

ART.STATE.GOV



UNITED STATES CONSULATE GENERAL, NUEVO LAREDO, MEXICO — ART IN EMBASSIES

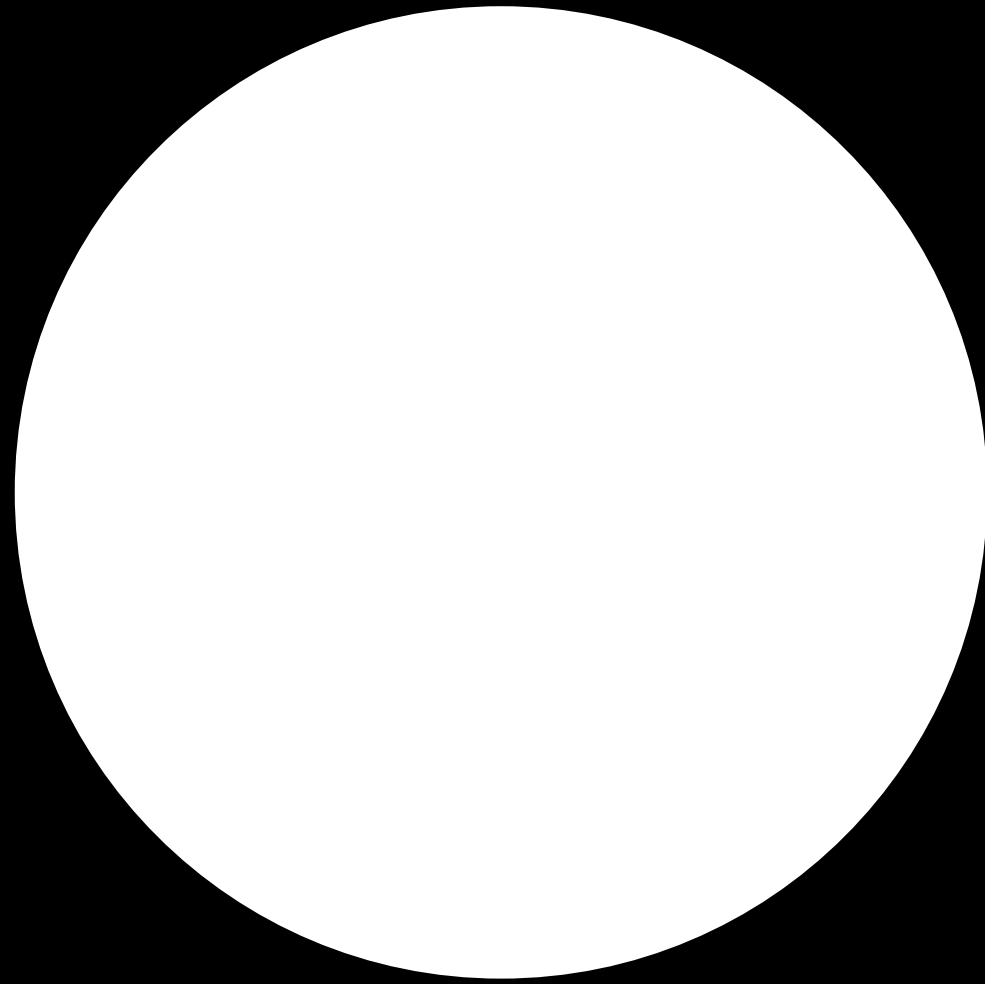
UNITED STATES CONSULATE GENERAL, NUEVO LAREDO, MEXICO

ART IN EMBASSIES



laredo

nuevo



Arcoiris Fronterizo, 2018
Handwoven textile
282 x 127 in.

Arcoiris Fronterizo, 2018
Textil tejido a mano
716,3 x 322,6 cm

Photograph by Micahel JN Bowles

CURATOR / CURADORA: Claire D'Alba
CURATOR / CURADORA: Welmoed Laanstra
REGISTRAR / REGISTRADORA: Rebecca Clark
MANAGING EDITOR / GERENTE DE EDICIÓN:
Tabitha Brackens
EDITOR / EDITORA: Victoria See
EDITOR / EDITORA: Megan Pannone

WRITER / ESCRITORA: Magda Nakassis
DESIGN / DISEÑO: Amanda Jane Jones
PHOTOGRAPHY / FOTOGRAFÍA: Michael JN
Bowles
PRINTER / IMPRESOR: Global Publishing
Solutions (GPS), Manila, Philippines

Special thanks to the OBO/Nuevo Laredo team,
particularly Project Director Kate Jacobs and
General Services Officers Doug Gerelmann and
William Harrison.

ART IN EMBASSIES



**United States
Consulate
General**

**Nuevo Laredo,
Mexico**

Contents/ Contenido

07 **Art in Embassies**

09 **Preface**

12 **Tanya Aguiñiga**

18 **Alma Allen**

24 **Itamar Freed**

28 **Pedro Friedeberg**

34 **Del Harrow**

42 **Lorenzo Hurtado Segovia**

46 **Susan Mikula**

54 **Eamon Ore-Giron**

58 **Brian Paumier**

64 **Clare Rojas**

68 **Luis Romero**

72 **Piper Shepard**

78 **Xochi Solis**

82 **Amir Zaki**

Art in Embassies

Arte en las Embajadas

ESTABLISHED IN 1963, the U.S. Department of State's office of Art in Embassies (AIE) plays a vital role in our nation's public diplomacy through a culturally expansive mission, creating temporary and permanent exhibitions, artist programming, and publications. The Museum of Modern Art first envisioned this global visual arts program a decade earlier. In the early 1960s, President John F. Kennedy formalized it, naming the program's first director. Now with over 200 venues, AIE curates temporary and permanent exhibitions for the representational spaces of all U.S. chanceries, consulates, and embassy residences worldwide, selecting and commissioning contemporary art from the U.S. and the host countries. These exhibitions provide international audiences with a sense of the quality, scope, and diversity of both countries' art and culture, establishing AIE's presence in more countries than any other U.S. foundation or arts organization.

AIE's exhibitions allow foreign citizens, many of whom might never travel to the United States, to personally experience the depth and breadth of our artistic heritage and values, making what has been called a: "footprint that can be left where people have no opportunity to see American art."

LA OFICINA DE ARTE en las Embajadas del Departamento de Estado, establecida en 1963, desempeña una función esencial en la diplomacia pública de nuestra nación a través de una misión culturalmente expansiva por medio de exposiciones temporales y permanentes, programación artística y publicaciones. El Museo de Arte Moderno fue el primero en concebir este programa internacional de artes visuales una década antes. A principios de los años sesenta, el presidente John F. Kennedy lo formalizó y nombró al primer director del programa. Hoy en día Arte en las Embajadas cuenta con 200 sedes y se encarga de realizar exposiciones temporales y permanentes en los espacios de todas las cancillerías, consulados y residencias de las embajadas de los Estados Unidos en todo el mundo y lo hace a través de la selección y encargo de arte contemporáneo de los Estados Unidos y de los países anfitriones. Estas exposiciones brindan a los públicos de otros países una idea de la calidad, el alcance y la diversidad del arte y la cultura de ambos países, y hacen que la presencia de Arte en las Embajadas en otros países sea superior a la de cualquier otra fundación u organización artística estadounidense.

Las exposiciones de Arte en las Embajadas permiten a ciudadanos de otros países, entre ellos muchos que puede que nunca viajen a los Estados Unidos, vivir personalmente la profundidad y la amplitud de nuestro patrimonio y valores artísticos, lo que ha producido la llamada "huella que puede dejarse donde la gente no tiene la oportunidad de ver el arte estadounidense".

<https://art.state.gov>

Preface/ Prefacio

CURATED BY ART IN EMBASSIES, the permanent collection of the U.S. Consulate General in Nuevo Laredo includes the work of American, Mexican American, and Mexican artists. Showcasing a commitment to cultural diplomacy and celebrating accomplishments of artists from across North America, this diverse collection foregrounds the goals of Art in Embassies: to establish an inspiring environment for visitors and staff by fostering creativity, innovation, and dialogue.

Several large-scale, site-specific artworks—including a mural, mixed-media installation, indoor and outdoor sculptures, and a tapestry triptych—were commissioned for the new consulate. They articulate and promote the artistic traditions of the United States and Mexico and the regional and cross-cultural influences of our two countries.

The collection includes assorted media—ceramics and polished bronze, printmaking and collage, painting, digital and film photography, and fiber pieces. Created by a group of remarkable artists, the artworks emphasize form, color, local materials, and the natural environment. The collection in Nuevo Laredo represents the best of contemporary American and Mexican art and underscores both the vital impact of cultural exchange and the transformative power of art itself.

ENTRE LAS OBRAS DE ARTE de la colección permanente del Consulado General en Nuevo Laredo, que conserva Arte en las Embajadas, se encuentran las de artistas estadounidenses, mexicoestadounidenses y mexicanos. Exhibiendo un compromiso con la diplomacia cultural y celebrando los logros de artistas de toda Norteamérica, esta diversa colección pone en primer plano los objetivos de Arte en las Embajadas: establecer un entorno inspirador para los visitantes y el personal al fomentar la creatividad, la innovación y el diálogo.

Para el nuevo consulado se encargaron varias obras de arte de gran escala y específicas del lugar, entre ellas un mural, una instalación de medios mixtos, esculturas de interior y exterior y un tríptico de tapiz. Estas piezas expresan y fomentan las tradiciones artísticas de los Estados Unidos y México, así como las influencias regionales e interculturales de ambos países.

La colección se compone de diversos medios: cerámicas y bronce pulido, grabados y colajes, cuadros, fotografía digital y en película, y obras de fibra. Creadas por un grupo de artistas destacados, las obras hacen hincapié en la forma, el color y los materiales locales, así como el medio ambiente natural. La colección en Nuevo Laredo representa el mejor arte contemporáneo estadounidense y mexicano y acentúa tanto el impacto esencial que tiene el intercambio cultural como el poder de transformación del arte en sí.

Catalog

Catálogo

Tanya Aguiñiga

● San Diego, California, b. 1978

TANYA AGUIÑIGA'S CREATIVE output takes many forms: sculpture, furniture, textiles, site-specific installations, jewelry, and performative happenings. In her studio, materials determine the direction of her work, and she enjoys the freedom to play with a variety of mediums, focusing on a piece's concept and process as much as its outcome. Textiles, however, are at the heart of her practice. A student of Maya backstrap weaving in Chiapas, Mexico, and furniture design in New England, Aguiñiga's fabric art engages her dualities: artist and crafter, traditional and modern, individual and collaborator, Mexican and American.

Arcoiris Fronterizo was commissioned for the Consulate's atrium, a challenging space with multiple light sources and movable furniture. Conceiving a companion piece to Clare Rojas's *Untitled*, Aguiñiga took inspiration from Rojas's mural for her own colorways. In fact, this is her first large-scale color work, as well as her only wall hanging to date with gold details. *Arcoiris Fronterizo* is made from hand-dyed, deconstructed cotton rope and spaghetti straps removed from dresses and bathing suits, sourced from Los Angeles, California's, fashion district. Formed with a combination of techniques—off-loom weaving, knotting, knitting, crocheting, and macramé—gold leaf and Lurex subtly offset the work's fibrous texture with metallic glints. Using upcycled garments draws this work into conversation with the wall hangings made via Border Quipu/Quipu Fronterizo, where United States–Mexico commuters anonymously tie a knot, or quipu, each time they cross the border. In keeping with the spirit of that project, Aguiñiga's voice is woven through the warp and weft of *Arcoiris Fronterizo* as she forges human connections through her art.

