

Lindquist, Greg. "Jose Dávila," *Arte al Dia Internacional*, No. 143, July, 2013.

JOSE DÁVILA

By / por **Greg Lindquist**
(New York)

A South American artist friend recently suggested that the migration and digestion of contemporary art from North to South America sometimes takes many decades to be reflected in the art. Perhaps, the rapid increase in distribution and circulation of art through the Internet and international fairs has also sped up this process. However, Jose Dávila's sculptures and photographic manipulations, responding to many North American and European threads of modernist traditions and movements, demonstrate that this process of exploration and investigation can be a slow, protracted and rewarding act. Through email dialogue, Greg Lindquist and Jose Dávila discussed these concerns surrounding his work.

Greg Lindquist: In *Untitled (The Space Beneath Us)* (2012) at Art Basel Miami Beach, notions of the purity of color are toppled in favor of an improvised sense of material and place. In reworking the structure and scale of Joseph Albers's *Homage for the Square* into a public sculpture, how did notions of site play inform the way this piece was made?

Jose Dávila: Public space is a utopian context for an artist to work in. Everyone can experience the work, an old lady, children, etc. Most people that come across the work were not searching for it, so their expectation is somehow totally "clean". To work in public space always presents this opportunity. To give the work the opportunity to confront real life and see how it adapts to it. I was indeed interested in doing a work that would interfere in a positive way with the park, with what people do in the park, to become an activity and not just an object to look at. I wanted to do a staggered real space, out of the notion of a suggested space by a fake perspective that comes out of Albers's paintings.

G. L.: Through the literal removal of these artists from the photographs with their work—largely men, such as Henri Matisse,

un amigo artista sudamericano sugirió hace poco que a veces lleva muchas décadas que la migración y la asimilación del arte contemporáneo de América del Norte a América del Sur se refleje en el arte en general. Tal vez el rápido incremento en la distribución y circulación de arte a través de Internet y de las ferias internacionales han acelerado este proceso. Sin embargo, las esculturas e intervenciones fotográficas de Jose Dávila, que responden a muchas vertientes de tradiciones y movimientos modernistas de América del Norte y Europa, demuestran que este proceso de exploración e investigación puede ser un acto lento, extendido y gratificante. A través de un diálogo por correo electrónico, Greg Lindquist y Jose Dávila discutieron estas inquietudes concernientes a la obra de este último.

Greg Lindquist: En *Untitled (The Space Beneath Us)* (2012) presentada en Art Basel Miami Beach, las nociones sobre la pureza del color se ven desplazadas en favor de un sentido improvisado del material y el lugar. Al reelaborar la estructura y la escala de la obra de Joseph Albers *Homage for the Square/Homenaje al cuadrado*, transformándola en una escultura pública, ¿cómo influyeron las nociones del juego con el lugar en la forma en que se creó la pieza?

Jose Dávila: El espacio público es un contexto utópico para el trabajo de un artista. Todo el mundo puede experimentar la obra: una señora mayor, los niños, etc. La mayoría de las personas que se topan con la obra no la estaban buscando, de manera que su expectativa es, de algún modo, totalmente "limpia".

El trabajo en un espacio público siempre presenta esta oportunidad. El darle a la obra la oportunidad de enfrentarse a la vida real y ver cómo se adapta a ella. Me interesaba hacer una obra que interfiriera de manera positiva con el parque y con lo que la gente hace en el parque, que se convirtiera en una actividad y no simplemente en un objeto para mirar. Quería hacer un espacio



Untitled (The Space Beneath Us), 2012. ART PUBLIC, Art Basel Miami Beach 2012
 Mexican Tlaquepaque traditional handmade ceramic, 10 x 10 m.
 Cerámica tradicional mexicana de Tlaquepaque hecha a mano.
 Courtesy of/ Cortesía de la Galería Travesía Cuatro, Madrid and OMR, Mexico D.F. / Travesía Cuatro, Madrid y OMR, Mexico D.F.

Alberto Giacometti, Pollock, and Yves Klein—in *Topologies of Identity* (2012) for example, are you critical of this Western European male grand narrative that is being excised? They also have a disturbing quality as photographic portraits, forcing one to focus on the creative work rather than the creator.
J. D.: I didn't intend this work to be a precise critique of the Western European Male grand narrative but rather a critique of the notion that fuels the myth of the artist as a personage. The adulation of a sort of king Midas, in which everything he does

real escalonado, basado en la noción de espacio sugerido por una perspectiva falsa que surge del laborioso trabajo de Albers.

