

The book cover features a central white rectangular area with a subtle gradient. On either side of this central area are vertical panels with abstract, high-contrast patterns. The left panel has a background of orange and red with black, wavy, scribbled lines. The right panel has a background of black and white with horizontal, slightly wavy lines. The text is centered on the white area.

EL NARCISO DE JESÚS

RAY
SMITH

MANO A MANO FACE TO FACE

ENTREVISTA ENTRE CARLA STELLWEG Y RAY SMITH
SOHO, CIUDAD DE NUEVA YORK, JUNIO DE 2018.

INTERVIEW BETWEEN CARLA STELLWEG AND RAY SMITH¹
SOHO, NEW YORK CITY, JUNE 2018.

Carla Stellweg (CS): Ray, se cierra el círculo: en 1978, visité tu primera exposición en la Ciudad de México y aquí estamos en 2018, 40 años después, hablando de tu último trabajo en La Tallera.

Carla Stellweg (CS): Ray, we've come full circle: in 1978, I visited your first show in Mexico City and here we are, 40 years later, talking about your latest work at La Tallera!

Ray Smith (RS): Sí, y con toda una vida de cambios tanto en México —donde vivíamos por aquella época—, como en Nueva York, a donde nos mudamos en los ochenta. Todas las experiencias que entonces percibíamos de una manera, ahora las vemos desde otra. Básicamente hemos presenciado toda la retórica de la modernidad.

Ray Smith (RS): Yes, and with a whole lifetime of changes, both in Mexico where we resided around the same time, and in New York, where we both moved in the 1980s. All the experiences we thought of one way then, and think of differently today. We've essentially watched the whole rhetoric of *la modernidad* (*modernity*).

CS: Ha sido un proceso de destilación y transformación que hacen que tu obra en La Tallera represente el inicio de un nuevo ciclo, de una posibilidad de renacer.

CS: It's been a process of distilling and transforming it all into residues turning your La Tallera body of work into a new cycle and a possibility for rebirth.

RS: Hoy en día siento, con todo lo que está sucediendo en el siglo XXI —por ejemplo, la tecnología unida a las catástrofes—, que las décadas que han transcurrido, en realidad no han pasado... O mejor dicho: no pasan en balde, ¿verdad?

RS: Nowadays I sense, with everything being what it is in the 21st century, technology coupled with catastrophes, that the decades that've gone by, haven't gone... *How to say it? They haven't passed in vain, right?*

CS: ¡Pues, no!

CS: *Hell no!*

RS: [Risas] Bien. Hay todo un compendio de temas que se han acumulado llegados a este punto, y los recuerdos que tengo, especialmente aquellos que ambos hemos compartido y experimentado a través de los años, en su mayoría, forman parte de la historia del arte latinoamericano.

RS: [Laughs] Okay. There's a whole compendium of issues that have built themselves up at this particular point, and the memories I have, especially the ones we've both shared or experienced throughout the years are largely part of Latin American art history.

CS: Además, pienso que tu trabajo está enraizado en toda la experiencia latina de las fronteras, aunque no estrictamente en un sentido histórico o artístico, sino por la posibilidad de ir y venir. Compartimos esa dualidad relacionada a nuestra capacidad de permanecer al margen y a ambos lados del muro. No mucha gente en México comparte este aspecto único y vital.

CS: Additionally, I think your work is also rooted in the whole Latino experience of the borderlands, not in a strictly art historical way, but in being able to come and go. We share an understanding of duality along with being able to stand on the sidelines and on both sides of the fence. Not many people in Mexico share that unique and vital aspect.

RS: ¿Pero no crees que hay muchos más como nosotros hoy, si pensamos comparativamente y en relación a 40 años atrás? Muchos artistas y profesionales en México ahora estudian fuera del país, y existe un lenguaje cada vez más común entre los que están dentro y los que están fuera.

RS: Don't you think though there are a lot more beasts like us today than 40 years ago? Many artists and professionals in Mexico now go to school in different places and there's a more commonly-held language between that insider-outsider perspective.

CS: Seguro, y están realmente bien informados. Además de la educación, viajan y exhiben en el mundo entero sin aferrarse a la "mexicanidad". Sin embargo, una vez que vuelven, suben el volumen de "lo mexicano". Después de todo, México tiene una cultura visual profunda y abundante...

CS: Sure, and they're really well-informed. Aside from schooling, they travel and exhibit worldwide, letting go of the *Mexicanness*. Yet at the same time, once they return, they turn up the volume of *lo mexicano*. After all, Mexico has a deep and abundant visual culture...

¹ Editor's note: This interview was originally written in English. Ray Smith and Carla Stellweg have been living between Mexico and the United States for long time now, and they use Spanish and English alike.

RS: Estoy de acuerdo. Aun así, hay situaciones únicas que suceden y te permiten crecer dentro de tu propia piel.

CS: Si has tenido muchos años para “definirte” a ti mismo, obviamente has hecho mucho trabajo de campo que va más allá de la ingenuidad o el romanticismo.

RS: Es trabajo hecho y deshecho porque por lo que se refiere a la identidad, algunas veces tienes que hacerla pedazos.

CS: ¡Tienes que ser tu propio editor y eliminar la basura!

El título de tu instalación en La Tallera, el antiguo taller estudio de Siqueiros en Cuernavaca y ahora un museo, inmediatamente suscita la pregunta de por qué *El Narciso de Jesús*. Me explicaste que veías pasar un camión repartidor cargado de espejos frecuentemente por tu casa en Cuernavaca, y el nombre del negocio era “Narciso de Jesús”, aparecía pintado en la parte trasera del camión.

RS: No, la historia es que cuando compré la casa en Cuernavaca, ocurrieron una serie de extrañas coincidencias. En primer lugar, la casa estaba ubicada entre muchas otras que habíamos visitado, o en las que nos habíamos alojado, o pertenecían a amigos de mi madre. También, nos enteramos de que la casa había sido el huerto del emperador Maximiliano, y sucede que no sólo mi abuelo tuvo conexión con él, sino que el tatarabuelo de mi esposa Maricruz, Mariano Escobedo, fue quien lo mandó a ejecutar. Puesto que el lugar había estado abandonado durante años, Maricruz contrató a un jardinero que me dijo: “Tiene que ir colina abajo a comprar tierra para el jardín”, y Maricruz quería comprar palmeras. Así que bajé la colina, y al dar la vuelta a la esquina, me encontré un gran camión de carga con tres palmeras lleno de tierra ¡y estaban a la venta! Extraño y fortuito. Encontré lo que buscaba y todo en un solo lugar. [Ríe]

CS: ¡Un espejismo!

RS: Sí, ahí estaba: exactamente lo que necesitaba adquirir. ¡Pagué al hombre con gusto! Luego, cuando cerró la puerta trasera del camión me fijé que decía *El Narciso de Jesús*. ¿Qué demonios quería decir eso? ¡No tenía idea!

CS: ¿Qué hay del camión que transportaba espejos?

RS: No hubo ningún camión con espejos...

CS: Me gusta más mi historia. [Ríe]

RS: Bueno, quedemos entonces con tu historia. [Ríe] Lo curioso es que nadie creyó mi historia de *El Narciso de Jesús*. Sin embargo, más adelante, después de que el último temblor dañara las ventanas de La Tallera, vino un camión a reparar los cristales rotos y tenía un letrero similar en la parte trasera: ¿*Quién como Dios?*, de manera que si haces la pregunta, ¿por qué *El Narciso de Jesús?*, la respuesta muy bien podría ser, ¿*Quién como Dios?*

CS: La Tallera es un espacio muy escultural; no es el típico espacio expositivo. ¿Puedes describirlo para los que nunca han estado ahí?

RS: El espacio tiene zanjas en el piso y un sistema de poleas en el techo que le permitían a Siqueiros subir y bajar las distintas capas de los murales, de esa forma no tenía que desplazarse utilizando

RS: I agree. Still, some unique situations are happening allowing one to grow into your own skin.

CS: If you've had many years to “define” yourself, you obviously have done a lot of leg work. No more *naïveté* or romanticism.

RS: It's work done and undone because as far as identity is concerned, sometimes you have to rip it to shreds.

CS: You have to be your own editor and eliminate what sucks!