Based in Los Angeles, Aguiñiga was raised transnationally, crossing from Tijuana, Mexico, to San Diego, California, every day to attend school. She earned her Bachelor of Arts degree from San Diego State University and a Master of Fine Arts degree from the Rhode Island School of Design, Providence. She is the founder and director of AMBOS (Art Made Between Opposite Sides) and the inaugural recipient of the Johnson Fellowship for Artists Transforming Communities from Americans for the Arts. Her work can be viewed at the Los Angeles County Museum of Art, California; the Mint Museum, Charlotte, North Carolina; and the Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

***Arcoiris Fronterizo*, 2018**
Handwoven textile
282 x 127 in.

Arcoiris Fronterizo, 2018
Textil tejido a mano
716,3 x 322,6 cm

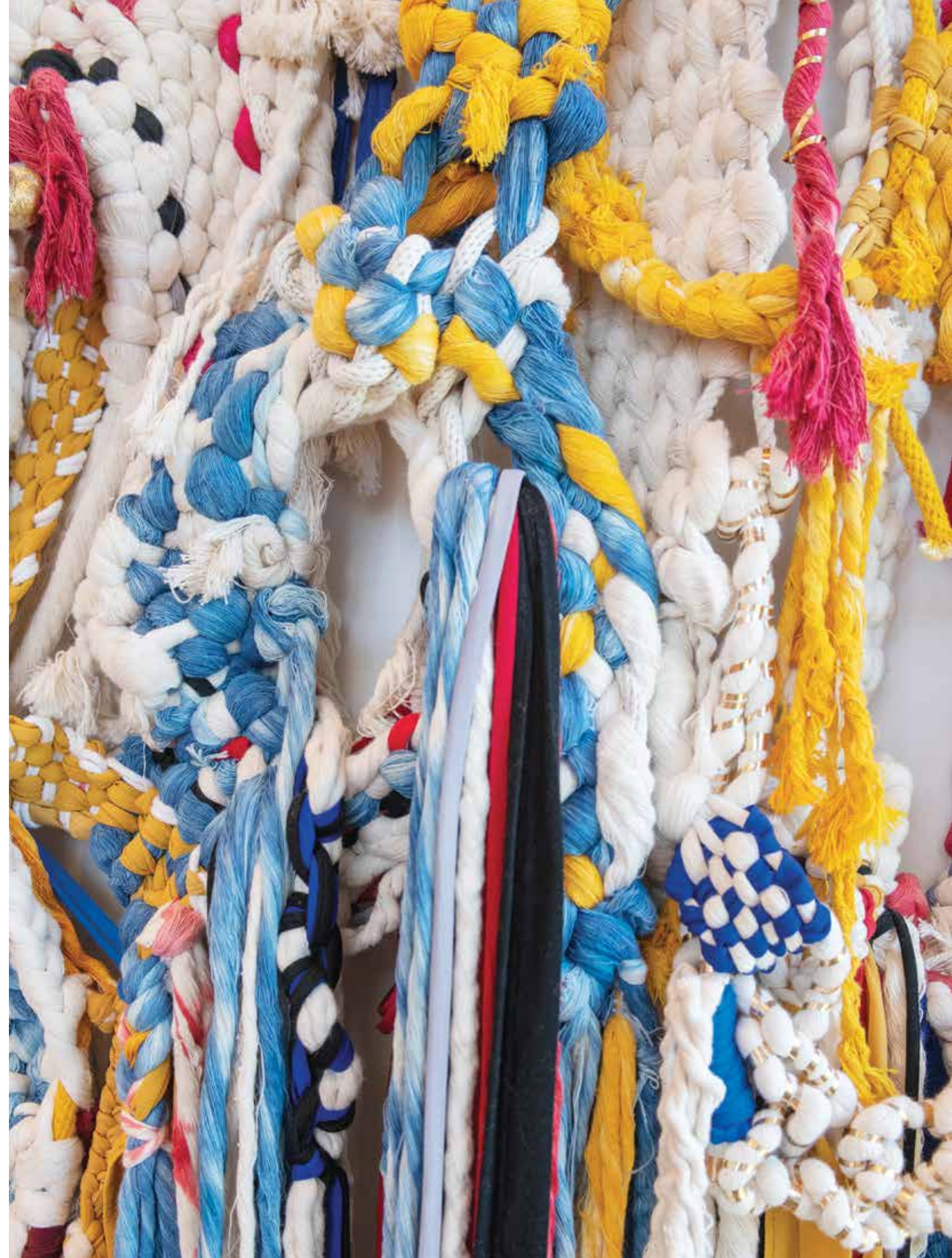




LA CREATIVIDAD DE Tanya Aguiñiga cobra diversas formas: escultura, muebles, textiles, instalaciones para lugares específicos, joyería y *performances*. En su estudio, los materiales determinan la dirección de su trabajo, y ella disfruta de la libertad de jugar con una variedad de medios, centrándose en el concepto y el proceso de una obra tanto como en su resultado. Sin embargo, los textiles son la esencia de su arte. Estudiante del telar de cinturón maya en Chiapas, México, y de diseño de muebles en Nueva Inglaterra, el arte textil de Aguiñiga incorpora sus dualidades: artista y artesana, tradicional y moderna, individual y colaboradora, mexicana y estadounidense.

Arcoiris Fronterizo fue encargado para el atrio del Consulado, un espacio desafiante con múltiples fuentes de luz y muebles móviles. A la hora de crear una obra para acompañar la de Clare Rojas llamada *Untitled*, Aguiñiga se inspiró en el mural de Rojas para determinar sus propios colores. De hecho, este es su primer trabajo en color a gran escala, así como su único mural hasta la fecha con detalles de oro. *Arcoiris Fronterizo* está hecho de cuerda de algodón deshilada y tirantes finos (separados de vestidos y trajes de baño) teñidos a mano, procedentes del distrito de la moda de Los Ángeles, California. Ensamblado con una combinación de técnicas – tejidos hechos sin telar, nudos, tejidos, material de ganchillo y macramé– las láminas de oro y el lúrex compensan sutilmente la textura fibrosa de la obra con destellos metálicos. Por medio de prendas supracicladas, esta obra conversa con los tapices hechos por medio del Quipu Fronterizo, donde quienes viajan a diario entre los Estados Unidos y México anónimamente hacen un nudo, o quipu, cada vez que cruzan la frontera. Siguiendo el espíritu de ese proyecto, la voz de Aguiñiga se teje a través de la urdimbre y la trama de *Arcoiris Fronterizo*, al tiempo que forja conexiones humanas a través de su arte.

Con residencia en Los Ángeles, Aguiñiga creció entre países, cruzando de Tijuana, Mexico, a San Diego a diario para ir a la escuela. Obtuvo su licenciatura de la Universidad Estatal de San Diego y una Maestría en Bellas Artes de la Escuela de Diseño de Rhode Island en Providence. Es la fundadora y directora de AMBOS (*Art Made Between Opposite Sides* o arte hecho entre lados opuestos) y la primera galardonada con la beca *Johnson Fellowship for Artists Transforming Communities from Americans for the Arts*. Sus obras se pueden ver en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, California; el Museo Mint en Charlotte, Carolina del Norte; y el Museo de Bellas Artes en Houston, Texas.



Alma Allen

● Heber City, Utah, b. 1970

PORTAL BEGAN AS an eight-inch miniature, modeled in clay by Alma Allen's hands. The work was scanned and enlarged. The final mold was cast in bronze in four arcing segments. These segments were then welded together to a height of ten feet and a mass of 1,800 pounds.

Allen's sculptural practice began with small-scale pieces, and he worked solely by hand for twenty years, often with salvaged materials—discarded bluestone curbs and abandoned furniture in New York, foraged wood and stone in the Mojave Desert. However, his process of designing and making remains largely the same. The pliable nature of clay allows him to sketch in three dimensions, and the introduction of technology encourages further experimentation. Sometimes Allen scans his model and then continues to amend it, allowing him to choose a “final” prototype that no longer physically exists. His approach remains direct even with the engagement of digital and robotic technologies; the instruments' precision ensures a smooth movement from small- to large-scale.

Portal was conceived in the United States and constructed and installed in Mexico, following the artist's move from Joshua Tree to Mexico City—from a secluded corner of California to the most populous city on the continent. Installed outside the consulate's entrance, the ovoid sculpture arises from a succulent garden with a rough, treelike texture. Over time, as the bronze's patina thickens and the prickly cacti rise, Allen's sculpture will fix its place in this landscape.

Allen is a self-taught artist. His work is part of the permanent collection of the Palm Springs Art Museum, California, and has been featured in solo exhibitions in Boston, Chicago, Los Angeles, New York City, Salt Lake City, and Tokyo.

INICIALMENTE, PORTAL ERA una miniatura de ocho pulgadas, modelada a mano en arcilla por Alma Allen. A continuación, la obra fue escaneada digitalmente y ampliada a gran escala por medio de una impresora 3D. Fundida en bronce en segmentos más pequeños y arqueados, la obra final fue soldada alcanzando una altura de 10 pies (3 m) y un peso de 1.800 libras (816 kg).

La práctica escultórica de Allen comenzó con piezas de pequeña escala, y durante 20 años trabajó solo a mano, a menudo con materiales recuperados: bordillos descartados de arenisca azulada y muebles abandonados en Nueva York, madera y piedra recogidas en el Desierto de Mojave. Sin embargo, su proceso de diseño y producción sigue siendo en gran medida el mismo. La flexibilidad de la arcilla le permite esbozar en tres dimensiones y la introducción de tecnología lo anima a seguir experimentando. A veces Allen escanea su modelo y luego lo sigue modificando, lo que le permite elegir un prototipo “final” que ya no existe físicamente. Su estilo sigue siendo práctico, incluso con la incorporación de tecnologías digitales y robóticas; la precisión de los instrumentos garantiza una evolución armoniosa de pequeña a gran escala.

Portal fue ideada en los Estados Unidos y construida e instalada en México, después del traslado del artista de Joshua Tree a la Ciudad de México: desde un rincón aislado de California hasta la ciudad más poblada de Norteamérica. La escultura ovalada, instalada en el exterior de la entrada al consulado, se eleva de entre las plantas carnosas del jardín con una textura rugosa como la de un árbol. A medida que la pátina del bronce se torne más espesa y los espinosos cactus crezcan con el paso del tiempo, la escultura de Allen fijará su lugar en este paisaje.

Allen es un artista autodidacta. Sus obras son parte de la colección permanente del Museo de Arte en Palm Springs, California, y ha realizado exposiciones individuales en Boston, Chicago, Los Ángeles, Nueva York, Salt Lake City y Tokio.

Portal, 2018
Patinated cast bronze
120 x 83 x 18 1/2 in.

Portal, 2018
Bronce fundido patinado
304,8 x 210,8 x 47 cm





“My sculptures capture a moment in life and are part of a much larger universe, as they interact with the viewer and the environment in which they are placed.”

—ALMA ALLEN

“Mis esculturas capturan un momento de la vida y son parte de un universo mucho más grande, ya que interactúan con el espectador y el entorno en el que se encuentran”.

ALMA ALLEN—

Itamar Freed

● New York City, New York, b. 1987

ITAMAR FREED GREW up reading *National Geographic*, seeing images of wildlife and landscapes from around the world through a magazine. He is not a travel photographer but an artist who examines three types of domains: the wild and uninhabited natural habitat, the cultural landscape of the city, and the staged environment. His body of work questions the discreteness of these categories, particularly as they brush up against one another in museums, zoos, and gardens. As a photographer, Freed is interested in representation and how images of places may come to displace or augment our understanding and memory of them. He is concerned with disappearing terrains, but also vanishing notions of realness—whether in the form of a simulated environment, such as an indoor rainforest exhibit at a zoo in Northern Europe, or a digital photograph of unknown veracity. Many of the natural scenes in Freed's oeuvre are locations he has never visited but which he has conjured all the same. In his practice, he explores how we come to understand what is "real" through replicas and how we imagine the places we have never been.

Arizona #2 is one-half of a pendant captured at the American Museum of Natural History. This photograph is of a diorama: a model of the American Southwest permanently installed in New York. The diorama's original intent was to inspire environmentalism and visually preserve a unique landscape. And with his camera, Freed reinterprets the scene—both three-dimensionally, with taxidermied birds, and two-dimensionally, with a painted mural in the background—to produce a picture-perfect landscape. Similarly, *Feeding Time* was taken at the I. Meier Segals Garden for Zoological Research in Tel Aviv, Israel. Here he shows an enclosure for Indian mynas—omnivorous, territorial birds native to Asia but invasive in Israel. The mynas are missing, however, and instead we see only their next meal: small pieces of fruit spiked on crisscrossing branches. The zookeeper's installation resembles a painting, a balanced composition albeit one with a sense of absence.

Freed earned his Bachelor of Fine Arts degree from the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem, Israel, and his Master of Fine Arts degree from the Royal College of Art in London, England. His work has been shown in solo exhibitions in London, Sydney, New York City, and Tel Aviv. In 2019, he participated in an artist residency at Everglades National Park, Florida, with choreographer Courtney Scheu, observing and experiencing the landscape and ultimately producing an interdisciplinary, site-specific work.

ITAMAR FREED CRECIÓ leyendo *National Geographic*, viendo imágenes de la vida silvestre y de paisajes de todo el mundo en una revista. No es un fotógrafo especializado en viajes, sino un artista que estudia tres tipos de entornos: el hábitat natural, salvaje y despoblado, el paisaje cultural de la ciudad, y el entorno escenificado. Su conjunto de obras pone en duda la separación de estos entornos, ya que en la realidad se tocan entre sí en museos, zoológicos y jardines. Como fotógrafo, Freed se interesa en la repre-



Arizona #2, 2015
Inkjet print on archival paper
43 1/4 × 55 in.

