
S O P A
D E
ANGUILLAS

JUAN MANUEL SALAS



2023

31 agosto - 13 octubre

En la habitación de al lado, dos se desean.
Donde se intersecan las imágenes: las que están delante, a un lado. Pintar los cantos de los lienzos es labor de los// de recortar, arrancar, de sacarles los intestinos a las hojas, dejar las fibras volando.

pinturas intestinas

acordar los supuestos límites, ajustar los bordes. Porque pintar es deshacer la lista de ingre-dientes ----- de masticar. //que confiaron que cualquier lado podría ser frente. En la habitación de al lado, dos se consuman: atraviesa rápidamente un poema (¿la poesía?).

Acordar// en la pintura de Juan Manuel Salas pasa-pasó //dos y tres imágenes “joven triste frente al tren”. Acuerdos intestinos ---- los cantos. «Se apagan las luces, el olor de la habitación de al lado se cuela entre los espectadores» //.

Porque para la pintura, en Juan Manuel Salas, // o en los lienzos, precisamente en los cantos se desconfigura la noción del frente //pasó y pasa//

Nadie reconoció que el olor que los ocupaba se había fugado de la habitación de al lado. Apunta para donde la pintura: da en el momento equivocado. Porque sin la pintura, Juan Manuel Salas- los cantos. N. para el T.: *front not forehead*.

Según la pintura, Juan Manuel Salas//

pintura intestina

en la habitación de al lado, no se huelen ni reconocen su propio olor.

pues entre pintores pasa-pasó la discusión de los cantos: como para las pinturas.

N. para el T.: *edges not song*. Sin los argumentos, para la pintura, se pararían los cantos cual frentes. Apunta Juan Manuel Salas// Hay tantas imágenes que pasan-pasaron, pues a los ojos // (apuntó).

Tras los cantos, una pintura de intestinos. Olió y huele.

*In the room next door, two people desire each other.
Where images intersect: those in front, and those on the sides.
Painting the edges of the canvases is work for the // of cutting,
tearing, removing the bowels of the pages, to leave the fibers
dangling.*

bowel painting

*to settle on the supposed limits, adjust the borders. For painting is
breaking up the list of in-greed-ients ----- to sin. // that trusted
that any side could be the front. In the room next door, two people
consummate each other: a poem (or poetry?) crosses quickly.
To agree// happens-happened in Juan Manuel Salas' paintings //
two and three images "sad young man in front of the train." Bowel
agreements ----- the edges. "The lights go out, the smell from the
room next door creeps in through the spectators." //
For painting, in Juan Manuel Salas, // or on the canvases, precisely
on the edges, the sense of front is deconfigured // it happened and
happens //
Nobody recognized that the smell that concerned them had escaped
from the room next door. Aims towards painting: hits in the wrong
moment. Because without painting, Juan Manuel Salas-the edges.
Depending on the painting, Juan Manuel Salas//*

bowel painting

*in the room next door, they don't smell or recognize their own smell.
for among painters, the discussion about edges happens-happened:
as for paintings.
Without the arguments, for painting, the edges would stand as
forefronts. Juan Manuel Salas prompts// There are so many images
that happen-happened, for at the eyes// (he pointed).
Towards the edges, a painting of bowels. It smelled and smells.*

RAÚL RUEDA

Estos últimos meses me he involucrado en algunas conversaciones importantes sobre mi trabajo y el de otros, de aquellas en las que difícilmente hay vuelta atrás, no tanto porque implique mencionar algo que quizás ya se encontraba en la orilla de la consciencia sino por una cuestión de asumirse responsable de atender una serie de inquietudes que esperaban ser resueltas desde hace un par de años.

¿Por qué esta pintura? ¿Podemos comenzar con algunas preguntas? Este ejercicio también serviría para entender este saber extraño. Puedo empezar lanzando algunas sentencias, que quizás no tengan ninguna relación acerca de lo que es la pintura, pero justo esa es la parte que más me intriga de todo esto: la música secreta a través de la cual algunas palabras tienen un vínculo incomprensible pero fatal con las imágenes y viceversa.

Pintar orientado por una pulsión siniestra (perseguir un perro en la selva de un sueño).

Condición médica que convierte el sistema nervioso en un puñado de afilados colmillos.

Un sofisticado simulador de batalla.

El sonido en un tríptico del Bosco.

A lo largo de varios años, he ido guardando algunas imágenes que por alguna razón me provocan una variedad de sensaciones melancólicas. Desprendidas de su órbita de sentido, estas fotografías muestran escenarios repletos de extrañeza, donde abundan algunos íntimos *close ups* de objetos misteriosos, retratos de sujetos cuyo rostro es eclipsado por un fantasma de luz, la parcela de un pálido paisaje; archivos agotados por la niebla de la baja resolución (el ojo y el glaucoma).