The title of your installation at La Tallera, Siqueiros' former studio workshop in Cuernavaca and today a museum, immediately elicits the question of why it's called *El Narciso de Jesús* (The Narcissus of Jesus)? You told me it's because you saw a truck loaded with mirrors frequently passing by your house in Cuernavaca, and the name of the business painted on back of the truck was *El Narciso de Jesús*.

RS: No, the story is when we bought the house, there was a series of strange coincidences. Firstly, it was situated between multiple other houses we had either visited, stayed at, or were owned by my mother's friends. Also, we learned the house had been Emperor Maximilian's orchard, and not only was my great grandfather connected to him, but so was my wife Maricruz's great-great-grandfather, Mariano Escobedo, the man that had him executed. Because the place had been abandoned for years, Maricruz hired a gardener who told me, “You're going to have to go down the hill and buy some dirt for the garden and Maricruz wants to buy some palm trees.” So, I went down the hill and as I turned the corner there was dirt for sale in a big dump truck with three palm trees in it! Weird and serendipitous. I found what I was looking for *and* all in one place [laughs].

CS: A mirage!

RS: Yes, there it was: exactly what I'd wanted to see. I happily paid the man! Then, when he closed the back of the truck, I noticed it said, *El Narciso de Jesús*. What the hell that meant, I had no idea!

CS: What about this truck with mirrors?

RS: There was no truck with mirrors...

CS: I like my story better [laughs].

RS: Well, let's go with your story then [laughs]. Here's the thing: no one believed my story of *Narciso de Jesús*. However, later on, after the last earthquake damaged La Tallera's windows, a truck came to repair the broken glass and it had the same type of writing on back saying, ¿*Quién como Dios?* (Who but God?) Therefore, if you ask the question, ¿*El Narciso de Jesús?* the answer could very well be, ¿*Quién como Dios?*

CS: La Tallera is a very sculptural space; it isn't a traditional exhibition space. Can you describe it for those who haven't been?

RS: The space has trenches and gantries in the ground and on the ceiling that move the murals up and down, that way Siqueiros avoided climbing up and down scaffolding. It was probably a thrill for him to make the work, in a sense mechanical and futuristic.

andamios. Probablemente disfrutaba creando su obra de esta forma, en cierto sentido mecánica y futurista.

CS: La versatilidad de Siqueiros es afín a tu trabajo, en el que suceden las transformaciones mientras que la narrativa es continua. Aunque no he visitado personalmente muchas exposiciones en La Tallera, las que he podido ver son, en cierto modo, estáticas mientras que tu instalación exige que el espectador se mueva por el espacio, de la misma forma que Siqueiros pretendía que sus espectadores transitaran e interactuaran con sus murales.

RS: El espacio me funcionó porque sabía lo que iba a hacer. En los muros poliangulares del espacio central irían unos grandes murales. Lo concebí como una obra escultural, y tanto Taiyana Pimentel, la curadora de la exposición, como Mariana, mi hija y asistente, coincidían con la idea. Los tres pensamos que sería una especie de evento visual de múltiples escenarios y queríamos aprovechar la altura del techo.

CS: Lo cual nos lleva a una pregunta compleja: ¿En qué medida la cultura actual de las *selfies* asociada al mito de Narciso y al propio Siqueiros, precursor de la *selfie* en la medida en que utilizaba la fotografía y el cine, influyeron en lo que finalmente decidiste hacer?

RS: Al principio, quise eludir la idea de *selfie* y mantenerme al margen de Siqueiros y La Tallera; quería absorberla de forma instintiva. Y, en cierta forma, los murales a la entrada funcionaban como un espejo...

CS: ¿La remodelación de Frida Escobedo?

RS: Sí, tomó los murales que estaban dentro y los giró hacia el exterior para dar la bienvenida a los visitantes del espacio. De todos modos, sucedieron muchas cosas extrañas y necesitaríamos un libro entero para contestar esa pregunta. Al principio la idea era el espejo y la pintura que se utilizaría, etc...

CS: ¿Quieres decir que en realidad no son espejos sino superficies reflejantes?

RS: Los más grandes son espejos, pero muchos otros fueron hechos con plexiglas reflejante.

CS: Puesto que la instalación fue creada en tu estudio y luego instalada en La Tallera, debió ser una feliz coincidencia que se ajustase al espacio, ¿lo ves así?

RS: [Ríe] Cierito. Me di cuenta de que la única manera en que iba a poder trabajar era utilizando un sistema de placas reflejantes, así que diseñé grandes composiciones basadas en la repetición de un patrón específico para cada panel. De esa forma, pude realizar el trabajo en mi estudio sin necesidad de estar físicamente en La Tallera. Utilicé una retícula en lugar de centrarme en la escala de toda la instalación. Tuve que hacer muchos viajes a La Tallera para tomar medidas. Lo más preocupante era que había concebido todo en mi cabeza y, aunque seguía unas directrices y un plan arquitectónico específicos, me preguntaba si los demás lo entendían. Entonces Mariana me dijo, "Papá vas a tener que explicármelo mejor porque no lo estoy entendiendo". Y Taiyana tampoco lo entendía, aunque estaba ya ocupándose de cómo se veían los paneles por separado. Le daba un valor propio a cada uno de los diseños de las placas.

CS: ¿Cuántas placas hubo?

CS: Siqueiros' versatility is akin to your work, allowing transformations to occur while the narrative is continuous. While I haven't seen many exhibitions at La Tallera in person, the ones I have are kind of static, whereas your installation demands viewers to move around, like Siqueiros intended viewers to transit through a space and interact with his murals.

RS: The space worked for me because I knew what I was going to do. In the main space, there were going to be large murals on polyangular walls. I conceived it to be sculptural, and both Taiyana Pimentel, the curator of the exhibition, and Mariana, my daughter and assistant, concurred with that idea. All three of us thought there'd be a sort of multi-drama visual event and wanted to take advantage of the ceiling height.

CS: This leads to a multi-layered question, which is that in today's selfie culture paired with the myth of *Narciso*, along with Siqueiros who was a selfie precursor using photography and film, how did it influence what you finally decided to do?

RS: At the beginning, I wanted to skirt the selfie idea and try not to immerse myself into Siqueiros and La Tallera; I wanted it to seep in instinctually. And, somehow the murals at the entrance are already like a mirror...

CS: Frida Escobedo's renovation?

RS: Yes, she took the murals from inside and folded those outwards to welcome visitors into the space. Anyway, a lot of strange things happened and we need an entire book to answer that question! Firstly, there was the idea to creating the mirror itself and the paint used, etc.

CS: You mean those aren't actual mirrors but mirrored surfaces?

RS: The large ones are mirrors but many were done by mirroring plexiglas.

CS: Since the installation was created in your studio and then installed in La Tallera, you must have been happy it actually fit, right?

RS: [Laughs] Right. I realized the only way I was going to be able to work was by using a tile system, so I came up with large compositions repeating a particular pattern for each tile. That way I was able to work in my studio without working at La Tallera, and work within a grid rather than focusing on the scale of the entire installation. There was a lot of going back and forth to La Tallera for measurements. What was scary is I had composed the whole thing in my head and followed that, albeit with guidelines and an architectural plan, wondering who else understood it. Then Mariana said, "Dad, you're going to have to spell this out a little better because I'm not getting it." And Taiyana wasn't getting it either, except she was already seeing through a lot of different things that had to do with how each individual panel looked by itself. She appreciated each tile for itself.

CS: How many tiles were there?

RS: At the end, we had to edit out about 20 or 25 of them.²

² - Editor's Note: Originally Ray Smith produced 120 tiles for La Tallera, but only 96 were exhibited.

RS: Al final, tuvimos que editar como 20 o 25.¹

CS: Wow, realmente te excediste.

RS: Sí, me dejé llevar. Además, respecto a la mitología de Narciso, mientras trabajaba en estas piezas, sentado en mi estudio lleno de espejos, el cambio de luz del día a la noche era fenomenal como si estuviese dentro del laberinto, ¿me explico?

CS: Sí. La imagen clásica de Narciso viendo su propio reflejo en el agua, cobrando conciencia de su identidad, enamorándose de sí mismo y después ahogándose...sin duda una experiencia laberíntica. ¿La idea de *selfie* surgió estando en tu estudio frente a todas esas placas reflejantes?