Arizona #2, 2015
Impresión de chorro de tinta en papel
perdurable
109,9 × 139,7 cm



Feeding Time, 2016
Inkjet print on archival paper
43 1/4 x 65 in.

Feeding Time, 2016
Impresión de chorro de tinta en papel
perdurable
109,9 x 165,1 cm

sentación y en cómo las imágenes de lugares pueden llegar a desplazar o aumentar nuestra comprensión y recuerdo de ellos. Le preocupan los terrenos que desaparecen, y también las nociones de realidad que se desvanecen, ya sea en forma de un entorno artificial, como una exposición bajo techo de un bosque lluvioso en un zoológico en el norte de Europa, o de una fotografía digital de veracidad desconocida. Muchas de las escenas naturales de la obra de Freed son lugares que nunca ha visitado, pero que ha evocado de todos modos. En su práctica, explora cómo ha logrado entender lo que es "real" a través de réplicas y cómo imaginamos los lugares donde nunca hemos estado.

Arizona #2 es la mitad de un colgante fotografiado en el Museo Americano de Historia Natural. Es la fotografía de un diorama: un modelo del suroeste estadounidense de instalación permanente en Nueva York. La propuesta original del diorama era inspirar el ambientalismo y preservar visualmente un paisaje singular. Y con su cámara, Freed reinterpreta la escena: tanto tridimensional, con aves taxidermizadas, como bidimensional, con un mural pintado en el fondo, para crear un paisaje perfecto. Del mismo modo, *Feeding Time* fue tomada en el I. Meier Segals Jardín de Investigación Zoológica en Tel Aviv, Israel. Aquí muestra un recinto para minás de la India, aves omnívoras y territoriales nativas de Asia pero invasora en Israel. Sin embargo, los minás han desaparecido y en su lugar solo vemos su próxima comida: pequeños trozos de fruta clavados en ramas entrecruzadas. La instalación del guardián del zoológico se asemeja a un cuadro, una composición equilibrada, aunque con una sensación de ausencia.

Freed obtuvo su Licenciatura en Bellas Artes de la Bezalel Academy of Arts and Design en Jerusalén, Israel, y su Maestría en Bellas Artes del Royal College of Art en Londres, Inglaterra. Sus obras se han exhibido en exposiciones individuales en Londres, Nueva York, Sídney y Tel Aviv. En 2019, participó en una residencia artística en el Parque Nacional Everglades, Florida, con la coreógrafa Courtney Scheu, observando y experimentando el paisaje y, en última instancia, produciendo una obra interdisciplinaria y específica del lugar.

Pedro Friedeberg

● Florence, Italy, b. 1936

"I ADMIRE EVERYTHING that is useless, frivolous, and whimsical. I hate functionalism, postmodernism, and almost everything else."

Over six decades, Pedro Friedeberg's artistic career has yielded paintings, sculptures, drawings, furniture, murals, book illustrations, set designs, and "useless objects." The product of insatiable appetite and boundless imagination, Friedeberg's output is mythic. He combines neoclassical drama with occult symbols, psychedelia with Meso-American imagery. A pastiche of East and West, high and low, religious and secular—the results are dizzying and the vision is singular. Friedeberg's work, whatever the medium, is immediately identifiable. And wherever it may be found, it displays his irreverence and ingenuity.

Born in Italy to Jewish parents, Friedeberg emigrated to Mexico at the start of the Second World War. After studying architecture at the Universidad Iberoamericana, Mexico City, for several years, he abandoned his degree in pursuit of a nascent fine art career. Still, architecture remains the dominant theme of his body of work—an obsession with symmetry, proportion, and geometry. Drawing influence from Gothic cathedrals, Aztec pyramids, and Hindu temples, Friedeberg bends the spatial organization of monumental structures toward his own logic. Here as elsewhere, he hops across space and time on a whim.

Friedeberg was a member of Los Hartos, a group of twentieth-century Mexican surrealists. He is based in Mexico City, and his art is featured in public collections across Mexico and the United States, as well as in Argentina, Canada, Colombia, Cuba, France, Iraq, Israel, Italy, and Puerto Rico. His work has been published widely, and in 2012 he received awards from the Instituto Nacional de Bellas Artes and the National Legion of Honor, both in Mexico.

"ADMIRO TODO LO que es inútil, frívolo y caprichoso. Me desagrada el funcionalismo, el postmodernismo y casi todo lo demás".

A lo largo de seis décadas, la carrera artística de Pedro Friedeberg ha producido pinturas, esculturas, dibujos, muebles, murales, ilustraciones de libros, escenografías y "objetos inútiles". Fruto de un apetito insaciable y una imaginación sin límites, las obras de Friedeberg son míticas. Combina el drama neoclásico con símbolos ocultos, la psicodelia con imaginaria mesoamericana. Un pastiche de Oriente y Occidente, alto y bajo, religioso y secular, los resultados son vertiginosos y la visión es única. La labor de Friedeberg, sin importar el medio, se puede identificar de inmediato. Y dondequiera que se encuentre, muestra su irreverencia e ingenio.

Nacido en Italia de padres judíos, Friedeberg emigró a México al inicio de la Segunda Guerra Mundial. Después de estudiar arquitectura en la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México durante varios años, abandonó sus estudios en busca de una incipiente carrera en bellas artes. Todavía, la arquitectura sigue siendo el tema dominante de su obra: una obsesión por la simetría, la proporción y la geometría. Con la influencia de las catedrales góticas, las pirámides aztecas y los templos hindúes, Friedeberg somete a la organización espacial de las estructuras monumentales a su propia lógica. Aquí como en cualquier otro lugar, atraviesa el espacio y el tiempo a su antojo.

Friedeberg perteneció a Los Hartos, un grupo de artistas surrealistas mexicanos del siglo XX. Reside en la Ciudad de México, y su arte se aparece en colecciones públicas en todo México y los Estados Unidos, así como en Argentina, Canadá, Colombia, Cuba, Francia, Iraq, Israel, Italia y Puerto Rico. Su trabajo se ha publicado extensamente y en 2012 recibió galardones del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Legión de Honor Nacional, ambas en México.

Preguntas estúpidas
(*Stupid Questions*), 2011
Acrylic and ink on museum board in
artist's frame
30 3/4 x 30 3/4 in.

Preguntas estúpidas, 2011
Acrílico y tinta sobre cartón de museo
en un marco del artista
78 x 78 cm



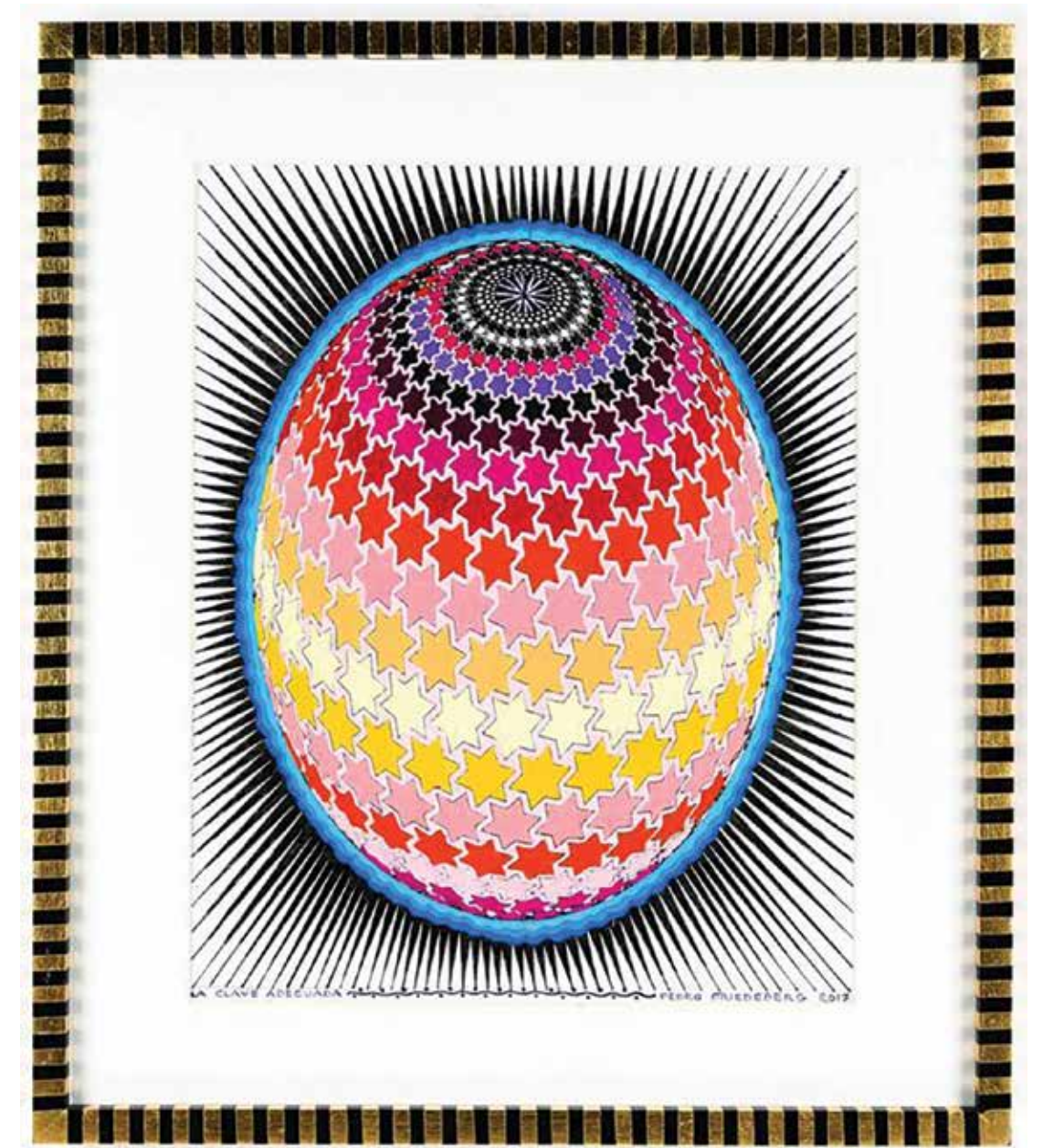
A veces sí y a veces no (Sometimes Yes and Sometimes No), 2017
 Acrylic and ink on paper in artist's frame
 17 3/4 x 15 3/8 in.

A veces sí y a veces no (Sometimes Yes and Sometimes No), 2017
 Acrílico y tinta sobre papel en un marco del artista
 45 x 39 cm



La clave adecuada (The Adequate Key), 2017
 Acrylic and ink on paper
 in artist's frame
 17 7/8 x 15 1/2 in.

La clave adecuada (The Adequate Key), 2017
 Acrílico y tinta sobre papel
 en un marco del artista
 45,5 x 39,5 cm



**“My work is always
criticizing the
absurdity of things.
I am an idealist.”**

—PEDRO FRIEDEBERG

**“Mi trabajo siempre
critica lo absurdo
de las cosas.
Soy un idealista”.**

PEDRO FRIEDEBERG—

Del Harrow

● Portland, Oregon, b. 1977

CONCEIVED AND EXECUTED specifically for this site, Del Harrow installed five ceramic pieces in an airy stairwell—a vertical shaft flooded with sunlight—set against a tile wall and the staircase’s warm, wooden cladding. The work represents an experiment in his sustained study of arranging objects within a space. In this pursuit, he follows in the footsteps of Constantin Brâncuși, a twentieth-century sculptor who spent decades carefully laying (and relaying) his work in tight spatial configurations: “mobile groups” that connected the objects to each other and to the studio itself. Here, Harrow calls on art-historical and vernacular organizational strategies: perhaps a still life, which arranges items in a composition, juxtaposing color and texture; or a garden, which cultivates plant life, sensory and interactive, with connections made at each turn and vista.

In sync with the space’s scale and hierarchy, Harrow casts each concrete pedestal specifically for its ceramic, considering its location and the qualities of the piece. Every detail is measured; the mutability of clay allows for differences in texture, shape, and color, with a formal thread moving from one piece to the next. For example, his hand repeats the crosshatched texture of a turquoise, computer-molded piece (an artifact of its facture) on a nearby, traditionally formed ovoid. In this way, Harrow displays the breadth of his practice—employing both digital modeling and throwing on the wheel, balancing ceramic’s history of vessel-making with the modernist abstractions of sculpture. He provokes the viewer to consider ideas of container and containment, of the space within and between these objects, and of this collective work—a whole comprising a multitude of formal characteristics, tenuously held together in this space.

