

**AS A REVELATION,
TIME PRESENTS ITSELF**

**COMO UNA REVELACIÓN,
EL TIEMPO SE PRESENTA A
SÍ MISMO**

SERGIO SUÁREZ

PARED 

**COMO UNA REVELACIÓN,
EL TIEMPO SE PRESENTA A SÍ MISMO**

**AS A REVELATION,
TIME PRESENTS ITSELF**

Sergio Suárez

Diseño y programación
Design and programming
David Enríquez Casas

Diseño Editorial
Editorial Design
Melissa Andrea Paredes Requena

Coordinación editorial
Editorial Coordination
David Enríquez Casas
Beatriz Marrodán Verdeguer

Traducción
Translation
Beatriz Marrodán Verdeguer
Gala Anaya Vázquez
Melissa Andrea Paredes Requena

Redes Sociales
Social Media
Fernando Victoria

Primera edición, México, 1 de julio de 2020
impreso y hecho en México
pared.space

First edition, Mexico, July 1st, 2020
printed and made in Mexico
pared.space

PRESENTACIÓN

David Enríquez

INTRODUCTION

La invención del tiempo

He pasado las últimas tres semanas preparando el montaje de la primera exposición en Pared. Desde que conocí la obra, luego cuando revisé las fotografías, y hasta ahora que terminé de reconstruirla con código para web, las ideas en torno suyo se han encontrado con recuerdos de lecturas y con nuevas preguntas. Creo que puedo, si no esclarecer, al menos, plantear o hablar acerca de lo que sucede en el grabado, cómo sucede y qué consecuencias tiene.

La obra que nos congrega ahora, de Sergio Suárez, Como una revelación, el tiempo se presenta a sí mismo (As a revelation, time presents itself), es un monolito compuesto por cuatro páneles de grabado en madera, dispuestos de forma tal, que el espectador deberá recorrer circularmente el monolito para figurarse la idea completa de la obra, para reconstruirla.

Será mucho más conveniente que ceda mi espacio a Igor Stravinsky, a quien debo una de las más interesantes reflexiones acerca de la música y del sentido de crear: “La música es el único dominio en que el hombre realiza el presente. Por imperfección de su naturaleza, el hombre mira transcurrir el tiempo –en sus categorías de pasado y de porvenir– sin jamás poder tornar real, y por consiguiente, estable, lo del presente.” Y enseguida: “El fenómeno de la música nos ha sido dado para el solo fin de instruir un orden en las cosas, comprendido en ello y sobre todo un orden entre el ‘hombre’ y el ‘tiempo’. Para que se realice, exige, pues, necesaria y únicamente una construcción. Una vez la construcción realizada, y alcanzado el orden, todo está hecho”.

El fragmento, de su libro *Chronique de ma vie*, es por demás interesante, primero, porque adjudica la emoción estética de la escucha musical al sentido de orden recreado en el espectador, lo que nos remite a la revelación de que habla Aristóteles; segundo, porque esclarece la virtud del músico: un constructor del tiempo.

Igor Stravinsky dotaba principalmente a la música de la capacidad reordenadora, antónimo del caos, como Friedrich Hegel ponderó a la poesía como la cumbre del arte en su momento. Sergio

Suárez ahora trae a cuenta el grabado, y de igual forma podría pensarse que lo logra la pintura, la danza (léanse por ejemplo los ensayos de Paul Valéry al respecto de la danza), la arquitectura (Wolfgang von Goethe afirmaba que era música petrificada), etcétera...

¿A qué nos remite esta recurrencia, esta necesidad de recrear el tiempo, de ordenar lo aparentemente disperso? Comparten este objetivo los filósofos materialistas presocráticos, hallando en el agua, en el fuego, en el átomo, el origen del cambio; u Publio Ovidio en sus *Metamorfosis*. Recordemos la lírica introducción de Rubén Bonifaz Nuño a su traducción del poeta latino:

“Móvil todo como un pantano sin término; cambiante todo sin tregua, cayendo imparable de una apariencia en otra; víctima de una apariencia siempre distinta a la que tuvo hace menos que un instante, sujeto al tiempo, presa de un espacio que no posee, hierve y se revuelve el mundo que contempla el poeta empavorecido: el mundo que lo envuelve y lo cohibe.

Nada hay seguro, en nada se puede hallar un centro cierto donde apoyarse; en donde, como sobre una roca a la mitad de un mar de tormenta, ponerse a salvo del remolino despiadado de la incesante variación.”

En el centro del vórtice, el sujeto intenta explicarse el mundo que lo rodea, quizá para hallar la roca de dónde asirse; sobrevivir gracias a las profecías, quizás sea el don más grande que la conciencia le diera al hombre prehistórico. Para explicar la realidad, hilar los sucesos pasados con los futuros, se inventó el mito; al unir un hecho anterior con uno venidero, se inventó el tiempo, y poco a poco fueron desapareciendo las acciones inconexas, para estar ahora en un espacio multicausal, multicausado.

Así, la creación, inicialmente profética y posteriormente artística (y quizás profética aún), confiere al sujeto la balsa que le permita sobrellevar las tempestades, y le regala la eternidad en el recuerdo del relato, como afirma Borges en una conferencia sobre las pesadillas: “Traigamos a cuenta a J.W. Dunne, *An experiment with time*. Cada uno de nosotros poseemos una suerte de modesta eternidad cada

noche. Esta noche dormiremos, soñaremos, digamos, con el miércoles, y con el día siguiente... es decir, a cada hombre le está dado, durante el sueño, una pequeña eternidad personal, que le permite ver el pasado cercano y el porvenir cercano. Ahora, todo esto el soñador lo ve en un solo vistazo, del mismo modo que Dios ve todo lo que sucede. Al despertar, sucede que como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos a nuestro sueño una forma narrativa sucesiva, pero nuestro sueño ha sido múltiple, ha sido simultáneo; vamos a suponer que yo sueño, demos un ejemplo muy simple, con la imagen de un hombre, inmediatamente después, la imagen de un árbol. Al despertar yo puedo pensar que he soñado con un hombre que se convierte en un árbol, es decir, que ya estoy fabulando respecto al sueño.”

De la profunda inteligencia de las líneas anteriores podemos extraer dos cosas en claro: uno, fabulamos respecto a nuestras observaciones, dos, y quizás lo más trágico, nuestras fábulas, por serlo, son falibles. Para Ovidio, cuando Laura reza a los dioses para huir de Apolo, su cuerpo se transforma en un árbol, como el hombre del sueño de Borges. A diferencia de la idea de Dios, que puede verlo todo, y además comprenderlo, nosotros, en el relato, acaso podemos ver una parte del todo, o un todo a la vez, y con suerte, comprenderlo.

Esto me lleva necesariamente a la segunda idea respecto al grabado de Sergio Suárez: una vez recorrido el monolito, y restaurado el tiempo que contiene su relato, ¿qué hay acerca de las figuras que lo habitan? ¿Qué con los hombres y árboles, con las esferas, los cielos y la arquitectura?

Fragmentos y dispersión superpuestos. Distintos relatos coexisten en el mismo panel. Cada relato, con su espacio diegético propio (topografía y tiempo). Como sucede en la pintura de Neo Rauch, el signo del espacio posmoderno es la simultaneidad, la dispersión; la individualización, en términos de Lipovetsky.

¿Qué sucede entonces con la capacidad de reunir el pasado con el porvenir para entender la realidad? Conforme la realidad es más compleja, el sujeto queda a merced de un rompecabezas que no puede resolver. Los actores del cambio ya no son visibles: la agresión que

causa la herida, la tempestad que mueve al mundo, la caricia que cura el dolor. Mucho menos son aprehensibles con los nuevos instrumentos: ¿con qué microscopio medirá el sujeto actual los efectos de la bolsa de valores en su vida cotidiana? ¿Qué relación va a encontrar entre la precariedad del trabajo y la violencia a su género o raza? Y más aún si se han desarticulado sistemáticamente las estrategias de educación integral y laica, en privilegio de los prejuicios.

Como una revelación, el tiempo se presenta a sí mismo. El monolito de Sergio Suárez es un mapa del caos; cada herida de la gubia en la madera, un síntoma detectado. Pienso en las estelas mayas, en sus basamentos piramidales. Esos grandes indicadores de dónde sale el Sol, de por qué el mundo se halla en sus circunstancias actuales. Así la obra de Sergio Suárez, quien descree de la virtud del grabador como un mero ilustrador, y lo sitúa como un creador de mitos, un creador del tiempo; y va más allá, al forzar al espectador a recorrer su monolito, y a reunirse junto con sus coetáneos en torno a él para desentrañar, como en torno a un antiquísimo fuego, el stratagema que nos constriñe.

The invention of time

I've spent the last three weeks working on the set up of the first Wall Street exhibition. Since I first came across the work, then when I reviewed the photographs, and until now, when I finished rebuilding it with web code, the ideas around it have been met with memories of readings and with new questions. I think that I can, if not clarify, at least set out or talk about what happens in engraving, how it happens and what consequences it has.

The work that brings us together now by Sergio Suarez, as a revelation, time presents itself (Como una revelación, el tiempo se presenta a sí mismo), it's a monolith composed of four wood engraving panels, arranged in such a way that the viewer will have to move around the monolith in order to figure out the complete idea of the work, to reconstruct it.

It will be more advisable to give the floor to Igor Stravinsky, to whom I owe one of the most interesting reflections about music and the sense of creating: "Music is the only domain in which man realizes the present. Because of the imperfection of his nature, man looks at the passing of time -in its categories of past and future, without ever being able to make the present real, and therefore stable". And then: "The phenomenon of music has been given to us for the simple purpose of instructing an order in things, understood as such and above all an order between 'man' and 'time'. To make it happen, it requires, therefore, a necessary and only a construction. Once the construction has been made and the order has been reached, everything is done".

The fragment of his book *Chronique de ma vie* is extremely interesting, first, because it attributes the aesthetic emotion of listening to music to the sense of order recreated in the spectator, which refers us to the revelation that Aristotle speaks of; second, because it clarifies the virtue of the musician: a builder of time.

