

Daniel Guzmán



Double Album Daniel Guzmán with Steven Shearer

Prólogo / Lisa Phillips — 4

Agradecimientos / Richard Flood — 6

19° 26' N / Richard Flood — 16

A Place Where Nobody's Been Before / Daniel Guzmán — 32

96 Tears: Abraham Cruzvillegas Interviews Daniel Guzmán — 48

Impressions from the Subsoil / Guillermo Fadanelli — 64

Selected Exhibition History and Bibliography — 88

Exhibition Checklist — 98

Translations — 100

•

New Museum, New York

exterior cover: *Untitled (Come as you are)*, from the "Paul McMeats, The Violence Around Us" series, 2005.

Ink on paper, 18 3/4 x 26 3/8 in / 47.5 x 67 cm

interior cover: *Sigue siendo rock and roll para mí*, 2005. Metallic bucket, vinyl records, and Styrofoam skull,

19 x 36 1/4 in / 48 x 92 cm

Lisa Phillips, *Directora Toby Devan Lewis*, New Museum

Prólogo

Esta exposición reúne a dos artistas—Daniel Guzmán, nacido en México en 1964, y Steven Shearer, nacido en 1968 en Canadá—que a través de una amplia variedad de medios visuales exploran el mundo predominantemente masculino del *rock and roll* y otras subculturas populares. Al observar las obras de Guzmán y Shearer se aprecia inmediatamente la adopción paralela de estrellas y grupos pop de las décadas de 1970 y 80 como sustitutos personales y avatares de la identidad contemporánea. Tanto Shearer como Guzmán engendran obras que parecen buscar tropos y referencias en el mundo exterior, pero sólo como herramientas para vislumbrar su propio interior, creando al final dos conjuntos de obras diferentes en las que los personajes funcionan como extensiones de autorretratos.

Al enfrentar un nuevo siglo Shearer y Guzmán reflejan una nueva realidad en la que las periferias tradicionales se convierten en centro. Los dos crecieron al otro lado de una las fronteras de Estados Unidos—la potencia cultural dominante del final del siglo XX. En sus respectivas prácticas, ambos artistas contrabalancean su proximidad física y entusiasmo personal por esa cultura, y una visión álgida de su predominio. El New Museum acoge la transformación cultural y a los artistas de todo el mundo que transitan el filo más agudo de estos cambios; por eso no puedo pensar en un mejor espacio para albergar *Double Album: Daniel Guzmán y Steven Shearer*.

El Curador Jefe Richard Flood ha trabajado de cerca con Shearer y Guzmán para concebir y organizar la exposición y el catálogo correspondiente. Estamos muy agradecidos a Richard por su compromiso con los artistas y por presentar la primera exposición individual de cada uno en los Estados Unidos. También estamos enormemente agradecidos a Steven y Daniel por compartir con nosotros su obra y sus pasiones.

Además de los reveladores ensayos de Flood, Guillermo Fadanelli y Jim Lewis han contribuido textos a este volumen que iluminan enormemente la obra de Guzmán y Shearer. El artículo de Fadanelli ofrece una visión muy personal de su relación con la obra de Guzmán, especialmente sus dibujos. La contribución de Lewis es una bella apreciación onírica que traza la vida de los hermosos muchachos que habitan los cuadros de Shearer.

La exposición no hubiera sido posible sin la confianza y el apoyo a artistas internacionales emergentes de la American Center Foundation. Estamos en deuda con la Fundación por su liderazgo en el apoyo de esta muestra. Apoyo

adicional para la exposición ha sido ofrecido generosamente por Bob Rennie y Carey Fouks, y esta publicación ha sido posible gracias al apoyo financiero del J. McSweeney and G. Mills Publications Fund del New Museum, así como de kurimanzutto, en la Ciudad de México.

Agradecemos enormemente la cooperación de aquellos que prestaron obra a la exposición y que tuvieron la gentileza de separarse de sus maravillosas obras. Finalmente, quiero agradecer a todo el personal del New Museum por sus esfuerzos por hacer llegar la obra de Daniel Guzmán y Steven Shearer con un público más amplio.

—Translation by Fernando Feliu-Moggi

Agradecimientos

Trabajar con Daniel Guzmán y Steven Shearer ha sido una experiencia extraordinaria. Han transformado mi lista de lecturas necesarias y ampliado la de música que tengo que oír. También he podido ver con sus ojos sus ciudades de origen y experimentarlas un poco por mi propia cuenta. Lo que más une a estos artistas es su capacidad de seguir transformando y llenando su obra con inquietudes que a veces resultan desconcertantes y siempre audaces. Son artistas que tratan un mundo que conozco, pero lo hacen desde posiciones que me resultan sorprendentes. Esto se debe en parte a su herencia generacional, pero más aún a la elección de ambos artistas de compartir con ustedes y conmigo, casi en forma de diario, los detalles de su mundo personal.

Muchas personas han contribuido a hacer realidad las visiones de Daniel y Steven. En el New Museum debo agradecer a Lisa Phillips, *Directora Toby Devan Lewis*; a Lisa Roumell, Jefe de Operaciones, John Hatfield, Subdirector, y a Alice Arias, Directora de Finanzas y Administración. Brindo un enorme agradecimiento a mi familia de curadores: Laura Hoptman, Curadora Principal Kraus Family, Massimiliano Gioni, Director de Proyectos Especiales, y Eungie Joo, Directora y Curadora de Programas Públicos y Educativos. La exposición hubiera sido imposible sin el ágil desempeño de Benjamin Godsill, Adjunto Curatorial. También debemos reconocer la labor de nuestro antiguo pasante Miguel Amado, que estableció las bases de datos y se mantuvo en contacto con las galerías de los artistas. Shari Zolla desempeñó con pericia sus labores como registradora, y Hendrik Gerrits, Gerente de Exposiciones y el Preparador Joshua Edwards, junto con su equipo, instalaron la exposición. Regan Grusy, Directora de Desarrollo, y Juliana Clark, Directora Adjunta de Desarrollo de Becas, trabajaron junto a nuestros generosos patrocinadores, los lejanos y los próximos, para consolidar el apoyo para la exposición.

Debo un agradecimiento muy especial a Sarah Valdez, nuestra editora y la coordinadora de esta publicación, que laboró con extraordinaria pericia y diligencia para que cada uno de los textos, desde su llegada, fuera representativo y original. También debo agradecer a Karen Wong, Directora de Asuntos Externos, por su ayuda en encauzar los detalles de producción de este volumen, que se completó a marchas forzadas. Tanto Karen como Sarah se nutrieron de las ideas de Melanie Franklin Cohn, ex-Directora de Publicaciones, que inició el proyecto del catálogo. El diseño de la publicación ha sido una

contribución extraordinaria de Conny Purtill, de Purtill Family Business, con quién yo había deseado trabajar desde hace muchos años.

El maravilloso e íntimo ensayo de Guillermo Fadanelli sobre su relación con la obra de Daniel Guzmán, junto con los elegantes “dichos” aforísticos de Jim Lewis basados en la obra de Steven Shearer hacen de este volumen un documento especial; a ellos ofrezco mi más sincero reconocimiento por escribir de forma tan hermosa y honesta. Del mismo modo, debo agradecer a Abraham Cruzvillegas su entrevista con Daniel, que destaca como un documento fundamental. Todas estas piezas han sido traducidas del español al inglés, o viceversa, y quiero agradecer a nuestro Director de Traducciones, el Fernando Feliu-Moggi, que enfrentó la edición acelerada del catálogo y desempeñó una labor inteligente y pulida, así como los traductores Richard Moska y Natalia Pérez.

Los representantes de Daniel Guzmán y Steven Shearer participaron en la exposición brindando en partes iguales información, tiempo y pasión. Por parte de Daniel, Mónica Manzutto, José Kuri, y Amelia Hinojosa, de kurimanzutto, desde la Ciudad de México, ofrecieron una asistencia fundamental para que la visión que el artista y yo ideamos se cumpliera en la exposición y en las imágenes que ilustran el catálogo. Además, Michael Lieberman, y Allison Kave, de Harris-Lieberman Gallery, en Nueva York, prestaron una ayuda extraordinaria al recoger para éste volumen fotografías de la obra de Daniel. También debemos agradecer a Eva Presenhuber y Anna Caruso y Claudia Klausner de Galerie Eva Presenhuber, Zurich, a Franco Noero y Pierpalo Falone de Franco Noero Gallery, Turín, y a Stuart Shave y Jimi Lee, de Stuart Shave/Modern Art, Londres, por su extraordinaria asistencia en la recolección de obras de Steven para esta exposición.

Agradezco especialmente a Raúl J. Zorrilla y Aldo Sánchez Ramírez, Director Ejecutivo y Coordinador de Programación, respectivamente, del Instituto Cultural Mexicano de Nueva York, por aliarse con nosotros y ayudarnos a organizar el transporte de muchas de las obras de Daniel Guzmán que presentamos aquí. Quedo profundamente agradecido a César Cervantes por tomarse el tiempo de presentarme a algunos de los antepasados de Daniel.

Quiero extender un agradecimiento muy especial a la American Center Foundation, que garantizó apoyo inicial a la exposición y los programas asociados a ella en las etapas de desarrollo del proyecto. También quiero dar un agradecido reconocimiento a Bob Rennie y Carey Fouks por el generoso apoyo que prestaron a la exposición, y a kurimanzutto, de Ciudad de México, por su apoyo para este catálogo. También debemos reconocer individualmente a los coleccionistas que generosamente han prestado de sus colecciones obras por ambos artistas y que se han desprendido galantemente de ellas por el periodo de duración de la exposición. A ellos agradecemos su importante contribución a esta muestra.

—Translation by Fernando Feliu-Moggi



Murciélago, from the "La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico" series, 2005.
Ink on paper on wood panel, 82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm



Guerrero, from the "La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico" series, 2005.
Ink on paper on wood panel, 82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm



Mi Gober precioso, from the "La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico" series, 2006.
Ink on paper on wood panel, 82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



Ask the Dust, from the "La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico" series, 2007.
Ink on paper on wood panel, 82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



Do You Love Me, from the "La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico" series, 2007.
Ink on paper on wood panel, 82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



Detrás del cosmos I, from the "La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico" series, 2006.
Ink on paper on wood panel, 82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



Untitled, from the "La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico" series, 2006.
Ink on paper on wood panel, 82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



Abi Road, from the "La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico" series, 2007.
Ink on paper on wood panel, 82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

19° 26' N



Qué extraordinario que el mundo exista, Mexico, 1997. Plastic bucket and three digital prints as photographic documentation, 15 3/4 x 11 7/8 in / 40 x 30 cm

A sculpture by Daniel Guzmán takes the form of the ubiquitous white plastic bucket that appears everywhere throughout Mexico City. It's used for cleaning, merchandise display, food, liquids—anything that needs containing. Many of the buckets bear product labels or makers' marks. On the side of Guzmán's bucket, the label reads "Que extraordinario que el mundo exista" (How extraordinary that the world exists), which the artist borrowed from a lecture given by the Austrian logician Ludwig Wittgenstein. Guzmán has documented the bucket in a number of photographs, always integrated into the daily rhythms of work and life. The first time I saw the sculpture, it was in a large group exhibition and located just off to the side from the main event. I immediately thought that there was a leak in the ceiling and wandered over to see the degree of damage. Instead, something wonderful happened in the poetry created by the bucket, the space, and the presumption of a leak. This easy epiphany transformed the situation into a simple moment of grace. Had there been a leak, it would have been turned into a fountain of natural inevitability. I mention the bucket because it is, in many ways, representative of Guzmán's need to find the wonder in the everyday. He is definitely not looking for miracles; he accepts the world as it exists. However, he does believe in the power of transformation.

Guzmán holds the great muralist José Clemente Orozco in a very high place among his pantheon of idols. This affection explains something of the artist's impulse for the transformative in both his graphic and three-dimensional work. Regarding Orozco, Guzmán notes that he "is the only muralist who avoids didacticism. He plays all the time with caricature, mixing cartoons with Aztec iconography, dangerous creatures becoming comic. They're scary and freaky, but also quirky and humorous." This same ambiguity can be seen very clearly in an extraordinary campaign of large ink drawings executed by Guzmán between 2005 and 2007. In them, the old gods stampede into the 21st century, wreaking havoc as their monstrous bodily functions dictate scenarios where punch lines are lethal and retribution is slipping on a cosmic banana peel. Humor and horror are inevitably equivalent in Guzmán's drawings.

There are many cycles of drawings in Guzmán's career. They are all brutally honest and draw their material from life's graffiti—that stuff that covers and muffles the psyche with a congestion of airborne, spam-birthed infogarbage. One morning when I was visiting Guzmán, he had purchased a tabloid newspaper with its front page devoted to the capture of a "cannibal" accused of murdering his girlfriend and turning her into hors d'oeuvres. Throughout the day he carried the paper tucked under his arm and people inevitably asked Guzmán if they could see the paper and where they could find another.

By the end of the day, the cannibal (easily adapted into Guzmán's source bank) had found a home in my imagination. I eventually forgot about the death chef until the week I was finishing this essay and there was his final headline on foxnews.com, "Cannibal Suspect Hangs Himself by Belt in Jail Cell, Dies." The accompanying copy could have been pulled from a text on one of Guzmán's "carne negra" drawings, a series where murderers and writers occupy an equalizing plateau, and read "Acquaintances, prosecutors and psychologists described [Jose Louis] Calva as a charismatic, habitual liar who liked to dominate women who he sometimes convinced to sell his poems on the street."

The macabre sweetness of Calva's desire to have his ill-fated sweethearts sell his poems on the street is a narrative that would be comfortable in the cinema of some of Guzmán's favorite "Mexican" film directors like Spanish-born Luis Buñuel and Chilean-born Alejandro Jodorowsky. When, for example, Guzmán is asked about the role of women in his work, or their seeming absence, he says simply, "Women are present all the time in my work; they are that obscure object of desire" (echoing the title of Buñuel's late masterwork). Jodorowsky, in addition to his mind-altering films like *El Topo* and *The Holy Mountain* (wherein the battle for Mexico City is enacted by toads costumed like conquistadores and lizards costumed like Aztec warriors), was also an important cartoonist who turned his artistic/polemical movement, *El Pánico*, co-founded with fellow absurdist Fernando Arrabal and Roland Topor, into a long-running comic strip.

The very fact that Jodorowsky's highly theoretical cartoons could run in a mainstream newspaper (*El Herald de México*) says much about the ongoing ascendancy of the Mexican avant-garde, where the accepted is, more often than not, the transgressive. The organizing principles of Jodorowsky's *Movimiento Pánico*—terror, humor, simultaneity—all play a strong part in Guzmán's drawings. Guzmán is, in his practice, part of a uniquely Mexican tradition where the cartoon is recognized as a fine art. At the heart of the Mexican Muralist Movement is a level of epic exaggeration that, rehearsed in the muralists' drawings, achieves a level of muscular concision that is often missing from the murals themselves. There is also an expectation that Mexican art, whether secular or political or religious, say something. It is this cultural climate that has nurtured Guzmán, and it is also the culture that he has chosen to be one with.

When talking about the drawings he plans for the future, Guzmán mentions a new series of portraits with texts of those artists, writers, and musicians "who gave me a new opportunity to experience things." He wants to start with

Charles Bukowski, then move on to Pier Paolo Pasolini, Louis-Ferdinand Céline, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Kurt Cobain, John Lennon, Iggy Pop, Johnny Rotten. Asked about women again, he says, smiling, "I think Patti Smith is okay."

Guzmán lives surrounded by books and music; these are everything to him, and his enthusiasm is that of a proselytizer promoting his spiritual family. He talks about Cortázar as "a friend you have all the time, a normal situation." José Agustín, his favorite Mexican writer, he credits for "helping me to learn about myself, like an older brother." William S. Burroughs he loves "for the darkness," and describes *Naked Lunch* as very "hard" work. Bukowski is the "alcoholic hero." And then there's Céline, who he says took him "to the limit of the human condition." Guzmán's current favorite is the transplanted Chilean writer Roberto Bolaño, author of *Los detectives salvajes* and *2666*, who died young, unlike most of Guzmán's hardened survivors. These authors all come with soundtracks scored by Guzmán's imagination just as the titles of his drawings fall from his music.

Guzmán's sculpture is utterly direct. It is, with few exceptions, composed of additive combinations of thoroughly ubiquitous elements. Vinyl records, bootlegged CDs, buckets, Styrofoam skulls, cardboard boxes, an artificial plant, piles of old newspapers, plastic bananas, market bags, and street bling—lots of that. The only fabricated pieces are done by a commercial iron fabricator and are simple trellis constructions of Spider-Man masks. The masks lead back to an early Guzmán obsession, the Spider-Man cartoons he watched on television as a child. Like other of the artist's sculptures, there is a palpable sense that childhood is still easily reclaimed. The Spider-Man works are powerful in their aerated combination of formality and fantasy; their tracery of line is contrasted with their sculptural heft. Much of Guzmán's sculpture comes literally from the city's street vendors and markets, granting the work a distinct air of the social and the careless splendor of the vernacular.

Guzmán loves skulls; they are everywhere in his drawing, painting, and sculpture. The skulls come from the powerful stir of spirits that arrive on the Day of the Dead, when secular transubstantiation substitutes sugar and its attendant giddy rush for the body and blood of Christ. They also come from Aztec culture in which the skull was a powerful signifier, both talismanic and decorative. In Guzmán's work, death is always there. It is interesting to note that in his two series of small paintings on board that death is meditative and primal. One series of four depicts a portrait of Pier Paolo Pasolini (a particular inspiration for Guzmán), a painting of a crow (a talking bird

who appears in Pasolini's film *Hawks and Sparrows*), a scene depicting a miracle in his film *Teorema*, and a view of the landscape where Pasolini was murdered. The other, a trio, is more abstract and offers up a vanitas of a glowering skull, a radiant skull, and a view of the inferno. All of the paintings appear edited down to the elegant basics in a way that the drawings (and many of the sculptures) always appear in a state of energetic flux.

Some of Guzmán's work, like *Dazed and Confused*, an open triangle of painted wood and dowels in the form of plastic bananas, is daring enough to just tell the naked joke, while others, such as *Jimmy*, are gloriously, ridiculously Mannerist, like Marilyn Monroe poured into her transparent dress to felliate a version of "Happy Birthday" for John F. Kennedy. An enormous hanging testicular lozenge slathered in fake gold chains and earrings, *Jimmy* is the vice-regal other rarely glimpsed in Guzmán's mostly totalitarian sources. Using the same bling as *Jimmy*, Guzmán has also created one of his most heartbreaking (yet not maudlin) sculptures. Sixteen gold chains are suspended approximately a quarter of an inch out from the wall. At the end of each chain is a letter spelling out the title of the piece, *Infinita Tristeza*. It is a perfect union of material and meaning. Somehow, the melancholy phrase, spelled out in the cheap faux gold, grows much larger than its objective reality. It isn't just a romance gone sadly bad but a comment on class aspirations and the tyranny of taste.

In his videos, Guzmán keeps it nice and easy. All the tapes are endearing in their quest for shared experience. While Guzmán has abhorrence for the sentimental, he is in no way intimidated by the emotional. The videos are stylistically reminiscent of silent films in which the subject matter is uncomplicated and often accompanied by intertitles. Guzmán's persona and that of his occasional "actors" is in the classic tradition of Buster Keaton yet not at all stylized. Guzmán's Everyman is in touch with his feelings but well aware of a certain transient futility in his actions. In a way, that awareness is what signifies the artist's humanity. The videos are also among the artist's most autobiographical works. In their directness and simplicity, they almost have the feel of parables, not unlike the most plainspoken films of Pasolini.