Harrow earned his Bachelor of Arts degree at the University of Oregon, Eugene and his Master of Fine Arts degree at the New York State College of Ceramics at Alfred University. He is an associate professor of art at Colorado State University, Fort Collins and held previous positions as Viola Frey Distinguished Visiting Professor at California College of the Arts, San Francisco and Oakland, and assistant professor of art at the Pennsylvania State University, University Park. His work has been exhibited in solo and group shows internationally and is part of the permanent collection of the Arizona State University Art Museum, Tempe.

Container Garden, 2018

Ceramic

Dimensions vary: 20 × 20 × 76 in.; 12 × 14 × 60 in.; 18 × 30 × 18 in.; 20 × 20 × 27 in.; 18 × 18 × 18 in.

Container Garden, 2018

Cerámica

Dimensiones variables: 50,8 × 50,8 × 193 cm; 30,5 × 35,6 × 152,4 cm; 45,7 × 76,2 × 45,7 cm; 50,8 × 50,8 × 68,6 cm; 45,7 × 45,7 × 45,7 cm





CONCEBIDAS Y EJECUTADAS específicamente para este entorno, Del Harrow instaló cinco piezas de cerámica en una escalera abierta –una galería vertical inundada de sol– realizadas por el contraste con una pared de azulejos y el cálido revestimiento de madera de la escalera. Las obras son un experimento de su estudio perene respecto de la colocación de objetos en un cierto espacio. En esta exploración, sigue los pasos de Constantin Brâncuși, escultor del siglo XX que durante décadas colocó cuidadosamente (y volvió a colocar) sus obras en configuraciones espaciales compactas: “grupos móviles” que conectaban los objetos entre sí y con el propio estudio. Aquí, Harrow recurre a estrategias de organización históricoartísticas y vernáculas: tal vez una naturaleza muerta, que ordena los objetos en una configuración que yuxtapone el color y la textura; o un jardín, que cultiva la vida vegetal, sensorial e interactiva, con vínculos a cada vuelta y en cada panorama.

En sincronía con la escala y la jerarquía del espacio, Harrow moldea cada pedestal de hormigón específicamente para su obra de cerámica, considerando su ubicación y las cualidades de la pieza. Cada detalle es medido; la mutabilidad de la arcilla permite diferencias de textura, forma y color, con un hilo formal que conecta una pieza con la siguiente. Por ejemplo, su mano repite la textura cruzada de una pieza turquesa moldeada por ordenador (un artefacto de su fabricación) en un ovoide cercano, formado tradicionalmente. De esta forma, Harrow muestra la riqueza de su práctica, empleando tanto el modelado digital como el uso del torno, equilibrando la historia de la cerámica de fabricar recipientes con las abstracciones modernistas de la escultura. Nos hace pensar en ideas de contenedor y contención, del espacio dentro y entre estos objetos, y de este trabajo colectivo, un todo que comprende una multitud de características formales, unidas tenuemente en este espacio.

Harrow obtuvo su licenciatura de la Universidad de Oregón en Eugene y su Maestría en Bellas Artes del Colegio de Cerámica del Estado de Nueva York en la Universidad Alfred. Es profesor asociado de arte en la Universidad del Estado de Colorado en Fort Collins y con anterioridad ocupó el cargo de profesor visitante distinguido Viola Frey en el Colegio de Artes de California en el área de la Bahía de San Francisco y profesor asistente de arte en la Universidad del Estado de Pennsylvania en University Park. Sus obras se han exhibido individual y colectivamente a nivel internacional y son parte de la colección permanente del Museo de Arte de la Universidad del Estado de Arizona en Tempe.





Lorenzo Hurtado Segovia

● Ciudad Juárez, Mexico, b. 1979

IN HIS PAPEL TEJIDO (*Woven Paper*) body of work, Lorenzo Hurtado Segovia takes simple, flat materials—paper and paint—and transforms them into sculptural textiles. He begins with blank sheets of paper, which he paints on both sides with figurative or non-representational imagery. Next, the paper is cut into one-quarter-inch strips and sorted by color. Hurtado Segovia then painstakingly weaves the double-sided slips of paper by hand, drawing on traditions of basketry and abstract painting. The resulting piece has two faces, urging the viewer to behold it in the round as a sculpture.

Nearly six hundred miles northwest of Nuevo Laredo, Hurtado Segovia spent twenty-one years in Ciudad Juárez, a transnational border town. The title of his mixed-media work, *Chotís*, comes from a partnered folk dance introduced to northern Mexico and the southern United States by German immigrants. It remains popular in Tamaulipas and Texas (as *schottische*); and the artist took inspiration from the dance's choreography—sidestep, turn, hop—in his own textile patterning. He also incorporates colors from the Mexican and American flags (green, white, and red; red, white, and blue) to evoke the fellowship of the border region.

Hurtado Segovia studied at the College of Engineering at the University of Texas, El Paso, and the University of California, Los Angeles, later earning a Master of Fine Arts degree at the Otis College of Art and Design in Los Angeles. In addition to his studio practice, he is an associate professor of communication arts at Otis College. His work is part of the permanent collections of the Hammer Museum, the La Jolla Community Foundation, and the University of La Verne, and an exhibition surrounding his *Papel Tejido* body of work (*Lorenzo Hurtado Segovia: Mis Papeles*) was recently featured at the Vincent Price Art Museum in Monterey Park, all in California.

EN SU OBRA PAPEL TEJIDO (*Woven Paper*), Lorenzo Hurtado Segovia hace uso de materiales simples y planos—papel y pintura—y los transforma en textiles escultóricos. Empieza con hojas de papel en blanco que pinta por ambos lados con imágenes figurativas o no representativas. A continuación, corta el papel en tiras de un cuarto de pulgada y las clasifica por color. Luego teje minuciosamente a mano las hojas de papel de doble faz, inspirándose en las tradiciones de la cestería y la pintura abstracta. La obra final tiene dos caras, lo que insta al espectador a contemplarla en su conjunto, como una escultura.

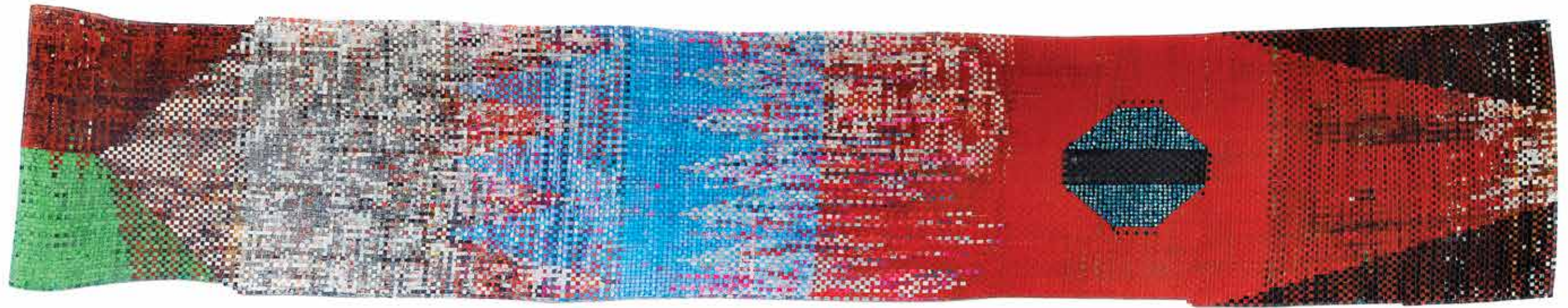
Casi a 600 millas al noroeste de Nuevo Laredo, Hurtado Segovia pasó 21 años en Ciudad Juárez, una ciudad fronteriza transnacional. El título de su obra de medios mixtos, *Chotís*, tiene su origen en una danza folclórica en pareja introducida en el norte de México y el sur de los Estados Unidos por inmigrantes alemanes. Sigue siendo popular en Tamaulipas y Texas (como *schottische*); y el artista se inspira en la coreografía de la danza—paso lateral, giro y salto—en su propio patrón textil. También incorpora colores de las banderas mexicana y estadounidense (verde, blanco y rojo; rojo, blanco y azul) para evocar la confraternidad de la región fronteriza.

Hurtado Segovia estudió en la Facultad de Ingeniería en la Universidad de Tejas en El Paso, y en la Universidad de California en Los Ángeles, y posteriormente obtuvo una Maestría en Bellas Artes del Colegio Otis de Arte y Diseño en Los Ángeles. Además de dedicarse a su estudio, es profesor asociado de artes de la comunicación en el Colegio Otis. Su obra forma parte de las colecciones permanentes del Museo Hammer, de la Fundación de la Comunidad de La Jolla, y de la Universidad de La Verne, y hace poco una exposición relativa a su obra de *Papel Tejido* (*Lorenzo Hurtado Segovia: Mis Papeles*) fue presentada en el Museo de Arte Vincent Price en Monterey Park, todos ellos en California.

Chotís, 2018
Handwoven acrylic on paper and sequins
18 x 100 in.

Chotís, 2018
Acrílico tejido a mano sobre papel y lentejuelas
45,7 x 254 cm





Susan Mikula

● Perth Amboy, New Jersey, b. 1958

WHEN ENCOUNTERING A photograph captured in 2017, one might assume it was made under particular circumstances. Its creation would almost certainly involve the use of a digital camera, an unseen backlog of files, and an enormous, glowing screen and RAM-rich computer powering a suite of editing programs. This typical setup, the current-day darkroom, informs our reading of twenty-first-century photographs. Susan Mikula's practice, however, eschews these methods. Instead, her photographs are produced with vintage cameras, expired film, and—crucially—without postproduction. Her process relies on thorough planning and economical shooting, a set of strict limitations resulting in a unique body of work.

Mikula's collection of cameras incorporates pinholes and Polaroids, including a beloved SX-70. She shoots exclusively with instant film, an increasingly rare commodity which she hunts down online, at yard sales, and in thrift stores. Both the cameras and the film are unsupported and unpredictable, so Mikula must counterbalance her volatile tools with a steady hand and vision. She prefers to work naturally with available light, sometimes holding the aperture open for protracted periods to cinematic effect. The results of her methodology are distinctive: dreamlike compositions that blur the subjects' hard edges, fogging over details. The photographs resemble shadowy memories—the particulars of a fence, truck, or cityscape melt into muted archetypes. In the *Consulate's* series of photographs (with a title plucked from an evocative Emily Dickinson poem), Mikula presents four grainy images of Nuevo Laredo, a specific and complex place rendered both familiar and strange.

Mikula's work has been shown in solo exhibitions in Northampton and Provincetown, Massachusetts; Los Angeles; New York; and San Francisco. She completed an artist residency at *Twenty Summers* in the historic Hawthorne Barn in Provincetown.

AL VER UNA FOTOGRAFÍA de 2017 podríamos suponer que fue tomada en circunstancias especiales: casi seguro se utilizarían una cámara digital, varios archivos, un enorme y luminoso monitor, y una veloz computadora con unos cuantos programas de edición. Esta configuración típica, el cuarto oscuro de hoy día, condiciona nuestra interpretación de las fotografías del siglo XXI. Sin embargo, la práctica de Susan Mikula evita esos métodos. En cambio, sus fotografías se producen con cámaras *vintage*, película vencida, y —lo que es de crucial importancia—sin postproducción. Su técnica se basa en una minuciosa planificación y una frugal captación de imágenes, limitaciones estrictas que redundan en unas obras sin paralelo.

La colección de cámaras de Mikula contiene cámaras estenopeicas y Polaroid, incluso una adorada SX-70. La artista solo capta imágenes con película instantánea, recurso cada vez más escaso que busca en línea, ventas de garaje, y tiendas de segunda mano. Tanto las cámaras como la película son inestables e impredecibles, por lo que tiene que contrarrestar sus volátiles herramientas con un pulso y un ojo bien firmes. Mikula prefiere trabajar naturalmente con luz ambiente, por lo que a veces mantiene abierta la apertura durante periodos prolongados para lograr un efecto cinematográfico. Con su metodología logra resultados peculiares: composiciones de ensueño que nublan los contornos de los objetos, dando una apariencia borrosa a los detalles. Las fotografías parecen vagos recuerdos, ya que las características propias de una cerca, una camioneta o un paisaje urbano se funden en tenues arquetipos. En la serie de fotografías que se encuentran en el *Consulado*, (y un título tomado de un evocador poema de Emily Dickinson), Mikula presenta cuatro imágenes granuladas de Nuevo Laredo en las que este lugar específico y complejo queda representado como si fuera familiar y desconocido a la vez.