Igor Stravinsky mainly provided music with the ability to rearrange, the antonym of chaos, as Friedrich Hegel considered poetry to be the summit of art at that time. Sergio Suárez now brings to mind engraving and, in the same way, it could be thought that painting, dance (read for example Paul Valéry's essays about dance), architecture (Wolfgang von Goethe claimed that it was petrified music), etc.

To what does this recurrence, this need to recreate time, to order the apparently dispersed, lead us to? The pre-Socratic materialist philosophers share this objective, finding in water, in fire, in the atom, the origin of change; or Publius Ovid in his *Metamorphoses*. Let us remember Rubén Bonifaz Nuño's lyrical introduction to his translation of the Latin poet:

"Everything moves like a swamp without end; everything changes without truce, falling unstoppable from one appearance to another; victim of an appearance always different from the one he had less than an instant ago, subject to time, Prey to a space that he does not possess, the world that the impoverished poet contemplates is boiling and stirring: the world that envelops him and stifles him.

Nothing is certain, nothing can be found in a sure center where to lean; where, as on a rock in the middle of a sea of storm, to be safe from the merciless whirl of the incessant variation”.

In the centre of the vortex, the subject tries to explain the world that surrounds him, perhaps to find the rock to hold on to; surviving thanks to prophecy is perhaps the greatest gift that conscience gave to prehistoric man. To explain reality, to spin past events with future ones, the myth was invented; by joining a previous event with a coming one, time was invented, and little by little the unconnected actions were disappearing, to be now in a multi-causal, multi-causative space.

Thus, the creation, initially prophetic and afterwards artistic (and perhaps still prophetic), gives the subject the raft that allows him to weather the storms and gives him the gift of eternity in the memory of the tale, as Borges said in a lecture on nightmares: “Let’s bring J.W. Dunne in on account, “Un experimento con tiempo”. Each of us possesses a kind of modest eternity every night. Tonight we will sleep, we will dream, let us say of Wednesday and of the next day... that is, each man is given, during sleep, a small personal eternity, which allows him to see the near past and the near future. Now, all this the dreamer sees in a single glance, just as God sees everything that happens. When we wake up, it happens that, as we are used to the successive life, we give our dream a successive narrative form, but our dream has been multiple, it has been simultaneous. Let’s suppose that I dream, let us give a very simple example, with the image of a man, immediately after, the image of a tree. When I wake up I can think that I have dreamt of a man who becomes a tree, that is to say, that I am already making up about the dream”.

From the deep intelligence of the previous lines we can extract two things in clear: one, we fable regarding our observations; two, and perhaps the most tragic, our fables, for being so, they are fallible. For Ovidio, when Laura prays to the gods to escape from Apollo, her body is transformed into a tree, like the man in Borges’ dream. Unlike the idea of God, who can see everything and also understand it, we can perhaps see a part of the whole or a whole at once, and luckily understand it.

This necessarily leads me to the second idea regarding Sergio Suárez’s engraving: once we have gone through the monolith and re-stored the time contained in his story, what about the figures that inhabit it? What about the men and trees, the spheres, the skies and the architecture?

Fragments and dispersion overlapped. Different stories coexist on the same panel. Each story, with its own diegetic space (topography and time). As in Neo Rauch’s painting, the sign of post-modern space is simultaneity dispersion, individualization, in Lipovetsky’s terms.

So what about the ability to bring together the past with the future to understand reality? As reality becomes more complex, the subject is left at the mercy of a puzzle that he cannot solve. The actors of change are no longer visible: the aggression that causes the wound, the storm that moves the world, the caress that heals the pain. Much less are they apprehensible with the new instruments: with what microscope will the current subject measure the effects of the stock market on his or her daily life? What relationship will you find between the precariousness of work and violence to your gender or race? And, even more if the strategies of integral and secular education have been systematically disarticulated in favor of prejudices.

As a revelation, time presents itself. Sergio Suárez’s monolith is a map of chaos; each wound of the gouge in the wood, a detected symptom. I think of the Mayan steles, of their pyramidal bases. Those great indicators of where the Sun rises, of why the world is in its present circumstances. Thus the work of Sergio Suárez, who disbelieves in the virtue of the engraver as a mere illustrator, and situates him as a creator of myths, a creator of time; and, he goes further, by forcing the spectator to walk around his monolith and to meet with his contemporaries around it to unravel, as if around an ancient fire, the stratagem that constrains us.

**COMO UNA REVELACIÓN,
EL TIEMPO SE PRESENTA A SÍ MISMO**

**AS A REVELATION,
TIMES PRESENTS ITSELF**





Como una revelación, el tiempo se presenta a sí mismo (monolito)
Xilografía
243.84 x 121.92 x 121.92 cm
2020

As a Revelation, Time Presents Itself (Monolith Front)
Woodcut
8'x4'x4'
2020





PODCAST
PODCAST

Sergio Suárez



Sergio: ¿Qué onda?
Melissa: Buenos días, David.
David: ¿Cómo van? ¿Ya están entrevistados todos?
M: Nooo, estábamos empezando a hablar.
D: ¿Estaban hablando de sus referencias?

TEXTO PERDIDO

S: Sí, me gustaría seguir nada más blanco y negro, nada más un color, pero al respecto del color me gustaría ponérselo con pintura, o sea, ahorita lo que yo siento que estoy haciendo con las escenas es nada más como un espacio ontológico, que nada más es figura y su entorno, figura y su entorno. Llevar nada más esta base y después con la pintura ponerlo en un tiempo, hacer imágenes contemporáneas al respecto a algo clásico, diferentes lenguajes que han sido utilizados a través del tiempo y así traerlo al mundo del color.

M: Ok... justo me acordé de William Kentridge, a él no lo pusiste en tus referencias, pero ¿es una referencia tuya?

Sergio: Ehhh, no. Me gustaba mucho, especialmente cuando empezaba grabado en Tagle, el dibujo con tinta y la manera en que animaba su cinematografía con su obra, pero su temática es más hacia la política.

Melissa: Otra pregunta, ¿conoces a artistas mexicanos? Amigos en el medio artístico.

S: Sí, por aquí hay una amiga que hace fotografía de su infancia y luego pinta sobre ellas. Como una manera de reclamar la historia que ella ha tenido, está dividida entre dos sociedades: una americana y una mexicana. Así hay muchos artistas que tienen esa temática, ese quiebre en la identidad, un quiebre entre dos polos.

M: Más bien la pregunta iba hacia ¿qué diferencias ves entre tu círculo o medio artístico en Atlanta y el medio artístico en la Ciudad de México? Porque eres de Ciudad Azteca, que ya está muy cerca de la ciudad, lamentablemente no hay un círculo artístico en Azcapotzalco, donde yo vivo, y tampoco en Ciudad Azteca, es en la Ciudad de México, entonces ¿qué diferencias podrías notar?

S: Pues aquí, al menos, en Atlanta. Igual la escena es

pequeña, hay cosas que ya están muy establecidas. Pues sí, me gustaría establecer una comunicación entre ambas partes. La verdad no sé cómo esté allá en México el pedo, el escenario. Cómo es el ambiente de ¿tú cómo lo ves es accesible para artistas jóvenes?

D: Yo creo que sí, tienen la misma preocupación que tú. Es un ambiente que en un inicio los proyecta mucho, los motiva y hay un intercambio muy fuerte pero que muy pronto se vuelve una especie de burbuja ideológica y una especie de círculo sensor muy extraño.

M: Muy cerrado.

D: También relacionado con la competencia y la imposibilidad de alguna manera de poder vivir holgadamente, de la creación artística entonces se envía muy rápido en un ambiente cerrado. El agua que no se mueve, se estanca y lo que se estanca, se pudre.

M: Un poco también es la razón de este proyecto, para que fluya un poco más. Una pared justo que yo me encontré es que sólo conozco a mis amigos, qué pedo. Por eso también estuvo increíble que tu nos mandaras la solicitud para que mi círculo personal y, también el de David, creo, se expandiera siquiera hasta Atlanta porque voy a todas las inauguraciones y son las mismas personas siempre, incluso en los concursos, en las galerías son siempre las mismas personas y que te dejen entrar ahí está difícil. Que te den una individual es difícil, por eso este proyecto, un poco como chinguen a su madre todos, voy a abrir mi página de exposiciones en internet y voy a dar catálogos a los artistas que estén ahí y va a ser oficial.

S: Te viste, voy a hacer mi propia galería con Blackjack y este...

D: Juegos de azar y mujerzuelas.

M: Así.

D: Estamos haciendo nuestra propia galería con juegos de azar y mujerzuelas.

M: No es galería, galería porque es sala de exposición.

D: Un espacio de exposición y un espacio de inter-

cambio de conocimiento, que me parece que es una pared que quiere derribar paredes. No hay diálogo, incluso si existe una inauguración es difícil que entre los artistas y los personas, entonces nosotros vamos a publicar esta entrevista. Que me parece que no se alcanzó a grabar en la primera parte ¿no? Nuestra asistente de producción, nos dirá en qué momento empezamos... creo que en Kentridge, ¿empezamos a grabar?

M: La computadora que me vendiste se me trabó.

D: Todo es mi culpa, todo es mi culpa. Pues no sé, Uno de tus grabados Sergio va a tener una narrativa extraña, pero interesante.

S: Abstracta, pero cada quién a va decir de lo que estuvimos hablando.

M: Podemos hacer como un juego de memoria de... hablamos de esto...

D: Sí... Es como esos capítulos donde inician cuando ya a todos les borraron la memoria y tienen que ir la reconstruyendo juntos.

S: Muy Neo Rauch.

D: Hablando un poco del espacio de PARED que hicimos, ¿qué obras vas a exponer ahí Sergio?

S: Voy a exponer, vamos a hacer un archivo digital de Como una revelación, el tiempo se presenta así mismo. Vamos a trata de hacer un loop en imagen online y también la animación, y otras obras de muestra, van a ser otros grabados de madera también. Si quieren también ahí pongo una pintura, estoy abierto a poner lo que sea.

D: También hay una cosa interesante que la obra de Sergio gira entorno a un par de conceptos, el tiempo y la creación de mitos, entonces me parece que esas son las obras que vemos ahí.

S: Sí.

D: El eje temático ¿no?

S: Totalmente.