It is impossible to think of Daniel Guzmán without thinking of Mexico City. One of the great cultural capitals of the world, Mexico City dates back to the early 14th century, when one of the most elegant and perverse civilizations in the history of the world was born. The Aztec empire lasted into the 16th century, when it was shattered by the long reach of the Spanish throne. What followed was a sometimes cordial, sometimes sadistic Spanish

rule that led to revolution after revolution until the people of Mexico won their own nation in 1821. Nothing in Mexican history is alien to Guzmán; it is at the core of his work. The ancient avatars, the battles for freedom, the film directors and authors, the streets and the vendors, the music and the theater of the inhabitants, are all inspiration. An ability to channel his adolescent self is also a huge part of what informs his work. He has a teenager's gusto for scatological humor and the naughty kinkiness of tattoo portraiture. It is Guzmán's inner child that keeps the adult artist so entranced by the virginal thrill of the first experience, of being constantly open to the joy of discovery.

—Quotations taken from Richard Flood's conversation with Daniel Guzmán on October 13, 2007.

following pages: *Untitled (Spider man)*, 2006. Enamel on iron, set of three, 44 1/2 x 33 1/2 x 33 1/2 in / 113 x 85 x 85 cm;
5 1/8 x 40 1/2 x 26 3/8 in / 13 x 102 x 67 cm; 46 1/2 x 61 x 50 3/8 in / 118 x 155 x 128 cm

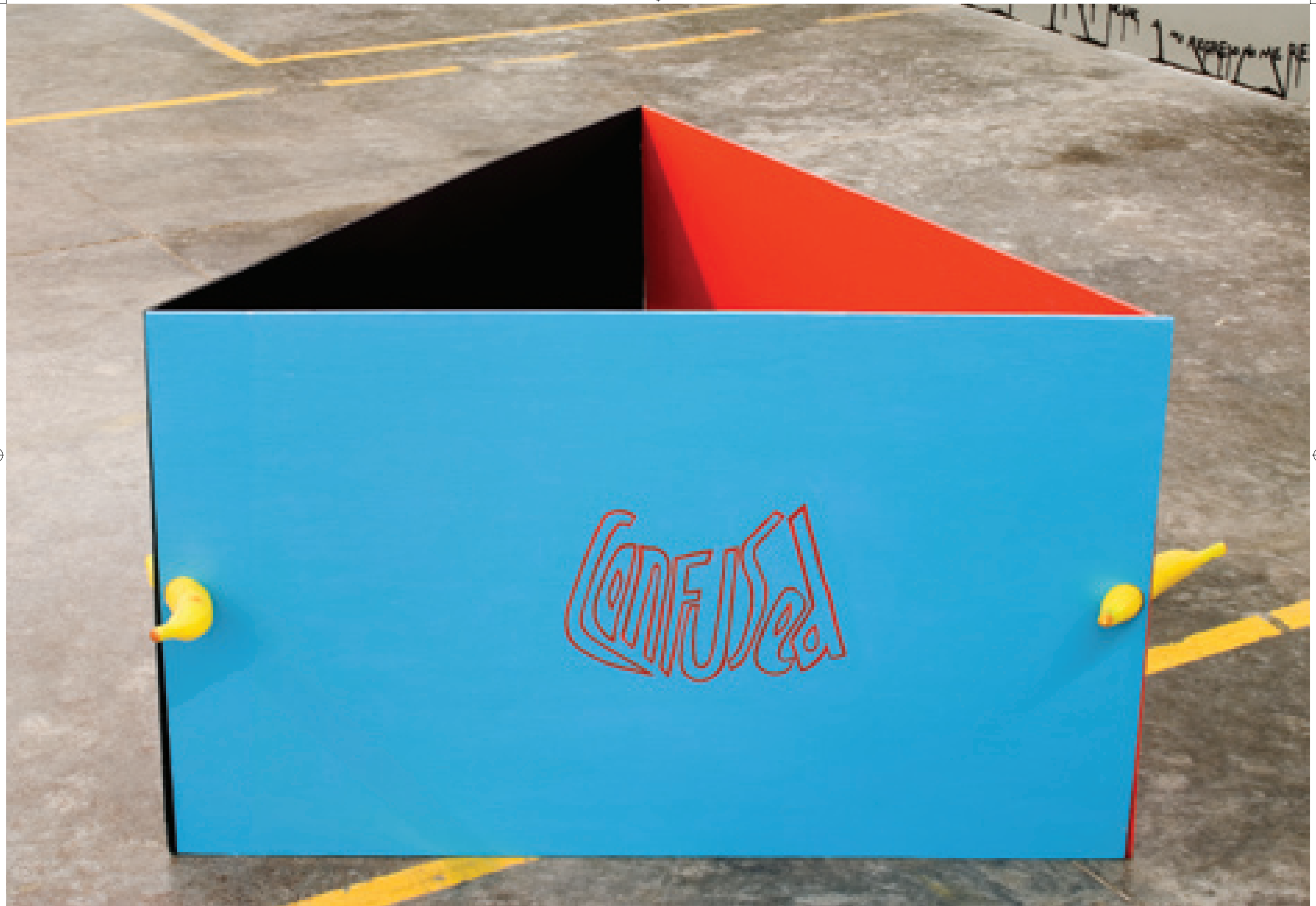


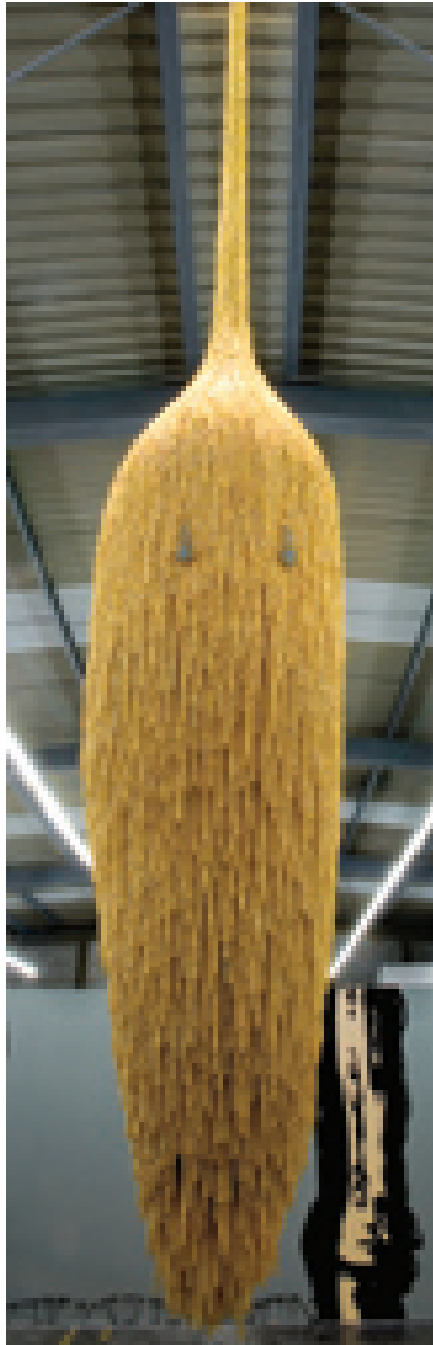


Burn, 2004. Towers of newspaper and plastic figures, 63 x 14 1/2 x 12 1/4 in / 160 x 37 x 31 cm



Posición primaria, 2004. Four plastic bags, 69 3/4 x 24 x 9 7/8 in / 177 x 61 x 25 cm





previous: *Dazed and Confused*, 2004. Painted wood and plastic bananas, 24 x 1/2 x 34 5/8 in / 61 x 1.3 x 88 cm
 above: *Jimmy*, 2006. Fake gold chains, fake gold earrings, plastic net, and foam, 112 1/4 x 14 1/8 in / 285 x 36 cm



Untitled (calavera con cadenas), 2005. Wood and clay, 23 5/8 x 9 x 9 in / 60 x 23 x 23 cm
 following: *Infinita tristeza*, 2002. Sixteen chains with fake gold letters, dimensions variable

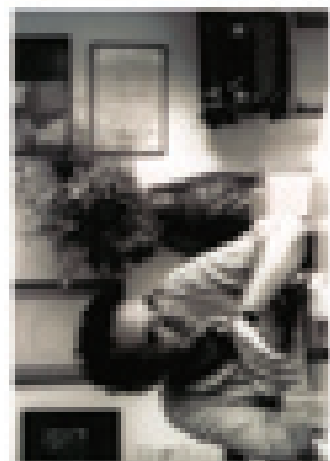






100

A black and white portrait of a man with a beard and mustache, wearing a suit and tie, looking slightly to the side. The image is a high-contrast, grainy reproduction, possibly a photocopy or a stylized print. The man has dark hair, a full beard, and a mustache. He is wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt and a dark tie. The background is a plain, light color. The overall style is reminiscent of early 20th-century photography or a graphic design illustration.

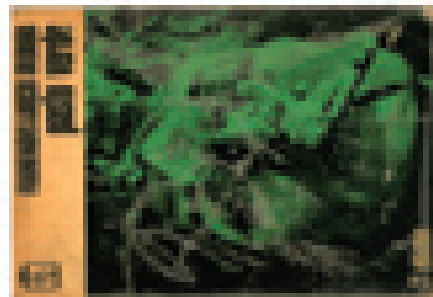


El pueblo de la ciudad, pero se movieron. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió.

El pueblo de la ciudad, pero se movieron. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió.

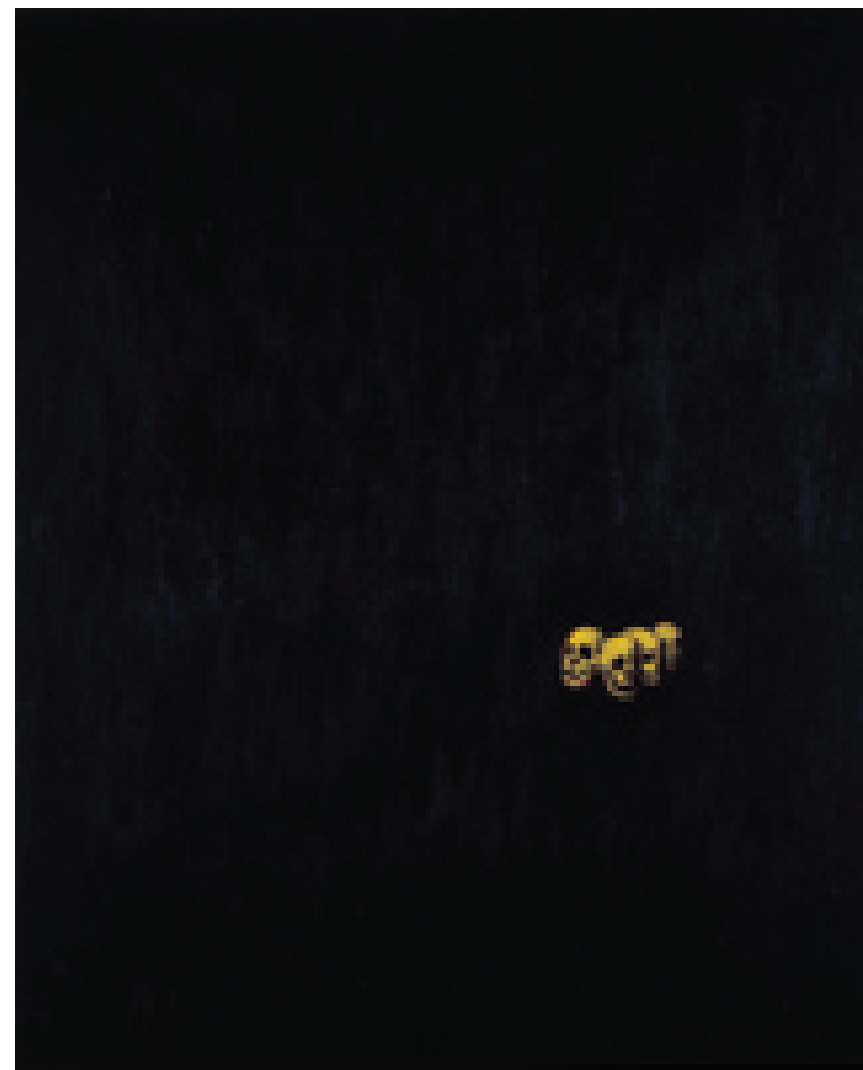
(Vive Chile) (Vive el pueblo) (Vive la independencia)

El pueblo de la ciudad, pero se movieron. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió.



El pueblo de la ciudad, pero se movieron. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió.

El pueblo de la ciudad, pero se movieron. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió. El pueblo se fue a la ciudad y se movió.



Untitled, from the "New Face in Hell II" series, 2005. Acrylic on wood, 19 3/4 x 23 5/8 in / 50 x 60 cm



Untitled, from the "New Face in Hell II" series, 2005. Acrylic on wood, 19 3/4 x 23 5/8 in / 50 x 60 cm



Untitled, from the "New Face in Hell II" series, 2005. Acrylic on wood, 19 3/4 x 23 5/8 in / 50 x 60 cm



PPP Retrato I, from "The World Doesn't Want Me Any More and Doesn't Know It" series, 2006.
Acrylic on wood, 15 3/4 x 19 5/8 x 1 in / 40 x 50 x 2.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



PPP Retrato II, from "The World Doesn't Want Me Any More and Doesn't Know It" series, 2006.
Acrylic on wood, 19 5/8 x 15 3/4 x 1 in / 50 x 40 x 2.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

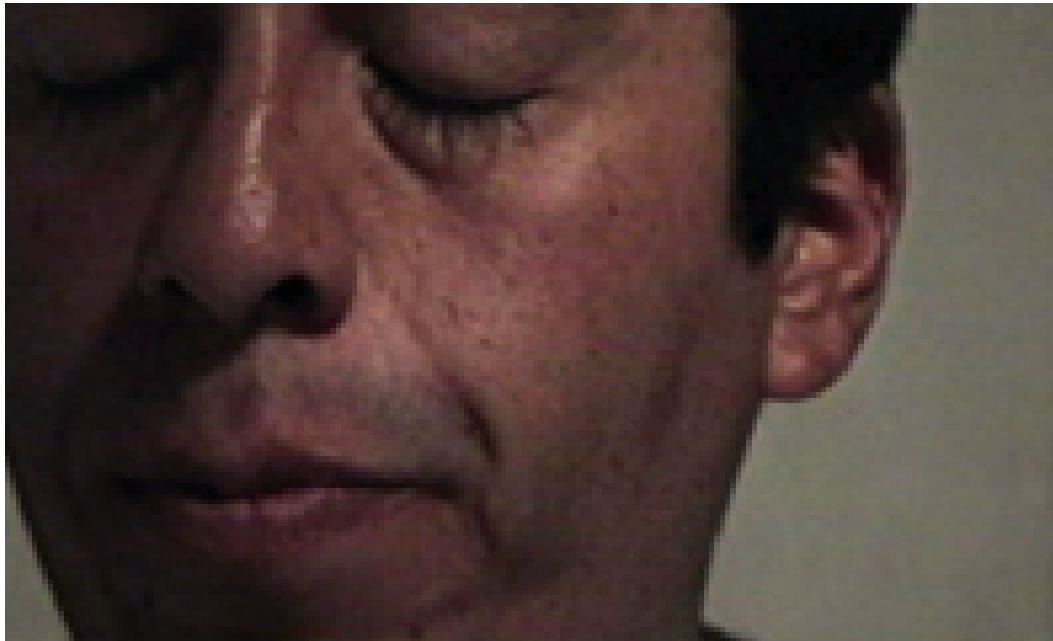


PPP Crow, from "The World Doesn't Want Me Any More and Doesn't Know It" series, 2006.
Acrylic on wood, 19 5/8 x 15 3/4 x 1 in / 50 x 40 x 2.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



PPP Levitation, from "The World Doesn't Want Me Any More and Doesn't Know It" series, 2006.
Acrylic on wood, 19 5/8 x 15 3/4 x 1 in / 50 x 40 x 2.5 cm.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

96 Tears



Still from *Momentos irrepetibles*, 2000. Video transferred to DVD, 1:30:00

Over fifteen years ago, when I was taking drawing classes at the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, or National School of Visual Arts), I accidentally met Daniel Guzmán. One morning, we were both going to school and happened to be on the same bus. On impulse, we began talking about the usual: school, some of the teachers there, other students we both knew, personal things.

That's when I found out that Daniel lived in Ciudad Nezahualcóyotl, an eastern suburb of Mexico City that turns into a muddy swamp every time it rains. I also found out he taught drawing at a Catholic preparatory school in the city's north end. Because of some drawings he showed me that time, I realized his greatest passion was music. But books and films have also been raw materials for his drawings, sculptures, videos, and installations.

Over the years, we have been involved (accidentally and deliberately) in the same projects on various occasions, like the artist-run space Temístocles 44 or the fanzine *Casper*, as well as various group shows and events. What I didn't know when I met Daniel was that I was also going to have many of the best beers of my life with him.

The following is a transcription of an e-mail conversation we recently had.

Abraham Cruzvillegas What's up Dani? What're you listening to?

Daniel Guzmán Not much, just hanging, listening to The Zombies.

ac I was listening to the Pibes Chorros and Los Saicos. Speaking of which, let's start with that: music. How was it that drawing, for you, had to do with rock music from the very beginning? Since you made those drawings for *Conecte* magazine.

dg Clearly, rock, and music in general, have been part of my life ever since I can remember: my old man put the radio or his records on every night before going to bed. My own tastes in music are based on a mix of what he and my mom liked: romantic music, to state it very broadly. Then I listened to other stuff, like rock, that really flustered/discomfited the old lady, especially AC/DC.

ac I remember your mom complaining the first time you invited me over to your place in Neza (Ciudad Nezahualcóyotl). She said: "I tell Daniel, 'Turn the music down because when your friends call you don't hear the phone'... and he just keeps drawing." What we ate that day was delicious.

dg Yes, something very simple, but my mom is a good cook. To me, there's always been an obvious, direct link between drawing and music—it's hard for me to isolate the two. In an interview, Julio Cortázar said he felt there was a pretty close link between what he wrote and jazz: that a part of what he writes is a sort of response to what he hears, to the rhythm.

ac And all that frigging noise in rock...how do you put that down on paper?

de I don't really know. At first it's clearly an automatic response to all that noise that's translated or described as a gesture or a series of visual textures that don't need to convey anything and that simply have to do with the pleasure of making them.

ac But if I remember correctly, the drawings you made were copies of rock-band records and posters, most of all Kiss, then all mixed up with sports magazines and girlie magazines and comics that your old man bought. My dad bought them too: *Aniceto*, *Hermelinda Linda*, *Órbita*, *Esto*, *Ovaciones*.

de Yes, the drawings started out as copies of all those things. Back then I was drawing a lot with a ballpoint pen and pencils from school. I remember perfectly some of the things I copied, especially *Kalimán*, and some other comics about television-show characters that newsstands sold back then: *Cantinflas*, *El Chavo del Ocho*, *Capulinita*, *Chivas*, *Chivas ra-ra-ra*, or *Chanoc*.

ac And what about film—how important is that in your work?

de I don't know. I've been going to the movies since I was a kid. My dad took me practically every weekend to see each and every action film in those days, mainly James Bond and various black-and-white films—*Superman*, *Batman and Robin*, *The Beatles*, and so on. Then I'd go by myself, or with my Uncle Daniel and my sisters and cousins. I saw a lot of movies starring Mexican wrestlers and comedians at the theaters around my neighborhood: the Maya, the Titán, and the Teresa, where we went for Sunday matinees. In retrospect, I have the feeling that it affected me in the way that you construct your own reality, by rather oddly incorporating those stories and characters that take you to other places and lives, pretty far removed from my own, from the reality of an inner Mexico City neighborhood. I think it remains to be seen how that whole adventure that cinema offered me in my childhood and youth enters into the new projects I want to do: fictional things on video.

