** Untitled. Luis Carrera-Maul's compressed bank statements, 23.5 x 14 x 3.5 cm. 2013. | **p. 92.** Untitled. Compressed Playboy magazines (1974-2004), 120 x 80 x 6 cm.

Bleistift, 23.6 x 36.7 cm, Kupferstichkabinett Dresden. Quelle: http://goo.gl/FCtcYm | **S. 81 (unten).** Paul Cézanne, Felsen in der Nähe der Höhlen unterhalb des Chateau Noir, 1904. Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm, Musée d'Orsay, Paris, Frankreich. Quelle: Wikiart.org | **S. 82 (oben).** Maschine zur Komprimierung von Materialien im Atelier von Luis Carrera-Maul, Mexiko-Stadt, 2011. | **S. 82 (unten).** Gesamtansicht des Ateliers von Luis Carrera-Maul während des Produktionsprozesses der Kompressionen, Mexiko-Stadt, 2011. | **S. 83.** Gesamtansicht des Ateliers von Luis Carrera-Maul während des Produktionsprozesses der Kompressionen, Mexiko-Stadt, 2014. | **S. 84 und 85.** *Ohne Titel*, komprimierte Architekturzeichnungen eines Architekturprojekts (New York 2006), 100 x 100 x 6 cm. 2011. | **S. 86.** *Ohne Titel*, komprimierter Maya-Kalendar 2012, 13 x 9,5 x 4 cm. 2012 (limitierte Auflage 1/20). | **S. 87.** *Plakate vom Freistilringen II,* Plakate vom Freistilringen und Kleber, 100 x 54 x 7 cm. 2011. | **S. 89.** *Ohne Titel*, komprimierte, in der Akademie von San Carlos zwischen 1995 und 1996 gemachte Malereistudien, 20 x 15 cm. 2009. | **S. 90 und 91.** *Ohne Titel*, komprimierte Bankkontostände Luis Carrera-Mauls, 23,5 x 14 x 3,5 cm. 2013. | **S. 92.** *Ohne Titel*, komprimierte „Playboy"-Zeitschriften (1974 bis 2004), 120 x 80 x 6 cm. 2012. | **S. 95 (links).** Dieter Roth, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*, 1974. Suhrkamp Taschenbuchausgabe, zerkleinert, mit Gewürzen und Schmalz angereichert, in Wurstdärmen an Holzgestell, 100 x 85 x 14 cm. Quelle: http://goo.gl/xKSB19 | **S. 95 (oben rechts).** César Baldaccini, *Moped Compression*, 1970, 60 x 45 x 25 cm. Quelle: http://goo.gl/Dapcbt. | **S. 95 (unten rechts).** Arman, *Le Plein*, Außenansicht der Galerie Iris Clert während der Ausstellung, Paris, 1960. Quelle: http://goo.gl/WMBHBa. | **S. 97.** *Ohne Titel*, komprimierte Straßenkarten Europas (1936 bis 2011), 120 x 120 x 5 cm. 2011. | **S. 98 (oben).** Produktionsprozess des Werks *Ohne Titel – Porträt von Mauricio Cervantes*, Holz, Schrauben und Kleber, 106 x 104 x 4,5 cm. 2013 bis 2014. | **S. 98 (unten).** Gordon Matta-Clark, Filmstill aus *Splitting*, 1974. Auf Videoband übertragener Super-8-Film, Schwarz-Weiß und in Farbe, ohne Ton, 11 Minuten, Whitney Museum of American Art, New York. Quelle: http://goo.gl/YU3joI | **S. 101.** *Ohne Titel – Porträt von Mauricio Cervantes*, Holz, Schrauben und Kleber, 106 x 104 x 4,5 cm. 2014. | **S. 103.** Gesamtansicht der ortsspezifischen Intervention im Rahmen des Projekts *H77* während des Abrisses, Mexiko-Stadt, Juni 2013. | **S. 104.** *H77-Gegenstand*, in der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses geborgene Materialien und Bücher, 310 x 188 x 155 cm. 2013. | **S. 105 (oben links).** Bau des Werks *H77-Gegenstand*, in der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses geborgene Materialien und Bücher, Mexiko-Stadt, März bis Mai 2013. | **S. 105 (oben rechts und in der Mitte) und S. 107 (oben links).** *H77-Gegenstand* (Detail), in der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses geborgene Materialien und Bücher, 310 x 188 x 155 cm. 2013. | **S. 107 (oben rechts).** Anselm Kiefer, *Die Erdzeitalter*, 2014. Installation, Mischtechnik, Royal Academy of Arts, London. Quelle: http://goo.gl/2E38ZE | **S. 107 (unten links).** Tony Cragg, de material en el estudio de Luis Carrera-Maul. Ciudad de México, 2011. | **p. 82 (abajo).** Vista general del estudio de Luis Carrera-Maul, durante el proceso de producción de comprimidos. Ciudad de México, 2011. | **p. 83.** Vista general del estudio de Luis Carrera-Maul, durante el proceso de producción de comprimidos. Ciudad de México, 2014. | **pp. 84 y 85.** Sin título. Planos de un proyecto arquitectónico (Nueva York, 2006) comprimidos, 100 x 100 x 6 cm. 2011. | **p. 86.** Sin título. Calendario maya 2012 comprimido, 13 x 9.5 x 4 cm. 2012 (edición limitada 1/20). | **p. 87.** Carteles de Lucha Libre II. Carteles de lucha libre y pegamento, 100 x 54 x 7 cm. 2011. | **p. 89.** Sin título. Estudios de pintura realizados en la Academia de San Carlos entre 1995 y 1996 y comprimidos, 20 x 15 cm. 2009. | **pp. 90 y 91.** Sin título. Estados de cuenta bancarios comprimidos de Luis Carrera-Maul, 23.5 x 14 x 3.5 cm. 2013. | **p. 92.** Sin título. Revistas de *Playboy* (1974-2004) comprimidas, 120 x 80 x 6 cm. 2012. | **p. 95 (izquierda).** Dieter Roth, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Obra en 20 tomos*, 1974. Edición de bolsillo de Suhrkamp, triturada, enriquecida con especias y manteca, vaciada en tripas, colgadas de un marco de madera, 100 x 85 x 14 cm. Imagen tomada de http://goo.gl/xKSB19 | **p. 95 (arriba derecha).** César Baldaccini, *Moped Compression*, 1970, 60 x 45 x 25 cm. Imagen tomada de http://goo.gl/Dapcbt | **p. 95 (abajo derecha).** Arman, *Le Plein*, Exterior de la Galerie Iris Clert durante la exposición, Paris, 1960. Imagen tomada de http://goo.gl/WMBHBa | **p. 97.** Sin título. Mapas de carreteras de Europa (1936-2011) comprimidos, 120 x 120 x 5 cm. 2011. | **p. 98 (arriba).** Proceso de producción de la pieza Sin título-retrato de Mauricio Cervantes. Madera, tornillos y pegamento, 106 x 104 x 4.5 cm. 2013-2014. | **p. 98 (abajo).** Gordon Matta-Clark, still de *Splitting*, 1974. Película de super-8 transferida a cinta de video, blanco y negro y color, silente, 11 minutos, Whitney Museum of American Art, Nueva York. Imagen tomada de http://goo.gl/YU3joI | **p. 101.** Sin título-retrato de Mauricio Cervantes. Madera, tornillos y pegamento, 106 x 104 x 4.5 cm. 2014. | **p. 103.** Vista general del proyecto de intervención específica en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, junio de 2013. | **p. 104.** *H77-objeto*. Material y libros recuperados de Havre 77, durante su proceso de demolición, 310 x 188 x 155 cm. 2013. | **p. 105 (arriba izquierda).** Construcción de *H77-objeto*. Material y libros recuperados de Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, marzo a mayo de 2013. | **pp. 105 (arriba derecha y centro) y 107 (arriba izquierda).** *H77-objeto* (detalle). Material y libros recuperados de Havre 77, durante su proceso de demolición, 310 x 188 x 155 cm. 2013. | **p. 107 (arriba derecha).** Anselm Kiefer, *Ages of the World (Die Erdzeitalter),* 2014. Instalación, técnica mixta, Royal Academy of Arts, London. Imagen tomada de http://goo.gl/2E38ZE | **p. 107 (abajo izquierda).** Tony Cragg, *Stack*, 1975. Técnica mixta, 200 x 200 x 200 cm, Tate Modern, London. Imagen tomada de http://goo.gl/61UPn6 | **pp. 108 (arriba) y 109 (arriba).** *H77-duela* (vista exterior). Duela de madera recuperada de Havre 77, durante su proceso de demolición, 1200 x 300 cm. 2013. | **pp. 108 (abajo) y 109 (abajo).** Construcción de la pieza *H77-duela*. Duela de madera recuperada 2012. | **p. 95 (left).** Dieter Roth, *George Wilhelm Friedrich Hegel: Work in 20 volumes*, 1974. Edition of pocket of Suhrkamp, crushed, enriched with spices and butter, emptied in tripe, hung from a frame of wood, 100 x 85 x 14 cm. Source: http://goo.gl/xKSB19 | **p. 95 (top right).** César Baldaccini, *Moped Compression*, 1970, 60 x 45 x 25 cm. Source: http://goo.gl/Dapcbt | **p. 95 (bottom right).** Arman, *Le Plein*, Exterior of the Galerie Iris Clert during the exhibition, Paris 1960. Source: http://goo.gl/WMBHBa | **p. 97.** Untitled. Compressed road maps of Europe (1936-2011), 120 x 120 x 5 cm. 2011. | **p. 98 (top).** Production process of Untitled-portrait of Mauricio Cervantes. Wood, screws and glue, 106 x 104 x 4.5 cm. 2013-2014. | **p. 98 (bottom).** Gordon Matta-Clark, still from *Splitting*, 1974. Super-8mm film transferred to videotape, black-and-white and color, silent; 11 minutes. Whitney Museum of American Art, New York. Source: http://goo.gl/YU3joI | **p. 101.** Untitled-portrait of Mauricio Cervantes. Wood, screws and glue, 106 x 104 x 4.5 cm. 2014. | **p. 103.** View of the specific intervention in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, June 2013. | **p. 104.** *H77-object*. Material and books recovered from Havre 77, during its demolition process, 310 x 188 x 155 cm. 2013. | **p. 105 (top left).** Construction of *H77-object*. Material and books recovered from Havre 77, during its demolition process. Mexico City, March-May 2013. | **pp. 105 (top left and center) and p. 107 (top left).** *H77-object* (detail). Material and books recovered from Havre 77, during its demolition process, 310 x 188 x 155 cm. 2013. | **p. 107 (top right).** Anselm Kiefer, *Ages of the World (Die Erdzeitalter),* 2014. Installation, mixed media, Royal Academy of Arts London. Source: http://goo.gl/2E38ZE | **p. 107 (bottom left).** Tony Cragg, *Stack*, 1975. Mixed media, 200 x 200 x 200 cm, Tate Modern London. Source: http://goo.gl/61UPn6 | **pp. 108 (top) and 109 (top).** *H77-flooring* (outside view). Wood flooring recovered from Havre 77, during its demolition process, 1200 x 300 cm. 2013. | **pp. 108 (bottom) and 109 (bottom).** *H77-flooring*. Wood flooring recovered from Havre 77, during its demolition process, 1200 x 300 cm. Mexico City, March-June 2013. | **pp. 110-111.** View of the specific intervention in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, June 2013. | **p. 112.** *H77-wall*. Incision on a wall in Havre 77, during its demolition process, diameter 150 cm. 2013. | **p. 115.** Production of *H77-wall*. Incision on a wall in Havre 77, during its demolition process, diameter 150 cm. Mexico City, March-June 2013. | **p. 116 (left).** Disassembly of roof in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, May 2013. | **p. 116 (right).** Compression of the roof in Havre 77, in the landfills of Santa Martha Acatitla. Mexico City, May 2013. | **p. 117 (top).** Disassembly of roof in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, May 2013. | **p. 117 (bottom left).** Press to compact waste in the landfills of Santa Martha Acatitla. Mexico City, May 2013. | **p. 117 (bottom right).** Compression of the roof of Havre 77, in the landfills of Santa Martha Acatitla. Mexico City, May 2013. | **p. 119 .** *H77-roof*. Compressed metal sheets recovered from Havre 77, during its demolition process, eight pieces, 70 x 60 x 70

Stapel, 1975. Mischtechnik, 200 x 200 x 200 cm, Tate Modern, London. Quelle: http://goo.gl/61UPn6 | **S. 108 (oben) und S. 109 (oben).** *H77-Fußbodenlatte* (Außenansicht), in der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses geborgener Holzfußboden, 1200 x 300 cm. 2013. | **S. 108 (unten) und S. 109 (unten).** Bau des Werks *H77-Fußbodenlatte*, in der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses geborgener Holzfußboden, 1200 x 300 cm, Mexiko-Stadt, März bis Juni 2013. | **S. 110-111.** Gesamtansicht der ortsspezifischen Intervention im Rahmen des Projekts *H77* während des Abrisses, Mexiko-Stadt, Juni 2013. | **S. 112.** *H77-Mauer*, Einschnitt in eine der Mauern der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses, Durchmesser 150 cm. 2013. | **S. 115.** Herstellung des Werks *H77-Mauer*, Einschnitt in eine der Mauern der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses, Durchmesser 150 cm, Mexiko-Stadt, März bis Juni 2013. | **S. 116 (links).** Abbau des Dachs der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses, Mexiko-Stadt, Mai 2013. | **S. 116 (rechts).** Kompression des Dachs der Nummer 77 der Straße Havre in den Mülldeponien von Santa Martha Acatitla, Mexiko-Stadt, Mai 2013. | **S. 117 (oben).** Abbau des Dachs der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses, Mexiko-Stadt, Mai 2013. | **S. 117 (unten links).** Müllpresse der Mülldeponien von Santa Martha Acatitla, Mexiko-Stadt, Mai 2013. | **S. 117 (unten rechts).** Kompression des Dachs der Nummer 77 der Straße Havre in den Mülldeponien von Santa Martha Acatitla, Mexiko-Stadt, Mai 2013. | **S. 119.** *H77-Dach*, der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses entnommenes, komprimiertes Blech, acht Teile, je 70 x 60 x 70 cm. 2013. | **S. 120.** *H77-Mondrian*, in der Nummer 77 der Straße Havre während seines Abrisses auf der Struktur des Hauses angebrachte Acrylscheiben, 4000 x 6000 x 8000 cm. 2013. | **S. 121 (oben links).** Gesamtansicht der ortsspezifischen Intervention im Rahmen des Projekts *H77*, während des Abrisses, Mexiko-Stadt, Juni 2013. | **S. 121 (oben rechts und unten links und rechts).** *H77-Mondrian* (Detail), in der Nummer 77 der Straße Havre während seines Abrisses auf der Struktur des Hauses angebrachte Acrylscheiben, Installation, 4000 x 6000 x 8000 cm. 2013. | **S. 122.** Gesamtansicht der ortsspezifischen Intervention im Rahmen des Projekts *H77*, während des Abrisses, Mexiko-Stadt, Juni 2013. | **S. 123 (oben).** *H77-Balken*, in der Nummer 77 der Straße Havre während des Abrisses geborgene Holzbalken, 500 x 800 cm. 2013. | **S. 123 (unten).** Gesamtansicht der ortsspezifischen Intervention im Rahmen des Projekts *H77*, während des Abrisses, Mexiko-Stadt, Juni 2013. | **S. 124.** Gesamtansicht der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 125 (links).** *Ohne Titel (Matria)*, Detail, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts *Matria. Kunsttherapeutischer Garten*, historisches Zentrum von Oaxaca, Juni bis Dezember 2013. | **S. 125 (rechts) und S. 126-127.** Gesamtansicht der ortsspezifischen Intervention im Rahmen des Projekts *H77*, während des Abrisses, Mexiko-Stadt, Juni 2013.

de Havre 77, durante su proceso de demolición, 1200 x 300 cm. Ciudad de México, marzo a junio de 2013. | **pp. 110-111.** Vista general del proyecto de intervención específica en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, junio de 2013. | **p. 112.** *H77-muro*. Incisión en muro en Havre 77, durante su proceso de demolición, diámetro 150 cm. 2013. | **p. 115.** Producción de la pieza *H77-muro*. Incisión en muro en Havre 77, durante su proceso de demolición, diámetro 150 cm. Ciudad de México, marzo a junio de 2013. | **p. 116 (izquierda).** Desmontaje del techo en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, mayo de 2013. | **p. 116 (derecha).** Compresión del techo en Havre 77, en los tiraderos de basura de Santa Martha Acatitla. Ciudad de México, mayo de 2013. | **p. 117 (arriba).** Desmontaje del techo en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, mayo de 2013. | **p. 117 (abajo izquierda).** Prensa compactadora de basura en los tiraderos de Santa Martha Acatitla. Ciudad de México, mayo de 2013. | **p. 117 (abajo derecha).** Compresión del techo de Havre 77, en los tiraderos de basura de Santa Martha Acatitla. Ciudad de México, mayo de 2013. | **p. 119.** *H77-techo*. Lámina comprimida y extraída de Havre 77, durante su proceso de demolición, ocho piezas, 70 x 60 x 70 cm c/u. 2013. | **p. 120.** *H77-mondrian*. Acrílicos sobre la estructura en Havre 77, durante su proceso de demolición, 4000 x 6000 x 8000 cm. 2013. | **p. 121 (arriba izquierda).** Vista general del proyecto de intervención específica en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, junio de 2013. | **p. 121 (arriba derecha y abajo izquierda y derecha).** *H77-mondrian* (detalle). Instalación de acrílicos sobre la estructura en Havre 77, durante su proceso de demolición, 4000 x 6000 x 8000 cm. 2013. | **p. 122.** Vista general del proyecto de intervención específica en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, junio de 2013. | **p. 123 (arriba).** *H77-vigas*. Vigas de madera recuperadas de Havre 77, durante su proceso de demolición, 500 x 800 cm. 2013. | **p. 123 (abajo).** Vista general del proyecto de intervención específica en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, junio de 2013. | **p. 124.** Vista general de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)*. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 125 (izquierda).** Sin título-(Matria). Intervención específica en el proyecto Matria Jardín Arterapéutico. Centro histórico de Oaxaca, junio a diciembre de 2013. | **pp. 125 (derecha) y 126-127.** Vista general del proyecto de intervención específica en Havre 77, durante su proceso de demolición. Ciudad de México, junio de 2013.

cm each. 2013. | **p. 120.** *H77-mondrian*. Acrylic sheets on the structure in Havre 77, during its demolition, 4000 x 6000 x 8000 cm. 2013. | **p. 121 (top left).** View of the specific intervention in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, June 2013. | **p. 121 (top right and, bottom left and right).** *H77-mondrian* (detail). Installation of acrylic sheets on the structure in Havre 77, during its demolition process, 4000 x 6000 x 8000 cm. 2013. | **p. 122.** View of the specific intervention in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, June 2013. | **p. 123 (top).** *H77-beams*. Wooden beams recovered from Havre 77, during its demolition process, 500 x 800 cm. 2013. | **p. 123 (bottom).** View of the specific intervention in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, June 2013. | **p. 124.** View of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **p. 125 (left).** *Untitled-(Matria)* (detail). Specific intervention in Matria Artherapeutic Garden. Historic Center of Oaxaca, June-December 2013. | **pp. 125 (right) and 126-127.** View of the specific intervention project in Havre 77, during its demolition process. Mexico City, June 2013.

Christoph Wagner

Las variaciones de Goethe por Luis Carrera-Maul: procesos e inversiones

Luis Carrera-Mauls Goethe-Variationen: Prozesse und Inversionen

The variations of Goethe by Luis Carrera-Maul: processes and inversions

Ich hatte nämlich zuletzt eingesehen, dass man den Farben, als physischen Erscheinungen, erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle.[1]

Es que finalmente había comprendido que uno primero tiene que acercarse a los colores como fenómenos físicos, empezar por el lado de la naturaleza, si se tiene la intención de obtener y elaborar algo para el arte.[1]

Ultimately, I recognized that one has to approach colors, considered as physical phenomena, from the perspective of nature first of all, if one wants to gain something about them for the purpose of the art.[1]

Johann Wolfgang von Goethe

Christoph Wagner, promovierter Kunsthistoriker (Dr. phil., Universität Saarbrücken), Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte und z.Zt. Vize-Rektor der Universität Regensburg. Autor und Herausgeber zahlreicher Bücher zur Geschichte und Theorie der Farbe, zum Bauhaus und zur Bildwissenschaft. Mitglied im akademischen Elitenetzwerk Bayern. Mitglied der European Academy.

Christoph Wagner es doctor en historia del arte, por la Universidad de Saarbrücken. Actualmente es titular de la cátedra Historia del Arte y vicerrector de la Universidad de Regensburg. Autor y editor de numerosos libros acerca de la historia y teoría del color, la Bauhaus y las ciencias de la imagen. Miembro de la red académica de elite de Baviera y de la Academia Europea.