M: Una pregunta para los dos ¿van a unir animación con un texto? Porque la ilustración que está en PARED ahorita está unida a textos de Twitter entonces no sé si tengas planeado un ejercicio de literatura con animación.

D: No creo que salga algo en esta ocasión como colectivo, me gustaría mostrar la otra de Sergio tal cual y no echarlo a perder ahí con mis ideas... En este caso lo que tenemos pensado es hacer la exposición en torno a los vestigios del grabado en el tiempo y cómo funcionan. ¿Qué pasa con la placa una vez que ha sido impresa? Vamos a ver, ¿qué pasa con estas mitologías que tiene Sergio ahí impresas? Eso estaría interesante.

M: ¿Qué otra cosa nos falta de lo que se borró?

D: Hablamos de un montón de cosas...

M: Se me borró cassette, es que empezamos a las 10:00 h.

D: Empezamos hablando de influencias.

M: Sí, me acuerdo era Neo Rauch, Germán Venegas, ¡ah, sí! ¡Mark Rothko! Verás, para mí Mark Rothko era como el chingón pintor abstracto, pero después leí un libro suyo, ¿lo has leído, Sergio?

S: ¿El de Los Románticos fueron incitados? The romantics were Prompted, ¿has leído ese? Es como una página que habla de la mitología, la forma, milagros del artista como un sacerdote, está raro, está padre. Te lo voy a mandar.

M: Sí, mándamelo, porque el que leí era una compilación de cartas que le mandaba a sus amigos y ahí me di cuenta que Rothko no pintaba “cuadritos de colores” (perdónenme por favor artistas y amantes del arte del mundo jajaja), a lo que me refiero es que sus primeras referencias fueron mitologías, él quería hablar de mitologías de una forma... mitologías ancestrales así como...

S: Sí, sí, de las que siempre sabes y no al mismo tiempo.

M: Ajá, y que al final derivó en puras abstracciones de

color, ¿no? Pero justo el inicio eran mitologías y esa era mi pregunta, ¿es por el color o por tus simbolismos si te has basado en Rothko?

S: No, también su proceso estaba interesante pero sí, pero es esa ideología o pensamiento de querer palpar algo, fuera de nuestra posibilidad que tenemos para conocer en nuestra vida material, suena, así como a magia.

M: Sí, algo espiritual.

S: Está interesante porque, ¿has escuchado hablar a este... wey Dunkel Russell, acerca del proceso creativo?

M: No, también mándamelo.

S: Dice que una idea es algo sin peso, que atraviesa y la tenemos por un tiempo y se nos va, es muy intangible. Tal vez sea una onda del espectro de la materia y todo esto que existe en la realidad que tal vez sean cosas pasando a través... que a veces son tan intensas que, como artista, las queremos cristalizar, una realidad que podamos experimentar. Es interesante también, esa como metafísica de creación... le da a la creación algo... como que lo despoja del ego del artista o simplemente una conversación.

M: Ahorita recordé a Kandinsky en “de lo espiritual en el arte”. Cuando yo lo leí pensé “este wey es un hippie”, pero cambié de opinión cuando terminé de leer el libro de Rothko unos años después que ya en la voz de Rothko no me sonaba tan hippie y ya me sonó... bueno o yo me volví más hippie o algo así, pero ya tuvo más sentido esta búsqueda. Verás yo tuve una formación muy formal casi dos más dos son cuatro, entonces no cabía en la pintura nada que ver con el corazoncito o con la espiritualidad.

S: Es algo que siempre ha sido como atado, ¿no?

M: Entonces cuando salí de la escuela fue esta búsqueda de mi corazoncito y de mi espiritualidad y me topé con el querido Rothko y me dije “ah, ok, sí se puede” para mí fue como “es posible” más bien es permitido tener sentimientos y plasmarlos en algo y no es nada más lo formal o los problemas plásticos, ¿sabes? Fue cuando empecé a ver las obras diferentes y yo a relacionarme diferente con mi obra. No sé si tú

pasaste por algo similar, si la formación en Atlanta te permitió tener sentimientos o no, como en mi caso.

S: Está raro porque aquí es más o menos lo opuesto. Aquí se basan en conceptos, en dinos tu historia, de dónde vienes, cuál es la razón por la que estás haciendo algo, hay hasta escuelas que puedes tener un título de pintura y jamás haber pintado. Porque simplemente estás haciendo teoría, aquí es al revés, le ponen mucha atención a eso, entonces hasta por eso mismo, yo como que lo traté de meter en algo formal, ¿no? Pero de todos modos está interesante cómo te pueden llevar diferentes caminos a algo similar.

D: Sí, sin duda es una necesidad propia, de la creación. Era de lo que estábamos hablando ahora, que recuerdo lo que olvidé. Estábamos hablando un poco acerca de la confrontación, de la labor del arte, la labor de la obra y cómo tú eludías entregar una obra completamente figurativa y una interpretación completamente material; y, en cambio, prefieres hacer una exposición de imágenes y una “narrativa abstracta”, como la llamaste, para que las personas tengan una experiencia, que tus obras sean como una especie de fogata en torno a la que las personas se sienten a pensar. Eso me hace indudablemente pensar en Rothko y en el instinto chamánico que él tenía para plasmar las pasiones de las personas en esos colores y también en Germán Venegas, una de las referencias que abordamos recientemente que es grabador, escultor, pintor, dibujante, pero que también es budista y que también propone un ejercicio de meditación en sus obras tanto en el momento en que las está creando como al momento de observarlas. Él mismo se asume como una especie de monje que medita cuando está pintando o cuando está grabando. ¿Tú qué opinas de esto?, ¿tú también sientes esa ascensión personal o haces de una manera personal un motivo que tú mismo te sientas en torno a una fogata cuando estás grabando?

S: Pues yo lo hago de una manera privada, no siento que yo sea el pontífice de nada, pero me gusta mucho el poder compartir con alguien lo que yo pienso de una obra y lo que ellos piensan de una obra y encontrar algo en común, ¿no? Que siempre hable otra conversación, otra cosa. Creo que tal vez esa indeterminación y el no saber, si esta facción siempre relacionada como algo místico se puede transformar en eso. No sé al respecto siento que lo que más me

interesa es el trabajo por el trabajo mismo y esas experiencia las puedo tener personalmente, es lo que busco y si alguien más puede ver a través de lo que yo hago, la verdad me llena mucho de gratitud, de que aviento algo y refleja.

M: Otra pregunta, ¿extrañas acá, extrañas México? O la neta te da igual y si eso se puede reflejar en tu obra.

S: No sé si se pueda reflejar o no, porque la única referencia que pongo es un nopal porque ya sabes es algo que es muy literal, ¿no? Lo es como irónicamente, pero nada más extraño la posibilidad de, igual yo cuando estaba allá, no disfruté lo que ofrece la Ciudad de México como una ciudad artística. Lo poco que pude experimentar fue Bellas Artes pero nunca fui caminando para encontrar galerías o fui preguntando a la gente... porque apenas estaba creciendo.

M: “Tenemos que ir al centro a comprar algo, hijo, acompáñame”.

S: Sí, sí, sí cosas así. Es raro porque no extraño, pero sí anhelo.

M: Quisieras venir a ver qué onda.

S: Sí, sí, sí, a ver qué tal está. Voy a mandar una propuesta a F-A-M-A.

M: ¡Sí! Manda a F-A-M-A.

S: Voy a aventar de nuevo mi piedra a ver si se regresa como con ustedes ha regresado, para tener ese acercamiento. ¿Y David?, ¿sigue ahí?

M: Dijo que regresaba en 15 min.

D: Aquí ando, ya revisamos Germán Venegas, Rothko, influencias...

S: ¿Conoces a Alicja Kwade?

M: Sí la revisé, pero ¿no es más escultora?

S: Sí es, básicamente es todo lo que hace: escultura. Aunque hace algunas cosas como copiar cartas de personas que ella admira, pero trata de copiarlas haciendo la letra exacta igual porque dice que tal vez

si ella lleva los movimientos que esa persona hizo, pueden tener algo en común. Está padre, está padre su trabajo, habla de la subjetividad de la realidad y aborda mucho el tema de lo material, lo pone en perspectiva lo cual esta muy muy padre.

M: Sí, de hecho, tienes una obra que son palos de madera que tienen fuego, ¿fuego?

S: Sí, sí, sí, ya es más como escultura más que nada tomando referentes de su obra de ella

M: Sí, es por ahí, ¿verdad? Porque dije aquí veo algo de ella, pero no sé si sí o no.

S. No, sí. Es algo, sí, cómo queremos las cosas que están en movimiento verlas de una manera estática entonces el fuego es como lo que tiene menos forma lo que siempre está en movimiento .

M: El fuego es maravilloso.

S: Sí.

D: Yo tenía una duda respecto a cómo construyes tus imágenes. ¿De dónde vienen esas figuras que vemos flotando, de dónde vienen esos arbolitos rotos? ¿Cómo nutres tu mitología personal?

S: Esa mitología ha sido más que nada tomada de diferentes cosas que a veces leo. Empezó con el existencialismo, cuando empecé a leer a Jean Paul Sartre, Kierkegaard, Heidegger, pero entonces hay cosas de, ¿cómo puedo representar esto sin que sea literal o sin abstracción? Entonces los árboles son ese punto medio, porque están separados pero no sabes si se están separando o se están uniendo, así que son como cosas que están en un punto medio leídos de una manera u otra, binarios, opuestos, pero que solamente existen. Las cabezas de las figuras es acerca de los seres platónicos, lo ideal, que algo simplemente existe en nuestra mente después nosotros lo creamos, por eso tiene mucho eso de cabezas de esferas y la fragmentación de las figuras que van siendo como esta idea de que estamos en una etapa que nos vemos igual como material, ¿no? Como material igual que un árbol, entonces tienen ahí como un sentido medio pesimista acerca de algunas cosas y pues simplemente pueden ser trasladados. Y las figuras y cosas son componiendo, encontrando una pose o algo que

funcione con la composición agarrando un amigo que me ayude a ser el modelo y después desarrollar la escena sin jerarquías, que simplemente se repita o trate de quebrar algunos modelos de lenguaje visual de la narrativa y ahí tratar de mediar las cosas y ver cómo funcionan como una imagen.

