

DOSSIER de PRENSA

C á t a l o g o s

César Martínez Silva

Artista Indisciplinario

The logo for ARCO '97 CO is located in the top left corner. It consists of the letters 'A', 'R', 'C', and 'O' arranged in a 2x2 grid, with '97' in the center. The letters are white on a yellow background.

ARCO

Latino

The background of the cover is a painting of a doorway. A colorful, fringed shawl hangs from the top of the doorway. The walls on either side are covered in floral wallpaper. The scene is dimly lit, with light coming from the doorway.

• Lisette Lagnado • Marcelo E. Pacheco •
• Coco Fusco • Natália Gutiérrez •
• Jesús Fuenmayor • Víctor Zamudio-Taylor •

Esta es una publicación de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO (n.º 3 de 4)
This is a publication of Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO (n.º 3 of 4)



CESAR MARTINEZ • "Infla acciones o el aumento del desorden" • 3^{er} festival performance month

CESAR MARTINEZ CESAR MARTINEZ

Con el fin de liberarse del doble vínculo de décadas de populismo fomentado desde el Estado, en el ámbito interno, y de los puntos de vista folcloristas del arte de su país que se sustentan desde el exterior, los artistas mexicanos han abrazado periódicamente las tendencias internacionalistas. La versión de esta actitud en los primeros años 90 tuvo lugar a la sombra de la participación que, como derivación de la NAFTA, desarrollaron las fundaciones norteamericanas en los asuntos culturales mexicanos. Su punta de lanza fueron docenas de artistas de la Generación X, muchos de los cuales procedían de familias constituyentes de la nueva élite tecnocrática del país.

En su mayor parte, la obra de estos artistas denota una asimilación excesivamente fácil de las tendencias extraídas de las revistas de arte norteamericanas. Durante un cierto tiempo, parecía como si embadurnar de sangre objetos y cuerpos fuese un obligado rito iniciático en la escena artística de Ciudad de México. Por desgracia, los ejemplos de artistas que serían verdaderamente capaces de enfrentarse a la importancia simbólica de la sangre en un país conocido por sus sacrificios humanos precolombinos y por la interpretación peculiarmente carnal y barroca del catolicismo son escasos y aparecen distanciados en el tiempo. Una importante excepción la constituye César Martínez.

Martínez es uno de los artistas mexicanos más prometedores que han surgido durante el período mencionado. Su actividad artística va desde la escultura hasta la instalación y la actuación. Siempre que ello es posible, sitúa su obra en lugares no convencionales. Por ejemplo: en los escaparates exteriores o de

Coco Fusco

To break out of the double bind of decades of state enforced populism coming from within and to the folkloric views of the country's art by outsiders, Mexican artists periodically embrace internationalist trends. The early 90's version of this gesture took place under the shadow of the NAFTA-derived involvement of American foundations in Mexican cultural affairs, and was spearheaded by scores of Generation-X artists, many of whom come from the families of the country's new technocratic élite.

Their work for most part betrays a somewhat facile assimilation of trends taken from American art magazines. For a while, it seemed that drenching objects and bodies in blood was a rite of passage for joining the Mexico City art scene. Unfortunately, the examples of artists who could actually contend with the symbolic significance of blood in a country well known for its Pre-Columbian human sacrifice, and its peculiarly carnal and baroque interpretation of Catholicism are few and far between. An important exception is **César Martínez**.

Martínez is one of the most promising of the Mexican artists to emerge during the period in question. His artistic practice spans sculpture, installation and performance. Whenever possible, he situates his work in non-conventional sites; shop windows in the zócalo or the interior courtyards of office buildings, for example. His sculptural and pictorial efforts with explosives—in which the trace of the explosion is both art object and evidence of a performative process—pay upon the double meaning in Spanish of the verb *explotar* (to explode and to exploit) to comment the ruling party's cannibalistic

los patios interiores de edificios comerciales y de oficinas. Sus esfuerzos escultóricos y pictóricos con explosivos en los que la huella de la explosión constituye a la vez objeto de arte y evidencia del proceso formador juegan con el doble significado del verbo español *explotar* (hacer explosión y someter a explotación) para reflejar la actitud caníbal del partido gobernante respecto de su ciudadanía, a la vez que recuerda la práctica de los indígenas mexicanos que, durante el período colonial, recurrían a los fuegos de artificio para advertir a los dioses de la inminente llegada de un nuevo espíritu. Sus figuras de látex inflable, sujetas a máquinas que bombean aire en su interior y lo extraen, evocan el tributo humano que se cobra el continuado declive económico mexicano.

Pero, sobre todo, me ha conmovido una de las actuaciones que Martínez ha ido presentando en distintos locales desde 1995. La denomina *PERFORMAN-CENA*, un banquete-actuación. Martínez se presenta en el acontecimiento sobre el escenario en medio de una nube de humo blanco, vestido con un delantal de carnicero manchado de sangre y con un maquillaje de palidez fantasmagórica. Cuando el humo desaparece, puede verse el cuerpo de un hombre desnudo sobre una mesa de cristal. El cuerpo, iluminado desde debajo de la mesa, está hecho de gelatina, y el lugar de sus órganos vitales lo ocupan trozos de fruta. Martínez pronuncia un discurso lleno de retruécanos imitando el poete del presidente de México, **Ernesto Zedillo**, antes de invitar a los asistentes a que se le unan, e incita a éstos a participar en el banquete-sacrificio. Lo llama *CADA-VER*, el cuerpo que consumimos cada día.

Resulta una experiencia memorable observar a la gente, rodeando el pseudocadáver luminoso, dispuesta a ponerse a comer pero temerosa de dar el primer

actitud toward its citizenry, while recalling the practices of Mexican indigenous peoples who, during the colonial period, would use fireworks to advise the gods of the imminent arrival of a new soul. His inflatable latex figures attached to machines that pump in and suck out air evoke the human toll of Mexican continued economic decline.

I was most taken, however, by one of Martínez's performances, which he has been carrying out in different locales since 1995. He calls it a *PERFORMAN-CENA*, a performance-banquet. For this event, Martínez appears on-stage in a cloud of white smoke, dressed in a blood stained butcher's apron, and ghoulishly pale makeup. As the smoke settles, a naked male body lying on top of a glass table becomes visible. The body, glowing from the light below the table, is made of gelatin, and in place of its vital organs are pieces of fruit. Mimicking the demeanor Mexican president **Ernesto Zedillo**, Martínez delivers a pun-filled speech before inviting his audience to join him on stage and enjoins them to partake of his sacrificial meal. He calls it the *CADA-VER*, the body we consume each day.

It was an extremely memorable experience to watch as people hovered around the luminous pseudo-corpse, poised to begin eating, but seemingly fearful of making the first move. What was shocking was the tenor of the feast once it began, for one by one, the audience members literally began to take stabs at the body, castrating it, gouging out its eyes and heart, and biting its mouth off. As the figure lost its human semblance, the feverishness died down, until by the end, the atmosphere was more reminiscent of a child's birthday party than a maudlin repast. For one long and powerful moment, however, Martínez's interactive performance pushed deep rooted cultural memories of cannibalistic pleasures to the surface. With acerbic wit

and economy of means that is reminiscent of the Brazilian artist Gêdo Meireles and of the experimental artists of Mexico City's conceptual art collectives of the 1970's, Martínez has elaborated a series of elegantly distilled metaphors for his country's condition.



CESAR MARTÍNEZ • "Inflaciones o el aumento del desorden". Etn.

paso. Lo más impresionante del acto es el carácter que cobra el festín una vez que comienza: uno tras otro, los asistentes despedazan el cuerpo, lo castran, le sacan los ojos y el corazón y le comen la boca a mordiscos. Una vez que la figura ha perdido su semejanza humana, decae la fiebre devoradora, hasta que, al final, la atmósfera recuerda más una fiesta infantil de cumpleaños que un banquete mortuorio. Sin embargo, durante un momento prolongado y poderoso, la actuación interactiva de Martínez trae a la superficie memorias culturales, hondamente arraigadas, de placeres caníbales. Con un humor áspero y una economía de medios que recuerda al artista brasileño Gêdo Meireles y a los artistas experimentales de los colectivos de arte conceptual de los años 70, Martínez ha elaborado una serie de metáforas, elegantemente destiladas, de la situación de su país.