ac In that childhood and adolescent fantasy of yours, how did eroticism come up? In your drawings of Lin May, Meche Carreño, Sasha Montenegro, Rossy Mendoza, and other actresses from the era of *fichera* movies,¹ there's always tits and ass and broken hearts. Something that's a little monstrous, but ultimately sensual and also farcical, like *Deep Throat*.

de It all started pretty impetuously, almost like a spontaneous orgasm. I always was a pretty shy and quiet kid, and it wasn't until after I'd practically finished

1. This film genre arose in the 1970s as a soft-core porn version of 1950s and 1960s movies about cabaret performers, featuring *ficheras* as the main characters: women who get paid as dance partners in clubs and sometimes also hire themselves out as prostitutes (cf. *ficheras* or *bellas de noche*). (Tr. note)

preparatory school that I had close encounters with girls. Meanwhile, I had a lot of dates with "Palmela Handerson," so, without really thinking about it, my real life experience with girls remained pretty limited and strange. But then all of a sudden it got mixed up with the idea of vamps in movies who seduce, corrupt, and debauch well-behaved young men who had never left home without the blessing of their graceful, virtuous mothers, and that led to that monstrous, twisted stuff that shows up quite often in the drawings. So you could say it's a pretty crude and dirty form of eroticism. For sure.

ac When did you start putting words and texts in your drawings?

de I started putting texts and words in a series of drawings entitled "carne negra," which is directly influenced by my reading William Burroughs at the time, mostly photocopied excerpts from the book *White Subway* and some interviews in which he talks about the cut-up technique he learned from his friend Brion Gysin. Burroughs introduced it as a work method, as a kind of collage using only writing and introducing "chance," which broke with the traditional structure of time and space in literature. All that, as well as reading *Naked Lunch*, showed me a totally different reality in literature, with his mix of realism and fiction, all sordid and gloomy.

ac How did you suddenly go from using a pencil on practically any kind of paper to using objects in space, to placing things that construct a sentence?

de Through the experience of working and experimenting, I've been able for a while now to mediate and balance all that, and it becomes a more laid-back and reflexive process in terms of the drawing and everything else it involves. I think it was stimulating for me to see how all of you worked: yourself, "El Chomos" (Damián Ortega) and the other people around us. That gave me the courage not to limit myself to working only in two-dimensional formats and I went looking for other things.

ac What were those first pieces like? Like the one in which you used a cot?

de The first piece I made without any drawing in it was for the 1991 show you asked me to be part of, entitled "In Situ," in downtown Mexico City, you remember? I used the cot I slept in at my folks' house. Using it was a pretty spontaneous impulse, without really knowing what the deal was. At the time I was pretty absorbed in reading Samuel Beckett, and I think that's where I got the idea of using the cot for an installation. And that's the first time I used written words as part of a piece. I wrote a phrase with the bedsprings and put it at the foot of the bed. I think it said something like, "What name?" And on the wall of one of the rooms of the site, I hung the bed frame lit with a lamp.

ac In those years when you started exhibiting your work, what did you think of group work, collaborations? For instance, at Temístocles 44.

de I saw group work as a way of learning in a context outside of art school, working on things I didn't know anything about (conceptual art, site-specific work, installation, performance, etc.) or that hadn't interested me until then. It was an adventure: feeling free and at ease with something that I found incredibly exciting. I think it was important for this to happen to me, because very few people at my school were interested in expanding their field of work or their knowledge in independent spaces and collectives; they didn't want to stop doing conventional work, so as to remain under the protective wing of certain teachers who were important in the visual arts scene in Mexico at the time.

ac What made you decide to do remakes—with Luis Felipe Ortega—of certain performances by Vito Acconci, Bruce Nauman, Terry Fox, Paul McCarthy, and others?

de The idea of the videos came about when we were working as a collective at the house in Polanco—at Temístocles 44. So working on those videos was just the result of our common taste in certain writers: Beckett, Burroughs, Cortázar, etc. Our spending time together at the Polanco space was also important, and so was talking about certain pieces from the 1960s and 1970s by American artists, which we only knew about from photos, conversations, and texts. Those pieces intrigued us: they dealt with bodily actions in an isolated space, sometimes interacting with objects. And because of their temporal nature, we hadn't experienced these works directly. This led us to re-create some of these actions with the scanty means we had at our disposal: a VHS camcorder that Luis Felipe's sister lent us, and some texts that described the actions very succinctly.

ac From the early days, when you were making the Batman drawings, the portraits of serial killers and their victims, the first installations and videos to what you're making now, it strikes me that something has always stayed the same: an absolute sincerity that has to do with speaking about things that you would normally only tell your closest friends. And sometimes not even them.

de Yes, it's like exposing yourself constantly, but I think some things have changed in terms of how those emotions are documented and expressed, especially in the objects and videos. In the series of drawings and paintings, I deal with both facets: what happens to me in terms of immediate experience, and what I think or read about a certain subject, writer, or artist that inspires me. In retrospect, I could say that there are only a few subjects that I return to as a source of inspiration. The writing or text as drawing comes directly from what I'm reading at any

given time; I play fiction and reality games that are personalized based on my own obsessions, like the meaning of life, love, disappointment, violence—whether sexual, emotional, or criminal—the search for happiness, and now that I'm older, the quest for a kind of tranquility, silence, death. I don't see it as a shift in my interests, but rather as a change of setting for these same obsessions. I try not to let personal sentimentality encumber the works or fence them in, so as to stay open to other ways of responding and other stimuli.

ac I remember a drawing you did of your old man out on the field in a soccer uniform, so emotional, so lighthearted, and at the same time totally interpretable by anyone; so simple that it could summarize your work as a whole. It may actually hold many of the keys to your work. Emotion is a double-edged sword: the artist's autobiography is almost always boring. Gabriel Kuri, a contemporary of yours, says that every moment of your work is—in your own words—like a settling of accounts with yourself. I'd like to see it as something that transcends emotion or identity—am I right? Actually, he says that you didn't assert this about the last series, “La búsqueda del ombligo.” I don't think it's merely an issue of expressiveness.

de I hope not; I'm not always talking about me or about my background in my work, but I'm the first person involved. It's true I didn't say anything like that about the last series. It's more complicated: it has to do with a way of perceiving things and the world I live in. I'd like to think that, with every step I take in my work, I'm leaving things behind; among them, all that purely expressive or sentimental stuff in favor of a saner, calmer, more temperate vision. I'd like the work to capture something of the serene disposition that, for instance, my maternal grandparents Uncle Ismael and Aunt Munda (as they're called in their hometown) had. I grew up watching television and looking at tons of pictures in magazines; some of that clearly stayed with me, mixed up with the personal stuff. It's true that I don't always play with the emotional, which isn't an easy device to exploit. I at least try to avoid that in favor of something that eludes me, something more unconscious.

de How was it, working in a family environment, with the soundtrack of soccer games, soap operas, comedy shows, and so on? What was that space like? I'm referring to the physical space where you drew in your folks' house, with the TV, music, and the whole family gathering for meals.

de TV was something that marked my entire childhood. It was like forgetting and momentarily escaping the day-to-day situation of the neighborhood: a mixture of reality and fiction that leaves you in a non-place that's a mental construct. This led me to include quotes or reflections in my drawings, like a bridge between the general sensibility and my own, permeated by everything that accumulates over

the hours of watching television. The “real-physical” space I had in many of the various places where I lived with my family throughout the years as we moved around Mexico City was almost always between the two beds where my sisters and I slept, or the dining room table: always in a small apartment. Zero privacy over many years.

ac Where did you live?

de I grew up in the Doctores neighborhood, until I was about fifteen. Then, for purely financial reasons, we moved to various places around Mexico City, but I can say that the experience that undoubtedly marked me the most was growing up in a *vecindad*² downtown. To me, all the other places always represented something provisional and distanced from what I’d experienced at the *vecindad* in the Doctores. We lived for a while in the Jardín Balbunea area, the Romero Rubio, the Unidad Ejército de Oriente, Ciudad Nezahualcóyotl. And all of those places, except Ciudad Nezahualcóyotl, represented a physical and emotional isolation for me from my surroundings. Ever since I can remember, the only things that always accompanied me on this journey were music and books. What can I salvage out of that? A kind of need for other people, for a community. This also happened—in a different way—in my mom’s hometown in Oaxaca, where I regularly spent long periods of time as a kid and teenager. So that has also accompanied me in my work—what you call “pop culture” or “folk culture” and everything it implies: music, parties, slang, humor, a particular outlook on life and reality.

ac When you talk about literature as a travel companion, what writers are you referring to? What were you reading then? What are you reading now?

de At the time I was reading José Agustín, Juan Villoro, Julio Cortázar, Samuel Beckett, Carlos Castaneda, William Burroughs, Charles Bukowski, and several others, but I think they’re among my all-time favorites. I also really like reading articles and interviews about rock and literature in Mexican newspapers. The latest books I’ve read are by Roberto Bolaño and Enrique Vila-Matas, and I’m trying to finally finish reading, after several failed attempts, Malcolm Lowry’s *Under the Volcano*. Under my friend Ignacio “El Tigre” Perales’s recommendation, I’m also reading quite a bit of poetry by Pier Paolo Pasolini, Nicanor Parra, and some others.

ac On the other hand, your work, again, is very sound-based, auditory, musical. From Oaxacan folk music to Colombian *vallenatos* and punk to the *Balada del Pirulí*.³ And finally the kind of rock you play with your band, Los Pellejos.

de Los Pellejos started jamming again over a month ago and it’s all going well, we’re going to put out a CD. Los Pellejos is part of something I always wanted:

2. A block of row houses around a central courtyard where common bathrooms and laundry sinks are situated. Originally referring to this type of construction, the term *vecindad* has also come to include modern government-subsidized apartment buildings designed for lower-income tenants. (Tr. note)

3. The ballad *Felicidad* written by Armando Manzanero and sung by Víctor Iturbe, also known as “el Pirulí.” (Tr. note)

to make noise, so that makes me happy. The band is independent from my art, and since it’s rock music, all the better. It doesn’t keep me away from my work, and I see it as time spent that improves my state of mind; I don’t see it as an art project or anything like that.

ac But it still has to do with the sources of your work: I’m thinking of the appropriative relation of *détournement* of collage that Greil Marcus describes in *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, and from there to Situationism and punk. I’m thinking of The Ramones’ proverbial saying: “Learn the three basic chords and form your own band.” How was your last concert?

de Yes, if it hadn’t been for that (saying), I would surely have thought that I had to study music, but since it’s easier than you imagine, you just have to do it without thinking about all the bullshit that surrounds rock musicians in Mexico. The concert went pretty well considering we’d stopped rehearsing for a while. People showed up and paid to get in, without knowing what to expect from us. We came out pleased.

ac I like the idea of the band as something practically lacking virtuosity, but your drawings aren’t like that. How do you see the technical aspect of drawing?

de I’ve always thought that my thing wasn’t about what many of my schoolmates got into, like the idea of being a virtuoso or hot shit in drawing. At one point, whatever I got from the drawing workshop at school helped me to channel the rest, to bring up everything I’d been mulling over at home and use it in a more constructive manner. I saw what I learned at school as a complement to my personal needs.

ac Speaking of which, what’s it like to have been a drawing teacher for so many years? What happens in your classes? What do you talk about?

de I’m not a good teacher. The workshop’s pedagogic aspect doesn’t really concern me, as I’m more interested in having the kids focus on what they’re doing—the reason behind every decision they make in a drawing—and above all, their decision to be artists. In the drawing classes I gave at La Esmeralda (the National School of Painting, Drawing, and Printmaking) I tried to go against the grain of the way I was educated: I didn’t want to enslave the kids by only working with a model, and I developed a series of exercises to make them analyze the different ways in which you can go about making a drawing, according to their personal interests and abilities. In the classes I share my tastes and interests for pop culture, comics, literature, film, and music, and I base the activities and exercises we developed on those issues.

ac Could you talk about your experience at art school? About your teachers?

dg There were three teachers at the ENAP who were the most important to me: First, my “visual education” teacher, Tomás Gómez Robledo, who taught me through and through about Cézanne, Matisse, Rembrandt, and the German Expressionists, principally Max Beckmann. Secondly, but also very importantly, my drawing teacher, Gilberto Aceves Navarro, who has been one of the artists and teachers who has done the most to make drawing relevant in Mexico; he’s taught various generations of visual artists in the country, and he’s an artist who’s passionate about his work. With him I discovered how wonderful it was to draw, and especially to observe and pay attention to the small details of the work and the daily discipline of drawing and art in general. Finally Guillermo Santamarina, who gave a special course at the school and undoubtedly made me reevaluate everything else I’d been taught by the more academic teachers at the ENAP until then. He taught me to look outside of the school. And also because he was—and still is—a promoter and friend of artists in projects that renewed the contemporary art scene in Mexico. And well, practically at the end of my studies—I didn’t finish my degree—I met people, I did projects and had adventures with people who taught me other things and have been pretty significant to me throughout my work and my life. To mention just a few of them, Damián Ortega, Eduardo Abaroa, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas, Pablo Vargas-Lugo, Gabriel Kuri, and you.

ac I’m thinking again about periods in your work that had to do with comics, sign-painting, and caricature. But also with the paintings and drawings of artists like William Hogarth, Francisco Goya, Honoré Daumier, Otto Dix, George Grosz, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, José Clemente Orozco, and finally Philip Guston, who was also deeply interested in Max Beckmann’s work and Will Eisner’s and Robert Crumb’s comic strips. How do you see your work in relation to this grotesque genealogy of humor, social criticism, and energetic, gestural expressiveness?

dg Ouch! I don’t know. I’d love to say that I actually do share those artists’ way of seeing to a great extent, that I always end up blending it with the streetwise tone of city graffiti, which not only resorts to cartoons, but also to the dirty, vulgar language you find in restrooms in cantinas and other hangouts (“YOU’RE A COCKSUCKER IF YOU’RE READING THIS,” for example). I also mix this with the amateurish style of music magazine aficionados who try to depict the rock star of the moment, or with the style of the “anonymous” creators of pornographic comics distributed in Mexico.

ac Would you like to talk about your “My generation” project?

dg All right, it’s a project that includes drawings, a show, and a book, and that

attempts a personal review of my taste for certain (primarily Mexican) artists who have left a mark on me over the various phases of my work. It’s not a historical, or theoretical, or nationalistic revision—it’s purely and simply my personal selection: Otto Dix, José Clemente Orozco, Philip Guston, José Luis Cuevas, Vlady, Gilberto Aceves Navarro, Germán Venegas, Roberto Turnbull, Mariano Villalobos, José Luis Sánchez Rull, and Paul McCarthy. The idea is to show the wider context—the particular background, the influences—of this group of artists who have all used drawing pretty recurrently over their respective careers, in their overall body of work. I would also like to find a kind of leitmotif in terms of expressivity, monstrosity, and gestural quality that ties them to Orozco. He is the Mexican artist whose drawings interest me the most, especially for how much his work in drawing has “influenced” this kind of “generation” I focus on in my project. Besides, these artists’ ways of dealing with drawing undoubtedly also associates them with other (non-Mexican) artists I’ve included in the project.

ac Let’s get back to something: the word as graphics, as form. When a word or sentence functions along with the image to trigger meaning in your pieces, are there technical decisions involved? It almost looks like there’s a certain way of holding the pencil or brush.

dg It happens in various ways. One way is that I draw without really knowing what it will all lead to—I initially pick a kind of general topic, then I let anything, or practically anything, come into it. It takes me a long time to distinguish the personal or anecdotal part that serves me as a starting point. Sometimes words or sentences adapt themselves to all of this, and sometimes they don’t. I can’t help it. That’s what happens and it has to be resolved as a whole without disassociating it. When I conceive a piece I don’t begin by envisioning the operative or physical part of the project. When I decide to use one medium instead of another, I do so with the very clear notion that it’s the ideal medium to resolve the riddle that’s in my head at that moment. That’s what happens, with questions and doubts that crop up at the end, once the piece has appeared. In the case of the recent diptychs, I couldn’t resolve them any other way. There aren’t many different types of paper or different sizes—it wasn’t a money issue, only a technical one. Something important about the diptychs is that I didn’t use any written words in them at all: they’re mute, in their own way. I didn’t use words because, talking to Pepe Kuri and Mónica Manzutto one day about the new series of drawings I wanted to begin, they mentioned that it would be cool as a challenge to see what happened if I only worked with images and no text, and the truth is, it seemed like a good idea to me, so I took it pretty seriously and left out the word-and-image mixture, which is something that happened almost automatically in my work.

ac Like in the *Felicidad* video, there are lyrics, almost in the form of drawings.

And there's also a personal story, involving your family. Could you describe your work process for this piece?

dg The idea of the text in the video was resolved that way because I was going to show it outside of Mexico and wanted to make sure viewers understood the lyrics. I remembered an INXS video in which they use a series of cue cards, and then someone told me that Bob Dylan had done it before them. So I thought about doing this with my nephews as a complement to the action in the video, because the music reminds me of a time in my life when I was more or less my nephews' age, and of the song's emotional component and what it says. It's a sort of reconciliation with life and hope, and, well, kids or young people are supposed to have their whole lives ahead of them. That's why I decided to do it with my nephews, and with handmade cue cards (of the translated lyrics) and the music.

ac How did you do the other videos, like the one in which you listen to music and cry? Or the one in which you're throwing rocks at a tree? How does it work in each case? I'm referring to your use of song lyrics and what they mean, emotionally, conceptually.

dg The piece you mention, *Momentos irrepitibles*, where I'm singing along to songs and then cry at the end, is simply a musical memory exercise, and, at least for me, it undoubtedly brings up a series of feelings and memories associated with that music. In the case of the video in which I'm throwing rocks at a tree, *Lucky Strike*, the entire action is taken from part of a Paul Auster book, *The Music of Chance*, which I did some variations on in the style of a literary quote, something that also happens in Auster's book. The texts that appear as subtitles are what I'm thinking while I'm performing the action or am about to perform it. And the last case that's worth mentioning is the video *New York Groove*, where the intention of using music and characters—all friends of mine—is to have a kind of party, a celebration of the friendship that unites us, using music and the streets of the city where I live, in the style of a late-1970s music video, with a song by Kiss guitarist Ace Frehley as the background music.

ac And what are you listening to these days? I've been listening to *96 lágrimas* by Las Moskas from the disc that Dr. Lakra gave me.

dg Classical music, stuff by Ravel and Debussy for piano, a lot of piano music, a legacy of Mariana's, and coincidentally *96 Tears*, but in its original version by the Chicano band Question Mark and the Mysterians. Sometimes I get bored with the radio and current rock. Especially Mexican rock music. You know, like you always need to turn the guitars down a bit to hear the silence.