G.L.: A través de la remoción literal de estos artistas —en su mayoría hombres, como Henri Matisse, Alberto Giacometti, Pollock, e Yves Klein— de las fotografías en las que están retratados con su obra, en *Topologies of Identity/Topologías de la identidad* (2012) por ejemplo, ¿eres crítico de la gran narrativa masculina característica de la Europa Occidental que se practica? También tienen una cualidad perturbadora como retratos fotográficos, forzando al observador a enfocarse en el trabajo creativo más que en el creador.

J.D.: No era mi intención que esta obra fuese una crítica específica de la gran narrativa masculina de Europa Occidental, sino más bien una crítica de la noción que alimenta el mito del artista como personaje. La adulación de una especie de rey Midas que implica que todo lo que hace está bien simplemente porque él o ella lo han tocado. Se trata de una propuesta más que de una crítica, destinada a recordarnos que debemos enfocarnos en la obra más que en el personaje.

G.L.: ¿Crees que esa adulación de la mitología del artista constituye un problema



I think healthy works of art raise questions, which I don't have the answers for. | Creo que las obras de arte saludables plantean preguntas para las que no tengo respuestas.

El juego de lo posible, 2012
Oil on canvas, 15.7 x 25.5 in./
Óleo sobre tela, 40 x 60 cm.
Courtesy of/ Cortesía de la
Galería Travesía Cuatro,
Madrid and OMR, Mexico D.F./
Travesía Cuatro, Madrid
y OMR, Mexico D.F.
Photo/Foto Jose Davila.

Facing page/ Página Opuesta
Horizonte vertical, 2012
Wooden poles, metal bases,
356 x 80 x 22 cm.
Vigas de madera, bases de
metal, 356 x 80 x 22 cm.
Courtesy of/ Cortesía de la
Galería Travesía Cuatro,
Madrid and OMR, Mexico D.F./
Travesía Cuatro, Madrid
y OMR, Mexico D.F.

is good, just because he touched it. It's a proposal, rather than a critique, to remind us to focus on the work rather than the character.

G. L.: Do you feel like that adulation of the artist's mythology is a problem in contemporary art now?

J. D.: Yes I do.

G. L.: In *Untitled* (2012) the sculptural mobile based on the structure of Albers's square, the removal of color functions similarly to *Topologies of Light* (2012) in which you cut out the fluorescent tubes from photographs of Dan Flavin's light sculptures. In a way, in both works, you are removing a key quality in the work. How much do these works in your opinion complicate homage? And do they function to you as a critical gesture towards, for example, the fetishization of purity or reduction of form?

J. D.: The very first mobile I did was indeed all black, because I wanted to work with the proportion frames Albers used. That somehow functioned as a container to be filled many times with diverse combinations

en el arte contemporáneo en la actualidad?
J. D.: Sí, lo creo.

G. L.: En *Untitled/Sin título* (2012) el móvil escultórico basado en la estructura del cuadrado de Albers, la eliminación del color funciona de manera similar a *Topologies of Light/Topologías de la luz* (2012) en la que has recortado los tubos fluorescentes de Dan Flavin. En cierto modo, en ambas obras estás eliminando una cualidad clave de la obra. En tu opinión, ¿en qué medida complican estas obras el homenaje? ¿Y consideras que funcionan como un gesto crítico con respecto, por ejemplo, de la fetichización de la pureza o el reduccionismo de la forma?

J. D.: El primer móvil que creé fue de hecho enteramente negro, porque quería trabajar con los parámetros de proporción utilizados por Albers, que funcionaban en cierta forma como un contenedor que podía ser llenado muchas veces con diferentes combinaciones de colores. Quería emplear esos parámetros desde un punto de vista espacial, como una obra tridimensional que surgiera de una obra bidimensional referida



35

of colors. I wanted to use those frames in a spatial way, a three-dimensional work that came out of a two dimensional one about perspective. However, into the search of trying to produce a sculpture out of a painting I realized it could work also with color and so I did.

