JUAN ALBERTO MANCILLA

COORDINACIÓN EDITORIAL

Carolina Farías Campero

Celso José Garza

DISEÑO GRÁFICO DE LA COLECCIÓN NUESTRO ARTE

Vicente Rojo Cama

SELECCIÓN DE OBRA

Alberto Luna

FORMACIÓN Y CUIDADO EDITORIAL

Florisa Orendain Cantú

FOTOGRAFÍA DE LA OBRA

Roberto Ortiz Giacomán

FOTOGRAFÍA DE JUAN ALBERTO MANCILLA

Juan Rodrigo Llaguno

Primera edición, 2011
D.R. Universidad Autónoma de Nuevo León
D.R. Fondo Editorial de Nuevo León
D.R. Obra: Juan Alberto Mancilla
D.R. Texto: José Jaime Ruiz
D.R. Texto: Eduardo Ramírez
ISBN 978-607-7577-80-5

Impreso en Monterrey, México

FONDO EDITORIAL DE NUEVO LEÓN

Zuazua 105-2 Sur
CP 64000
Monterrey, N.L., México
Tels. (81) 8344 2970 y 71
www.fondoeditorialnl.gob.mx

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Av. Universidad s/n
Ciudad Universitaria
CP 66451, San Nicolás de los Garza, N.L., México
Tel. (81) 8329 4000
www.uanl.mx

Agradecemos la participación de CONARTE

JUAN ALBERTO MANCILLA

NUESTRO ARTE

MUSEO DE PAPEL

PRESENTACIÓN

La serie Nuestro Arte se presenta como un museo de papel abierto y accesible donde se hallan representados artistas plásticos notables de diversas generaciones, tanto figurativos como abstractos, de entre los más significativos y reconocidos en Nuevo León.

A través de esta serie buscamos propiciar un acercamiento a la obra de los creadores imprescindibles para entender la cultura de nuestro estado. Estas publicaciones se amparan en la doble certeza de que el libro es un instrumento privilegiado de divulgación, y la lectura un modo de seducción.

En este volumen Juan Alberto Mancilla nos ofrece una singular propuesta estética basada en la experimentación constante con los elementos compositivos de la pintura.

Invitamos a los lectores a disfrutar de estos recorridos a través de la creación artística de nuestra época.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FONDO EDITORIAL DE NUEVO LEÓN

Carbono 14: devoción y deseo

JOSÉ JAIME RUIZ

El periplo de Juan Alberto Mancilla es un viaje de reconstrucción. Él no construye, reconstruye sus sensaciones desde la visualidad. Lo que empezó siendo una réplica, la imposición de lo peyorativo, con los años devino en recreación porque si algo existe de Mancilla y su relación con el mundo es el juego religioso (la devoción) y el juego erótico (el deseo).

Como el poeta Luis Cernuda, Mancilla es autor de un solo libro, en este caso pictórico, que no se resuelve en la realidad y el deseo sino en la devoción y el deseo. Una devoción por el objeto, es decir, por los hallazgos, y un deseo de penetrarlos y compartirlos. La mirada lúdica y su extensión, la mano lúcida, han hecho de los objetos y de su veneración una pintura más allá de la pintura. Así hay que ver sus homenajes al arte griego o sus guiños con Picasso.

Es significativo que el fervor primero, o de los primeros, se haya dado con los objetos de viaje, es decir, con los equipajes. Doble sentido premonitorio ya que los objetos capturados en el lienzo son simbólicamente objetos de movimiento. Los trazos trazan rutas, no los mapas, sí los diseños de correspondencias y los arquitectónicos, que vendrán más adelante.

El inicio del periplo es esa impronta de viaje: no es el paisaje, es la postal; no la geografía, el faro; no la cotidianeidad, sino la correspondencia; no las montañas, las palmas; no la anécdota, la relación de los hechos; no el Logos, el logotipo; no la luz que brota del cuadro, sino la imposición del neón como parte del cuadro; no la vida, el ABC-diario; no la ciudad o las ciudades, sino una antropología residual mostrada por los objetos.

