

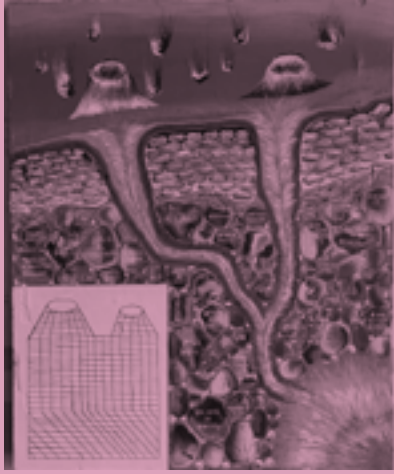
Un ingrediente principal en mi trabajo es el humor, de tipo simple y superficial, que convierto en una travesura icónica, que casi llega a la insolencia. Humor y paradoja son constantes en la vida latinoamericana, como es el caso en México, ya que el humor conlleva una crítica política y un rencor social que constituye el condimento fundamental con el cual elaboro mis dibujos, collages, pinturas y objetos.

Cisco Jiménez, 2017.



La extraordinaria exhibición del trayecto de 25 años de Cisco Jiménez en el Museo Amparo, su primera gran exhibición en un museo, es probablemente el resultado de su decisión de quedarse y trabajar en su ciudad natal, Cuernavaca, una ubicación excéntrica como la del mismo Museo Amparo, ubicado en Puebla. Desde hace más de veinte años, tanto el artista como el museo han hecho incursiones históricas para expandir el mapa del arte contemporáneo más allá de la Ciudad de México. El Museo Amparo ha presentado de manera consistente a artistas que alcanzan otros territorios estéticos, no necesariamente de moda en la Ciudad de México, con una visión curatorial de la cual la exhibición de Jiménez es un testimonio más.

Cisco Jiménez emprendió su carrera en 1989, presentándose en exhibiciones colectivas en el Jardín Borda y en la Universidad de Morelos, en Cuernavaca; una ciudad que cuenta con sus propios artistas de la calle y del graffiti, así como el notorio movimiento llamado *La Ruina Tropical*. La ciudad está situada en la tierra fértil del estado de Morelos, donde nació y luchó Emiliano Zapata y se cultiva caña; además de contar con una fuerte representación de nahuas. No obstante, a partir de los años ochenta, Cuernavaca fue invadida por una



próspera clase media proveniente de la Ciudad de México, quienes vieron a la ciudad en términos de un suburbio de fin de semana.

Para analizar el discurso de Jiménez desde los contrastes y la “bendición a medias” del pequeño pueblo vuelto suburbio, de lo local a lo global, es imposible dejar de incluir las observaciones personales del artista. Destacan ejemplos como sus preocupaciones cotidianas, a través de las cuales ha creado una imaginería que a menudo se convierte en flashazos fragmentados, mismos que explotan como narrativas cortas de sus encuentros vívidos con lo imprevisto y lo incongruente que, al final, constituyen las historias de “la vida real” del artista. En éstas, Jiménez se encuentra igualmente a gusto dibujando una imagen en palabras, garabateando y anotando ideas que después lo llevan a capturarlas en pinturas y objetos. A inicios del 2000, expandió su escritura pictográfica en una bitácora de viajes, de forma continua, mantenida y transmitida semanalmente a una red de amigos a través del correo electrónico. Estos textos o historias de la vida real son un testimonio de su entonces trayectoria nómada, con destinatarios en sitios tan variados como Brasil, Ecuador, Nueva York, San Antonio, Los Ángeles, Europa, Houston y Costa Rica.



¹ En 2000 y 2001, el historiador de arte mexicanoamericano, Víctor Zamudio-Taylor, curó la exhibición titulada *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art* y, de 1996 a 1998, mientras trabajaba de profesor en la Universidad de Austin, Texas, y en seminarios semanales, – en conjunto con la autora del presente ensayo – acuñó el término *glocal* para abarcar cualquiera de las obras que constituye un brebaje barroco que en su turno respondiese a ambos mercados del arte local y global.