Neglecting the light tubes in Flavin's photograph is a strategy to raise the question in the viewer about which role the tubes played in Flavin's work, are they the work? Or do they produce the work? I think healthy works of art raise questions, which I don't have the answers for.

G. L.: Absolutely. If you remove the light tubes, then you have the atmospheric light, which is a result of the light tubes. But the tubes alone do not make the work, even though when Flavin first exhibited this work, this was the most challenging part of the work. No one wanted to acknowledge the result of the tubes. Are you interested in any spiritual implication of the light?

J. D.: I'm not personally interested in spiritual implications in art; however, it is indisputable that light does have a great impact on human behavior and reactions to perceive spaces and even feelings. It is interesting how susceptible human feelings are to light.

G.L.: In many of your works, you locate new materials or ways to reconfigure and reconsider Modernist and Minimalist forms. This comes up several times with the motif of Donald Judd's Stack formations. For example, in *Horizontal Vertical*, (2012), you re-imagine them with weathered driftwood, *Untitled* (2008) with segmented shipping containers, *Untitled* (2007) and (2009) with consumerist cardboard boxes. Judd's dour ideas of symmetry, repetition, the specificity of a particular object and the inherent qualities of the surface are placed in a tense contrast to the ephemeral and irregular qualities of your choice of

a la perspectiva. Sin embargo, en el curso de la búsqueda implícita en tratar de crear una escultura a partir de una pintura me di cuenta de que también podía trabajar con color y así lo hice.

El descartar los tubos de luz de las fotografías de Flavin constituye una estrategia tendiente a hacer que el espectador se cuestione el papel de los tubos de luz en la obra de este artista. ¿Constituyen ellos la obra? ¿O producen la obra? Creo que las obras de arte saludables plantean preguntas para las que no tengo respuestas.

G. L.: Absolutamente cierto. Si eliminas los tubos de luz, queda la luz ambiente, que es una consecuencia de los tubos de luz. Pero los tubos en sí no constituyen la obra, aunque cuando Flavin exhibió esta pieza por primera vez, esa fue la parte más desafiante de la obra. Nadie quería reconocer el resultado de los tubos. ¿Te interesa alguna implicancia espiritual de la luz?