Mikula ha presentado sus obras en exhibiciones individuales en Northampton y Provincetown, Massachusetts; Los Ángeles; Nueva York; y San Francisco. La artista participó en una residencia artística en *Twenty Summers* en el histórico Hawthorne Barn de Provincetown.



on the Cruising Cloud—/The Interdicted Land #1, #4, #10, and #14, 2017
Chromogenic prints from Polaroid originals
Each: 47 5/8 x 45 11/16 in.

on the Cruising Cloud—/The Interdicted Land #1, #4, #10, y #14, 2017
Copias cromogénicas de fotografías Polaroid
Cada una: 121 x 116 cm





“My ideas often start with a concept that I want to explore, and exploration that I want to share, a feeling that I want to express.”

—SUSAN MIKULA

“Mis ideas a menudo comienzan con un concepto que quiero explorar y una exploración que quiero compartir, un sentimiento que quiero expresar”.

SUSAN MIKULA—

Eamon Ore-Giron

● Tucson, Arizona, b. 1973

IN HIS NUMBERED *Infinite Regress* series, Eamon Ore-Giron positions circles and triangles on a symmetrical, quadrilateral picture plane. Working on a raw linen canvas, he applies Flashe, an extra-fine, vinyl paint with an opaque, matte surface. In addition to his signature bright colors, Ore-Giron's palette includes gold—conjuring traditions of pre-Columbian metalwork, particularly the Lord of Sipán's Moche funerary monument. But in place of noble jewelry and bodily ornaments, Ore-Giron offers a flat abstraction—not unlike twentieth-century modernist works that also took inspiration from ancient Meso-America. In *Infinite Regress*, Ore-Giron presents a sequence of geometric propositions, a feedback loop of interlocking, adjacent, overlapping, and free-floating shapes in a virtuous circle without depth of field or hierarchy.

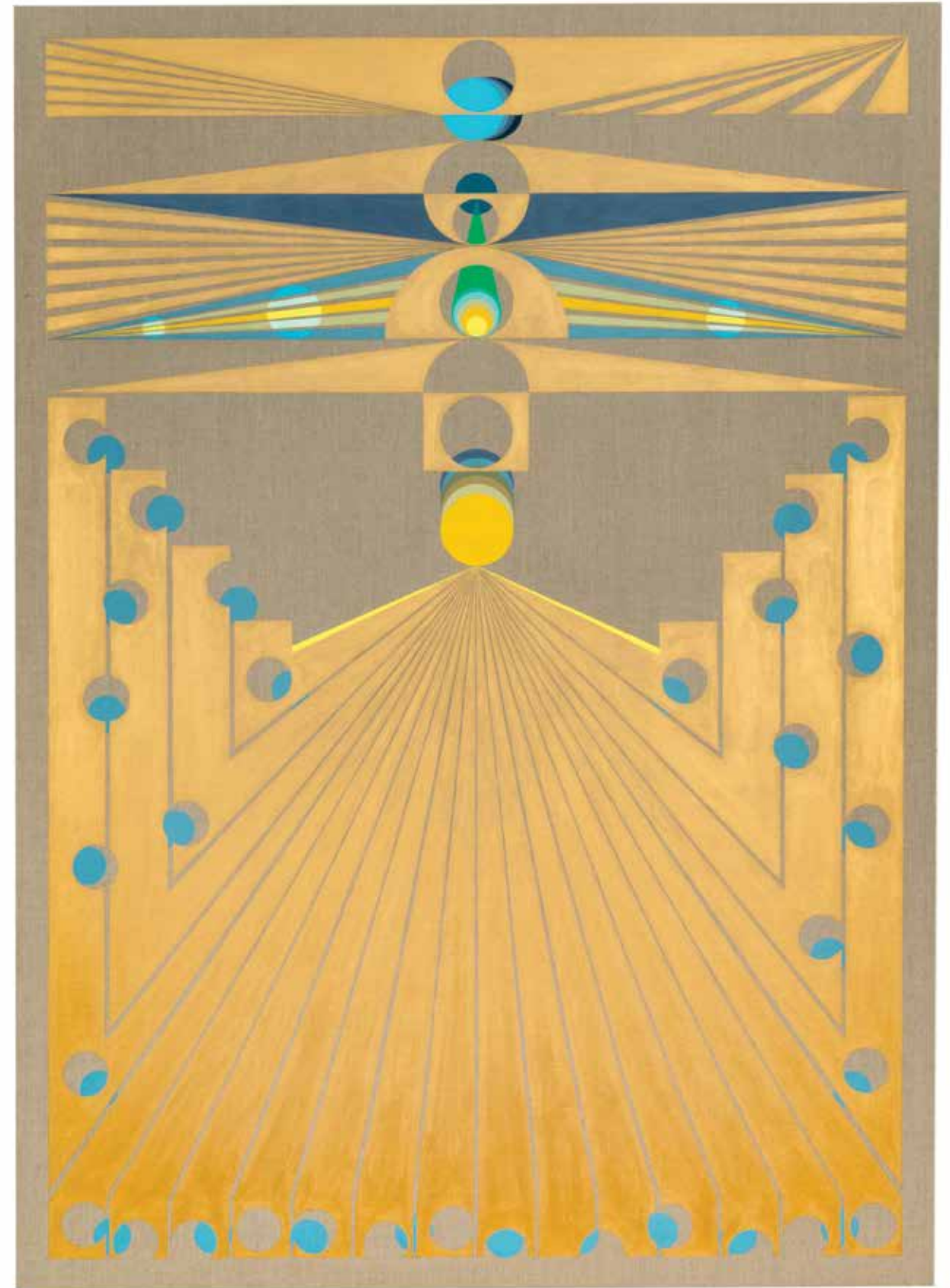
Ore-Giron's practice explores cultural and artistic intersections: how art movements of the past century inform the present, how European modernism speaks to Latin American modernism, and how pan-Americanism may or may not bridge North and South America. With his own cache of influences, he is unrestricted and inclusive, drawing comparisons with Cuban American minimalist Carmen Herrera, Bauhaus professor Laszlo Moholy-Nagy, abstract painter and theorist Wassily Kandinsky, and Bolivian architect Freddy Mamani. Further, as an artist he works not only in painting, but in sculpture, video, sound, and collaborative performances: the CDs and dubplates from his music-making serving as templates in his paintings.

Based in Los Angeles and Guadalajara, Ore-Giron earned his Bachelor of Fine Arts degree at the San Francisco Art Institute and his Master of Fine Arts degree at the University of California, Los Angeles. His work is part of the public collections at the Hammer Museum, Los Angeles; the Los Angeles County Museum of Art; and the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia. His work has been exhibited widely in the United States, Mexico, Denmark, Egypt, Portugal, and Spain.

EN SU SERIE numerada *Infinite Regress*, Eamon Ore-Girón coloca círculos y triángulos en un plano pictórico cuadrilateral simétrico. Al trabajar en un lienzo de lino crudo, aplica *Flashe*, una pintura vinílica extrafina con una superficie de acabado mate y opaco. Además de los brillantes colores de su firma, la paleta de este artista incluye oro, que evoca las tradiciones de la metalistería precolombina, en particular, del monumento funerario de la cultura mochica al Señor de Sipán. No obstante, en lugar de presentarlo con joyería y ornamentos corporales propios de los nobles, el artista ofrece una abstracción plana, nada diferente de las obras modernistas del siglo XX que también tuvieron su fuente de inspiración en la antigua Mesoamérica. En *Infinite Regress*, presenta una secuencia de propuestas geométricas, un ciclo de retroacción de formas entrelazadas, adyacentes, superpuestas y que flotan libremente en un círculo virtuoso sin profundidad de campo ni jerarquía.

La práctica de Ore-Girón explora la intersección cultural con la artística: cómo sirven los movimientos artísticos del siglo pasado para orientar el presente, cómo le habla el modernismo europeo al modernismo latinoamericano y cómo puede o no puede el panamericanismo unir a América del Norte y del Sur. Con su propio acervo de influencias, el artista es irrestricto e inclusivo y hace comparaciones con Carmen Herrera, minimalista cubanoestadounidense; Laszlo Moholy-Nagy, profesor de la Escuela Bauhaus; Wassily Kandinsky, pintor abstracto y teórico; y Freddy Mamani, arquitecto boliviano. Además, como artista, trabaja no solo en pintura sino también en escultura, video, sonido y actuaciones conjuntas; los discos compactos y de acetato de sus composiciones musicales sirven de modelo en sus pinturas.

Ore-Girón reside en Los Ángeles y en Guadalajara. Obtuvo la Licenciatura en Bellas Artes en el Instituto de Arte de San Francisco y la Maestría en Bellas Artes en la Universidad de California en Los Ángeles. Su obra es parte de las colecciones públicas del Museo Hammer, Los Ángeles, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, Philadelphia y se ha exhibido extensamente en Dinamarca, Egipto, España, los Estados Unidos, México y Portugal.



***Infinite Regress VII*, 2016**
Flashe on linen
84 x 60 in.

***Infinite Regress VII*, 2016**
Flashe sobre lino
213,4 x 152,4 cm

ATTENTION
Please do not touch the artwork.



Brian Paumier

● Oxnard, California, b. 1973

WHEN BRIAN PAUMIER sites *Act of Faith*, the installation itself is a prayer—a performance of gratitude and a meditation on existence. Part of a series, each iteration begins with Paumier painting a two-tone wall (here, pink and orange), then populating it with his *cuadros* (pictures). Each image-object is unique, a fusion of Paumier’s modern, lens-based practice and adornment techniques traditionally found in Mexico. The aesthetics of his work are familiar, colorful, and (in his own words) “easy.” The installation recalls the ubiquitous *puestos* (stalls) stationed outside cathedrals, where devotional objects and icons are sold as keepsakes. But these images are deeply autobiographical, resulting from a unique, ritualized process.

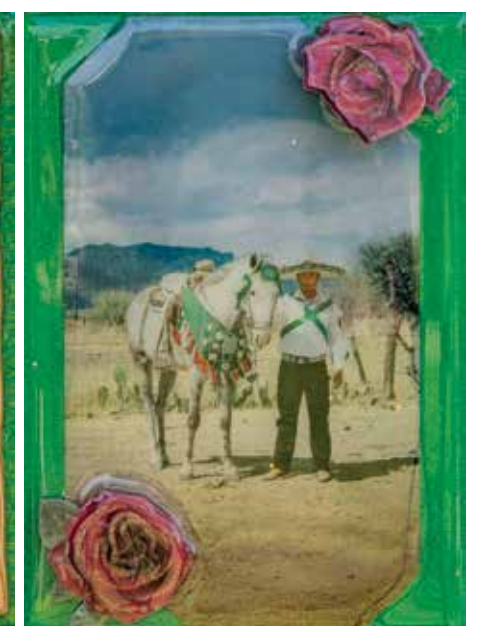
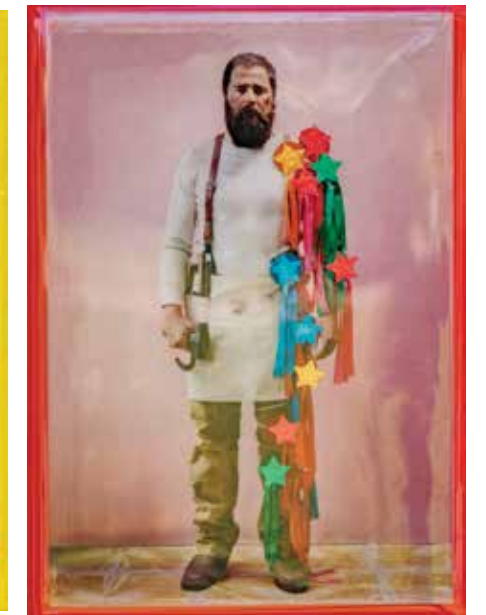
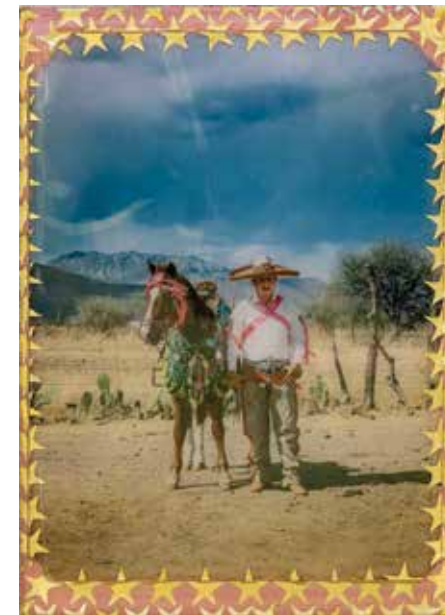
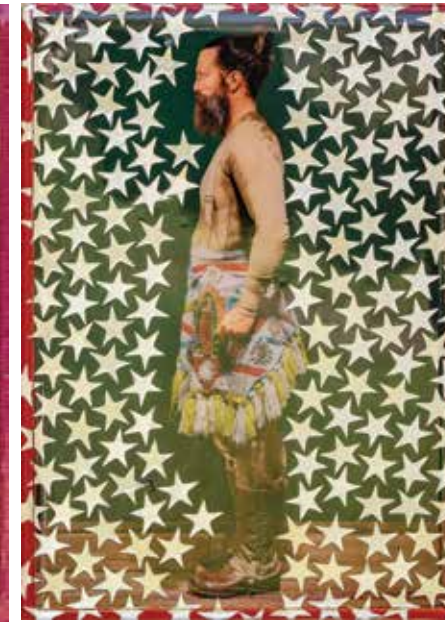
The *Act of Faith* series was borne from a *manda* (plea) made by Paumier to Our Lady of Guadalupe during a life-or-death experience in wartime. Adopting a practice common in Mexican-folk Catholicism, he appealed to the Virgin Mary for intercession, making a sacred vow to her in exchange for his life. Her image is found throughout the installation, along with self-portraits of the artist as craftsman, with an apron and tools; as a returned soldier, festooned with flowers and ribbons; and portraits of servicemen and *vaqueros*—his brothers-in-arms during the Iraq War and in the fulfillment of his *manda*. Paumier’s photographs are carefully staged, then embellished by hand, and ultimately sealed with a thick layer of resin. As a piece of worshipful expression, his offering is an act of faith, a work of art, and a testament to human struggle.