Mancilla no pude visualizar la ciudad desde lo alto, en este caso Nueva York, como lo han hecho Kafka y Rem Koolhass, porque el objeto no es el diseño del vacío sino la concentración de los objetos en un nuevo barroco

que atrae en la composición, las historias.[1] Y así el objeto al adquirir horizontalidad, adquiere personalidad, es parte de una historia, la sombra de un retrato donde la narrativa siempre puede seguir inventándose.

Como ciertos vértices de Rauschenberg (la estancia de Mancilla en el taller de Robert Blackburn no es gratuita), la devoción aleja todo resquicio de antropomorfismo –salvo lo ya convertido en imagen– y de personajes y de sujetos, para lograr que los objetos representados se vuelvan sujetos, es decir, historia. En esta antropología residual, el no-objeto se vuelve objeto porque le da historia a un creador, Mancilla, o a un recreador, el espectador activo.

Los objetos llegan a ser no-objetos cuando se vuelven residuo, arqueología. Y los residuos son nuestro asidero al mundo lejano de esa especie de felicidad que es la nostalgia. En la composición de los residuos hay una intencionalidad consciente que siendo pintura, es significativamente metapintura, no solo posmodernismo, ni *collage*, ni palimpsesto.

El no-objeto, el residuo cultural deviene en objeto espiritual; de nuevo, en sujeto. Sí, el sueño de la sinrazón produce objetos de devoción y de deseo. La pistola no solo es un revólver sino el arma del asesino; la carátula de los cigarros *Faros* no es solo un residuo objetual sino el hombre que olvidó a la mujer del puerto; la tinta del autorretrato no es solo un grito desesperado, sino la realidad de la tortura en el río Santa Catarina; un gancho para tender ropa o la prolongación del falo; la gitana el humo de Julio Cortázar; la tumba de Guernica ahora solo existe en tonalidades rosas; la alcantarilla pisada por el tacón roto de una puta; un guante, el recuerdo del 11-S o algún olvido de Audrey Hepburn en Tiffany's.

En Mancilla, los objetos de uso, asimilados por los ojos de todos, se convierten en objetos de reuso estético. Y allí la digresión con sus contemporáneos y sus hazañas. Esa digresión donde habita una variedad inusitada de colores, texturas y transparencias –a partir de esgrafiados, *frottage*, escurridos– porque el papel, el lienzo o el grabado adquieren nuevas resonancias en esta danza.

---

[1] Ernesto L. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Il Mulino, Bolonia, 2006.

En un mundo sin utopías el olvido de la devoción es patente.[2] Habitamos en lápidas verticales y en la desproporción de la proporción porque la religión ha vuelto a darnos una vuelta de tuerca más: el arte también es un logotipo y, desde la banalidad, el toro de Picasso equivale a la lengua de los Rolling Stones.

Precisamente ahí es donde entra la crítica de Mancilla porque confronta la arbitrariedad de los signos en un juego no convencional. Los objetos residuales son sujetos de un lenguaje y las imágenes globales rotan en un juego de valencias y ambivalencias. Ya no es el arte dibujando por el arte (la mosca de Giotto en la nariz de una figura que había comenzado Cimabue), ni el arte extremando la crítica del arte (los bigotes de Duchamp en la *Mona Lisa*).

Asistimos ahora, en la propuesta de Mancilla, a la alteridad, a la alteración. La eclosión de las formas estéticas incita no a destruir la imagen que vemos cada día en pantallas, revistas e internet, sino a convivir de otra manera con la imagen, ya que el Carbono 14 de Mancilla convierte en "otras" las imágenes rescatadas/desgastadas. Un nuevo concilio donde Mancilla nos enseña a mirar de otra manera, a ver las mismas cosas de modo diferente y es esa diferencia lo que le da a la imagen, al signo, al símbolo, al logotipo… una redención, otra vida.

Alteridad y alteración. El significado último de esta propuesta estética, tiene que ver con la crítica al mercado de las imágenes y nos demuestra que la imagen como mercancía carece de significación de largo aliento porque el objeto, desde su consumo, ya ha dejado de significar. En el torrente de objetos residuales, la mirada panóptica es un vistazo. Para encontrar la mirada estética hay que redefinir la mirada, aguzar el ojo, renunciar a la mercancía.