Imágenes que golpean como un sueño.

La siguiente correspondencia se
llevó a cabo entre Juan Manuel
Salas y Raúl Rueda a propósito de la
exposición *Sopa de anguilas*.

Usualmente estas fotografías se encontraban en alguna especie de limbo virtual del que difícilmente existe un retorno. ¿De dónde nace esta obsesión de querer pintar y darles un cuerpo a estas imágenes?



JUAN MANUEL

10 DE MAYO DE 2023

Hace unos meses, tras una restauración, encontraron en una capilla posa del exconvento de la Natividad la representación de un emblema con iconografía prehispánica. La capilla posa era espacio del ritual abierto, pensada para aquellos que no concebían el culto en el espacio contenido del templo; fue tal vez por esta condición, de estar afuera, que se permitió la licencia de pintar una imagen que estaba dislocada de la imaginación católica. ¿Puedes imaginar una pintura del afuera, una pintura que resuene en los ojos de quienes crecieron en la vastedad de los tiempos?

Me he pasado la tarde pensando en todas las pinturas que yacen tras otras pinturas, en los momentos de licencia, en los ojos que las vieron desaparecer.

Tallaron con bisturís las capas de cal hasta llegar a las plumas, al hacha, a las flores. Tengo en mente los murales pintados en el siglo XVI en iglesias y conventos del centro de México, en la empresa que significó intentar entablar un puente entre dos miradas, entre dos tiempos en los que cabía todo menos la posibilidad de verse a los ojos.





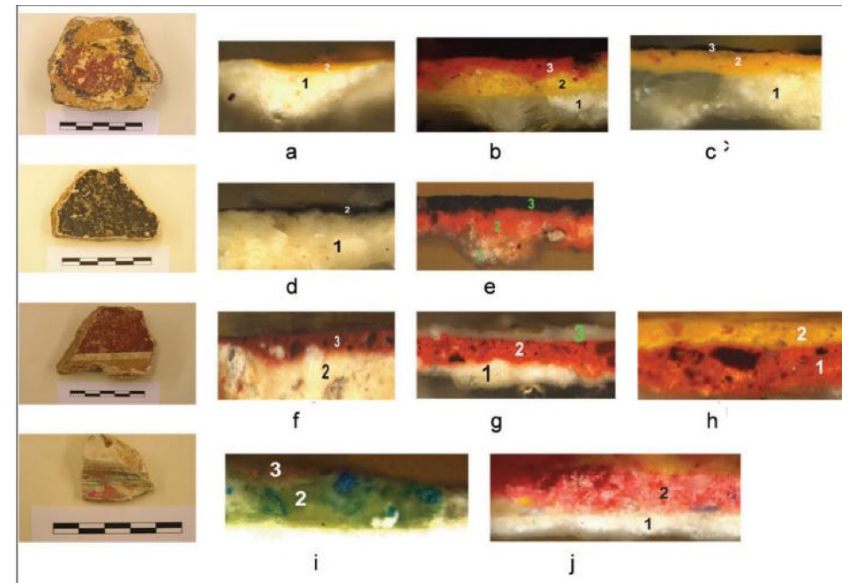
Pienso en una pintura en diagonal, que se recarga en uno solo de sus cantos sobre la pared. Que se sostiene en un momento, pero se despliega hacia otros. ¿Podrá parecer una puerta? Despegada lo suficiente para que alguien pueda ocultarse tras ella, para que le quepa la sombra. Cerca y lejos de las humedades.

Se está haciendo de noche, la luz de la pantalla delinea mis manos mientras escribo.