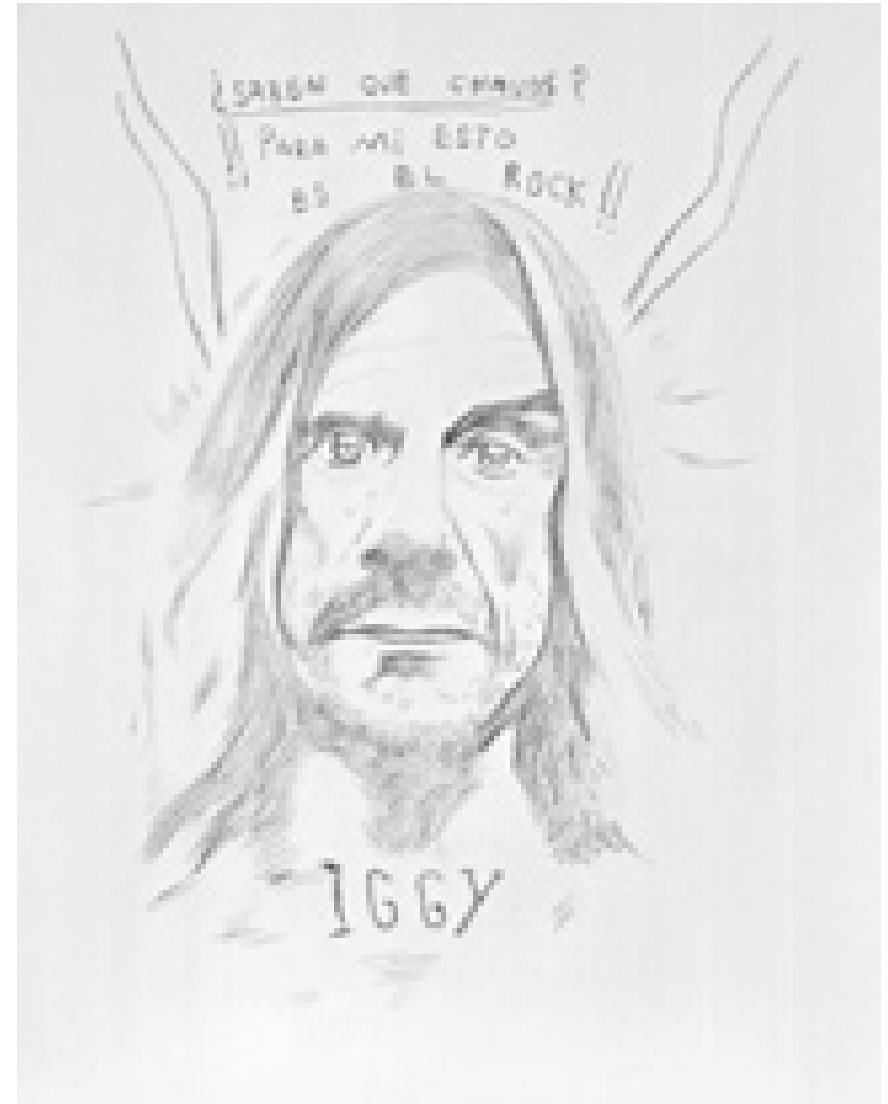
—Translation by Richard Moszka.



Raw Power, 2004. Styrofoam and cardboard box, 19 3/4 x 15 x 15 in / 50 x 38 x 38 cm



Untitled, from "The Secret History of Rock" series, 2003. Ink on paper, 18 1/2 x 12 5/8 in / 47 x 32 cm.
Private collection



Untitled, from "The Secret History of Rock" series, 2003. Ink on paper, 18 1/2 x 12 5/8 in / 47 x 32 cm.
Private collection

Still from *Happiness / Happiness Remix*, 2002. Video transferred to DVD, 0:7:52



Still from *Remake*, 1994 (with Luis Felipe Ortega). Video transferred to DVD, 0:10:00.
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



Still from *Lucky Strike*, 2000. Video transferred to DVD, 0:4:24



Still from *New York Groove*, 2004. Video transferred to DVD, 0:3:00

Guillermo Fadanelli

Impressions from the Subsoil

(Notes on Daniel Guzmán's Work)

If even a newborn child is old enough to die, then what can we say—we, who have remained so cynically alive? What makes us go on? Do we actually have a moral duty to advise or edify the new generations? I highly doubt it. My pessimism tells me that the new generations are not awaiting a message from us, nor are we going to waste our time on all those beings who don't share our last name. So then, what is all this art business about?

That time is the essence of every human endeavor confounds me even more. It seems only a few days ago that, as a child, I accompanied my mother when she went shopping at the Portales neighborhood market. No matter how much we strive for longevity, we only pace around our graves for awhile before returning to them. I want to imagine that the void is the navel that is also our origin. Emptiness is more than a metaphor; it's a prospect and also a field where we humans plant our symbols, a wasteland. T.S. Eliot: "What are the roots that clutch, what branches grow/Out of this stony rubbish?"

I woke up after two gloomy nights wondering what the hell am I expecting? Nothing is going to happen. No one has discovered anything, or ever will. All these sentences that come to me, I don't even know where they come from. Writers have probably planted them haphazardly in my brain. If nothing is going to happen, it's because everything has already happened in the sleepless space of eternity; the quest for the navel is a useless quest, but the only interesting one. I got up with the feeling that a crow was nesting in my head. I glanced at several of Daniel Guzmán's drawings, and I saw the signs of a senseless quest very much like my own. Sinking into yourself, disappearing under the insolent weight of your own gaze, is like going mad. I've thought about going insane so many times, but it wouldn't be an exit, only a beginning. No one wants to begin again, but we do because emptiness exerts its ubiquitous force of gravity on our thoughts. Writers write because they don't believe in their words, they're professional hypocrites, but Daniel's drawings are real. I thought so this morning, with the residue of two sleepless nights still weighing me down. I don't know what I mean by "real," but I imagine that these images are the story of someone who, by virtue of hiding, creates symbols around his obsessions. He hides even when he's in the middle of the battle. The same thing happens to me when I drink too much. I entrench myself in a corner, and yet I can't escape an omnipresent gaze, the gaze of a god that doesn't exist. I can't even sleep like those who sleep among the wolves. In his posthumously published notebooks, Fernando Pessoa wrote that after his mother's death he gained an intuitive knowledge of nothingness. The maternal tie had been broken and his angst turned into boredom. Then his unrest turned into a hatred of human beings.

My experience tells me that from the awareness of being an orphan, you gain a genuine awareness of the world. Self-destruction is an exercise in knowledge; weakness frees your senses. Meanwhile, members of the Establishment take their blind asses for a walk as if they really do have control over their lives. "Fuck you, too," a voice coming from a divine world tells me; it's not an insult but rather the prayer in a mass that takes

place every day. *Fuck you, too* is the drawing of a drunken man sprawled on a field of dried-up sludge. On top of his hollow body grows a beautiful world where only the rocks seem wise. "God creates them, and they kill themselves"—Who whispered that in my ear? I imagine it was one of the many women who come up to me so I'll buy her a drink. I never say no because after rocks, it's women; their wisdom is infinite, especially when they decide to do evil. Besides they look at me compassionately as if I will never understand what that thing we call *life* is all about. In my hands, Daniel's drawing reminds me that some of us men were born with Russian souls. The sense of tragedy precedes our sense of touch or gaze, and suffering is the filter through which practically all our experiences must pass. If the horizon is glimpsed as a series of horrors—an awaiting death—then the characters we create are a desperate continuation of these gloomy landscapes, our own memories of the subsoil. Concentrating on Daniel's work, I am surprised by the presence of a chaos preexisting any possible order; a chaos that does not accustom itself to emptiness but rather always insists on ordering itself around a psychological core. Where is this core? Nobody knows because that is exactly what it's all about: creating a hell in our minds that is equal to our passions.

Interpretations always come too late, but the first thing that comes to me when I face this kind of work is a feeling of angst and anarchy. Actions define thinking, and Daniel's drawings are not always a premeditated action. They are an eruption, a discharge that does not bring relief but causes more turmoil instead. We are always playing chess with death while she tells us her lies. She's got the face of a whore and feels no shame: a sour face with dark eye sockets. I imagine that face, and it makes me laugh. How ridiculous to think about death from the perspective of life, but I can't think of a more recurrent topic. "Every artist is a Vestal and being an artist means to devote yourself to the subterranean deities." These words of Schlegel's have come to mind every time I try to understand why we keep making romantic art. I tell myself that people are scared and that is why they taunt death. Although the avant-garde has

stopped creating history to give way to fragmented, autistic, merchandising-oriented art, artists are individuals who have intuitions, and the greatest of these intuitions, I would dare say, is that we come from a subterranean world full of cruelties and misery. The substrate that feeds the imagination of artists as disturbing as Daniel's is inhabited by specters, bloodthirsty gods, nocturnal birds, and the awareness that the world is full of fear and horror. If this is true, then we are approaching Schopenhauer's certainty: Beyond the world of phenomena there is another gloomy world that is only embodied through art. Thus, we intuit that what lurks behind phenomena is not nothingness, but rather a hell that nourishes everything that is alive. We live inside a dog's gullet and we know this not from analysis, but because art opens windows onto other perceptions or understandings.

Right now, I'm holding a drawing by Daniel in my hands that he entitled *Fire of Love*: it pictures a woman spreading her legs, surrounded by skulls, fleshless bones, and black flames. It makes me feel like taking a walk in the company of a naked woman, and reminds me that nothing has been solved, and that no matter how many problems scientists manage to solve, life will remain the same as it ever was—a clumsy misunderstanding. As a consequence of this primeval mistake, everything seems to get mixed up in time: faces, words, people. Women are a void that gives life, men want power because they were born naked, dogs poke around garbage dumps—all these impressions spark the imagination and transform it into psychological chaos, art that brings relief only for an instant. It occurs to me now that we are solitary individuals and that we cannot speak on everyone's behalf, but in the same way, no one can tell us that the world isn't like Daniel imagines it to be. This morning, after two nights of suicide on the installment plan, I am quite willing to find a space in which to disappear, a uterus, a sentence that sets me on fire for four seconds, a woman who looks at other men but not at me. The issue is you can't run away from yourself. The mirror reflects a face that looks as if, after a few seconds, the mirror couldn't bear it anymore and spat it out, grimacing in disgust. "The inner world cannot be

described, only lived;" these are Kafka's thoughts, but I would say that his writing allows us to poke our noses into his daily martyrdom. The same thing happens in these drawings, which are sometimes inscribed with a phrase that is more of a gust than a statement: "You are and deserve to be a fool." Like in a clandestine burial ground, the epitaphs are mute and desperate, though they are also sometimes doctrinaire. What can you do about the rest of humanity when you can barely recognize yourself? Our ant-like steps do not leave any visible traces, so resorting to maledictions is a relief. And if we can spit on one of the top brass, our whole day will seem brighter. Those who rule are from the same class as those who obey, and those who seek success are naïve because it happens to be the only kind of failure that lacks any dignity. And so this morning I aim to reassert my condition of being a total zero—someone who kicks up dust because he doesn't exist. I'll give in to my bad habits again like Maradona, a.k.a. El Pelusa, whose sainthood increases in step with his weakness. That's how Daniel draws him: "He was weak (In Argentina, what everyone was afraid of has been confirmed: Maradona has not overcome his addiction and tested positive for cocaine)." And if El Pelusa couldn't deal with abstinence, then no moral order of any kind can prevail.

As the morning draws on, time seems to be on my side again. The rats have stopped gnawing at my stomach and none of the cockroaches in there have been able to survive. I find no other way of describing my aches and pains. Experiences are non-transferable though they are often shared. Philosopher Peter Sloterdijk told his Frankfurt audience: "Ladies and gentlemen, I would like to play with the image whereby every person embodies a syllable, a kind of unique, nontransferable outgrowth of consonants and vowels. Each one of these syllables would have developed and become individualized until it formed a figure that cannot be repeated, in the same way that in the old holm oak forests of the South, you never find two trunks that look the same." I wasn't in the audience, but I feel that Sloterdijk's words contain an evident truth. What an artist does is attempt to show his or her singular being: Daniel

does it when he draws those symbolic knots—dilemmas that could only occur to him. And when facing a dilemma, one is always alone. And each solitude is as different, as unrepeatable, as each one of Sloterdijk's oaks. And in that voyage to the end of the night, we encounter specters that arouse our sympathy and whose words make everything appear a little less gloomy—Céline, Sartre, Montaigne, Bukowski, or Camus, who shamelessly wrote, "There comes an age when we humans are responsible for our own faces." Daniel's drawings are full of these voices, phrases, and lyrics that belong to loners. These same voices echo in my head after the deep sleep that follows two days spent inside a barrel of alcohol. Drunks only sleep a few minutes at a time, but their dreams last a couple of eternities. The past is always present in these dreams full of fleshless specters, but the future also slips in—what you will become in spite of everything. The family around the TV set watching soccer on Sundays at my grandmother's house, the first car my father ever had, the neighborhood where they burned tires on Christmas, the slackers that my grandmother always called marijuana smokers, my little brother playing god knows what under the bed. All those events can't disappear just like that, they must keep happening in another time, eternally returning like Nietzsche thought, and this return to what one has always been is the essence of Daniel's drawings. Returning to solitude, revolving around emptiness, and making drawings of hell are actions that put us at the very center of existence. All this before we die.

—Translation by Natalia Pérez.

following: *Hijo de tu puta madre (ya se quien eres, te he estado obervando)* Caridad, 2001. Drawings, collages, and collected material, dimensions variable



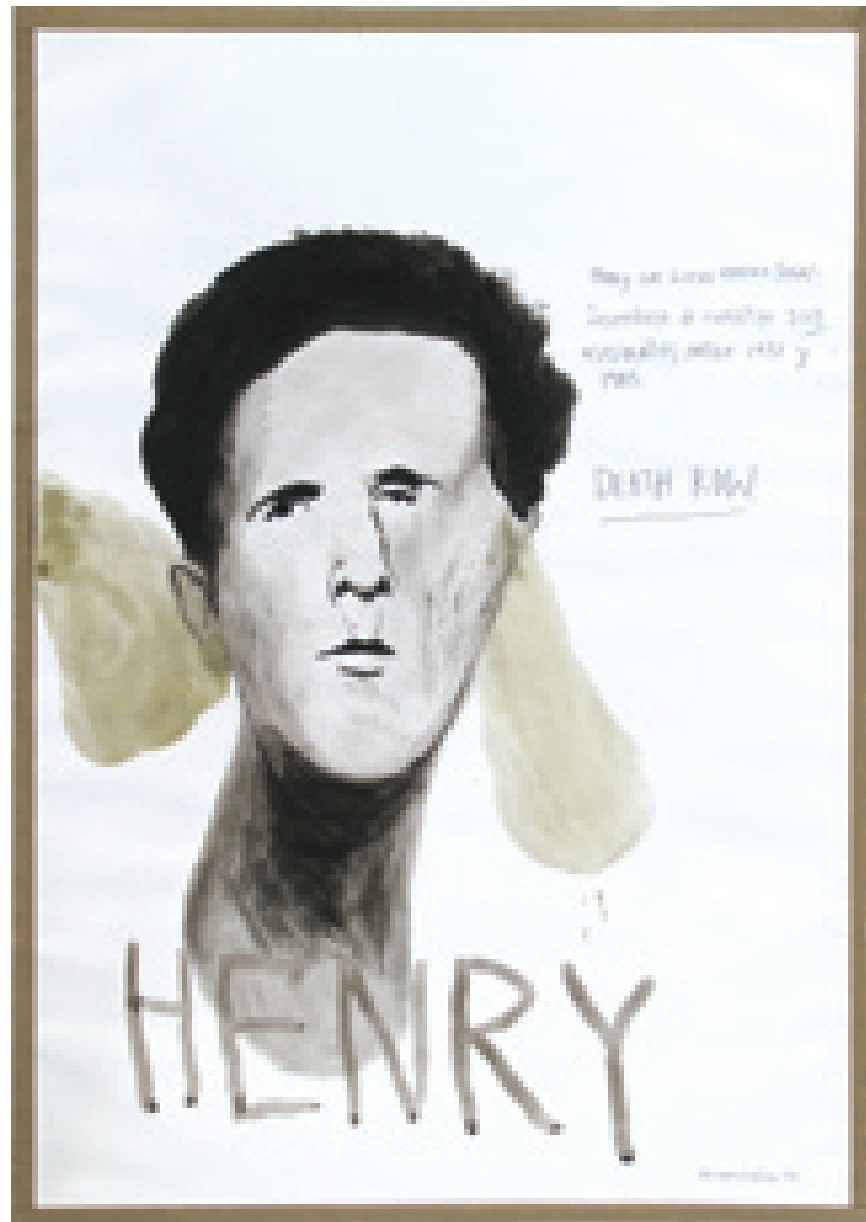




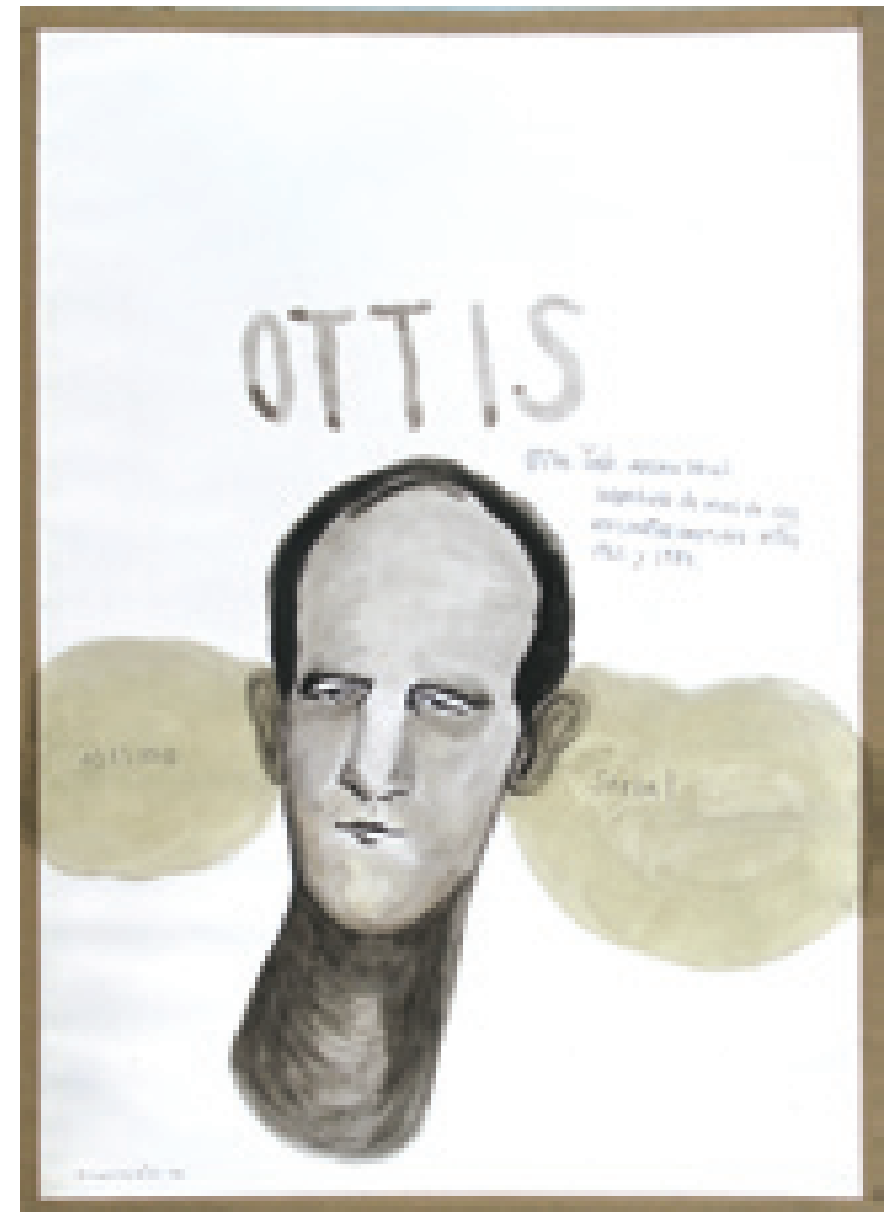
Untitled (Then I Became a Monster), from the "Paul McMeats, the Violence Around Us" series, 2005.
Chinese ink on paper, 18 1/2 x 22 5/8 in / 47 x 57.5 cm



Untitled (Teenage head), from the "Paul McMeats, the Violence Around Us" series, 2005. Chinese ink on paper,
18 1/2 x 22 5/8 in / 47 x 57.5 cm