Christoph Wagner, doctor in Art History (Ph.D. from Saarbrücken University), holder of the Art History Chair and currently vice-rector of the University of Regensburg. Author and editor of numerous books on the history and theory of color, Bauhaus and the sciences of image. He is a member of Bavaria's elite academy network and also a member of the European Academy.

INVERSIONES

Como sólo pocos artistas contemporáneos del momento, Luis Carrera-Maul está fascinado con los modelos de pensamiento de la *Teoría de los colores,* de Goethe, la cual reelabora de manera diversa y sorprendente en los procesos de su producción artística. La mano del artista transforma los teoremas de arte en un pedazo de naturaleza, como cuando el círculo cromático de partes de Goethe se conforma un círculo de piedras de colores.[2] No se trata de ilustraciones didácticas, sino de hallazgos, constelaciones estéticas y procesos que parecen surgir con una facilidad instintiva, aunque después Luis Carrera-Maul exponga de manera completamente programática y explícita la referencia a Goethe en su obra titulada *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Lo que Luis Carrera-Maul revela y desarrolla en su trabajo artístico no es la construcción intelectual, sino el goce del encuentro entre constelaciones materiales y reflexiones mentales. Pueden ser piedras encontradas en la naturaleza, pintadas con tinta china, que convocan al cruce dialéctico del arte y la naturaleza, y que automáticamente nos hacen tomar conciencia de cómo entiende Goethe los colores, cuyo orden está establecido en la naturaleza misma, y que sí se

INVERSIONEN

Wie nur wenige Künstler der aktuellen Gegenwartskunst ist Luis Carrera-Maul fasziniert von den Denkmodellen der Goethe'schen *Farbenlehre*, die er in den Prozessen seiner Kunst auf vielfältigste und überraschende Weise neu hervorbringt: Theoreme der Kunst verwandelt er unter der Hand in ein Stück Natur, wenn sich der zwölfteilige Farbkreis Goethes aus einem farbigen Kreis aus Steinen bildet.[2] Es handelt sich nicht um didaktische Illustrationen, sondern um Fundstücke, um ästhetische Konstellationen und Prozesse, die mit traumwandlerischer Leichtigkeit zu entstehen scheinen, auch wenn Luis Carrera-Maul dann im Titel ganz programmatisch und ausdrücklich den Bezug zu Goethe ausweist: *Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810*. Nicht die intellektuelle Konstruktion, sondern die Freude am Zusammentreffen materieller Konstellationen mit gedanklicher Reflexion entfaltet Luis Carrera-Maul in seinen künstlerischen Arbeiten. Das können in der Natur gefundene Steine sein, die, mit Chinatinte gefärbt, die dialektische Verschränkung von Kunst und Natur aufrufen, uns auf unwillkürliche Weise Goethes

INVERSIONS

Like only a handful of contemporary artists, Luis Carrera-Maul is fascinated by the models of thinking in Goethe's *Theory of Colors*, which he reworks in various and surprising ways in the processes of his artistic production: the artist's hand transforms theorems of art into a piece of the natural world, like when the 12-part color wheel of Goethe becomes a circle of colored stones.[2] These are not didactic illustrations, but findings, aesthetic constellations and processes that seem to appear with instinctive ease, even though Luis Carrera-Maul later exhibits in a fully programmatic and explicit manner the reference to Goethe in the title: *Color wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)*. What Luis Carrera-Maul reveals and deploys in his artistic work is not the intellectual construction, but the delight in the encounter between material constellations and mental reflections. They may be stones found in nature, colored with India ink, which summon the dialectical cross-over of art and nature, and which automatically lead us to become aware of how Goethe understands colors, the order of which is established by nature itself, and

Erkenntnis bewusst machen, dass die Ordnung der Farben schon in der Natur selbst angelegt, ja in der physiologischen Disposition des menschlichen Auges begründet liegt. Das können die großformatigen abstrakten Farbspurenbilder aus dem Zyklus *Círculo Cromático II* sein,[3] in denen die Chinatinte vielfältig fließend, ins Reispapier eindringend, sich farbig mutierend als Urphänomen des Farbigen zeigt: Das Färben wird zum offenen malerischen Prozess, der in seinen Texturen und Strukturen vielfältigste anschauliche Konstellationen um die Monochromie des angeschlagenen Farbtons herum entfaltet. Zugleich erweist sich der Abdruck, der Abklatsch des Farbigen in seinen komplexen Strukturen als Urbild der Mimesis. Ein Bildzyklus, der im malerischen Prozess selbst die mimetische Assoziation, das freie Spiel der Fantasie in Gang bringt, ja provoziert.

basa en la disposición fisiológica del ojo humano. Pueden ser las pinturas de gran formato que muestran rastros de color y que pertenecen al ciclo *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810),*[3] en las cuales la tinta china corre de muchas formas, penetra el papel de arroz, muta y se muestra como fenómeno primario del color; el entintar se vuelve un proceso pictórico abierto, que en sus texturas y estructuras despliega e ilustra distintas constelaciones en torno a la monocromía del tono utilizado. Al mismo tiempo, la huella, la copia a color, se muestra en sus complejas estructuras como prototipo de mímesis. Un ciclo de pintura que, desde el proceso pictórico en sí, provoca asociaciones miméticas y pone en marcha el libre juego de la fantasía.

which is indeed based upon the physiological disposition of human eye. They may be the large format paintings that show traces of color and that belong to the cycle *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810),*[3] in which India ink runs in many ways, penetrates the rice paper, transforms and reveals itself as a primary phenomenon of color: inking becomes an open pictorial process, which in its textures and structures unfolds and illustrates different constellations around the monochromatic hue employed. At the same time the trace, the copy in color, shows itself in its complex structures as a prototype of mimesis. A painting cycle that from the pictorial process itself provokes mimetic associations and sets in motion the free play of fantasy.

PROZESSE

Es macht staunen, wie vielgestaltig und zugleich komplex und doch auch zielstrebig konsequent Luis Carrera-Maul seine Auseinandersetzung mit Goethes Farbordnung prozesshaft in der Kunst zu transformieren weiß. Es wechseln die Materialien, die Strukturen, die Konstellationen, die Werkprozesse, Texturen und Abläufe, und doch bleiben alle diese Aspekte letztlich konsequent auf den Goethe'schen Farbkosmos bezogen. So auch in seiner eindrucksvollen Installation, die er im Herbst und Winter 2012 im Innenhof des Nationales Kunstmuseum San Carlos in Mexiko-Stadt realisierte:[4] Über feine, mit Pendeln beschwerte Farbkanülen wurden hier über einen langen Zeitraum die in Reispapier eingepackten Steine mit farbiger Chinatinte beträufelt, bis sich sowohl das Papier wie die Steine zu einem in der Zeit ständig weiter mutierenden *Círculo Cromático* verwandelten. Schwer zu sagen, ob sich hier die Kunst der Natur oder

PROCESOS

Sorprende cuán multiforme y a la vez complejo y, sin embargo, también determinado y consecuente es Luis Carrera-Maul en la transformación procesual de su análisis del orden de los colores de Goethe en sus obras de arte. Los materiales, las estructuras, las constelaciones, los procesos de trabajo, las texturas y la sucesión de las fases de trabajo cambian; no obstante, al fin y al cabo todos los aspectos se mantienen de forma consecuente relacionados con el universo de color de Goethe. Otro ejemplo de ello es la impresionante instalación que realizó en otoño e invierno de 2012 en el patio interior del Museo Nacional de San Carlos en Ciudad de México:[4] finos goteros de pintura, sostenidos por peso con péndulos, que durante un largo periodo de tiempo rociaron con tinta china de color las piedras envueltas en papel arroz, hasta que tanto el papel como las piedras se convierten en un *círculo cromático,* que sigue continuamente mutando en el tiempo. Resulta difícil decir si aquí

PROCESSES

It is surprising how multiform and at once complex, and yet also determined and consistent Luis Carrera-Maul is in the processual transformation of his analysis of the order of Goethe's colors into works of art. Materials, structures, constellations, work processes, textures and the succession of working phases change; and yet in the end all the aspects remain related in a consistent manner with Goethe's universe of color. Another example of this is the impressive installation he created in fall/winter 2012-2013 in the inner courtyard of the National Museum of San Carlos in Mexico City:[4] fine paint droppers, suspended by weights with pendulums, which over a long period sprinkle with colored Indian ink stones wrapped in rice paper, until both paper and stones become a *color wheel*, which continues to mutate over time. It is difficult to say if here art is inscribed into nature or nature into art, since in this constellation both are inseparably

die Natur der Kunst einschreibt, denn beide Seiten sind in dieser Konstellation unaufhebbar ineinander verschränkt. Luis Carrera-Maul erschafft künstlerische Konstellationen höchster Präzision, in denen sich solche bildlichen Prozesse entfalten, ohne dass es dabei des menschlichen Eingreifens weiter bedürfte. Kunst und Natur bleiben sich selbst überlassen, bis sich die vom Künstler inszenierte apparative Ordnung an ihnen verwirklicht hat und der Künstler die Ergebnisse der Öffentlichkeit präsentiert.

Es greift deshalb auch zu kurz, die Steine und farbigen Reispapiere des Künstlers als materielle Kunstgegenstände, als Bilder im traditionellen Sinn zu begreifen. Vielmehr handelt es sich um Zeugnisse einer künstlerischen Prozessualität, in der sich eine intellektuelle Operation verwirklicht, die in unmittelbar erlebbare sinnliche Konstellationen mündet.

Bei eingehender Beschäftigung erkennt man, wie konsequent Luis Carrera-Maul in den hier zu Goethes Farbkreis dargebotenen Werken einen weitgespannten konzeptuell entfalteten künstlerischen Prozess durchläuft, der in den Grenzbereichen zwischen *Land-Art*, Konzeptkunst und abstraktem *Color-Field-Painting* ganz eigene Möglichkeiten auslotet und manche Deutungshorizonte eröffnet: Beginnend mit einer filmisch dokumentierten Materialrecherche am dreihundert Kilometer von Mexiko-Stadt entfernten Flussufer im mexikanischen Veracruz, hat Luis Carrera-Maul

el arte se inscribe en la naturaleza o la naturaleza en el arte, puesto que en esta constelación ambos están entrelazados de manera indisoluble. Luis Carrera-Maul crea constelaciones artísticas de la más alta precisión, en las que los procesos pictóricos se despliegan sin que después se requiera intervención humana. Arte y naturaleza quedan a merced de sí mismas, hasta que el orden de los aparatos escenificado por el artista se haga realidad en ellos y éste presente los resultados al público.

Por eso mismo, es una visión limitada entender las piedras y el papel de arroz meramente como objetos (materiales) de arte, como pinturas en un sentido tradicional; más bien, se trata de testimonios de una procesualidad artística, en la que se pone en práctica una operación intelectual, que desemboca de inmediato en constelaciones que pueden experimentarse a través de los sentidos.

Con minuciosa dedicación, uno reconoce lo consecuente que es Luis Carrera-Maul al recorrer —en las obras aquí presentadas acerca del círculo cromático de Goethe— un proceso artístico conceptualmente amplio y diferenciado, que sondea posibilidades muy particulares en los límites entre el *Land Art,* el arte conceptual y la pintura abstracta del *Color Field Painting* y que abre más de un horizonte de interpretación: empezando por el registro cinematográfico de la investigación de los materiales, llevado a cabo en Veracruz en la orilla de un río a 300 kilómetros de distancia de

woven. Luis Carrera-Maul creates artistic constellations of the highest precision, in which the pictorial processes unfold without requiring further human intervention. Art and nature remain at the mercy of themselves, until the order of the apparatus staged by the artist, becomes a reality in them and the artist presents the results to the public.

Because of this, it would only be from a limited perspective to understand the stones and rice paper merely as (material) objects of art, as paintings in a traditional sense. Rather, they are testimonies of an artistic processuality, in which an intellectual operation is put into practice, which immediately leads to constellations that can be experienced by means of the senses.

With meticulous dedication, we recognize how consistent Luis Carrera-Maul is as he explores —in the works on Goethe's color wheel exhibited here— a conceptually broad and differentiated artistic process, which probes very specific possibilities in the limits between *Land Art, Conceptual Art* and the abstraction of Color Field Painting, and that opens up more than one horizon of interpretation, beginning with the film record of the research

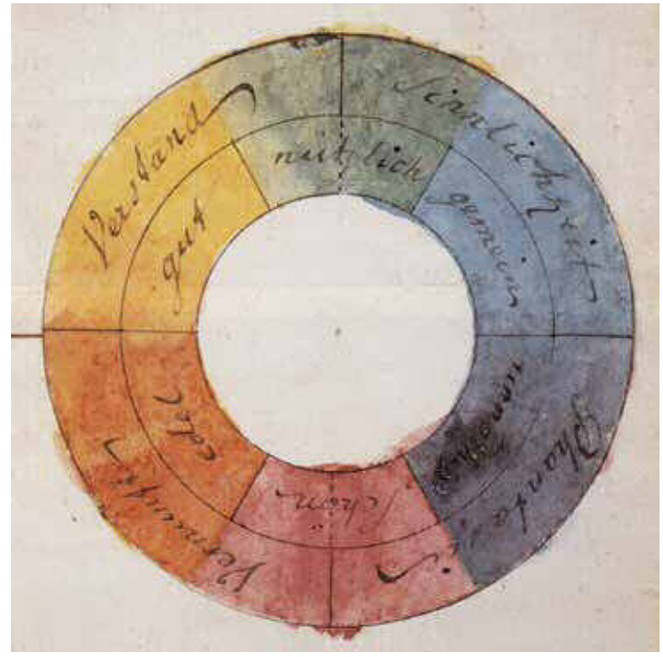
seine zwölf großen Findlinge am Anfang seines Werkprozesses in der Natur gefunden. Es folgte die fast rituell anmutende sorgfältige Verpackung in Reispapier, um anschließend die Steine in die technische Konstellation der zwölf Farbkanülen zu integrieren: Steter Tropfen färbt über Monate hinweg in einem vom Künstler nur bedingt steuerbaren Prozess Papier und Stein, die anschließend wieder getrennt werden. Aus dieser prozessualen Wurzel gehen zwei Hommagen an Goethes Farbenkreis hervor, geteilt in einer Dualität aus Malerei und Plastik, die beide ihren Bezug zur Natur nicht verloren haben.

Ciudad de México. Al principio de su proceso de trabajo, Luis Carrera-Maul encontró las 12 grandes piedras erráticas en la naturaleza. Siguió el embalaje en papel de arroz, cuidadoso y casi ritualista, para, a continuación, integrar las piedras en la constelación técnica de los 12 goteros de pintura. El goteo continuo entinta durante meses, en un proceso relativamente controlado por el artista, papel y piedra, los cuales posteriormente son separados de nuevo. De esta raíz procesual se desprenden dos homenajes al círculo cromático de Goethe, divididos en una dualidad: pintura y escultura, que no han perdido su referencia a la naturaleza.

into the materials, carried out in Veracruz on the banks of a river, 300 kilometers away from Mexico City. At the beginning of his work process, Luis Carrera-Maul found the twelve large erratic stones in nature. The careful, almost ritualistic, packing in rice paper ensued, before integrating the stones into the technical constellation of the twelve paint droppers. In a process only somewhat controlled by the artist, over months the drips continually color the paper and stone, which are later separated again. From this processual root arise two homages to Goethe's color wheel, divided into a duality of paint and sculpture, which has not lost its reference to nature.

GOETHES FARBORDNUNG

Goethes *Farbenlehre* ist sicherlich der grundlegendste Beitrag zur ästhetischen Neubewertung der Farbe im 19. Jahrhundert: Goethe hatte keineswegs vor, lediglich eine Künstlerfarbenlehre zu begründen, sondern verfolgte den weiterreichenden universalen Anspruch einer Farbästhetik, die die Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung der Farbe selbst zum Gegenstand der Betrachtung machte. Aus der Ableitung der Prinzipien der Farbengebung aus den physiologischen Gegebenheiten des Auges und aus der Frage nach den „sinnlich-sittlichen Wirkungen“ der Farbe sollte die Reflexion über die ästhetische Struktur der Farbe eine neue Grundlage erhalten: „Ich hatte nämlich zuletzt eingesehen, dass man den Farben, als physischen Erscheinungen, erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle“.[5] Denn die Farbe ist „ein elementares Naturphänomen für den Sinn des Auges“, das unter „allgemeinen Naturformeln am besten angeschaut und begriffen werden kann“,[6] und erst „durch die physiologischen Farben und durch die sittliche und ästhetische Wirkung derselben überhaupt“ findet Goethe den „Rückweg zur Kunst“.[7] Aus diesem grundsätzlichen Anliegen, das zweifellos auch für die ästhetischen Anliegen und Prozesse in der Kunst von Luis Carrera-Mauls von grundlegender Bedeutung ist, ist nicht zuletzt auch Goethes Konflikt mit Isaac



EL ORDEN CROMÁTICO DE GOETHE

La *Teoría de los colores,* de Goethe, es sin duda la aportación más fundamental a la revalidación estética del color en el siglo XIX. Goethe no sólo tenía la intención de fundar una teoría del color para artistas, sino que perseguía la amplia y universal pretensión de una estética del color que convirtiera la legitimidad de la percepción del color en sí en objeto de estudio. Derivado de las características fisiológicas del ojo y de los principios de coloración, se preguntó por los "efectos morales y sensoriales" del color, lo que lo llevó a la reflexión de que la estructura estética del color debía adquirir una nueva base: "Es que finalmente había comprendido que uno primero tiene que acercarse a los colores como fenómenos físicos, empezar por el lado de la naturaleza, si se tiene la intención de obtener y elaborar algo para el arte".[5] Puesto que el color es "un fenómeno natural, básico para el sentido de la vista", que bajo "leyes naturales, generales puede ser visto y entendido mejor",[6] y es "a través de los colores fisiológicos y los efectos morales y estéticos de los mismos" que Goethe encuentra el "camino de regreso al arte".[7] No hay que olvidar que de esta preocupación fundamental, la cual sin duda también lo es para la estética y los procesos de la producción artística de Luis Carrera-Maul, se originó el conflicto de Goethe con Isaac Newton. Goethe se opuso a la forma en la que Newton entendió los colores como refracción

GOETHE'S COLOR ORDER

Goethe's *Theory of Colors* is indubitably the most fundamental contribution to the aesthetic reevaluation of color in 19th century: Goethe not only aimed to establish a theory of color for artists, but pursued the broad and universal goal of an aesthetics of color that turned the legitimacy of color perception itself into an object of study. Deriving from the physiological characteristics of the eye the principles of coloring, he enquired into the "moral and sensorial effects" of color, which led him to the idea that the aesthetic structure of color should be reestablished: "Ultimately, I recognized that one has to approach colors, considered as physical phenomena, from the perspective of nature first of all, if one wants to gain something about them for the purpose of the art".[5] For color is "a natural phenomenon, basic for the sense of sight" that under "natural, general laws can be seen and understood better"[6] and it is "by means of the physiological colors and the moral and aesthetic effects of them" that Goethe finds the "way back to art".[7] Let us not forget that from this fundamental concern, which is undoubtedly of primordial importance for the aesthetics and the processes of the artistic production of Luis Carrera-Maul, the conflict of Goethe with Isaac Newton arose. Goethe opposed the way in which Newton understood colors as a prismatic refraction of light, his interpretation of colors as "facts and sufferings" of light, and

Newton entstanden: Newtons Auffassung von den Farben als prismatisch zerlegtem Licht stellte er seine Deutung der Farben als „Taten und Leiden“[8] des Lichts, zugleich als „Halblichter, als Halbschatten“ entgegen. Auch wenn Goethe dabei nach anthropologischen Grundkonstanten, nach überhistorischen Gesetzmäßigkeiten der Farbwahrnehmung suchte, war er sich zugleich bewusst, dass die Geschichte der Farbe „wie natürlich, die Geschichte des menschlichen Geistes im kleinen“ bildet.[9]

Dass die „Farbe als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann“, begründet Goethe damit, dass sie „in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie […] auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist und durch dessen Vermittlung auf das Gemüt in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, […] einzeln eine […] bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt.“[10] Ja, Goethe war überzeugt, dass die Künstler mit der im Farbenkreis angelegten gesetzmäßigen Harmonie und den Prinzipien der farbigen Polarität, Steigerung und Totalität „eine Naturerscheinung zum ästhetischen Gebrauch unmittelbar

prismática de luz, a su interpretación de los colores como “hechos y padecimientos” de la luz y, al mismo tiempo, como “medias luces y como medias sombras”.[8] Aun cuando Goethe buscaba en esto constantes básicas, antropológicas y leyes de la percepción del color que estuvieran más allá de lo histórico, a la vez era consciente de que la historia del color, “como, por supuesto, la historia del espíritu humano”, se construye “en pequeño”.[9]