Paumier earned his Bachelor of Arts degree from the ArtCenter College of Design, Pasadena, California, and his Master of Fine Arts degree from the International Center of Photography, New York. He served in the U.S. Army for eight years and was honorably discharged in 2007. Examples of *Act of Faith/Acto de Fe* have been installed in London, Los Angeles, New York, and Zacatecas.

CUANDO BRIAN PAUMIER coloca en un sitio la obra *Acto de Fe*, la propia instalación es un acto de fe, una demostración de gratitud y una meditación sobre la existencia. Como parte de una serie, cada iteración comienza cuando el artista pinta una pared de dos tonos (en este caso, rosado y anaranjado) y luego la decora con sus cuadros. Cada imagen-objeto es singular, una fusión de la moderna práctica del artista basada en la lente y en técnicas de adorno encontradas tradicionalmente en México. La estética de su obra es conocida, colorida y (en sus propias palabras) “fácil de entender”. La instalación evoca los omnipresentes puestos emplazados frente a las catedrales, donde se venden objetos devocionales e íconos como recuerdos. Con todo, estas imágenes son profundamente autobiográficas, provenientes de un singular proceso ritualizado.

La serie del *Acto de Fe* se originó en una *manda* (súplica) hecha por Paumier a Nuestra Señora de Guadalupe durante una experiencia de vida o muerte en tiempo de guerra. Al adoptar una práctica común en el catolicismo mexicano, pidió la intercesión de la Virgen María y le hizo un voto sagrado a cambio de su vida. Se puede encontrar su imagen en toda la instalación, junto con autorretratos del artista con delantal y herramientas, y como soldado repatriado, engalanado con flores y cintas y retratos de militares y vaqueros, sus compañeros de armas durante la guerra de Iraq, y en el cumplimiento de su *manda*. Las fotografías de Paumier son cuidadosamente escenificadas, luego embellecidas a mano y, por último, selladas con una espesa capa de resina. Como parte de una expresión de veneración, su ofrenda es un acto de fe, una obra de arte y un testimonio de la lucha humana.

Paumier obtuvo su licenciatura en el Colegio de Diseño del Centro de Arte, Pasadena, California, y la Maestría en Bellas Artes en el Centro Internacional de Fotografía, Nueva York. Sirvió en el Ejército de los Estados Unidos por ocho años y recibió licencia honrosa en 2007. Se han instalado ejemplos del *Acto de Fe* en Londres, Los Ángeles, Nueva York y Zacatecas.



Act of Faith, 2017
Mixed-media installation
Dimensions vary: 5 × 7 in.; 8 × 10 in.;
11 × 14 in.; 16 × 20 in.

Act of Faith (Acto de Fe), 2017
Instalación en medios mixtos
Dimensiones variables: 12,7 × 17,8 cm;
20,3 × 25,4 cm; 27,9 × 35,6 cm;
40,6 × 50,8 cm



**“Doing the repetition
of the work is like a
mantra, like a prayer.”**

—BRIAN PAUMIER

**“Haciendo el repetición
de la el trabajo es
como unmantra, como
una oración”.**

BRIAN PAUMIER—

Clare Rojas

● Columbus, Ohio, b. 1976

CLARE ROJAS CHALLENGES the idea that abstract art cannot tell a story. Her work assiduously explores the human impulse toward narrative. As a visual artist, she reduces the composition to its essence, its fundamental constituents of line and color. As a musician, she is a minimalist as well—each song a pared-down melody lasting only a few minutes. In both arenas, Rojas distills her creative expression into elegant, if terse, utterances. Individually, her works are concise and controlled; together, they reveal a theoretical artist dedicated to experimentation, rigorous in her approach, with a personal language of abstraction.

Rojas's abstract discourse arose from an aesthetic absolute zero: a "totemic form" discovered during her daily drawing practice. Resembling a drop of water, it was a shape drawn by instinct. But once it was identified, she saw this form everywhere she looked—a kind of graphic quintessence—and in turn, Rojas continued to draw and meditate on its shape. A series of compositions were born from this so-called totem, a metaphysical cornerstone for her reductionist approach. The results are precise and pensive, calligraphic and evocative. In the Nuevo Laredo consulate, Rojas's work is scaled large as a mural, in conversation with Tanya Aguiñiga's *Arcoiris Fronterizo* across the way. The product of over a year of intermittent sketching, *Untitled* was painted in situ over the course of a week. Her organic geometry—tense, but balanced—hovers over a large, open space, another episode in Rojas's visual storytelling.

Rojas earned her Bachelor of Fine Arts degree from the Rhode Island School of Design, Providence, and her Master of Fine Arts degree from the School of the Art Institute of Chicago, Illinois. She is the recipient of numerous awards, including a Project Space Residency and Tournesol Award from Headlands Center for the Arts in Sausalito, California; a Louis Comfort Tiffany Foundation Grant; a Eureka Fellowship from the Fleishhacker Foundation; and an Artadia Award.

CLARE ROJAS PONE en tela de juicio la idea de que el arte abstracto no puede contar una historia. Su trabajo explora asiduamente el impulso humano hacia la narrativa. Como artista visual, reduce la composición a su esencia, a sus elementos constituyentes fundamentales de línea y color. Como música, también es minimalista; cada canción es una melodía abreviada que dura solo algunos minutos. En ambos campos, la artista destila su expresión creativa en elegantes, aunque tersas, manifestaciones. Individualmente, sus obras son concisas y controladas; en conjunto revelan a una artista teórica dedicada a la experimentación, rigurosa en su enfoque, con un lenguaje personal de abstracción.

El discurso abstracto de Rojas surgió de un cero absoluto estético: una "forma totémica" descubierta durante su práctica diaria de dibujo. Semejante a una gota de agua, fue una forma pintada por instinto. Sin embargo, una vez identificada, ella vio esta forma en todo lo que miraba—una clase de quintaesencia gráfica—y, de ahí en adelante, la artista siguió dibujando y meditando sobre su forma. A partir de este llamado tótem, piedra angular metafísica de su enfoque reduccionista, nació una serie de composiciones. Los resultados son precisos y reflexivos, caligráficos y evocadores. En el consulado de Nuevo Laredo, la obra de Rojas se presenta en gran escala como un mural, en conversación con *Arcoiris Fronterizo* de Tanya Aguiñiga al frente. Producto de más de un año de dibujo intermitente de bosquejos, *Untitled* fue una obra pintada *in situ* en el transcurso de una semana. Su geometría orgánica—tensa pero equilibrada—flota sobre un extenso espacio abierto, otro episodio en la narrativa visual de Rojas.

Rojas obtuvo la Licenciatura en Bellas Artes en la Escuela de Diseño de Rhode Island, Providence, y la Maestría en Bellas Artes en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, Illinois. Ha recibido numerosos premios, entre los cuales cabe citar la Residencia en el Espacio para Proyectos y el Premio Tournesol concedidos por el Centro Headlands para las Artes en Sausalito, California; una subvención de la Fundación Louis Comfort Tiffany; una Beca Eureka otorgada por la Fundación Fleishhacker; y un Premio Artadia.



Untitled, 2018
Latex interior paint and flash vinyl paint
286 13/16 × 110 3/8 in.

Untitled, 2018
Pintura interior de látex y pintura vinílica
Flashe
728,5 × 280,4 cm



Luis Romero

● Mexico City, Mexico, b. 1965

LUIS ROMERO'S WORK is a kind of handmade op art. The hand of the artist is evident throughout, but his meticulous, kaleidoscopic patterning plays tricks on the eyes. What at times appears to be a spatial illusion is, on closer inspection, a tactile collage. And yet, as one moves closer to or farther from his work, the effects shift. It is perhaps Romero's interest in materials—the qualities of paint, the sculptural possibilities of paper, and the variety of tools in making marks—that yield these dense, elusive compositions.

Art Is Their Facemask/Crab Drawing and *Electric Milk/Bandit Drawing* are two notable examples of Romero's studio practice. His method involves painting, tearing, and layering fragments of paper into organic compositions, blending the sections together with small, repetitive marks. The reiterative construction yields mesmerizing, geometric structures set against negative space. The works' many tiers and layers propel the eye to jump about the surface—to engage with this new reality as defined by Romero's materials.

Romero lives and works in Chicago, where he studied under Ray Yoshida at the School of the Art Institute of Chicago, Illinois. Before earning his Master of Fine Arts degree there, he received a Bachelor of Arts degree in philosophy, literature, and film from Boston University, Massachusetts. His work has been exhibited at the Drawing Center in New York, the National Museum of Mexican Art in Chicago, and the Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia, among others. He has received several grants and awards, including the 3Arts award and the Pollock Krasner Foundation grant.

LA OBRA DE LUIS Romero es una clase de arte óptico hecho a mano. La mano del artista es evidente en toda la obra, pero su meticuloso modelado caleidoscópico engaña a la vista. Lo que a veces parece ser una ilusión espacial se convierte en un *collage* táctil, al examinarlo más de cerca. Con todo, a medida que uno se acerca o se aleja más de la obra, los efectos cambian. Tal vez sea el interés del artista en los materiales —la diversa calidad de la pintura, las posibilidades esculturales del papel y la variedad de herramientas de marcación—lo que produce esas densas y elusivas composiciones.

Las obras *Art Is Their Facemask/Crab Drawing* y *Electric Milk/Bandit Drawing* son dos ejemplos de la práctica en estudio de Romero. Su método comprende pintura, rasgadura y recubrimiento con fragmentos de papel en composiciones orgánicas, en las cuales se unen las secciones con pequeñas marcas repetitivas. La construcción reiterativa produce fascinantes estructuras geométricas colocadas contra un espacio negativo. Los múltiples niveles y capas de las obras impulsan a la vista a saltar por la superficie para interactuar con esta nueva realidad definida por los materiales del artista.

Romero vive y trabaja en Chicago, donde estudió con Ray Yoshida en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, Illinois. Antes de obtener la Maestría en Bellas Artes en esa institución, recibió una licenciatura con especialización en filosofía, literatura y cinematografía en la Universidad de Boston, Massachusetts. Su obra se ha exhibido en el Drawing Center en New York, el Museo Nacional de Arte Mexicano en Chicago y la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania en Filadelfia, entre otros. Ha recibido varios premios y subvenciones, incluso el premio 3Arts y una subvención de la Fundación Pollock Krasner.