RS: Sí, no sabes lo que es todo eso del "yo". Es imposible entrar en la mitología de Narciso sin la presencia de Eco y Némesis...todo esto se reactiva en el siglo XXI, ir por todos lados con este dispositivo que potencia la inteligencia, capaz de hacer todo. Nos deja atónitos.

CS: No hace mucho tiempo leí un artículo de un crítico acerca de cómo la gente de hoy en día ve el arte a través de la cámara de sus celulares en lugar de verlo con sus propios ojos.² Posteaste fotos de visitantes a La Tallera paseando por tu exposición, mirándose a sí mismos y los reflejos de sus múltiples yos, lo que me hizo pensar en la película *El arca rusa*, 2002 de Aleksandr Sokurov, filmada en una sola toma. El narrador-director atraviesa el Museo del Hermitage desde la entrada hasta la salida con su cámara, y todo lo que ves son personajes vestidos a la moda de la época, mirándolo, mirando a la cámara, para luego volver a interactuar entre ellos. Me hizo pensar que Ray había llevado la atmósfera *selfie* al extremo. ¡Los espectadores no sólo se ven a sí mismos, sino que se toman fotos viéndose a sí mismos y las postean en línea interminablemente!

RS: Es increíble. Te encuentras literalmente atrapado en el laberinto de la *selfie*. Fue muy emocionante.

CS: Me pregunto cuántos visitantes a La Tallera tomaron *selfies*. ¡Sería fantástico tener *esa* estadística! Estamos en los umbrales de una forma totalmente nueva de ver el arte, incluyéndonos a los historiadores de arte y académicos, eternos prisioneros del dispositivo que llevamos encima.

RS: Yo no solía tomar muchas fotografías. Tomaba fotos y sabía por qué las estaba tomando, pero nada parecido a la cantidad que la gente suele tomar hoy en día. La fotografía en sí ha cambiado porque ahora todo el mundo es fotógrafo.

CS: ¡Cualquiera es o puede ser un artista siempre y cuando lo poste en las redes sociales! Hay uno en particular que está vendiendo más que cualquier artista online, directamente, ¡sin una galería o representante! La naturaleza del mercado del arte y la relación entre artistas y galerías está cambiando a la velocidad de la luz.³ Un artículo del *New York Times* publicado después de la última edición de la Bienal de Venecia dice básicamente que nadie necesita viajar para ir a ver el arte personalmente. También el crítico Holland Cotter, hablando recientemente de varias galerías

CS: Wow, you really overextended yourself.

RS: Yes, I was driven. Also, talking of the mythology of Narcissus, while working on these pieces sitting in my studio full of mirrors, the light changing from daytime into night was phenomenal, now you're in the labyrinth, you know?

CS: Yes. The traditional image of Narcissus looking at his own reflection in the water, waking up to his identity, falling in love with himself and then drowning...indeed a labyrinthine experience. When you were in your studio facing all those mirrored tiles, did the selfie idea pop up?

RS: Yeah, you don't know what it is, that whole thing of "self." How do you not go into the whole mythology of Narcissus and self without Echo as well as Nemesis...all of this plays itself into the 21st century, walking around with this intelligence-enhancing device that is able to do everything. It dumbfounds all of us.

CS: Not long ago I read an article by a critic about how today people are looking at art through their camera phones instead of with their own eyes.³ You posted pictures of La Tallera visitors walking through the installation looking at themselves and reflections of multiple selves, and it made me recall the experimental film *Russian Ark* (2002) by Aleksandr Sokurov, done in one shot. He's traversing the Hermitage from entrance to exit with his camera and all you see are these costumed people looking at him, at the lens, then back at themselves. Made me think Ray has created the ultimate selfie environment, viewers not only look at themselves but they take a photograph of themselves looking at themselves and post it online in an endless repetition!

RS: It's amazing. You're literally caught in the labyrinth of the selfie. It was very exciting.

CS: I wonder how many La Tallera visitors took selfies, it would be great to have *that* statistic! We're at the threshold of a whole new way of viewing art, including us art historians and academics, eternal prisoners of this device we carry around.

RS: I *never* used to take this number of photographs. I took pictures, but I knew what I was taking a picture for; however, nothing near what people are doing now. Photography in itself has altered because now everybody is a photographer.

CS: Everyone is or can be an artist as long as they post it on social media! There's one in particular who's selling more than any artist online, directly, without a gallery or representative! The nature of the art market and the relationship between artists and galleries is changing at the speed of light.⁴ A *New York Times* article that appeared after the last Venice Biennale basically pointing out no one needs to travel and go see art in person anymore. Also, the critic Holland Cotter recently focused on several Lower East Side galleries and stated very few people are visiting because they're all looking at shows online or Instagram.⁵ Even those that go to art fairs buy art online.

¹ Isaac Kaplan, "Are Smartphones Keeping Us from Appreciating Art?", <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-smartphones-keeping-appreciating-art>

² Zara Stone, "How A 26-Year-Old Artist Makes 40% Of Sales Through Instagram", <https://www.forbes.com/sites/zarastone/2017/09/19/how-a-26-year-old-artist-makes-40-of-sales-through-instagram/#43f5786f192b>

³ Holland Cotter, "10 Galleries to Visit Now on the Lower East Side", https://www.nytimes.com/2018/04/26/arts/design/art-galleries-to-see-now-on-the-lower-east-side.html?mtrref=www.google.com&utm_source=NYT+Nayda+Collazo+Llorens+Unmappings&utm_campaign=nate+ethier&utm_medium=email

¹ Nota de la editora: Ray Smith produjo 120 placas para la muestra *El Narciso de Jesús*, de las que fueron instaladas en La Tallera un total de 96.

² Isaac Kaplan, "Are Smartphones Keeping Us from Appreciating Art?", <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-smartphones-keeping-appreciating-art>

³ Zara Stone, "How A 26-Year-Old Artist Makes 40% Of Sales Through Instagram", <https://www.forbes.com/sites/zarastone/2017/09/19/how-a-26-year-old-artist-makes-40-of-sales-through-instagram/#43f5786f192b>

del Lower East Side, decía que muy poca gente las visita porque todos están viendo las exposiciones en internet o en Instagram.⁴ Incluso aquellos que van a las ferias de arte compran online.

RS: Y existe una noción de que la única manera de poder ver arte es a través de Instagram.

CS: ¡Cierto! Si vemos el espejo desde una perspectiva histórica, como la de Versailles con su *Galerie des Glaces* o desde Velázquez hasta Pistoletto o Joan Jonas y otros artistas que utilizaron espejos. ¿Puedes mencionar algunos que te hayan inspirado?

RS: Podrías decir que mi fascinación con los espejos empezó con estos tests de Rorschach que hice de niño. Me encantaba dejar caer tinta en mis libros escolares, cerrarlos y después abrirlos y encontrar una mancha simétrica de tinta. Y en términos de la historia del arte, el uso de espejos convexos en las pinturas de Jan van Eyck y por supuesto de Velázquez, entre otros. Cada pintura es hasta cierto punto un espejo. Es algo que estás viendo y de alguna forma se completa *contigo*, con *nosotros*.

CS: A través del espejo.

RS: Sí. También David Hockney, sostenía que artistas como Caravaggio —hablando de las imágenes icónicas de Narciso—, usaban anteojos, o sea que definitivamente usaban espejos.

CS: Dejando el tema del espejo en la historia del arte, ¿qué tan importante piensas que es el elemento biográfico en tu trabajo? Especialmente en relación a tus *Border Paintings* (Pinturas fronterizas). Su origen y cómo fueron concebidas resultan fascinantes, especialmente en términos de tu familia y el rancho Yturria. Parece que no hubiese habido *Border Paintings* sin los aspectos biográficos y la historia familiar, ¿no es así?