Goethe justifica que el “color contemplado como un elemento del arte, pueda ser aprovechado como coagente de los propósitos estéticos más altos”, bajo el argumento de que “defiende un lugar tan alto en la progresión de fenómenos naturales, al […] producir en sus fenómenos elementales más comunes […] uno por uno […] un efecto considerable en el sentido de la vista, al cual le está principalmente dedicado y por cuya mediación del ánimo, de inmediato se conecta con lo moral”.[10] Sí, Goethe estaba convencido de que con la armonía reglamentada en el círculo cromático y los principios de polaridad, intensificación y totalidad del color a los artistas les era “transmitido de forma directa un fenómeno natural para su uso estético”,[11] porque “en la pintura desde hace mucho tiempo hace falta el conocimiento del

at the same time, as "half-lights and as half-shade(s).[8] Even though Goethe sought in this basic, anthropological constants, laws for color perception that were beyond the historical, at the same time he was aware that the history of color "as, of course, the history of human spirit" is built "at a small scale".[9]

Goethe argued that "color viewed as an element of art can be utilized as a co-agent of the highest aesthetic purposes" on the grounds that "it defends a place so high in the progression of natural phenomena, as [...] it produces in its most common elemental phenomena, [...] one by one [...] a significant effect in the sense of sight, which it is mainly devoted to and by means of whose mediation of spirit, is immediately connected with the moral".[10] Indeed, Goethe was convinced that with the regulated harmony of the color wheel and the principles of polarity, intensification and totality of color the artists were "directly communicated a natural phenomenon for their aesthetic use",[11] because "in painting for a long time there has been a need for knowledge of *basso continuo*, there is a need for a formulated and approved theory, as in music".[12] Taking these elements as

überliefert erhalten“,[11] denn „in der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist“.[12] Von diesen Ausgangspunkten kann Goethe die traditionelle ästhetische Kategorie der gesetzesmäßigen Harmonie in der Farbgebung neu aus den physiologischen Gegebenheiten des Sehsinns begründen: „Wer zuerst aus der Systole und Diastole, zu der die Retina gebildet ist, aus dieser Synkrisis und Diakrisis, mit Plato zu sprechen, die Farbenharmonie entwickelte, der hat die Prinzipien des Kolorismus entdeckt“.[13] Dieser grundlegende Zusammenhang wird auch in den Arbeiten von Luis Carrera-Maul stets aufs Neue für die Betrachter aktiviert.

bajo continuo, hace falta una teoría formulada y aprobada, como en la música”.[12] Tomando estos elementos como puntos de partida, Goethe puede refundar la tradicional categoría estética de la armonía regular en la coloración a partir de las circunstancias fisiológicas del sentido de la vista: “Quien primero desarrolló la armonía del color a partir de la sístole y la diástole, de las que está formada la retina, de esa antítesis y diacrisis, de hablar con Platón, descubrió los principios del colorismo”.[13] En los trabajos de Luis Carrera-Maul esta correlación básica se activa una y otra vez para los espectadores. Tanto Goethe como Diderot rechazaban el “colorido tenue, suave” y el que se deriva de la reducción de colores en efectos pictóricos, como “escape de los colores vivos”, ya que éste habla “de una debilidad de los nervios en general”.[14] A pesar de que Goethe da por hecho que los colores revelan sus “efectos morales y sensoriales […] en sus fenómenos elementales más comunes, sin referirse a la naturaleza o forma de un material, en cuya superficie nos apercibimos de ellos”,[15] para la representación pictórica insiste en que “el arte principal” del pintor radica en “que imita la presencia del material preciso y destruye lo general, lo elemental del fenómeno del color”.[16] Por tanto, “el colorido […] en un sentido estricto y restringido, significa únicamente la mezcla artificial de los [colores] mismos y la representación fiel de la naturaleza”.[17]

Ya en el siglo XIX la *Teoría de los colores,* de Goethe, sufre una recepción doble, de evaluaciones contrarias: mientras que la polémica de Goethe en contra de la *Óptica*, de Newton, pierde rápidamente importancia en el marco de descripciones enciclopédicas para la reflexión óptico-física del color,[18] la *Teoría de los colores,* de Goethe, se consolida como bibliografía básica para el entendimiento del color en el arte y la estética; tanto así que la *Enciclopedia General de las Ciencias y las Artes* de 1845 pregunta

starting points, Goethe was able to reestablish the traditional aesthetic category of regular harmony in coloring from the physiological circumstances of the sense of sight: “Whoever first develops the harmony of colors from the systole and diastole of the retina, from this syncresis and diacritic of speaking to Plato, that person will have discovered the principles of color.”[13] In the works of Luis Carrera-Maul this basic correlation activates time and again for viewers. Both Goethe and Diderot rejected the “subdued, soft color” and that derived from the reduction of color in pictorial effects, as an “escape from bright colors”, as this speaks “of a weakness of nerves in general”.[14] Although Goethe took for granted that colors reveal their “moral and sensorial effects […] in their most common elemental phenomena, without referring to the nature or form of a material, whereupon we notice them”,[15] for pictorial representation he insists on the fact that the painter’s “principal art” is to be found in “that it imitates the presence of the precise material and destroys the general, the elemental aspect of the phenomenon of color”.[16] Therefore, “colorfulness […] in a strict and restricted sense, only means the artificial mixture of [the colors] themselves and the faithful representation of nature”.[17]

Dabei lehnte Goethe mit Diderot das „schwache sanfte Kolorit“, wie es aus der farbig reduzierten Farbigkeit malerischer Effekte entsteht, als „Flucht vor lebhaften Farben“ ab, da dies „von einer Schwäche der Nerven überhaupt“ künde.[14] Obgleich Goethe davon ausgeht, dass die Farbe ihre „sinnlich-sittliche Wirkung […] in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden“,[15] entfaltet, beharrt er für die malerische Darstellung darauf, dass „die Hauptkunst“ des Malers darin liege, „dass er die Gegenwart des bestimmten Stoffes nachahme und das Allgemeine, Elementare der Farbenerscheinung zerstöre“:[16] „Kolorit […] im strengen und eingeschränkten Sinne, bedeutet nur die künstliche Mischung derselben [der Farben] und die treue Darstellung der Natur“.[17]

Goethes *Farbenlehre* erfährt schon im 19. Jahrhundert eine doppelte, in ihren Bewertungen gegenläufige Rezeption: Während Goethes Polemik gegen Newtons *Optik* im Rahmen der enzyklopädischen Überblicke zur optisch-physikalischen Betrachtung der Farbe rasch an Bedeutung verliert,[18] festigt sich der Rang von Goethes *Farbenlehre* als Standardwerk für die Farbe in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht so sehr, dass in der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Kuenste* von 1845 gezweifelt wird, ob es überhaupt nötig sei, „Goethe's *Farbenlehre*, welche Jedem zugänglich ist, Punkt für Punkt auszuziehen“.[19] Die Bedeutung dieser künstlerischen Rezeption, wie sie unter anderem in den Farblehren Adolf Hölzels, Johannes Ittens, Wassily Kandinskys, Paul Klees zu studieren ist, reicht bis weit ins 20. Jahrhundert.

Luis Carrera-Maul hat diese Traditionslinie im Bereich einer konzeptuell ins Prozesshafte übersetzten Installation auf eindrucksvolle Weise bis ins 21. Jahrhundert fortgeschrieben. In seinen Farbkreisen ist Goethes Ordnung der Farben nicht als intellektuelles Strandgut einer europäischen Bildungstradition, sondern als vitales Beutegut einer vitalen außereuropäischen Rezeption in elementaren künstlerischen Konstellationen unmittelbar neu erlebbar.

si en realidad es necesario “cuestionar punto por punto la teoría de los colores de Goethe, siendo ésta accesible a todo el mundo”.[19] El alcance de la aceptación artística puede estudiarse en la teoría de los colores de Adolf Hölzel, Johannes Itten, Wassily Kandinsky y Paul Klee, entre otros, y llega hasta bien entrado el siglo xx.

Luis Carrera-Maul continúa esta larga tradición en el siglo xxi de una manera impresionante, llevándola al terreno de la instalación conceptual que deriva en lo procesual. En sus círculos cromáticos, el orden de los colores de Goethe no aparece como si se tratase de despojos de una tradición cultural europea, sino como botín vital de una recepción significativa extraeuropea, que puede ser apreciado de forma nueva y directa en constelaciones artísticas elementales.

Already in the 19th century Goethe's *Theory of Colors* experienced a dual reception, with opposing assessments: while the polemic of Goethe against Newton's *Opticks* quickly loses importance in the frame of the encyclopedic descriptions for the optical-physical reflection of color,[18] Goethe's *Theory of Colors* consolidates itself as a basic bibliography to understand color in relation to art and aesthetics; to such an extent that the 1845 *General Encyclopedia of Sciences and Arts* asks if it is actually necessary “to question point by point the theory of colors of Goethe, this being accessible to everyone.”[19] The scope of its artistic acceptance can be studied in the theories of colors of Adolf Hölzel, Johannes Itten, Wassily Kandinsky and Paul Klee, among others, and continued well into the 20th century.

Luis Carrera-Maul reasserts that lengthy tradition in the 21st century in an impressive manner, taking it to the terrain of the conceptual installation that leads onto the processual. In his color wheels, the Goethe's order of colors does not appear like the remains of a European cultural tradition, but as a vital spoils of the extra-European reception of an idea, which can be appreciated in a new and direct way in elemental artistic constellations.

FUSSNOTEN | [1]Johann Wolfgang Goethe, *Geschichte der Farbenlehre* (1810), in: Goethe (Hamburger Ausgabe), Bd. 14 (München 1981), 256. [2]Siehe Luis Carrera-Maul, *Círculo Cromático III (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, 12 Fluß-Steine und chinesische Tusche, 200 x 200 cm, 2015. [3]Siehe Luis Carrera-Maul, *Sin título-violeta, Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, chinesische Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm, 2015. [4]Siehe Luis Carrera-Maul, *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Arbeit im Prozess, 12 Fluß-Steine, Reispapier, chinatinte, Chlor, Glasflaschen und Kanülen, 8.33 x 8.33 x 5.0 m, 2012. [5]Ebd. [6]Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* (1810), in: Goethe (Hamburger Ausgabe), Bd. 13 (München 1981), 324 f. [7]Goethe (s. Anm. 1), 267. [8]Goethe (s. Anm. 1), 315. [9]Goethe an Wilhelm von Humboldt (7. 2. 1798), in: Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von E. Beutler, Bd. 19 (Zürich/Stuttgart 1949), 324. [10]Goethe (s. Anm. 1), 494. [11]Ebd., 503. [12]Goethe, Gespräch mit Riemer (19. 5. 1807), in: Goethe (s. Anm. 1), Bd. 22 (1949), 451. [13]Goethe, Maximen und Reflexionen, in: Goethe (Hamburger Ausgabe), Bd. 12 (München 1981), 477. [14]Goethe, Diderots Versuch über die Malerei (1799), in: Goethe (s. Anm. 1), Bd. 13 (1949), 247. [15]Goethe (s. Anm. 1), 494. [16]Ebd., 513. [17]Goethe, Geschichte der *Farbenlehre.* Historischer Teil (1810), in: Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 23/1, hg. v. M. Wenzel (Frankfurt a. M. 1991), 766. [18]Vgl. Farbengebung (Colorit), in: Allgemeine deutsche *Real-Encyclopädie fuer die gebildeten Staende (Conversations-Lexicon)*, Bd. 3 (Leipzig 51819), 604 f.; Farbengebung, in: ebd., Bd. 4 (Leipzig 81834), 29-32; Farbe (color), in: Krug, Bd. 2, 21833, 9 f. [19]Farbe, in: Ersch/Gruber, Bd. 41 (1845), 434.

NOTAS | [1]Johann Wolfgang von Goethe, *Geschichte der Farbenlehre* (1810), en *Goethe,* vol. 14. Múnich: Hamburger Ausgabe, 1981, p. 256. [Traducción propia.] [2]Véase obra de Luis Carrera-Maul, *Círculo cromático III (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)*, 12 piedras de río y tinta china, 200 x 200 cm, 2015. [3]Véase obra de Luis Carrera-Maul, Sin título-violeta. *Círculo cromático III (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)*, tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm, 2015. [4]Véase obra de Luis Carrera-Maul, *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)*, obra en proceso, 12 piedras de río, papel de arroz, tinta china, cloro, botellas de vidrio y microgoteros, 8.33 x 8.33 x 5.0 metros, 2012. [5]Goethe, en *op. cit.*, vol. 14, p. 256. [Traducción propia.] [6]Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* (1810), en *Goethe,* vol. 13. Múnich: Hamburger Ausgabe, 1981, p. 324. [Traducción propia.] [7]Goethe, en *op. cit.*, vol. 14, p. 267. [Traducción propia.] [8]*Ibid.*, p. 315. [Traducción propia.] [9]Johann Wolfgang von Goethe, "Goethe an Wilhelm von Humboldt (7. 2. 1798)", en E. Beutler (ed.), *Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, vol. 19. Zúrich / Stuttgart: Artemis, 1949, p. 324. [Traducción propia.] [10]*Goethe*, vol. 14, p. 494. [Traducción propia.] [11]*Ibid.*, p. 503. [Traducción propia.] [12]Johann Wolfgang von Goethe, "Goethe, Gespräch mit Riemer (19. 5. 1807)", en *Goethe,* vol. 22. Múnich: Hamburger Ausgabe, 1949, p. 451. [Traducción propia.] [13]Johann Wolfgang von Goethe, "Goethe, Maximen und Reflexionen", en *Goethe,* vol. 12. Múnich: Hamburger Ausgabe, 1981, p. 477. [Traducción propia.] [14]Johann Wolfgang von Goethe, "Goethe, Diderots Versuch über die Malerei" (1799), en *Goethe,* vol. 13. Múnich: Artemis, 1949, p. 247. [Traducción propia.] [15]*Goethe,* vol. 14, p. 494. [Traducción propia.] [16]*Ibid.*, p. 513. [Traducción propia.] [17]Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe, Geschichte der Farbenlehre. Historischer Teil* (1810), en M. Wenzel (ed.), *Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. 23/1. Fráncfort del Meno: Artemis, 1991, p. 766. [Traducción propia.] [18]Véase "Farbengebung (Colorit)", en *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*, vol. 3. Leipzig: Brockhaus, 1819, p. 604; "Farbengebung", en *op. cit.*, vol. 4, 1834, pp. 29-32, y "Farbe (color)", en *Krug*, vol. 2, 1833, p. 9 y siguiente. [Traducción propia.] [19]"Farbe", en Johann Samuel Ersch y Johann Gottfried Gruber (eds.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste,* vol. 41. Leipzig: Gleditsch, 1818, p. 434. [Traducción propia.]

NOTES | [1]Johann Wolfgang von Goethe, *Geschichte der Farbenlehre* (1810), in *Goethe,* vol. 14. Munich: Hamburger Ausgabe, 1981, p. 256. [Own translation.] [2]See Luis Carrera-Maul's work, *Círculo cromático III (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)* [*Color Wheel III (Theory of Colors J. W. Goethe, 1810)*], 12 river stones and India ink, 200 x 200 cm, 2015. [3]See Luis Carrera-Maul's work, Sin título-violeta. *Círculo cromático III (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)* [*Untitled-Violet, Color Wheel III (Theory of Colors J. W. Goethe, 1810)*], India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm, 2015. [4]See Luis Carrera-Maul's work, *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)* [*Color Wheel (Theory of Colors J. W. Goethe, 1810)*], work in progress, 12 river stones, rice paper, India ink, bleach, glass bottles and micro-droppers, 8.33 x 8.33 x 5.00 m, 2012. [5]Goethe, in *op. cit.*, vol. 14, p. 256. [Own translation.] [6]Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* (1810), in *Goethe,* vol. 13. Munich: Hamburger Ausgabe, 1981, p. 324. [Own translation.] [7]Goethe, in *op. cit.*, vol. 14, p. 267. [Own translation.] [8]*Ibid.*, p. 315. [Own translation.] [9]Johann Wolfgang von Goethe, "Goethe an Wilhelm von Humboldt (7. 2. 1798)", in E. Beutler (ed.), *Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, vol. 19. Zurich / Stuttgart: Artemis, 1949, p. 324. [Own translation.] [10]*Goethe*, vol. 14, p. 494. [Own translation.] [11]*Ibid.*, p. 503. [Own translation.] [12]Johann Wolfgang von Goethe, "Goethe, Gespräch mit Riemer (19. 5. 1807)", in *Goethe,* vol. 22. Munich: Hamburger Ausgabe, 1949, p. 451. [Own translation.] [13]Johann Wolfgang von Goethe, "Goethe, Maximen und Reflexionen", in *Goethe,* vol. 12. Munich: Hamburger Ausgabe, 1981, p. 477. [Own translation.] [14]Johann Wolfgang von Goethe, "Goethe, Diderots Versuch über die Malerei" (1799), in *Goethe,* vol. 13. Munich: Artemis, 1949, p. 247. [Own translation.] [15]*Goethe,* vol. 14, p. 494. [Own translation.] [16]*Ibid.*, p. 513. [Own translation.] [17]Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe, Geschichte der Farbenlehre. Historischer Teil* (1810), in M. Wenzel (ed.), *Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. 23/1. Frankfurt am Main: Artemis, 1991, p. 766. [Own translation.] [18]See "Farbengebung (Colorit)", in *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*, vol. 3. Leipzig: Brockhaus, 1819, p. 604; "Farbengebung", in *op. cit.*, vol. 4, 1834, pp. 29-32, and "Farbe (color)," in *Krug*, vol. 2., 1833, p. 9 and f. [Own translation.] [19]"Farbe", in Johann Samuel Ersch and Johann Gottfried Gruber (eds.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste,* vol. 41. Leipzig: Gleditsch, 1818, p. 434. [Own translation.]

FOTOLEGENDE

S. 136. Detail der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 141.** *Círculo Cromático III (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Polyptychon aus zwölf Teilen, Flusssteine und Tusche, 200 x 200 cm., 2015. | **S. 142 und 143 (rechts).** Gesamtansicht der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 143 (links).** Detail der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 144.** *Ohne Titel-Rot. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 146-147.** Gesamtansicht der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 149.** *Ohne Titel-Rot/Violett. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 150 (oben).** Gesamtansicht des Ateliers von Luis Carrera-Maul, während des Produktionsprozesses des Werkes *Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Mexiko-Stadt, 2014 bis 2015. | **S. 150 (unten).** Johann Wolfgang von Goethe, Farbenkreis, aquarellierte Federzeichnung von Goethe, 1809, Frankfurter Goethe-Museum. Quelle: https://goo.gl/c9IpG8 | **S. 151.** Gesamtansicht des Ateliers von Luis Carrera-Maul, während des Produktionsprozesses des Werkes *Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Mexiko-Stadt, 2014 bis 2015. | **S. 152.** Gesamtansicht der Ausstellung *M02*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, März 2015. | **S. 153.** Gesamtansicht der Ausstellung *M02*, Museo de Arte Abstracto „Manuel Felguérez", Zacatecas, Mexiko, Dezember 2015. | **S. 155.** Detail des Beträufelns des Reispapiers, in das der Stein während des Prozesses der Installation *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe,1810)* verpackt war, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, Oktober 2012 bis März 2013. | **S. 156.** *Ohne Titel-Blau/Violett. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)*, Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 158-159.** Gesamtansicht der Ausstellung *M02*, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, März 2015.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

p. 136. Detalle de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 141.** *Círculo cromático III (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Políptico de 12 piezas, piedras de río y tinta china, 200 x 200 cm. 2015. | **pp. 142 y 143 (derecha).** Vista general de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 143 (izquierda).** Detalle de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 144.** Sin título-rojo. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | **pp. 146-147.** Vista general de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 149.** Sin título-rojo/violeta. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 150 (arriba).** Vista general del estudio de Luis Carrera-Maul durante el proceso de producción de la obra *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Ciudad de México, 2014-2015. | **p. 150 (abajo).** Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenkreis*, dibujo con plumilla coloreado con acuarela por Goethe, 1809, Frankfurter Goethe-Museum. Imagen tomada de https://goo.gl/c9IpG8 | **p. 151.** Vista general del estudio de Luis Carrera-Maul durante el proceso de producción de la obra *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Ciudad de México, 2014-2015. | **p. 152.** Vista general de la exposición M02. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, marzo de 2015. | **p. 153.** Vista general de la exposición M02. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas, diciembre de 2015. | **p. 155.** Detalle de goteo sobre el papel de arroz que envuelve a la piedra durante el proceso de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, octubre de 2012 a marzo de 2013. | **p. 156.** Sin título-azul/violeta. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | **pp. 158-159.** Vista general de la exposición M02. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, marzo de 2015.