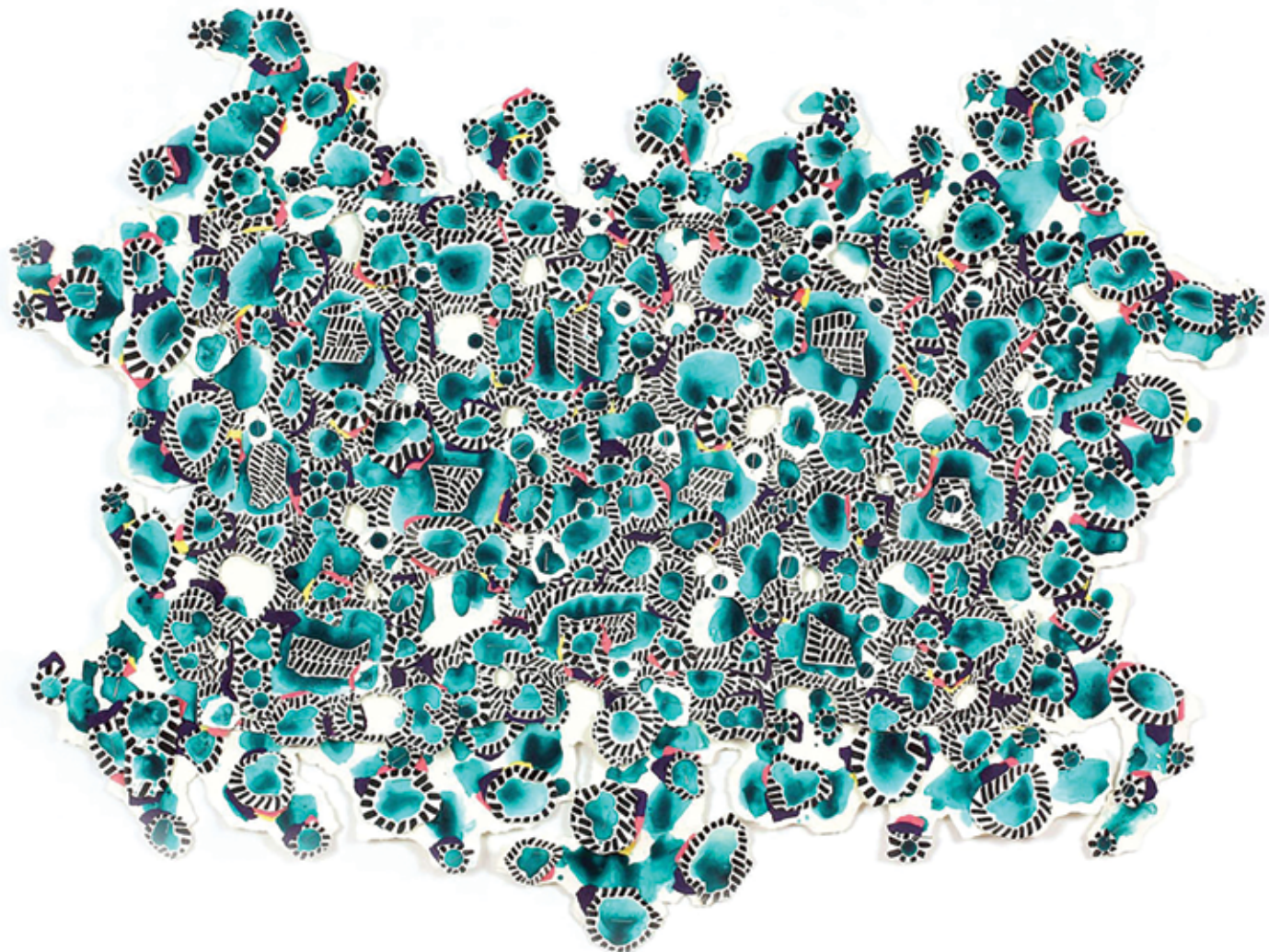
Electric Milk/Bandit Drawing, 2017
Acrylic on paper
24 1/2 x 32 in.

Electric Milk/Bandit Drawing, 2017
Acrílico sobre papel
62, x 81,3 cm



Art Is Their Facemask/Crab Drawing,
2015
Acrylic on paper
23 x 31 in.

Art Is Their Facemask/Crab Drawing,
2015
Acrílico sobre papel
58,4 x 78,7 cm



Piper Shepard

● Willimantic, Connecticut, b. 1962

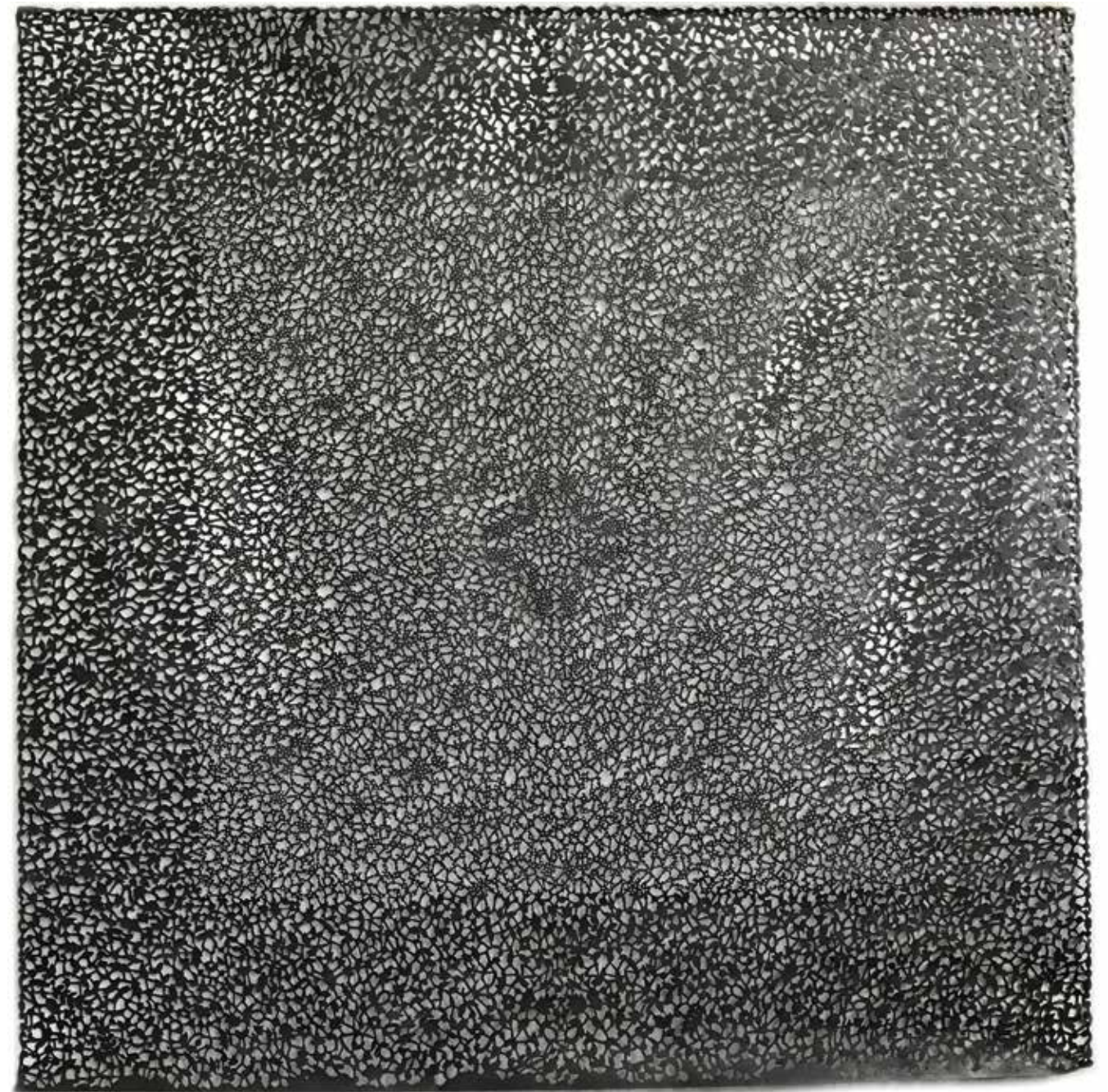
WE INTERACT WITH textiles every day. In their patterns and methods of construction, these objects differ, holding in them individual memories and shared histories. The fabrics are durable, but not indestructible. They clothe our bodies as second skins and adorn and protect our homes—at least for a time. Lace, as a particular type, is intrinsically delicate and open. Although its forms change over time and across traditions, its intricacy connotes fine workmanship and human labor. In her textile-based practice, Piper Shepard cuts cloth into lace-like patterns, folding handwork and new technologies into the intimacy of making.

Part of a series of works that invoke traditional lace, *Lace-Like III* was inspired by Rosaline, a design dating back to seventeenth-century Venice and named for its small, repeated roses. Shepard maintains this floral theme in her work—albeit with a contemporary sensibility. Beginning with a muslin panel (rather than a needle and thread), she covers the surface with gesso. A roughly five-foot square field of abstracted flowers is drawn, coated in graphite, and cut out. Rather than hundreds of small stitches forming the lace, Shepard's process creates a reversal in which the removal of cloth reveals the composition. She then perforates the surface more to yield a second, concentric square nesting within the first, its flowers pierced to further abstraction and fragility. The addition of graphite moves the lightweight muslin from diaphanous to solemn, its darkness absorbing light. While lace is often thought of as gossamer, a thin and floaty gauze, Shepard's filigree casts dark shadows, recalling the mourning, seduction, and complexity associated with black lace.

Shepard earned a Bachelor of Fine Arts degree from the University of the Arts in Philadelphia, Pennsylvania, and a Master of Fine Arts degree from the Cranbrook Academy of Art in Bloomfield Hills, Michigan, both in fiber. In addition to her studio practice, she is a faculty member at the Maryland Institute College of Art, Baltimore. Her work is part of the permanent collections of the Baltimore Museum of Art and the Museum of Arts and Design, New York. Shepard is the recipient of several grants and awards, including a United States Artists Distinguished Fellow in Crafts, a United States–Japan Creative Artists Program Fellow, and a multiple Maryland State Arts Council Individual Artist Awards.

Lace-Like III, 2017
Hand-cut muslin, gesso, and graphite
60 1/2 × 59 × 2 1/4 in.

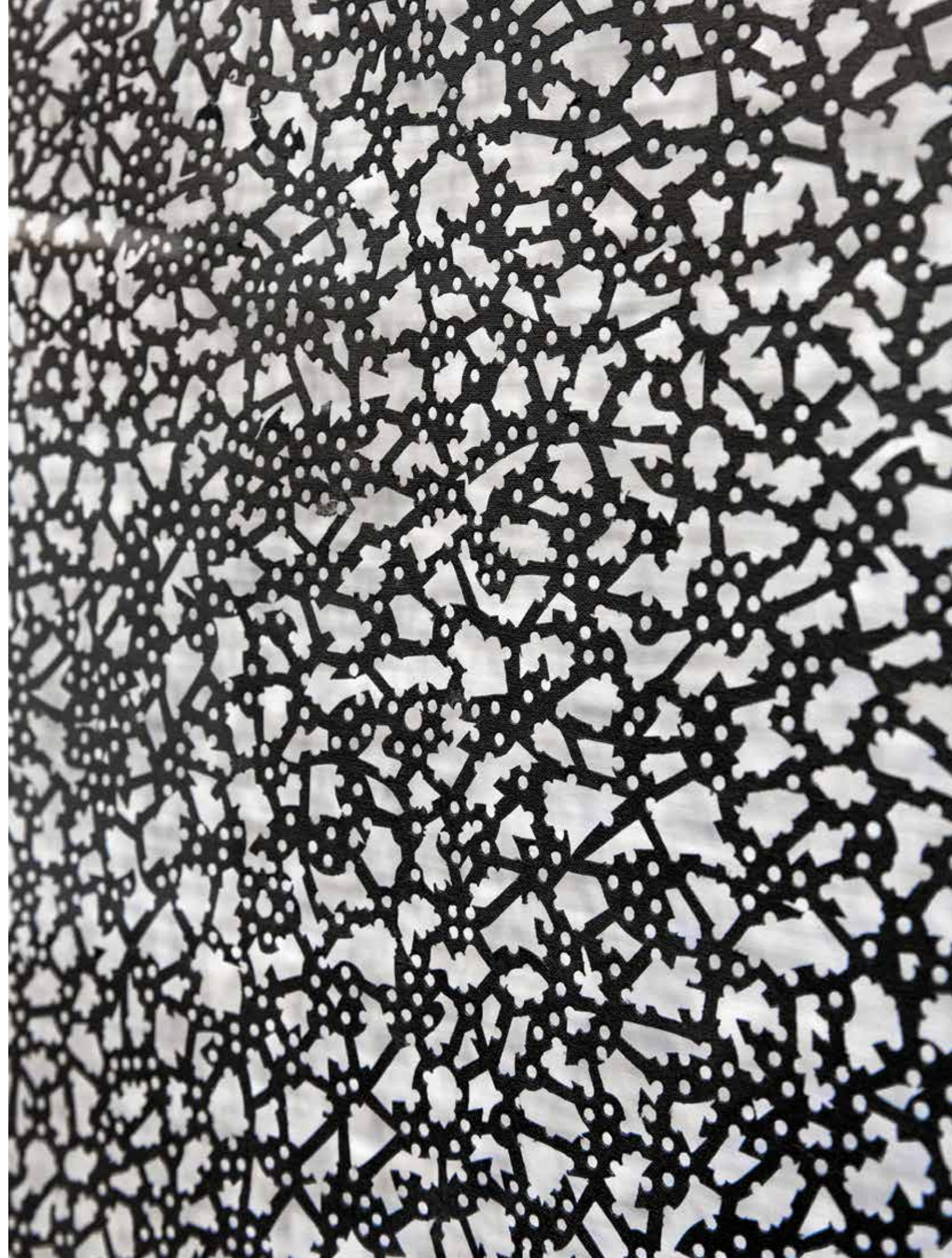
Lace-Like III, 2017
Muselina cortada a mano, gesso (mezcla de yeso y aglutinante) y grafito
153,7 × 149,9 × 5,7 cm



INTERACTUAMOS CON TEXTILES a diario. En sus patrones y métodos de elaboración, estos objetos difieren y encierran recuerdos individuales e historias compartidas. Los tejidos son duraderos, pero no indestructibles. Visten nuestro cuerpo como una segunda piel y adornan y protegen nuestra casa, al menos por un tiempo. El encaje, por ser un tipo particular, es intrínsecamente delicado y abierto. Aunque sus formas cambian con el tiempo y en diferentes tradiciones, su complejidad indica un fino acabado y mano de obra humana. En su práctica basada en textiles, Piper Shepard corta tela en patrones similares al encaje, con lo cual incorpora la mano de obra y nuevas tecnologías a la intimidad de la elaboración.