RS: Así es, esas *Border Paintings* son definitivamente la tierra desde donde broté. Mi tatarabuelo pertenecía a la milicia española, y cuando llegaron a México terminaron en la frontera. En esa época no se llamaba “la frontera”, sino que era básicamente la zona de la desembocadura del Río Grande o el Río Bravo. Las tierras fronterizas eran tierra de nadie y, por lo que sé, eran muy inhóspitas; por lo tanto, no había mucha gente que las reclamara, especialmente en la primera década de 1800. En nuestros días, apenas puede uno sobrevivir al cruzar la frontera. Cuando estábamos trabajando en las *Border Paintings*, hacia las 11am ya queríamos estar en la sombra y escondernos. No me puedo imaginar lo que era vivir en esas tierras entonces.

CS: ¿Cómo fue que concedieron esas tierras a tu familia?

RS: La propiedad pasó a manos de la familia en la década de 1740. El rey de España se la dio al padre de mi tatarabuelo, que fue el primero de la familia en venir a América. Después de la Independencia de España en 1810, y como resultado directo de la secesión de Texas, el gobierno central de México hizo lo que quiso con las concesiones de tierras durante el periodo colonial virreinal (1521–1821). Como revocaron los títulos de propiedad de terrenos fronterizos, los terratenientes se alzaron en contra del ejército mexicano; fue cuando Santa Anna peleó en el Álamo.

RS: And there's a notion that maybe we aren't going to be looking at art except when we're looking at Instagram.

CS: Right! Let's touch on the “mirror” from an art historical perspective, such as Versailles with its *Galerie des Glaces* or Velázquez all the way to Pistoletto or Joan Jonas or other artists who used mirrors. Can you mention some that inspired you?

RS: You could say my fascination with mirrors began with these Rorschach tests I made as a kid. I loved spilling ink in my school books, closing them and then opening them back up to reveal the symmetrical ink blot. And in terms of art history, the use of convex mirrors in Jan van Eyck's paintings and of course Velázquez, among others. Every painting is to a certain extent a mirror. It's something you're looking at and it's somehow filled with *you and us*.

CS: Through the looking glass.

RS: Yes. Also, David Hockney argued that artists like Caravaggio —speaking of iconic images of Narcissus—used lenses, so they were definitely using mirrors.

CS: Moving on from the mirror in art history, how important do you think biography is to your work, specifically in relation to your *Border Paintings*? Their origin and how they came to be are fascinating especially in terms of your family and the Yturria Ranch. It seems there would never have been any *Border Paintings* without the biographical and family history aspects, right?

RS: Right, those *Border Paintings* are definitively the dirt from where I sprout. My great-great-grandfather's side was in the Spanish military, and when they arrived in Mexico, they ended up on the border. At that time, it wasn't called “the Border”, it basically was the area at the mouth of the Rio Grande or the Rio Bravo. The borderlands were no-man's land and from what I understand, it was way too hot and inhospitable; therefore, there weren't a huge number of claims on those lands, especially in the 1800's. You can barely survive walking across the border today. When we were making the *Border Paintings*, we wanted to be in the shade and hide by 11am. I can't imagine what it was like living on that land back then.

CS: How did your family get the land grant solidified?

RS: The property came into the family in the 1740's and the king of Spain gave it to my great-great grandmother's father, who was the first person that came to the Americas. After Mexico's 1810 Independence from Spain, and as a direct result of Texas' secession, the Central Mexican government did whatever they wanted with the Colonial Viceregal Period (1521–1821) land grants. As they revoked those borderland property titles, the landowners revolted against the Mexican army, and that's when Santa Anna went to the Álamo.

Don Francisco Yturria, the man who married my great-great grandmother, Felicitas Treviño, was a really bright, young businessman. When Texas seceded from Mexico, Don Francisco's father, the one in the Mexican military, was ordered to go and chase after General Taylor who invaded Mexico through Reynosa so he left his son with a businessman from Connecticut named Charles Stillman. He established the town of Brownsville and opened stores right on the mouth of the Rio Grande, which was used to ship things in and out, a very lucrative business that lead

⁴ Holland Cotter, “10 Galleries to Visit Now on the Lower East Side”, https://www.nytimes.com/2018/04/26/arts/design/art-galleries-to-see-now-on-the-lower-east-side.html?mtrref=www.google.com&utm_source=NYT+Nayda+Collazo+Llorens+Unmappings&utm_campaign=nate+ethier&utm_medium=email

Don Francisco Yturria, quien se casó con mi tatarabuela, Felicitas Treviño, era un joven hombre de negocios realmente inteligente. Cuando Texas se separó de México, el padre de Don Francisco, que estaba en el ejército mexicano, recibió órdenes de ir tras el General Taylor, que invadió México desde Reynosa, por lo que tuvo que dejar a su hijo con un hombre de negocios de Connecticut llamado Charles Stillman. Posteriormente, Stillman fundó la ciudad de Brownsville y abrió tiendas justo en la desembocadura del Río Grande, desde donde embarcaban y desembarcaban mercancías, un negocio muy lucrativo que llevó también a Don Francisco a ser dueño de un banco y un almacén a los 18 o 19 años. Poco después se enamoró de Felicitas, de ascendencia española y con concesiones de tierras; se casó con ella y al pasar a formar parte de esa familia decidió regularizar los títulos de propiedad.

Es por eso que estas pinturas en particular giran en torno a familias, biografías y narrativas; porque cuando cruzas el desierto, y encuentras rastros de esas posesiones y pertenencias que han sido abandonadas por la gente que ha atravesado la tierra, te preguntas a quién habrán pertenecido. La tierra en sí misma tiene una historia que necesita contarse.

CS: Sí, están “en tránsito”, y no sabemos ni cuándo ni de dónde salieron, tampoco a dónde se dirigen.

RS: Y tienen que deshacerse de cosas al igual que nosotros, excepto que ellos están huyendo, esquivando las patrullas fronterizas. Por ejemplo, mi familia ha estado tirando basura en este lugar de la propiedad durante ocho generaciones. Muchas veces llegas a este lugar y cuando empiezas a cavar para hacer una fosa ¡te encuentras con otra fosa llena de basura! Ahora es un asunto de antropología y arqueología [ríe]. Es como si estuvieses hurgando en las reliquias familiares de varias generaciones. Tona (G.T. Pellizzi) y yo solíamos ir al basurero a buscar cosas para hacer esculturas. Mi tío, por ejemplo, se dio cuenta de que habíamos utilizado una vieja olla de cocina y dijo, “Ah, mi mamá solía cocinar pavos en esa olla”.

CS: ¿Cómo las hacían? ¿Cómo adhieres la tierra y los diferentes objetos a una pintura?

RS: Descubrimos que en todas las rancharías existen guardadas grandes cantidades de pintura en sus graneros. Tona y yo inicialmente empezamos a coleccionar galones de pintura para disparar con pistolas, pero un día vino mi primo al rancho y nos dijo que los mercados de segunda mano en la frontera acumulaban enormes cantidades de pintura de todo Texas. Le preguntamos por qué y nos dijo que cuando almacenes como Lowe’s o Home Depot echan a perder una mezcla particular de pintura tienen que asumir el costo. Le llaman *oops paint*. Los mexicanos recogían esas toneladas de *oops paint* y las transportaban a la frontera.

CS: ¿Por qué?

RS: Para cubrir sus casas de látex y protegerlas de la humedad. ¡Montones de galones de pintura multicolor! Tomas una cubeta mucho más grande y empiezas a echar los colores dentro hasta que finalmente obtienes uno único. Para Tona y para mí, eso era el *paraíso*. Así pues, para las *Border Paintings* vaciábamos galones de pintura de látex en el suelo, poníamos el lienzo de algodón encima y le dábamos la vuelta. Claro debemos pensar que, en el sur de Texas, la temperatura llega a los 45°C en agosto, o sea que literalmente estábamos hirviendo la pintura. Echábamos tanta pintura que había charcos de pintura debajo de la tela; teníamos que caminar sobre ella para que se adhiriera al terreno.

Don Francisco to own a bank and general store when he was 18 or 19. A little later he falls in love with Felicitas, from Spanish descent and with land grants. He marries into her family, and decided to secure the property titles.

That is why these particular paintings are all about family, biography and narrative because in a way when you’re walking through the desert, and you see traces of these possessions and belongings left behind by the people traversing the land, you wonder whose it was. The land itself has a story that needs telling.

CS: Yes, they’re ‘in transit’ and we don’t know when or where they came from nor where they are going.