D: Entonces en esa composición tú, Meli y Sergio me pueden contestar, ¿esas composiciones ya son como parte de la enseñanza de Neo Rauch?

M: Yo vi un poco Neo Rauch, por eso pedí referencias porque dije “Ahhh, ¡lo veo!”. Pero no estaba segura de que fuera él.

S: Jajaja, no, sí me gusta él. Me gusta mucho su pintura. Es una de las cosas que cuando empiezas, replicas, y vas viendo cómo funciona en la estructura, pero vas desarrollando tu propio lenguaje a partir de él. Es como un lenguaje, lo empiezas a hablar y te sabes las palabras y más o menos el sujeto, el objeto, las diferentes partes de, y, al final, vas creando tus propias oraciones y vas diciendo algo que ya es más tuyo, ¿no?

MIN 39:22

Hablando de Peter Doig.

D: Maneja unas texturas muy corroídas, también nos comentabas con el tratamiento de ácido con el grabado con unas texturas locochonas. ¿Tú has trabajado con intervenciones de este tipo con el grabado? ¿Como alterando la superficie con algo más que la hoja afilada?

S: ¿En la madera?

D: Sí, sí.

S: No he tratado con eso. Lo que he tratado es pintar sobre las maderas y utilizar diferentes densidades de óleo y cosas así para poder deformar diferentes áreas, utilizar transparencias para hacerlo más en término de pintura. En el grabado me gusta el puro negro con la veta de la madera que luego funciona como sorpresa. Lo único que he hecho es lijar las cosas para que queden más suaves o lisas. Pero a parte de eso no tanto. ¿Has visto a Matthias Weischer, Mel?

M: No, nooo.

S: Creo que te va a gustar mucho el color, similar a Peter Doig. Él hace mucho escenas en interiores, pero usa mucho empasto y muchas cosas muy vibrantes. Esta muy padre, creo que te va a gustar.

M: Sí, mándamelo, por favor. No sé si en Atlanta, Estados Unidos, hay un museo donde tengas pintura que tengas acceso a pinturas de pintores mucho más famosos, ¿has ido a Nueva York o a estas mecas del arte?

S: La última vez fue en Nueva York. De hecho fue un show de Mamma Andersson que estaba en una galería llamada David Zwirner, fue antes de la pandemia, de hecho, la semana antes de que empezaran a cerrar todo fuimos a darle algo de alguien en el booth de Arte en Papel, es un mentor y profesor que tenemos. Ah, pues con el que estamos en su estudio se llama Craig Drennen, lo fuimos a ver ahí porque tenía una exhibición. Tenían también la retrospectiva de Donald Judd, no sé si lo conoces.

M: ¿Donald Judd? Sí, sí, pero él es más conceptual, ¿no?

S: Es minimalismo. Pero está raro porque si lo ves como imagen se ve raro, pero cuando lo ves en persona, la manera con la que juega con el espacio y el color en su... lo entiendes, porque es más la experiencia presente en su obra, tenía una retrospectiva en el MoMA y aquí en Atlanta sólo tenemos el High Museum de arte. Últimamente ha tenido mejores exposiciones, pero es conocido por su colección de arte americano y europeo. Está muy pequeña es como un piso cada cosa y su colección permanente no cambia mucho.

Min 50.

(Hablando de Galerías)

D: Acá en México hay diferentes galerías pero pues cada una con intereses peculiares de creadores, también distinto. Pero me parece que las que tienen un interés como de difusión de la cultura o promoción de un espacio para creadores jóvenes, se puede resumir como a dos o tres ¿no, Melissa?

M: Sí.

D: Súper poquitas.

M: Por ejemplo, ahorita, está teniendo... será que la patria anda pobre, pero por ejemplo hay un proyecto que se llama Casa Equis donde venden obra a precio accesible. Es como un salón del arte, maneja formatos pequeños, los precios rondan entre \$1000.00 a \$8,000.00 pesos mexicanos, los que están en la pared, los que están dentro de la galería ya tienen un precio más alto pero creo que se están dando lugares donde las piezas no son tan caras. Por ejemplo F-A-M-A el límite de precio es \$60,000.00 MXN no puedes pasarte de ahí. Creo que se está queriendo hacer un nuevo círculo de coleccionistas.

S: Un nuevo statu quo.

M: Ajá, entonces empezar ofreciendo obra a precio accesible para ya después, tal vez ya que se animen, “ah, ok, sí vale la pena” comprar algo más caro. Sí, un nuevo círculo de coleccionismo en México. Porque como, me parece, somos un país conservador, obviamente qué querías, ¿una obra de alguien joven o quieres el Orozco? Yo si tuviera el dinero querría el Orozco, jaja, entonces se entiende, ¿no?

S: Jaja, sí.

D: Pero para esta nueva clase social media alta que se está creando de alguna forma, o sea, no son muchos pero hay unos nuevos. Y sí algunos tienen intereses en comprar arte y no tanto comprar arte para una inversión, como lo haría una galería, para después vender esa obra al doble de precio, en tanto su artista se vaya anidando, incubando, vaya creciendo. Si no que es gente que lo necesita más como fines decorativos o personales y ahí es donde están encontrando algunos espacios, los artistas. Están encontrando sus nichos. Porque sí, por parte de iniciativas del gobierno, culturales, pues está completamente desmantelado aquí.

M: Lo único que habría es el FONCA.

D: Ajá.

S: ¿Cómo es eso?

M: ¡Ah! El FONCA es ...

D: Es el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

M: Y la beca de Jóvenes Creadores se la dan a jóvenes creadores entre 18 y 34 años. Pueden ser pintores, escultores, escritores, cinematógrafos, diseñadores de textiles, músicos, poetas, fotografía ¿qué más? Hay de todo, de todo lo que tenga que ver con artes y cada mes te dan un monto aproximado de \$8,502.00 o \$8,507.00... creo.

D: Súper poquito.

M: Es decir \$100,000.00 MXN al año para que tu produzcas. Lo interesante de esta beca, a parte de que te alivia un poco, es que te juntas con más artistas... hay tutores que eligen a los que van a tener la beca y se reúnen tres veces al año y puedes conocer a pintores, músicos, escultores a gente que normalmente no conocerías porque pues... no sales de tu casa. Está linda la beca, a mí me parece que te da un gran apoyo.

S: Y te da una comunidad.

M: Sí, un poco.

S: Sí, aquí lo más cercano a esto es algo por la ciudad, el condado, de aquí, se llama Fulton. Pero es más que nada como adquisición, son programas que abren dos veces al año y te dicen “ven a venderle obra al gobierno” y ya tú aplicas. Pero por lo mismo no es tan... es muy conservador, no van a poner algo que tenga... por ejemplo, en mi caso, no me la aceptaron y me dijeron que era por la figura que estaba descubierta.

M: ¡No!

S: Sí, entonces es hasta ese nivel. Tienen que ser cosas, deben ser de su gusto y deben ser para exponer en bibliotecas o cosas así, se entiende, pero igual es lo único que hay y desmantelaron el programa para las artes, aquí el año pasado. Creo que sí fue el año pasado o hace dos años, totalmente desmantelaron el presupuesto para las artes.

M: Qué triste, uno pensaría que solamente es en México.

S: No, no, no. Aquí está igual, muy conservador igual por el nuevo gobierno y más que nada por... pues han visto lo binario que se han puesto las cosas aquí, no, no hay nada como el FONCA aquí.

(Recordando lo que se borró)

D: Otra cosa que me gustaría que retomemos lo que no se grabó, en los archivos perdidos, y es el manejo del tiempo en la obra. Me gustaría saber como qué resultados has tenido con los dos parámetros con los que manejas el tiempo, y cómo llegaste a estas ideas y cómo te sientes con eso que es el trabajo con distintos planos o la juxtaposición de distintos grabados para crecer como esculturas, para hacer instalaciones con esto y también el trabajo con las placas. Me comentabas que has trabajado directo sobre las placas que pensabas a veces exponerlas, qué pensabas que tenías esta idea respecto a la resistencia del grabado en la placa.

S: Es que el grabado se utiliza normalmente como un proceso, es decir, como un punto medio entre la producción y la imagen. Y lo que me gusta a mí, al menos, en la xilografía es todo lo que le pasa, no es como una pintura, es su sitio. Es uno de los procesos de grabado más inmediatos. Porque el corte es cada segundo, cada momento que vas trabajando, entonces por eso me gusta presentar el grabado en sí. También acerca de la instalación, originalmente era relacionado acerca del título sobre una revelación cuando el tiempo se presenta a sí mismo, lo que hice cuando la expuse es que la hice una la pared con el grabado mismo. Quiero que la gente no piense que es sólo una imagen porque es una imagen, sí, pero no lo es igual porque todo el tiempo está ahí.

Y ya como estamos acostumbrados a las imágenes que se producen tan rápido y tan instantáneamente, por eso lo traté como instalación y retomando el título quería que fuera como una revelación. Siento que a veces el arte hace dos cosas que se relaciona al ver, que te pone a ti en un espacio y tienes esa conciencia de estar en un espacio y otra cosa es estar en un espacio, entonces son dos cosas que ocupan tu mente al ver y quería crear eso. Entonces cree la pared y en lugar de pared esa pared nada más era negra, no había nada, había unas esculturas que eran abstractas, que eran esos fuegos y otras cosas que relaciono a la partícula o esas cosas que no podemos ver

y están ahí. Son abstracciones literales que podemos ver pero que conforman nuestro espacio y del otro lado cuando pasas ya ves la imagen donde te sumerges en ti mismo y ves algo, es decir, no estás. ¿Era Barnett Newman, era un pintor abstracto en los años 60 y decía que una escultura es con lo que te tropiezas al ver una pintura?

D: Al final cuando tienes una pintura tienes solamente una manera de adquirirla, es a través de la vista de un sólo sentido y si haces lo que tú estás pensando involucrar al espectador de una manera mucho más personal, ¿no?