Si el arte está fundamentado en el disgusto, la propuesta de Mancilla –en un mundo donde no hay nostalgia por el objeto– en los no-objetos; los objetos funcionales de la civilización y del arte se recomponen desde la veneración de la inclusión, emergen de la multiplicidad, ganan en la disfuncionalidad y, gracias a la devoción y deseo de Juan Alberto Mancilla, empiezan de nuevo a conversar.

---

[2] John Gray, *Black Mass: Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, Peguin Books, Londres, 2007.

El trabajo de la melancolía

EDUARDO RAMÍREZ

El trabajo de Juan Alberto Mancilla me trae siempre a la memoria el grabado *Melancolía I* de Alberto Durero. Este recuerdo no pretende insertar ni una pizca de la obra de Mancilla en la tradición de Durero. Es más inocente.

Cuando visitaba a Juan Alberto en su estudio lo encontraba rodeado de sus herramientas de trabajo, con los zapatos y la ropa manchada por la pintura, rodeado por objetos de los que sacaría una plantilla o una silueta para incluir en un recuadro de la tela. Callado, pensativo, comprometido con lo que estaba haciendo, pero nunca satisfecho del resultado.

Tal vez esa sea mi asociación entre Juan Alberto y el grabado. Esa figura sentada, pensativa, rodeada de herramientas de trabajo, de cuerpos geométricos, de elementos cotidianos que pueden convertirse en simbólicos. Pero sobre todo, esa melancolía, esa sensación en el rostro de estar atado a un oficio, a un deseo, sin poder realizarlo, esa nostalgia de que el trabajo lo conducirá solo momentáneamente a logros efímeros.

De este traslape de imágenes salen las categorías que propongo para analizar la obra de Mancilla: la constante búsqueda que implica el trabajo en series, la construcción (y deconstrucción) de una estructura que sostenga la composición a través de la geometría; el tejido entre deseo y decepción que implica el erotismo; la elaboración de sentidos a través de las referencias y las constelaciones de objetos que produce la fragmentación; la relación con objetos cotidianos, que no puede abandonarse, en los cuales se queda y se pierde la vida y nos condena a una perpetua nostalgia.

Así, más que un análisis que busque enfatizar la evolución cronológica en las distintas series, estos cuatro conceptos sirven como búsquedas

constantes que atraviesan las series y, al hacerlo, dialogan entre sí en la construcción de cada pieza.

ESTRUCTURA MENTAL

La historia de la pintura evidencia que la geometría estructura el cuadro. La línea y el plano de color son sus herramientas principales.

Si bien los primeros cuadros de Juan Alberto son netamente geométricos, al recorrer su trabajo nos damos cuenta que utiliza la geometría más allá de una mera forma de figurar o como un arquitectura sobre la que compone sus pinturas.

La geometría es su campo de experimentación al violentar sus límites, al diluirla para evidenciarla. Más que como una serie de figuras y coordenadas estáticas, entiende la geometría como un proceso dinámico que cambia al poner cada línea, como en un caleidoscopio. A lo largo de su trabajo mantiene esta estructura geométrica, pero también se va deconstruyendo. Deja de aparecer al frente y pasa a ser fondo, estructura mental, forma de pensamiento.

Como ejemplo de esta experimentación proponemos su serie *Times in New York* elaborada sobre mylar. El encuentro de una serie de planos arquitectónicos en la basura se convirtió en la oportunidad para experimentar la geometría de la transparencia, pues el soporte le permitió entretejer trazos y capas de pintura al añadirlos por ambos lados del mylar.

La primera estructura es el mismo plano arquitectónico ya trazado, al que va añadiendo el *frottage* de alcantarillas por delante e imprime fotos antiguas en el reverso. Pinta en la parte frontal figuras geométricas con efecto de neón y utiliza manchones de pintura añadidos por detrás como fondos de figuras, generando opacidades. Luego, sobre la parte delantera del mylar pone capas de barniz o sellador que subrayan la transparencia y en la parte posterior fija figuras de la historia del arte con plantillas. Finalmente finge trozos de *masking tape*, por delante, para engañar el ojo.

El resultado es ese desnudar la composición, exponerla a través de juegos de transparencias y opacidades, con el entretejimiento de trazos que ya no es lo que sostiene o soporta los contenidos, pues la estructura compositiva pasa a ser el contenido mismo.