² Traducción de la autora de “Pues, aquí está parte del choro mareador... etc.

Esta bitácora de viajes le ofreció a sus lectores y espectadores una rebanada idiosincrática de lo que en la actualidad ha migrado a plataformas más rápidas de comunicación virtual, como Instagram y WhatsApp. Una exhibición del primero de septiembre de 2001 es una clara indicación de un temprano talento correspondiente al artista y a parámetros *glocales*.¹ Por ejemplo, “Pues aquí está parte del choro mareador: quiero empezar por las ideas de los parámetros que me he fijado, aunque no estén de moda y a nadie le importe, ni sea cool ni funky, pero a mí, el contexto local social y artístico y de la vida en general que tengo frente a mis ojotes, es la primera premisa que tomo para hacer lo que hago”.²

Hoy, al mirar hacia atrás para ver esas historias de la vida real, la obra del artista continúa presentando una variedad de imágenes vertiginosas, aparentemente inconexas y revueltas, a menudo ultrabarrocas y repletas de fantasías estéticas,

incluidas las pirámides ancestrales de México o la diosa madre Coatlicue, así como fragmentos de Machu Pichu al lado de las portadas de álbumes de discos y ciudades futuristas nacidas en otros planetas, además de imágenes que han sido inspiradas por la colección de historietas cómicas de su juventud o periódicos como *Alarma* y *Duda*. A fin de cuentas, la experiencia de mirar jamás se nos revela lineal, ni aburrida ni monótona, sino llena de sorpresas visuales que ningún otro artista contemporáneo mexicano consagrado se atreve a retratar.

A lo largo de la obra de Jiménez el público se sirve de una rica carta de su léxico particular e idiosincrático, mismo que deletrea una crítica irreverente de la vida cotidiana en Cuernavaca, una postura política que fácilmente se aplica al resto de México. Un ejemplo es su serie ejecutada por más de una década basada en el huarache, además de otras referencias a un origen humilde, provinciano y de clase obrera.³ Como explicó el artista, “alrededor de finales de los años ochenta, repentinamente se le reemplazaron los huaraches por tenis importados; de igual modo a como se intercambió la indumentaria indígena de manta por jeans traídos del extranjero... probablemente resultado de las estrategias del mercado neoliberal y global”.

Desde unos años para acá, Jiménez ha minado la máquina de propaganda política mexicana, particularmente visible durante las elecciones presidenciales, como la que rodeó al presidente López Portillo (1976-1982): “Lo hecho en México está bien hecho”, hoy día olvidada y reemplazada por el igualmente debatible Tratado de Libre Comercio de América Norte (comúnmente llamado TLCAN), instaurado en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari y aún vigente en el sexenio del actual presidente de México, Andrés Manuel López Obrador.

Otro aspecto que atrae la atención del espectador es la incorporación única de “escritura” del artista –en particular su uso de la jerga coloquial, muchas veces mordaz, satírica, sarcástica, sexy y burlona– que se emplea en expresiones como *Hocico* o *No mames*. Estos usos del lenguaje de insinuación sexual incluyen asimismo



³ Calzado local consistente de una sandalia con correas de cuero cortadas a mano y unidas a una suela hechas de neumáticos de automóvil reciclados.



⁴ Exhibiciones internacionales tales como *20 Million Mexicans Can't Be Wrong*, curada por Cuauhtémoc Medina en la South London Gallery de la epónima ciudad; *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, curada por Klaus Biesenbach para MoMA PS1 y el Kunstwerke; así como *Zebra Crossings*, curada por Magali Arriola en Haus der Kulturen der Welt en Berlín – todas en 2002– se conforman a los parámetros de la convención global por evitar una traducción estética de los orígenes mexicanos nacionalistas en la obra de los artistas seleccionados.