PHOTOGRAPHIC INDEX

p. 136. Detail of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012 - March 2013. | **p. 141.** *Color Wheel III (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* 12-piece polyptych, river stones and India ink, 200 x 200 cm. 2015. | **pp. 142 and 143 (right).** View of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **p. 143 (left).** Detail of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **p. 144.** Untitled-red. *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **pp. 146-147.** View of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **p. 149.** Untitled-red/violet. *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 150 (top).** View of Luis Carrera-Maul's studio during the production process of *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* Mexico City, 2014-2015. | **p. 150 (bottom).** Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenkreis*, pen drawing coloured with watercolour by Goethe, 1809, Frankfurter Goethe-Museum. Quelle https://goo.gl/c9IpG8 | **p. 151.** View of Luis Carrera-Maul's studio during the production process of *Color Wheel II (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* Mexico City, 2014-2015. | **p. 152.** View of exposition M02. National Museum of San Carlos, Mexico City, March 2015. | **p. 153.** View of exposition M02. Manuel Felguérez Museum of Abstract Art, Zacatecas, December 2015. | **p. 155.** Detail of dripping on the rice paper that wraps the stone during the process of *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810).* National Museum of San Carlos, Mexico City, October 2012-March 2013. | **pp. 158-159.** View of exhibition M02. National Museum of San Carlos, Mexico City, March 2015.

Peter J. Schneemann

Procesos de producción de imagen en la obra de Luis Carrera-Maul, entre observación y responsabilidad

Prozesse der Bildproduktion zwischen Beobachtung und Verantwortung im Werk von Luis Carrera-Maul

Processes of image production in Luis Carrera-Maul's work, between observation and responsibility

Peter J. Schneemann, promovierter Kunsthistoriker (Dr. phil., Universität Gießen), Direktor der Abteilung Gegenwartskunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Bern. Autor von Büchern und Artikeln zur Geschichte und Theorie der Gegenwartskunst. Schatzmeister und Vizepräsident des Weltkunsthistorikerverbandes CIHA/UNESCO (2004-2016).

Peter J. Schneemann es doctor en historia del arte, por la Universidad de Giessen. Actualmente es director del departamento de Arte Contemporáneo en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Berna. Autor de libros y artículos acerca de la historia y la teoría del arte contemporáneo. Fue tesorero y vicepresidente de la Asociación Mundial de Historiadores del Arte (CIHA / UNESCO), de 2004 a 2016.

Peter J. Schneemann, doctor in Art History (Ph.D. from the University of Giessen), director of the department of Current Art in the Institute of Art History of the University of Bern. Author of books and articles on the history and theory of contemporary art. Treasurer and vice-president of the Association of Art Historians, CIHA/UNESCO (2004-2016).

POR UN CONCEPTO DINÁMICO DE OBRA

La obra de Luis Carrera-Maul encauza el concepto de obra dentro del arte contemporáneo de una manera que vincula diferentes niveles de temporalidad y acción con la presentación museística.

El siglo xx conoció los incontables intentos de las vanguardias de deconstruir, ampliar y redescubrir el concepto de obra en las artes plásticas; sin embargo, los sistemas de valores específicos, las expectativas y los patrones siguen intactos en su dominio. La obra se entiende como objeto, sus características la identifican y establecen como arte. El producto artístico —escultura, pintura o instalación— se entiende como estado estático; expuesto en una vitrina o sobre un pedestal, enmarcado y provisto de un título, se sustrae de la temporalidad. Los procesos de cambio, por principio, se oponen a la idea de colección en un museo.

Al querer analizar el concepto de lo inanimado, diferentes artistas se enfocaron en momentos transitorios. Uno de los aspectos era el material.[1] En oposición a materiales resistentes, como el mármol y el bronce, el material orgánico entró lentamente en el mundo del arte, y con ello puso el sistema de valores del museo a prueba. Jannis Kounellis incluso expuso caballos vivos.[2] Sin embargo,

FÜR EINEN DYNAMISCHEN WERKBEGRIFF

Das Werk von Luis Carrera-Maul adressiert den Werkbegriff in der zeitgenössischen Kunst in einer Weise, die auf verschiedenen Ebenen Zeitlichkeit und Handlung mit der musealen Präsentation verbindet.

Das 20. Jahrhundert kannte unzählige Anläufe der Avantgarden, den Werkbegriff der Bildenden Kunst zu dekonstruieren, ihn zu erweitern und neu zu denken. Und doch sind spezifische Wertsysteme, Erwartungshaltungen und Muster in ihrer Dominanz ungebrochen. Das Werk wird als Objekt verstanden, seine Merkmale weisen es als Kunst aus. Das künstlerische Gebilde —Skulptur, Malerei oder Installation— wird dabei als ein statischer Zustand aufgefasst. Ausgestellt in einer Vitrine oder auf einem Sockel, gerahmt und mit einem Titel versehen, wird es der Zeitlichkeit entzogen. Prozesse der Veränderung stehen der Idee einer Sammlung in einem Museum grundsätzlich entgegen.

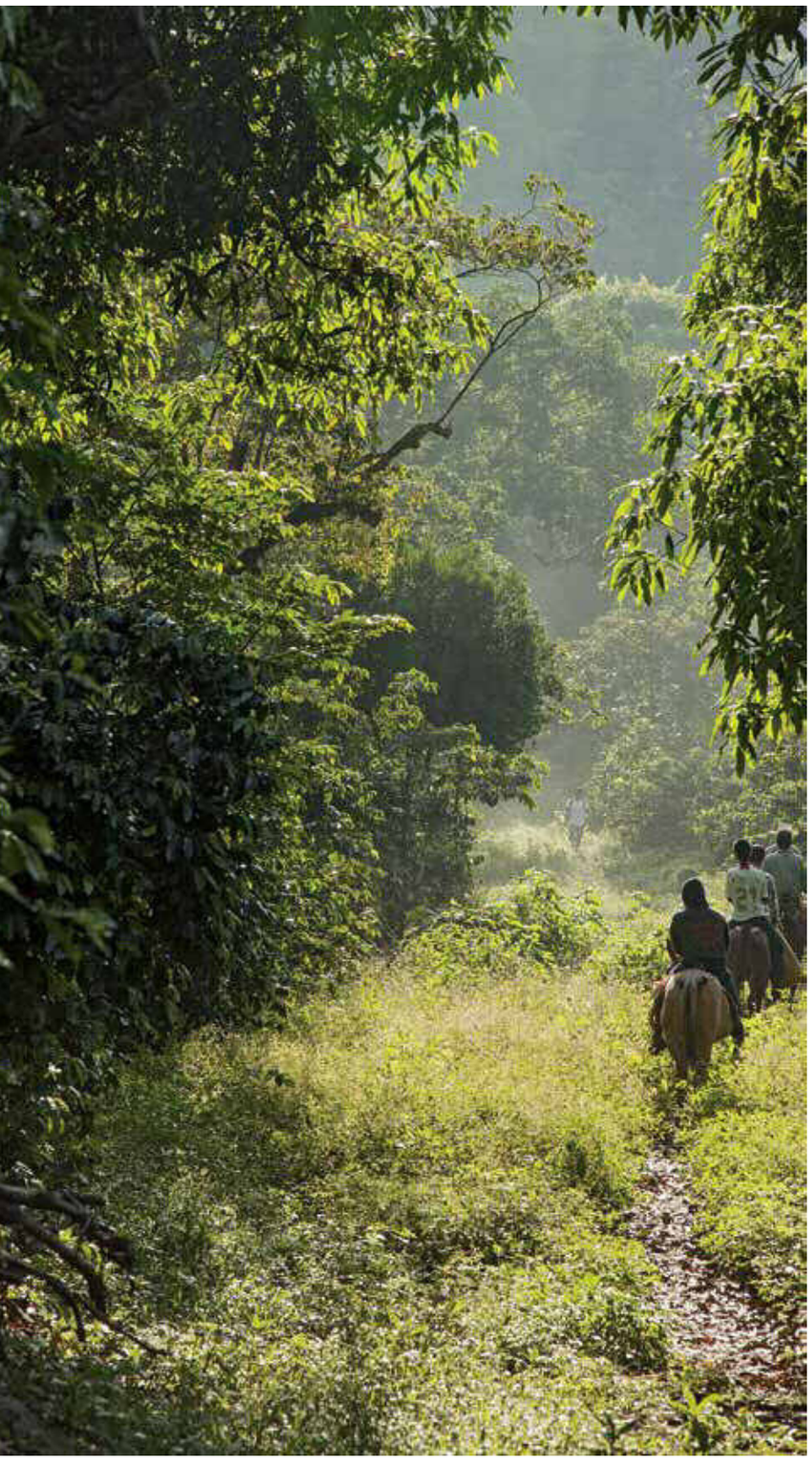
In der Auseinandersetzung mit diesem Konzept der Leblosigkeit fokussierten verschiedene Künstler auf transitorische Momente. Ein Aspekt galt dabei dem Material.[1] Entgegen beständigen Materialien

FOR A DYNAMIC CONCEPT OF WORK

Luis Carrera-Maul's work channels the concept of work in contemporary art in a way that links at different levels of time and action with museum presentation.

The twentieth century witnessed the countless attempts by the vanguards to deconstruct, broaden and rediscover the concept of work in the visual arts; and in spite of this, the systems of specific values, expectations and patterns are still intact in their domain. The work is understood as an object, its characteristics identify it and establish it as art. The artistic product —sculpture, painting or installation— is understood as a static state; exhibited in a showcase or upon a base, framed and provided with a title, it is subtracted from the flow of time. The processes of change, in principle, oppose the idea of collection in a museum.

While intending to analyze the concept of the inanimate, various artists focused on transient moments. One of the aspects was the material.[1] By contrast to resistant materials such as marble and bronze, organic material slowly entered the world of art and with this the system of values of the museums was put to the test. Jannis



wie Marmor oder Bronze zog auch organisches Material zaghaft in die Kunst ein und stellte damit das Wertesystem des Museums auf die Probe – selbst lebendige Pferde wurden von Jannis Kounellis ausgestellt.[2] Es ist jedoch signifikant, dass meist das konservierende Element letztendlich siegte.[3] Ob bei Piero Manzoni, der seine Exkremente in Konservendosen abfüllte, Marc Quinn, der seine Selbstporträtbüste aus eigenem Blut kühlte, oder Damien Hirst, der Tiere in der Tradition der Naturkundemuseen in Formaldehyd tauchte.[4]

Ein anderer Aspekt der Suche nach dem Zeitmoment und anachronen Geschichtlichkeiten betrifft weniger das Interesse an transitorischen Elementen der Materialität an sich als vielmehr eine künstlerische Geste, die auf Prozesse ausgerichtet ist. Und hier setzt die komplexe Strategie von Luis Carrera-Maul ein.

Die aktuelle Kunstgeschichte greift in der Analyse solcher Potenziale rasch zu einem Vokabular der Theaterwissenschaften und spricht von performativen Strategien. Dies ist mir aber zu ungenau und zu allgemein. Mir scheint es sinnvoll, zunächst von der Kategorie des Produktionsprozesses auszugehen – schließlich kennen wir von Carrera-Maul durchaus klassisch anmutende Ausstellungen, die ästhetische Formationen und Gebilde zeigen.

Im Sinne des oben skizzierten Werkbegriffs gehen wir noch immer von einer klaren Trennung zwischen dem Moment der Produktion und dem Dispositiv des Zeigens aus.[5] Die Aktivität des Künstlers, sein Ringen mit der Physis, geschieht an einem Ort, der grundsätzlich

resulta significativo que, a fin de cuentas, el elemento preservador triunfó.[3] Ejemplos de lo anterior se encuentran en Piero Manzoni, quien envasó sus excrementos en latas de conservas, Marc Quinn, quien refrigeró un busto de sí mismo hecho con su propia sangre, o Damien Hirst, quien sumergió animales en formaldehído siguiendo la tradición de los museos de ciencias naturales.[4]

Otro aspecto de la búsqueda del instante de tiempo y las historicidades anacrónicas es que se pone menos énfasis en un interés por elementos transitorios de la materialidad en sí que en el gesto artístico que se centra en los procesos. Es aquí donde se sitúa y comienza la compleja estrategia de Luis Carrera-Maul.

En el análisis de tales potenciales, la actual historia del arte recurre rápidamente a un vocabulario de las ciencias del teatro y habla de *estrategias performáticas.* Pero, esto me resulta demasiado vago y general. De momento, me parece sensato partir de la categoría de proceso de producción; a fin de cuentas, conocemos exposiciones de Carrera-Maul que causan la impresión de una exposición clásica y que muestran conjuntos de formaciones y constelaciones estéticas.

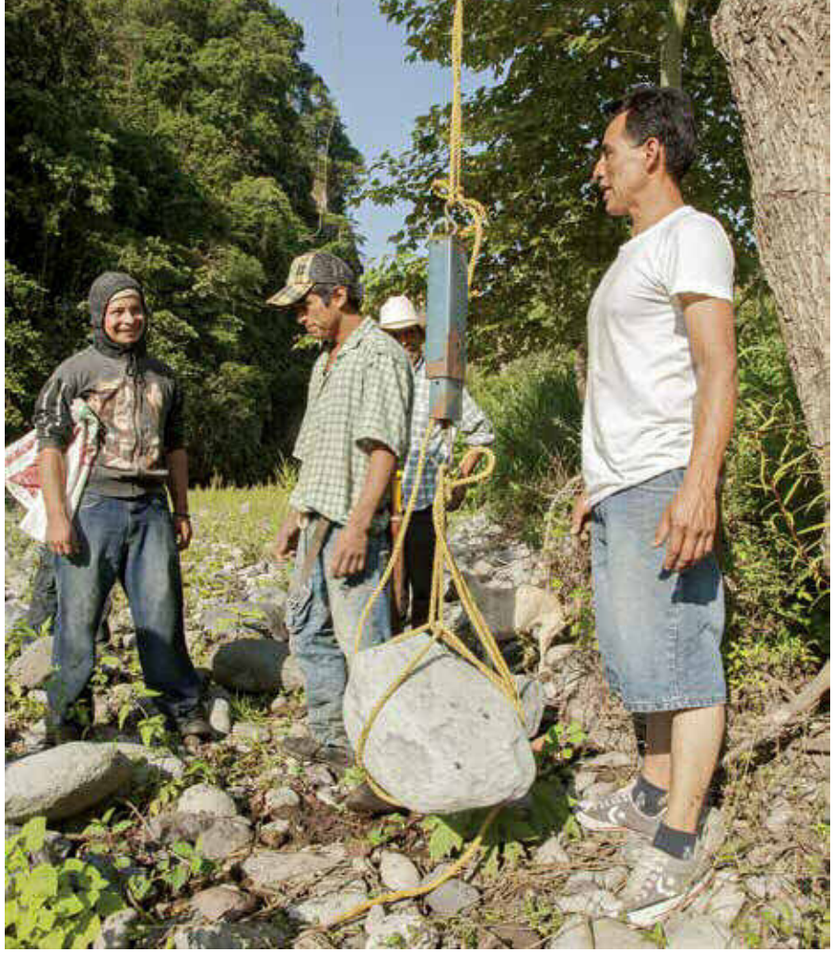
En el sentido del concepto de obra, esbozado antes, todavía partimos de una separación clara entre el momento de producción y el dispositivo de exposiciones.[5] La labor del artista, su lucha con la *Physis,* sucede en un lugar que, por principio, es distinto a los espacios pulcros de una presentación escenificada. A través del

Kounellis even exhibited live horses.[2] However, it is significant that, ultimately, the preserving element triumphed.[3] Instances of this can be found in Piero Manzoni, who packed his feces in food cans; Marc Quinn, who froze a bust of himself made with his own blood; or Damien Hirst, who submerged animals in formaldehyde following the tradition of natural sciences museums.[4]

Another aspect of the search for an instant of time and anachronistic historicities emphasizes less markedly an interest in the transitory elements of materiality itself than the artistic gesture that focuses on the processes. And it is here where the complex strategy of Luis Carrera-Maul is located and begins.

In the analysis of such potentialities, current art history is swift to resort to a vocabulary taken from theater studies and speaks of *performing strategies*; nevertheless, I find this overly vague and general. At present, I consider it sensible to start from the category of production process; after all, we know that Carrera-Maul's exhibitions create the impression of a classic exhibition, and display groups of aesthetic formations and constellations.

different ist zu den gereinigten Räumen der inszenierten Präsentation. Durch die institutionelle Rahmung, dem architektonischen Vokabular der Wertschätzung von kultureller Leistung, geschieht ein radikaler Wandel. Die Signatur wird gesetzt und die Verbindung zum Werk unterbrochen, die Spuren der Einschreibung des Künstlers in den Werkstoff kommen zu einem Ende. Die Beziehung des Werks zu den Prozessen seiner Entstehung gehört zu den zentralen Problemfeldern der Moderne und Gegenwart, denn die Implikationen sind weitreichend. Sie betreffen unsere Vorstellung von der Rolle des Künstlers ebenso wie Utopien über die Wirkmächtigkeit des Werks in der Welt. Die Kunstgeschichte kennt radikal entgegengesetzte Modelle. Auf der einen Seite findet sich die komplette Negation des Produktionsprozesses, bis hin zu vertraglich geregelten Verschwiegenheitsklauseln für die Mitarbeiter, etwa bei einem Künstler wie Jeff Koons, dessen Hände nicht beteiligt sind.[6] Auf der anderen Seite stehen unterschiedlichste Ansätze, das Prozessuale als Spur in einem Werk sichtbar werden zu lassen. Die Gattung des Fragments und der hohe Status des Entwurfs stehen für diese Perspektive.



marco institucional, del vocabulario arquitectónico con el que se valora el trabajo cultural, se da una transformación radical. Se establece la marca y se interrumpe el vínculo con la obra; las huellas de inscripción del artista en el material de trabajo llegan a su fin. La relación de la obra con los procesos de creación pertenece a los problemas centrales de la modernidad y de la contemporaneidad, puesto que las implicaciones son amplias. Se refieren a la idea que tenemos del artista, así como a las utopías sobre el poder y la eficacia de la obra en el mundo. La historia del arte conoce modelos radicalmente opuestos. Por un lado, se encuentra la negación absoluta del proceso de producción, que puede llegar hasta las reglamentaciones de confidencialidad para empleados por medio de cláusulas contractuales; por ejemplo, en el caso de artistas como Jeff Koons, cuyas manos no se involucran en el proceso.[6] Por otro lado, hay una variedad de enfoques para hacer visible el proceso como huella en una obra. La categoría del fragmento y el elevado estatus del boceto representan esta perspectiva.

In the sense of the concept of work previously outlined, we still depart from a clear separation between the moment of production and the exhibition device.[5] The labor of the artist, his struggle with the *Physis*, occurs in a place that, on principle, is different from the clear spaces of a staged performance. By means of the institutional framework, of the architectural vocabulary by which cultural labor is valued, a radical transformation takes place. The mark is established and the link with the work is interrupted; the traces of the artist's inscription in the work material come to an end. The relation of the work to the processes of creation belongs to the central problems of modernity and contemporariness, for the implications are broad. They refer to the notion we have of the artist, and also to the utopias of power and efficacy of the work in the world. The history of art acknowledges radically opposed models. On the one side, we find the absolute negation of the production process, which can extend to confidentiality requirements for employees as part of contractual clauses; for example, in the case of artists such as Jeff Koons, whose hands are not involved in the process.[6] On the other side, there is a variety of approaches to make the process visible as a trace in a work. The category of the fragment and the high status of the sketch represent this perspective.

DER HANDELNDE KÜNSTLER

Luis Carrera-Mauls Interessen gehen einen Schritt weiter. Die Produktionsprozesse sind integraler Bestandteil des ausgestellten Werks, und es erzählt verschiedene Geschichten seiner Entstehung. Dabei entgeht Carrera-Maul in auffälliger Weise einem Fallstrick des prozesshaften Werks. Als Harold Rosenberg in den ausgehenden 1950er-Jahren anhand der *Abstrakten Expressionisten* das Paradigma der *Action Painters* und deren Werke als Lebensspur programmatisch und brillant beschrieb, huldigte er einem heroischen Künstlerbild. Die individuelle Biografie, die jeweiligen Erfahrungen und Empfindungen bilden den Ursprung der großen Gesten.

Wenn Carrera-Maul von Entstehungsmomenten berichtet, so hören wir keine Erzählungen, die in ein solches Rollenbild passen. Vielmehr werden uns reflektierte Handlungen vergegenwärtigt, die eine sehende und gestaltende Persönlichkeit in seine Umwelt einschreibt. Ich persönlich werde nie vergessen, wie mir der Künstler von der Suche und dem Transport der schweren Stei-

EL ARTISTA GESTOR

Los intereses de Luis Carrera-Maul van más allá. Los procesos de producción son componentes integrales de la obra expuesta, y ésta cuenta las diferentes historias de su origen y formación. Carrera-Maul sortea de manera sorprendente una de las trampas de la obra procesual. Cuando Harold Rosenberg, a finales de los cincuenta, de manera programática y brillante describía el paradigma de los *Action Painters* y sus obras como rastro de vida, usando como ejemplo a los *expresionistas abstractos*, rendía homenaje a una imagen heroica del artista. La biografía individual, las correspondientes experiencias y sensaciones son el origen de los grandes gestos.