En la composición de sus cuadros la geometría puede manifestarse de maneras diversas, como por ejemplo, en figuras sobre fondos lisos o en composiciones de franjas, alternadas de colores distintos. Para mostrar la flexibilidad compositiva de la geometría hace pinturas "modulares" en las cuales repite un motivo geométrico en cuatro bastidores y deja que la composición la haga el azar y el espectador, variando así en sus diferentes montajes. La geometría aparece como una retícula de fondo que sustenta las figuras.

Poco a poco, el delineamiento claro de franjas de color que forma o sostiene la figura se diluye hasta convertirse simplemente en manchas de color. Es el contraste entre estos diferentes planos lo que provee la estructura de la pintura, esto es evidente en sus series *Equipajes*, *Correspondencias* y en *Objetos de devoción y deseo*. En algunos casos la geometría salta otra vez a la superficie en forma de cuerpos geométricos delineados como en luces de neón.

La geometría, como estructura compositiva, en algunas pinturas se sustituye por líneas que remedan los restos o ruinas de esa cuadrícula de fondo. Estas líneas están formadas por los objetos representados y los planos espaciales (como en la serie *Palmas*), por cinta canela o simplemente por brochazos sobre las figuras puestos de forma irregular. Ya no conforman la regularidad de una retícula, sino el gesto o la improvisación que hace evidente que en la mente, se sigue tendiendo esa estructura, pero ahora aparece deconstruida, atonal, asimilada, interna.

ENTRE EL DESEO Y LA DECEPCIÓN

El erotismo es una fuerza entre los opuestos. Una fuerza que nos hace pensar que es posible reconciliarlos y otra que evidencia la imposibilidad. El erotismo se teje entre el deseo y la decepción. Esta fuerza dinamiza el tra-

bajo de Mancilla. Casi no hay cuadro en el que el erotismo no esté presente. Sea como una reflexión sobre la iconografía erótica en el arte a través de sus referencias a Venus, a desnudos de Matisse, a estampas japonesas o su devoción por Duchamp y por el *Gran Vidrio*; sea en la múltiple simbolización que hace de la relación entre lo masculino y lo femenino a través de objetos (tornillo-tuerca, cinturón-hebilla, clavija-enchufe, gancho de ropa-cuello de camisa, palma sin hojas-palma con hojas, dos marcas de cigarros faros-gitanas).

El erotismo toma cuerpo (figura) y activa la dinámica del deseo. El deseo y su imposibilidad de realización se representan en el humo del cigarro siempre inasible, en la silueta del cuerpo femenino, que no el cuerpo real, pero sobre todo en una mano que se tiende, que aparece en algunos cuadros como queriendo asir, tocar, alcanzar.

Esa mano es también una evidencia, una representación o un guiño cómplice a otra manera de activar el deseo. Esa mano es nuestra mirada que se hace presente, como *voyeur*, en este juego del deseo que dinamiza los cuadros.

CONSTELACIONES DE OBJETOS

En un contexto de producción industrial los objetos se multiplican y son ellos los que amueblan nuestra vida cotidiana. Para salir de la homogeneización a la que nos someten habrá que apropiarse de algunos y, con ellos, construir nuestras domésticas constelaciones de sentido. Esa es la estrategia que, comenzando en lo meramente cotidiano e instituyéndose a nivel simbólico, parece seguir Juan Alberto en la construcción de sus composiciones y contenidos. Su forma más constante de composición es la de contraponer objetos de ámbitos distintos en este plano remitiéndonos a la estética surrealista, como ocurre en *El encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disecciones*.

El plano pictórico es el espacio de encuentro de diversos objetos, así dentro de sus *Equipajes* conviven diferentes planos donde aparecen zapa-

tos, cafeteras, pastas de dientes o martillos en un diálogo más, en esa revoltura que son las maletas.

En la transparencia del mylar se sobreponen fotos de la ciudad, logotipos, cuerpos geométricos de neón o referencias artísticas y en sus *Objetos de devoción y deseo* aparecen objetos encontrados, juguetes, ropa, Mickey Mouse...

Esta tensión entre objetos de distintos ámbitos –la tradición del arte y la cultura popular, lo público y lo doméstico, objetos encontrados y objetos personales– sostiene el contenido y, al mismo tiempo que traza constelaciones significantes, evidencia su fractura, abre grietas por las que puede colarse el sentido.