S: Sí, porque hay diferentes maneras de observar: está la pasiva y (silencio). Más que nada para diferenciarlas, ¿no? Es como cuando ves una película más o menos se utiliza la estética para mantenerte ahí con la atención. Y hay otra que es un acto participativo, es un acto como tú decías antes con la arquitectura, ¿no? Que existes en ella y vas caminando y es más un acto que requiere una acción, que demanda algo así.

D: Sí, digamos, como dices tú, la experiencia estética, la revelación se presenta con el tiempo tienes que ir reconstruyendo o ir almacenando en tu memoria las distintas fases de la obra para al final reunir las tú mismo.

S: Sí, sí, sí, es como hacer una síntesis entre las dos cosas, es como reunir algo que parece totalmente contrario que es una antítesis y luego tienes una tesis y al final te vas y puedes quedarte en un lugar entre las dos. Vas dándole más forma algo que antes no tenía forma que parecía contrario, ¿cómo puedo experimentar con estas ideas y que no sea nada más dos figuras?

D: Además yo veo dos extensiones de esta posibilidad. ¿Has hecho dípticos o trípticos con grabados que se relacionen entre sí?

S: Tengo algo parecido entre pintura y grabado que más o menos son la misma imagen pero con diferente experiencia, hay cosas que son más personas entonces hay algo íntimo al respecto de cómo las ves y algo más que te pone frente a una ventana.

D: Sí, es como una revelación de cómo se llegó a ese estado de la imagen.

S: Sí...

D: también relacionado con lo que hace Neo Rauch, suceden dentro de un mismo espacio diegético, dentro de una misma... digamos el espacio dentro de la obra, suceden varias escenas también dentro de tus grabados.

S: Sí, me gusta pensar que es el mismo espacio en diferentes tiempos, hay una estructura que más o menos sigo pero trato de jugar con cosas como reflexiones o duplicidad, que vayan surgiendo como una relación entre las cosas que va llevando la obra una historia. En cada obra que tengo hay un punto al final que es una esfera está en la parte de abajo en la derecha. Entonces es como tratarlo como texto. Que cosas se repitan que más o menos vayan creando un ritmo a través de un juego de espejos de cómo se crea un espacio, más que nada.

D: ¿Cómo va a funcionar esto en las animaciones?

S: En esa obra, el final y el inicio es el mismo o se juntan. Lo que va a pasar es que será un círculo, vas a poder ir y venir, como algo infinito. Algo contenido en sí mismo.

D: Esta chido, tenemos varias posibilidades de hacer las animaciones.

(...)

S: A mí me gustaría que fuera algo activo que tu puedas regresar o seguir. Recaería la acción en el espectador y cierra el ciclo. La otra animación, sí es un GIF que es la que les voy a mandar al rato, es sólo son diferentes frotados de un mismo fuego entonces lo que se mueve es lo de los lados no el fuego mismo.

D: SÍ, suena interesante como si pudieras modificar lo que está dentro del cuadro.

S: Sí, igual por diferentes procesos de frotado. Vas capturando el mismo momento de diferentes maneras.

D: Me recuerda un poco las animaciones que hacía

Kentridge ahora que lo mencionas hace rato. William Kentridge por ejemplo, tiene un espacio, crea un plano y sobre ese plano va borrando y sobre escribiendo es una especie de palimpsesto lo que él hace con las animaciones, no sé si tengas algo así en mente.

S: Es diferente porque él hace cinematografía, crea una escena. Lo mío es nada más el hacer opuesto al movimiento natural de las cosas. Si puedes ver algo que usualmente se mueve en un estado inerte lo demás cambia.

(...)

D: Pues como ven chicos, ¿tienen otro tema que agregar o podemos pasar a la inauguración del podcast que va a venir al final?

M: ¿Eh?

D: Así como iniciamos el podcast antes de grabarlo podemos terminarlo.

S: ¿Qué?

M: Jajaja.

S: ¿Así nada más de repente se va?

D: Hola, hola.

M: ¿Es neta?

D: Sí, podemos empezar el podcast como lo iniciamos ahora, digo la transmisión, ya con la presentación de Sergio, con la de Melissa y con la mía.

S: ¿Cómo, cómo, cómo?

M: ¿Vamos a grabar de nuevo todo?

D: No, no, no solamente vamos a decir el final que era el inicio, que también estaría interesante. Uno de mis proyectos personales en literatura era escribir el mismo cuento cada año. Pero el mismo cuento, tengo un cuento, tengo una idea y la voy a reescribir cada año y es la misma intención de un cuento, suceda A, B, C y pasa tal. Pero cada año que yo lo reescriba, el cuento va a ser distinto, una cuestión como la que dice Heráclito: no nos podemos parar dos veces en el mismo

río o como lo que pasa con Funes el memorioso de Borges. Y entonces yo estoy seguro que si repetimos este podcast, una vez y otra vez y otra vez siempre vamos a llegar a ideas distintas o potencialmente distintas.

M: Jajaja.

S: No, pero eso sí pasa, sí pasa. Es como una fractal o el problema de la Bahía que siempre vas encontrando más espacio, el perímetro de la Bahía o algo así.

M: Oye, sí está padre, pero avisen, para preparame.

D: No, ya no vamos a repetir el podcast, yo lo único que digo es que repitamos el inicio donde Sergio se presenta.

M: ¡Ah, ya! Lo vas a editar.

D: No, no lo voy a editar, este podcast acaba con el inicio.

M: Ah, ok. Me gusta.

D: Tal vez corte algunas partes, pero...

(...)

M: Sergio, por favor, preséntate.

S: Mi nombre es Sergio Suárez, soy artista visual, tengo 24 años. Actualmente estoy basado en Atlanta pero originalmente soy chilango, de la Ciudad de México, Ecatepec. Ahí viví hasta los 17 años y después me moví a Estados Unidos y aquí estoy. Chido, gracias.

D: Sergio es el primer artista que va a estar exponiendo en pared.space porque así lo escogió Melissa.

M: No me alcanza para el .com

D: No teníamos que ser .com, teníamos que ser PARED y ya, PARED algo. Entonces ahí vamos a estar. Yo soy David y con Melissa, que también hace arte visual, pinturas, es cocreadora de PARED. Y pues esta exposición se va a inaugurar, si todo sale bien, el 1 de julio de 2020 va a estar disponible hasta el último día de julio. Vamos a tener la inauguración de la obra,

de las obras, y yo estaba pensando que ese día podríamos conectarnos ahí media hora y poner este mismo formato de cámaras e incrustarlo en la página web y que la gente pueda poner preguntas ahí abajo y estar ahí media hora platicando nosotros y respondiendo algunas preguntas que puedan ocurrir.

M: Estaría genial.

D: Que es nuestra inauguración de la obra.

S: Hacemos un cordón rojo.

D: Lo cortamos virtualmente. Todas esas cuestiones de formalidades, puede ser la primera exposición que podamos ir sin pantalones, no sé, es muy divertida la idea.

S: Yo ya les gané.

M: ¡Ok!

S: ¡No es cierto, no es cierto!

D: Yo solo traigo zapatos. Bueno eso es el plan con PARED, muchas gracias a todos los que vayan a escuchar este podcast y Sergio, muchísimas gracias y estoy interesado en que eso suceda ya, me gusta mucho tu obra, gracias Sergio.

M: ¡Muchas gracias, Sergio!

S: No, muchas gracias a ustedes, también por el espacio y por este concepto que está muy muy padre, que ahora queda como anillo al dedo, con todo lo que está pasando. Encontrar estos espacios entre los espacios.

D: Sí, sin querer queriendo nos salió esta idea.

M: David, porque trabaja rápido, yo me hubiera tardado cinco años.

D: Sí, bueno, ya fue súper sistemático este pedo, tatatata. ¡Yo creo que ya dejamos de grabar, no Meli? Ya terminamos.

M: ¡Va! Dejo de grabar para que ya puedan decir groserías.

Sergio: What's up?

Melissa: Good morning, David.

David: How's it going? Is everyone interviewed yet?

M: Nooo, we were just starting to talk.

D: Were you talking about your references?

LOST TEXT

S: Yes, I'd like to follow just black and white, just one color, but with respect to the color I'd like to put it with paint, that is, right now what I feel I'm doing with the scenes is just an ontological space, which is just a figure and its surroundings, figure and its surroundings. To take only this base and then with the painting to put it in a time, to make contemporary images about something classic, different languages that have been used through time and thus bring it to the world of color.

M: Ok... I just remembered William Kentridge, you didn't put him in your references, but is he a reference of yours?

S: Ehhh, no. I liked him a lot, especially when he started shooting in Tagle, the ink drawing and the way he animated his cinematography with his work, but his theme is more towards politics.

M: Another question, do you know any Mexican artists? Friends within the art scene in Mexico.

S: Yes, there is a friend here who does childhood photography and then she paints on them. As a way of reclaiming the history she has had, she is divided between two societies: an American and a Mexican one. So, there are many artists who have that theme, that break in identity, a break between two poles.

M: The question was more along the lines of what differences do you see between your circle or artistic environment in Atlanta and the artistic environment in Mexico City? Because you're from Ciudad Azteca, which is very close to the city, unfortunately there is no artistic circle in Azcapotzalco, where I live, and neither is there in Ciudad Azteca, it's in Mexico City, so what differences could you notice?

S: Well, at least here in Atlanta. Maybe the scene is small, there are things that are already very established. Well, yes, I'd like to establish communication between both parties. I really don't know how the situation is there in Mexico, the fart thing, the scene. How is the atmosphere, how do you see it, accessible to young artists?

D: I think so, they have the same concern as you. It is an environment that at first promotes them a lot, motivates them and there is a very strong exchange but that very

soon becomes a kind of ideological bubble and a very strange kind of sensory circle.

M: Very closed.

D: Also related to the competition and the impossibility of somehow being able to live comfortably, artistic creation then becomes addicted very quickly in a closed environment. Water that doesn't move, stagnates and what stagnates, rots.

M: That's the reason for this project, to make it flow a little more. One wall that I found is that I only know my friends. That's why it was also incredible that you sent us the application so that my personal circle, and also David's, I think, could even expand to Atlanta because I go to all the openings and they're the same people always, even in the contests, in the galleries they're always the same people and to be allowed to go there is difficult. That they give you an individual is difficult, that's why this project, a bit like chinguen a su madre, I will open my page of virtual exhibitions on the Internet and I will give catalogs to the artists who exhibit there and it will be official.