⁵ Otra bendición disfrazada es el hecho de que en los años 1990 Jiménez no participó en espacios en los que operaban artistas de la Ciudad de México, y en los cuales los grupos o colaboraban o experimentaban en plataformas tales como Salón des Aztecas, La Panadería, Curare, La Quiñonera, Temístocles 44, Torre de los Vientos, ZONA, Art Deposit y CANAIA. Estos artistas llegaron a ganar fama por su así llamado “nuevo” arte postnacional, neoconceptual, postcomunista o postideología, creando obras principalmente enfocadas en ondas de delito y confrontación entre clases en la Ciudad de México, ambas intensificadas por mercados neoliberales.

⁶ Littman dirigió la NYU Grey Art Gallery, el Museo Tamayo, seguido por el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Fundación Televisa. Actualmente es director ejecutivo de la Fundación Vergel, misma que conserva y exhibe el acervo de la renombrada colección de Jacques y Natasha Gelman.

⁷ La primera exposición internacional de Cisco Jiménez se tituló *Let Me Introduce You To...* en la galería Carla Stellweg, Nueva York, en 1996. Durante 1997 la galería mostró asimismo obra de Jiménez en la Feria de Arte ARCO (Madrid) y en la Feria Internacional de Arte en Miami.

albures, los “cachondos” chistes de doble sentido que constituyen otro testimonio del gusto de Jiménez por aliarse con la cultura popular.

Al considerar la obra de Jiménez al lado de otros artistas de la generación de 1990, es indudable que ésta no cabía en los debatibles cánones, así como en las metanarrativas de artistas, curadores y críticos radicados en la Ciudad de México.⁴ Por ende, virtualmente toda exhibición itinerante con curaduría de perspectiva centrista excluyó o evitó su trabajo. De manera paradójica, tal realidad liberó al artista para no adoptar ningún método de producción *post-éste* ni *post-ése* que muchos artistas radicados en la capital mexicana favorecen.⁵

Pese a lo arriba mencionado, Jiménez ganó una impresionante lista de coleccionistas y su obra se exhibió por todo el mundo. Este temprano reconocimiento se debe, entre otros factores, al entusiasmo por la obra de Jiménez del curador Robert R. Littman, quien, a finales de los años 1980 y comienzos de 1990, en colaboración con la coleccionista Paula Cusi de Azcárraga, adquirieron ávidamente la obra del artista como parte de lo que más tarde se conoció como arte “neomexicano”, un movimiento con el cual la obra de Jiménez de diversas épocas, se asociaba y se exhibió, para dar un ejemplo, en el Museo Reina Sofía en Madrid.⁶

Littman también comisionó al artista para pintar una obra de tamaño mural para la Colección Jacques y Natasha Gelman en 1996, actualmente una parte de la Colección Fundación Vergel. Es más, posterior a su primera exhibición exitosa de 1996, en la que se vendieron todas sus obras en Nueva York, seguidas por exposiciones con Marco Antonio Vilaça, de la galería brasileña Camargo-Vilaça, junto a las galerías Jacobo Karpio en Costa Rica y OMR en la Ciudad de México, contribuyeron al renombre nacional e internacional del artista.⁷

Otro aspecto del arte de Jiménez se conecta con el concepto de precariedad. El *arte povera* (o versión *sui generis*) latinoamericano, ya que se vale de materiales modestos tales como barro y pintura industrial para casa, en vez de materiales artísticos importados que se encuentran sólo en la

Ciudad de México.⁸ Esta realidad, sin propósitos de confrontación respecto a artistas radicados en la Ciudad de México cuyas obras se han vuelto sinónimas con una índole de *NAFTart* o un extraño giro del mismo, permite que la obra de Jiménez se destaque con una fascinación única que no cabe dentro de ningún otro canon mexicano ni internacional.⁹

A mediados de la década de 1990, Jiménez expandió su uso de imaginerías basadas en la palabra y el texto para crear obras esculpidas de tres dimensiones en las cuales la palabra se refiere al objeto, tal como sucede en *Idiotas*, y en inventar nuevos nombres de marcas de y para corporaciones globales mexicanas y agencias paraestatales, todas repletas con corrupción endémica y degradante, tanto coincidentes como colusorias con el narcotráfico y sus cruentas guerras entre carteles.