LOST AND FOUND

Vivimos y nos desvivimos en casas y ciudades, desgastamos la ropa, utilizamos los objetos, construimos afectos y nos vamos quedando en ellos. Cada encuentro también es una pérdida. El encuentro es el espacio del deseo, pero también de la nostalgia. Lo transitorio, lo volátil de la vida abren las puertas de la melancolía.

Mancilla parece tener una relación amorosa/nostálgica con la vida por lo que su trabajo se vuelve un espacio no del recuerdo, sino del deseo, de la devoción y de la obsesión. El hecho de trabajar en series, de escoger ciertos objetos cotidianos (palmas, cigarros, maletas, objetos de arte, zapatos, cartas) podemos leerlo como una obsesión, una forma de intentar alargar el encuentro, la exploración con sensaciones y momentos; pero también como representaciones de esa evanescencia de la vida que nos pide repetirlas y ritualizarlas.

Las series *Correspondencias* o *Equipajes* evidencian la necesidad de volver la representación un contenedor de la nostalgia. En sobres y maletas acumulamos y seleccionamos los objetos cotidianos que vamos cargando para llevarlos con nosotros en este tránsito y también, cargando de sentido por su uso.

El mismo hecho de retomar las series cada tanto, en revisiones de su trabajo o de sus constantes, muestra este trabajo de la melancolía, muy claro en *Objetos de devoción y deseo* o en *La relación de los hechos*. Objetos que en un momento aparecen cargados de erotismo, nos los muestra un poco después de su plenitud como palmas flácidas o cigarros doblados y apagados; es la nostalgia de la pérdida.

La misma ropa o posesiones personales de Mancilla se convierten en objetos que se suman a su cuadros representados o incluso, añadidos a la tela (chamarras, camisas, pantalones). Aparecen también en su obra zapatos y guantes, utilizados como la posibilidad de trascender en la huella y como representación de la imposibilidad. Otra constante es la inclusión en sus pinturas de zapatos que se desgastaron en ese ir siempre hacia alguna parte o los guantes encontrados en la calle –siempre impares, huérfanos– que ya no sirven para nada. Guantes flácidos que evidencian el vacío, que convocan el tacto y se tienden tratando de tocar, de asir, pero que no son las manos.

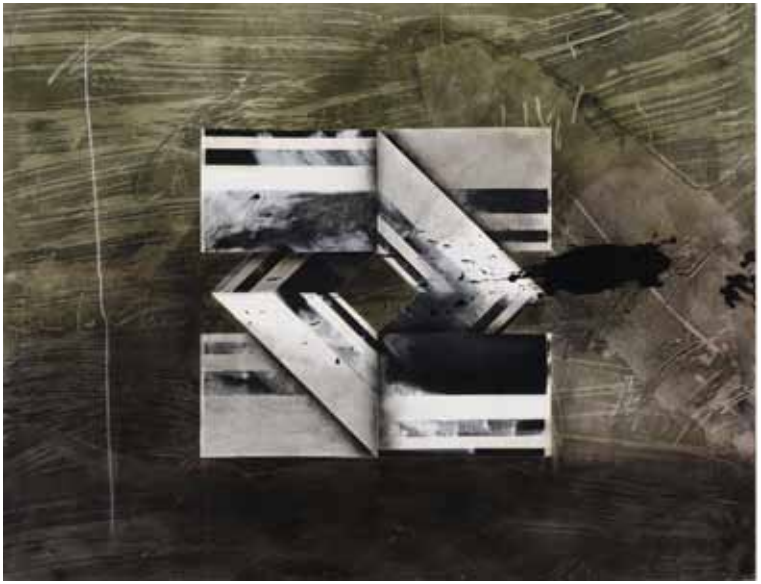
La ciudad es el espacio de tránsito y nos expone a constantes encuentros y pérdidas. No es raro ver en los cuadros de Juan Alberto objetos encontrados en este recorrer la ciudad con el sentido de resignificarlos (cajetillas de cigarro, vasos o latas, etiquetas, planos arquitectónicos encontrados en la basura, incluso).