A close-up photograph of human skin, showing a mole on the left side. The skin has a warm, golden-brown tone. A dark, rectangular box is superimposed on the upper part of the image, containing text.

A vueltas con los
SENTIDOS

CASA DE AMÉRICA

César Martínez

La idea de realizar una escultura comestible surgió en mí a raíz de la lectura de *Lo corto de Sagawa*, escrita por el japonés Jirō Kara. Escribe esta novela inspirado en la correspondencia que Isei Sagawa le envía desde la cárcel, después de haber matado por amor a una joven artista holandesa, devorando después partes de su cuerpo. Este acto de canibalismo moderno, ocurrido en París en 1981, escandalizó a la opinión pública mundial. Dos años más tarde Sagawa era declarado irresponsable por la justicia francesa. Sin embargo, también tengo una deuda profunda con autores como Apollinaire, el Marqués de Sade, y George Bataille, que se refieren en algunos de sus textos a lo eróticamente apetitoso del cuerpo humano, a esa parte tragable y degustable de uno por los otros, de aquí y de allá y que, no exentas de un humor crudo y macabro, resultaban perversamente necesarias. Incluso, como referencia a la cultura popular, las sugerencias provocadas por los insólitos panes de muerto, y los "banquetes macabros" de calaveras de azúcar, durante la celebración del día de muertos en México, fueron también aspectos que me motivaron a la creación de este evento; sobre todo por esa contemplación del horror característica que tenemos todos los mexicanos y que heredamos desde hace tiempo tanto de indios como de españoles. La muerte dulce es el sabor de la vida, es el hambre de nuestra muerte viva. La pintura del artista italiano Giuseppe Arcimboldo (1530-1593) resultó ser también una importante fuente de inspiración. Esos magníficos retratos-platillo me hicieron pensar que por fin podíamos saborear una obra no sólo a través de nuestras pupilas visuales sino también a través de nuestras papilas gustativas. Había llegado el momento de digerir entonces un verdadero artístico platillo. Y así es como empecé, a partir de 1989, a realizar retratos comestibles: cabezas humanas de gelatina transparentes de diferentes sabores y colores, rellenas de frutas e iluminadas por abajo para aumentar su dramatismo. Aprovechando la amistad y el carisma de mis amigos realicé varios retratos suyos para devorarlos posteriormente durante mis performances o exposiciones. En el inicio, la premisa y los referentes de la obra estaban dirigidos hacia las implicaciones del Consumo de las artes visuales y sus efectos, (libro escrito por el Maestro Juan Acha?) y a la transformación que realiza el Aparato Difestivo sobre un concepto digerido de lo que uno puede

pensar y/o hacer de una obra plástica. Digerir literalmente una obra, hacerla suya, degustarla y saborearla para que luego circule como una glucosa en el interior de nosotros mismos. Después podremos arrojarla cagando, viviendo el arte hasta ese momento preciso, y comprendiendo mejor la faena más rutinaria de nuestra existencia. Todo este realismo mágico consistente en quitarse un peso de encima y aligerar la carga de todos los días en un escenario que se vuelve testigo de este acto sublime, resulta sarcásticamente perturbador. Por cierto, las esculturas eran dietéticas y estaban "escultococinadas" con agua electropurificada, utilizando finos ingredientes, seleccionados no sólo por su frescura, sino también por su forma, color y sabor, elementos fundamentales para conceptualizar una composición artística. Fue en 1992 cuando, al observar las ilustraciones realizadas por Theodor De Bry sobre el relato *Americae Pars Tertia* de Johannes Staden von Humber (que narra cómo vivió cautivo de una tribu canibal de Brasil), el planteamiento original de mi PerforMANcena dio un giro conceptual. El momento político de gran cinismo que se vivía en nuestro país, la descarada amnesia histórica pretendida por la modernidad y la forma en que una época devora a otras, y su nuevo Tratado de Libre Comercio, proporcionaron al evento un nuevo contexto. Aprovechando los ritos teofágicos de la comunión cristiana y los sacrificios aztecas se conceptualizó y diseñó un discurso entre político y religioso que antecedió ahora a un cuerpo humano entero comestible sabor durazno, color piel, y con corazón de melón. El existencialismo ranchero de algunos corridos mexicanos, y los declives amorosos de los boleros de los 50, matizaron este discurso de presentación que antecedió al consumo del cadáver de América DeLatina, en esta era del North América Cholesterol Free Trade Agreement de este A-PRI-calipsis de fin de milenio:

"Tomad y comed, todos de él, / porque este cuerpo es la deuda de la sangre, / la sangre del cadáver, / el cada ver de todos los días, / el cada ver de todos los mexicanos. / Sangre de la nueva alianza y etérea, / que será derramada por el libre tránsito económico / y por todos los gobernadores / para el perdón de los pecados"

César Martínez, PerforMANcena



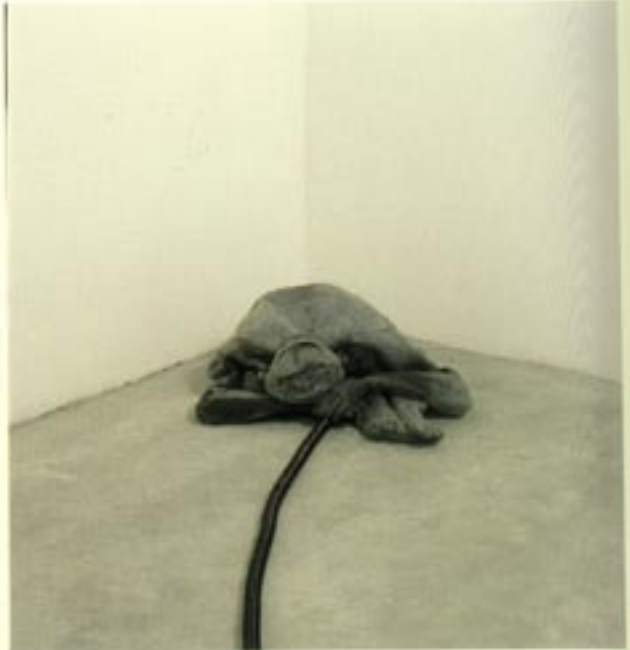
PerforMANcena

1996-97

Jelatina, agua, nueces,
salamos en alcohol, queso,
este es polvo y frutas.
12 x 17 x 70 cm