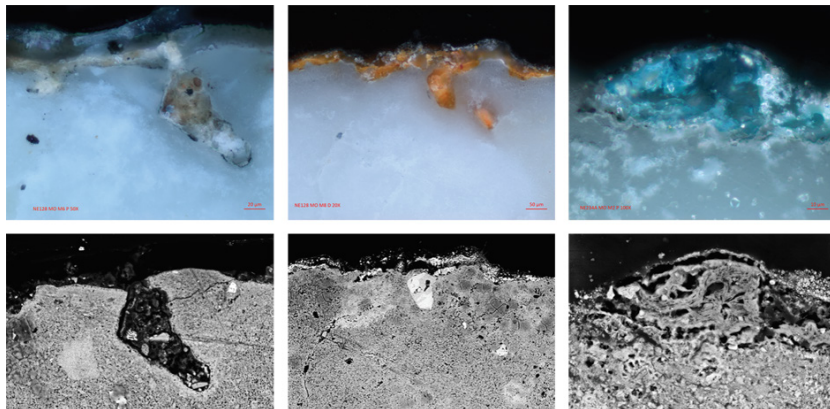
RAÚL

Hace unos días, acudí a la biblioteca en búsqueda de nuevas referencias, pensando en refrescar un poco las sugerencias del algoritmo que reciclan las mismas imágenes una y otra vez. Entre los libros en los que estuve husmeando, di con un hallazgo que me pareció interesante: unas fotografías que mostraban los resultados de una estratigrafía microscópica aplicada a algunos murales del templo de caracoles emplumados situados en San Juan Teotihuacán. La estratigrafía, una rama de la geología dedicada al estudio de los sedimentos o estratos de las rocas, permite analizar los pigmentos encarnados en la roca de manera que la imagen unidimensional indivisible de su propio medio se trastoca y nos revela unos diminutos paisajes de opacidad mineral.



Entonces sucede algo; un juego vertiginoso de las relaciones. El ojo biónico se acerca al horizonte de la imagen, lo amplía miles de veces y algo nuevo se descubre. El arriba atravesando el abajo, la tormenta en un atardecer de Turner, la costa de un mar prehistórico visto desde un avión, el tiempo lamiendo hueso, músculo, grasa y piel para llegar al núcleo, la espuma de un río retorciéndose en sus bordes bajo el peso de una noche eléctrica.

Imagino el paisaje arrinconado en las juntas de una grieta microscópica, sin luz que lo mire. Imagino las vibraciones del tiempo que configuran estos minúsculos terrenos de batalla, haciendo sitio en estas fisuras, en el que las imágenes se sepultan unas a otras, se repliegan a los costados, se atrincheran y luchan, pero también hacen treguas de paz o deciden ceder sus espacios.



JUAN MANUEL

La semana pasada fui a la casa, que también es taller, de Beatriz Zamora. En el lugar se guardan cientos de sus pinturas, todas negras, con los bastidores pintados de negro también, apiladas. Tuve la sensación de que la pintura no eran los objetos, sino el espacio que las resguarda. Sentí que la pintura era el pequeño espacio que dejaron para la cama en la que Beatriz se quedó dormida, que la pintura era su cabello teñido de negro, el olor a madera y humedad.

¿Por qué si la pintura está allí, siempre nos preguntamos dónde está la pintura?

*A la inteligencia artificial se le complica imaginar serpientes. A veces sin cola, a veces sin boca. A veces, donde la boca, la cola, y al revés.



RAÚL

«El lugar de misterio que estás contemplando es el mismo en el que estás revestido. Porque entraste en el orden para revestirte de misterio. Has tomado el hábito, día y noche lo usas; en él serás sepultado».

Con una profunda sospecha del juicio en el que el filósofo renacentista Cristóforo Landino había categorizado las obras (la facilidad, la jovialidad, la devoción ingenua) así como de la rigidez semiótica con la que Michael Baxandall pretendía comprender el cuerpo pictórico del monje Fra Angelico, Georges Didi-Huberman intuía que algo importante se ocultaba entre aquellos frescos del convento de San Marco.

Si bien estas visitas fueron motivo de numerosas reflexiones, hubo particularmente una que quería compartir contigo. Después de recorrer las numerosas galerías y laberintos donde se disponen los murales encarnados en la luminosidad de la cal, Didi-Huberman entra a la celda número 3 y su mirada es recibida por la oscuridad del dormitorio. Al fondo de este solo hay una diminuta ventana por la que entra un rayo de luz exterior, el cual provoca un encandilamiento que no permite una primera impresión del espacio. Es solo hasta que las pupilas se ajustan a la oscuridad del cuarto que el milagro se revela: una austera pintura representando la anunciación comienza a emerger como un espectro en mitad de las tinieblas. ¿Era este el misterio que nadie había podido entender, oculto en una metáfora de una pintura que se anunciaba a sí misma?



JUAN MANUEL

¿Qué es ver pinturas, Juan Manuel?, ¿cómo se sabe que una pintura se ha visto a cabalidad?, ¿cuándo es pertinente darse la vuelta con la certeza de que el ojo y la mente y la memoria han acabado de mirar?

Voy de un museo a otro, tachando salas en los mapas, palomeando reproducciones. Recorrí todo el museo metropolitano para que no quedara ni una sola pintura de Pinkham Ryder sin ser vista por mí. Tengo el celular lleno de malas fotografías de pinturas, con reflejos, destellos, cuadros deformados. No recuerdo casi nada.

En un pasaje del cuento *Los zapatos rojos*, Karen, la protagonista, calza su par de zapatos carmín el día de su confirmación. El brillo de los zapatos era tal —relata Andersen—, que los viejos retratos de párrocos muertos parecían voltear a ver fijamente los pies de Karen. ¡Qué fantasía ir al museo a ser visto por las pinturas!