El trabajo de la melancolía, que estructura los cuadros de Mancilla, es una mezcla entre reflexión y decepción. Por un lado el estado reflexivo que busca una geometría en la que se sustente el mundo, encontrar la mezcla entre elementos como en una alquimia que nos de la llave para abrir el territorio de la memoria y, por el otro, esa sensación de deseo y derrota, de que no podemos fijar y mantener la fórmula, de que toda esa experiencia del amor se desvanece una vez más en el tiempo.

De la serie ***Equipajes*** • CAT 1

De la serie ***Faros y gitanas*** • CAT 2

De la serie ***Faros y gitanas*** • CAT 3



De la serie ***Relación de los hechos*** • CAT 4

De la serie ***Relación de los hechos*** • CAT 5

De la serie ***Relación de los hechos*** • CAT 6

De la serie ***Relación de los hechos*** • CAT 7

De la serie ***Palmas*** • CAT 8

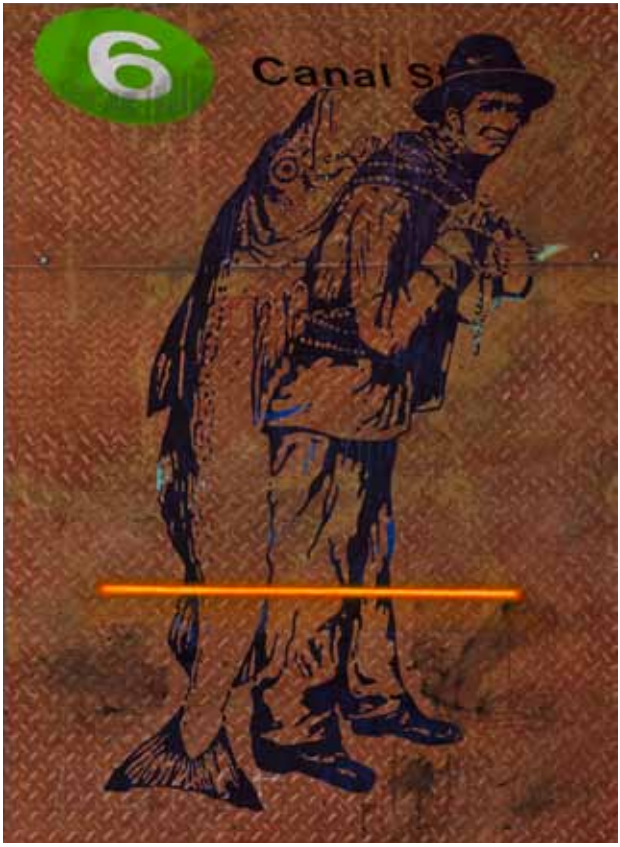
De la serie ***Palmas*** • CAT 9

De la serie ***Palmas*** • CAT 10

De la serie ***Times in New York*** • CAT 11

De la serie ***Times in New York*** • CAT 12

Found Glove, de la serie ***Times in New York*** • CAT 13



De la serie ***Times in New York*** • CAT 14

De la serie ***Times in New York*** • CAT 15

De la serie ***Times in New York*** • CAT 16

De la serie ***Times in New York*** • CAT 17

De la serie ***Objetos de devoción y deseo*** • CAT 18

De la serie ***Objetos de devoción y deseo*** • CAT 19

De la serie ***Objetos de devoción y deseo*** • CAT 20

De la serie ***Objetos de devoción y deseo*** • CAT 21

De la serie ***Objetos de devoción y deseo*** • CAT 22

De la serie ***Objetos de devoción y deseo*** • CAT 23

De la serie ***Objetos de devoción y deseo*** • CAT 24

CURRICULUM

Juan Alberto Mancilla Galllardo
Monterrey, N.L., 1949

Estudió en el Taller de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Nuevo León de 1970 a 1972. En 1972 ingresó a la Escuela Normal Miguel F. Martínez, donde obtuvo el título de profesor en 1976. En 1997 realizó estudios de arte en la Universidad de la Ciudad de Nueva York.