Cuando Carrera-Maul describe momentos de la creación, no escuchamos historias que entren en esa distinción. Más bien, constatamos acciones reflexionadas que se inscriben en una personalidad que observa y da forma a su entorno. Personalmente, no voy a olvidar nunca cómo el artista me

THE MANAGER ARTIST

The interests of Luis Carrera-Maul go one step beyond. The production processes are integral components of the exhibited work, and it tells the different stories of its origins and production. In this Carrera-Maul circumvents in a surprising manner one of the traps of processual work. When Harold Rosenberg by the end of the 1950s in a programmatic and surprising manner described the paradigm of the *action painters* and their works as a sign of life, using the *abstract expressionists* as an example, he was paying homage to a heroic image of the artist. The individual biography, the corresponding experiences and sensations are the origin of great gestures.

When Carrera-Maul describes moments of creation, we do not listen to stories that match Rosenberg's distinction. Rather, we verify well-considered actions that inscribe in a personality that observes and shapes his surroundings. Personally, I will never forget how the artist told me about the search and transportation of

ne für seine große Installation *Metonimias* 2012 im Nationales Kunstmuseum San Carlos berichtete.

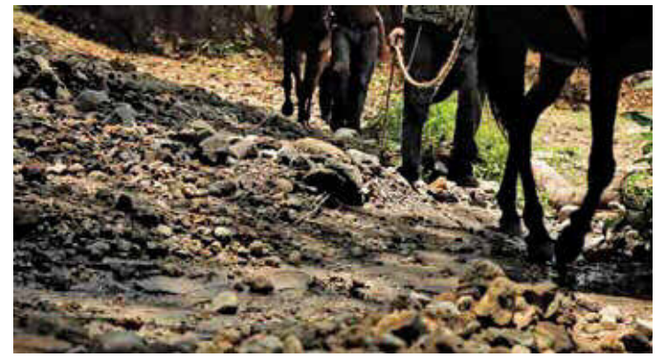
Es geht um sehr viel mehr als um die Umsetzung eines kulturgeschichtlich informierten Konzepts. Es geht um keine Anekdote von den Schwierigkeiten des Transports, der auf Hilfskräfte angewiesen war. Narrationen, Video und Fotografien dokumentieren stattdessen den Künstler als Feldforscher, als Beobachter, der mit dem vorgefundenen Material arbeitet.[7] Auf der nächsten Ebene sind die Erklärungen und Verhandlungen zu benennen, die sein Interesse an den Steinen, deren Auswahl und seine Zielsetzung an die lokalen Bewohner vermitteln. Schließlich geht es um die Entlohnung der Helfenden und den Transport mit Mauleseln.[8] Hier scheint ein Verständnis von Kollektivleistung auf, das der Soziologe Howard S. Becker in den 1970er-Jahren unter dem Titel „Art as Collective Action" beschrieb und das noch immer die Grundlage bildet für aktuelle Ansätze, das Künstlerbild neu zu denken.[9]

Wenn produktionsästhetische Prozesse zu einem sinnstiftenden, integralen Bestandteil des Werks werden, können die Handlungen des Künstlers als Mitglied der Gesellschaft neu diskutiert

relató la búsqueda y el transporte de las pesadas piedras para su gran instalación *Metonimias* (2012) en el Museo Nacional de San Carlos.

Es mucho más que la aplicación de un concepto informado de historia cultural. No se trata de una anécdota acerca de las dificultades del transporte a cargo de ayudantes. Por el contrario, narraciones, video y fotografías registran al artista como investigador de campo, como observador que trabaja con el material encontrado.[7] En un siguiente nivel están las explicaciones y negociaciones que transmiten su interés por las piedras, su selección y su objetivo respecto a los habitantes locales. A fin de cuentas se trata de la remuneración de los ayudantes y del transporte con mulas.[8] Aquí surge un entendimiento del trabajo colectivo; el sociólogo Howard S. Becker en la década de los setenta describió "el arte como acción colectiva", que aún es la base de planteamientos actuales que redefinen la imagen del artista.[9]

Cuando los procesos estético-productivos se convierten en un componente integral, generador de sentido para la obra, se pueden discutir nuevamente las acciones del artista como miembro de



the heavy stones for his great installation *Metonimias* (2012) at the National Museum of San Carlos.

It is much more than the realization of a concept informed by cultural history. It is not an anecdote about the difficulties of the transportation process managed by helpers. On the contrary, narrations, video and photographs record the artist as a field researcher, as an observer who works with the material they encounter.[7] On a subsequent level we find the explanations and negotiations that transmit his interest in stones, his selection and his objective in relation to the local inhabitants. After all, it is the remuneration of helpers and transportation with mules.[8] Here there emerges an understanding of collective work; sociologist Howard S. Becker, in the 1970s, described "art as collective action," which is still the basis for current statements that redefine the image of the artist.[9]

When the aesthetic-productive process turns into an integral component, one that generates meaning for the work, the actions of the artist as a member of society can be discussed again.[10] Economic elements, geo-cultural localizations, observations and decisions do not have the purpose of legitimizing the production of objects and *commodities*, but of becoming part of the form the artist searches. Used as an actual element of Carrera-Maul's

werden.[10] Ökonomische Elemente, kulturgeografische Verortungen, Beobachtungen und Entscheidungen sind nicht mit dem Ziel der Produktion von Objekten und *Commodities* zu legitimieren, sondern werden selbst zum Teil der Form, die der Künstler sucht.

Als reales Element in Carrera-Mauls Projekt umgesetzt, spricht das Paradigma des Transfers eine höchst aktuelle politische und ethische Dimension an, die in der zeitgenössischen Kunst aufgegriffen wird.

So mag man vergleichend das Werk des Berner Künstlers George Steinmann neben dasjenige seines Kollegen aus Mexiko stellen. Auch Steinmann interessiert sich für den Ort einer Intervention als ein komplexes Referenzsystem zu einem anderen Ort. Häufig entlegen, wird „the site" von der Peripherie in ein Zentrum „gespiegelt", das zurückverweist auf den „abwesenden Ort".[11] Welches Holz verwende ich für eine Installation? Warum sieht die öffentliche Hand vor, dass das günstigste Holz eingekauft, also aus dem Ausland eingeführt werden müsse, wo doch das Projekt in einer Gemeinde stattfindet, die selbst auf eine erfolgreiche Holzwirtschaft angewiesen ist? Kann ich das Geld für ein *Kunst am Bau*-Projekt des Steueramts vom Gebäude lösen und die künstlerische Intervention in eine strukturschwache Gemeinde „verlagern"? Wie gehe ich damit um, wenn eine große Steinsetzung neuen stadtplanerischen Konzepten und Entwicklungsprozessen weichen muss? Steinmann kämpfte etwa erfolgreich für eine Rückführung der gewaltigen Steine in die Landschaft, aus der sie für die Geste der Kunst entnommen worden waren. Die Produktion eines Werks wird so zu einer Demonstration einer Haltung gegenüber der Welt, zu einer geformten Geste der Kommunikation.[12]

la sociedad.[10] Los elementos económicos, las localizaciones geoculturales, las observaciones y decisiones no tienen el propósito de legitimar la producción de objetos y *commodities,* sino de que se vuelvan parte de la forma que el artista busca. Utilizado como elemento real del proyecto de Carrera-Maul, el paradigma de la transferencia aborda una dimensión política y ética sumamente actual, que es retomada por el arte contemporáneo.

Uno podría comparar la obra del artista bernés George Steinmann, con la de su colega mexicano. Steinmann también se interesa por el lugar de una intervención, como un sistema de referencias complejas a otro lugar. A menudo, el sitio (o lugar) de la periferia es "reflejado" hacia un centro, que vuelve a remitir al "lugar ausente".[11] ¿Qué madera utilizo para una instalación? ¿Por qué el sector público prevé que se compre la madera más barata, es decir, la que debe ser importada del extranjero, si el proyecto se lleva a cabo justo en una comunidad que depende de que su industria de madera sea exitosa? ¿Puedo deslindar el dinero asignado a un proyecto de *Kunst am Bau* (proyecto artístico relacionado con la construcción de un edificio)[12] de la oficina de recaudación de impuestos de un proyecto y *trasladar* la intervención artística a una comunidad poco desarrollada? ¿Cómo manejo la situación si la colocación de un círculo grande de piedras debe hacer sitio a nuevos conceptos de planificación urbana y procesos de desarrollo? Steinmann luchó exitosamente por reintegrar las enormes piedras al paisaje del que fueron extraídas como parte del gesto artístico. La producción de una obra se vuelve la demostración de una postura respecto al mundo, un gesto de comunicación hecho forma.[13]

project, the transfer paradigm approaches a political and ethical dimension of the utmost actuality, which is retaken by contemporary art.

One might compare the work of Bernese artist George Steinmann with that of his Mexican peer. Steinmann is also interested in the place of an intervention, as a system of complex references to another place. Often, the site (or place) of the periphery is "reflected" toward a center, which refers again to the "absent place".[11] Which sort of wood was utilized for an installation? Why does the public sector foresee the purchase of the cheapest wood, this is to say, wood that has to be imported from abroad, if the project takes place precisely in a community that depends on the success of its wood industry?

Can I disengage the money for a *Kunst am Bau* (art projects related to the construction of a building)[12] from the tax collection office of a project and *transport* the artistic intervention to a poorly developed community? How do I deal with the situation if the placement of a large circle of stones must make room for new urban planning concepts and developmental processes? Steinmann successfully strived to reintegrate the enormous stones into the landscape which they were taken from as a part of the artistic gesture. The production of a work thus becomes the demonstration of a stance in relation to the world, a communication gesture made form.[13]

BILDWERDUNG

Carrera-Maul hat die Steine ausgewählt und „gemeinschaftlich“ verlagert – sie werden ein Rund bilden, gerahmt von den Pathosformeln der historischen, ehrwürdigen Institution. Er schlägt aus ihnen keine Skulpturen, sondern verwendet sich als *Agency*. Mit Referenz auf fremde Kulturtechniken initiiert der Künstler einen weiteren Prozess, den er ähnlich wie in einem Laboratorium aufbaut, um als Handelnder nun zurückzutreten. Das Dispositiv, die Verbindung von Stein, Papier und farbigen Tropfen, dient einem Verfahren der Übertragung. Man kann und muss nicht dasjenige sprachlich konkretisieren, was vom Stein auf das ihn umhüllende Papier übergeht. Das Regelwerk der Bildwerdung basiert auf dem Rhythmus der Tropfen und der vergehenden Zeit. Nach der Gestaltung der Konstellation tritt der Künstler nun aus dem Werden der Bilder zunächst wieder zurück, der Fokus richtet sich auf die Eigengesetzmäßigkeit von Farbtropfen, das umhüllende Papier als Medium und den Stein als Ausgangspunkt.

Am Ende, wenn das Papier vom Stein abgelöst wird, entstehen abstrakte farbige Kompositionen. Die ästhetische Sprache der feinen Strukturierungen der Spuren und Abdrücke[13] stellt sich als „Aggregatzustand“ eines Werks dar, das seine Relevanz aus Prozess und Dauer schöpft. Die Geschichte der Materialien, der Narration des Künstlers und die Übertragungen innerhalb der neuen Konstellation verdichten sich. Für die Rezipienten ergibt sich ein komplexes Spiel von

GÉNESIS DE LA IMAGEN

Carrera-Maul escogió las piedras y las trasladó *colectivamente,* para formar un círculo enmarcado por las fórmulas de *pathos* de la histórica y venerable institución. Él no hace de ellas esculturas, sino las utiliza como agentes. Con referencias a técnicas culturales ajenas, el artista inicia otro proceso más, el cual dispone como si se tratase de un laboratorio, para ahora retroceder como gestor. El dispositivo, la combinación de la piedra con el papel y las gotas de color sirven como proceso de transferencia. No es posible ni necesario concretar verbalmente aquello que pasa de la piedra al papel que la envuelve. El código para la génesis de la imagen se basa en el ritmo de las gotas y en el tiempo que transcurre. Después de concebir la constelación, el artista retrocede frente al proceso de transformación en imagen, el foco se dirige hacia la regularidad propia del goteo de color, el papel es el medio y la piedra, el punto de partida.

Al final, cuando el papel se retira de la piedra, surgen composiciones abstractas de color. El lenguaje estético de las finas estructuraciones de huellas e improntas[14] representa el *estado de agregación* de una obra, que cobra relevancia en el proceso y duración. La historia de los materiales, la narración

GENESIS OF THE IMAGE

Carrera-Maul chose the stones and *collectively* transported them to make a circle framed by the formulae of *pathos* of the historical and venerable institution. He does not make sculptures out of them, but uses them as agents. With references to alien cultural techniques, the artist initiates one more process, which he sets up as if it were a laboratory, to now go back as a manager. The device, the combination of stone with paper and drops of color serve as a transfer process. It is neither possible nor necessary to verbally specify what passes from the stone to the paper that wraps it. The code for the genesis of the image is based upon the rhythm of drops and the time that elapses. After conceiving the constellation, the artist retreats before the process of transformation into an image, the focus is directed at the regularity proper to the dripping of color, the paper is the medium and the stone, the starting point.

In the end, when the paper is removed from the stone, abstract color compositions appear. The aesthetic language of the fine structuring of traces and imprints[14] represents the *state of aggregation* of a work, which acquires relevance in the process and duration. The history of materials, the artist's narration and the transferences condense inside the new

Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit, von Anwesenheit und Abwesenheit. Jegliche Hierarchie der unterschiedlichen Momente, der aufeinanderfolgenden Modi der Arbeit sind aufgelöst: Sie verweisen immer auf ein Vergangenes und ein Entstehendes. Dieses Verweissystem lässt das einzelne Bild nie zu einem Fragment werden.

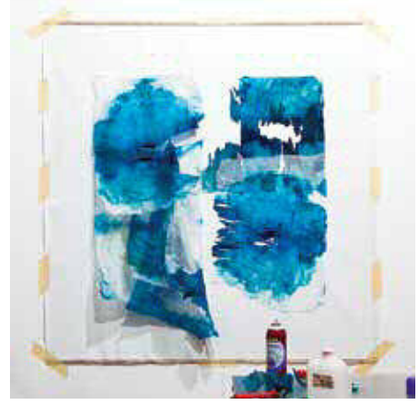
Die Wanderausstellung, als vom Künstler gewähltes und geformtes Medium der Vermittlung, erweitert und vollendet schließlich diesen komplexen Werkprozess. Findungsprozesse und Entscheidungen, physische Verlagerungen, Erinnerungen, Spuren und Dokumentation finden zu einer neuen Gleichzeitigkeit, in die sich die Erfahrung der Rezipienten einschreibt.

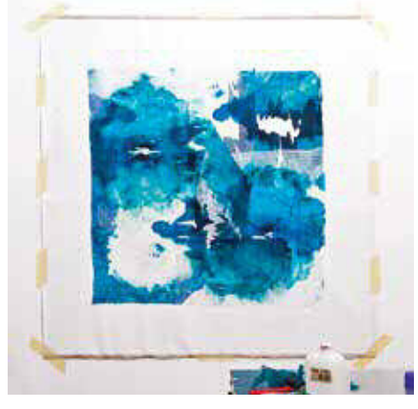
del artista y las transferencias se condensan dentro de la nueva constelación. Para el público se establece un juego complejo de inmediatez y mediación, de presencia y ausencia. Cualquier jerarquía entre los diferentes momentos y modos de trabajo se disuelve: remiten siempre a algo pasado o a algo por suceder. Este sistema de referencias evita que la imagen sola se convierta en un fragmento.

La exposición itinerante seleccionada por el artista, como modo de mediación, amplía y completa finalmente este complejo proceso de producción. Los procesos de descubrimiento y las decisiones, los traslados físicos, las memorias, las huellas y la documentación encuentran una nueva simultaneidad en la que se inscribe la experiencia del público.

constellation. A complex game of immediateness and mediation, of absence and presence is established for the audience. Any hierarchy between different moments and ways of working dissolves: they always refer to something past or to something about to occur. This system of references keeps the image on its own from becoming a fragment.

The itinerant exhibition selected by the artist, by way of mediation, broadens and finally completes this complex production process. The discovery processes and decisions, physical transportation, memories, traces and documentation find a new simultaneity, in which the experience of the audience is to be found.

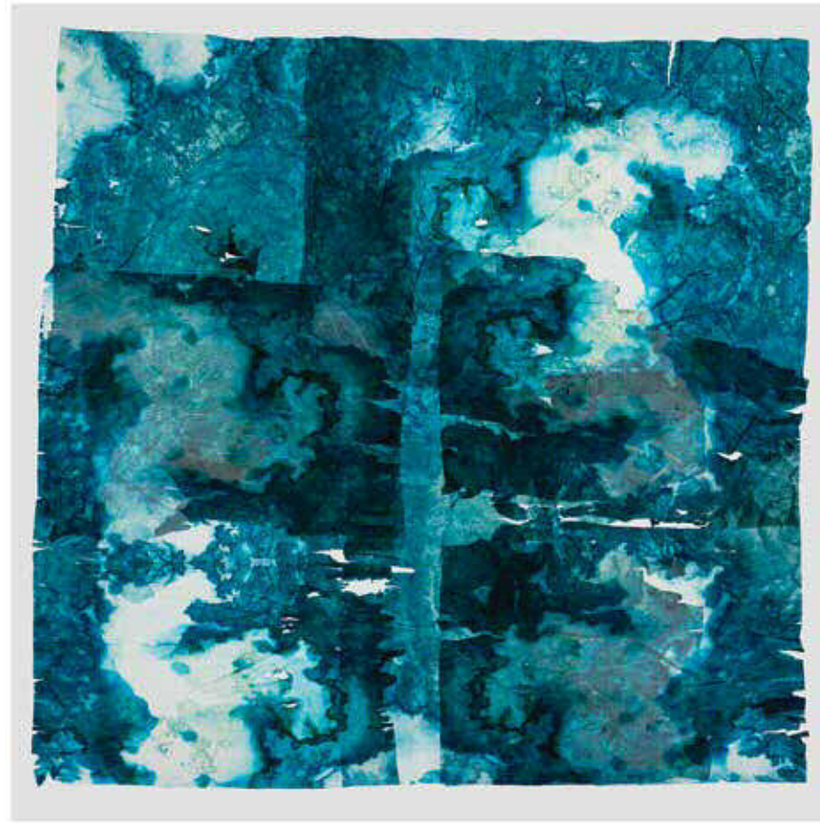




FUSSNOTEN | [1]Wolfgang Kemp, *Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft*, in: Prisma, Dez. 1975, 26–34; Thomas Raff, Die Sprache der Materialien, München: Deutscher Kunstverlag 1994. [2]Tristan Manco, Matériaux + Art = Œuvre. Quand les artistes contemporains font appel à des matériaux naturels ou recyclés, Paris: Pyramyd 2012; Ralf Beil, Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial – von Schiele bis Jason Rhoades, Köln: DuMont 2002; Jannis Kounellis, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 20.10.2006–21.1.2007, hrsg. von Eduardo Cicelyn und Mario Codognato, Schaan: Gutenberg 2007. [3]Tatja Scholte und Glenn Wharton, Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks, Amsterdam: University Press 2011; Miguel Angel Corzo, *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1999. [4]Piero Manzoni. *Als Körper Kunst wurden*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 26.6.–22.9.2013, hrsg. von Martin Engler, Bielefeld/Berlin: Kerber 2013; Gerald Silk, *Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista*, in: Art Journal 52/3, 1993, 65–75; Damien Hirst, Ausst.-Kat. London, Tate Modern, 4.4.–9.9.2012, hrsg. von Ann Gallagher, München: Prestel 2012. [5]Richard Sennett, *The Craftsman, London: Allen Lane 2008; Work in Progress: How do artists work*, Ausst.-Kat. Iberia Center for Contemporary Art, hrsg. von Carol Yinghua Lu, Jing Zuo, Dong Bingfeng, et. al. Beijing: Timezone 8 Limited 2009; *10.000 Stunden. Über Handwerk, Meisterschaft und Scheitern in der Kunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Thurgau, 13.5.2012–30.9.2012, hrsg. von Markus Landert und Dorothee Messmer, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2012. [6]John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London/New York: Verso 2007; Michael Petry, *The Art of not making. The new Artist / Artisan Relationship*, London: Thames & Hudson 2011. [7]Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst*: Köln: DuMont 1977; Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung, Ausst.-Kat. Kunstverein, hrsg. von Uwe M. Schneede und Günter Metken, Hamburg: Kunstverein 1974. [8]Vgl. Robert Smithsons *Diskussion um „Site" und „Nonsite"*; Robert Smithson: The Collected Writings, hrsg. von Jack Flam, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 19962. [9]Howard S. Becker, Art worlds, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1982. [10]Rolf-Dieter Herrmann, *Der Künstler in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Athenaeum 1971; M. Golka, *The sociology of the artist in the postmodern era: pride and uncertainty*, Berlin: Lit 2013. [11]*George Steinmann–Kunst ohne Werk, aber mit Wirkung*, Basel: Transfusionen 2012; George Steinmann, Das Werk Saxeten, Bern 2005. [12]George Steinmann, *Sätze zur Zeit der Steine*, Bern 1995. Vgl. auch Hildegard Kurt, Kultur –Kunst– Nachhaltigkeit, Essen: Klartext-Verlag 2002; *Sacha Kagan, Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*, vol. 25, Bielefeld: transcript 2011. [13]Vgl. zur kulturgeschichtlichen und anthropologischen Bedeutung des Abdrucks George Didi-Hubermann, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.