S: You see, I'm going to make my own gallery with Black-jack and this...

D: Gambling and slutting.

M: Like this.

D: We are making our own gallery with gambling and slutting.

M: It's not a gallery, gallery because it's an exhibition hall.

D: An exhibition space and a space for exchanging knowledge, which I think is a wall that wants to knock down Walls. There is no dialogue, even if there is an opening it is difficult for artists and people, so we are going to publish this interview. It seems to me that the first part was not recorded, right? Our production assistant will tell us at what point we started... I think at Kentridge, we started recording?

M: The computer you sold me got stuck.

D: It's all my fault, it's all my fault. Well, I don't know, one of your recordings Sergio is going to have a strange, but interesting narrative.

S: Abstract, but everyone is going to say what we were talking about.

M: We can do like a memory game of... we talk about this...

D: Yes... It's like those chapters where they start when everyone's memory has been erased and they have to rebuild it together.

S: Very Neo Rauch.

D: Talking about PARED space we did, what pieces are you going to exhibit there Sergio?

S: I'm going to exhibit, we're going to make a digital file of As a revelation, time presents itself. We are going to try to make a loop online image and also animation, and other sample works, are going to be other woodcuts as well. If you want to put a painting there too, I'm open to put anything.

D: There's also an interesting thing that Sergio's work focuses on a couple of concepts, time and the creation of myths, so I think those are the works we see there.

S: Yes.

D: The thematic line, right?

S: Totally.

M: A question for both of you: are you going to combine animation with a text? Because the illustration on WALL right now is linked to Twitter texts, so I don't know if you have an exercise in literature with animation planned.

D: I don't think something will come out this time as a collective, I'd like to show Sergio's other one as it is and not ruin it there with my ideas... In this case what we have in mind is to make the exhibition around the traces of the engraving in time and how they work. What happens to the plate once it's been printed? Let's see, what happens with these mythologies that Sergio has printed there? That would be interesting.

M: What else is missing from what was deleted?

D: We talked about a lot of things...

M: I erased my tape, it's just that we started at 10:00.

D: We started talking about influences.

M: Yes, I remember it was Neo Rauch, Germán Venegas, ah, yes! Mark Rothko! You see, for me Mark Rothko was like the bloody abstract painter, but then I read a book by him. Have you read it, Sergio?

S: The one about The Romantics were incited? The Romantics were Prompted. Have you read that one? It's like a page

that talks about the mythology, the form, the miracles of the artist as a priest, it's weird, it's cool. I'll send it to you.

M: Yes, send it to me, because the one I read was a compilation of letters he sent to his friends and there I realized that Rothko didn't paint "colored squares" (please forgive me artists and art lovers of the world hahaha), what I mean is that his first references were mythologies, he wanted to talk about mythologies in a way... ancestral mythologies as well as...

S: Yes, yes, the kind you always know about and not at the same time.

M: Aha, and which in the end led to pure abstractions of colour, didn't it? But right at the beginning they were mythologies and that was my question, is it because of the colour or because of your symbolism that you based yourself on Rothko?

S: No, his process was also interesting but yes, but it's that ideology or thought of wanting to touch something, outside of our possibility to know in our material life, it sounds, as well as magic.

M: Yes, something spiritual.
S: It's interesting because, have you heard this... wey Duncan Trussell, talk about the creative process?

M: No, send him to me too.

S: He says that an idea is something without weight, that it goes through and we have it for a while and it goes away, it's very intangible. Maybe it's a ripple in the spectrum of matter and all this stuff that exists in reality that maybe it's things happening through... that sometimes are so intense that, as an artist, we want to crystallize them, a reality that we can experience. It's interesting too, that as a metaphysics of creation... it gives creation something... like it takes away the ego of the artist or just a conversation.

M: Right now, I remembered Kandinsky in "On the Spiritual in Art" when I read it I thought "what a hippie", but I changed my mind when I finished reading Rothko's book a few years later that already in Rothko's voice it didn't sound so hippie to me and it already did...well either I became more hippie or something like that, but this search already made more sense. You see, I had a very formal training, almost two plus two equals four, so there was no room in the painting for the heart or for spirituality.

S: It's something that has always been kind of tied up, isn't it?

M: So, when I left school it was this search for my little

heart and my spirituality and it was that I came across dear Rothko and I said to myself “ah ok, yes it is ok” for me it was like “it is possible” rather it is allowed to have feelings and to shape them into something and it is not just the formal or the plastic problems you know? It was when I started to see the artworks different and I started to interact differently with my work. I don’t know if you went through something similar, if the education in Atlanta allowed you to have feelings or not, as in my case.

S: It is strange because here it is more or less the opposite. Here they are based on concepts, on telling us your history, where you come from, what is the reason you are doing something, there are even schools where you can have a painting degree and never have painted. Because you’re just doing theory, here it’s the other way around, they pay a lot of attention to that, so even for that very reason, I kind of tried to get it into something formal, didn’t I? But anyway, it’s interesting how different paths can lead you to something similar.

D: Yes, without a doubt it’s a need of its own, of creation. That’s what we were talking about now, that I remember what I forgot. We were talking a little bit about confrontation, about the work of art, the work of the work and how you avoid giving a completely figurative work and a completely material interpretation; and, instead, you prefer to make an exhibition of images and an abstract narrative, as you called it so that people have an experience, that your works are like a kind of fire around which people sit and think. That undoubtedly makes me think of Rothko and the shamanic instinct he had for capturing people’s passions in those colours, and also of Germán Venegas, one of the references we recently addressed, who is an engraver, sculptor, painter, draftsman, but who is also a Buddhist and who also proposes a meditation exercise in his works both at the time he is creating them and when he is observing them. He assumes himself to be a kind of monk who meditates when he is painting or when he is engraving. What do you think about this, do you also feel this personal ascension or do you make a motif in a personal way that you yourself sit around a fire when you are engraving?

S: Well, I do it in a private way, I don’t feel like I’m the pontiff of anything, but I really like being able to share with someone what I think of a work and what they think of a work and find something in common, don’t you? Always talk about something else, something else. I think that perhaps this indetermination and not knowing, if this faction always related as something mystical can be transformed into that. I don’t know about that, I feel that what interests me most is the work for the work itself and I can have those experiences personally, it’s what I look for and if someone else can see through what I do, the truth fills me with a lot of gratitude, that I throw something away and reflect.

M: Another question, do you miss here, do you miss Mexico? Or don’t you care about and whether that can be reflected in your work?

S: I don’t know if it can be reflected or not, because the only reference I put is a nopal cactus because you know it’s something that’s very literal, right? It’s kind of ironic, but I just miss the possibility that, like me when I was there, I didn’t enjoy what Mexico City offers as an artistic city. The little I was able to experience was Bellas Artes but I never went walking to find galleries or asked people... because I was just growing up.

M: “We have to go downtown to buy something, son, come with me”.

S: Yes, yes, yes things like that. It’s weird because I don’t miss, but I do yearn.

M: You’d like to come and see what’s going on.

S: Yes, yes, yes, to see how it is. I’m going to send a proposal to F-A-M-A.

M: Yeah! Send it to F-A-M-A.

S: I’m going to throw my stone again to see if it comes back as it did with you, to have that approach. And David, is he still there?

M: He said he’d be back in 15 minutes.

D: Here I am, we’ve already checked German Venegas, Rothko, influences...

S: Do you know Alicja Kwade?

M: Yes, I checked her out, but isn’t she more of a sculptor?

S: Yes, she is, basically that’s all she does: sculpture. Although she does some things like copy letters from people she admires, but she tries to copy them doing the exact same handwriting because she says that maybe if she carries the movements that person did, they might have something in common. It’s great her artwork, it talks about the subjectivity of reality and deals a lot with the material, puts it in perspective which is very very cool.

M: Yes, in fact, you have a work that is wooden sticks that have fire, fire?

S: Yes, yes, yes, it’s more like sculpture than anything else, taking references to her work from her

M: Yes, it’s that way, isn’t it? Because I said here I see some-

thing of her, but I don’t know if it’s there or not.

S: No, yes. It is something, yes, how we want things that are in motion to be seen in a static way so the fire is like what has less form than what is always in motion.

M: Fire is wonderful.

S: Yes.

D: I had a question about how you build your images: where do those figures we see floating come from, where do those little broken trees come from? How do you nourish your personal mythology?

S: That mythology has been mostly taken from different things that I sometimes read, it started with existentialism, reading Jean Paul Sartre, Kierkegaard, Heidegger, but then there are things about how can I represent this without it being literal or without abstraction? So, the trees are that middle point, because they’re separate but you don’t know if they’re separating or joining, so they’re like things that are in the middle point read one way or another, binary, opposites, but only exist. The figure heads are about platonic beings, the ideal, that something simply exists in our mind after we create it, that’s why there’s a lot of that about sphere heads and the fragmentation of the figures that go on being like this idea that we’re in a stage that looks the same as material, right? As material as a tree, then they have there as a half pessimistic sense about some things and then can simply be moved. And the figures and things are composing, finding a pose or something that works with the composition by finding a friend to help me be the model and then developing the scene without any hierarchy, that simply repeats itself or tries to break some models of visual language of the narrative and there try to mediate things and see how they work as an image.

D: So, in this composition you, Meli and Sergio can answer me, are these compositions already part of Neo Rauch’s teaching?

M: I saw a bit of Neo Rauch, so I asked for references because I said “Ahhh, I see it!” But I wasn’t sure it was him.

S: Haha, no, I do like him. I really like his painting. It’s one of the things that when you start you replicate and see how it works in the structure, but you develop your own language from it. It’s like a language, you start to speak it and you know the words and more or less the subject, the object, the different parts of and in the end, you create your own sentences and you say something that is more your own, right?

MIN 39:22

Talking about Peter Doig.

D: You also have some very corroded textures, you also commented on the acid treatment with the engraving with some crazy textures. Have you worked with interventions of this type with the engraving? Like altering the surface with something more than the sharp blade?

S: On the wood?

D: Yes, yes.