Exposiciones individuales

1998
NYC. Galería Emma Molina. Monterrey.
Myths, Memories, Encounters. Zoe Gallery, Boston.
1997
Sharing Traditions. South Shore Art Center. Cohasset, Massachusetts.
Times in New York. Instituto Cultural Mexicano. Nueva York.
1996
MFA Thesis Exhibition. Goethals Hall Gallery, Nueva York.
Printing Death. Massachusetts College of Art. Boston.
Crosscultural Journeys, North and South. Latin American and Caribbean Center. Stony Brook, Nueva York.
1993
Palmas. Auditorio Luis Elizondo. ITESM. Monterrey.
1991
ABCdiario. Sala Polivalente de la UANL. Monterrey.
1990
Palmas. Galería Arte Actual Mexicano. Monterrey.
1989
Equipajes. Escuela Normal Miguel F. Martínez. Monterrey.
1988
Inventario. Aeropuerto Internacional Mariano Escobedo. Monterrey.

1985

Recuerdos para llevar. Casa de la Cultura de Nuevo León. Monterrey.

1984

Equipajes. Galería Collage. Monterrey.

1983

A quien corresponda. Galería Collage. Monterrey.

1982

Correspondencia. Galería Collage. Monterrey.

1981

Proposiciones para un rectángulo. UANL, Escuela de Artes Visuales. Monterrey.

1978

Oficina de Representación del Gobierno del Estado de Nuevo León en el Distrito Federal.

1977

La Galería. Monterrey.

1976

Galería Picasso. Monterrey.

1975

Taller de Artes Plásticas de la UANL. Monterrey.

1974

Galería Picasso. Monterrey.

1973

Taller de Artes Plásticas de la UANL. Monterrey.

1972

Galería Cosmos. Monterrey.

Exposiciones colectivas más recientes

2009-2010

Novena Bienal Nacional FEMSA. Centro de las Artes de Nuevo León. Centro Cultural Tijuana. Galería de Arte Moderno y Contemporáneo Ángeles Espinosa Yglesias, Puebla.

2009

Nuevo León Tres Generaciones. Instituto Cultural Mexicano. San Antonio.

Salón de Noviembre. Arte, A.C. Monterrey.

2007-2008

Octava Bienal Nacional FEMSA. Centro de las Artes de Nuevo León, Museo de San Ildefonso. México, D.F.

Los Artistas por los Artistas. Artes Plásticas de Nuevo León. Pinacoteca de Nuevo León. Centro Cultural Universitario Colegio Civil. Monterrey.

2005

Colección UDEM de Arte Regional. Universidad de Monterrey. Monterrey.

Arte Nuestro. Monterrey 2005. Museo Metropolitano de Monterrey y Aeropuerto Internacional Mariano Escobedo. Monterrey.

2004

Segunda Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán. Antigua Escuela Andrés Quintana Roo. Mérida.

2002

Arte Migrante. Centro de las Artes de Nuevo León. Monterrey.

2001

Transiciones. Exposición inaugural. Centro de las Artes de Nuevo León.

Quinta Bienal Nacional FEMSA. Museo de Monterrey.

2000

100 años a través de 100 Artistas. Museo de Monterrey.

1999

Cuarta Bienal Nacional Museo de Monterrey.

1998

Salón de Arte Bancomer. México, D.F.

Celebrate our Life. A Latino Cultural Exhibit. La Fuente. Dallas.

1997

The New American Art Show. Tweed Gallery. Nueva York.

Visiones Compartidas. Pinacoteca del Estado de Nuevo León. Monterrey.

Tercera Bienal Nacional Museo de Monterrey, 1996. Monterrey.

11th Annual CCNY Art Alumnai Exhibit. Westbeth Gallery, Nueva York.

1996

Latin American Art in the 90's. St. John's University. Nueva York.

Four Voices. Works of Contemporary Latino Artists. Union Art Gallery. State University of New York, Stony Brook. Nueva York.

Virtual Gallery, Mexican Artists in New York. Exposición Simultánea. American's Society, Nueva York, Centro de Arte y Tecnología, México, D.F. y MARCO. Monterrey.

Differing Views. Goethals Hall Gallery. Nueva York.

1995

Graduate Students Group Show. Goethals Hall Gallery. Nueva York.

International Group Show. Atelier 14. Nueva York.

Spring Group Show. Gallery Swan. Nueva York.

Premios y reconocimientos

2010

Creador Emérito. Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Nuevo León. CONARTE.