MEXICO

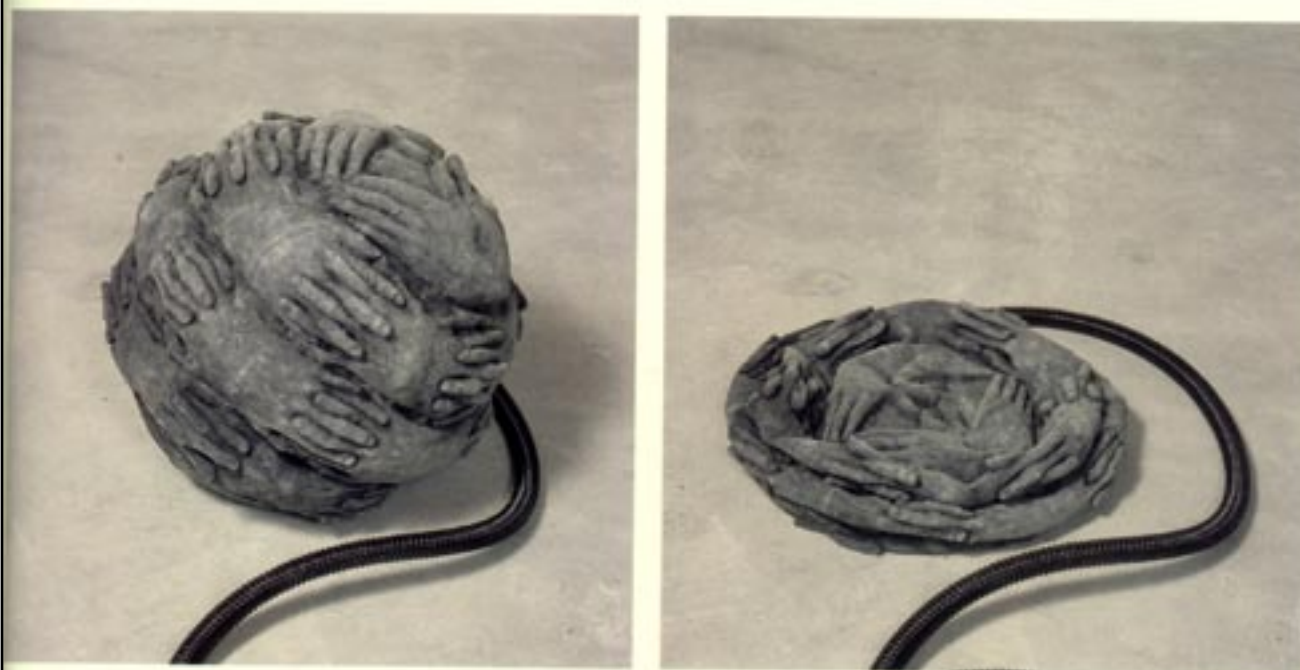
Attacks!



■ **EL IMPERDURABLEMENTE PRESENTE**, 2002, Inflated latex sculpture. Courtesy Marco Noire Contemporary Art, Torino



PALABRAS INTERACTIVAS, 2002, Inflated latex sculpture on a wooden plinth. Courtesy Marco Noire Contemporary Art, Torino



LA INSOPORTABLE BREVEDAD DEL SER, 2002, Inflated latex sculpture. Courtesy Marco Noire Contemporary Art, Torino



■ **EL PENDULO HUMANO**, 2002, inflated latex sculpture. Courtesy Marco Noire Contemporary Art, Torino

CESÁR MARTÍNEZ

Born in Mexico City, 1962. Lives and works in Mexico City

SOLO EXHIBITIONS

2002 ■ Marco Noire Contemporary Art, San Sebastiano Po, Torino

1999 ■ *Términos sin Ortografía*, Fundación Telefónica Española, ARCO, Madrid

1994 ■ *La evolución, electrografías*, Museo d'Arte Carrillo Gil, Mexico City
La precisión de la incertidumbre, Museo Universitario del Chopo, Mexico City

1991 ■ *La memoria del instante*, Café Iguana, Monterrey

La diversión de lo efímero, Galería José María Velasco

Ante la consumación de la consumación reflexiones visuales en torno al Golfo Pérsico, Jardín Borda, Cuernavaca

GROUP EXHIBITIONS

2003 ■ *PerforMANcena: Como, luego esisto (Part 1); Esisto (Part 2), Banquete*, Centro de Arte Contemporáneo, Palau de la Virreyna, Barcelona

2002 ■ *PerforMANcena: La muerte viva, el hombre-hambre o somos lo que comemos*, Centro de Arte, Salamanca

2001 ■ *El final del Eclipse- el arte de America Latina en la transición al siglo XXI*, Fundación Telefónica, Madrid

Cutting Edge, ARCO, Marco Noire Contemporary Art Gallery, Madrid

Actos de Fé y Imágenes Transfiguradas, Laboratorio de Arte Alameda, Mexico City

Rostros del siglo XX, José María Velasco Gallery

2000 ■ *Señales de Resistencia*, Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Mexico City

VII Bienal de La Habana, La Habana

1999 ■ *A vuelta con los sentidos*, Casa de America, Madrid

1998 ■ *El uso de explosivos con finalidades artísticas*, Museo Hermila

Dominguez de Castellanos, Comitán, Chiapas

1997 ■ *Bienal Tridimensional*, Mexico City

Festival Internacional de Arte de la Ciudad de Medellín, Colombia
Ars Electronica Festival, Linz

1995 ■ *Los nuevos románticos*, Centro Cultural de Hacienda y Crédito Público, Mexico City

IV Bienal Nacional Diego Rivera, Pinacoteca del Nuevo León, Mexico City
Terreno Peligroso/Ranger Zone, UCLA, Los Angeles

PERFORMANCES

2001 ■ *La Orquesta de la Muerte o como la Muerte Orquesta tu Vida*, VII Bienal de La Habana, La Habana

2000 ■ *La disponibilidad de lo disponible, la brevedad de lo indispensable, Zócalo*, Mexico City

1999 ■ *PerforMANcena: Amé Rica G-Latina*, La Casa de America, Madrid
PerforMANcena: El Cada-Ver Exquisito, Fundació Pilar y Juan Miró, Palma de Mallorca, Mallorca

1998 ■ *La Verdades Históricas Son Injusticias Sociales Ahora*, VII Maestra Internacional de Performance

1997 ■ *PerforMANcena: Amé Rica G-Latina*, VI Bienal de La Habana, La Habana

PerforMANcena: The North American Cholesterol free Trade Agreement, during the exhibition *Las trasgresiones al cuerpo*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Mexico City

PerforMANcena: The North America Free-Tanga puesto over Amé Rica G-Latina, during the VII Annual Cherry Creek Arts Festival, Denver, Colorado