Me gustan esas historias de pinturas cuyos personajes siguen al espectador con la mirada. ¿Me recordará Pinkham Ryder?



RAÚL

Cuando imaginaba cómo figuraría el montaje final de las pinturas, pensaba en aquellos museos arqueológicos que habían saqueado naciones enteras, transportando templos y monumentos de un continente a otro. Lo extraño que es entrar a sus salas quirúrgicas para enfrentar gigantescos bloques de mármol y granito arrancados de su sitio que me hacen pensar en una costra donde ha coagulado el tiempo sanguíneo de las civilizaciones.

Particularmente me había fascinado la disposición de la galería de frescos que forma parte del Museo Nacional de Belgrado, que mostraba varios retablos del periodo bizantino y medieval, fundamentales de la pintura serbia. En la descripción de la galería, dispuesta en la página oficial, me sorprendió dar con un punto determinante que yo ignoraba del museo: todas las pinturas y esculturas mostradas en el recinto son réplicas exactas de los verdaderos frescos, (algunos ya destruidos o en peligro de deterioro) copiados por académicos especializados que minuciosamente reprodujeron, no solamente la dimensión y los métodos de creación, sino también los daños y heridas que configuraron los frescos al momento de ser descubiertos.

Imagino una brigada de restauradores dentro de sus laboratorios, copiando de manera obsesiva cada grieta y mancha de moho; los pliegues diminutos que forman un poro que la humedad ha perforado en la punta de la garra de alguno de los leones guardianes que se vislumbran en las fotos, así como los glaucomas de concreto que dejan áreas grises en los frescos. Cada rasguño y exhalación tiene que ser transcrita en esta tarea de falsificación metafísica. Pienso si esta exhibición no simula una empresa similar a la de esos tristes restauradores en su labor infinita.



JUAN MANUEL

Tengo en la mente los falsos frescos de Belgrado que relatas en la carta anterior. Pienso en cuánto son pintura o cuánto reminiscencia del espacio arquitectónico que los contenía, como si todos juntos reconstruyeran el retablo imaginario, la pechina soñada, el sotacoro revelado.

Pienso en la exposición, en la pintura como refugio. Cuando intento ver tus pinturas en la sala, solo imagino al espectador con la nefasta certeza de que hay una pintura detrás que no está siendo vista: ¿cómo hacer que ningún ojo pueda abarcar todas las pinturas de una sola mirada?, ¿cómo hacer que siempre haya una pintura detrás del que mira?

¿No es la pintura la posibilidad de ver? No la afirmación de la mirada, sino la certeza de que algo está por aparecer.

Algo como el burro y la zanahoria, pero al revés:



RAÚL

En tus últimas cartas me hablas de cuadros que miran, pinturas que tienen ojos y por lo tanto no sería descabellado imaginar que también tienen otros órganos. Esto me recuerda a otras conversaciones que he tenido con otros amigos artistas. En el estirar la tela en su bastidor y clavarla en el lienzo una y otra vez, Julián Madero figuraba el soporte como la crucifixión de un cuerpo supliciado, mientras que con Temoc Camacho he discutido sobre la superficie donde se pinta como una piel martirizada que se llena de heridas y cicatrices.

¿Has escuchado hablar de cómo los artríticos pueden vaticinar una tormenta porque sus huesos y articulaciones se inflaman y comienzan a doler? También con el frío, la piel de los dedos palidece, como una catarata ocular en la yema de los dedos. Yo he visto a mis bastidores de madera amanecer un día retorcidos y tensos hacia fuera, como si presionaran su zona lumbar para aliviar una molestia, y al otro verlos descansados, colgando en una tela que me recuerda un boxeador exhausto recargado sobre las cuerdas de un cuadrilátero.

Hoy que desmonté unos lienzos del muro, la humedad ya había formado otra pequeña pintura en su reverso.



JUAN MANUEL

Esta mañana desperté con un sueño muy claro: vi tu exposición montada, vi tus pinturas, recorrí el espacio. A pesar de lo vívida que fue la experiencia, las pinturas se me revelaron inexplicables. Como si las pinturas en sí fueran sueños viejos dentro del sueño, imágenes desbordadas y borrosas.

¿Las pinturas, como los cuerpos, sueñan?, ¿se despiertan por las mañanas?

Me gusta la idea de la pintura con artritis. Un cuerpo que se repliega, que se constriñe hacia adentro. Una pintura que renuncia a la imagen eterna y cede a las humedades.

Diríamos los crédulos: ¡Por una pintura artrítica, exhausta, miope!

¿Soñarán las pinturas monstruosas con la razón?