1997

Mención Honorífica. Salón de Noviembre Arte, A.C.

Beca del FONCA. México-Nueva York. Beca Financiarte. Monterrey-Nueva York.

1996

Connor Award, 96. City College of Nueva York.

1995

Connor Award, 95. City College of Nueva York.

Beca de trabajo, *Fellowship*.Taller de grabado Robert Blackburn, Nueva York.

1994

Premio de Artes Plásticas. Comité para el Desarrollo del Arte y la Cultura de Nuevo León.

1993-1997

Beca-Comisión. Secretaría de Educación del Estado de Nuevo León.

CATÁLOGO

1. De la serie *Equipajes*
1986 • mixta sobre tela
125 x 100 cm

2. De la serie *Faros y gitanas*
1987 • mixta sobre tela
100 x 125 cm

3. De la serie *Faros y gitanas*
1987 • mixta sobre tela
100 x 100 cm

4. De la serie *Relación de los hechos*
1992 • mixta sobre tela
180 x 140 cm

5. De la serie *Relación de los hechos*
1992 • mixta sobre tela
140 x 180 cm

6. De la serie *Relación de los hechos*
1992 • mixta sobre tela
180 x 140 cm

7. De la serie *Relación de los hechos*
1990 • mixta sobre tela
115 x 140 cm

8. De la serie *Palmas*
1991 • mixta sobre tela
100 x 140 cm

9. De la serie *Palmas*
1990 • mixta sobre tela
140 x 180 cm

10. De la serie *Palmas*
1991 • mixta sobre tela
115 x 140 cm

11. De la serie *Times in New York*
1995 • mixta sobre tela
152 x 207 cm

12. De la serie *Times in New York*
1998 • mixta sobre tela
152 x 207 cm

13. *Found Glove*
De la serie *Times in New York*
1998 • mixta sobre tela
140 x 200 cm

14. De la serie *Times in New York*
1995 • mixta sobre tela
152 x 209 cm

15. De la serie *Times in New York*
1997 • mixta sobre tela
152 x 207 cm

16. De la serie *Times in New York*
1997 • mixta sobre tela
140 x 190 cm

17. De la serie *Times in New York*
1996 • mixta sobre tela
152 x 227 cm

18. De la serie *Objetos de devoción y deseo*
2005-2006 • mixta sobre tela
130 x 180 cm

19. De la serie *Objetos de devoción y deseo*
2006 • mixta sobre tela
130 x 180 cm

20. De la serie *Objetos de devoción y deseo*
2007 • mixta sobre tela
130 x 180 cm

21. De la serie *Objetos de devoción y deseo*
2009 • mixta sobre tela
130 x 180 cm

22. De la serie *Objetos de devoción y deseo*
2009 • mixta sobre tela
130 x 180 cm

23. De la serie *Objetos de devoción y deseo*
2009 • mixta sobre tela
130 x 180 cm

24. De la serie *Objetos de devoción y deseo*
2009 • mixta sobre tela
130 x 180 cm

José Jaime Ruiz

Nació en Monterrey en julio de 1963. Maestro normalista. Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde. Ha colaborado en *El Porvenir*, *Milenio*, *Excélsior*, *La Jornada* y *El Universal*. Fundador y director de la revista *Posdata* y de la revista digital *Los Tubos*. Comentarista en Televisa.

Eduardo Ramírez

Es académico e investigador en Artes Visuales. Su obra crítica ha sido publicada en *Curare*; *Lápiz, Revista Internacional de Arte*; *salónKritik*; *Arte y Crítica*; *ABC de las artes y las letras* y *Milenio Diario Monterrey*. Entre 2000 y 2007 editó el fanzine *velocidadcrítica*, publicación que participó en la Primera Bienal de Praga y *Documenta 12 magazines*. Ha sido becario de la Fundación Jumex y del Centro de Escritores de Nuevo León.

Se imprimieron 1500 ejemplares en los talleres de Proceso Gráfico,
durante noviembre de 2011, Monterrey, N.L.
Para los interiores se utilizó papel Couché de 150 gr. y de 300 gr. para forros.
En su composición se utilizaron tipos de la familia Frutiger.
El cuidado editorial estuvo a cargo del Fondo Editorial de Nuevo León.