S: No, I’ve tried that. What I’ve tried is to paint on the woods and use different densities of oil and things like that to be able to deform different areas, to use transparencies to do it more in terms of painting. In engraving I like the black pure with the beta of the wood which then works as a surprise. The only thing I’ve done is to sand things down to make them softer or smoother. But other than that, not so much. Have you seen Matthias Weischer, Mel?

M: No, nooo.

S: I think you’re going to like the color a lot, similar to Peter Doig. He does a lot of interior scenes, but he uses a lot of pasting and a lot of very vibrant things. It’s very cool, I think you’re going to like it.

M: Yes, send it to me, please. I don’t know if there’s a museum in Atlanta in the United States where you have access to paintings by much more famous painters, have you been to New York or to these art meccas?

S: The last time was in New York. In fact, it was a Mamma Andersson show that was in a gallery called David Zwirner, it was before the pandemic, in fact the week before they started to close everything we went to give him something from someone in the Art on Paper booth, he’s a mentor and teacher that we have. Ah, well the one we’re with in his studio is called Craig Drennen, we went to see him there because he had an exhibition. They also had the Donald Judd retrospective, I don’t know if you know him.

M: Donald Judd? Yes, yes, but he’s more conceptual, isn’t he?

S: It’s minimalism. But it’s weird because if you see him as an image it looks odd, but when you see him in person, the way he plays with space and color in his... you understand him, because it’s more the present experience in his work, he had a retrospective at MoMA and here in Atlanta we only have the High Museum of art. Lately it’s had better exhibitions, but it’s known for its collection of American and European art. It’s very small, it’s like one floor each and his permanent collection doesn’t change much.

Min 50.

(Speaking of galleries)

D: Here in Mexico there are different galleries, but each one has its own creative interests. But it seems to me that those that have an interest in promoting culture or a space for young creators can be summarized as two or three, right, Melissa?

M: Yes.

D: Very little.

M: For example, right now, for example there's a project called Casa Equis where they sell works at an accessible price. It's like an art salon, it manages small formats, prices range from \$1,000.00 to \$8,000.00 Mexican pesos, the ones on the wall, the ones inside the gallery have a higher price but I think there are places where the pieces are not so expensive. For example, F-A-M-A the price limit is \$60,000.00 MXN you can't go beyond that. I think they are trying to make a new circle of collectors.

S: A new status quo.

M: Aha, so start by offering artwork at an accessible price and then, perhaps, once you're encouraged, "ah, ok, it's worth it" buy something more expensive. Yes, a new collecting circle in Mexico. Because as, I think, we are a conservative country, obviously what would you want, a work of someone young or do you want the Orozco? If I had the money I would want the Orozco haha, then it is understandable, right?

S: Haha yes.

D: But for this new upper-middle class that is being created in some way, I mean, there aren't many of them but there are some new ones. And some of them are interested in buying art and not so much in buying art for an investment, as a gallery would, and then selling that work at double the price, as long as the artist is nesting, incubating, growing. These are people who need it more for decorative or personal purposes and that's where they are finding some spaces, the artists. They are finding their niches. Because, yes, on the part of government initiatives, cultural, because it is completely dismantled here.

M: The only thing that would exist is the FONCA.

D: Aha.

S: How so?

M: Ah! The FONCA is...

D: This is the National Fund for Culture and the Arts.

M: And the Young Creators Grant is given to young creators between 18 and 34 years old. They can be painters, sculptors, writers, cinematographers, textile designers, musicians, poets, photographers, what else? There's everything, everything that has to do with the arts, and every month they give you an approximate amount of \$8,502.00 or \$8,507.00... I think.

D: Very few.

M: That's \$100,000.00 MXN a year for you to produce. The interesting thing about this grant, besides the fact that it relieves you a little, is that you can meet more artists... there are tutors who choose those who are going to have the grant and they have meetings three times a year and you can meet painters, musicians, sculptors, people you wouldn't normally meet because... you don't leave your house. The grant is great. I think it gives you a lot of support.

S: And it gives you a community.

M: Yes, a little.

S: Yeah, the closest thing here is something in the city, the county, from here, it's called Fulton. But it's more of an acquisition, it's programs that open twice a year and they tell you "come sell work to the government" and you apply. But for the same reason it's not so... it's very conservative, they're not going to put something that has... for example, in my case, they didn't accept it and told me it was because of the figure that was discovered.

M: Nooo.

S: Yes, so it's up to that level. They have to be stuff, they have to be to their taste and they have to be to exhibit in libraries or things like that, it's understood, but still it's the only thing there is and they dismantled the program for the arts, here last year. I think it was last year or two years ago, they totally dismantled the budget for the arts.

M: That's sad, you'd think it was only in Mexico.

S: No, no, no. Here it's the same, very conservative, the same because of the new government and more than anything else because... well, you've seen how binary things have become here, no, there's nothing like FONCA here.

(Remembering what was deleted)

D: Another thing I would like us to take up that which was

not recorded, in the lost files, and that is time management in the piece. I'd like to know how you've achieved the two parameters with which you manage time, and how you have come to these ideas and how you feel about this, which is working with different planes or juxtaposing different engravings to grow as sculptures, to make installations with this and also working with the plates. You told me that you have worked directly on the plates and that you sometimes thought of exhibiting them, that you thought you had this idea about the resistance of the engraving on the plate.

S: The fact is that engraving is normally used as a process, that is, as a midpoint between image and production. And what I like, at least, in woodcutting is everything that happens to it, it's not like a painting, it's its place. It is one of the most immediate engraving processes. Because the cut is made every second, every moment that you work, so that's why I like to present the engraving itself. Also about the installation, originally it was related to the title about a revelation when time presents itself, what I did when I exhibited it is that I made it one wall with the engraving itself. I want people not to think it's just an image because it's an image, yes, but it's not the same because it's there all the time.

And since we're used to images that are produced so quickly and so instantly, that's why I treated it as an installation and taking up the title I wanted it to be like a revelation. I feel that sometimes art does two things that relate to seeing, that it places you in a space and you have that awareness of being in a space and another thing is to be in a space, so they are two things that occupy your mind when you see and I wanted to create that. So, I created the wall and instead of a wall that wall was only black, there was nothing, there were some sculptures that were abstract, which were those fires and other things that I relate to the particle or those things that we can't see and are there. They are literal abstractions which we can see but which conform our space and on the other side when you cross over you see the image where you submerge yourself and you see something, that is to say, you are not there. Was Barnett Newman, an abstract painter in the 60's and he said that a sculpture is what you stumble upon when you see a painting?

D: In the end when you have a painting you have only one way to acquire it, it's through one-way vision and if you do what you're thinking of involving the viewer in a much more personal way, right?

S: Yes, because there are different ways to observe: there is the passive and (silence) more than anything to differentiate them, right? It's like when you watch a film they more or less use the aesthetics to keep you there with the attention. And there is another one that is a participatory act, it's an act like you used to say with architecture, isn't

it? That you exist in it and you walk around and it's more of an act that requires action, that demands something like that.

D: Yes, let's say, as you say, the aesthetic experience, the revelation, is presented with time and you have to reconstruct or store in your memory the different phases of the work so that you can finally bring them together yourself.

S: Yes, yes, yes, it's like making a synthesis between the two things, it's like bringing together something that seems totally opposite, which is an antithesis, and then you have a thesis and in the end, you go and you can stay in one place between the two. You give more form to something that before had no form that seemed contrary, how can I experiment with these ideas and not just be two figures?

D: I also see two extensions of this possibility, I think you've made diptychs or triptychs with engravings that are related to each other?

S: I have something similar between painting and engraving which are more or less the same image but with different experience, there are things which are more people so there is something intimate about how you see them and something else which puts you in front of a window.

D: Yes, it's like a revelation of how that state of the image was reached.

S: Yes...

D: Also related to what Neo Rauch does, the scenes happen within the same diegetic space, within the same... let's say the space within the work, several scenes also happen within your prints.

S: Yes, I like to think that it's the same space at different times, there's a structure that I more or less follow, but I try to play with things like reflections or duplicity, which emerge as a relationship between the things that make up the work, a story. In every work, I have there is a point at the end which is a sphere is in the bottom right. So, it's like treating it as a text. That things are repeated that more or less create a rhythm through a game of mirrors of how a space is created, more than anything else.

D: How will this work in the animations?

S: In that work, the end and the beginning are the same or they come together. What will happen is that it will be a circle, you will be able to come and go, like something infinite. Something contained in itself.

D: That's great, we have several possibilities to make the animations.

(...)

S: I'd like it to be something active that you can come back to or follow. It would bring the action back to the viewer and close the cycle. The other animation, yes, it's a GIF that I'm going to send you later, it's just different ones rubbed from the same fire so it's the sides that move, not the fire itself.

D: YES, it sounds interesting as if you could modify what is inside the frame.

S: Yes, the same by different scratching processes. You capture the same moment in different ways.

D: It reminds me a little bit of the animations that Ken-tridge was doing now that you mentioned it earlier. Wil-liam Kentridge, for example, has a space, he creates a plane and on that plane, he erases and overwrites what he does with the animations, I don't know if you have something like that in mind.

S: It's different because he does filmmaking, he creates a scene. Mine is just the opposite of the natural movement of things. If you can see something that usually moves in an inert state the rest changes.

(...)

D: Well, as you can see, do you have another theme to add or can we move on to the opening of the podcast that's coming up at the end?

M: Huh?

D: Just as we started the podcast before recording it, we can finish it.

S: What?

M: Hahaha.

S: Just like that it goes away?

D: Hello, hello.

M: Is it true?

D: Yes, we can start the podcast as we are starting it now, I mean the broadcast, already with Sergio's presentation, with Melissa's and with mine.

S: How, how, how?

M: Are we going to record everything again?

D: No, no, no, we're just going to say the end which was

the beginning, which would also be interesting. One of my personal projects in literature was to write the same story every year. But the same story, I have a story, I have an idea and I'm going to rewrite it every year and it's the same intention of a story, let A, B, C happen and so on. But every year that I rewrite it the story will be different, a problem like the one Heraclitus says: we can't stop twice in the same river or like what happens with Funes the Borges' memoir.

M: Hahaha.