A la vez, Jiménez siguió socavando los efectos del mercado global del arte en su estilo único *glocal* y ultrabarroco al crear una narrativa visual densamente habitada por los muchos conflictos políticos y a menudo por las devastadoras implicaciones del sistema oficial que gobierna a todos los ciudadanos mexicanos. En una de sus series acerca de los infortunios de la nación, Jiménez presentó pistolas y otras armas hechas de barro pintado siguiendo la tradición de las pinturas en papel amate del Río Balsas, Guerrero, sitio en pleno centro de acción del narcotráfico. Para entonces las guerras del narco y las matanzas en ese estado habían llegado a Cuernavaca para darle a la ciudad un nuevo apodo: Cuernabalas.

Durante el confinamiento forzado de la pandemia del año 2020 y hartos de la figuración, Jiménez pasó de sus conocidas series de radiograbadoras de pilas a utilizar la geología como inspiración primaria que le llevó a desarrollar su perspectiva personal acerca de la abstracción.¹⁰ Dicho esto, estas incursiones abstractas no han eliminado la predilección de Jiménez de enmarcar sus imágenes con humor, como nos recuerda la cita al principio del presente texto. Es un rasgo prominente del artista enfrentar, entre varios conflictos, aquéllos que hacen referencia a clase y raza en la cultura visual de México. Sin duda, estos temas, junto con

⁸ El crítico de arte italiano Germano Celant acuñó el término en 1967 y lo introdujo en Italia durante un período inestable a finales de los años 1960, ocasión en la cual los artistas adoptaron posiciones radicales y empezaron a atacar los valores de instituciones gubernamentales, industriales y culturales establecidas.

⁹ Un término que se volvió común para describir arte creado por debajo del “paraguas” (i.e., influencia y protección) del TLCAN. Véase *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era*, por Amy Sarah Carroll (University of Texas Press, 2017).



¹⁰ Radio tocadores de casetes alimentados por pilas que se usan aún en la provincia mexicana por campesinos en cuyas moradas falta la energía eléctrica.



la antes mencionada corrupción a base del mercado neoliberal, aunque no son para nada humorísticos son un atributo de las clases bajas mexicanas. El convertir cualquier experiencia adversa y humillante en algo humorístico y tomárselo en broma. O, en las propias palabras del artista, “Como es sabido tengo una predilección muy especial por todo lo que es rechazado, lo que apesta y lo que chilla, lo naco, lo grosero, lo anti-fresa y lo anti-solemne, y... las groserías: siempre les encuentro nuevas aplicaciones (un mundo difícilmente agotable). Las groserías me alejan de la globalidad porque son intraducibles y super-locales, super-contextuales, y además busco negociarla para trascender dizque insultos en imágenes viles para ser entendidas por alemanes, gringos o brasileños. Tuve la fe de que tan sólo las vibras de estos dichos transmitirán la neurosis de México, donde siempre brota algo infernal. En otras palabras, como metáforas de lo que los gringos llaman “cuando la mierda choca contra el ventilador”.

En el caso de Cisco Jiménez el refrán de que una imagen vale mil palabras puede ser invertido para hacer de mil palabras una sola imagen.

Para finalizar, las obras de Cisco Jiménez desplazan, cuestionan y matizan las reglas relacionadas al arte y a quién lo hace, quién y qué son los temas, quién lo exhibe y dónde, así como quién lo compra. Su arte insiste en inquietar el mundo que lo rodea, interrogando los sucios enredos entre el arte y el poder, la historia, el contexto, la identidad y la diferencia; siempre por medio de su repertorio inventivo de línea, color, collage y forma. Como una vez declaró el artista Jimmy Durham, “puedo decir que, como artista, Jiménez no parece reconciliarse con nada. Su obra es siempre inquieta y no deja de seguir evolucionando.”