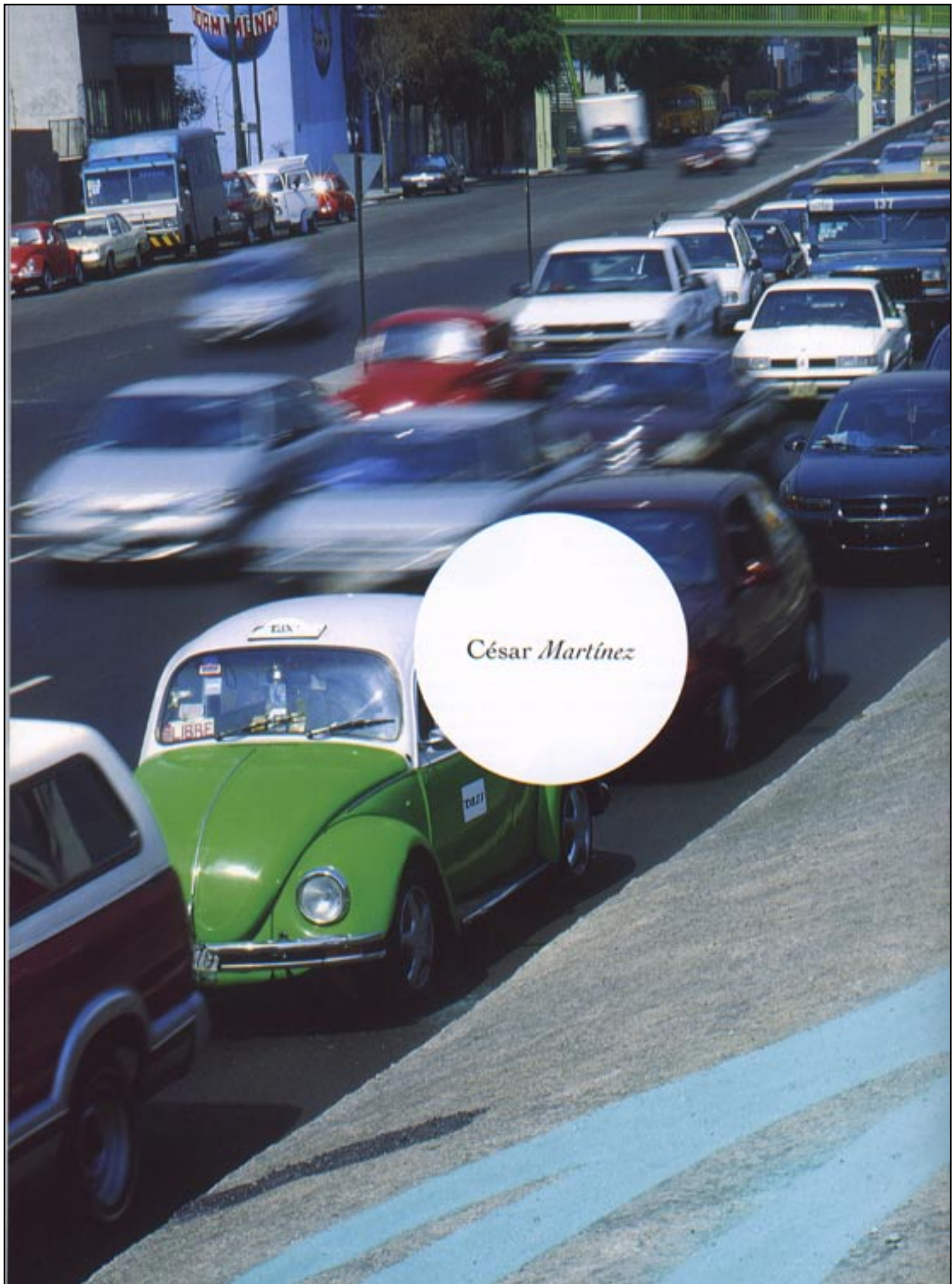
Bibliography

2002 ■ Macri T., *Postculture*, Meltemi, ma



agua

wasser



César Martínez



Buena parte de las grandes vías de la ciudad fueron edificadas donde cursaban ríos o canales: Río Magdalena, Río Charubusco, Canal de San Antonio, etc. Utilizándose embarcaciones, algunas de estas vías habían sido medios de comunicación, y la erosión centenaria del agua adelantaba el trabajo de nivelación de los ingenieros de caminos. El crecimiento de la población había convertido en insalubres a casi todas las vías fluviales. Hoy en día casi todas ellas están entubadas, ya sea de manera visible o subterránea; lo anterior no impide que, durante la época de lluvias, el agua rebasa su canalización y las avenidas retornen peligrosamente a su anterior naturaleza.

El Viaducto es una de las principales "arterias" de la ciudad, permitiendo el flujo vehicular rápido e ininterrumpido desde el sudoeste hacia el extremo centro-este (lugar del aeropuerto internacional) y está custodiado por enormes muros de concreto, lo que le permite cruzar, generalmente por abajo del nivel peatonal, las avenidas que se le atraviesan. Estos muros, la velocidad de los automóviles que transitan – cuando existe poco tráfico – y las emisiones contaminantes hacen del Viaducto un lugar inhóspito, elocuente enunciado de la preferencia del auto sobre la del peatón en la ciudad contemporánea.

En el muro central del Viaducto, donde por más de 8 kilómetros está entubado el Río Piedad, César Martínez proyectó un mural a partir de un patrón sencillo tomado de la representación de agua en un códice prehispánico. Un azul verdoso, ajeno a la gama cromática de los partidos políticos, fue el color seleccionado para la obra a partir del catálogo de pintura a base de agua ofrecida por el patrocinador. Se consideró que utilizar otro solvente que no fuera agua sería poco acorde al espíritu del proyecto general. Por más de ocho semanas un equipo de trabajo, conformado principalmente por voluntarios, se dedicó a pintar el mural, de 12:00 de la noche a 4:00 de la madrugada, bajo el horario y el calendario en que era posible cerrar la vía rápida. El entusiasmo y la creatividad del equipo pronto transformaron el sencillo patrón ondulante en múltiples y caprichosas formas, otorgando diversidad a la continuidad prolongada de la obra. Si bien *Piedad Entubada* se inició en marzo, casi dos meses después de la apertura general de *agua-wasser*, este mural ha perdurado, ofreciendo al usuario del Viaducto un sentido del color y del movimiento donde había concreto manchado con carbón. Más allá del real resultado artístico de este proyecto, trasciende la voluntad de concebir y realizar una propuesta de arte urbano en términos contemporáneos, a partir de una iniciativa civil antes que gubernamental. Antes de la desviación al aeropuerto, el equipo firmó la obra con las anteojeras de Tlaloc, emblema de la divinidad prehispánica de la lluvia y logotipo de *agua-wasser*.

Piedad Entubada

Piedad Entubada *

Jorge Reyes

Viele der großen Verkehrsachsen der Stadt wurden dort angelegt, wo einst Flüsse oder Kanäle flossen, etwa der Río Magdalena, Río Charubusco oder der Canal de San Antonio. Von Schiffen befahren, waren einige dieser Wasserstraßen wichtige Kommunikationsmedien, und die jahrhundertelange Erosion durch das Wasser erleichterte die Nivelierungsarbeiten der Straßenbauingenieure. Das Bevölkerungswachstum hatte zur Versauerung der meisten Flüsse geführt. Heute sind fast alle – sichtbar oder unterirdisch – in Rohre verlegt, was jedoch nicht verhindert, dass während der Regenzeit die Kanalisation häufig das Wasser nicht zu hinlänglicher Vermeidung der gefährlichen Weise zu ihrer ursprünglichen Natur zurückzuführen.

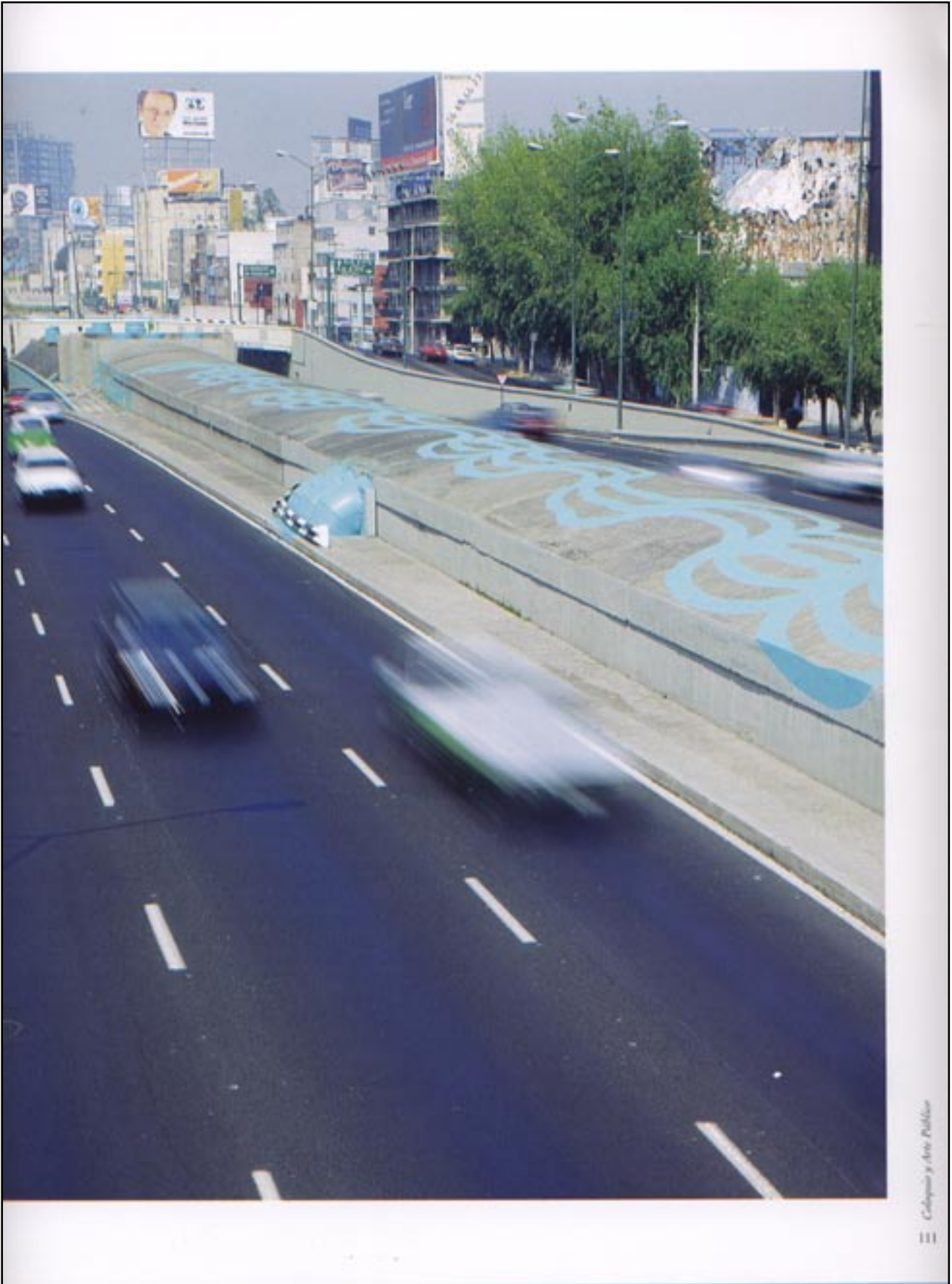
Der so genannte Viaducto ist eine der Hauptverkehrsachsen der Stadt. Er ermöglicht den schnellen und zügigen Fluss der Fahrzeuge vom Südwesten bis zum mittleren Osten der Stadt, wo der Internationale Flughafen liegt. Die Schnellstraße ist von gewaltigen Betonmauern eingefasst, die ihr erlauben, zumeist unterhalb der Fußgängerzone, die breiten Straßen zu unterqueren, die sie kreuzen. Diese Mauern, die Geschwindigkeit der Autos – wenn es gerade keinen Stau gibt – und die Abgase, die die Luft verschmutzen, machen das Viaducto zu einem unwirtlichen Ort und zum riskanten Bereich für den Verkehr, den in der heutigen Stadt das Auto gegenüber dem Fußgänger genießt.