RS: And they have to discard things just like we do except they are on the run, avoiding border patrol. For instance, my family has been dumping trash at this one spot on the property for eight generations. You’ll go there to start digging to make a pit for trash and then you hit another pit of trash! Now it’s becoming anthropology and archaeology [laughs]. It’s as if you’re sifting through family relics of several generations. Tona (G.T. Pellizzi) and I would go to the dump and start picking things out to make sculptures. My uncle for example recognized we had used an old cooking pot and said, “Oh, my mother used to cook turkeys in that pot.”

CS: How were they actually made? How did you adhere the dirt and items to a painting?

RS: We found out that all the ranches kept huge amounts of house paint stored in their barns. Tona and I initially began to collect gallons of paint to shoot with guns, but one day my cousin stopped by the ranch and told us the flea markets on the border accumulated enormous quantities of paint from all over Texas. We asked why and he told us when stores like Lowe’s or Home Depot mess up the particular paint mixture, they have to eat the cost. They call it “oops” paint. Mexicans gathered those tons of “oops” paint and trucked it to the border.

CS: Why?

RS: To cover their houses with latex to keep the humidity out. Towers of gallons with multicolored paint! You grab a much larger bucket and start dumping the colors in there until you finally come up with some color. This, for Tona and I, was *paradise*. So, for the *Border Paintings* we poured gallons of latex paint onto the ground, put raw canvas on top and flipped it over. Mind you the temperature in South Texas gets to be 114 degrees in August, so we were literally boiling the paint. We put so much down that the paint was pooling underneath the canvas; we had to walk on it to make sure it stuck to the ground. We’d finish that around 10am when we had to get out of the heat, and we’d go back at 7pm to rip it off the ground. The *Border Paintings* were an assemblage of what we picked up from what people dropped; it became the evidence of their existence, of those crossing the border.

CS: All those origin stories of the *Border Paintings* are so rich and fascinating, like the land itself. And, there’s the politics of migration and the social ramifications.

RS: Once you discover that this hoarding of material that’s already happening for economic, migratory and socioeconomic or class reasons...All of the movement from South to North, vice versa, the paint becomes the glue between one place and the other. Every day we got up and started pouring the paint; it was a sensation that got

Terminábamos hacia las 10am, cuando era hora de meternos a la casa y protegernos del sol; regresábamos a las 7pm para arrancarlas del suelo. Las *Border Paintings* son un ensamblaje de cosas que recogíamos, objetos y rastros que la gente había dejado atrás; se convirtieron en evidencia de aquellos que cruzan la frontera.

CS: Todas esas historias originarias (de Ray, su familia y las *Border Paintings*) son tan ricas y fascinantes como el propio territorio fronterizo. Además, están las políticas de migración y las ramificaciones sociales.

RS: Una vez que descubres que esta acumulación de material está ahí por razones migratorias, socioeconómicas o de clase...todo el movimiento del sur hacia el norte y viceversa, la pintura se convierte en un aglutinante de un lugar y del otro. Nos levantábamos cada día y comenzábamos a verter la pintura; era una sensación que llegaba al alma de todos los que participamos.

CS: Pintar como una sinfonía del territorio y sus habitantes, ¿cuántas personas ayudaron en el proyecto?

RS: Alrededor de seis, todos de la rancharía. Dos vaqueros y por lo menos dos hijos de uno de ellos. A todos los conmovió porque todos son mexicano-estadounidenses, o mexicanos. Inmediatamente entendieron lo que estaba pasando y no tuvieron ninguna duda respecto a lo que implicaba. Fue un viaje que transformó la propia rancharía.

CS: ¿Ha habido alguien que haya escrito detalladamente sobre las *Border Paintings*?

RS: No, porque se fueron del campo al granero para ser embaladas y luego fueron transportadas a mi estudio en donde después de evaluar su estado, fueron restauradas ya que muchas cosas se habían desprendido y hubiese sido imposible saber dónde volver a colocarlas.

CS: ¿Son muy frágiles?

RS: De hecho, en este momento varias de ellas están estables porque utilizamos muchas capas de fijador. Ahora cumplen seis años y se mantienen en buen estado. Esas pinturas no sólo son pinturas-paisajes, son el paisaje en sí mismo.

CS: Cambiando de tema, cuando empezaste a exponer en México firmabas tus obras como "Ray Smith Yturria".

RS: Al haber nacido en Texas, y haberme criado en la Ciudad de México, mi padre decidió cruzar la frontera y sobornar a un hospital para que también me dieran un certificado mexicano. O sea que soy Ray Smith en Estados Unidos y Raymundo Smith Yturria del lado mexicano. Ray Smith es el nombre de un tipo cualquiera de la frontera, que cruza de un lugar a otro, transformándose, lo cual puede ser considerado una traición. Ahora me doy cuenta de que no sólo inventé todo el paisaje sino también a Ray Smith. Su personaje está más cerca de Cormac McCarthy, autor de *No es país para viejos*, que al paisaje de Don Francisco Yturria.

CS: La memoria puede ser vista como una escultura, es flexible; creas y te recreas a ti mismo y tu propia historia familiar, una y otra vez. Tus cuadros de la década de 1990 y principios del 2000 demuestran que eres un pintor histórico. Si hoy día re-contextualizas tu trabajo, incluyendo al *Narciso*, ¿qué tan

into the souls of everybody that participated.

CS: Painting as a symphony of the land and its inhabitants, then and now...How many people helped?

RS: About 6 –all from the ranch. Two cowboys and at least two sons from one of the cowboys. Everyone was touched because they're all Mexican-American, or Mexican really, everyone immediately understood what was going on and there was no question as to what was involved. It was a journey that transformed the ranch itself.

CS: Has anyone written about the *Border Paintings* extensively?

RS: No, because they went from the field to the barn to get packed, then they were transported to my studio, where we'd restore them, after taking stock of what it had become, as a lot of things fell off and you wouldn't even know where to replace them.

CS: They're very fragile?

RS: Actually, a good number of them at this point are stable because we used many layers of fixative. They're now six years old and holding up. Those paintings aren't just landscape paintings, they *are* the landscape.

CS: Moving on, when you first started exhibiting in Mexico, you signed your work "Ray Smith Yturria".

RS: Having been born in Texas but raised in Mexico City, my father decided to cross the border and bribed a hospital to give me a Mexican birth certificate too. So, I'm Ray Smith on the U.S. side and Raymundo Smith Yturria on the Mexican side. Ray Smith is the name of a borderland nobody, who crosses from one place to the other, translating, which can be treason. Today I realize I invented the entire landscape as well as who Ray Smith is. His character is closer to Cormac McCarthy, author of *No Country for Old Men*, than to Don Francisco Yturria's landscape.

CS: Memory can be understood as sculptural, it's flexible; you create and recreate yourself and your family's history many times over! Your 1990's and early 2000's paintings demonstrate you're an historical painter. If you re-contextualize your work today, including the *Narciso*, how important would you say art history, historical painting and biography are, and which one is the most significant in terms of where you start? Are they interchangeable or do you work with all three elements together?

RS: Sticking with biography, given the two names and birth certificates, I had a difficult time growing up in Mexico trying to figure out what Ray Smith's identity was and that is why I invented a character who is in the biography; the author invented the character before the biography.

CS: Most art is made up from mimesis. You're not a conceptual artist and your work, whether imagined or not, is packed with specific experiences, situations, landscapes, and even human-scapes.

RS: Right! Juan Rulfo and his *El Llano en llamas* (*The Burning Plane*, 1953) was a big influence on me.

CS: His landscape descriptions resemble your *Border Paintings*. I also loved his *Pedro Páramo*, with the ghost town of Comala, and carrying his father's ghost on his shoulders.

importante dirías que son la historia del arte, la pintura histórica y el elemento biográfico en tu trabajo y cuál es el más determinante en tus inicios como artista? ¿Son intercambiables o trabajas con los tres elementos a la vez?

RS: Considerando sólo el aspecto biográfico, al tener dos nombres y dos certificados de nacimiento, no fue fácil crecer en México y tratar de descifrar cuál era la identidad de Ray Smith. Es por eso que inventé un personaje que está en la biografía; el autor inventó al personaje antes que su biografía.