NOTAS | [1]Wolfgang Kemp, "Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft", en *Prisma*, dic., 1975, pp. 26-34; Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien.* München: Deutscher Kunstverlag, 1994. [2]Tristan Manco, *Matériaux + Art = Oeuvre. Quand les artistes contemporains font appel à des matériaux naturels ou recyclés*. París: Pyramyd, 2012; Ralf Beil, *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial - von Schiele bis Jason Rhoades*. Köln: DuMont. 2002; Eduardo Cicelyn y Mario Codognato (eds.), *Jannis Kounellis,* catálogo de exposición en Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, del 20 de octubre de 2006 al 21 de enero de 2007. Schaan: Gutenberg, 2007. [3]Tatja Scholte y Glenn Wharton, *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks.* Amsterdam: University Press, 2011; Miguel Ángel Corzo, *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art.* Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1999. [4]Martin Engler (ed.), *Piero Manzoni: Als Körper Kunst wurden,* catálogo de exposición en Fráncfort del Meno, Städel Museum, del 26 de junio al 22 de septiembre de 2013. Bielefeld, Berlín: Kerber, 2013; Gerald Silk, "Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista", en *Art Journal*, 52(3): 65-75, 1993; Ann Gallagher (ed.), *Damien Hirst,* catálogo de exposición en Londres, Tate Modern, 4 de abril al 9 de septiembre de 2012. München: Prestel, 2012. [5]Richard Sennett, *The Craftsman.* Londres: Allen Lane, 2008; Carol Yinghua Lu *et al.* (eds.), *Work in Progress: How do artists work*, catálogo de exposición en Iberia Center for Contemporary Art. Beijing: Timezone 8 Limited, 2009; Markus Landert y Dorothee Messmer (eds.), *10.000 Stunden. Über Handwerk, Meisterschaft und Scheitern in der Kunst*, catálogo de exposición en Kunstmuseum Thurgau, del 13 de mayo al 30 de septiembre de 2012. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012. [6]John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade.* Londres / Nueva York: Verso, 2007; Michael Petry, *The Art of not making. The new Artist / Artisan Relationship.* Londres: Thames & Hudson, 2011. [7]Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst*. Colonia: DuMont, 1977; Uwe M. Schneede y Günter Metken (eds.), *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung,* catálogo de exposición de Kunstverein. Hamburgo: Kunstverein, 1974. [8]Véase Robert Smithsons, "Sitio (o lugar) y el no lugar", en Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings.* Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1996. [9]Howard S. Becker, *Art worlds*. Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1982. [10]Rolf-Dieter Herrmann, *Der Künstler in der modernen Gesellschaft.* Fráncfort del Meno: Athenaeum, 1971; Marian Golka, *The sociology of the artist in the postmodern era: pride and uncertainty.* Berlín: Lit, 2013. [11]George Steinmann, *Kunst ohne Werk, aber mit Wirkung.* Basilea: Transfusionen, 2012; George Steinmann, *Das Werk Saxeten.* Berna: G. Steinmann, 2005. [12]"Después de 1945 muchas ciudades alemanas estaban destruidas, su reconstrucción fue uno de los mayores desafíos para la política alemana de la posguerra. Aún más impresionante resulta la decisión del Bundestag (Cámara Baja del Parlamento Alemán) el 25 de enero de 1950. A fin de promover las artes plásticas, el Parlamento decidió recaudar al menos 1%, que posteriormente aumentaría a 2%, de los costos de todos los trabajos de construcción de la confederación para destinarlos a obras de arte. El propósito de esta legislación era proveer de nuevos impulsos la vida cultural arruinada por los nazis". Véase Kaernbach, Andreas (s/f), *Kunst am Bau – Geschichte und Zielsetzung*, en Deutscher Bundestag. Disponible en https://goo.gl/X5wX7C [N. de la T.] [13]George Steinmann, *Sätze zur Zeit der Steine.* Berna: G.Steinmann, 1995; Hildegard Kurt, *Kultur-Kunst-Nachhaltigkeit.* Essen: Klartext-Verlag, 2002; Sacha Kagan, *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*, vol. 25. Bielefeld: Transcript, 2011. [14]Véase la importancia histórica y antropológica de la huella en George Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks.* Colonia: DuMont, 1999.

NOTES | [1]Wolfgang Kemp, Material der bildenden Kunst. *Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft*, in *Prisma*, Dec., 1975, pp. 26-34; Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien.* Munich: Deutscher Kunstverlag, 1994. [2]Tristan Manco, *Matériaux + Art = Oeuvre. Quand les artistes contemporains font appel à des matériaux naturels ou recyclés*. Paris: Pyramyd, 2012; Ralf Beil, *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial - von Schiele bis Jason Rhoades.* Cologne: DuMont. 2002; Eduardo Cicelyn and Mario Codognato (eds.), *Jannis Kounellis,* exhibition catalogue in Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, October 20th 2006 - January 21st 2007. Schaan: Gutenberg, 2007. [3]Tatja Scholte and Glenn Wharton, *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks.* Amsterdam: University Press, 2011; Miguel Angel Corzo, *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art.* Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999. [4]Martin Engler (ed.), *Piero Manzoni: Als Körper Kunst wurden,* exhibition catalogue in Frankfurt am Mein, Städel Museum, June 26th – September 22nd 2013. Bielefeld, Berlin: Kerber, 2013; Gerald Silk, *Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista*, in *Art Journal*, 52(3): 65-75, 1993; Ann Gallagher (ed.), *Damien Hirst,* exhibition catalogue in London, Tate Modern, April 4th – September 9th 2012. Munich: Prestel, 2012. [5]Richard Sennett, *The Craftsman.* London: Allen Lane, 2008; Carol Yinghua Lu *et al.* (eds.), *Work in Progress: How do artists work*, exhibition catalogue in Iberia Center for Contemporary Art. Beijing: Timezone 8 Limited, 2009; Markus Landert and Dorothee Messmer (eds.), *10.000 Stunden.* Über *Handwerk, Meisterschaft und Scheitern in der Kunst*, exhibition catalogue in Kunstmuseum Thurgau, May 13th – September 30th 2012. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 2012. [6]John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade.* London / New York: Verso, 2007; Michael Petry, *The Art of not making. The new Artist / Artisan Relationship.* London: Thames & Hudson, 2011. [7]Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst.* Cologne: DuMont, 1977; Uwe M. Schneede and Günter Metken (eds.), *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung,* exhibition catalogue in Kunstverein. Hamburg: Kunstverein, 1974. [8]See Robert Smithsons, "Site (or place) and the no-place", in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings.* Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1996. [9]S. Becker, *Art worlds*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1982. [10]Rolf-Dieter Herrmann, *Der Künstler in der modernen Gesellschaft.* Frankfurt am Mein: Athenaeum, 1971; Marian Golka, *The sociology of the artist in the postmodern era: pride and uncertainty.* Berlin: Lit, 2013. [11]George Steinmann, *Kunst ohne Werk, aber mit Wirkung.* Basel: Transfusionen, 2012; George Steinmann, *Das Werk Saxeten.* Berna: G. Steinmann, 2005. [12]After 1945 many German cities were in ruins, their reconstruction was one of the greatest challenges for postwar German policies. Even more impressing is the decision of the Bundestag [Lower Chamber of German Parliament] on January 25th, 1950. In views of promoting plastic arts, the Parliament decides to collect at least one percent, which later become two percent, of the construction costs of all building works in the confederation to be destined for works of art. The aim of this legislation was to give new impulses to the cultural life ruined by the Nazis". See Kaernbach, Andreas, (Undated); *Kunst am Bau - Geschichte und Zielsetzung*, in Deutscher Bundestag: Available at: http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kunst_am_bau/246974 [Translator's note]. [13]George Steinmann, *Sätze zur Zeit der Steine.* Bern: G.Steinmann, 1995; Hildegard Kurt, *Kultur - Kunst – Nachhaltigkeit.* Essen: Klartext-Verlag, 2002; Sacha Kagan, *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*, vol. 25. Bielefeld: Transcript, 2011. [14]See the historical and anthropological importance of trace in George Didi-Huberman, Ähnlichkeit *und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks.* Cologne: DuMont, 1999.



FOTOLEGENDE

S. 162. Ablösungsprozess des verfärbten Reispapiers von den in der Installation des Werks *Circulo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* benutzten Steine, 2014 bis 2015. | **S. 166-167, 168, 169 und S. 170.** Gesamtansicht des Flusses in Cosautlán de Carvajal, wo die Steine entnommen worden sind, Veracruz, Juli 2012. | **S. 171, 172, 173, 174-175 und S. 177 (oben und unten links).** Prozess des Einsammelns und Transportierens der in der Installation des Werks *Circulo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* benutzten Steine, Veracruz, Juli 2012. | **S. 177 (unten rechts).** Jannis Kounellis, *Ohne Titel (12 Horses),* Rom, 1969. Quelle: http://goo.gl/fKZN5I | **S. 178 und 179.** Aus der Videodokumentation entnommene Bilder des Prozesses des Einsammelns und Transportierens der Steine aus Cosautlán de Carvajal, Veracruz, Juli 2012. | **S. 180.** Während des Prozesses der Installation *Circulo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810),* in verfärbtes Papier verpackte Steine, Nationales Kunstmuseum San Carlos, Mexiko-Stadt, 2014. | **S. 181, 182-183, 184, 185 und 186.** Ablösungsprozess des verfärbten Reispapiers von den in der Installation des Werks *Circulo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* benutzten Steine, Mexiko-Stadt, 2014 bis 2015. | **S. 187 (links).** Detail des Ablösungsprozesses des verfärbten Reispapiers von den in der Installation des Werks *Circulo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* benutzten Steine, Mexiko-Stadt, September 2014 bis 2015. | **S. 187 (rechts).** Geborgenes Material, während des Ablösungsprozesses des verfärbten Reispapiers von den in der Installation des Werks *Circulo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* benutzten Steine, Mexiko-Stadt, 2014 bis 2015. | **S. 188-189.** Detail des Ablösungsprozesses des verfärbten Reispapiers von den in der Installation des Werks *Circulo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* benutzten Steine, Mexiko-Stadt, September 2014 bis 2015. | **S. 190.** Zusammensetzungs- und Verklebungsprozess des Werks *Ohne Titel-Blau. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810),* Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm., Mexiko-Stadt, 2014 bis 2015. | **S. 191.** *Ohne Titel-Blau. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810).* Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 192.** *Ohne Titel-Blau/Grün. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810),* Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 194-195.** Flussstеine des Werks *Círculo Cromático* mit den Spuren der Tusche, nachdem das verfärbte Reispapier von ihnen abgelöst wurde, 2015. | **S. 196 und 197.** *Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810),* Polyptychon aus zwölf Teilen, Tusche, Reispapier auf Leinen, je 120 x 120 cm. 2015. | **S. 198.** *Ohne Titel-Grün. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810),* Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015. | **S. 199.** *Ohne Titel-Gelb/Grün. Círculo Cromático II (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810),* Tusche, Reispapier auf Leinen, 120 x 120 cm. 2015.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

p. 162. Proceso de desprendimiento del papel pintado de las piedras utilizadas en la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* 2014-2015. | pp. 166-167, 168, 169 y 170. Vista general del río en Cosautlán de Carvajal de donde se extrajeron las piedras. Veracruz, julio de 2012. | pp. 171, 172, 173, 174-175 y 177 (arriba y abajo izquierda). Proceso de recolección y traslado de las piedras utilizadas en la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Veracruz, julio de 2012. | p. 177 (abajo derecha). Jannis Kounellis, *Untitled (12 Horses),* Roma, 1969. Imagen tomada de http://goo.gl/fKZN5I | pp. 178 y 179. Imágenes extraídas del video documental que muestra el proceso de recolección y traslado de las piedras de Cosautlán de Carvajal. Veracruz, julio de 2012. | p. 180. Piedras envueltas en papel pintado durante el proceso de la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, 2014. | pp. 181, 182-183, 184, 185 y 186. Proceso de desprendimiento del papel pintado de las piedras utilizadas en la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Ciudad de México, 2014-2015. | p. 187 (izquierda). Detalle de desprendimiento del papel pintado de la piedra utilizada en la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Ciudad de México, 2014-2015. | p. 187 (derecha). Material recuperado del proceso de desprendimiento del papel pintado de las piedras utilizadas en la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Ciudad de México, 2014-2015. | pp. 188-189. Detalle de desprendimiento del papel pintado de la piedra utilizada en la instalación *Círculo cromático (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Ciudad de México, 2014-2015. | p. 190. Proceso de composición y pegado de la obra Sin título-azul. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. Ciudad de México, 2014-2015. | p. 191. Sin título-azul. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | p. 192. Sin título-azul/verde. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | pp. 194-195. Piedras de río del *Círculo cromático* con rastros de tinta china después de retirar el papel. 2015. | pp. 196 y 197. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Políptico de 12 piezas, tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm c/u, 2015. | p. 198. Sin título-verde. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015. | p. 199. Sin título-amarillo/verde. *Círculo cromático II (Teoría de los colores, JW. Goethe, 1810).* Tinta china, papel de arroz sobre lino, 120 x 120 cm. 2015.

PHOTOGRAPHIC INDEX

p. 162. Detaching process of the inked paper from the stones used in *Color Wheel (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* 2014-2015. | **pp. 166-167, 168, 169 and 170.** View of the river in Cosautlán de Carvajal from which the stones were taken. Veracruz, July 2012. | **pp. 171, 172, 173, 174-175 and 177 (top and bottom left).** Recollection and transport of the stones used in *Color Wheel (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* Veracruz, July 2012. | **p. 177 (bottom right).** Jannis Kounellis, *Untitled (12 Horses),* Rome 1969. Source: http://goo.gl/fKZN5I | **pp. 178 and 179.** Images from the video documentary that shows the gathering and transport of the stones from Cosautlán de Carvajal. Veracruz, July 2012. | **p. 180.** Stones wrapped in paper inked over the process of *Color Wheel (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* National Museum of San Carlos, Mexico City, 2014. | **pp. 181, 182-183, 184, 185 and 186.** Detaching process of the inked paper from the stones used in *Color Wheel (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* Mexico City, 2014-2015. | **p. 187 (left).** Detail of detaching the inked paper from the stones used in *Color Wheel (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* Mexico City, September 2014-2015. | **p. 187 (right).** Material recovered from the detaching process of the inked paper from the stones used in *Color Wheel (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* Mexico City, 2014-2015. | **pp. 188-189.** Detail of detaching the inked paper from the stones used in *Color Wheel (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* Mexico City, September 2014-2015. | **p. 190.** Composition and glued of Untitled-blue. *Color Wheel II (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. Mexico City, 2014-2015. | **p. 191.** Untitled-blue. *Color Wheel II (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 192.** Untitled-blue/green. *Color Wheel II (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **pp. 194-195.** River stones of *Color Wheel* with traces of India ink after removing the paper. 2015. | **pp. 196 and 197.** *Color Wheel II (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* 12-piece polyptych, India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm each. 2015. | **p. 198.** Untitled-green. *Color Wheel II (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015. | **p. 199.** Untitled-yellow/green. *Color Wheel II (Theory of Colors, JW. Goethe, 1810).* India ink, rice paper on linen, 120 x 120 cm. 2015.

Nachwort | Epílogo | Epilogue

Luis Carrera-Maul

Dieses Buch zeigt das Ende eines künstlerischen Produktionszyklus und den Anfang eines neuen. Die in diesem Zeitraum gestalteten Projekte haben zu fundamentalen Lernerfahrungen geführt. Dank an alle, die sie durch ihre Mithilfe ermöglicht haben. Die größte Lehre, die ich aus dieser Zeit gezogen habe, stellt für mich die Tatsache dar, dass ich verstanden habe, dass *Kunst Natur ist*, dass durch den künstlerischen Prozess das Werk seinen eigenen Lauf nimmt und dass es notwendig ist, zu lernen, den Verlauf und den Ausgang geduldig zu kultivieren.

Dieser *landwirtschaftliche* Aspekt, der die Projekte durchdringt, umfasst und stellt Zeiträume dar, die mit dem Ackerbau und der Feldarbeit beginnen und überwiegend an derselben Stelle enden, wo sie begonnen haben – in einigen Fällen ohne jegliche andere Spur zu hinterlassen als die in diesem Buch enthaltene Dokumentation.

Die in *H77* projizierten Schatten waren nur am Anfang und am Ende ihres mehr als hundertjährigen vitalen Zyklus zu sehen, das heißt während des Baus und genau vor dem Abriss des Hauses. In *Matria* ragt die Säule aus der Erde hervor und kehrt zu ihr zurück, dabei legt sie für einen kurzen Augenblick Millionen Jahre frei. In *Metonimias* kehren die Steine, deren universale Wegstrecke zeitweise umgeleitet wurde, in den Fluss zurück, um ihre Bahn wiederaufzunehmen, so wie ich es der Gemeinschaft von Cosautlán de Carvajal, Veracruz, versprochen hatte.

Die in diesen Prozessen gesammelten Lernerfahrungen bilden grundsätzliche Erinnerungen oder Andenken, die sich in komprimierten

Este libro presenta el fin de un ciclo de producción artística y el comienzo de uno nuevo. Los proyectos plasmados en este periodo han sedimentado experiencias y aprendizajes fundamentales; gracias a todos los que a través de su complicidad los hicieron posibles. La mayor enseñanza de esta etapa fue entender que el *Arte es Naturaleza*, que a través del proceso creativo la obra toma su propio cauce y que es necesario aprender a cultivar pacientemente su desenlace.

Este aspecto agrícola que permea los proyectos representa también periodos que inician con la labranza y que en su mayoría concluyen en el mismo punto donde comenzaron; en algunos casos sin dejar ningún rastro, más que la propia documentación contenida en este libro.

Las sombras proyectadas en H77 sólo se vieron al inicio y al término de su ciclo vital de más de 100 años, es decir, durante su construcción y justo antes de su demolición. En Matria la columna emerge y regresa a la tierra dejando por un instante millones de años al descubierto. En Metonimias las piedras que fueron desviadas temporalmente de su recorrido universal regresan al río a retomar su cauce, tal como fue mi compromiso con la comunidad de Cosautlán de Carvajal, Veracruz.

This book presents the end of a cycle of artistic production, and the beginning of a new one. The projects completed in this period have sedimented experiences and fundamental lessons; I thank all those whose complicity made them possible. The greatest teaching of this stage was to understand that *Art is Nature*, that by means of the creative process the work takes its own course and that it is necessary to learn to patiently cultivate its outcome.

This *agricultural* aspect that permeates the projects also represents periods that start with tillage and which mostly conclude at the same point where they started; in some cases without any other trace than the documentation contained in this book.

The shadows cast in *H77* were only seen at the inception and demise of its life cycle of more than 100 years, this is, during their construction and just before demolition. In *Matria*, the column emerges and returns to earth leaving for an instant millions of years uncovered. In *Metonimias*, the stones that were temporarily diverted from their universal journey return to take their course, in accordance with the commitment I made to the community of Cosautlán de Carvajal, Veracruz.

Objekten, Orten und Aktionen zeigen. Wie kann ich zu all dem die unerschöpflichen Gespräche über Kunst mit Handwerkern (Schmieden, Töpfern, Maurern, Tischlern, Landwirten) und sonstigen Mitarbeitern, die der Welt der zeitgenössischen Kunst komplett fremd sind, hinzufügen? Beabsichtigt ist es, ihre Beiträge in zukünftigen Projekten mit aufzunehmen und ihnen auf diese Art und Weise dafür zu danken, dass sie ihr Wissen mit mir geteilt haben.

Schlussendlich erlaubt die künstlerische Praxis uns Künstlern, von einer privilegierten Situation ausgehend, den Versuch, irgendeine Art von Hoffnung in der Gesellschaft auszusäen. Vielleicht besteht darin der eigentliche Sinn unserer Arbeit.

Las experiencias y aprendizajes acumulados en estos procesos constituyen memorias fundamentales que se manifiestan comprimidas en objetos, espacios y acciones. ¿Cómo agregar los diálogos inagotables sobre arte con la gente de oficio (herreros, cantereros, albañiles, carpinteros, agricultores) y demás colaboradores ajenos al mundo del arte contemporáneo? La intención es incluir en los proyectos futuros sus aportaciones y de esta manera agradecer que hayan compartido su sabiduría conmigo.

Finalmente, la práctica artística nos permite a los artistas, desde una situación privilegiada, intentar sembrar en la sociedad algún tipo de esperanza. Quizá ahí radica el verdadero sentido de nuestro quehacer.

The experiences and lessons accumulated in these processes constitute fundamental memories that manifest themselves compressed in objects, spaces and actions. How to add the inexhaustible dialogues about art with people of trades (blacksmiths, quarrymen, builders, carpenters and growers) and other collaborators alien to the world of contemporary art? The intention is to include their contributions in future projects and so thank them for having shared their wisdom with me.