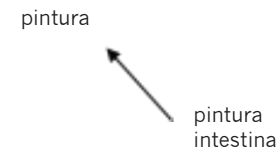
Por renunciar a la certeza de la fotografía, tengo tus pinturas desmembradas en la memoria, tal cual su naturaleza. Me pregunto si las habría podido soñar a cabalidad, de los cantos hacia el centro o de derecha a izquierda.

¿Cuántos han soñado con tus pinturas sin siquiera haberlas visto, mucho antes de que tú nacieras? Alguien, muy antes, despertó con la imagen clara del hocico de un rumiante en la mente, y era tu pintura y el hocico de todos los rumiantes.

Justo como en los sueños, Juan Manuel, ahí enfermarán las pinturas.

RAÚL

pintura
pintura
intestinal



These past months I've had some meaningful conversations about my work and that of others—the kind of conversations there's no going back from, not so much because they imply talking about something that was perhaps already at the edge of our consciousness, but because they imply assuming responsibility on a string of concerns that have been waiting a couple of years to be resolved.

Why this painting? Can we begin with some questions? This exercise would also help to understand this strange knowledge. I could start by throwing out some statements. They may not be related to what painting is, but that is precisely the part that intrigues me the most—the secret music through which some words have an incomprehensible yet fatal tie to images and vice versa.

Painting guided by a sinister drive (to chase a dog in the jungle of a dream).

A medical condition that turns the nervous system into a handful of sharp fangs.

A sophisticated battle simulator.

The sound in a Bosco triptych.

Throughout the years, I have kept some images that for some reason cause me a variety of melancholic sensations. Detached from their orbit of sense, these photographs show scenarios filled with strangeness, with some intimate close-ups of mysterious objects, portraits of subjects whose face is eclipsed by a phantom of light, the parcel of a pale landscape, files depleted by a mist of low resolution (of the eye and glaucoma).

Images that hit like a dream.

Usually, these photographs were found in a sort of virtual limbo which was hard to come back from. Where is this obsession to paint and give body to these images born?

*The following correspondence between
Juan Manuel Salas and Raúl Rueda
took place on occasion of the exhibition
Sopa de anguilas.*

Juan Manuel

A few months ago, the representation of an emblem of pre-Hispanic iconography was found after the restoration of a capilla posa in the former monastery of Natividad. The capilla posa was a space for open-air rituals, thought for those who wouldn't conceive ceremonies in the contained space of the temple. It was perhaps this condition of being outside that gave license to an image that was dislocated from Catholic imagination to be painted. Can you imagine a painting of the outside, a painting that resonates in the eyes of those who grew up in the vastness of time?

I have spent the afternoon thinking about all the paintings that lie behind other paintings, in the moments of license, in the eyes that watched them disappear.

They whittled down with a scalpel the layers of lime until they got to the feathers, the axe, the flowers. I bear in mind the sixteenth century murals that were painted in churches and convents in central Mexico, with the endeavor of trying to establish a bridge between two perspectives, between two times where everything except looking at each other in the eyes was possible.

I'm thinking about a painting diagonally leaning on one of its sides on a wall. It is held in a moment, but it unfolds unto others. Could it resemble a door? Open enough so that someone could hide behind it, so that their shade also fits. Near and far from dampness.

It's getting dark. The light from the screen outlines my hands as I write.

Raúl

A few days ago, I went to the library looking for new references, thinking about refreshing a bit the suggestions of the algorithm that recycles the same images over and over. In the books I was snooping around, I found something interesting: some photos that showed the results of a microscopic stratigraphy applied to some murals of the temple at San Juan Teotihuacán depicting feathered snails. Stratigraphy—a branch of geology concerned with the study of sediments and layers of rocks—allows us to analyze the pigments incarnated into the rock so that the one-dimensional image is indivisible from the medium it touches and tiny landscapes of mineral opacity can be seen.

Then something happens—the vertiginous game of relationships. The bionic eye comes close to the horizon of the image, it enlarges it thousands of times, and something new is discovered. Up crossing down, the storm of a Turner dusk, the coast in a pre-historic ocean seen from an airplane, time licking bones, muscles, fat, and skin to get to the core, a river's foam writhing at its edges under the weight of an electric night.

I imagine a cornered landscape at the joints of a microscopic crack, without light to look at it. I imagine the vibrations of time that configure those teeny battlefields, making their way in these fissures, where images bury each other, fold at the sides, entrench and fight, but they also make peace treaties or decide to yield their spaces.

Juan Manuel

JUNE 12, 2023

Last week I went to the home and studio of Beatriz Zamora. Hundreds of her paintings, all black, with the stretchers also painted black, lay stacked. I had the sensation that the painting wasn't in the objects, but the space that sheltered them. I felt that painting was the small space that was left for the bed where Beatriz fell asleep, that painting was her hair dyed black, the smell of wood and humidity.