CS: La mayor parte del arte se crea desde la mimesis. No eres un artista conceptual con tu trabajo, inventado o no, sino que estás repleto de experiencias específicas, situaciones, paisajes, incluso paisajes humanos.

RS: ¡Así es! Juan Rulfo y *El Llano en llamas*, 1953, me influyeron enormemente.

CS: Sus descripciones del paisaje se parecen a tus *Border Paintings*, también me fascinó su *Pedro Páramo*, con el pueblo fantasma de Comala, llevando sobre los hombros el fantasma de su padre.

RS: Exactamente.

CS: Creo que además de pintor hubieses sido un excelente escritor.

RS: La escritura es un proceso muy lento para mí, aunque me encanta la literatura. Tienes que pasarte el tiempo sentado, contemplando, mientras yo quiero estar en movimiento, ser el tipo que lleva a su padre sobre los hombros. Pero volviendo a la pintura histórica...

CS: ...Tiende a aparecer en momentos cruciales, como en la Revolución rusa o la francesa, otro ejemplo, *La entrada de Cristo en Bruselas* de James Ensor, 1888. Son representaciones de eventos históricos, y también son registros que destacan acontecimientos memorables y decisivos en nuestra historia, todas las batallas, victorias...

RS: Sí, como, Géricault con *La balsa de la Medusa*...Goya...

CS: Podríamos hablar de Siqueiros y su conexión con la ciudad de Nueva York, el expresionismo abstracto y tu propia conexión...

RS: Bueno, todas las conexiones históricas con respecto al muralismo mexicano resultan un vínculo directo. Mira, mi abuelo amaba los circos, rodeos y los espectáculos del Lejano Oeste, y no nos perdíamos ninguno de los que se presentaban en Brownsville. Me fascinaba la idea de una exposición itinerante en una carpa a la que todo el mundo acudiese. En cierta forma, La Tallera fue como esa carpa; fue como volver a casa. Como señalé anteriormente, totalmente fabricada por mí: biográfica, pero inventada. Vivía en una especie de agujero espacio-temporal entre La Tallera y Nueva York, entre distintas zonas horarias, países, fronteras y todos esos escenarios, así es que funcionó tan bien para mí, precisamente, porque era la casa y el estudio de Siqueiros.

CS: Respecto a eso, en general, pareciera que a lo largo de tu carrera artística, la temática europea es más presente en tu obra que la mexicana. Tomemos por ejemplo el *Guernimex*,⁵ 1990:

⁵ Una obra de teatro sobre Guernica y México. Una pintura de múltiples paneles del tamaño del *Guernica* de Picasso, donde Ray Smith cambió a todos los personajes; de tal suerte que en *Guernimex*

RS: Exactly.

CS: You know, other than a painter, I think you could have been an excellent writer...

RS: Writing was too slow for me, although I love literature. You sit there and contemplate whereas I wanted to move and be the guy carrying the father on my shoulders. Back to historical painting...

CS: ...It tends to surface at crucial times, like the French or Russian Revolution or take James Ensor's *Christ's Entry into Brussels* (1888), they are representations of historical events yet are also a registry, to draw attention to memorable and turning points in our history, all the battles and victories...

RS: Yeah, I mean, Géricault and *The Raft of Medusa*...Goya...

CS: We could get into Siqueiros' connection to NY, Abstract Expressionism and your connection...

RS: Well all of the historical connections vis-à-vis Mexican muralism are a direct link. You know, my grandfather loved circuses, rodeos and Wild West shows, and we wouldn't miss one in Brownsville. I loved the idea of a traveling exhibition in a tent that people would flock to. In a way, to me, La Tallera was like the tent; it felt like coming home. Again, totally manufactured by me—biographical but invented. The space was like a wormhole to NY, between time, countries, borders and all of those different scenarios. It worked for me precisely because it was Siqueiros' house and studio.

CS: On that note, generally it seems over the course of your career, your connection to subject matter is more European than Mexican. Take the *Guernimex*⁶ (1990) for example: while it's definitely inspired by historical events in Mexico, it references and is executed like Picasso's *Guernica* (1937). There are also other paintings of yours that you can easily find parallels with European painting, in particular of all the Expressionists, especially the Italians and Germans of the 80's and 90's, which made it probably hard for Mexicans to situate you being a part of "Mexican" art history.

RS: You know, I was told by several people I shouldn't show a painting like *Guernimex* in Mexico City's Bellas Artes, so it wasn't shown in Mexico. Instead Angela Westwater took it 'cause she thought some European gallery or collector was going to grab it. Anyway, I think to a certain extent you're right; however, I was poking at the notion that American art, or the NY School, had taken over the avant-garde, especially since I'm the more *gringo* of the Neo-Mexicanists. Once again, the whole CIA thing about how America now controlled the world's avant-garde...I didn't buy that for a second.

CS: You better buy it because during the Cold War it became a proven fact! However, it was finished by the time you came on the scene...

RS: [Laughs] Okay, well yeah, all we did was slam the last nail in the coffin. You know, there was a travelling exhibition that landed at the Albright-Knox Art Gallery in the late 70's called *American Painting of the 1970's*, quite a beautiful show. A few years later in

⁶ A play on Guernica and Mexico. A multi-panel very large painting the size of Picasso's Guernica and its copying Guernica except that in this case all of the characters have been changed. They're all Mexican and they're all corrupt. A living portrait of Mexico's decay. And there were three paintings: one of them which was representing the past the other the present and the third the future. And the future one actually had the portrait of Salinas de Gortari being spit out of the mouth of the horse and I couldn't really decide who was going to go in the mouth of the horse and it could just be the president. Also, all of the Olympic symbols are there.

aunque definitivamente está inspirado en eventos de la historia de México, hace referencia al *Guernica* de Picasso, 1937, y está construido de la misma manera. Existen además otras pinturas tuyas a las que fácilmente se les puede encontrar paralelos con la pintura europea, en particular con la de los expresionistas, sobre todo los italianos y alemanes, de los años ochenta y noventa, y es probable que esto haya dificultado que los mexicanos reconocieran tu papel dentro de la historia del arte mexicano.

RS: Mira, mucha gente me dijo que no debería exponer un cuadro como el *Guernimex* en Bellas Artes, en la Ciudad de México, y no lo expuse allí. En cambio, Angela Westwater se lo llevó porque pensó que alguna galería o coleccionista europeo lo querría. Sin embargo, estaba metiéndome con la idea de que el arte estadounidense o la escuela de Nueva York se habían situado en la vanguardia, especialmente desde mi perspectiva: el más gringo de los Neomexicanistas. Una vez más, todo ese asunto de la CIA y de cómo Estados Unidos controlaba las vanguardias artísticas a nivel mundial...no me lo creí ni por un segundo.

CS: Mejor que te lo creas porque durante la Guerra Fría se comprobó que así era. Sin embargo, no fue así cuando apareciste en escena...

RS: [Risas] Ok, bueno sí, todo lo que hicimos fue poner el último clavo en el ataúd. ¿Sabes que hubo una exposición itinerante que llegó a la Albright-Knox Art Gallery a finales de los setenta, y titulada *American Painting of the 1970's*? Una exhibición muy bella. Unos años después, en 1982, llegué a Berlín con mi tío.

CS: ¿En la época del movimiento *Neue Wilde*?

RS: Sí, se acababa de inaugurar la histórica exhibición *Zeitgeist*, organizada por Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal, reunió a 45 pintores de todo el mundo, incluyendo a Julian Schnabel, Francesco Clemente, Gerhard Richter, Warhol y Beuys. Fue una exposición de pintura y escultura que mostraba el nuevo movimiento en el arte liderado por los artistas más importantes del momento. Me deslumbró y me sentí íntimamente ligado a ellos. Luego me di cuenta de que la fascinación que sentía por Francis Picabia era generalizada en aquel momento.

CS: Ves, otra vez sale el tema de lo europeo: Picabia.

RS: [Ríe] Bueno, Picabia era más bien anti-europeo.

CS: Es importante mencionar que todas estas ideas ocupan un lugar en tu trabajo. Todos los ingredientes sirven.