Finally, artistic practice allows us, artists, from a privileged situation, to try to plant in society some kind of hope. Perhaps therein lies the true meaning of our endeavor.

Lebenslauf | Ficha curricular | Curriculum vitae

Luis Carrera-Maul (geboren 1972 in Mexiko-Stadt) ist freischaffender Künstler, er machte seinen Abschluss als Industrie Ingenieur und studierte parallel dazu Philosophie, Zeichnen und Malerei. Im Jahr 2000 bekam er das Stipendium des Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) und studierte Malerei und Bildende Kunst in Barcelona, Spanien. In den Jahren 2000 und 2002 erhielt er das von der Europäischen Union erteilte Socrates-Erasmus-Stipendium, um mit ihm zuerst einen Studienaufenthalt an der Universität von Nottingham, England, durchzuführen, und zwei Jahre später Neue Medien an der Hochschule der Künste in Berlin zu studieren.

Im Jahr 2002 belegte er den ersten Platz im XXIII. von der autonomen Regierung Kataloniens, Spanien, erteilten Preis von Sant Lluc für Zeichnung. Im Jahr 2009 hat er am Artist-in-Residency-Programm der Curtiduría (der zeitgenössischen Kunst gewidmeter Ort in Oaxaca-Stadt) teilgenommen. Im Jahr 2010 gewann er den zweiten Preis bei der II. Biennale für Malerei „Pedro Coronel" und wurde eingeladen, Mexiko bei der Venedig-Biennale von Bogotá, Kolumbien, zu repräsentieren. Zwischen 2012 und 2014 war er Mitglied des Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca, kürzlich wurde er in England als bester lateinamerikanischer Künstler nominiert (2015).

Luis Carrera-Maul hat an Einzel- und Gruppenausstellungen in Mexiko, Spanien, Argentinien, Kolumbien, England und Deutschland teilgenommen, unter anderem

Luis Carrera-Maul (Ciudad de México, 1972) es un artista visual. Realizó la licenciatura en Ingeniería Industrial y estudios paralelos en filosofía, dibujo y pintura. En 2000 recibió la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) y estudió Pintura y Artes Visuales en Barcelona, España. En 2000 y 2002 obtuvo la beca Sócrates-Erasmus, otorgada por la Comunidad Europea, para una residencia de estudios en la Universidad de Nottingham, Inglaterra, y posteriormente estudió Nuevos Medios en la Universidad de las Artes de Berlín, Alemania. En 2002 ganó el primer lugar en el XXIII Premio de Dibujo Sant Lluc, otorgado por la Generalitat de Cataluña, España. En 2009 hizo una residencia artística en La Curtiduría —espacio contemporáneo para las artes, en la ciudad de Oaxaca—. En 2010 ganó el segundo lugar en la II Bienal de Pintura "Pedro Coronel" y fue invitado para representar a México en la Bienal de Venecia de Bogotá, Colombia. Entre 2012 y 2014 fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca y ha sido recientemente nominado a mejor artista visual latinoamericano en Reino Unido (2015). Ha expuesto de manera individual y colectiva en México, España, Argentina, Colombia, Inglaterra y Alemania,

Luis Carrera-Maul (Mexico City, 1972) is a visual artist. He successfully pursued a degree in Industrial Engineering and parallel studies on Philosophy, Drawing and Painting. In 2000, he received a grant from the National Fund for Culture and Arts (Fonca) and studied Painting and Visual Arts in Barcelona, Spain. In 2000 and 2002 he received the Socrates-Erasmus scholarship granted by the European Union for a residence at the University of Nottingham, England, and later on he studied New Media at the Berlin University of the Arts, Germany. In 2002, he won first place in the 22nd Sant Lluc Drawing Prize awarded by the Generalitat de Catalunya, Spain. In 2009, he undertook an artistic residence at La Curtiduría, a contemporary space for arts, in the city of Oaxaca. In 2010 he was awarded second place at the II "Pedro Coronel" Biennal, and was selected to represent Mexico at the Venice Biennal of Bogota, Colombia. Between 2012 and 2014 he was a member of the Fonca's National System of Creators of Art and has recently been nominated in 2015 best Latin American visual artist in the United Kingdom. He has shown both individually and collectively in Mexico, Spain, Argentina, Colombia, the UK and Germany, in

in folgenden Einrichtungen: Museo de Arte Moderno und Museo Nacional de San Carlos in Mexiko-Stadt, Museo „Pedro Coronel“, Museo „Francisco Goitia“ und Museo de Arte Abstracto „Manuel Felguérez“ in Zacatecas, Museo de los Pintores Oaxaqueños in Oaxaca-Stadt, Museo de la Ciudad in Mérida, Museo de Arte in Querétaro, Museo de Arte Latinoamericano in Buenos Aires, Argentinien, und Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona in Barcelona, Spanien. Zurzeit lebt und arbeitet er in Mexiko-Stadt.

en instituciones como: Museo de Arte Moderno y Museo Nacional de San Carlos, en Ciudad de México; Museo "Pedro Coronel", Museo "Francisco Goitia" y Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", en Zacatecas; Museo de los Pintores Oaxaqueños, en Oaxaca; Museo de la Ciudad, en Mérida; Museo de Arte, en Querétaro; Museo de Arte Latinoamericano, en Buenos Aires, Argentina, y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en Barcelona, España. Actualmente reside en Ciudad de México.

institutions including the Museo de Arte Moderno and Museo Nacional de San Carlos in Mexico City; the Museo "Pedro Coronel", Museo "Francisco Goitia" and Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", in Zacatecas; Museo de los Pintores Oaxaqueños, in Oaxaca; Museo de la Ciudad, in Merida; the Museo de Arte, in Queretaro; Museo de Arte Latinoamericano, in Buenos Aires, Argentina and the Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, in Barcelona, Spain. He currently lives in Mexico City.

Einzelausstellungen

2015 *Metonimias*, Museo de Arte Abstracto „Manuel Felguérez“, Zacatecas, Mexiko.
M02: Obra en proceso, Museo Nacional de San Carlos, Mexiko-Stadt, Mexiko.
2013 *H77: Una estratigrafía para reformular el espacio/tiempo*, Havre Nr. 77, Colonia Juárez, Mexiko-Stadt, Mexiko.
2012 *Metonimias*, Museo Nacional de San Carlos, Mexiko-Stadt, Mexiko.
2011 *Pintura Horizontal*, Sala „Álvaro Blancarte“, Universidad Autónoma de Baja California und Centro Cultural Tijuana, Tijuana, Mexiko.
2010 *Pintura Horizontal*, Museo de los Pintores Oaxaqueños, Oaxaca-Stadt, Mexiko.
2009 *Pulsaciones*, Museo „Francisco Goitia“, Zacatecas, Mexiko.
2004 *Transposiciones*, Espacio Tres, Mexiko-Stadt, Mexiko.
2001 *Cartografías Mentales*, Círculo Artístico de Sant Lluc, Barcelona, Spanien.
1998 *Rincones de la Memoria*, Sala de Arte „Los Zacatecanos“, Zacatecas, Mexiko.
Nocturnos, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexiko-Stadt, Mexiko.
1995 *Impresiones Urbanas*, Museo Virreinal de Guadalupe, Zacatecas, Mexiko.
Impresiones Urbanas, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexiko-Stadt, Mexiko.
Abstracciones Singulares, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexiko-Stadt, Mexiko.

Exposiciones individuales

2015 Metonimias. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas, México.
M02: Obra en proceso. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, México.
2013 H77: Una estratigrafía para reformular el espacio/tiempo. Havre 77, colonia Juárez, Ciudad de México, México.
2012 Metonimias. Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, México.
2011 Pintura Horizontal. Sala "Álvaro Blancarte", Universidad Autónoma de Baja California y Centro Cultural Tijuana, Tijuana, México.
2010 Pintura Horizontal. Museo de los Pintores Oaxaqueños, Oaxaca, México.
2009 Pulsaciones. Museo "Francisco Goitia", Zacatecas, México.
2004 Transposiciones. Espacio Tres, Ciudad de México, México.
2001 Cartografías Mentales. Círculo Artístico de Sant Lluc, Barcelona, España.
1998 Rincones de la Memoria. Sala de Arte "Los Zacatecanos", Zacatecas, México.
Nocturnos. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Ciudad de México, México.
1995 Impresiones Urbanas. Museo Virreinal de Guadalupe, Zacatecas, México.
Impresiones Urbanas. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Ciudad de México, México.
Abstracciones Singulares. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Ciudad de México, México.

Individual exhibitions

2015 *Metonimias*. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas, Mexico.
M02: Obra en proceso. Museo Nacional de San Carlos, Mexico City, Mexico.
2013 *H77: Una estratigrafía para reformular el espacio/tiempo*. 77 Havre Street, Colonia Juárez, Mexico City, Mexico.
2012 *Metonimias*. Museo Nacional de San Carlos, Mexico City, Mexico.
2011 *Pintura Horizontal*. Sala "Álvaro Blancarte", Universidad Autónoma de Baja California and Centro Cultural Tijuana, Tijuana, Mexico.
2010 *Pintura Horizontal*. Museo de los Pintores Oaxaqueños, Oaxaca, Mexico.
2009 *Pulsaciones*. Museo "Francisco Goitia", Zacatecas, Mexico.
2004 *Transposiciones*. Espacio Tres, Mexico City, Mexico.
2001 *Cartografías Mentales*. Círculo Artístico de Sant Lluc, Barcelona, Spain.
1998 *Rincones de la Memoria*. Sala de Arte "Los Zacatecanos", Zacatecas, Mexico.
Nocturnos. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexico City, Mexico.
1995 *Impresiones Urbanas*. Museo Virreinal de Guadalupe, Zacatecas, Mexico.
Impresiones Urbanas. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexico City, Mexico.
Abstracciones Singulares. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexico City, Mexico.

Gruppenausstellungen

2015 *Gerzso Gerzso Gerzso*, Centro Cultural Tlatelolco, Mexiko-Stadt, Mexiko.
Shaped in Mexico 2, Bargehouse Gallery Oxo Tower, South Bank, London, England.
The Latin UK Awards, Rich Mix Gallery, London, England.

2014 *Shaped in Mexico*, Bargehouse Gallery Oxo Tower, South Bank, London, England.
Oaxaca Contemporáneo +-35, Galería de la SEC, Saltillo, Coahuila, Mexiko.

2013 *Arquetipos Imaginarios*, „Abierto Mexicano de Diseño", Historisches Zentrum, Mexiko-Stadt, Mexiko.
Abstracción en Zacatecas, Museo de Arte, Querétaro, Mexiko.
Verano Solsticio de Agua. Matria. Jardín Arterapéutico, Oaxaca-Stadt, Mexiko.

2012 *Tiempo de Sospecha: Un ejercicio sobre comunicación mediática, sistemas de conocimiento e información*, Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt, Mexiko.
Maestros Abstractos de la Plástica Zacatecana, Museo de la Ciudad, Mérida, Yucatán, Mexiko.

2011 *Abstractos*, Galería Municipal „Rosario Sánchez de Lozada", Querétaro, Mexiko.
Zona Maco 2011, Galería „Massimo Audiello", Mexiko.

2010 *Piccolo Aperto*, Venedig-Biennale in Bogotá, Galería Cero, Bogotá, Kolumbien.
RevolucionArte, Festival cultural Entijuanarte 2010, Interventionen im öffentlichen Raum, Tijuana, Mexiko.
II Bienal de Pintura „Pedro Coronel", Extemplo de San Agustín, Zacatecas, Mexiko.

2004 *Variaciones sobre el museo*, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, Argentinien.
Magma: Migración y Arte, Centro Cultural Viera y Clavijo, Santa Cruz de Tenerife, Spanien.

2002 *La Vanguardia Mexicana*, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, Spanien.
BAC III. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, Spanien.
Exposición en el XXIII Premio de Dibujo Sant Lluc, Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona, Spanien.

2001 *Public Privacy*, Feria de Arte, New Art 2001, Hotel Barceló Sants, Barcelona, Spanien.
Cohabitar, Instituto de Cultura la Capella, Barcelona, Spanien
Abstracto en presencia del aquí y el todo, Centro Cultural Ollin Yoliztli, Mexiko-Stadt, Mexiko.

2000 *Tales of the city*, Now Festival 2000, Nottingham, England.
El Oasis del Desierto, Instituto de Cultura, Mercat de les Flors, Barcelona, Spanien.

1998 *25 años 25 artistas*, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Mexiko-Stadt, Mexiko.
Encuentro con la Cultura, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Mexiko-Stadt, Mexiko.

1996 *Liberarte*, Universidad Iberoamericana, Mexiko-Stadt, Mexiko.

1995 *Hacia la vanguardia*, XIV Asamblea General de la Asociación de Artes Plásticas y la Organización de las Naciones Unidas, Tlaxcala, Mexiko.

Preise und Auszeichnungen

2015 Als bester lateinamerikanischer Künstler des Jahres in England nominiert, The Latin American UK Awards, London, England.

2012-2014 Mitglied des Sistema Nacional de Creadores de Arte des Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), 2011, Mexiko-Stadt, Mexiko.

2011 Teilnehmer der Schlussrunde des Premio Tequila Centenario, in der Kategorie aufstrebende Künstler, von der Zona Maco 2011 erteilt, Mexiko-Stadt, Mexiko.

2010 Zweiter Platz bei der II Biennale für Malerei „Pedro Coronel", Zacatecas, Mexiko Socrates-Erasmus-Stipendium für einen Studienaufenthalt an der Hochschule der Künste in Berlin.

2002 Erster Platz bei dem XXIII Premio de Dibujo Sant Lluc, Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona, Spanien.

2000-2002 Von der mexikanischen Regierung erteiltes Stipendium des Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) für ein Auslandsstudium.
Von der autonomen Regierung Kataloniens erteiltes Stipendium zur künstlerischen Weiterbildung.

2000 Von der Europäischen Union erteiltes Socrates-Erasmus-Stipendium für einen Studienaufenthalt an der Universität von Nottingham, England.

Öffentliche Sammlungen

Sammlung des Museo „Pedro Coronel", Zacatecas, Mexiko.
Sammlung der Generalitat de Cataluña, Barcelona, Spanien.

Anderes

2014 *Taller arte proceso: Prácticas post-pictóricas*, Museo de Artes Gráficas, Saltillo, Coahuila, Mexiko.

2013 *Taller Prácticas Post-Pictóricas: Volumen y Proceso*, Escuela de Artes Plásticas „Rubén Herrera", Saltillo, Coahuila, Mexiko.

2010 Gründer und Koordinator des *NOW (New Oaxacan Workshop)*. Eingeladener Künstler bei der Venedig-Biennale von Bogotá, Kolumbien.

2009 Zur Erteilung der *Clínicas de Especialización en Arte Contemporáneo* eingeladener Künstler, La Curtiduría, Oaxaca-Stadt, Mexiko.

2003 *Koordinator der Primera Muestra de Arte Público Zacatecas 2003*, Instituto Zacatecano de Cultura und Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), Zacatecas, Mexiko.
Taller de Arte Público, Museo de Arte Abstracto „Manuel Felguérez", Zacatecas, Mexiko.

Exposiciones colectivas

2015 Gerzso Gerzso Gerzso. Centro Cultural Tlatelolco, Ciudad de México, México.
Shaped in Mexico 2. Bargehouse Gallery Oxo Tower, South Bank, Londres, Inglaterra.
The Latin UK Awards. Rich Mix Gallery, Londres, Inglaterra.

2014 Shaped in Mexico. Bargehouse Gallery Oxxo Tower, South Bank, Londres, Inglaterra.
Oaxaca Contemporáneo +-35. Galería de la SEC, Saltillo, Coahuila, México.

2013 Arquetipos Imaginarios. Abierto Mexicano de Diseño, Centro Histórico, Ciudad de México, México.
Abstracción en Zacatecas. Museo de Arte, Querétaro, México.
Verano Solsticio de Agua. Matria. Jardín Arterapéutico, Oaxaca, México.

2012 Tiempo de Sospecha: Un ejercicio sobre comunicación mediática, sistemas de conocimiento e información. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, México.
Maestros Abstractos de la Plástica Zacatecana. Museo de la Ciudad, Mérida, Yucatán, México.

2011 Abstractos. Galería Municipal "Rosario Sánchez de Lozada", Querétaro, México.
Zona Maco 2011. Galería "Massimo Audiello", Ciudad de México, México.

2010 Piccolo Aperto. Bienal de Venecia de Bogotá, Galería Cero, Bogotá, Colombia.
RevolucionArte. Festival cultural Entijuanarte 2010, Intervenciones Públicas, Tijuana, México.
II Bienal de Pintura "Pedro Coronel". Extemplo de San Agustín, Zacatecas, México.

2004 Variaciones sobre el museo. Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, Argentina.
Magma: Migración y Arte. Centro Cultural Viera y Clavijo, Santa Cruz de Tenerife, España.

2002 La Vanguardia Mexicana. Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, España.
BAC III. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, España.
Exposición en el XXIII Premio de Dibujo Sant Lluc. Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona, España.

2001 Public Privacy. Feria de Arte, New Art 2001, Hotel Barceló Sants, Barcelona, España.
Cohabitar. Instituto de Cultura la Capella, Barcelona, España.
Abstracto en presencia del aquí y el todo. Centro Cultural Ollin Yoliztli, Ciudad de México, México.

2000 Tales of the city. Now Festival 2000, Nottingham, Inglaterra.
El Oasis del Desierto. Instituto de Cultura, Mercat de les Flors, Barcelona, España.

1998 25 años 25 artistas. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Ciudad de México, México.
Encuentro con la Cultura. Instituto Tecnológico y de Estudios

Superiores de Monterrey, Ciudad de México, México.

1996 Liberarte. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México.

1995 Hacia la vanguardia. XIV Asamblea General de la Asociación de Artes Plásticas y la Organización de las Naciones Unidas, Tlaxcala, México.

Premios y distinciones

2015 Nominado al mejor artista visual latinoamericano del año en Reino Unido, The Latin American UK Awards, Londres, Inglaterra.

2012-2014 Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca 2011. Ciudad de México, México.

2011 Finalista del Premio Tequila Centenario, en la categoría Artistas Emergentes, otorgado por Zona Maco 2011. Ciudad de México, México.

2010 Segundo lugar en la II Bienal de Pintura "Pedro Coronel". Zacatecas, México.

Beca Sócrates-Erasmus, para realizar una residencia de estudios en la Universidad de Künste Berlín, otorgada por la Comunidad Europea.

2002 Primer lugar en el XXIII Premio de Dibujo Sant Lluc. Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona, España.

2000-2002 Beca del Fonca en el Programa de Becas para Estudios en el Extranjero, otorgada por el Gobierno de México.

Beca para estudios artísticos, otorgada por la Generalitat de Cataluña.

2000 Beca Sócrates-Erasmus, para realizar una residencia de estudios en la Universidad de Nottingham, Inglaterra, otorgada por la Comunidad Europea.

Colecciones públicas

Colección en el Museo "Pedro Coronel", Zacatecas, México.

Colección en la Generalitat de Cataluña, Barcelona. España.

Otros

2014 Taller arte proceso: Prácticas post-pictóricas. Museo de Artes Gráficas, Saltillo, Coahuila.

2013 Taller Prácticas Post-Pictóricas: Volumen y Proceso. Escuela de Artes Plásticas "Rubén Herrera", Saltillo, Coahuila.

2010 Fundador y coordinador del NOW (New Oaxacan Workshop). Artista invitado en la Bienal de Venecia de Bogotá, Bogotá, Colombia.

2009 Artista invitado en las Clínicas de Especialización en Arte Contemporáneo. La Curtiduría, Oaxaca.

2003 Coordinador de la Primera Muestra de Arte Público Zacatecas 2003. Instituto Zacatecano de Cultura y el Fonca, Zacatecas, México.

Taller de Arte Público. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas, México.

Collective exhibitions

2015 *Gerzso Gerzso Gerzso*. Centro Cultural Tlatelolco, Mexico City, Mexico.

Shaped in Mexico 2. Bargehouse Gallery Oxo Tower, South Bank, London, England.

The Latin UK Awards. Rich Mix Gallery, London, England.

2014 *Shaped in Mexico*. Bargehouse Gallery Oxo Tower, South Bank, London, England.

Oaxaca Contemporáneo +-35. Galería de la SEC, Saltillo, Coahuila, Mexico.

2013 *Arquetipos Imaginarios*. Abierto Mexicano de Diseño, Historical Center, Mexico City, Mexico.

Abstracción en Zacatecas. Museo de Arte, Queretaro, Mexico.

Verano Solsticio de Agua. Matria. Jardín Arterapéutico, Oaxaca, Mexico.

2012 *Tiempo de Sospecha: Un ejercicio sobre comunicación mediática, sistemas de conocimiento e información*. Museo de Arte Moderno, Mexico City, Mexico.