Für die zentralen Mauern des Viaducto, hinter denen auf einer Strecke von mehr als acht Kilometern der einstige Río Piedad verläuft, entwarf César Martínez eine Wandmalerei, die von einer einfachen Vorlage, in Anlehnung an die Darstellung des Wassers in einem prähispanischen Kodex, ausging. Aus dem Sortiment wasserlöslicher Farben, das der Sponsor anbot, wurde ein Blaugrün ausgewählt, das in keinerlei Beziehung zu dem Farbspektrum der politischen Parteien stehen sollte. Die Verwendung von Farben, die auf anderen Lösungsmitteln als Wasser

*basierten, hätte dem Geist des gesamten Projekts widersprochen. Mehr als acht Wochen lang arbeitete ein hauptsächlich aus Freiwilligen bestehendes Team, jeweils von Mitternacht bis vier Uhr morgens, an der Verwirklichung des Wandbildes, zu den Zeiten, an denen die Schnellstraße gesperrt werden konnte. Die Begeisterung und Kreativität der Gruppe verwandelte das einfache Wellenmuster bald in vielfältige und eigenwillige Formen, und verlieh somit der Kontinuität des ausgeübten Werkes ein abwechslungsreiches Erscheinungsbild. Zwar wurde das Projekt Piedad Entubada erst im März, also fast zwei Monate nach der allgemeinen Eröffnung von *agua-wasser* in Angriff genommen, doch das Wandbild hat Bestand und vermittelt dem Benutzer des Viaducto einen Eindruck von Farbe und Bewegung, an einem Ort, an dem es zuvor nur regenschmutzten Beton gab. Über das reale künstlerische Ergebnis des Projektes hinaus kommt der Wille zum Tragen, ein urbanes Kunstwerk zeitgenössischer Prägung zu entwerfen und zu verwirklichen, das seinen Ursprung in einer gesellschaftlichen und nicht einer regierungsgesteuerten Initiative hat.*

*Unmittelbar vor der Abzweigung zum Flughafen signierte die Gruppe das Werk mit dem Visier Tlalocs, dem Emblem des prähispanischen Regengottes und Symbol von *agua-wasser*.*

* *Unübersehbares Wertspiel des Künstlers so viel wie in Rohre verlegtes Erbarmen. Piedad behütet Mitleid, Erbarmen, Frömmigkeit, bezieht sich hier aber auf den einstigen Fluss durch Namens (A. J. O.)*



El paisaje urbano en México se reconfiguró profundamente con el auge del tráfico vehicular a partir de los años cuarenta del siglo pasado. Este fenómeno se basó en la producción petrolera nacional y se fortaleció con la transferencia de estándares socioculturales desde los Estados Unidos hacia México. Como consecuencia, las entonces políticas nacionales y locales desatendieron los sistemas de transportación masiva en carriles, como tranvía y ferrocarril, a favor de una expansión inmensa de las vías rápidas para el uso del conductor automovilista individual. En la Ciudad de México se construyeron entre 1946 y 1952 el Viaducto Alemán, entre 1958 y 1964 el Anillo Periférico, entre 1970 y 1976 el Circuito Interior y, finalmente, entre 1980 y 1982 ensancharon las avenidas anteriormente arboladas y las llamaron "Ejes Viales".

Todo este sistema vial, nombrado por los contemporáneos con la terminología médica como "arterias" urbanas, impuso una nueva estética asfáltica a la urbe. No sólo en México, sino a nivel internacional, la auto-movilidad metropolitana, con su nueva belleza mecánica soñada por Le Corbusier y otros arquitectos vanguardistas, apareció como signo de modernidad y medio de modernización. No obstante, las "arterias" estrangulaban también los espacios urbanos, rompieron y cortaron los tejidos sensibles de los barrios tradicionales. A lo largo de las décadas fue más evidente que la infraestructura de vías rápidas causó graves daños al ecosistema urbano, porque aumenta la contaminación y obstruye la vitalidad del entorno urbano. Desafortunadamente, esta tendencia ha permanecido hasta los inicios del siglo XXI, culminando en una obra destructiva para la cultura urbana, el segundo piso del Periférico⁶, dando continuidad al pensamiento unidimensional en la planeación del desarrollo urbano. Con una reflexión cibernética es entendible que la expansión descontrolada de un sistema, la vialidad del tráfico individual, produce un efecto negativo para los otros sistemas de la ciudad, como el metabolismo espacial a micro-escala, entre otros.

El daño para el ecosistema de la Ciudad de México aún es más grave si recordamos que muchas de las vías rápidas se construyeron sobre los ríos entubados. A partir de los años cincuenta, la fluidez del agua fue remplazada por la fluidez del tráfico contaminador. Con el Viaducto y las otras autopistas urbanas como Río Churubusco, concluyó, de manera brutal y definitiva, el proyecto de desecar la cuenca de México, iniciado por los conquistadores españoles. Bajo la administración de Ernesto Uruchurtu, en los años cincuenta y sesenta, se descalificaron los ríos abiertos, considerándolos un problema sanitario y no los valoraron como una sustancia que permite elaborar a los habitantes de la ciudad una identidad espacial.

⁶ Véase Peter Krieger, *Flyover – el principio Icarus en la planeación vial en* Universidad de México, *idem*, 620 (febrero 2003), pp.114-115.

Die städtische Landschaft Mexikos wurde mit dem Boom des Fahrzeugverkehrs ab den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts von Grund auf neu gestaltet. Dieses Phänomen basierte auf der einheimischen Erfindungsproduktion und verstärkte sich mit der Übernahme sozio-kultureller Standards aus den USA. Als Konsequenz vernachlässigte die damalige Bundes- und Kommunalpolitik den öffentlichen Personentransport auf der Schiene, wie Straßen- und Eisenbahn, zugunsten einer enormen Ausweitung der Schnellstraßen für den individuellen Autoverkehr. In Mexiko-Stadt baute man von 1946 bis 1952 den Viaducto Alemán, von 1958 bis 1964 den Anillo Periférico (Umgebungerring), von 1970 bis 1976 den Circuito Interior (Innere Ringstraße) und schließlich wurden von 1980 bis 1982 die zuvor bebäumten Avenidas erweitert und „Straßenachsen“ genannt.