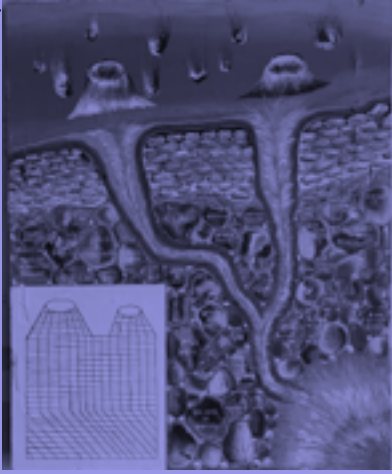
Humor is a main ingredient in my work, of a simple and superficial type, that I turn into an iconic prank, that almost comes to insolence. Humor and paradox are constants in Latin American life, as is the case of Mexico, since humor carries political criticism and rancor that constitutes the fundamental seasoning with which I make my drawings, collages, paintings and objects.

Cisco Jiménez, 2017.



The extraordinary exhibition of the 25-year career of Cisco Jimenez at the Museo Amparo—his first major museum show—is more than likely the result of his decision to remain and work in his hometown, Cuernavaca: an ‘eccentric’ location like that of the Museo Amparo, in Puebla. Both the artist and the museum have over the past two decades, made historic inroads to expand the contemporary visual arts map beyond Mexico City. The Amparo has consistently shown artists who broach other aesthetic territories, not necessarily in vogue in Mexico City, a curatorial vision of which Jimenez’s exhibition is one more testimony.

Cisco Jimenez began his career in 1989, showing in group exhibitions at the Jardin Borda and the University of Morelos in Cuernavaca. A city with its own unique street-graffiti artists as well as the notorious movement called *La Ruina Tropical*. It is nestled in the luscious State of Morelos, the home of Emiliano Zapata and of sugar cane, in



¹ In 2000-01, the Mexican-American art historian, Victor Zamudio-Taylor, co-curated *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, and from 1996-98, while a professor at the Univ. of Texas, Austin, in weekly seminars on Chicano-Latino art, together with the author, coined the term “glocal”, to encompass all those works that were a baroque concoction addressing both the local and global art markets.

² Translation by the author of “Pues, aquí está parte del chorro mareador...etc.”

addition to the indigenous Nahuas. However, since the 1980s, Cuernavaca has been invaded by Mexico City’s thriving middle class who consider the city their weekend suburb. To analyze Jimenez’s discourse from within this contrasted and mixed blessing of *pueblo* turning into suburb, local into global, it is impossible not to include the artist’s personal observations: such as his day-to-day concerns whereby he has created an imagery that is often turned into fragmented flashes, those that explode into short narratives of his vivid encounters with the unexpected and the incongruous, which, finally, are the artist’s ‘real life’ stories. In these, Jimenez is equally at ease drawing a picture with words, scribbling and annotating ideas that later lead him to capture them in paintings and objects. In the early 2000’s, he expanded his pictographic writing in an ongoing travel log, maintained and transmitted regularly by email to a group of friends from around the world. These real-life stories or texts are a testimony to his then nomadic career, with markings from destinations as distinct as Brazil, Ecuador, New York, San Antonio, Los Angeles, Europe, Houston or Costa Rica.

The email travel log offered the reader-viewer an idiosyncratic slice of what today has grown into the fast WhatsApp and Instagram virtual communication platforms. A Sept. 1, 2001 sample shows Jimenez’s early knack for *glocal* parameters.¹ For instance: “Well... here are a few of my woozy thoughts: I want to give you an idea of the guidelines I’ve chosen for myself, even if they’re not fashionable or popular, cool or funky, since in my case, the local, social and artistic context and life itself, which is staring right back at me, is the first premise I take into account for what I end up doing.”²

Today, looking back on those real-life stories, his body of work continues to present a dizzying, seemingly disjointed and jumbled array of images, often ultra-baroque and jam-packed with his esthetic fantasies, including Mexico’s ancestral pyramids or the mother Goddess Coatlicue, as well as fragments of Peru’s Machu Picchu, next to record album covers and futuristic cities born on other planets, in addition to images inspired by his collection of childhood comics or newspapers,

such as *Alarma* or *Duda*. All in all, the experience of looking is never linear, dull or monotonous and, instead, always full of visual surprises like no other mainstream artist in Mexico today.