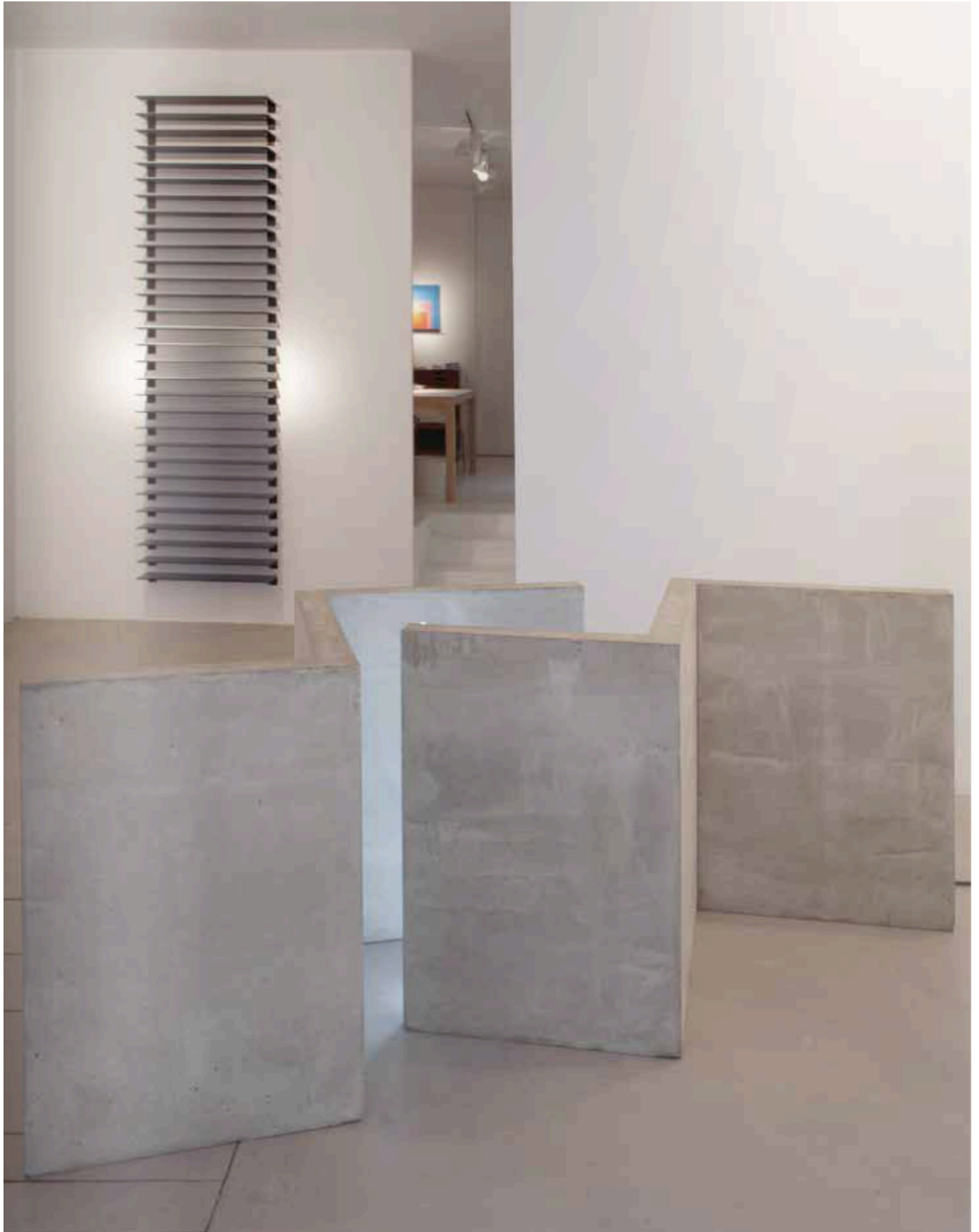
J. D.: Personalmente, no estoy interesado en ninguna implicancia espiritual en el arte. No obstante, es indiscutible que la luz tiene un gran impacto sobre el comportamiento humano y las reacciones para percibir espacios y aun sentimientos. Es interesante lo susceptibles que son los sentimientos humanos a la luz.

G. L.: En muchas de tus obras, incluyes nuevos materiales o formas de reconfigurar o reconsiderar las formas modernistas o minimalistas. Esto surge varias veces en el tema de las formaciones de apilamientos de Donald Judd. Por ejemplo, en *Horizontal Vertical*, (2012), las reimaginas utilizando madera de deriva desgastada, *Untitled/Sin título* (2008) contenedores de carga segmentados, *Untitled/Sin título* (2007) y (2009) con cajas de cartón propias de la sociedad de consumo. Las persistentes ideas de Judd sobre la simetría, la repetición, la especificidad de un objeto en particular y las cualidades inherentes a la superficie se sitúan en un tenso contraste con las cualidades de transitoriedad e irregularidad en tu elección de materiales. Además, al utilizar un contenedor de carga y empaque de productos, por ejemplo, te enfrentas directamente con las formas de transporte en las cadenas de consumo. ¿Crees que estas obras hacen referencia a problemas y contenidos característicos de una economía global y ya no son tan estadounidenses como Judd habría querido verlas?

J. D.: Tiendo a relacionar estas obras de Judd más con el sentido de la aritmética del espacio y la forma en que operamos en él.

Promesa de un Mundo Mejor, 2012. Concrete and neon light. Variable dimensions. Concreto y luz de neón. Medidas variables.

Exhibition view. Vista de la Exposición "Juego de lo Posible". Courtesy of/ Cortesía de la Galería Travesía Cuatro Madrid, Spain/España.



materials. In addition, with using a shipping container and product packaging, for example, you confront head on the modes of transportation in consumer chains. Do you believe these works speak to issues and content characteristic of a global economy and are no longer as American as Judd would have liked to have seen them?

J. D.: I tend to relate these works to Judd more in the sense of the arithmetic of space, and how we operate in it. How the distance between things influences our behavior, more than on the pristine quality of the materials Judd used.

This is why I use, for example, cheap cardboard or simple driftwood.

Judd's precept surely holds true, but I think is universal and can be achieved with materials associated with poorness or third world.