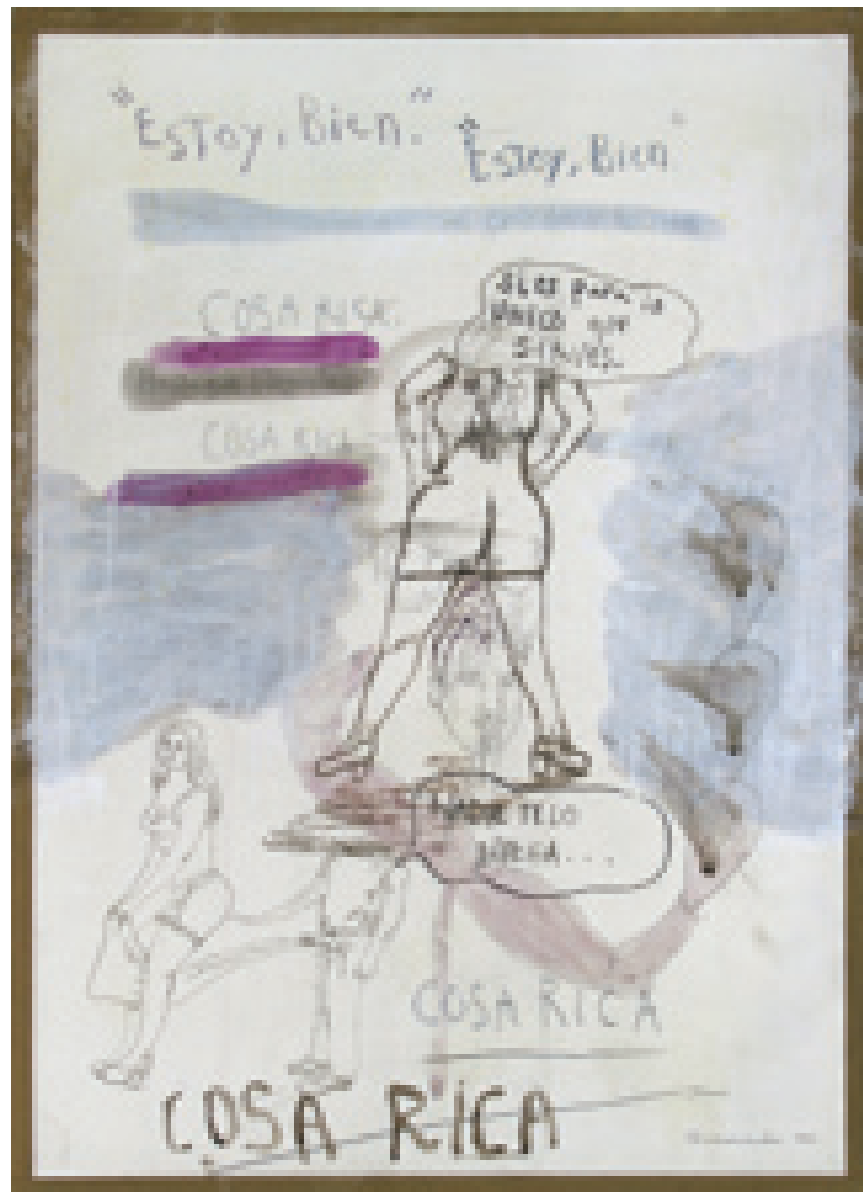


Untitled (henry), from the "carne negra" series, 1994. Chinese ink on paper, 23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm



Untitled (ottis), from the "carne negra" series, 1994. Chinese ink on paper, 23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm

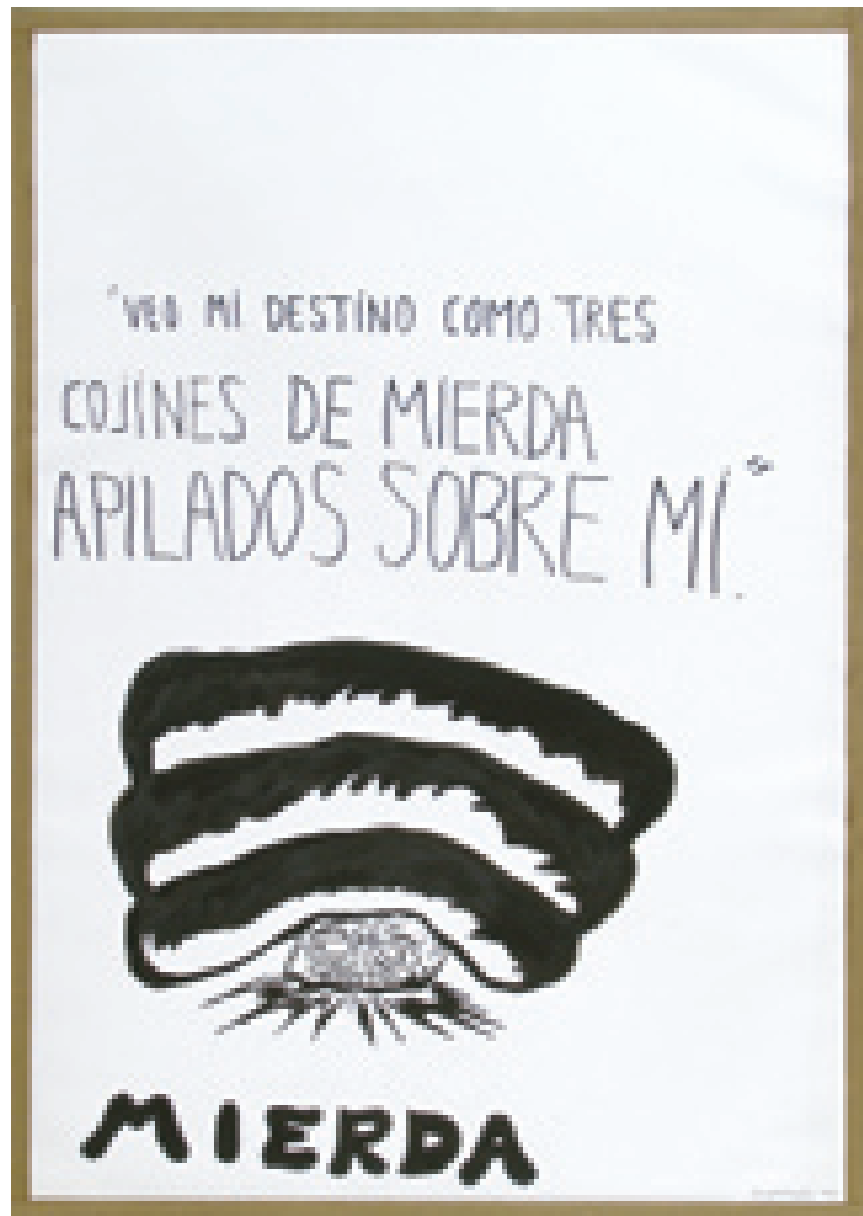




Untitled (*cosa rica*), from the "carne negra" series, 1994. Acrylic, Chinese ink, and pencil on paper, 23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm



Untitled (*cosas de la vida*), from the "carne negra" series, 1994. Acrylic, Chinese ink, and pencil on paper, 23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm



Untitled (*cojines de mierda*), from the "carne negra" series, 1994. Chinese ink on paper,
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm



Untitled (*me veo a mí mismo*), from the "carne negra" series, 1994. Chinese ink on paper,
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm

Daniel Guzmán Selected Exhibition History and Bibliography		88	Solo Exhibitions	
1964	Born in Mexico City	Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City	2007	"Daniel Guzmán: La búsqueda del ombligo, dibujos 2005-2007," kurimanzutto, Mexico City
1993	Escuela Nacional de Artes Plásticas, Mexico City		2006	"Lost & Found," kurimanzutto, Mexico City (exhibition catalogue)
Lives and works in Mexico City			2004	The Bakery project space at Annet Gelink Gallery, Amsterdam "New York Groove," Trans, New York. "Thieves Like Us," Lombard-Freid Projects, New York
			2002	"I Am in the World With You," Vilma Gold Gallery, London, and Herbert Read Gallery, Canterbury "Lonely Planet Boy," LISTE 01: The Young Art Fair, Basel (exhibition text by Gabriel Kuri) "Sleeping on the Roof," kurimanzutto at Carlos B. Zetina tenement, Mexico City
			2001	"Hijo de tu puta madre (ya sé quien eres, te he estado observando)," kurimanzutto, Mexico City
			2000	"Golpe de suerte," Museo de las Artes, Guadalajara International Studio Program, New York "Magical Mexican Beans," Art & Idea, New York
			1998	"Ballades à Annecy," 3/4 Face Gallery, Lyon
			1996	"Yo fui un kissmaniático," Galería Arte Contemporáneo, Mexico City
			1994	"carne negra," Galería Arena México, Guadalajara
			1993	"Dibujos," Espacio de Artistas, Temístocles 44, Mexico City



Group Exhibitions

- 2007 "Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City," Museum of Contemporary Art, Chicago (exhibition catalogue)
 "La era de la discrepancia: Arte y Cultura Visual en México 1968-1997," Museo Universitario de Ciencias y Arte-MUCA, Mexico City (exhibition catalogue)
 "Playback," Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
 "Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967," Museum of Contemporary Art, Chicago
- 2006 35th International Film Festival, Rotterdam
 "The Exotic Journey Ends," kurimanzutto, Mexico City, and Foksal Gallery Foundation, Warsaw
 "Local Stories," Modern Art Oxford
 "Los Ángeles / México: Complejidades y heterogeneidad," Museo José Luis Cuevas, Mexico City
 "Sedientos," Neuronal, Monterey
 "Videomuros," Museo Muros, Cuernavaca
- 2005 9th International Istanbul Biennial (exhibition catalogue)
 "After The Act," Museum Moderner Kunst, Vienna
 "The American West," Compton Verney, Warwickshire
 "Come Closer," Künstlerhaus Bethanien, Berlin
 "Emergency Biennale in Chechnya: A Suitcase from Paris to Grosny," Grosny (traveled to Palais de Tokyo, Paris; Matrix Art Project, Brussels; EURAC/Museion, Bolzano; Isola Art Center, Milan; Riga City Exhibition Hall, Riga; Tallinn Art Hall, Tallinn; and the Vancouver International Centre for Contemporary Asian Art)
 "September Back Up: Come Closer," Isola Art Center, Milan
 "T1: Torinotriennale tremusei: The Pantagruel Syndrome," GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Turin
- 2004 "Faces in The Crowd: Picturing Modern Life from Manet to Today," Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin, and Whitechapel Gallery, London (exhibition catalogue)
 "Radicales Libres," Central de Arte, Guadalajara
 "Rimbaud," I-20, New York
 "Todo va a estar bien," Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City
- 2003 "Elephant Juice (sexo entre amigos)," kurimanzutto, Mexico City
 "Happiness: A Survival Guide for Art and Life," Mori Art Museum, Tokyo (exhibition catalogue)
 "Il Quotidiano Alterato," 50th Venice Biennale
 "Killing Time and Listening Between Lines," La Colección Jumex, Mexico City

- 2002 "ABCDF, Palabras de ciudad," Palacio de Bellas Artes, Mexico City (exhibition catalogue)
 4th Gwangju Biennale
 "How Extraordinary that the World Exists," CCAC Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco (exhibition catalogue)
 Montreal Biennale, Centre International D'Art Contemporain de Montreal
 "Siete dilemas: diálogos en el arte mexicano," Museo de Arte Moderno, Mexico City
- 2001 "Metropolis Mexica," Musée de Picardie, Amiens
 "Mutations: la video mexicaine actuelle," Palais des Arts, Toulouse, and Galerie Iconoscope, Montpellier
- 2000 "C/O La Ciudad," SAW Gallery, Ottawa
 "Gabriel Orozco invite à la Galerie Chantal Crousel la Galerie kurimanzutto," Galerie Chantal Crousel, Paris
 "Permanencia voluntaria," kurimanzutto, Mexico City, and Cinemanía Plaza Loreto, Mexico City
 "Stolen Bike," Andrew Kreps Gallery, New York
 "Videoarte y videoartistas de la nueva generación," Generali Foundation, Vienna
- 1999 "Cinco continentes y una ciudad," Museo de la Ciudad de México, Mexico City (exhibition catalogue)
 "Economía de mercado," kurimanzutto at Mercado de Medellín, Mexico City
 "La sala del artista," kurimanzutto, Mexico City
- 1998 "VI Bienal De Pintura De Cuenca," Cuenca
 "Cambio," Museo Universitario del Chopo, Mexico City (exhibition catalogue)
 "Invisible Chase," Jack Tilton Gallery, New York
- 1997 "Switch On/Switch Off," 3/4 Face Gallery, Lyon
 "Tres Espacios," Galería Art & Idea, Mexico City
- 1996 "Acne O El Nuevo Contrato Social Ilustrado," Museo de Arte Moderno, Mexico City (exhibition catalogue)
 "Cuadro X Cuadro," Museo Regional de Guadalajara
 "Fundación Banco Patricio," Buenos Aires
- 1995 "Terror En La Montaña Rusa," Espacio de Artistas, Temístocles 44, Mexico City
- 1994 "Jonge Kunst Uit Mexico," Opus Operandi Studie centrum, Hasselt



	92	Selected Bibliography	
1993 “Calma,” Espacio de Artistas, Temístocles 44, Mexico City “Instalaciones En Temístocles,” Espacio de Artistas, Temístocles 44, Mexico City “The Return of the Cadavre Exquis,” The Drawing Center, New York 1992 “Las manos del artista,” Casona II, S.H.C.P. Mexico City 1991 “La Sierra,” Club Hípico La Sierra, Mexico City “In Situ,” Licenciado Verdad 13, Mexico City		2007 Berlanga, Jessica. “Daniel Guzmán,” <i>Frieze</i>, November-December 2007. Charpenel, Patrick. “Pesquizas en el ombligo, 10 preguntas à Daniel Guzmán.” <i>Código 06140</i>, October. Cid de León, Oscar. “Incluye en sus dibujos violencia y Rock and Roll.” <i>Reforma</i>, September 8. Herrera, Adriana. “Daniel Guzmán y la búsqueda del ombligo.” <i>Poder y Negocios</i>, September 11. Hernández, Edgar. “La verdad de Daniel Guzmán.” <i>Excelsior</i>, September 9. MacMasters, Merry. “Daniel Guzmán, artista visual que es más conocido en el extranjero que en México.” <i>La Jornada</i>, January 9. Madrid, Edgard. “Muestran en Chicago arte social mexicano.” <i>Reforma</i>, August 8. Quistrebert, Michael. <i>Armpit of the Mole</i>. Paris: Fundació 30 km/s. 2006 Guzmán, Daniel. <i>Lost & Found</i>. Mexico City: kurimanzutto. Artist’s book. Hernández, Edgar. “Guzmán se reencuentra a sí mismo.” <i>Excelsior</i>, October 30. Mesinas, Samuel. “Inspiran un texto de Robert Walser y un cuadro de Narcise Virgile Díaz al mexicano Daniel Guzmán para realizar ocho esculturas y una instalación.” <i>Diario Monitor</i>, September 27. 2005 <i>Revista De Occidente</i>, February. Issue illustrated by the artist. Dexter, Emma, ed. <i>Vitamin D: New Perspectives in Drawing</i>. London: Phaidon Press. 2004 Díaz, Eva. “Reviews: Daniel Guzmán.” <i>Time Out New York</i>, June 24–July 1. Levin, Kim. “The Mexican (Chelsea Remix).” <i>Village Voice</i>, May 28. McCormick, Carlo, Cuauhtémoc Medina, Eduardo Abaroa, and Guillermo Fadanelli, with an introduction by Miguel Calderón. Ed. Yoshua Okon. <i>La Panadería</i>, Mexico City: Turner. Smith, Roberta, “Art in Review: Daniel Guzmán, ‘Rimbaud,’” <i>New York Times</i>, July 30. 2003 Hernández, Edgar Alejandro. “Van nueve a la Bienal de Venecia: Tienen mexicanos presencia histórica.” <i>Reforma</i>, April 1. Jezik, Enrique. “Daniel Guzmán.” <i>Art Nexus</i>, April–June. 2002 Schmelz, Itala. “Daniel Guzmán.” <i>Art Nexus</i>, October–December. 2001 Arriola, Magali. “Guzmán y la memoria selectiva.” <i>Milenio</i>, June 5. Dannatt, Adrian. “Jumex Jubilation.” <i>Flash Art</i>, May/June. Medina, Cuauhtémoc. “Del consumo como invención.” <i>Reforma</i>, May 9. Partida, Víctor Ortiz. “Una instalación para el Día de los Muertos.” <i>Milenio</i>, October 30. Zamora, Liliana. “Habita el diablo Casa Clavigero.” <i>Mural</i>, October 30.	

1/15/08 12:20:52 PM

New Museum Trustees		96	Author's Biographies
Shelley Fox Aarons Dieter Bogner James-Keith Brown Henry M. Buhl Saul Dennison, President Jon Diamond Mitzi Eisenberg Susan Feinstein William E. Ford Stephanie French John Friedman Sunny Goldberg Lola Goldring Manuel E. Gonzalez Ellie Gordon David Heller Maja Hoffmann Ruth Horowitz Dakis Joannou Michèle Gerber Klein Jill Kraus Joan Lazarus Toby Devan Lewis Eugenio López Iris Z. Marden James C.A. McClennen, Vice President and Treasurer Tim Nye William A. Palmer Steven M. Pesner		Abraham Cruzvillegas was born in 1968 in Mexico City, where he continues to live and work. Cruzvillegas's sculptural practice is closely linked to the Duchampian transformation of everyday objects into art. Early on, Cruzvillegas appropriated folk art made by his father, whose dedication to traditional craft lent a critical layer to the idea of the readymade. While his father made the objects out of economic need, the artist's repositioning of this work as contemporary art zeroed in on the often-unaddressed issues of labor and credit that is embedded in appropriationist strategies. Cruzvillegas has also used ephemeral materials such as cake or maguey leaves to produce artworks that change over the course of an exhibition, highlighting the fragility of an object's structural and seductive qualities. Guillermo Fadanelli was born in Mexico City. He is the founder and director of Moho Press and <i>Moho</i> magazine, which generally publishes urban literature. He has written for several magazines and newspapers in Mexico, Spain, Germany, and Chile. Some of his books are: <i>El día que la vea la voy a matar</i> (1992), <i>Terlenka</i> (1995), <i>La otra cara de Rock Hudson</i> (1997), <i>Barracuda</i> (1997), <i>Regimiento Lolita</i> (1998), <i>Para ella todo suena a Franck Pourcel</i> (1998), <i>¿Te veré en el desayuno?</i> (1999), <i>Clarisa ya tiene un muerto</i> (2000), <i>Lodo</i> (2002), <i>Compraré un rifle</i> (2004), <i>En busca de un lugar habitable</i> (2006), <i>Educación a los topos</i> (2006), <i>Plegarias de un inquilino</i> (2006), and <i>Malacara</i> (2007). He was the recipient of the IMPAC prize for the best novel published in Mexico in 1997 for <i>La otra cara de Rock Hudson</i>. He also was honored with The Colima National Prize of Published Novels in Mexico in 2002 for <i>Lodo</i>. Editorial Planeta has chosen his work for anthologies of the best Mexican stories for the years 2002, 2003, and 2004. An Argentinean film has been based on <i>Clarisa ya tiene un muerto</i> by the film director Juan Pablo Martínez (2005). A Mexican-Canadian film based on his novel <i>¿Te veré en el desayuno?</i> was also made in 2007 by director Rodrigo Pizá. Fadanelli has additionally been awarded a 2007 residency for Artist-in-Berlin program from the German Academic Exchange Service (DAAD) to take up permanent residence in Berlin in 2007. Richard Flood, see Shearer volume, Author's Biographies	
Nancy Delman Portnoy Aby Rosen Ron Rosenzweig Paul T. Schnell, Vice President Laura Skoler, Vice President Jerome L. Stern Dianne Wallace John S. Wotowicz Lisa Phillips, <i>Toby Devan Lewis Director, ex-officio</i> Lisa Roumell, <i>Deputy Director and Chief Operating Officer, ex-officio</i>			

Published on the occasion of the exhibition
"Double Album: Daniel Guzmán and Steven Shearer"
Curated by Richard Flood

New Museum of Contemporary Art, New York
April 23–July 6, 2008

The *Double Album: Daniel Guzmán and Steven Shearer* catalogue has been made possible by the J. McSweeney and G. Mills Publications Fund at the New Museum, with additional support from kurimanzutto, Mexico City. The exhibition has been made possible by the American Center Foundation, with additional support from Bob Rennie and Carey Fouks.