Throughout Jimenez's work, the public is served a rich menu of his particular and idiosyncratic lexicon, one that spells a critical irreverence of daily life in Cuernavaca, a political position that can be applied to the rest of Mexico. A poignant example is his decade-long series based on the *huarache*, in addition to other references of a humble, provincial working class origin.³ As the artist explained: "...around the late 1980's all of a sudden the huarache was replaced by imported sneakers, just like the native *manta* clothing was exchanged for imported jeans...most likely resulting from the introduction of neoliberal global market strategies."

Over the past years, Jimenez has also mined Mexico's well-known political propaganda machine, especially visible during Presidential elections, such as the one surrounding President Lopez Portillo election (1976-1982): "Lo Hecho en Mexico Está Bien Hecho" ("What's made in Mexico is Well Made"), today forgotten and replaced by the equally debatable free-trade agreement or NAFTA, inaugurated during Salinas de Gortari's administration and still in effect by the current President Andres Manuel Lopez Obrador.

Another aspect that grabs the viewer's attention is the artists' unique incorporation of "writing", in particular his use of colloquial, often biting, satirical sarcastic and *burlona* sexy slang with expressions such as *Hocico* or *No Mames*.⁴

In addition, this usage of sexual innuendo includes *albures*, the type of sexually risqué double *entendres* that are one more testimony to Jimenez's penchant to align himself with the working-classes.

Considering Jimenez's work next to other 1990's generation artists, it is clear it did not fit in with the debatable canons and meta-narratives of Mexico City-based artists, curators and critics.⁵ Hence, virtually all international traveling museum exhibitions curated from a centrist perspective

³ Native footwear—a sandal with hand-cut leather straps attached to soles made of recycled car tires.



⁴ Hocico: snout or mouth; No Mames: don't suck (Author's translation).

⁵ International exhibitions such as *20 Million Mexicans Can't Be Wrong*, curated by Cuahtémoc Medina at the South London Gallery in London; *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, curated by Klaus Biesenbach for MoMA PS1 and Kunstwerke; and *Zebra Crossings*, curated by Magali Arriola at Haus der Kulturen der Welt in Berlin, all in 2002—fit the parameters of the global mainstream by avoiding an aesthetic translation of the nationalist "Mexican" origin of the selected artists' works.



⁵ Another blessing in disguise is the fact that Jimenez did not partake in the 1990's Mexico City artists-run spaces, where groups either collaborated or experimented in platforms like *Salón des Aztecas*, *La Panadería*, *Curare*, *La Quiñonera*, *Temístocles 44*, *Torre de los Vientos*, *ZONA*, *Art Deposit*, and *CANAIA*. Those artists all gained exposure for their so-called "new" post-national, neo-conceptual art, post-communist or post-ideology art, creating works that mainly focused on Mexico City's waves of violence and class confrontation, intensified by the neoliberal markets.

⁶ Littman was the director of NYU Grey Art Gallery, the Tamayo Museum in Mexico City, followed by the Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Fundación Televisa. Currently he is the Executive Director of the Vergel Foundation that conserves and exhibits the holdings of the renowned Jacques & Natasha Gelman Collection.

⁷ Cisco Jimenez's first solo international show was *Let me introduce you to...* at Carla Stellweg Gallery, New York, NY, 1996. The gallery also showed his work at the 1997 ARCO International Art Fair, Madrid, and the Miami International Art Fair.

⁸ The term was coined by Italian art critic Germano Celant in 1967 and introduced in Italy during the period of upheaval at the end of the 1960's, when artists were taking a radical stance and began attacking the values of established institutions of government, industry, and culture.