G. L.: Are these materials that you associate with economic status also something that reflects a particular culture, in Mexico or Latin America, or elsewhere in our world? If so, how?

J. D.: In many poor areas of the world, cheap and found materials are reconfigured to create something else than the purpose these materials or objects were originally created for. I like that cue. It is a very interesting form of recycling, reusing, which boosts the creative force that comes out of the scarcity of resources. I remember how impressed I was when I saw once, a house in a *favela* in Rio de Janeiro, that one of its walls was created by stacking old, broken refrigerators.

G. L.: In "Bichos Gigantes," (2009) you cite the matchbox forms of Lygia Clark as inspiration. How much do recent Latin American movements of art, such as the Brazilian Constructivists, or culture at large, influence your work?

J. D.: Certainly the Brazilian Constructivists movement and artists fascinate me, as well as modern architecture in Latin America or Africa, outside of the rich western countries. Yes, these two fuel my creative process in many ways, sometimes more intuitively and sometimes more rationally.

G. L.: Can you give some examples of modern architecture in Latin America and Africa?

J. D.: For example, the Obafemi Awolowo University campus in Nigeria, built in the sixties. Or the Agadir affordable housing project in Morocco. Have to mention, evidently, the city of Brasilia in Brazil. The main campus of the National University of Mexico, in Mexico City. Or the general work of Mario Pani, or Félix Candela, in Mexico, amongst others.

La forma en que la distancia entre las cosas influye sobre nuestro comportamiento, más que con la prístina cualidad de los materiales que utilizaba Judd.

Es por eso que utilizo, por ejemplo, cartón barato o simple madera de deriva.

El precepto de Judd seguramente continúa siendo válido, pero pienso que es universal y puede ser alcanzado utilizando materiales asociados con la pobreza o el Tercer Mundo.

G. L.: ¿Son estos materiales que asocias con el estatus económico también algo que refleja una cultura particular, en México o América Latina, o en alguna otra parte del mundo? De ser así, ¿de qué forma?

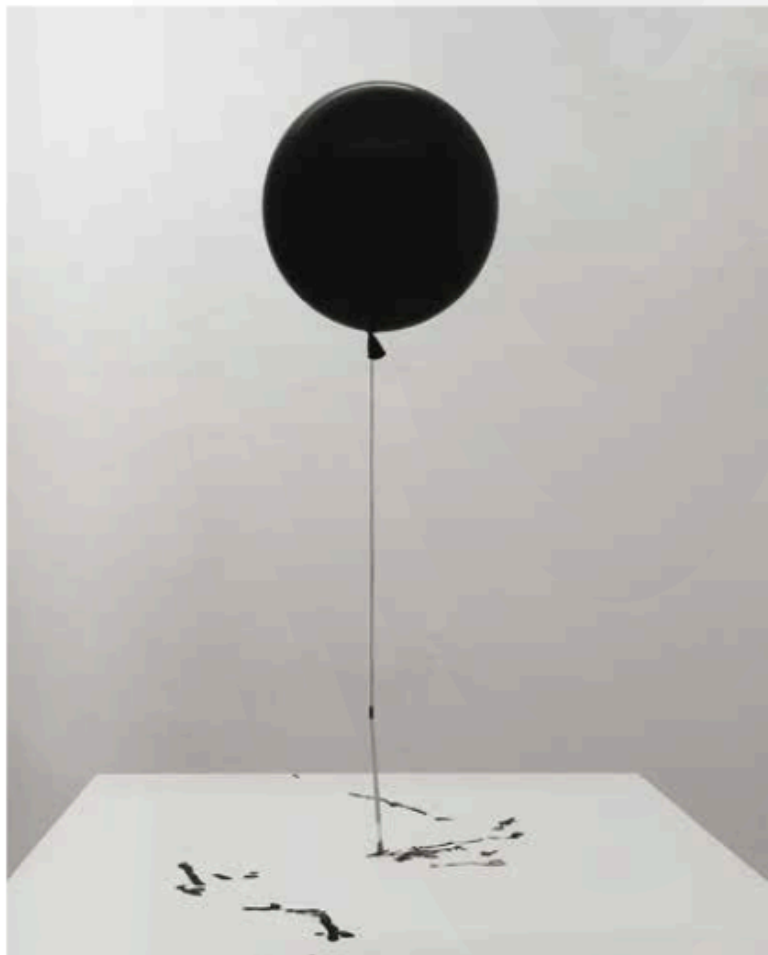
J. D.: En muchas zonas pobres del mundo, se reconfiguran materiales baratos o encontrados para crear algo diferente del propósito para el cual estos materiales u objetos habían sido creados originalmente. Me gusta ese pie. Es una forma muy interesante de reciclaje, de reutilización, que potencia la fuerza creativa que surge de la escasez de recursos. Recuerdo lo impresionado que estuve cuando una vez vi una casa en una favela de Río de Janeiro, una de cuyas paredes había sido construida apilando viejos refrigeradores en desuso.