Why if painting is there, do we always ask ourselves where the painting is?

**It is complicated for artificial intelligence to imagine snakes. Sometimes without tails, sometimes without a mouth. Sometimes, the mouth is where the tail is, and the other way around.*

Raúl

JULY 3, 2023

"The place of mystery which you are contemplating is the place where you are encased. Because you entered the order to encase yourself in mystery. You have taken the habit, day and night you wear it; in it, you will be buried."

With profound suspicion of the judgment with which Renaissance philosopher Cristoforo Landino had categorized works (facility, joviality, naïve devotion), as well as of the semiotic rigidity of Michael Baxandall in trying to understand the pictorial body of work of the monk Fra Angelico, Georges Didi-Huberman sensed that something important was hidden in those frescoes at the Convent of San Marco.

Even though these visits sparked numerous reflections, there was one in particular that I wanted to share with you. After having crossed the many galleries and labyrinths where the murals are incarnated in the luminosity of lime, Didi-Huberman goes into cell number three, and his sight is met with the darkness of the dormitory. At the back, there is just one small window that lets through a ray of outdoor light, whose glare won't allow a first impression of the space. It is only until the pupils have adjusted to the darkness of the room that the miracle is revealed: an austere painting that depicts the annunciation begins to surface, as a phantom amidst the shadows. Was this the mystery that nobody had been able to understand, hidden in the metaphor of a painting that announced itself?

Juan Manuel

What is looking at paintings, Juan Manuel? How do you know a painting has been seen completely? How do you know when it is appropriate to turn around with the certainty that the eye and the mind and memory have finished looking?

I go from one museum to another, crossing out rooms on maps and placing checkmarks next to reproductions. I went through the whole Metropolitan Museum until there was no Pinkham Ryder painting I hadn't seen. My phone is filled with bad photos, with reflections, beams, distorted paintings. I hardly remember anything.

In a passage from the story "The Red Shoes", Karen, the main character, wears her pair of crimson shoes on the day of her confirmation. The shine of her shoes was such—Andersen describes—that the old paintings of dead priests seemed to stare at Karen's feet. What a fantasy to go to a museum to be looked at by the paintings!

I like these stories of paintings whose figures follow the viewers with their gaze. Perhaps it reminds me of Pinkham Ryder?

Raúl

When I imagined how the final installation of the paintings would be, I was thinking about those archeological museums that have looted entire nations, transporting temples and monuments from one continent to another. How strange it is to enter their surgical galleries to face gigantic marble and granite blocks torn away from their place of origin; this makes me think of a scab where the sanguineous time of civilizations has coagulated.

I had been particularly fascinated by the disposition of the Gallery of Frescoes of the National Museum in Belgrade which showed many Byzantine and Medieval altarpieces, fundamental to Serbian painting. In the description of the Gallery, on their official webpage, I was surprised to stumble upon a defining point that I ignored about the Museum: all the paintings and sculptures shown at the venue are exact replicas of the real frescoes (some already destroyed or in danger of degradation) copied by specialized academics that thoroughly reproduced not only the dimension and methods of creation but also the damages and wounds that shaped the frescoes when they were discovered.

I imagine a brigade of art restorers in their laboratories, obsessively copying each crack and mold stain—the tiny creases that form a pore that humidity has perforated at the tip of a claw of one of the guardian lions that can be seen in the photos, or the concrete glaucoma that leaves gray areas on the frescoes. Every scratch and exhalation has to be transcribed in this work of metaphysical falsification. I wonder if this exhibition doesn't simulate a similar endeavor as that of these sad restorers in their infinite efforts.

Juan Manuel

JULY 30, 2023

I bear in mind the false frescoes in Belgrade that you mentioned in the previous letter. I'm wondering how much they are a painting and how much a reminiscence of the architectural space which contained them, as if together they reconstructed the imaginary altarpiece, the dreamt spandrel, the revealed lower choir.

I think about the exhibition, about painting as a refuge. When I try to picture your paintings in the gallery, I can only imagine the spectator with dire certainty that the painting behind them is not being looked at: How to be certain that no eye can see all the paintings in one glance? How to make sure that there's always a painting behind whoever looks?

Is not painting the possibility to see? Not the affirmation of the gaze, but the certainty that something is about to appear.

Something like the donkey and the carrot, but the other way around.

Raúl

AUGUST 7, 2023

In your last letters, you spoke about paintings that look, paintings that have eyes and could therefore—it shouldn't be unreasonable to assume—also have other organs. This reminds me of conversations I've had with other artist friends. While placing the fabric on the stretcher and nailing it on the canvas one time and another, Julián Madero thought of the medium as a crucifixion of a tortured body, while with Temoc Camacho I have spoken about the surface where we paint as on martyred skin filled with wounds and scars.