⁹ A term that has become common to describe art created under the umbrella or influence of the NAFTA treaty. See: REMEX: "Toward an Art History of the NAFTA Era", by Amy Sarah Carroll; Pub. University of Texas Press, 2017.



excluded or avoided his work. Paradoxically, this fact liberated the artist from adopting any of the post-this or post-that production methods favored by Mexico City-based artists.⁵

Despite the above, Jimenez gained an impressive roster of collectors and exhibited all over the world. This early international exposure is, among other factors, due to curator Robert R. Littman's enthusiasm for his work, who during the late 1980s and 90s, together with collector Paula Cusi de Azcárraga, avidly collected his work as part of what later became known as "Neo-Mexican" art, a movement Jimenez's work was at various times and occasions associated with and shown in, for instance, the Reina Sofia Museum in Madrid.⁶

Littman also commissioned the artist to paint a mural-size work for the Jacques & Natasha Gelman Collection in 1996, today part of the Fundación Vergel Collection. And, after his first successful and sold-out 1996 exhibition in NYC, Marco Antonio Vilaça of the Camargo-Vilaça Gallery in Brazil, Jacobo Karpio Gallery in Costa Rica and OMR Gallery in Mexico City, all added to the artist's national and international exposure.⁷

Another feature of Jimenez's work is its rootedness in the concept of *precariousness*, one that could describe a Latin American or *sui generis* version of Arte Povera, such as using humble materials like *barro* (mud) or commercial house paint, instead of the imported art materials found in Mexico City.⁸

This reality, though not purposely confrontational with Mexico City-based artists whose work has become synonymous with a kind of *NAFTArt* or a bizarre twist thereof, makes Jimenez's work stand out with a unique allure that falls outside of any of the canons in Mexico and around the world.⁹

Around the middle of the 1990's Jimenez broadened his usage of word and text-based imagery, to create three dimensionally carved works in which the word references the object, such as *Idiotas*, and by inventing new brand names from and for Mexican global corporations as well as parastatal agencies, all rife with endemic and decadent corruption,

coinciding and in collusion with the drug trade and its bloody cartel wars.

At the same time, Jimenez continued to mine the effects of the global art market in his unique *glocal* and ultra-baroque fashion, by creating a densely populated visual narrative of the many conflicting and often devastating political implications of the official system that governs all of Mexico's citizens. In one of his series about the nation's misfortunes, Jimenez placed guns and weapons, made out of painted barro and incorporating the *Amate* (bark) paper painting tradition from the Rio Balsas, Guerrero, smack in the center of the action. The narco wars and killings in Guerrero had at that point reached nearby Cuernavaca, giving the city a new nickname: *Cuernabalas*.

During the forced confinement of 2020's pandemic, and getting fed up with figuration, Jimenez went from his well-known series of *radiograbadoras de pilas* (*Battery operated radiocassette players*), to using geology as his primary inspiration, leading him to develop his personal take on abstraction.¹⁰

However, these abstract incursions have not eliminated Jimenez's predilection to bracket his images with humor, as the quote at the beginning of this text reminds us. It is the artist's personal trait to face, among other conflicts, those of race and class references in Mexico's visual culture. Granted, these issues and the prior mentioned neoliberal market-based corruption, are no laughing matter yet, as Jimenez's quote also references, it is a very Mexican working-class attribute to turn any adverse and humiliating experience into humor and laugh it off.

Or, in the artist's own words: "The double talk of the working-class slang keeps me away from globalization because they are untranslatable and super local, super contextual, plus I try to negotiate these by transcending so-called insults [in Spanish] into foul images, so that they can be understood by Germans, Gringos or Brazilians. I had faith that just the vibes of those sayings would transmit the neuroses of Mexico, where all



120



¹⁰ Battery operated 1960s radio-cassette players, that are today still used in the Mexican countryside by peasants whose homes do not have electricity.



hell breaks loose. In other words, like visual metaphors of when ‘the shit hits the fan’.” In the case of Cisco Jimenez, the saying ‘a picture is worth a thousand words’ can be turned around making a thousand words equal to a picture.

To finalize, Cisco Jimenez’s works displace, question tint the rules related to art and who makes it, who and what the subject is, who and where it is shown, as well as who buys it. His art is intent on unsettling the world around it, interrogating the messy entanglements between art and power, history, location, identity and difference – always accomplished through his inventive repertoire of line, color, collage and form, and, as the artist Jimmy Durham once stated: “...I can say that as an artist Jimenez doesn’t seem to be reconciled with anything. His work is always restless, and on the move“

October 2021