G. L.: En "Bichos Gigantes," (2009) citas las formas creadas con cajas de fósforos de Lygia Clark como inspiración. ¿En qué medida influyen sobre tu trabajo los recientes movimientos artísticos latinoamericanos tales como el constructivismo brasilero, o la cultura latinoamericana en general?

J. D.: Ciertamente el movimiento constructivista brasilero y los artistas que lo representan me fascinan, lo mismo que la moderna arquitectura de América Latina o de África, ajena a la de los ricos países occidentales. Sí, ambas cosas alimentan mi proceso creativo de muchas maneras, a veces más intuitivamente y a veces más racionalmente.

G. L.: ¿Puedes dar algunos ejemplos de arquitectura moderna en América Latina y África?

J. D.: Por ejemplo, el campus de la Universidad Obafemi Awolowo en Nigeria, construido en los años sesenta. O el proyecto Agadir de viviendas económicas en Marruecos. Debo mencionar, evidentemente, la ciudad de Brasilia en Brasil. El campus principal de la Universidad Nacional de México. O la obra en general de Mario Pani y Félix Candela, en México, entre otros.



Ejercicios de lo posible, 2007
C-print, 10.6 x 7.8 in.
Fotografía a color, 27 x 20 cm.
Courtesy of/ Cortesía de la
Galería Travesía Cuatro,
Madrid and OMR, Mexico D.F. /
Travesía Cuatro, Madrid
y OMR, Mexico D.F.



[profile | perfil]

Jose Dávila's work is based on his interest in the relationship between reality and fiction, space and temporality under architecture as a recurring theme. Since 1996, Dávila has exhibited in numerous venues such as MoMA PS1, New York; Kunstwerke, Berlin; San Diego Museum of Art; Reina Sofia Art Museum, Madrid; Prague Biennale, Camden Arts Centre, London; Musée de Art Moderne, Saint-Etienne; Fondazione Brogiovico 33, Como, among others. His work has been represented in international publications such as *Cream 3*, Phaidon Publishing House, *100 artistas latinoamericanos*, Exit Publishers and *Megastructures-Reloaded*, Hatje Cantz, editors. Dávila has received support from the Andy Warhol Foundation, the Kunstwerke Residence in Berlin, and he has been the recipient of the Scholarship for Young Artists granted by the National Council for Culture and Art, Mexico. He is the director and co-founder of the OPA space for arts management, Guadalajara, Mexico, where he currently lives and works.

El trabajo de Jose Dávila parte por su interés en la relación entre la realidad y la ficción, el espacio y la temporalidad bajo la arquitectura como un tema concurrente.

Desde el año 1996 ha expuesto en numerosos espacios tales como el MoMA PS1, Nueva York; Kunstwerke, Berlín; San Diego Museum of Art; Museo de Arte Reina Sofia, Madrid; Bienal de Praga, Camden Arts Centre, Londres; Musée de Art Moderne, Saint-Etienne; Fondazione Brogiovico 33, Como, entre otros. Su obra ha aparecido en publicaciones internacionales como *Cream 3* de editorial Phaidon, *100 artistas latinoamericanos*, de la editorial Exit y *Megastructures-Reloaded* de Hatje Cantz, editores. Dávila ha recibido el respaldo de la Fundación Andy Warhol, la residencia Kunstwerke en Berlín y la Beca Nacional para los artistas jóvenes otorgada por el Consejo de las Artes de México.

Es director y co-fundador del espacio de gestión artística OPA en Guadalajara, México, donde actualmente vive y trabaja.