Dieses Straßensystem, von den Zeitgenossen unter Verwendung medizinischer Terminologie als städtische „Adern“ bezeichnet, zwang der Großstadt eine neue Asphaltästhetik auf. Nicht nur in Mexiko, sondern weltweit, erschien der metropolitane Automobilitätsboom mit seiner von Le Corbusier und anderen Avantgarde-Architekten erträumten neuen mechanischen Schönheit als Zeichen der Modernität und Mittel der Modernisierung. Doch gleichzeitig strapazierten die „Adern“ die urbanen Räume, sie zerbrachen und zerschitten das empfindliche Geflecht der traditionellen Stadtviertel. Im Laufe der Jahrzehnte trat deutlicher hervor, dass die Infrastruktur der Schnellstraßen dem städtischen Ökosystem schwerwiegende Schäden zufügt, denn sie erhöht die Verschmutzung und blockiert die Lebenskraft des urbanen Milieus. Leider hat diese Tendenz bis in die Anfänge des 21. Jahrhunderts überlebt und ihren Höhepunkt in einem

Zerstörungswerk für die Stadtkultur, der Aufstockung des Periférico⁶, gefunden. Dem eindimensionalen Denken in der Stadtentwicklungsplanung wird damit Kontinuität verliehen. Eine kybernetische Reflexion lässt entstehen, dass die unkontrollierte Expansion eines Systems, des individuellen Straßenverkehrs, eine negative Wirkung auf die anderen Stadtsysteme, wie beispielweise den räumlichen Metabolismus auf der Mikro-Ebene hat.

Der Schaden für das Ökosystem von Mexiko-Stadt ist noch größer, wenn wir daran erinnern, dass viele der Schnellstraßen über die in Robre verlegten Flüsse gebaut wurden. Ab den fünfziger Jahren wurde das Fließen des Wassers durch den verschmutzten Verkehrsfluss ersetzt. Mit dem Viaducto und weiteren Stadtautobahnen wie dem Río Churubusco schloss das von den spanischen Eroberern begonnene Vorhaben, das Tal von Mexiko trocken zu legen, auf brutale und endgültige Weise ab. Unter Stadtregent Ernesto Uruchurtu wurde in den fünfziger und sechziger Jahren Stimmung gegen die offen liegenden Flüsse gemacht. In ihnen sah man ein Gesundheitsproblem, nicht aber ein Element, das den Stadtbewohnern ermöglicht, eine räumliche Identität zu entwickeln.

⁶ Siehe dazu Peter Krieger, *Flyover – el principio Icarus en la planeación vial (Flyover – das Icarus-Prinzip in der Straßenplanung)* in *Universidad de México, No. 620* (Februar 2003), S.114-115.

Viaducto y Periférico Viaducto und Periférico

Peter Krieger





Piedad entubada

Piedad Entubada⁹

El Viaducto requiere de una identidad artística efímera que lo haga más vital, que "refresque nuestra memoria" de que aquello era un río hace algunos años... que se convierta en algo más significativo que circular en automóvil...

Desde mi perspectiva se hace indispensable fomentar el desarrollo de una Ecoestética¹⁰, es decir una Ecología Visual Amplificada. Que sea una alternativa a la contaminación visual generada por la gran cantidad de mensajes publicitarios y propagandísticos que son mayoría visual sobre el arte público ya existente. Es pues necesario establecer un balance que promueva la sensibilidad colectiva desde otro punto de vista o enfoque que determine una nueva relación con nuestro medio ambiente.

⁹ Concepto del maestro Juan Acha¹

Der Viaducto verlangt nach einer flüchtigen künstlerischen Identität, die ihn vitaler macht, die „unsere Erinnerung daran auffrischt“ dass er nur einigen Jahren ein Fluss war... die dafür sorgt, dass er mehr bedeutet, als ihn mit dem Auto zu befahren...

Aus meiner Perspektive ist es unabdingbar, die Entwicklung einer Ökoästhetik¹⁰ zu fördern, als einer erweiterten Visuellen Ökologie. Diese muss eine Alternative zur visuellen Verschmutzung darstellen, die durch die große Zahl von Werbe- und Propagandabotschaften geschaffen wird, welche die bereits existierende öffentliche Kunst visuell übertreffen. Es ist daher notwendig, ein Gleichgewicht zu finden, das mit einer durch andere Sichtweise oder Ausrichtung bestimmte Kollektive Sensibilität eine neue Beziehung mit unserer Umwelt schafft.

¹⁰ Unübersetzbares Wortspiel des Künstlers so viel wie In Ruhe verlegtes Erbarmen. Piedad bedeutet Mitleid, Erbarmen, Frömmigkeit, bezieht sich hier aber auf den einstigen Fluss dieses Namens (A. A. C.)

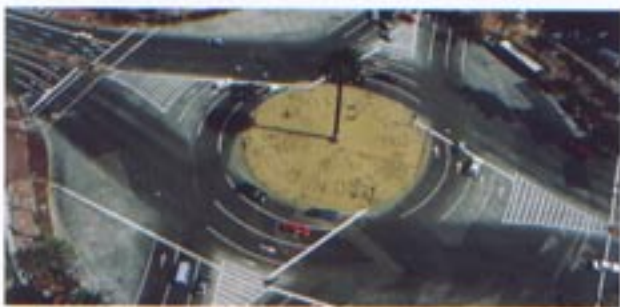
¹¹ Konzept des Meisters Juan Acha¹

Dicha búsqueda se volvió un tanto cómica en algunos casos. Un ejemplo digno de ser mencionado son las averiguaciones llevadas a cabo para la producción de la obra de Frank Thiel *El entierro del agua muerta*: por un lado, había que averiguar costos y condiciones para las inserciones de esquelos en diversos periódicos y, por el otro, conseguir un ataúd transparente. Como era de esperar, las reacciones en ambos casos fueron de asombro y desconcierto: "¿Todavía no se ha muerto la persona, pero Usted ya quiere saber cuánto cuesta la inserción de una esquelos? ¿Acaso todavía hay que matarlo?" o "Nosotros sólo hacemos ataúdes de madera o de metal. ¿Está segura que quiere que se vea el contenido?" A fin de cuentas, el ataúd transparente fue producido por un fabricante de domos de acrílico y la inserción no pudo hacerse por falta de presupuesto. Pero, seguramente, las personas con las que hablamos para hacer dichas averiguaciones quedaron algo confundidas y preguntándose si no debían reportar el caso a las autoridades.

Para poder llevar a cabo dicha obra como lo había propuesto el artista, además de los elementos arriba mencionados, hacía falta conseguir la colaboración de una funeraria. El Lic. Andrés Rico, de la agencia Funeraria Gayosso, se entusiasmó desde un principio con el proyecto y ofreció apoyarnos aún más allá de lo esperado y solicitado. Nos prestó, tanto para la realización del video como para la presentación de la obra, una de las joyas de su acervo: una bellísima carroza fúnebre de 1938.

Al darnos cuenta de que no llegábamos lejos con la solicitud de apoyo al Instituto de Cultura, decidimos buscar una aproximación con el Gobierno de la Ciudad por otro lado. Obtuvimos la oportunidad de presentar el proyecto al Ing. César Buenrostro, Secretario de Obras y Servicios, quien se convirtió en el principal catalizador de la exposición. Gracias a la valiosa gestión que llevaron a cabo él y la Lic. Mirella Mazón con diversas instituciones gubernamentales de la Ciudad, pudimos continuar con la producción de las obras, cuando la realización de varias de ellas parecía casi imposible.

Hay que precisar que el Ing. Buenrostro no sólo nos abrió las puertas de diversas instancias gubernamentales, sino que, además, se convirtió en algo así como el padrino del proyecto, quien una y otra vez nos tendió la mano cuando lo necesitábamos. Un ejemplo de ello fue la ayuda de último momento que nos brindó para la obra *Un oasis en el desierto de la ciudad* de Betsabé Romero. Dos noches antes de la inauguración, las plantas de la glorieta de la palmera del Paseo de la Reforma fueron retiradas para cubrir la superficie con arena, pero dado que la arena entregada no fue suficiente, sólo se pudo dejar una



Betsabé Romero, *Un oasis en el desierto de la ciudad*. [Una Oasis in der Wüste der Stadt].