Curatorial Associate: Benjamin Godsill
Editor: Sarah Valdez
Design: Purfill Family Business
Director of Translation: Fernando Feliu-Moggi

© 2008 New Museum of Contemporary Art

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in retrieval systems, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the copyright holder.

Exhibition Checklist

Qué extraordinário que el mundo exista, Mexico, 1997
Plastic bucket and three digital prints as photographic documentation
15 3/4 x 11 7/8 in / 40 x 30 cm
La Colección Jumex, México

Murciélagos, from the “La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico” series, 2005
Ink on paper on wood panel
82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm
Private collection, Los Angeles

Guerrero, from the “La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico” series, 2005
Ink on paper on wood panel
82 3/4 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm
Private collection, Los Angeles

Untitled (Spider man), 2006
Enamel on iron, set of three
44 1/2 x 33 1/2 x 33 1/2 in / 113 x 85 x 85 cm
5 1/8 x 40 1/2 x 26 3/8 in / 13 x 102 x 67 cm
46 1/2 x 61 x 50 3/8 in / 118 x 155 x 128 cm
Corpus Collection, Guadalajara

Jimmy, 2006
Fake gold chains, fake gold earrings, plastic net, and foam
112 1/4 x 14 1/8 in / 285 x 36 cm
La Colección Jumex, México

I am not a dirty old man, 2002
Cardboard boxes, artificial plant, and three beer bottles
Dimensions variable
Courtesy the artist and Harris Lieberman Gallery, New York

Infinita tristeza, 2002
Sixteen fake gold chains with fake gold letters
Dimensions variable
Collection of Mercedes Vilardell, Palma de Mallorca

Untitled (cojines de mierda), from the “carne negra” series, 1994
Chinese ink on paper
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm
Collection of Carlos Ashida, Guadalajara

Untitled (cosas de la vida), from the “carne negra” series, 1994
Acrylic, Chinese ink, and pencil on paper
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm
Collection of Carlos Ashida, Guadalajara

Untitled (es como burro), from the “carne negra” series, 1994
Acrylic, Chinese ink, and pencil on paper
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm
Collection of Carlos Ashida, Guadalajara

Untitled (ottis), from the “carne negra” series, 1994
Chinese ink on paper
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm
Collection of Carlos Ashida, Guadalajara

Untitled (henry), from the “carne negra” series, 1994
Chinese ink on paper
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm
Collection of Carlos Ashida, Guadalajara

Untitled (me veo a mí mismo), from the “carne negra” series, 1994
Chinese ink on paper
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm
Collection of Carlos Ashida, Guadalajara

Untitled (cosa rica), from the “carne negra” series, 1994
Acrylic, Chinese ink, and pencil on paper
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm
Collection of Carlos Ashida, Guadalajara

Untitled (si me voy corriendo), from the “carne negra” series, 1994
Acrylic, Chinese ink, and pencil on paper
23 5/8 x 27 1/2 in / 60 x 70 cm
Collection of Carlos Ashida, Guadalajara

Burn, 2004
Towers of newspaper and plastic figures
63 x 14 1/2 x 12 1/4 in / 160 x 37 x 31 cm
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Dazed and Confused, 2004
Painted wood and plastic bananas
24 x 1/2 x 34 5/8 in / 61 x 1.2 x 88 cm
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Raw Power, 2004
Styrofoam and cardboard box
19 3/4 x 15 x 15 in / 50 x 38 x 38 cm
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Sigue siendo rock and roll para mí, 2005
Metallic bucket, vinyl records, and Styrofoam skull
19 x 36 1/4 in / 48 x 92 cm
Collection of Mónica and Cesar Cervantes, Mexico City

Posición primaria, 2004
Four plastic bags
69 3/4 x 24 x 9 7/8 in / 177 x 61 x 25 cm
La Colección Jumex, México

Hijo de tu puta madre (ya sé quien eres, te he estado observando) Caridad, 2001
Drawings, collages, and collected material
Dimensions variable
La Colección Jumex, México

Untitled (Come as you are), from the “Paul McMeats, The Violence Around Us” series, 2005
Ink on paper
18 3/4 x 26 3/8 in / 47.5 x 67 cm
Collection of the Walker Art Center, Minneapolis

Untitled (Then I Became a Monster), from the “Paul McMeats, the Violence Around Us” series, 2005
Chinese ink on paper
18 1/2 x 22 5/8 in / 47 x 57.5 cm
Private collection, Guadalajara

Untitled (Teenage head), from the “Paul McMeats, the Violence Around Us” series, 2005
Chinese ink on paper
18 1/2 x 22 5/8 in / 47 x 57.5 cm
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Untitled (calavera con cadenas), 2005
Wood and clay
23 5/8 x 9 x 9 in / 60 x 23 x 23 cm
Collection of Beth Rudin de Woody, New York

Kiss My Ass, Mexico, 1996
Set of four clay figures
7 1/8 x 10 5/8 x 3 1/8 in / 18 x 27 x 8 cm
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Untitled, from the “La búsqueda del ombligo (2005–2007), Mexico” series, 2005
Ink on paper on wood panel
82 5/8 x 70 7/8 x 1 3/8 in / 210 x 180 x 3.5 cm
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Untitled, from the “New Face in Hell II” series, 2005
Acrylic on wood
19 3/4 x 23 5/8 in / 50 x 60 cm
Collection Martin Hateburg, Baar

Untitled, from the “New Face in Hell II” series, 2005
Acrylic on wood
19 3/4 x 23 5/8 in / 50 x 60 cm
Collection Martin Hateburg, Baar

Untitled, from the “New Face in Hell II” series, 2005
Acrylic on wood
19 3/4 x 23 5/8 in / 50 x 60 cm
Collection Martin Hateburg, Baar

New York Groove, 2004
Video transferred to DVD
0:3:00
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Happiness / Happiness Remix, 2002
Video transferred to DVD
0:7:52
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Momentos irrepitibles, 2000
Video transferred to DVD
1:30:00
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City

Lucky Strike, 2000
Video transferred to DVD
0:4:24
Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City



Richard Flood
19° 26' N

Una de las esculturas de Daniel Guzmán toma su forma de la ubicua cubeta de plástico blanca que se ve por todas partes en la Ciudad de México. Se usa para limpiar, para exponer mercancía, para llevar comida, líquidos, o lo que haga falta. Muchas de estas cubetas llevan la etiqueta o la marca del fabricante. En el costado de la cubeta de Guzmán la etiqueta dice “Que extraordinario que el mundo exista”, una frase que el artista tomó prestada de una conferencia del lógico austriaco Ludwig Wittgenstein. Guzmán fotografió la cubeta en diferentes ubicaciones, documentándola siempre integrada a los ritmos del trabajo y la vida cotidianos. La primera vez que vi la escultura fue en una enorme exposición colectiva y estaba colocada a cierta distancia del evento principal. Pensando que había una gotera en el techo me acerqué a ver el daño que ésta había causado, y ocurrió algo maravilloso; la cubeta, el espacio y la presunción de gotera generaron una especie de poesía, y la fácil epifanía que expresaba hizo de la situación un momento de gracia primordial. De haber habido una gotera ésta se habría transformado en una fuente natural ineludible. Menciono la cubeta porque representa, de muchas maneras, la necesidad estética que tiene Guzmán de encontrar lo maravilloso que esconde lo cotidiano. No está buscando milagros; acepta el mundo como es, pero cree en el poder de transformación.

El gran muralista mexicano José Clemente Orozco ocupa un lugar destacado en el panteón de ídolos de Guzmán. Este afecto explica en parte la propensión del artista por lo transformativo tanto en su obra gráfica como en la tridimensional. Refiriéndose a Orozco, Guzmán apunta que “es el único muralista que evita la didáctica. Juega constantemente con la caricatura, mezclando caricaturas con la iconografía azteca—lo que transforma criaturas peligrosas en cómicas. Dan miedo y son estrambóticas, pero también absurdas y divertidas”. Esta misma ambigüedad se aprecia claramente en la extraordinaria campaña de enormes dibujos a tinta que Guzmán ejecutó entre 2005 y 2007. En ellos, los antiguos dioses se abalanzan en tropel sobre el siglo XXI, haciendo estragos mientras sus funciones fisiológicas monstruosas dictan situaciones en las que los chistes culminan con la muerte y el castigo es resbalarse en una piel de banana cósmica. En los dibujos de Guzmán, el humor y el horror son inevitablemente

equivalentes.

Guzmán ha producido muchos ciclos de dibujo a lo largo de su carrera. Todos son brutalmente honestos y se nutren de los graffiti de la vida —esas cosas que cubren y ponen sordina a la psique con una congestión de información-basura nacida de la publicidad y transportada por el aire. Una mañana en que visité a Guzmán éste compró un diario amarillista que en la portada contaba la captura de un “canibal” acusado de asesinar a su novia y convertirla en canapés. Todo el día llevó el periódico bajo el brazo; la gente le pedía que se lo dejara ver y preguntaba dónde podía conseguir un ejemplar. Al final del día el canibal, (adaptado raudamente al banco de ideas de Guzmán) se había hecho un lugar en mi imaginación. Eventualmente olvidé al “chef de la muerte”, pero la semana en que estaba terminando este ensayo, en el último titular de foxnews.com leí la siguiente noticia: “Sospechoso de canibalismo muere ahorcado en su celda con su propio cinturón”. La información que seguía podría estar sacada de uno de los dibujos de la serie “carne negra” de Guzmán en la que asesinos y escritores comparten un mismo escenario; decía: “Conocidos, fiscales y psicólogos describían a (José Luís) Calva como un carismático mentiroso habitual al que le gustaba dominar a las mujeres y convencerlas a veces para que vendieran en la calle poemas escritos por él”.

Hay algo de dulzura macabra en ese deseo de Calva de que sus malogradas novias vendan sus poemas en la calle; la historia tendría buena cabida en las películas de algunos de los directores “mexicanos” preferidos de Guzmán: Luís Buñuel, que nació en España, y Alejandro Jodorowsky, nativo de Chile. Cuando se pregunta a Guzmán por el papel que juegan las mujeres en su obra, o por la ausencia aparente de éstas, el artista responde simplemente: “la presencia de las mujeres es constante en mi obra; son ese oscuro objeto de deseo” (título de una de las últimas obras maestras de Buñuel). Jodorowsky, además de dirigir películas perturbadoras como *El topo* y *La montaña sagrada* (en la que la batalla por la Ciudad de México se escenifica con sapos vestidos de conquistadores y lagartos ataviados de guerreros aztecas), fue dibujante de cómic, y convirtió *El pánico*, el movimiento polémico-artístico que había fundado junto con los absurdistas Fernando Arrabal y Roland Topor, en una tira cómica de larga trayectoria. El que las profundas y teóricas historietas de Jodorowsky se publicaran en *El Heraldo de México*, un diario de circulación general, dice mucho sobre la

influencia de la vanguardia mexicana, que a menudo hace aceptable lo transgresivo. Los principios elementales del *Movimiento Pánico* de Jodorowsky—el terror, el humor, la ubicuidad—juegan un papel importante en los dibujos de Guzmán. El artista forma parte, en su práctica, de una tradición netamente mexicana que incorpora la caricatura a las bellas artes. En el centro del movimiento muralista mexicano hay un nivel de exageración épico que los muralistas ensayaban en sus dibujos, pero cuya fornida concisión se incorporó muy pocas veces a los murales mismos. Por otro lado, existe una expectativa constante de que el arte mexicano, ya sea secular, político o religioso, tenga un menaje. Este ambiente cultural es el que ha nutrido a Guzmán, y ésta es la cultura con la que ha decidido aunarse.

Al hablar de los dibujos que proyecta para el futuro, Guzmán menciona una nueva serie de retratos con textos de artistas, escritores, y músicos “que me dieron una nueva oportunidad de experimentar las cosas”. Quiere comenzar por Charles Bukowski, seguir con Pier Paolo Pasolini, Louis-Ferdinand Céline, Julio Cortázar, Jorge Luís Borges, Kurt Cobain, John Lennon, Iggy Pop, Johnny Rotten. Al reiterar la pregunta sobre las mujeres, comenta sonriendo: “Me parece que Patty Smith está bien”.

Guzmán vive rodeado de libros y música, que lo son todo para él, y muestra por ellos el entusiasmo de un evangelista que promociona a su familia espiritual. Habla de Cortázar como “un amigo de siempre, una situación normal”. De José Agustín, su escritor mexicano favorito, considera que “me ayudó a aprender sobre mí mismo, como un hermano mayor”. Adora a William S. Burroughs “por lo lóbrego”, y describe *Naked Lunch* como una obra muy “dura”. Bukowski es el “héroe alcohólico”, y Céline, dice, le condujo “al límite de la condición humana”. El favorito actual de Guzmán es Roberto Bolaño, el escritor chileno transplantado, autor de *Los detectives salvajes* y *2666*, que, al contrario que los otros curtidos supervivientes que admira Guzmán, murió joven. Todos estos autores van acompañados de bandas sonoras que Guzmán les añade en su imaginación, igual que los títulos de sus dibujos se desprenden de su música.

La escultura de Guzmán es absolutamente directa. En su gran mayoría sus obras se componen de combinaciones agregadas de elementos ubicuos. Discos de vinilo, CDs piratas, cubetas, calaveras de poliestireno, cajas de catón, plantas artificiales, pilas de diarios viejos, bananas de plástico, bolsas de la compra, y

mucho, mucha bisutería. Las únicas piezas fabricadas están hechas con un moldeador de metal comercial y son sencillos armazones de máscaras de Spider-Man. Las máscaras remiten a una de las primeras obsesiones de Guzmán, los dibujos animados del Hombre Araña que miraba de niño en televisión. Como en otras esculturas del artista, hay una sensación palpable de que la infancia es algo que se puede recobrar fácilmente. Las piezas de Spider Man son una enérgica combinación fresca de formalidad y fantasía; la tracería de sus líneas contrasta con su corpulencia escultórica. Mucha de la escultura de Guzmán está tomada literalmente de los vendedores ambulantes y mercados callejeros de la ciudad, que infunden a las obras un aire social inconfundible y del descuidado esplendor de lo vernáculo.

A Guzmán le encantan las calaveras. Éstas aparecen por todas partes en sus dibujos, cuadros y esculturas. Proviene del enérgico revoltijo de espíritus que llega con el día de los muertos, cuando la transubstanciación secular sustituye el cuerpo y la sangre de Cristo por azúcar y por los arrebatos vertiginosos que ésta produce. También se asocian con la cultura azteca, en la que la calavera era un poderoso signifiante, que servía tanto como talismán como de decoración. La muerte siempre está presente en la obra de Guzmán. Resulta interesante apuntar que en sus dos series de pinturas pequeñas sobre tabla, la muerte es mediadora y primordial. Una serie de cuatro muestra el retrato de Pier Paolo Pasolini (que Guzmán considera una importante inspiración), un cuadro de un halcón, (referencia a la película de Pasolini *Pajarillos y pajaracos*, de 1965), una escena que presenta un milagro de la película *Teorema*, de 1968, y un paisaje del lugar donde Pasolini fue asesinado. El otro cuarteto es más abstracto, y ofrece un *vanitas* de una calavera ceñuda, una calavera radiante, y una visión del infierno. Todos los cuadros parecen estar reducidas elegantemente a sus elementos más básicos igual que los dibujos (y gran parte de la escultura) siempre aparentan estar en un enérgico estado de flujo.

Algunas de las obras de Guzmán, como *Dazed and Confused*, un triángulo abierto de madera pintada y clavijas en forma de bananas de plástico, es lo suficientemente atrevida como para contar toda la historia, mientras que otras, como *Jimmy*, son gloriosa y ridículamente manieristas, como una Marilyn Monroe embutida en su vestido transparente para gemirle una versión de “Cumpleaños feliz” a John F. Kennedy. *Jimmy* es una enorme pastilla testicular colgante, cubierta





generosamente de cadenas y aretes de oro falso, un “otro” fastuoso que se hace visible pocas veces entre las fuentes totalitarias que habitan generalmente las obras de Guzmán. Utilizando el mismo tipo de frusterías que en *Jimmy Guzmán* crea una de sus esculturas más descorazonadoras (pero no sensibleras). Dieciséis cadenas de oro aparecen suspendidas a medio centímetro de la pared. En la punta de cada una hay una letra, y el conjunto de ellas forma el título de la pieza, *Infinita tristeza*. Es la unión perfecta de material y significado. De algún modo, la melancólica frase, al estar deletreada con oro falso adquiere una dimensión mucho mayor que su realidad objetiva. No se trata sólo de un amor fracasado; es también un comentario sobre las aspiraciones de clase y la tiranía de la moda.

En sus videos Guzmán hace las cosas de manera sencilla. Su búsqueda de experiencias comunes da a todas las cintas una cualidad conmovedora. Aunque Guzmán aborrece el sentimentalismo, la emoción no le intimida. Estilísticamente, los videos recuerdan aquellas películas mudas de trama sencilla que a menudo van acompañadas de intertítulos. El personaje que adopta Guzmán, y el de sus “actores” ocasionales sigue la tradición clásica de Buster Keaton, pero sin estilizar. El hombre común que interpreta Guzmán es consciente de sus sentimientos, pero también sabe perfectamente que hay una efímera futilidad en sus actos. De algún modo, esta consciencia es lo que significa, en el sentido lingüístico, la humanidad del artista. Los videos además están entre las obras más autobiográficas de Guzmán. Son tan directas y sencillas que casi se sienten como parábolas, efecto similar al de algunos de los filmes más directos de Pasolini.

Es imposible pensar en Daniel Guzmán sin pensar también en el D.F. La Ciudad de México, una de las grandes capitales culturales del mundo, se remonta a los inicios del siglo XIV, cuando surgió una de las civilizaciones más elegantes y perversas de la historia del mundo. El imperio azteca perduró hasta el siglo XVI, cuando fue alcanzado por los tentáculos de la corona española. Le siguió un gobierno español a veces cordial y a veces sádico, que llevó a una revolución tras otra hasta que, en 1821, el pueblo mexicano forjó su propia nación. Ningún elemento de la historia de México es ajeno a Guzmán; todos forman el núcleo de su obra. Todas las deidades, las luchas por la libertad, los autores y los directores de cine, las calles y los vendedores ambulantes, la música y el teatro de sus habitantes, todos le sirven de inspiración. Su capacidad de invocar

al yo-adolescente también es parte importantísima de su obra. Siente un placer adolescente por el humor escatológico y la perversión traviesa de los tatuajes. Es el niño que Guzmán lleva dentro el que mantiene al artista adulto hechizado con el estremecimiento virginal de la primera experiencia, abierto constantemente al goce del descubrimiento.

—Translation by Fernando Feliu-Moggi

Entrevista con Daniel Guzmán de Abraham Cruzvillegas
México—París, Octubre de 2007

96 Lágrimas

Hace más de quince años, cuando tomaba clases de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en la ciudad de México, conocí de manera fortuita a Daniel Guzmán. Una mañana, ambos nos dirigíamos a la escuela y coincidimos en el transporte colectivo. Espontáneamente comenzamos a hablar de asuntos comunes: la escuela, algunos de sus profesores, otros alumnos que conocíamos los dos, cosas personales.

Supe entonces que Daniel vivía en Ciudad Nezahualcóyotl, un suburbio al oriente de la ciudad de México que cada vez que llueve se convierte en un lodazal. También supe que en aquel entonces era profesor de dibujo en una preparatoria católica del norte de la ciudad de México. Por algunos dibujos que me mostró aquella vez, supe que su gran pasión es la música. Pero la literatura y el cine también han aportado materia prima fundamental para sus dibujos, esculturas, videos e instalaciones.