S: No, but that does happen, it happens. It's like a fractal or the Bay's problem that you always find more space, the Bay's perimeter or something like that.

M: Hey, it's all right, but let me know, so I can get ready.

D: No, we're not going to repeat the podcast, all I'm saying is that we should repeat the start where Sergio appears.

M: Oh, right! You're going to edit it.

D: No, I'm not going to edit it, this podcast ends with the start.

M: Oh, okay. I like it.

D: Maybe I'll cut some parts, but...

(...)

M: Sergio, please introduce yourself.

S: My name is Sergio Suarez, I am a visual artist, I am 24 years old. I am currently based in Atlanta but originally, I am a chilango from Mexico City, Ecatepec. I lived there until I was 17 and then I moved to the United States and here I am. Chido, thank you.

D: Sergio is the first artist who will be exhibiting on the pared.space because that's how Melissa chose it.

M: I couldn't afford the .com

D: We didn't have to be .com, we had to be PARED and already, PARED something. So, there we are. I am David and with Melissa, who also does visual art, paintings, she is co-creator of PARED. And so, this exhibition is going to be inaugurated, if everything goes well on July 1, 2020 it will be available until the last day of July. We are going to have the opening of the work, of the works, and I was thinking that on that day we could connect there for half an hour and put this same format of cameras and embed it in the web page and that people can put questions down there and be there for half an hour talking to us and answering

some questions that might occur.

M: That would be great.

D: That it's our opening of the show.

S: We make a red ribbon.

D: We cut it virtually. All those questions of formalities, it could be the first exhibition that we could go without pants, I don't know, it's a very funny idea.

S: I already beat you.

M: Okay!

S: Not true, not true!

D: All I have on is shoes. Well that's the plan with PARED, thank you very much to all of you who are going to listen to this podcast and Sergio, thank you very much and I'm interested in that happens now, I really like your work, thank you Sergio.

M: Thank you very much Sergio!

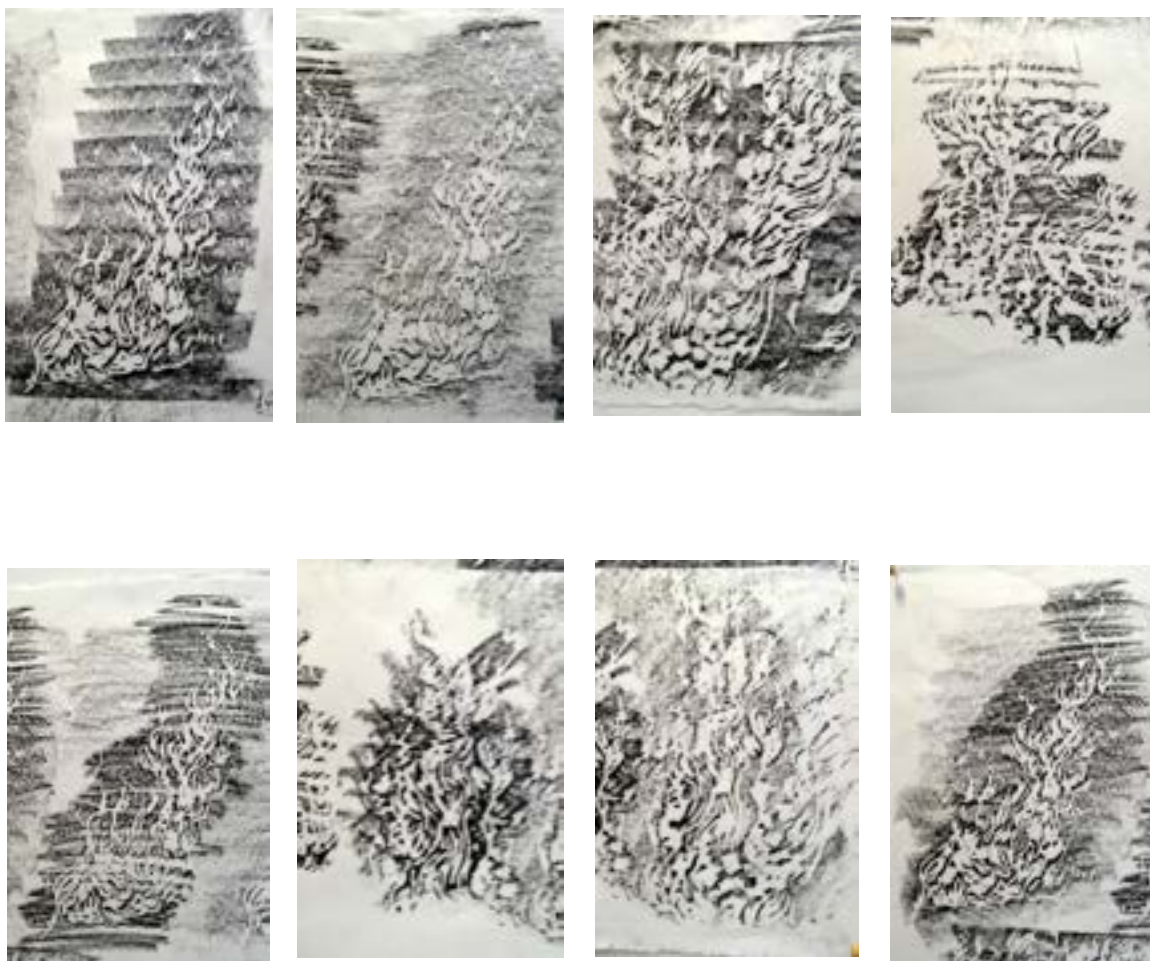
S: No, thank you very much to you, also for the space and for this concept that is very, very cool, that now fits like a glove, with everything that is happening. Finding these spaces between spaces.

D: Yes, without wanting to, we came up with this idea.

M: David, because he works fast, it would have taken me five years.

D: Yeah, well, this work was super systematic, tatatata. I think we've stopped recording, don't you, Meli? We're done.

M: OK! I'll stop recording so that you can swear.



Flama
 Flame
 Frotado de xilografía en papel de mora (animado como gif)
 Woodcut rubbing on mulberry paper (animated as gif)
 2020

STATEMENT

La obra explora el lenguaje material del grabado, su instalación e iconografía, como vehículo para traducir la experiencia del tiempo. Se aborda la dualidad de las imágenes como un instante que se desenreda, y la contradicción de que el grabado existe en su ausencia. El lenguaje utilizado es similar al comúnmente asociado con la narrativa visual y la mitología. Pero al ser esto despojado de la obra, las figuras se encuentran en una narrativa indescifrable, como si la abstracción fuera parte de su realidad física. También se problematiza la experiencia sublime y su relación con el tiempo. “Y si fallo en traducir la disolución del ser, tal vez en su búsqueda nos encontremos.”

This piece explores the material language of engraving, its installation and iconography as a vehicle to translate the experience of time. It interests on image duality as an instant that bifurcates itself, and the contradiction that engraving exists in his absence. The language used is similar to the one commonly associated with visual narratives and mythologies. But when it's removed from the pieces, the figures find themselves on an indecipherable narrative, as if the abstraction were part of his physical reality. Also it gets into the sublime experience and its relation with time. “And if I fail translating the dissolution of being, maybe in its search we will find each other”.

Education:

2020 . BFA (candidate) Drawing, Painting and Printmaking, Georgia State University (expected 2020)

Solo Exhibitions:

2020 The Unspecified Other, ShowerHaus, Atlanta, GA

2019 Corta Distancia, Consulado General de Mexico en Atlanta, Atlanta, GA

2018 The Passage (Pop up), Studio 9 Atlanta Contemporary, (Curated by Sara Hornbacher) Atlanta, GA

Select Group Exhibitions:

2020

The End is Near, Atlanta Contemporary, Atlanta, GA

2019

Highrise, Showerhaus, Atlanta GA

Haugesund Internasjonal Festival of Relief Printing, Haugesund Billedgalleri, Haugesund, NO
Melt 3.0, Studio 5055, Atlanta, Atlanta GA

Pressing Matters VII: Atlanta Printmakers Studio Annual Members Show, Callanwolde Arts Center, Atlanta, GA

2018

Woolwich Print Fair, Royal Arsenal, London, UK

Serendipity, B-Complex, (Curated by Gabriela Madrid), Atlanta, GA

The Spinning Coin, Ionian Art Center, Kefallinia, GR

Georgia Artists, Abernathy Arts Center, (Curated by Michi Meko /Anne Weems), Atlanta, GA

Untitled, Annex Infinite, (Curated by Craig Drennen) Atlanta, GA

Dead Matter Press Presents: Vices, The Drive Bar, Las Vegas, NV

Pulp Reality, (Curated by Jack Michael) Noch 8 Gallery, Atlanta, GA

2017

BURNAWAY Studio Soiree, Georgia State University, Atlanta, GA

Pressing Matters VII: Atlanta Printmakers Studio Annual Members Show, Abernathy Arts Center, GA

Loner Album Release Show: Celesthesia! A Noir Space Opera, The Mammal Gallery, Atlanta, GA

Resonance, Ionian Art Center, Kefallinia, GR

SGCI 2017: GSU Student, Faculty and Alumni Show, Georgia State University, Atlanta GA

Utopia/Dystopia, Paper Plane Gallery, GA

BURNAWAY Art Crush Party Auction, Gallery 874, Atlanta, GA

2016

Georgia State 2016 Spring Juried Exhibition, Ernest G. Welch Gallery, Atlanta, GA

Pressing Matters VI: Atlanta Printmakers Studio Annual Members Exhibition, The J Gallery, Atlanta, GA

Little Things Mean a Lot, Swancoach House Gallery, Atlanta, GA

2015

Pressing Issues: The Political Print, (Curated by Stephany Kolpy), The J Gallery, Atlanta, GA

Pressing Matters V: Atlanta Printmakers Studio Annual Members Exhibition, The J Gallery, Atlanta, GA

Collections:

Zuckerman Museum of Art, Kennesaw, GA.

PARED

PARED

Como una revelación el tiempo se presenta a sí mismo
As a revelation, time presents itself
se diseñó en la ciudad de México en junio de 2020.
Para su composición se utilizaron las tipografías
Staatliches en títulos y Alegreya en el cuerpo de texto.