Werkes von Frank Thiel Die Beerdigung des mexikanischen Wassers unternommen wurden: Einerseits mussten Kosten und Bedingungen für die Todesanzeigen in verschiedenen Zeitungen nachgefragt und andererseits ein durchsichtiger Sarg besorgt werden. Wie nicht anders zu erwarten, bestanden die Reaktionen in beiden Fällen in Entsetzen und Verwirrung: "Die Person ist noch nicht tot und Sie wollen schon wissen, wie teuer eine Todesanzeige ist? Muss sie denn auch umgebracht werden?" oder "Wir stellen nur Särge aus Holz oder Metall her. Sind Sie sicher, dass der Inhalt sichtbar sein soll?" Am Ende wurde mit dem Sargbau ein Hersteller von Kunstharzkuppeln beauftragt und die Anzeige in der vorgesehenen Art fiel wegen fehlenden Budgets aus. Mit Sicherheit aber blieben die Personen, mit denen wir im Rahmen unserer ersten Nachforschungen sprachen, etwas befremdet zurück und fragten sich, ob sie den Fall nicht den Behörden melden sollten.

Um dieses Werk so realisieren zu können, wie es der Künstler vorgeschlagen hatte, fehlte außer den oben erwähnten Elementen die Mitwirkung eines Beerdigungsinstitutes. Andrés Rico vom Bestattungsunternehmen Gayosso begeisterte sich von Anfang an für das Projekt und bot uns mehr Unterstützung an als erhofft und erbeten. Er überließ uns sowohl für die Realisation des Videos als auch für die Präsentation ein Juwel aus seinem historischen Bestand: einen prachtvollen Leichenwagen von 1938.

Nachdem wir merkten, dass wir mit dem Hilfesuch beim Kulturinstitut nicht weit kommen würden, entschlossen wir uns, auf anderem Weg eine Annäherung an die Stadtregierung zu suchen. Wir erhielten die Gelegenheit, das Vorhaben César Buenrostro, dem Minister für Bauwesen und Dienstleistungen zu präsentieren. Er wurde zum wichtigsten Katalysator der Ausstellung. Dank seiner und Mirella Mazóns wertvollen Vermittlungsarbeit bei verschiedenen Regierungsstellen der Stadt konnten wir mit der Produktion der Werke fortfahren, als die Umsetzung in mehreren Fällen schon fast unmöglich schien.



César Martínez trabajando. [César Martínez bei der Arbeit].

ción la Dirección General de Operación Hidráulica de la Secretaría de Obras. Otro camión con la brigada de cierre, coordinada por esta misma Dirección y la Secretaría de Transporte y Vialidad, los seguía, encargándose de clausurar la circulación sobre la vía rápida. Según cuenta Martínez, estos trabajadores estaban asombrados, pero también entusiasmados con la acción, ya que, como ellos mismos dijeron, sólo se cierra el Viaducto para que pasen el Presidente o el Papa.

Martínez supo contagiar su gran entusiasmo por la obra a todas las personas que lo rodeaban. A pesar de los horarios de trabajo tan pesados y poco comunes (de 12:00 a 4:00 am), todo su equipo participaba con la mejor disposición. Era un gusto ver lo bien organizados que estaban y lo rápido que avanzaban. Con la ayuda de un proyector de acetatos, Martínez proyectaba sus diseños sobre la pared central del Viaducto. Un pequeño grupo de los colaboradores delineaba los diseños, seguidos por el resto del equipo que rellenaba los espacios. De esta manera, cubrieron ocho kilómetros y medio de la pared central en dos meses y medio - tiempo récord, ya que el cálculo inicial había sido de cuatro meses - utilizando aproximadamente 2.100 litros de sellador y la misma cantidad de pintura.

Otro proyecto en el que el entusiasmo de los participantes fue significativo y necesario para la realización completa de la obra fue *Hidrovacho* de Helen Escobedo. A través del Instituto del Taxi de la Secretaría de Transporte y Vialidad, entramos en contacto con la Unión de Taxistas de la Metrópoli. El dirigente de dicha Unión reunió a unos veinte conductores dispuestos a colaborar en la acción circulando por las calles con las velas y llevando a cabo las entrevistas solicitadas por Escobedo. El Reglamento de Tránsito del D.F. establece que los letreros publicitarios montados sobre los automóviles no deben rebasar cierta altura, por lo que la condición para que la Secretaría de Transporte y Vialidad nos diera la autorización de circulación para los Hidrovachos fue que las velas, que rebasaban esta medida, no presentaran ningún tipo de anuncio. Un par de días antes de la inauguración

Zu den komplexesten Werken, was die logistische Organisation, aber auch die Umsetzungszeiten anging, gehörte Piedal entbada von César Martínez. Es war nicht nur unerlässlich, alle möglichen Genehmigungen und logistischen Hilfen von der Stadtregierung (insbesondere von der Baubehörde und dem Verkehrsamt) zu bekommen, sowie eine beträchtliche Zahl von Freiwilligen aufzutreiben, die bereit waren, nachts zu arbeiten; zudem musste die Schirmbereitschaft eines Farbenbestellers gewonnen werden, der die riesigen Materialkosten abdecken würde. Glücklicherweise verstanden das Amt für Bauwesen und Comex die Bedeutung des Werkes, entschlossen sich zur Mitarbeit und das Projekt konnte durchgeführt werden. Martínez brachte etwa fünfzig Freiwillige zusammen. Jede Nacht ab 23 Uhr trafen sich zwischen zehn und sechzehn Personen, um den Viaducto in einem LKW abzufahren, den Stadtregierung zur Verfügung gestellt hatte. Ein weiterer LKW mit dem Absperrtrupp, unter der Verantwortung desselben Dienststelle und des Verkehrsamtes, folgte ihnen und übernahm es, den Verkehr auf der Schnellstraße zu sperren. Martínez erzählt, dass diese Arbeiter verwundert, aber auch begeistert von der Aktion waren, da, wie sie selbst sagten, der Viaducto normalerweise nur für die Durchfahrt des Präsidenten oder des Papstes gesperrt wird.

Martínez wusste mit seiner großen Begeisterung für das Werk alle ihn umgebenden Personen anzuziehen. Trotz der ungewöhnlichen und harten Arbeitszeiten (von Mitternacht bis 4 Uhr morgens) arbeitete sein Team mit größter Einsatzbereitschaft. Es war ein Vergnügen zu sehen, wie gut es organisiert war und wie schnell es vorankam. Mit Hilfe eines Overhead-Projektors warf Martínez seine Entwürfe auf die Wand des Viaducto. Eine kleine Gruppe von Mitarbeitern markierte die Entwürfe und das übrige Team füllte die Flächen aus. Auf diese Weise beklebten sie achtzehn Kilometer der Zentralwand in zweieinhalb Monaten - eine Rekordzeit, denn die anfängliche Berechnung ging von vier Monaten aus. Dabei verwendeten sie etwa 2.100 Liter Siegelack und die gleiche Menge Farbe.

Ein anderes Projekt, für das die Begeisterung der Beteiligung bedeutsam und notwendig war, war Hidrovacho von Helen Escobedo. Über die Taxi-Behörde des Verkehrsamtes traten wir mit der Unión de Taxistas de la Metrópoli in



César Martínez, Piedal entbada.

César Martínez nació 1962 en la Ciudad de México, México, estudió en la Universidad Autónoma Metropolitana y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, ambas Ciudad de México, México.