A lo largo del tiempo hemos coincidido y hecho coincidir nuestro trabajo en diferentes proyectos, como en el espacio independiente Temístocles 44 o en la revista *Casper*, además de varias exposiciones y eventos. Lo que no sabía cuando lo conocí, es que con Daniel también iba a compartir muchas de las mejores cervezas de mi vida.

Recientemente sostuve una conversación vía correo electrónico, que a continuación reproduzco.

AC: ¿Qué onda Dani?... ¿Qué estás oyendo?

DG: Nada, aquí me tienes, tranquilo, escuchando al grupo “The Zombies”.

AC: Yo estaba oyendo a los “Pibes Chorros” y a “Los Saicos”. Hablando de esto, comencemos por ahí: la música. ¿Cómo fue que para ti dibujar tenía que ver con el rock desde el principio? Desde que hiciste los dibujos para la revista “Conecte”...

DG: Sin duda el rock y la música en general están conmigo desde que me acuerdo: mi jefe ponía la radio y sus discos todas las noches, antes de dormir. Mi gusto por la música se fue formando de una mezcla de lo que les gustaba a él y a mi mamá: música romántica, para llamarla de una manera muy amplia. Luego yo

escuchaba otras cosas, como el rock, que le ponía los pelos de punta a mi jefa, en especial “AC/DC”.

AC: Me acuerdo que tu jefa se quejó conmigo la primera vez que me invitaste a tu casa, allá por Neza, decía: “Yo le digo a Daniel: “Bájale a la música porque luego te hablan tus amigos y no los oyes....” y él sigue dibujando”. Comimos delicioso esa vez.

DG: Sí, una cosa muy sencilla, pero mi jefa tiene buena mano para la comida. Yo veo la onda del dibujo y de la música en una relación siempre franca y directa; me cuesta separarlas. En una entrevista a Julio Cortázar, él dice que encuentra una relación bastante cercana en lo que escribe y el jazz: que una parte de lo que escribe es una especie de respuesta a lo que escucha, en el ritmo.

AC: Y todo ese pinche ruido del rock... ¿cómo se pone en líneas?

DG: No sé bien a bien; al principio sin duda es una respuesta automática a todo ese ruido que se traduce o se describe como un gesto o como una serie de texturas visuales que no tienen ninguna necesidad de relatar nada y que tienen que ver con el puro placer de hacerlas.

AC: Pero, según recuerdo, los dibujos que hacías eran copias de las portadas y carteles de grupos de rock, sobre todo de “Kiss”, luego todo mezclado con las revistas de deportes, de historietas y de encueradas que compraba tu jefe. Igual que el mío: “Aniceto”, “Hermelinda Linda”, “Órbita”, “Él”, “Esto”, “Ovaciones”.

DG: Sí, los dibujos empezaron como copias de todo eso. En aquella época dibujaba mucho con bolígrafo y con lápices de la escuela. Me acuerdo perfectamente de copias que hacía, sobre todo del “Kalimán”, y de algunas historietas con personajes de la tele que aparecían en los puestos de periódicos por aquella época: Cantinflas, el Chavo del 8, el “Capulinita”, el “Chivas, Chivas ra-ra-rá”, o el “Chanoc”.

AC: Y el cine ¿qué importancia tiene en tu chamba?

DG: No sé, es algo que desde niño experimenté. Mi papá me llevaba casi todos los fines de semana al cine a ver todas y cada una de las películas de acción de la época, principalmente las de 007 y varias en blanco



y negro, de Supermán, Batman y Robin, de los Beatles y demás. Luego yo solo, o en compañía de mi tío Daniel y de mis primas y hermanas, vi varias películas de luchadores y de cómicos mexicanos en los cines que quedaban por mi barrio: el Maya, el Titán y el Teresa, donde íbamos a las matinées de los domingos. Viéndolo a distancia tengo la impresión de que me afectó en la idea que uno construye de su realidad, al incorporar de manera bastante extraña estas historias y personajes, que transportan a otros lugares y vidas, bastante alejadas de lo mío, la realidad de un barrio del centro de la ciudad de México. Creo que está por verse cómo entra toda esa aventura que el cine me ofreció en mi niñez y juventud, en los nuevos proyectos que quiero hacer: cosas de ficción en video.

AC: En esta fantasía de tu infancia y adolescencia ¿cómo surge el erotismo? En tus dibujos de Lin May, Meche Carreño, Sasha Montenegro, Rossy Mendoza y otras actrices de la época del cine de ficheras, siempre hay tetas, puchas y corazones rotos. Algo medio monstruoso, pero finalmente sensual y cotorrón, como en "Deep Throat".

DG: Empezó de una manera bastante impetuosa, casi como una venida en seco. Siempre fui un chavo bastante tímido y silencioso y no fue sino hasta que acabé la prepa –casi– que tuve contacto *del tercer tipo* con las chavas. En el inter le metí bastante duro a *la manuela*, así que, casi sin pensarlo, esta cosa de las chavas que conocía en la vida real se mantuvo de una manera bastante lejana y extraña. Pero de repente se empezó a mezclar con aquélla idea de las chavas de la vida nocturna de las películas, que someten, envician e invitan a vivir la vida de manera desenfrenada a los buenos muchachos, que no salen de su casa sin la bendición de su jefecita linda y pura, y que ha dado lugar a esta cosa monstruosa y torcida que aparece con bastante frecuencia en los dibujos. Así que podría decir que es un erotismo bastante rudo y sucio. Sin duda.

AC: ¿Cuándo empezaste a introducir textos o palabras en tus dibujos?

DG: Empecé a meter textos y palabras en la serie de dibujos que se llamó "Carne Negra", que viene directamente de la influencia de estar leyendo a William Burroughs en esa época; sobre todo los textos –que leí en fotocopias– del libro *El Metro Blanco* y algunas ent-

revistas en las que habla de su método del *Cut up*, que aprendió de su amigo, el artista Brion Gysin. Burroughs lo introdujo como método de trabajo, en forma de una especie de collage de pura escritura, dejando entrar el "azar", lo que rompía con la tradicional estructura de tiempo y espacio en la literatura. Todo esto, más la lectura de *El Almuerzo Desnudo* me mostraron una realidad totalmente distinta del quehacer literario, con su mezcla de realismo-ficción, sórdida y oscura.

AC: ¿Cómo fue que de repente pasaste de usar un lápiz sobre cualquier papel, a usar objetos en el espacio, a emplazar cosas que construyen una frase...?

DG: Con la experiencia de estar trabajando y experimentando, desde hace rato soy capaz de mediar y de balancear todo eso y se vuelve un proceso más relajado y reflexivo en cuanto al dibujo y las partes que se ven envueltas en él. Creo que me sirvió de estímulo ver cómo trabajaban ustedes: tú, el Chomos (Damián Ortega) y la demás raza que estaba alrededor nuestro. Eso me dio valor para liberarme de trabajar sólo en un formato bidimensional y salir a buscar otras cosas.

AC: ¿Cómo eran esas primeras piezas? Como aquella en la que usaste un catre.

DG: La primera pieza que hice prescindiendo del dibujo fue en la expo a la que tú me invitaste, que se llamó IN SITU, en el centro de la ciudad de México, ¿te acuerdas? Usé el catre en el que dormía en casa de mis jefes. Fue un impulso bastante espontáneo usarlo sin saber bien a bien qué pedo. En ese momento estaba bastante clavado con la lectura de la obra de Samuel Beckett y creo que de ahí salió la idea de usar el catre para hacer una instalación. Además, ahí usé por primera vez la palabra escrita como parte de la pieza. Con los resortes del catre armé una frase que estaba al pie: creo que decía algo como "¿cuál nombre?" y sobre el muro de uno de los cuartos del sitio, colgué la estructura del catre iluminada con una lámpara.

AC: En los años en que empezaste a exponer ¿cómo percibías el trabajo colectivo, la colaboración? Por ejemplo en Temístocles 44.

DG: Yo veía el trabajo de grupo como una forma de aprender en un contexto ajeno a la escuela de arte, bajando en cosas sobre las cuales no había aprendido

absolutamente nada (arte conceptual, arte in situ, instalación, performance, etc) o en las cuales no me había interesado. Era una aventura: sentirme libre y a mis anchas en algo que me emocionaba inmensamente. Creo que para mí era importante que esto sucediera porque muy poca gente de mi escuela estaba interesada en ampliar sus campos de trabajo y su conocimiento en espacios independientes y colectivos; se negaban a dejar de trabajar de una manera convencional para seguir así bajo el ala protectora de ciertos maestros que en ese momento eran importantes en la escena de la plástica en México.

AC: ¿Cómo decidiste hacer –con Luis Felipe Ortega– los remakes de algunos performances de Vito Acconci, Bruce Nauman, Terry Fox, Paul McCarthy y demás?

DG: La idea de los videos se fue dando cuando estábamos trabajando como colectivo en la casa de Polanco, en Temístocles 44. De ahí a trabajar en estos videos no fue mas que el resultado de un gusto que compartíamos por ciertos escritores: Beckett, Burroughs, Cortázar, etcétera. También fue importante el hecho de convivir en el espacio de Polanco y de comentar algunos trabajos de los años sesentas y setentas de ciertos artistas gringos, que sólo conocíamos por fotos, conversaciones o textos. Esas obras nos intrigaban: tenían que ver con acciones corporales en un espacio aislado, a veces en interacción con objetos. Además, por su carácter temporal, no conocíamos las obras directamente. Esto nos impulsó a recrear algunas de estas acciones con los pocos recursos que teníamos a la mano: una cámara VHS que la hermana de Luis Felipe nos prestó y unos textos que documentaban de manera muy sucinta dichas acciones.

AC: Siempre, desde lo que hacías al principio –los dibujos de Batman, los retratos de los asesinos seriales y sus víctimas, las primeras instalaciones y videos– hasta lo de ahora, me llama la atención que algo permanece: mucha sinceridad asociada a decir cosas que generalmente uno no dice mas que a sus amigos. Y a veces ni a ellos.

DG: Sí, es como estarse balconeando constantemente, pero creo que han cambiado algunas cosas en cuanto al registro de esas emociones y a la forma de decirlas, sobre todo en los objetos y en los videos. En las series de dibujos y pinturas voy de un lado a otro: de lo que

me acontece como experiencia inmediata, a lo que pienso o leo sobre algún tema o autor que me motive. En perspectiva, podría decir que los temas que retomo como fuente de inspiración son pocos. La escritura o el texto como dibujo vienen directamente de lecturas que hago en cada momento; hago juegos de ficción y realidad individualizada a partir de mis propias obsesiones, como el sentido de la vida, el amor, el desamor, la violencia –sexual, emocional o criminal–, la búsqueda de la felicidad y ahora, más viejo, la búsqueda de una especie de calma, de silencio, de la muerte. No veo un cambio de intereses, sino de escenarios para estas obsesiones. Procuo de que la sensiblería personal no estorbe demasiado a las obras o las encierre sólo en eso, para mantenerme abierto a otras formas de respuesta y de estímulos.

AC: Me acuerdo de un dibujo que hiciste de tu jefe en uniforme de fútbol, en la cancha, tan emotivo, tan leve y al mismo tiempo totalmente interpretable por cualquiera; tan sencillo, que podría resumir tu trabajo. Ahí tal vez hay muchas claves de tu trabajo. Lo emocional es un arma de doble filo: la autobiografía del artista, casi siempre aburre. Gabriel Kuri dice que cada momento de tu trabajo es –en tus propias palabras– como un ajuste de cuentas contigo mismo. Quiero pensarlo como algo que va más allá de la parte meramente afectiva o identitaria, ¿es verdad? De hecho dice que no afirmaste esto de la última serie "La búsqueda del ombligo"... Yo no creo que sea solamente un asunto de expresividad.

DG: Eso espero; no siempre estoy hablando de mí o de mis orígenes en mi chamba, pero el primer involucrado soy yo. En efecto no dije nada de esto de la última serie. Es algo más complicado: tiene que ver con una forma de percibir las cosas y el mundo en el que vivo. Me gustaría pensar que en cada paso que he dado con la chamba voy dejando cosas atrás; entre ellas, toda esta onda puramente expresiva o sensiblera en favor de una visión más sana, calmada y templada. Me gustaría que en la obra llegara a cuajar algo de esa personalidad serena, como la de mis abuelos maternos: el tío Ismael y la tía Munda. Crecí viendo la tele y una gran cantidad de imágenes en revistas; sin duda algo se quedó de todo eso que se mezcla con lo personal. En efecto, no siempre juego con lo emocional que no es un recurso fácil de explotar. Al menos intento evitar eso en favor de algo que se me escape; algo más inconciente.



AC: ¿Cómo era trabajar en medio del entorno familiar, con la pista sonora de los partidos de fut, las telenovelas, los programas cómicos y demás? ¿Cómo era ese espacio? Me refiero al lugar físico donde dibujabas en casa de tus jefes, con la tele, la música y la familia que se reúne para comer.

DG: La tele fue algo que marcó toda mi infancia; era como una experiencia de olvido y de escape momentáneo de la situación que enfrentaba día a día en el barrio: una mezcla de realidad y de ficción que te deja en un no-lugar que construye la mente. Esto dio paso a citas o a reflexiones que incluía en mis dibujos, como un puente entre la sensibilidad de la masa y la mía, permeada por todo lo que se acumula en las horas del televidente. El espacio “real-físico” que tenía en muchos sitios de los varios que habité con mi familia a lo largo de muchos años de peregrinar por la ciudad de México, era casi siempre entre las dos camas en donde dormíamos mis hermanas y yo, o la mesa del comedor de mi casa: siempre en un departamento chiquito. Cero privacidad a lo largo de muchos años.

AC: ¿En dónde vivías?

DG: Crecí en la colonia de los Doctores hasta los once años más o menos. Después, por razones puramente económicas, estuvimos moviéndonos por varios lugares de la ciudad de México, pero sin dudar puedo decir que la experiencia que más me marcó fue haber crecido en una vecindad del centro de la ciudad. Todos y cada uno de los demás lugares siempre representaron para mí algo provisional y distante de lo que viví en la vecindad de la Doctores. Estuvimos un tiempo también en la Jardín Balbuena, en la Romero Rubio, en la Unidad Ejército de Oriente, en Ciudad Nezahualcóyotl. Y todos estos lugares, con excepción de Neza, representaron para mí aislamiento físico y emocional con respecto a lo que me rodeaba. Desde que recuerdo, las únicas cosas que siempre me acompañaron en toda esta travesía fueron la música y la literatura. ¿Qué rescato de eso? Una especie de necesidad de los demás, de una comunidad. Esto también se daba -de manera distinta- en el pueblo de mi mamá en Oaxaca, lugar donde viví gran parte de mi infancia y adolescencia por periodos muy regulares. De ahí entonces eso que me ha acompañado en mi trabajo: eso que se llama o que llaman “cultura popular”; cualquier cosa que signifique eso: la música, la fiesta, el habla callejera, el humor, una forma particular de ver la vida y la realidad.

AC: Cuando hablas de la literatura como compañera de viaje ¿a qué autores te refieres? ¿Qué leías? ¿Qué lees ahora?.

DG: En aquella época leía a José Agustín, a Juan Villoro, a Julio Cortázar, a Samuel Beckett, a Carlos Castaneda, a William Burroughs, a Charles Bukowski, y a varios más, pero creo que estos están entre mis favoritos de siempre. También me gusta mucho leer artículos y entrevistas sobre el rock y la literatura en los periódicos de México. Lo último que estoy leyendo es de Roberto Bolaño y de Enrique Vila-Matas; y estoy intentando acabar de leer por primera vez, después de muchos intentos fallidos, *Bajo el Volcán* de Malcom Lowry. Por recomendación de mi amigo Ignacio “El Tigre” Perales, también estoy leyendo bastante poesía de Pier Paolo Pasolini, de Nicanor Parra y de otros más.

AC: Por otro lado, de nuevo, la impronta de tu chamba es muy sonora, es auditiva, es musical. De la chilena al vallenato y del punk a la balada del Pirulí. Y al final el rock de tu grupo: Los Pellejos.

DG: Con Los Pellejos volvimos a arrancar hace más de un mes y todo bien, vamos a sacar el CD antes de que acabe el año. Los Pellejos son parte de algo que siempre quise: hacer ruido, así que estoy contento por eso. El grupo es una cosa independiente de lo que hago, y como es música rock, mejor. No me aleja de mi chamba y yo lo veo como un buen momento para mi estado de ánimo; no lo veo como proyecto de arte ni nada que se le parezca.

AC: Sin embargo tiene que ver con las fuentes de tu trabajo, pienso en la relación apropiativa del *détournement*, del collage y del punk que describe Greil Marcus en *Lipstick Traces*. Pienso en el slogan de Los Ramones: apréndete los tres acordes básicos y arma tu banda... ¿Qué tal estuvo la última tocada?

DG: Sí: si no fuera por eso, sin duda lo hubiera pensado, pero como es mas fácil de lo que uno se imagina, sólo hay que hacerlo sin pensar en toda la mierda que rodea a los músicos del rock en México. La tocada estuvo bastante bien para haber dejado de ensayar desde hace un rato, fue con público que pagó su boleto, sin saber qué pedo con nosotros. salimos contentos.

AC: Me gusta la idea de la banda como algo casi

exento de virtuosismo, pero tus dibujos no son así. De nuevo: ¿cómo ves la parte técnica del dibujo?

DG: Siempre pensé que lo mío no era toda esta onda con la que muchos de mis compañeros se clavaron en la escuela, como esa idea de ser el más virtuoso o el más cabrón para dibujar. De pronto, lo mucho o poco que encontré en el taller de dibujo -en la escuela- me sirvió para darle cauce a lo otro, a retomar de nuevo todo eso que yo había mamado en mi casa y utilizarlo de una mejor manera. Veía lo que aprendía en la escuela como un complemento de mis necesidades personales.

AC: Hablando de esto, habiendo sido profesor de dibujo por tantos años, ¿cómo ha sido esto? ¿qué pasa en tus clases? ¿de qué hablan?

DG: Soy malo como maestro: me preocupa, más que toda la parte pedagógica del taller, centrar a los chavos en lo que están haciendo y en el porqué de cada decisión en el dibujo y sobre todo, de su decisión de ser artistas. En las clases de dibujo que daba en “La Esmeralda” (Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda”) intenté ir en sentido contrario a la forma en que fui educado: no me gustaba esclavizar a los muchachos en un trabajo con modelo humano solamente y desarrollé una serie de ejercicios que les permitían reflexionar en torno a las distintas formas de elaborar un dibujo, de acuerdo a sus intereses y habilidades personales. En las clases podía compartir mi gusto e interés por la cultura popular, el cómic, la literatura, el cine y la música: ejes desde los cuales impulsaba las actividades y ejercicios que desarrollábamos.

AC: ¿Podrías hablar de tu formación como artista? ¿de tus maestros?

DG: Mis maestros más importantes en la ENAP sin duda fueron tres: primero mi maestro de educación visual, Tomás Gómez Robledo, quien me enseñó exhaustivamente a Cézanne, a Matisse, a Rembrandt y a los expresionistas alemanes, principalmente a Max Beckmann. En segundo lugar, pero con una importancia muy grande, mi maestro de dibujo, Gilberto Aceves Navarro que ha sido uno de los artistas y profesores que más relevancia le han dado al dibujo en México; ha sido formador de varias generaciones de artistas visuales en el país; es un artista apasionado de su trabajo. Con él descubrí

lo maravilloso que es dibujar y sobre todo observar y poner atención a los pequeños detalles del trabajo y a la disciplina diaria del dibujo y del arte en general. Por último Guillermo Santamarina que dio un curso especial en la escuela y que sin duda me hizo reevaluar toda la otra enseñanza académica que hasta ese momento estaba recibiendo en la ENAP. Él me enseñó a ver más allá de la escuela. Y también porque ha sido, y todavía es, un promotor y cómplice de artistas en proyectos que renovaron la escena del arte contemporáneo en México. Y bueno, casi al final de la carrera -que no terminé- encontré amigos con los que hice proyectos y viví aventuras que me formaron de manera complementaria, de una manera bastante significativa a lo largo de mi carrera y mi vida. Por mencionar algunos: Damián Ortega, Eduardo Abaroa, Luis F. Ortega, Sofía Táboas, Pablo Vargas-Lugo, Gabriel Kuri y tú.