Have you heard of how people with arthritis can predict a storm because their bones and joints swell and begin to hurt? Likewise, with cold weather the skin on the fingers becomes pale, as an eye cataract on the fingertips. I have seen my wooden stretchers wake up one day twisted and tense, as if their lower back was being pressed to relieve pain, and then the next day I see them rested, hanging on a fabric that reminds me of an exhausted boxer leaning on the ropes of the ring.

Today I removed some canvases from the wall. The humidity had already formed another small painting on the back.

Juan Manuel

AUGUST 10, 2023

This morning I woke up with a very clear dream: I saw your exhibition installed, I saw your paintings, I walked through the space. Despite how vivid the experience was, the paintings seemed inexplicable. As if the paintings themselves were old dreams inside the dream, images overflowed and blurred.

Do paintings, like bodies, dream? Do they wake up in the morning?

I like the idea of a painting with arthritis. A body that retracts, that constrains itself towards its inside. A painting that waivers the eternal image and yields to dampness.

We, the gullible, would say: For an arthritic, exhausted, myopic painting!

Do monstrous paintings dream with reason?

By relinquishing the accuracy of photography, your paintings are dismembered in my memory, just as they should be by nature. I wonder if I could have dreamt them fully, from the edges towards the center, from right to left.

How many people have dreamt of your paintings without even having seen them, long before you were born? Someone, a long time ago, woke up with the clear image of the muzzle of a ruminant in mind, and it was your painting and the muzzle of all ruminants.

Just as in dreams, Juan Manuel, paintings will sicken there.

Raúl

JUAN MANUEL SALAS
(Guadalajara, Jalisco, 1992)

Sitúa su práctica artística en relación con líneas de investigación que exploran el fenómeno pictórico y sus intersecciones con la imagen digital y contemporánea. Usualmente partiendo de fotografías o videos ya existentes de carácter banal o efímero, las obras de Salas pretenden resignificar las imágenes mediante el ritual de ser pintadas, transformadas en materia y encarnadas en un cuerpo físico.

Ha sido ganador de la Bienal José Atanasio Monroy (2018), del Salón de Octubre (2015) y de la beca de Jóvenes Creadores del FONCA 2017-2018 y 2021-2022. Ha expuesto de manera individual en el Museo de Arte de Sinaloa (MASIN), Cuadro 22, la Galería Juan Soriano, entre otras. Ha participado en exhibiciones colectivas en lugares como Collective Ending HQ, Londres, y fue artista en residencia en Air-Montreux, Suiza, además de participar en diversas bienales nacionales como la XII Bienal de Pintura Joaquín Clausell; Bienal Julio Castillo; y la II Bienal del Paisaje, en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) en Ciudad de México.

Juan Manuel situates his artistic practice in relation to lines of enquiry that explore the pictorial phenomenon and its intersections with digital and contemporary images. Usually parting from preexisting photographs or videos of trivial and ephemeral character, Salas' work pretends to resignify images through the ritual of being painted, transformed into matter and embodied in a physical shape.

He has won the Biennial José Atanasio Monroy (2018), the Salón de Octubre (2015) and the grant Jóvenes Creadores of FONCA 2017-2018 and 2021-2022. He has had individual exhibitions at the Museo de Arte de Sinaloa (MASIN), Cuadro 22, the Galería Juan Soriano, among others. He has participated in collective exhibitions in places like Collective Ending HQ, London, and was artist in residence in Air-Montreux, Switzerland, besides participating in various national biennials like the XII Painting Biennial Joaquín Clausell; the Biennial Julio Castillo; and the II Biennial of Landscape, at the Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) in Mexico City.

RAÚL RUEDA
(Ciudad de México, 1993)

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Guadalajara. Es autor de la guía Ruta de murales en Guadalajara. Ha colaborado con curadurías y textos de sala para diversas exposiciones en museos y galerías en Guadalajara y la Ciudad de México, así como con textos de crítica de arte para publicaciones periódicas. Ha presentado ponencias en el 1º Coloquio de Estudios de Occidente del Museo Regional de Guadalajara, en 3º y 5º Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia del Arte en Guadalajara y en el 1er Coloquio de Estudiantes de Historia del Arte, ENES-UNAM en Morelia. Forma parte del comité conformador del Centro Colaborativo de Documentación FUNES, Archivo de arte contemporáneo tapatío, y de 2019 a 2021 fue asistente curatorial en el Museo Cabañas. Actualmente es estudiante de la Maestría en Historia del Arte por la UNAM.