Exposiciones individuales (selección) 2003 *El Imperdurablemente Presente v. 2.0*. Galería Hengevoss Dürlop, Hamburgo, Alemania. 2002 *El Espesor del Presente o la Duración del Olvido*. Galería de la Casa de Cultura, Guanajuato, México. *El Imperdurablemente Presente*. Galería Marco Noire Contemporary Art, Torino, Italia. 2001 *La Imprecisión de la Certidumbre*. Galería el Aire Centro de Arte, Ciudad de México, México. 1998 *El Uso de Explosivos con Finalidades Artísticas*. Museo Hermila Domínguez de Castellanos, Estado de Chiapas, México. 1997 *Devaluación, detén tu camino, ya no marques las horas porque mi vida se acaba...*, 13. International Congress of Graphic Design, Universidad de las Américas, Puebla, México.

Exposiciones colectivas (selección) 2003 *Bankett - Metabolismus und Kommunikation*, ZKM, Karlsruhe, Alemania. *MI Art 2003 - 8. Fiera Internazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Fiera Milano Padiglioni, Milán, Italia. *ARCO '03*, Madrid, España. *Mex Attack - Exhibición internacional sobre arte mexicano*, Associazione Prometeo per l'Arte Contemporanea, Lucca, Italia. *BANQUETE - Metabolismo y Comunicación*, Palau de la Virreina, Barcelona, España. 2002 *El Final del Eclipse o el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, México. *La muerte viva, el hombre-hambre, o somos lo que comemos*. Centro de Arte, Salamanca, España. *Artissima*, Turín, Italia. *VIII Salón de Arte Bancamer*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, México. *Latinos del Norte - Intercambio México-Quebec*, Le lieu Centre en Art Actuel, Québec, Canadá. 2001 *ARCO '01*, Madrid, España. *Momenta - Arte Electrónico*, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, México. *Art Brussels - 19. Contemporary Art Fair*, Brussels Expo, Bruselas, Bélgica. *32 Art Unlimited*, Basel, Suiza. *Escultura Mexicana Siglo XX - De la Academia a la Instalación*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, México. *Bienal del Caribe*, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana. 2000 *Señales de Resistencia*, Museo de la Ciudad de México, México. *Séptima Bienal de La Habana*, Habana, Cuba. *Actos de fe - imágenes transfiguradas*, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México, México. *Rostros del Siglo XX*, Galería José María Velasco, Ciudad de México, México. 1999 *A vuelta con los sentidos*, Casa de América, Madrid, España. *ARCO '99*, Madrid, España. 1997 *The Common Mirrors Digital Reflections of Culture*, Biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México y *The Justina M. Barrnicko Gallery*, University of Toronto, Canadá. *Festival Internacional de Arte Ciudad*, Palacio de Convenciones y Exposiciones de Medellín, Colombia. *Art Electronica Festival '97 - Flesh Factor*, Design Center, Linz, Austria.

Reconocimientos 2000 *Mención Honorífica*, Gran Premio OMNI LIFE, Salón de Octubre, México. 1999 *Residencia*, Banff Centre for the Arts, Alberta, Canadá. 1997 *Beca*, Universidad Autónoma Metropolitana-Acapulco, México.

César Martínez, geboren 1962 in Mexiko-Stadt, Mexiko, studierte an der Universidad Autónoma Metropolitana und der Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, beide Mexiko-Stadt, Mexiko.

Einzelstellungen (Auswahl) 2003 *El Imperdurablemente Presente v. 2.0*. Galería Hengevoss Dürlop, Hamburg, Deutschland. 2002 *El Espesor del Presente o la Duración del Olvido*. Galería de la Casa de Cultura, Guanajuato, México. *El Imperdurablemente Presente*. Galería Marco Noire Contemporary Art, Torino, Italien. 2001 *La Imprecisión de la Certidumbre*. Galería el Aire Centro de Arte, Mexiko-Stadt, Mexiko. 1998 *El Uso de Explosivos con Finalidades Artísticas*. Museo Hermila Domínguez de Castellanos, Bundesstaat Chiapas, Mexiko. 1997 *Devaluación, detén tu camino, ya no marques las horas porque mi vida se acaba...*, 13. International Congress of Graphic Design, Universidad de las Américas, Puebla, Mexiko.

Gruppenausstellungen (Auswahl) 2003 *Bankett - Metabolismus und Kommunikation*, ZKM, Karlsruhe, Deutschland. *MI Art 2003 - 8. Fiera Internazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Fiera Milano Padiglioni, Mailand, Italien. *ARCO '03*, Madrid, Spanien. *Mex Attack - Exhibición internacional sobre arte mexicano*, Associazione Prometeo per l'Arte Contemporanea, Lucca, Italien. *BANQUETE - Metabolismo y Comunicación*, Palau de la Virreina, Barcelona, Spanien. 2002 *El Final del Eclipse o el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt, Mexiko. *La muerte viva, el hombre-hambre, o somos lo que comemos*, Centro de Arte, Salamanca, Spanien. *Artissima*, Turin, Italien. *VIII Salón de Arte Bancamer*, Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt, Mexiko. *Latinos del Norte - Intercambio México-Quebec*, Le lieu Centre en Art Actuel, Québec, Kanada. 2001

ARCO '01, Madrid, Spanien. *Momenta, Arte Electrónico*, Centro Nacional de las Artes, Mexiko-Stadt, Mexiko. *Art Brussels - 19. Contemporary Art Fair*, Brussels Expo, Brüssel, Belgien. *32 Art Unlimited*, Basel, Schweiz. *Escultura Mexicana Siglo XX - De la Academia a la Instalación*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt, Mexiko. *Bienal del Caribe*, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, Dominikanische Republik. 2000 *Señales de Resistencia*, Museo de la Ciudad de México, Mexiko-Stadt, Mexiko. *7. Bienal de La Habana*, Havana, Kuba. *Actos de fe - imágenes transfiguradas*, Laboratorio de Arte Alameda, Mexiko-Stadt, Mexiko. *Rostros del Siglo XX*, Galería José María Velasco, Mexiko-Stadt, Mexiko. 1999 *A vuelta con los sentidos*, Casa de América, Madrid, Spanien. *ARCO '99*, Madrid, Spanien. 1997 *The Common Mirrors Digital Reflections of Culture*, Biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana, Mexiko-Stadt, Mexiko und *The Justina M. Barrnicko Gallery*, University of Toronto, Kanada. *Festival Internacional de Arte Ciudad*, Palacio de Convenciones y Exposiciones de Medellín, Medellín, Colombia. *Art Electronica Festival '97 - Flesh Factor*, Design Center, Linz, Österreich.

Anerkennungen 2000 *Lobende Erwähnung*, Gran Premio OMNI LIFE, Salón de Octubre, México. 1999 *Residence*, Banff Centre for the Arts, Alberta, Kanada. 1997 *Stipendium*, Universidad Autónoma Metropolitana-Acapulco, México.

Biografía Lebenslauf

espacio
arte contemporáneo camargo

2005



Espacio interdisciplinar internacional de Arte Contemporáneo
Interdisciplinary international contemporary art space

César Martínez

MÉXICO, D.F., 1962

VIVE Y TRABAJA ENTRE MADRID Y CIUDAD DE MÉXICO
LIVES AND WORKS IN MADRID AND MEXICO CITY

10 MILLONES AL AÑO MUEREN DE HAMBRE EN EL PLANETA TIERRA

LO CUAL EQUIVALE A 27, 397 PERSONAS POR DÍA
CORRESPONDIENDO A

91 ACCIDENTES O CATÁSTROFES AÉREAS
CON AVIONES DE 300 PASAJEROS REPLETOS DE NIÑOS DE TODO EL MUNDO

AQUÍ SÓLO SE REPRESENTA LA EQUIVALENCIA A UN SOLO DÍA
SI USTED MULTIPLICA 365 VECES ESTE ESPACIO
ENCONTRARÁ UNA EXTENSIÓN APROXIMADA A LOS 10 MILLONES



10 MILLONES



10 MILLONES, 2005

Instalación con aviones de plásticos y césped | Installation with plastic aeroplanes and grass

Medidas variables | Variable dimensions



10 millones

CÉSAR MARTÍNEZ

con poemas de XAVIER VILLAURRUTIA

PERFORMANCE

28 octubre de 2005

CCB