RS: ¡Por supuesto! Descubrí toda una serie de pinturas abstractas de Picabia de los setenta y los ochenta que no conocía. No lo exponían mucho porque había esta absurda idea de que Picabia era incapaz de ser consistente porque era rico, una idea que encuentro ridícula. ¿O sea, es inconsistente porque es rico? Bajo ese supuesto, hay que poner atención al trabajo de los niños ricos, porque como les importa un demonio lo que otros piensen, harán lo que quieran! Prefiero pensar que Picabia se salía de la norma; intentaba hacer las pinturas más feas que se hubiesen visto jamás. Eso nos gustaba de él.

todos son mexicanos y corruptos; un vivo retrato de la descomposición de México. Realicé tres pinturas, una de ellas representando el pasado, la otra el presente y la otra el futuro. La del futuro mostraba el retrato de Salinas de Gortari saliendo de la boca de un caballo. Me costaba decidir quién iba a estar en la boca del caballo y al final resultó ser el presidente. En el cuadro también aparecen todos los símbolos olímpicos.

'82 I ended up in Berlin with my uncle...

CS: Wasn't the *Neue Wilde* movement happening there at that time?

RS: Yeah, they had just opened the historic *Zeitgeist* exhibition, organized by Christos M. Joachimides and Norman Rosenthal, bringing together 45 global painters including Julian Schnabel, Francesco Clemente, Gerhard Richter, Warhol and Beuys. Suddenly, this exhibition of painting and sculpture was showing the next movement of major artists. I was dazzled and felt an intimate connection to their work and realized when I finally saw *Zeitgeist* that my fascination with Francis Picabia was sort of widespread at the time.

CS: See, there we go with the Euro thing again: Picabia.

RS: [Laughs] Well Picabia was rather anti-Euro.

CS: It's important to signal that all of these ideas have a place in your work. All the ingredients are useful.

RS: Of course! I discovered a whole series of 1970-80's Picabia abstract paintings I'd never known. They didn't show him much because there was this ludicrous opinion that Picabia was incapable of being consistent given he was rich. That to me was absurd because, "Oh, he's inconsistent because he's rich? In that case let's look at rich kids' art because that means they don't give a damn and will make what they want!" Picabia was working outside the norm trying to make the ugliest paintings ever seen. I liked that.

CS: Art historians often have a hard time pinning down Picabia, which is what he was all about—elusive!

RS: Yes, and in that sense, I too don't want my work to be the sum total of my own prejudices, opinions or aesthetic, which is why I love the idea of an exquisite corpse because it creates a character that isn't of your invention. It's a character that in and of itself you have no control over. The chimera, so to speak, or the thing that comes from a sequence or series of juxtapositions you wouldn't know why they're there...

I'm actually surprised that in my own family there's a certain type of xenophobia about Mexico. That xenophobia comes from a whole series of American paranoias and manufactured states of fear, which happens to be basically just *gringo* Kool-Aid. You sit there and say, "Well how did you buy into that?" I'm speaking to you as somebody who actually comes from the place where the entire mythology of the confrontation between indigenous peoples and cowboys—all of this nonsense in Westerns—to then boldly go to the other side...

CS: *Gringo* Kool-Aid! [Both laugh].

RS: In Mexico, there are many other Kool-Aids obviously but that one isn't there. We don't have this thing that, "Oh my God, the white guy got here and then he got rid of all the savages and that was good." No! It's "These guys got here and fucked things up!" So there, my hero is Mexican, *not gringo*!

CS: I like that! My hero is Mexican too, but he's not a male...

[Both laugh]

CS: Los historiadores de arte han tenido dificultades para situar a Picabia. Era elusivo, ¡y de eso precisamente se trataba!

RS: Sí, y en ese sentido, yo tampoco quiero que mi trabajo sea la suma total de mis prejuicios, mis opiniones o mi estética. Por eso me encanta la idea de un cadáver exquisito, porque crea un personaje que no es de tu invención; es un personaje sobre el que no tienes control. Es la quimera, por así decirlo, o lo que resulta de una secuencia o series de yuxtaposiciones, que nunca sabrás por qué estaban ahí...

De hecho, me sorprende que en mi propia familia exista una especie de xenofobia contra México. Esa xenofobia viene de una serie de paranoias de los estadounidenses y estados fabricados de miedo, el típico Kool-Aid gringo.⁶

Te quedas ahí sentado y dices, “¿Cómo pudiste creerte todo eso?” Te lo digo como alguien que viene del lugar que generó toda la metodología de confrontación entre los pueblos indígenas y los cowboys –toda esa tontería de los Westerns– para luego irte al bando opuesto.

CS: ¡Kool-Aid gringo! [Risas].

RS: En México hay muchos otros Kool-Aids obviamente, pero no ése en particular. No hay eso de que, “Ay Dios, los blancos llegaron y eliminaron a los salvajes, y eso fue bueno” ¡No! sino “¡Estos tipos vinieron y jodieron las cosas!” ¡Ahí lo tienes, mi héroe es mexicano no gringo!

CS: ¡Eso me gusta! Mi héroe también es mexicano, pero no del sexo masculino...

[Risas]

RS: ¡Espera, me refiero a mi *euro*! ¡Mi *euro* es mexicano, no gringo.⁶

CS: ¡Ah! Solía decir que México era más europeo que cualquier otro país, incluso de Europa, lo cual molestaba a todo el mundo en Estados Unidos. En México veíamos películas y leíamos libros de absolutamente todos los países europeos. Eso hacía que Latinoamérica fuese incluso más europea que la propia Europa. Ésa es una de las razones por las que en ese entonces me parecía que la *Escuela Mexicana* no estaba en contacto con lo que estaba pasando...

RS: Me parecía que mucho de eso era invención de la propaganda de mercado.

CS: Bueno, tal vez en los ochenta, pero en la época que vivía ahí, a partir del 58, los libros que uno leía eran de autores de toda Europa, incluso de Rusia. China y Medio Oriente no estaban en mapa aún. Yo la consideraba una cultura muy europea excepto por el hecho de que leías en español y veías las películas subtitradas. Llegaban óperas, sinfonías y demás de todos estos países, no sólo de Estados Unidos. La homogenización ha terminado con todo eso. A partir de los años noventa, Nueva York se vuelve más euro-americana que Latinoamérica. Además del realismo mágico y el boom latinoamericano...Latinoamérica ha vuelto la mirada a sus propias tradiciones culturales por razones muy concretas: los golpes de Estado, las dictaduras...; el continente tiene que enfrentar problemas muy críticos y urgentes.

RS: Wait, I'm saying my Euro! My *Euro* is Mexican, not *gringo*.

CS: Oh! I used to say that Mexico was more European than any other country, including Europe, which would upset everyone in the U.S. In Mexico, we saw movies and read books from every single European country. That made Latin America as a matter of fact more European than even Europe itself. That's one reason why I thought back then that the *Escuela Mexicana* was out of touch with what was happening...

RS: I thought that maybe a lot of that was being invented by market propaganda and such.

CS: Well maybe in the 80's, but when I was there from '58 on, the books you read were from every author around Europe, including Russia. China and the Middle East weren't on the map yet. To me, it was a very European culture except you read in Spanish and you saw the movies with subtitles. Operas, symphonies and so forth came from all these different countries, not just from the U.S. Homogenization has done away with that. Since the 90's, NY is more Euro-American than Latin America. Besides *Magic Realism* and the literary boom, Latin America focuses on its own cultural traditions for very concrete reasons: all the coups, dictators...they have to deal with critical and urgent problems.

RS: Absolutely. There was one disaster after another.

CS: Pertinent and purposeful. And, at this moment, on either side of the border—specifically in the political climate of the U.S. and Mexico—we face a battle between where art stands and how to maintain passion and commitment. Everyone seems skeptical, with the art market's incessant media coverage of who sold what and for how much, the eternal lists of the 10 best or worst artists, further aggravated by all the scandalous art world legal suits... ¿*Qué más?* Yet, then, all of a sudden, a light emerges at the end of the tunnel when you spot a truly meaningful work, one that makes you believe it is in fact still worthwhile, like *Narciso* at La Tallera.

RS: Yes, and it usually has this unabashed capacity to bridge and to scream. In other words, it's not going to sit there and whisper at you.

CS: Totally “in your face”.

RS: [Laughs] ...and it's going to be of the finest type of political characterizing that you get from Posada. We learned to scream in Mexico. I didn't learn to paint, I learned to scream.