AC: Recuerdo de nuevo momentos de tu trabajo cercanos al cómic, al rótulo y a la caricatura. Pero también a la pintura y al dibujo de artistas como William Hogarth, Francisco Goya, Honoré Daumier, Otto Dix, George Grosz, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, José Clemente Orozco y finalmente Philip Guston, quien también estaba profundamente interesado en la obra de Max Beckmann y de los historietistas Will Eisner y Robert Crumb. ¿Cómo ves tu trabajo en relación a esta genealogía grotesca de humor, crítica moral y gestualidad enérgica?

DG: ¡¡Hijoles!! No sé. Me encantaría decir que sí, que comparto gran parte de las miradas de estos autores, que siempre acabo mezclando con ese aire callejero del graffiti citadino que no sólo recurre a la caricatura, sino también al lenguaje soez y sucio de los baños públicos en cantinas y demás congales (“PUTO EL QUE LO LEA.” por ejemplo). También lo mezclo con el gesto amateur de los aficionados a las revistas musicales, que intenta representar al rock star del momento, o con el estilo de los creadores “anónimos” de las historietas triple XXX que circulan en el mercado nacional.

AC: ¿Quieres hablar de tu proyecto “My Generation”?

DG: Va: es un proyecto de dibujo, una exposición y un libro, que intentará ser una revisión personal de mi gusto por ciertos autores -principalmente mexicanos- que me han marcado a lo largo de las distintas etapas de mi carrera, iniciando con José Clemente Orozco. Él es el dibujante mexicano que más me interesa, sobre todo



la “influencia” que ha arrojado su trabajo en el dibujo sobre esta especie de “generación” que reúne en este proyecto. No es una revisión histórica, ni teórica, ni nacionalista: es simple y llanamente mi selección personal: Otto Dix, José Clemente Orozco, Philip Guston, José Luis Cuevas, Vlady, Gilberto Aceves Navarro, Germán Venegas, Roberto Turnbull, Mariano Villalobos, José Luis Sánchez Rull y Paul McCarthy. La idea es mostrar un panorama amplio de este grupo de artistas -su contexto particular, sus influencias- que a lo largo de sus respectivas carreras han utilizado el dibujo de una manera bastante recurrente en el cuerpo general de su obra. También me interesa encontrar una especie de hilo conductor en cuanto a la expresividad, la monstruosidad y la gestualidad que los une con el maestro tapatío. Además, sus formas de aproximarse al dibujo, sin duda también los acerca a otros autores –no mexicanos- que incluyen en el proyecto.

AC: Volvamos: la palabra como grafismo, como forma. Cuando una palabra o una frase funciona como detonador de significado junto a la imagen en tus obras, ¿hay decisiones técnicas? Pareciera que hay casi un modo de agarrar el lápiz o el pincel.

DG: Me pasa de varias formas: una es que dibujo sin saber bien a bien a dónde va a parar el asunto: me pongo una especie de tema general y de ahí parto, luego dejo que todo o casi todo pueda entrar en él. Me toma mucho tiempo separar la parte privada o anecdótica, que me sirve para iniciar algo. La palabra o las frases se acomodan o no a todo esto. No lo puedo evitar: así pasa y se tiene que resolver como conjunto sin separarse. Cuando pienso en una pieza no empiezo por ver la parte operativa del proyecto, su parte física. Cuando decido en favor de un medio o de otro, sólo lo hago con la idea muy clara de que es el medio ideal para solventar el enigma que traigo en mi cabeza en ese momento. Eso es lo que sucede, con dudas y preguntas que se constatan al final, cuando la pieza aparece. En el caso de los dípticos más recientes, no encontré otra manera de resolverlos: no se encuentran muchos tipos de papel ni tamaños diferentes; no fue un pedo económico, solamente técnico. Algo importante de los dípticos es que no usé la palabra escrita para nada: son mudos, a su modo. No usé palabras porque, platicando un día con Pepe Kuri y Mónica Manzutto acerca de la nueva serie de dibujos que quería empezar, me comentaron que estaría padre el reto de ver qué sucedía sólo

con las imágenes que estaba trabajando, sin textos, y la verdad me pareció un buen comentario así que lo tomé bastante en serio y dejé de lado la mezcla de palabra e imagen: algo que sucedía casi automáticamente en mi trabajo.

AC: Como en el video “Felicidad”, hay letras, casi en forma de dibujos. Además hay una narración personal, en la que tu familia es protagonista. ¿Puedes describir el proceso de trabajo en esa obra?

DG: La idea del texto en el video la resolví así porque lo iba a mostrar fuera de México y quería estar seguro que el espectador entendiera la letra. Me acordé de un clip de Inxs en el que usan esta madre de los letreros sobre papeles que van sucediéndose y luego alguien me dijo que Bob Dylan lo hizo antes; en fin. Entonces pensé hacerlo con mis sobrinos como complemento de la acción en el video, porque la música me remite a un momento en mi vida que tenía que ver con la edad de mis sobrinos, más o menos, y con la parte afectiva de la canción y lo que dice. Es una especie de reconciliación con la vida y la esperanza y bueno, se supone que la gente joven o los chavos tienen todo por delante. De ahí las decisiones de hacerlo con mis sobrinos, de los carteles hechos a mano y de la música.

AC: ¿Cómo hiciste con otros videos como ese, en el que escuchas música y lloras? O en el que avientas piedras a un árbol. ¿Cómo funciona en cada caso? Hablo del uso de las letras de las canciones, de lo que significan, emocionalmente, conceptualmente, de las letras escritas –al estilo del subttítulo- como significado.

DG: La pieza que mencionas, “Momentos Irrepetibles”, donde canto encima de las canciones y al final lloro, es un ejercicio de mi memoria musical, tal cual y que indudablemente, al menos para mí, trae una serie de emociones y recuerdos en los que esa música me ha acompañado. En el caso del video en donde le tiro piedras al árbol, “Lucky strike”, toda la acción está tomada de una parte de un texto de Paul Auster que se llama “El juego del azar”, del cual hice algunas variantes en esta onda de la cita literaria, cosa que también sucede en el libro de Auster. Los textos que aparecen debajo de la imagen son los pensamientos que me acompañan en la acción que estoy haciendo o a punto de hacer. Y el último caso que vale la pena mencionar es el video de “New York Groove”, en donde la intención del uso de la

música y de los personajes -todos amigos míos- es hacer una especie de festejo, de celebración de la amistad que nos une, usando la música y las calles de la ciudad donde vivo, a la manera de un video clip de finales de los setentas, con el soporte musical de una canción del guitarrista de Kiss, Ace Frehley.

AC: Y ahorita ¿qué estás oyendo? Aquí se oye “96 lágrimas”, del conjunto “Las Mozkas”, del disco que me regaló el Dr. Lakra.

DG: Música clásica cosas de Ravel y de Debussy para piano, muchas cosas para piano, herencia de Mariana, y por coincidencia también “96 lágrimas” pero en su versión original con el grupo chicano “? and the Mysterians”. De pronto me aburro del radio y del rock contemporáneo. En especial del de México. Ya ves, como que siempre hace falta bajarle a las guitarras para oír el silencio.

Guillermo Fadanelli

Impresiones desde el subsuelo

(Notas en torno a la obra de Daniel Guzmán)

Si hasta el recién nacido tiene edad suficiente para morir, entonces ¿qué podemos decir nosotros que hemos alargado nuestra vida de modo tan cínico. ¿Qué nos empuja a continuar? ¿Acaso tenemos el deber moral de ofrecer un discurso a las nuevas generaciones? Lo dudo mucho. Mi pesimismo me dice que ni las nuevas generaciones están esperando nuestro mensaje, ni nosotros vamos a perder tiempo en todos esos seres que no llevan nuestro apellido. Entonces, ¿de qué se trata todo este asunto del arte? Que la esencia de cualquier obra humana sea el tiempo, me deja aún más confundido. Si apenas fue hace unos días que siendo un niño acompañaba a mi madre a hacer las compras en el mercado de la colonia Portales. Por más que nos empeñemos en vivir muchos años los seres humanos sólo paseamos un momento en torno a nuestra tumba antes de volver a ella: quiero imaginarme que el vacío es el ombligo que al mismo tiempo es también nuestro origen. El vacío es más que una metáfora, es un horizonte y también un campo de cultivo donde los humanos sembramos símbolos: tierra baldía. T.S. Eliot: “What are the roots that clutch, what branches grow out of this stony rubbish?”

Me he despertado después de dos noches negras preguntándome ¿qué carajos estoy esperando? Nada va a suceder. Nadie ha encontrado, ni encontrará jamás. No sé de dónde me vienen todas estas frases que probablemente los escritores han sembrado de manera indiscriminada en mi cabeza. Si nada va a suceder es que todo ha sucedido ya en el insomne espacio de la eternidad: la búsqueda del ombligo es una búsqueda inútil, pero la única interesante. Apenas me he levantado con un cuervo anidando en mi cabeza, he pasado los ojos encima de varios dibujos de Daniel Guzmán, y encuentro los signos de una búsqueda insensata tan parecida a la mía. Hundirse en uno mismo es enloquecer, desaparecer por el peso insolente de nuestra propia mirada. Tantos veces he pensado en enloquecer, pero no sería una salida sino un comienzo. Nadie quiere comenzar otra vez, pero lo hacemos porque el vacío ejerce su omnipresente fuerza de gravedad en los pensamientos. Los escritores escriben porque no creen en sus palabras, son hipócritas profesionales, pero los dibujos de Daniel son verdaderos. Lo he pensado esta mañana todavía con los restos de

dos noches sin dormir encima. No sé que quiero decir con esto de *verdaderos*, pero me imagino que estas imágenes son el relato de un ser que a fuerza de esconderse crea símbolos alrededor de sus obsesiones. Se esconde, aunque está en medio de la batalla. Lo mismo me sucede cuando bebo demasiado, me atrincheró en un rincón, pero no puedo escapar de una mirada omnipresente, la mirada de un dios que no existe. Ni siquiera puedo dormirme como hacen los que duermen entre lobos. En sus cuadernos póstumos, Fernando Pessoa escribió que después de la muerte de su madre obtuvo un conocimiento intuitivo de la nada. Se había roto el lazo materno y del desasosiego pasó al tedio. Después su angustia se convirtió en odio hacia los seres.

Mi experiencia me dice que de la conciencia de la orfandad se pasa a una genuina conciencia del mundo. La destrucción de uno mismo es un ejercicio de conocimiento, la debilidad abre los sentidos mientras que los poderosos pasean sus culos ciegos como si en realidad dominaran su vidas. "Fuck you too", me dice una voz que viene de un mundo divino, no es un insulto, sino la oración de una misa que se lleva a cabo todos los días. "Fuck you too" es el dibujo de un hombre ebrio tirado sobre un erial de miasmas reseco; encima de su cuerpo socavado crece un hermoso mundo donde sólo las piedras parecen sabias. Dios los hace y ellos se matan, ¿quién me ha dicho esto en la oreja? Me imagino que ha sido una de tantas mujeres que se acercan a mí para que las invite a beber. Nunca me niego, porque después de las piedras están las mujeres, su sabiduría es inmensa, sobre todo cuando se proponen ejercer la maldad. Además me miran con compasión, como si jamás fuera yo a terminar de comprender en qué consiste eso que llamamos *la vida*. En mis manos, el dibujo de Daniel me recuerda que algunos hombres hemos nacido con alma rusa. El sentido de la tragedia antecede a nuestro tacto o mirada y el sufrimiento es la criba por donde pasan casi todas las experiencias. Si el horizonte se vislumbra como una secuencia de horrores, un estar en espera de la muerte, entonces los personajes que creamos son una continuación desesperada de esos paisajes sombríos. nuestras propias memorias del subsuelo. Concentrándome en la obra de Daniel me ha sorprendido la presencia de un caos que precede a todos los órdenes posibles: un caos que no se acostumbra al vacío, pero que insiste siempre en ordenarse alrededor de un centro psicológico. ¿Dónde se encuentra exactamente este centro? Nadie lo sabe

porque justamente de eso se trata el asunto: crear en la mente un infierno a la altura de nuestras propias pasiones. Las interpretaciones llegan siempre a destiempo, pero lo primero que sobreviene cuando me enfrento a obra semejante es una impresión de desasosiego y anarquía. Los actos definen el pensamiento y el dibujo de Daniel es un acto no siempre premeditado, en todo caso es una erupción, una descarga que no causa alivio, sino aún más trastorno. Si alguien quiere saberlo, estamos todo el tiempo jugando ajedrez con la muerte mientras ella nos cuenta sus mentiras, tiene cara de puta y no se avergüenza: un rostro agrío, de cuencas oscuras. Me imagino ese rostro y me causa risa. Qué ridículo pensar en la muerte desde la vida, pero no encuentro un tema más recurrente. "Todo artista es una vestal y ser artista quiere decir consagrarse a las deidades subterráneas", estas palabras de Schlegel me han acompañado siempre que deseo comprender porque seguimos creando arte romántico: me respondo que los hombres tienen miedo y que por eso provocan a la muerte. No obstante que la vanguardia ha dejado de crear historia para dejar paso a un arte diseminado, autista, mercadotécnico, los artistas son individuos que tienen intuiciones y la más grande de estas intuiciones, me arriesgo a decirlo, es la de que venimos de un mundo subterráneo plagado de crueldades y miseria. El sustrato que alimenta la imaginación de artistas tan perturbadores como Daniel Guzmán se encuentra poblado de espectros, dioses sanguinarios, aves nocturnas y la conciencia de que el mundo está lleno de miedo y horror. Si esto es verdad nos aproximamos a la certeza de Schopenhauer: más allá del mundo de los fenómenos existe otro mundo sombrío del que tenemos noticia sólo a través del arte. Así, intuimos que detrás de los fenómenos no se encuentra la nada, sino un infierno que nutre todo lo que tiene vida. Vivimos en la garganta de un perro y esto lo sabemos no de manera analítica, sino porque el arte abre ventanas a otros paisajes de la percepción o de la comprensión de las cosas.

Ahora mismo tengo en mis manos un dibujo de Daniel que él mismo ha titulado "Fire of Love": es la imagen de una mujer con las piernas abiertas rodeada de calaveras, huesos descarnados, llamas negras. De pronto me han entrado deseos de pasear acompañado de una mujer desnuda, recordar que nada ha sido resuelto y que entre más problemas resuelvan los científicos, la vida continuará siendo lo mismo que ha sido siempre:

un torpe mal entendido. Consecuencia de ese error primigenio todo parece confundirse en el tiempo: los rostros, las palabras, las personas. Las mujeres son vacío que da vida, los hombres desean poder porque han nacido desnudos, los perros hozan en los basureros, todas estas impresiones detonan la imaginación de un hombre para transformarla en caos psicológico, arte que alivia sólo un instante. Ahora se me ocurre que somos hombres solitarios y no podemos hablar en nombre de todos, pero de la misma manera nadie puede decirnos que el mundo no es como lo imagina Daniel Guzmán. Esta mañana, después de dos noches de suicidios fragmentarios me encuentro tan dispuesto a encontrar un espacio donde desaparecer, un útero, una frase que me encienda cuatro segundos, una mujer que mire a otros hombres menos a mí. La cuestión es que no se puede huir de uno mismo. El espejo me devuelve un rostro como si después de unos segundos no lo soportara más y lo escupiera haciendo una mueca de asco. El mundo interior sólo puede vivirse, no describirse: pese a que éstas son palabras de Kafka, podría yo decir que su escritura nos permitió husmear un poco en su cotidiano martirio. Lo mismo sucede con estos dibujos que son cruzados a veces por una frase que es más ráfaga que consigna: "Usted es y merece ser un pendejo". Como en un cementerio clandestino, los epitafios son mudos y desesperados, aunque a veces también suelen ser doctrinarios. ¿Qué puede hacerse con el resto de los seres cuando uno mismo apenas si puede reconocerse? Nuestros pasos de hormiga no dejan huella evidente y por eso es un alivio recurrir a las maldiciones. Y si podemos escupir a un poderoso el día entero se iluminará. Los que mandan son de la misma clase de los que obedecen, y quienes buscan el éxito son unos ingenuos porque esa es precisamente la única clase de fracaso que carece de dignidad. Así que esta mañana me propongo reafirmar mi condición de cero a la izquierda, de ser que hace ruido porque no existe. Caeré de nuevo en mis vicios, como Maradona, como el Pelusa que es cada vez es más santo porque es más débil. Así lo dibuja Daniel Guzmán. "Fue débil (En Argentina confirmaron lo que todos temían: Maradona no ha superado su adicción y dio positivo a cocaína)". Y si el Pelusa no pudo soportar la abstinencia entonces ninguna clase de orden moral es posible.

Conforme avanza la mañana, el tiempo parece ponerse de mi lado nuevamente. Las ratas han dejado de mordisquear el estómago y ninguna cucaracha ha

podido sobrevivir allí dentro. No encuentro otra manera de describir mis dolores. Las experiencias son intransferibles aunque suelen ser compartidas. El filósofo Peter Sloterdijk le dice a su público en Frankfurt: "Señoras y señores, me gustaría jugar con la imagen de que todo hombre encarna una sílaba, una suerte de excrescencia única e intransferible de consonantes y vocales, Cada una de estas sílabas se habría desarrollado e individualizado hasta formar una figura incapaz de repetirse por segunda vez, del mismo modo que en los viejos bosques de encinas del Sur uno jamás encuentra dos troncos con el mismo aspecto." Yo no estuve entre el público pero considero que las palabras de Sloterdijk encierran una verdad evidente. Lo que hace un artista es intentar mostrar su ser singular, lo hace Daniel cuando dibuja esos nudos simbólicos, encrucijadas a las que sólo él podría haber podido llegar. Y en esa encrucijada uno está siempre solo. Y cada soledad es tan distinta, tan irrepetible como cada uno de esos troncos de encinas de los que habla Sloterdijk. Y en ese viaje al fondo de a noche nos encontramos con espectros que nos despiertan simpatía y cuyas palabras hacen que todo sea un poco menos sombrío, Céline, Sartre, Montaigne, Bukowski o Camus que escribió sin pudor: "A cierta edad los hombres somos responsables de nuestro propio rostro." Los dibujos de Daniel están plagados de esas voces, sentencias, letras que pertenecen a otros solitarios. Esas mismas voces resuenan en mi cabeza después del sueño profundo que sucede luego de pasar dos días dentro de un barril de alcohol. El ebrio apenas si duerme unos minutos, pero sus sueños duran un par de eternidades. El pasado siempre está presente en esos sueños llenos de espectros descarnados, pero también se cuela el futuro: lo que uno será a pesar de todo. La familia alrededor del televisor mirando el fútbol los domingos en casa de la abuela, el primer auto que tuvo mi padre, el barrio donde se quemaban llantas en Navidad, los vagos a quienes mi abuela siempre tildaba de marihuanos, mis hermanos jugando a no sé qué putas debajo de la cama. Todo estos hechos no pueden desaparecer así nada más, deben estar sucediendo nuevamente en otro tiempo, retornando eternamente como pensaba Nietzsche, y ese retornar a lo que se ha sido siempre es la esencia de los dibujos de Daniel: retornar a la soledad, girar alrededor de un vacío, dibujar el infierno son actos que nos ponen en el centro de la existencia. Todo antes de morir.

GLUE AREA



Kiss My Ass, Mexico, 1996. Set of four clay figures,
7 1/8 x 10 5/8 x 3 1/8 in / 18 x 27 x 8 cm