Lace-Like III, como parte de una serie de obras que hacen pensar en el encaje tradicional, fue inspirado por Rosalina, un diseño que data de la Venecia del siglo XVII, nombrado así por sus pequeñas rosas repetidas. Shepard mantiene este tema floral en su obra, pero con una sensibilidad contemporánea. Al comenzar con un panel de muselina en lugar de aguja e hilo, cubre la superficie con gesso. Se traza un campo de unos cinco pies (0,46 metros) cuadrados de flores abstractas, se reviste de grafito y se corta. En lugar de tener centenares de pequeños puntos para formar el encaje, el proceso de Shepard crea una inversión en la cual el retiro del tejido revela la composición. Luego perfora más la superficie para producir un segundo cuadrado concéntrico anidado dentro del primero, con las flores perforadas para mayor abstracción y fragilidad. Al agregar el grafito se produce un movimiento de diáfano a solemne de la leve muselina y su oscuridad absorbe luz. Si bien se suele pensar en el encaje como gasa, un delgado velo flotante, la filigrana de Shepard proyecta sombras negras que recuerdan el duelo, la seducción y la complejidad relacionada con el encaje negro.

Shepard obtuvo la Licenciatura en Bellas Artes en la Universidad de las Artes en Filadelfia, Pennsylvania, y una Maestría en Bellas Artes en la Academia de Arte Cranbrook en Bloomfield Hills, Michigan, en ambos casos con especialización en fibra. Además de su práctica en estudio, es miembro del cuerpo de profesores del Colegio de Arte del Instituto de Maryland, Baltimore. Su trabajo es parte de las colecciones permanentes del Museo de Arte de Baltimore y del Museo de Arte y Diseño, New York. Ha recibido varios premios y subvenciones, incluso el de Miembro Distinguido en Artesanías concedido por el grupo Artistas de los Estados Unidos, el de becario en el Programa de Artistas Creativos de los Estados Unidos y del Japón, y varios premios como artista individual concedidos por el Consejo de Artes del Estado de Maryland.



“I coax out the physical tolerance and qualities of material, considering cloth, as skin, as membrane, with its capacity to absorb and sustain both history and memory.”

—PIPER SHEPARD

“Aprovecho la tolerancia física y las cualidades del material, considerando la tela, como la piel, como la membrana, con su capacidad de absorber y mantener tanto la historia como la memoria”.

PIPER SHEPARD—

Xochi Solis

● Austin, Texas, b. 1981

XOCHI SOLIS IS “not a sketchbook kind of artist.” Rather, her work is composed with layers: collages constructed from found imagery, cut paper, and gestural brushstrokes of paint. In these three works, however, Solis reinterprets her usual assemblage process through printmaking. *The way we look to a distant constellation VI* and *XVI* are part of a suite of sixteen monoprints made during Solis’s residency at Pele Prints, a collaborative print-making studio in Saint Louis, Missouri. *Under the Traveling Cordless Moon* followed the next year at Shoestring Press in Brooklyn, New York. These monoprints employ a range of methods: collagraphy, photolithography, relief printing, and serigraphy. Their techniques allowed Solis to introduce texture, particularly geological surfaces of sand and stone, found images, and elements of book printing, such as pixelation and color registration. In this and in her larger practice, there is much re-use and re-imagination with materials. In *The way we look to a distant constellation*, for example, there are ten basic elements that are re-arranged throughout the series. Each iteration uses the structure of these layers to recount its own story—or its own version of the story. By reflecting on color, texture, and shape with each successive layer, Solis creates a sequence of abstract emotional states, with each original work representing its own particular mark and moment.

Solis, the granddaughter of an emigrant from Guanajuato, has reestablished roots in Mexico, part of her ongoing self-exploration as a Tejana artist living and working in the borderlands. In addition to maintaining her studio practice, Solis is a DJ and a member of the Chulita Vinyl Club collective, as well as part of the programming committee for Boss Babes ATX. She participated in a pilot residency program in Bisbee, Arizona, as an invited artist of Object Limited. She exhibits throughout the United States.

XOCHI SOLÍS “no es la clase de artista que usa un cuaderno de dibujo”. Más bien, su obra se compone de capas: *collages* contruidos de imágenes encontradas, papel cortado y pinceladas gestuales de pintura. Sin embargo, en estas tres obras Solís reinterpreta su habitual proceso de ensamblaje por medio del grabado. Las obras *The way we look to a distant constellation VI* y *XVI* son parte de un conjunto de 16 monograbados hechos durante la residencia de la artista en Pele Prints, un estudio de trabajo conjunto de grabado en San Luis, Missouri. La obra *Under the Traveling Cordless Moon* vio la luz el año siguiente en Shoestring Press en Brooklyn, New York. En estos monograbados se emplea una gama de métodos, a saber, colografía, fotolitografía, impresión en relieve y serigrafía. Sus técnicas permitieron que Solís introdujera la textura, particularmente en superficies geológicas de arena y piedra, imágenes encontradas y elementos de impresión de libros, como pixelación y registro de color. En esta y en su práctica más extensa, hay mucha reutilización de materiales y reinvención con ellos. Por ejemplo, en la obra *The way we look to a distant constellation*, hay diez elementos clásicos que se han vuelto a arreglar en toda la serie. En cada iteración se usa la estructura de estas capas para volver a contar su propia historia o su propia versión de la historia. Al reflexionar sobre el color, la textura y la forma con cada capa sucesiva, Solís crea una secuencia de estados emocionales abstractos, en los cuales cada obra original representa su propio momento y su propia marca particulares.

Solis, nieta de un emigrante de Guanajuato, ha restablecido raíces en México, como parte de su continua autoexploración como artista tejana que vive y trabaja en tierras fronterizas. Además de mantener su práctica en estudio, es *disc jockey* y miembro del colectivo Chulita Vinyl Club, así como integrante del comité de programación de Boss Babes ATX. Ha participado en un programa piloto de residencia en Bisbee, Arizona, como artista invitada de Object Limited. Exhibe en todos los Estados Unidos.

The way we look to a distant constellation VI, 2016
Collagraph, monotype, photo lithograph, relief, and collage
56 x 46 in.

The way we look to a distant constellation VI, 2016
Colografía, monotipo, fotolitografía, relieve y collage
142,2 x 116,8 cm



The way we look to a distant constellation XVI, 2016
Collagraph, monotype, photo lithograph, relief, and collage
56 x 46 in.

The way we look to a distant constellation XVI, 2016
Colografía, monotipo, fotolitografía, relieve y collage
142,2 x 116,8 cm



Under the Traveling Cordless Moon, 2017
Collagraph, monotype, photo lithograph, relief, and collage
30 x 22 in.

Under the Traveling Cordless Moon, 2017
Colografía, monotipo, fotolitografía, relieve y collage
76,2 x 55,9 cm



Amir Zaki

● **Beaumont, California, b. 1974**

AMIR ZAKI'S SERIES of tree portraits began as an accident. Known for his images of urban and suburban Southern California, Zaki was photographing a piece of architecture when he inadvertently captured a tree. He deviates from the canon of nature photography, however, in that each tree is isolated—like a portrait. And further, it is never shown rooted to the ground (head and shoulders only). Each arboreal subject—in this case, an evergreen—is an individual with its own expression and mood. The tree is cast against an even, flat backdrop; any information about the sky is replaced with a light gray field. The work is in some ways staged, but it is neither fanciful nor romantic. Here, as in his larger body of work, Zaki transforms everyday sights into something monumental.

Since 2012, Zaki has worked with a digital camera fixed to a robotic camera mount. After setting the corners of the frame, the tripod moves from left to right, up and down, like a mosaic—producing multiple images rather than a single shot. Once the shots are stitched together, the method affords large photographs with astonishing detail. But this process also yields peculiar qualities: perspectival shifts that make Zaki's "authentic" images appear slightly off-key. For example, the robotic mount may be paused, and the camera refocused. In *Tree Portrait #8*, this results in a faraway leaf as crisp as one in the foreground, disrupting the depth of field. Further, what the viewer may assume is one moment, a fraction-of-a-second shutter speed, is in fact a period of about ten minutes. During this time frame, a cloud could cover or unleash the sun, the wind might blow, shadows may shift. Artifacts of the process reveal themselves upon closer examination, subtle qualities that destabilize the photograph as iconic sign.

Zaki earned his Master of Fine Arts degree from the University of California, Los Angeles. His work is included in public and private collections, including the Hammer Museum, the Los Angeles County Museum of Art, the Orange County Museum of Art, and the Santa Barbara Museum of Art, all in California, as well as the New Museum of Contemporary Art and the Whitney Museum of American Art, both in New York. He is the author and subject of two monographs: *Eleven Minus One* (2010) and *VLHV* (2003).

LA SERIE DE RETRATOS de árboles de Amir Zaki comenzó como un accidente. Conocido por sus imágenes de las zonas urbanas y suburbanas del sur de California, Zaki se encontraba tomando una fotografía de una obra de arquitectura cuando inadvertidamente captó un árbol. Sin embargo, se desvía del canon de la fotografía de la naturaleza en el sentido de que cada árbol está aislado, como un retrato. Lo que es más, nunca lo muestra arraigado en el suelo (como si fuera una fotografía de cabeza y hombros solamente). Cada sujeto arbóreo, en este caso, un árbol de hoja perenne, es un individuo con expresión y estado de ánimo propios. El árbol se proyecta contra un telón de fondo igual y plano; toda información sobre el firmamento se reemplaza con un campo gris claro. De alguna forma, la obra está escenificada, pero no es imaginaria ni romántica. Aquí, como en su mayor conjunto de obras, Zaki transforma las escenas de todos los días en algo monumental.

Tree Portrait #8, 2018
Ultrachrome archival photograph
65 × 60 in.

Tree Portrait #8, 2018
Fotografía ultracromática de archivo
165,1 × 152,4 cm





Desde 2012, Zaki ha trabajado con una cámara digital anclada en un soporte de cámara robótica. Después de graduar las esquinas del marco, el trípode se mueve de izquierda a derecha, de arriba abajo, como un mosaico y produce varias imágenes en lugar de una sola toma. Una vez que las tomas se juntan, el método permite tener fotografías ampliadas con un detalle asombroso. Pero este proceso también da origen a cualidades peculiares: cambios de perspectiva que hacen que las imágenes “auténticas” de Zaki aparezcan ligeramente distorsionadas. Por ejemplo, se puede poner en pausa el soporte robótico y se puede reenfocar la cámara. En *Tree Portrait #8*, esto da como resultado la imagen de una hoja lejana tan fresca como la que aparece al frente, lo cual altera la profundidad del campo. Además, lo que el observador puede suponer que es un momento, la velocidad del obturador de una fracción de segundo, de hecho es un período de unos diez minutos. Durante este lapso, una nube podría cubrir o dejar salir el sol, el viento podría soplar, las sombras podrían cambiar. Los artefactos del proceso se revelan al hacer un examen más detallado y constituyen cualidades sutiles que desestabilizan la fotografía como signo icónico.

Zaki obtuvo la Maestría en Bellas Artes en la Universidad de California, en Los Ángeles. Su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas, entre ellas, en el Museo Hammer, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, el Museo de Arte del Condado de Orange y el Museo de Arte de Santa Bárbara, todos en California, así como en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo y el Museo Whitney de Arte Estadounidense, ambos en Nueva York. Es autor y tema de dos monografías tituladas *Eleven Minus One* (2010) y *VLHV* (2003).