CS: I wasn't taught to scream in Mexico, I was already screaming before I got there, and when I got there I wasn't going to shut up.

RS: Well maybe you weren't taught but you knew you could! And even if someone did try to shut you up, scream again!

CS: [Laughs] When discussing history—and I say it all comes back to art—in the larger sense, after all of these battles, drones and borders, you've stated that art is useless...I disagree.

RS: Well, that's what's sublime about it. It's useless but it's the most important element to the expansion of language there is.

CS: It may not be functional, but it isn't useless. And, La Tallera was

⁶La entrevistadora escucha “hero” cuando Ray Smith se refiere al “euro” que en inglés son fonéticamente parecidos”. De ahí las risas y la posterior clarificación del malentendido. N. de la T.

RS: Sin duda. Hubo una sucesión de desastres.

CS: Relevantes y deliberados. Y, en ese momento, en ambos lados de la frontera —específicamente en el clima político de Estados Unidos y México—, librábamos una batalla por mantener la pasión y el compromiso frente a lo que el arte representaba en aquel momento. Había un escepticismo generalizado, con una incesante cobertura mediática de quién había vendido y en cuánto, las eternas listas de los 10 mejores o peores artistas, acentuada por todas las escandalosas demandas del mundo del arte...¿Qué más? Sin embargo, de repente, aparece una luz al final del túnel cuando concibes una obra verdaderamente significativa, que te hace pensar que sigue valiendo la pena, como el *Narciso* en La Tallera.

RS: Sí, y generalmente tiene una capacidad imperturbable de tender puentes y gritar. En otras palabras, no va a quedarse ahí sentada y susurrarte al oído.

CS: Si, es algo que sacude y provoca al espectador.

RS: [Ríe] ...Y ahí tenemos la más fina caracterización política que encuentras en Posada. En México aprendimos a gritar. Yo no aprendí a pintar, aprendí a gritar.

CS: Yo no aprendí a gritar en México, yo ya gritaba antes de llegar y cuando llegué no me iba a callar.

RS: ¡Bueno, tal vez no lo aprendiste ahí, pero sabías que podías gritar! ¡Incluso si alguien trataba de callarte, gritabas otra vez!

CS: [Ríe] Cuando hablamos de la historia —y al final todo se reduce al arte— en el sentido más amplio, después de todas las guerras, drones y fronteras, has dicho que el arte no sirve para nada...Yo discrepo.

RS: Bueno, eso es lo que resulta sublime. Pareciera irrelevante, pero es el elemento que más influye en la expansión del lenguaje.

CS: Puede ser que no sea funcional pero no es inútil. La Tallera fue el estudio de Siqueiros, cuyas convicciones ideológicas hicieron que su arte fuera útil, la convicción de que el arte puede generar cambios y motivar a la gente.

RS: Sigo pensando que es inútil [ríe]. Por decirlo de otra manera: tratándose del arte, la política resulta más inútil aún. El arte está a un nivel superior. Y si seguimos con otras profesiones, y continuas escalando posiciones, de pronto: ¿Adivina qué? te das cuenta que el arte se pone a la cabeza en la escala de profesiones, y no al final, como ha sido considerado por muchos. Se trata simplemente de que el arte es menos inútil porque los otros niveles de profesiones son más inútiles aún. [Los dos ríen].

Esa es la razón por la que creas un pasadizo, ventana o túnel, para cruzar al otro lado. He tenido muchos momentos en los que he leído algo o conocido a alguien que me ha permitido tener acceso a una cultura o a la vida de alguien que no hubiera podido imaginar, pero que existía. Y ésa es la clase de euforia que uno experimenta cuando encuentra la entrada al reino mágico. ¡De eso se trata todo este trabajo en La Tallera! Cuando me preguntan “¿Cómo fue pintar en La Tallera?” respondo que fue como si alguien me hubiese dado las llaves del *halcón milenario* de *La Guerra de las Galaxias*; en otras palabras, un viaje. ¿Te lleva a algún sitio? Bueno no, pero me abre las puertas a la civilización.

the studio of Siqueiros whose ideological convictions made his art useful, a belief that art can bring change and motivate people.

RS: I still think it's useless [laughs], but let's put it this way: as far as art is concerned, to me, politics are even more useless than art. That's already up a notch. Then if we keep going through different professions it'll keep climbing and you'll realize, "Oh guess what? He put art at the top, not the bottom. It's just that the rest of the layers are even *more* useless than useless." [Both laugh]

That's why you make a passageway, window or tunnel, to get to the other side. I've had many real moments wherein I'd read something or meet somebody that would introduce me to a culture or life described that would hardly be in your imagination, but existed. And there's a sense of elation at that moment when somebody finds a doorway into a magical kingdom. That's what this whole Tallera work is! They would ask me, "What was it like to paint at La Tallera?" I'd respond that it was like somebody handed me the keys to the Millennium Falcon in *Star Wars*, because it's a ride. Does it get you anywhere? Well, no, but it does get you civilization.

Ray Smith. El Narciso de Jesús es publicado con motivo de la homónima exposición de Ray Smith, curada por Taiyana Pimentel, y presentada por el Instituto Nacional de Bellas Artes a través de Proyecto Siqueiros: La Tallera, Cuernavaca, México, del 2 de diciembre de 2017 al 18 de marzo de 2018.

Ray Smith. The Narcissus of Jesus is published on the occasion of the homonymous exhibition by Ray Smith, curated by Taiyana Pimentel, and presented by the Instituto Nacional de Bellas Artes through Proyecto Siqueiros: La Tallera, Cuernavaca, Mexico, from December 2, 2017 to March 18, 2018.

Editora/Editor

Taiyana Pimentel Paradoa

Textos/Texts

Gabriel Elizondo

Karen Moe

Taiyana Pimentel Paradoa

Giuliana Prevedello

Ray Smith

Carla Stellweg

Christian Viveros-Fauné

Traducción español-inglés e inglés-español/

Spanish-English and English-Spanish translation

Marisa Abdala

Corrección de estilo en español/Copyediting in Spanish

Taiyana Pimentel Paradoa, Giuliana Prevedello, Adriana Melchor y Silverio Orduña

Corrección de estilo en inglés/Copyediting in English

Michele Fiedler

Diseño/Design

Marcela Guadiana

Primera edición 2019

First edition 2019

© por los textos, los autores/for the texts, the authors

© por las fotografías, los autores/for the photographs, the authors

Cubierta/Cover: *Detalle de Eco* (Detail of *Echo*), 2017.

Foto/Picture: Ramiro Chaves. Cortesía de/Courtesy of La Tallera.

Impreso en México

ISBN : 978-607-98373-0-3

© Edición, Arte Continental

Todos los derechos reservados. Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución y transformación de esta obra sin la autorización escrita de los titulares del © Copyright. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or altered in any form or by any means without the prior written permission of the © Copyright owners.



ÍNDICE INDEX

13	AGRADECIMIENTOS	ACKNOWLEDGEMENTS
15	CARTA DE PRESENTACIÓN Gabriel Elizondo	LETTER OF PRESENTATION
19	INTRODUCCIÓN Taiyana Pimentel Paradoa	INTRODUCTION
47	APUESTO A QUE PIENSAS QUE ESTA EXPOSICIÓN SE TRATA DE TI: "EL NARCISO DE JESÚS" DE RAY SMITH Christian Viveros-Fauné	I BET YOU THINK THIS SHOW IS ABOUT YOU: RAY SMITH'S "EL NARCISO DE JESÚS" (THE NARCISSUS OF JESUS)
119	MANO A MANO Entrevista entre Carla Stellweg y Ray Smith Soho, Ciudad de Nueva York, junio de 2018.	FACE TO FACE Interview between Carla Stellweg and Ray Smith Soho, New York City, June 2018.
159	PINTURAS FRONTERIZAS Giuliana Prevedello	BORDER PAINTINGS
165	RUPTURA, RESISTENCIA Y REVOLUCIÓN, AL ESTILO MEXICANO Karen Moe	RUPTURE, RESISTANCE AND REVOLUTION, MEXICAN STYLE
189	CRÉDITOS DE FOTOGRAFÍAS	PHOTO CREDITS