Raúl Rueda has a bachelor's degree in Art History from the Universidad de Guadalajara. He is author of the muralism guide Ruta de murales en Guadalajara. He has collaborated as curator and with gallery texts for various exhibitions at museums and galleries in Guadalajara and Mexico City, as well as having published art criticism texts in periodicals. He has given lectures at the 1st Symposium of Occidental Studies at Museo Regional de Guadalajara, in the 3rd and 5th National Congress of Art History Students in Guadalajara and the 1st Symposium of Art History Students, ENES-UNAM in Morelia. He is a member of the committee at the Collaborative Center of Documentation FUNES, the Guadalajara Contemporary Art Archive, and was curatorial assistant at the Museo Cabañas, 2019-2021. He currently studies the Masters in Art History at the UNAM.

pintura
↖
pintura
intestinal

Al trabajar con un artista joven uno puede encontrarse con el rarísimo privilegio de hilar cómo su práctica, a través de distintos símbolos, comienza a mostrar señales de evolución. En el mejor de los casos, de una evolución positiva, madura y con dominio de sus elecciones de representación. Uno puede identificar, en retrospectiva, lo que parecieran ser inexplicables intereses que aparecen una y otra vez sin más afán que el de dar cabida a la intuición. Su existencia tampoco genera mayor especulación, simplemente están ahí. En un momento dado, estos sutiles símbolos revelan su naturaleza, tanto al artista como al espectador, y se convierten en una especie de arma de Chejov, la cual, en términos cinemáticos, explica su sutil y ominosa presencia hasta el tercer acto.

Juan Manuel Salas revela esa arma de Chejov en múltiples ocasiones en *Sopa de anguilas*. Si bien a lo largo de su corta pero prolífica carrera ha mostrado una obsesión por la acumulación de imágenes, su impulso acaparador nunca parece obedecer un criterio o método si no un simple impulso de consumo visual. Estas imágenes normalmente le han funcionado para generar estudios y experimentos pictóricos a través de la imagen digital, pero nunca se había permitido a sí mismo generar esta esquizofrenia que tanto alude al posmodernismo temprano de Jameson.

En *Sopa de anguilas*, Salas evoca imágenes que aluden a una temporalidad entretrejida. Como los frescos que han sido reutilizados y resignificados, el trabajo de Salas contiene capas dentro de las cuales relata sombrías historias que se sienten contenidas y sofocadas por su plana superficie. Historias que pretenden funcionar como una recodificación del mundo de imágenes al que estamos sujetos, donde estas mismas pierden valor. *Sopa de anguilas* funciona como una especie de odisea que intenta volver a dotar de este valor a la imagen. Propone reflexiones acerca de su origen y de la posibilidad de decodificarla epistemológicamente.

CURRO BORREGO

Working with a young artist, one may find the rare privilege of witnessing how, through various symbols, his practice begins to show signs of evolution. In the best of cases, of a positive evolution, mature and with control of his choices of representation. In retrospect, one may identify what may seem as inexplicable interests that appear over and over, with no more intention than to give way to intuition. Their existence does not create greater speculation either, they are just there. In any given moment, these subtle symbols reveal their nature to both the artist and the spectator, and become some sort of Chejov weapon that in cinematic terms, explains their subtle and ominous presence until the third act.

Juan Manuel Salas reveals this Chejov weapon multiple times in Sopa de anguilas. While he has demonstrated an obsession for the accumulation of images in his short, yet prolific career, his hoarding impulse never seems to obey any criteria or method but a simple impulse of visual consumption. These images have normally worked for him to generate studios and pictoric experiments through the digital image, but he had never allowed himself to create this schizophrenia that alludes to Jameson's early postmodernism.

In Sopa de anguilas, Juan Manuel Salas evokes images that allude to an intertwined temporality. Similar to frescoes that have been reused and resignified, the work of Salas contains layers with which he narrates somber stories that feel as if contained and suffocated by their flat surface. Stories that aim to work as a recodification of the world of images to which we are subjected to, where they themselves lose value. Sopa de anguilas becomes an odyssey of sorts that attempts to provide the image with its lost value.

CURRO BORREGO

CURRO

SOPA DE ANGUILAS

Ago 2023 - Oct 2023

Andrés Terán 726
Col. Santa Teresita
Guadalajara, México
www.galeriacurro.com

Curro Borrego
FOUNDER

Carlos Guízar
DIRECTOR

Almudena Vallarta
SALES AND LOGISTICS

Mariana López
OPERATIONS

Daniela Tamayo
COMMUNICATION AND DESIGN

Fernando Herrera González
GALLERY ASSISTANT

Gilberto Chavarria
ART HANDLER

Galería CURRO, 2023