Maestros Abstractos de la Plástica Zacatecana. Museo de la Ciudad, Merida, Yucatan, Mexico.

2011 *Abstractos*. Galería Municipal "Rosario Sánchez de Lozada", Queretaro, Mexico.

Zona Maco 2011 . Galería "Massimo Audiello", Mexico City, Mexico.

2010 *Piccolo Aperto*. Biennale di Venezia of Bogota, Galería Cero, Bogota, Colombia.

RevolucionArte. 2010 Entijuanarte Cultural Festival, Intervenciones Públicas, Tijuana, Mexico.

II "Pedro Coronel" Painting Biennale. Former Temple of San Agustin, Zacatecas, Mexico.

2004 *Variaciones sobre el museo*. Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, Argentina.

Magma: Migración y Arte. Centro Cultural Viera y Clavijo, Santa Cruz de Tenerife, Spain.

2002 *La Vanguardia Mexicana*. Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, Spain.

BAC III. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, Spain.

Exhibition at the 22nd Sant Lluc Drawing Prize. Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona, Spain.

2001 *Public Privacy*. Art Fair, New Art 2001, Barceló Sants Hotel, Barcelona, Spain.

Cohabitar. Instituto de Cultura la Capella, Barcelona, Spain.

Abstracto en presencia del aquí y el todo. Centro Cultural Ollin Yoliztli, Mexico City, Mexico.

2000 *Tales of the City*. Now Festival 2000, Nottingham, England.

El Oasis del Desierto. Instituto de Cultura, Mercat de les Flors, Barcelona, Spain.

1998 *25 years 25 artists*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexico City, Mexico.

Encuentro con la Cultura. Instituto Teconológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexico City, Mexico.

1996 *Liberarte*. Universidad Iberoamericana, Mexico City, Mexico.

1995 *Hacia la vanguardia*. 14th General Assembly of the Visual Arts Association and the United Nations, Tlaxcala, Mexico.

Awards and distinctions

2015 Nominated best Latin American visual artist of the year in the United Kingdom, The Latin American UK Awards, London, England.

2012-2014 Member of the National System of Art Creators of Fonca 2011. Mexico City, Mexico.

2011 Finalist for the Tequila Centenario Prize, in the category Emerging Artists, granted by Zona Maco 2011. Mexico City, Mexico.

2010 Second Place at the 2nd Pedro Coronel Painting Biennale. Zacatecas, Mexico.

Socrates-Erasmus scholarship, to undertake a study residence at Berlin University of the Arts, granted by the European Union.

2002 First place at the 22nd Sant Lluc Drawing Prize. Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona, Spain.

2000-2002 Grant from Fonca in the Program of Scholarships for Studies Abroad, granted by the Mexican Government.

Scholarship for artistic studies, granted by the Generalitat of Catalunya.

2000 Socrates-Erasmus scholarship, to undertake a study residence at the University of Nottingham, England, granted by the European Union.

Public collections

Collection at the Museo Pedro Coronel, Zacatecas, Mexico.

Collection at the Generalitat de Catalunya, Barcelona, Spain.

Other

2014 *Taller arte proceso: Prácticas post-pictóricas*. Museo de Artes Gráficas, Saltillo, Coahuila.

2013 *Taller Prácticas Post-Pictóricas: Volumen y Proceso*. Escuela de Artes Plásticas "Rubén Herrera", Saltillo, Coahuila.

2010 *Founder and coordinator of NOW (New Oaxacan Workshop).*

Guest Artist at the Biennale di Venezia of Bogota, Bogota, Colombia.

2009 *Guest Artist at the Contemporary Art Specialization Clinics*. La Curtiduría, Oaxaca.

2003 *Coordinator of Zacatecas 2003 First Exhibition of Public Art*. Instituto Zacatecano de Cultura and Fonca, Zacatecas, Mexico.

Public Art Workshop. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas, Mexico.

Danksagung | Agradecimientos | Acknowledgements

FÜR IHRE UNTERSTÜTZUNG | POR SU APOYO | FOR THEIR SUPPORT

Carmen Gaitán, Peter Krieger, Luis H. Carrera, Ellen Maul, Ismael Ordóñez Mancilla, Félix Suárez, Alfonso Sánchez Arteche, Marco Aurelio Chávezmaya, Hugo Ortíz, Gabriela Lara, Christoph Wagner, Peter J. Schneemann, Detlef Wittkuhn, Fionn Petch, Ana Carpizo, Massimo Audiello, Ercilia Gómez Maqueo, Ana Garduño, Olga Margarita Dávila, Pablo J. Rico, Manuel Felguérez, Mercedes Oteiza, Viktor Elbling, Bernd Weidlich, Reinhard Maiworm, Michael Stumpp, Juan Antonio Castañeda, Harald Feldhaus, Ludwig Johannsen, Rolf Tiemann, Vanessa Sánchez Fernández, Frank y Ulrike Westermann, Hans y Tatiana Fichtner, José Julián Carrera, Érik Lozano, Mara Loera, Rodrigo Rivero Borell, Alberto Kritzler, Sofía Mariscal, Marina Magro, Diego Haas, José Ramón González, Frank Carrera, Silvia Palacios Morton, Raúl Cerrillo, Gladys Villareal, Carlos Errecalde, Rosa Ma. Carrera, Maricris Herrera, Pamela Wheatley, Laura Carrera, Mauricio Cervantes, Patricia Tovar, Manuel García, César Morales Rodríguez, Eduardo Torres Navarrete, Álvaro Díaz, Martha D. Carrera, Carlos Frank, Daniela Paasch, Karen Carrera, Ivett Tinoco, Rosario Rogel Salazar, Víctor Hugo Becerra, José Luis González, Janea Estrada, Stefan Carrera, Estefanía Canale, Marlene Rodríguez, Andrés Carrera, Adriana Juárez Manríquez, Cristina Baca Zapata, Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, Universidad Autónoma del Estado de México, Museo Nacional de San Carlos, Goethe Institut Mexiko, Patronato de la Industria Alemana para la Cultura en México, Colegio Alemán "Alexander von Humboldt" y Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez".

FÜR IHRE SAMMLUNGEN | POR SUS COLECCIONES | FOR THEIR COLLECTIONS

Francisco J. Acuña, Francisco Pellat, Martha León, Guilen Errecalde, Sofía Rojas, Samuel García, Marisela Camarena, Eduardo Margain, Lorena Junco, Carlos Couturier, Bobby Epstein, Gilberto Soto Borja, Enrique Ochoa Reza, Carlos Ballados, María Maillard, J. Arturo Zapata, Lisa Hojel, Fernando Limón Rojas, Olga Montaño, Enrique Bátiz Zuk, Alfredo Delgado, Patricio Ballados, Paulina Gutiérrez, Rodrigo de la Garza, Natalia Zenses, Carlos Miles Zorrilla, Bernardo Errecalde, Karla Vela, Jaimie Craig, Alejandro Cuevas Romo, Patricia Ballados, Guillermo González, Eduardo Wanderer, Keli de Oliveira, Gilberto Cantú, Ana Armas, David Brandon, Jacqueline Forat, William Scanlan, Ingrid Kaiser, Erik Lozano, Fátima Olascoaga, Martina Santillán, Eduardo Vargas, José Manuel Coello y Mónica Martínez.

FOTOLEGENDE | S. 202-103. Mitarbeiter des Projekts *Matria* Kunsttherapeutischer Garten mit dem Künstler Luis Carrera-Maul. Historisches Zentrum von Oaxaca, Juni 2013. | **S. 208-209.** *Ohne Titel*, ortsspezifische Intervention im Rahmen des Projekts ACME/// IN-SITU, Flusssteine und Verpackungsmaterial, variable Größe, Mexiko-Stadt, November 2013. | **S. 212–213.** Gesamtansicht des Flusses in Cosautlán de Carvajal, aus dem die Steine für *Círculo Cromático (Teoría de los Colores J. W. Goethe, 1810)* entnommen wurden, Veracruz, Juli 2012.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO | pp. 202-203. Colaboradores del proyecto Matria Jardín Arterapéutico con el artista Luis Carrera-Maul. Centro histórico de Oaxaca, junio de 2013. | **pp. 208-209.** Sin título. Intervención específica en el proyecto ACME///IN-SITU. Piedras de río y material para embalar, dimensiones variables. Ciudad de México, noviembre de 2013. | **pp. 212-213.** Vista general del río en Cosautlán de Carvajal de donde fueron extraídas las piedras del *Círculo cromático (Teoría de los colores, J.W. Goethe, 1810)*. Veracruz, julio de 2012.

PHOTOGRAPHIC INDEX | pp. 202-203. Collaborators of the project *Matria* Artherapeutic Garden with the artist Luis Carrera-Maul. Historic center of Oaxaca, June 2013. | **pp. 208-209.** Untitled. Specific intervention in ACME///IN-SITU. River stones and material for packaging, variable dimensions. Mexico City, November 2013. | **pp. 212-213.** View of the river in Cosautlán de Carvajal from which the stones for *Color Wheel (Theory of Colors, J.W. Goethe, 1810)* were taken. Veracruz, July 2012.

Die Regierung des Bundesstaates Mexiko hat versucht, alle Besitzer von Urheberrechten zu ermitteln. Etwaige Unterlassungen bitten wir zu entschuldigen. Wir bitten um Nachricht und verpflichten uns, dies in zukünftigen Ausgaben zu ändern. | El Gobierno del Estado de México ha procurado establecer contacto con los titulares de los derechos de autor que conciernen a esta obra. Anticipadamente se disculpa si ha cometido alguna omisión y se compromete a enmendarla en ediciones futuras. | The Government of the State of Mexico has tried to contact the owners of copyright concerning this work. We apologize in advance for any omissions and undertake to amend them in future editions.

Credits | Créditos | Credits

FOTONACHWEIS | FOTOGRÁFICOS | PHOTOGRAPHS

ALEX CUEVAS: 6-7, 16, 18, 20, 24, 28, 34-35, 62-63, 64, 65, 67, 68, 71 (oben rechts | arriba derecha | top right), 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 84, 85, 97, 124, 136, 142, 143, 144, 146-147, 149, 152, 155, 156, 158-159, 191, 192, 196, 197, 198, 199.
DANIEL MOLINA: 2-3, 38, 46, 47, 50, 51, 55 (rechts | derecha | right), 56, 57, 58-59, 202-203.
FRANK CARRERA MAUL: 4-5, 36-37, 42, 43, 105 (oben links | arriba izquierda | top left), 108 (oben | arriba | top), 109 (oben | arriba | top), 117 (unten rechts | abajo derecha | down right), 119, 208-209.
GUILEN ERRECALDE: 44, 166-167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174-175, 177 (oben rechts und unten links | arriba derecha y abajo izquierda | top right and bottom left), 178, 179, 212-213.
LUIS CARRERA-MAUL: 32-33, 45, 48-49, 52, 53, 54, 55, 60, 70, 71 (unten links | abajo izquierda | down left), 82, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 98 (oben | arriba | top), 101, 103 (oben | arriba | top), 105 (oben rechts und unten | arriba derecha y abajo | top right and down), 107 (oben links | arriba izquierda | top left), 108 (unten | abajo | down), 109 (unten | abajo | down), 112, 115, 116, 117 (oben und unten links | arriba y abajo izquierda | top and down left), 121 (oben rechts und unten links und rechts | arriba derecha y abajo izquierda y derecha | top right and bottom left and right), 125, 126-127, 141, 150 (oben | arriba | top), 151, 153, 162, 180, 181, 182-183, 184, 185, 186, 187, 188-189, 190, 194-195.
PÍA CANELLO: 103 (unten | abajo | down), 104, 111-112, 120, 121 (oben links | arriba izquierda | top left), 122, 123.

ÜBERSETZUNGEN | TRADUCCIONES | TRANSLATIONS

Deutsch | Alemán | German: Maj Britt Jensen
Englisch | Inglés | English: Luis Cejudo Espinosa

NACH PROJEKTEN* | POR PROYECTO* | BY PROJECT*

Metonimias
Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México
Von Oktober 2012 bis März 2013 | Octubre de 2012 a marzo de 2013 | October 2012 to March 2013
Koordination | Coordinación | Coordination: Carmen Gaitán y Ana Carpizo
Forschung und Texte | Investigación y textos | Research and texts: Peter Krieger
Vortrag | Conferencia | Conference: Christoph Wagner
Museografie und Ausstellungsgestaltung | Museografía | Museology: Teresa Romero
Aufbau | Montaje | Installation: Hugo César Hidalgo y Guillermo Magaña
Design | Diseño | Design: Jesús Francisco Rendón Rodríguez
Öffentlichkeitsarbeit | Relaciones públicas | Public relations: Ingrid Kaiser
Vermittlung und Pressearbeit | Difusión y prensa | Communication and press: Adriana Moncada
Mitarbeiter | Colaboradores | Collaborators: Anatolio y Pedro Ortíz Luna, familia Ortíz Luna y habitantes de Cosautlán de Carvajal
Fotografische Dokumentation | Documentación fotográfica | Photo documentation: Alex Cuevas
Videodokumentation | Documentación en video | Video documentation: Guilen Errecalde
Sponsoren | Patrocinadores | Sponsors: Galería Marso y Cinescopio

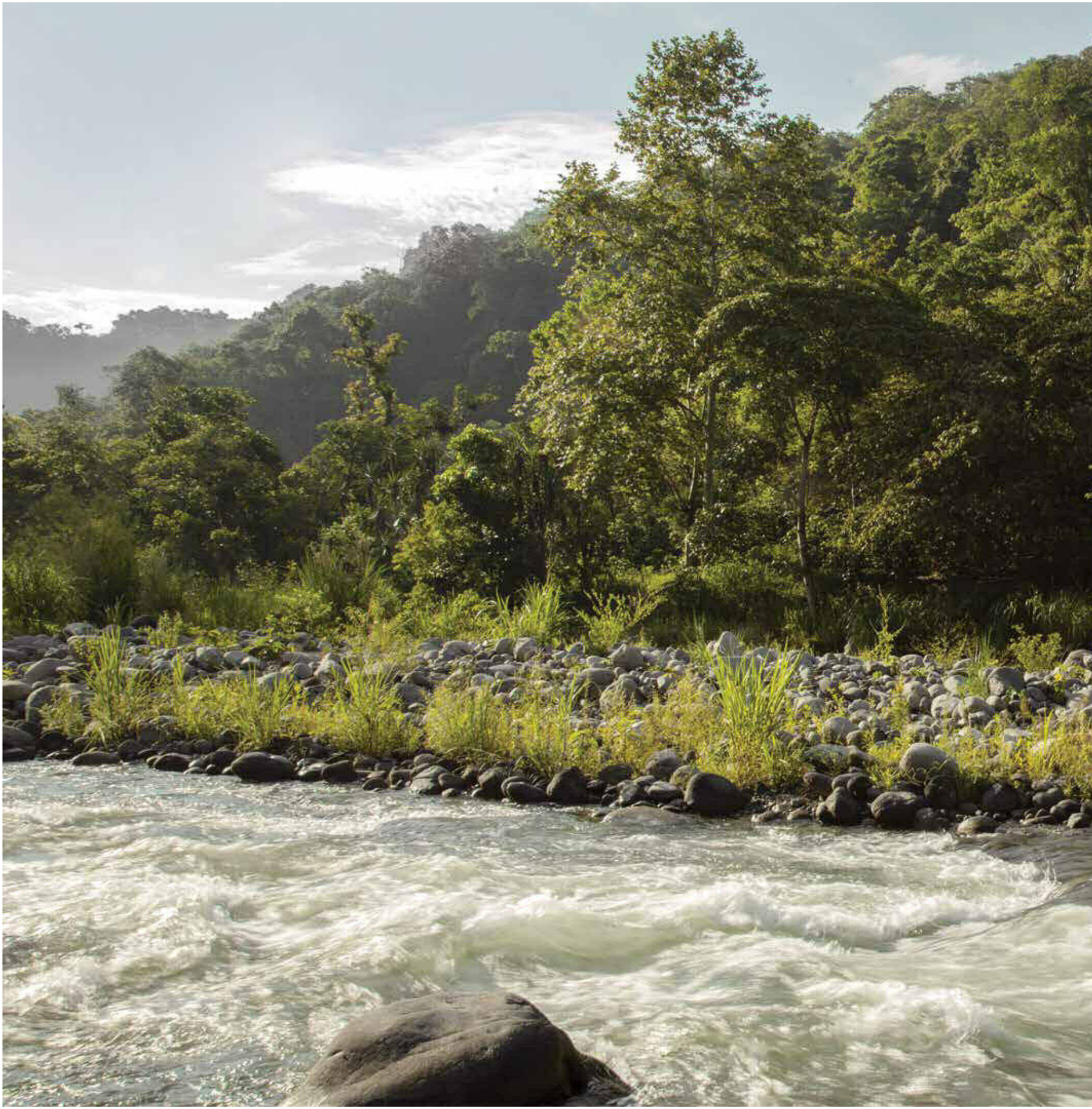
Matria
Murguía 103, centro histórico de Oaxaca
Von Juni bis Dezember 2013 | Junio a diciembre de 2013 | June to December 2013
Koordination | Coordinación | Coordination: Mauricio Cervantes
Kurator | Curaduría | Curator: Pablo J. Rico
Vermittlung | Vinculación | Outreach: Patricia Tovar
Öffentlichkeitsarbeit | Relaciones públicas | Public relations: Mariana Rivera
Mitarbeiter | Colaboradores | Collaborators: Roland Heupgen, Moisés Mendoza Rodríguez y Lucio Martínez Valencia
Fotografische Dokumentation | Documentación fotográfica | Photo documentation: Daniel Molina
Sponsoren | Patrocinadores | Sponsors: Galería Manuel García, Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño, A.C. (CAMPO)

H77
Havre 77, colonia Juárez, Ciudad de México
Juni 2013 | Junio de 2013 | June 2013
Koordination | Coordinación | Coordination: Rodrigo Rivero Borell y Alberto Kritzler
Kurator | Curaduría | Curator: Olga Margarita Dávila
Öffentlichkeitsarbeit | Relaciones públicas | Public relations: Ingrid Kaiser
Mitarbeiter | Colaboradores | Contributors: Cristhian Dávila, Pamela Wheatley, Sergio Rojas, Adán Díaz Castro, Eusebio Francisco Araujo y Apolinar Vergara Torres
Fotografische Dokumentation | Documentación fotográfica | Photo documentation: Pía Canello y Frank Carrera Maul
Videodokumentation | Documentación en video | Video documentation: Iván Ávila
Design | Diseño | Design: Maricrís Herrera
Sponsoren | Patrocinadores | Sponsors: ReUrbano y Guateque

M02
Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México
Von März bis Mai 2015 | Marzo a mayo de 2015 | March to May 2015
Koordination | Coordinación | Coordination: Carmen Gaitán y Ana Carpizo
Vortrag | Conferencia | Conference: Pablo J. Rico
Öffentlichkeitsarbeit | Relaciones públicas | Public relations: Martina Santillán
Museografie und Ausstellungsgestaltung | Museografía | Museology: Teresa Romero
Fotografische Dokumentation | Documentación fotográfica | Photo documentation: Alex Cuevas
Design | Diseño | Design: Jesús Francisco Rendón Rodríguez
Sponsoren | Patrocinadores | Sponsors: Guateque

Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas
Von Dezember 2015 bis März 2016 | Diciembre de 2015 a marzo de 2016 | December 2015 to March 2016
Koordination | Coordinación | Coordination: Víctor Hugo Becerra y José Luis González
Vortrag | Conferencia | Conference: Pablo J. Rico
Öffentlichkeitsarbeit | Relaciones públicas | Public relations: Gabriela Vargas Ortíz
Fotografische Dokumentation | Documentación fotográfica | Photo documentation: Guilen Errecalde
Design | Diseño | Design: Karla de los Reyes

*Diese Projekte konnten Dank der Unterstützung des Sistema Nacional de Creadores de Arte, des Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) durchgeführt werden. | *Estos proyectos fueron realizados gracias al apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte, a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). | *These projects were carried out with the support from *Sistema Nacional de Creadores de Arte,* of Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).



METONIMIAS

Luis **Carrera-Maul**

se terminó de imprimir en octubre de 2016, en los talleres gráficos de Artes Gráficas Panorama, S.A. de C.V., ubicados en Avena núm. 629, colonia Granjas México, delegación Iztacalco, Ciudad de México, C.P. 08400. El tiraje consta de 2 mil ejemplares. Para su formación se usó la familia tipográfica *ITC Officina Sans Std,* de Erik Spiekermann y Just van Rossum, para International Typeface Corporation, y *Warnock Pro,* de Robert Slimbach, para Adobe Systems. Concepto editorial: Hugo Ortíz, Adriana Juárez Manríquez y Juan Carlos Cué. Formación, portada y supervisión en imprenta: Adriana Juárez Manríquez. Corrección de estilo en alemán: Detlef Wittkuhn. Corrección de estilo en inglés: Fionn Petch. Corrección de estilo en español: Cristina Baca Zapata.

Editor responsable: Félix Suárez.