



Fritzia Irizar

*Mazatlanica*





*Sin título (Injerto madre perla)—Untitled (Mother-of-Pearl Graft), 2015-2018. Still [Cat. 5]*

Publicado con motivo de la exposición *Fritzia Irizar. Mazatlanica* (27 de junio de 2019 al 5 de enero de 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—  
Published on occasion of the exhibition *Fritzia Irizar: Mazatlanica* (June 27, 2019 to January 5, 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Helena Chávez Mac Gregor · IIE, UNAM  
Cuauhtémoc Medina · IIE, MUAC, UNAM  
Virginia Roy Luzarraga · MUAC, UNAM

Traducción—Translation

Joshua Neuhouser

Dirección editorial—Editorial Direction

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC  
Vanessa López García · MUAC

Corrección—Proofreading

Christopher Michael Fraga  
Jaime Soler Frost  
Ana Xanic López · MUAC

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

Raquel Achar Cohen

Derechos de autor—Copyright Management

Lourdes Padilla

Primera edición 2019—First edition 2019

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM  
Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-1991-0

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—  
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

# Fritzia Irizar

*Mazatlanica*



*Sin título (Desde Cleopatra)—Untitled (Since Cleopatra), 2016. Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Arredondo\Arozarena [Cat. 4]*

<b>Entre la alquimia y la crisálida</b>	6
<b>Between Alchemy and the Chrysalis</b>	12

—  
Virginia Roy Luzarraga

<b>Obra comentada</b>	18
<b>Comented Works</b>	

—  
Fritzia Irizar

<b>Madreperla, <i>mazatlanica</i>.</b>	60
<b>Una crítica a la explotación de lo vivo</b>	
<b>The <i>Mazatlanica</i> Pearl Oyster: A Critique</b>	80
<b>of the Exploitation of Living Things</b>	

—  
Helena Chávez Mac Gregor

<b>Fritzia Irizar: una ethografía</b>	92
<b>Fritzia Irizar: An Ethography</b>	106

—  
Cuahtémoc Medina

<b>Semblanza</b>	116
<b>Biographical Sketch</b>	

<b>Catálogo</b>	117
<b>Catalogue</b>	

<b>Créditos</b>	118
<b>Credits</b>	

# Entre la alquimia y la crisálida

---

Virginia Roy Luzarraga





*Máakech, máakech Ek'kan, a tial in puksik'al yetel in kuxtal.*  
[Eres hombre, eres hombre Ek'kan, son tuyos mi corazón y mi vida].<sup>1</sup>

## Precioso ypreciado

La leyenda cuenta que una princesa maya se enamoró de un joven y ambos se juraron amor eterno. El rey, no obstante, había comprometido a la princesa con otro príncipe y, al enterarse de su romance, mandó sacrificar al joven. Para salvarlo de la muerte, un hechicero convirtió al joven en insecto y se lo entregó a la princesa, quien juró llevarlo siempre con ella. Los mejores joyeros lo decoraron con piedras preciosas, y la princesa lo llevaba encima sujeto con una cadena, como símbolo de su amor.

La tradición cuenta que esa leyenda es el origen del makech, los escarabajos vivos decorados con piedras preciosas en el dorso que la sociedad de Yucatán luce como adorno y símbolo de ostentación. En función del valor y la calidad de los materiales usados, la persona que lo muestra marca su estatus social.

Este animal decorado es el tema del trabajo de la última pieza de la artista Fritzia Irizar y sirve de introducción a la exposición *Mazatlanica*. El makech concentra los ejes conceptuales que convergen en la obra de Irizar: la tensión entre lo animal y lo humano (la palabra makech se refiere al insecto pero significa “eres hombre”), y a la vez la relación entre el concepto de valor y la fisicidad de materiales preciosos como oro, diamante o perlas. La producción de Irizar ha transitado entre el material y la valía que se le atribuye socialmente. Sus obras abordan la dependencia entre lo precioso y lopreciado, entre el propio material y la construcción de su valor. En esa búsqueda, Irizar explora el intersticio entre el objeto en sí mismo y la creación de deseo: ese espacio abstracto en el que reside el concepto de valor; el rastro que dejan tanto la impronta del material como la huella del anhelo.

¿En función de qué otorgamos valor a ciertos materiales?  
¿Qué permanencia tiene la valía y cuál es su relación con la historia? Irizar ha investigado sobre lo efímero del valor y a la vez sobre cómo generan una mayor apreciación las cualidades físicas de resistencia y dureza de materiales preciosos, como el

---

1— Narciso Souza Novelo, *El Maquech. Apuntes y leyenda maya*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1933, p. 15.

oro o el diamante. De hecho, el uso del material precioso en los objetos ya implica un añadido de valor y a la vez su cosificación. En algunas piezas, Irizar precisamente evidencia la resistencia del material al diluirlo, desgastarlo, deshacerlo o disolverlo hasta crear nuevas corporalidades.

El material “precioso” sirve de hilo conductor en la exposición, y a partir de él la artista aborda, de forma crítica, lo “preciado”. Por ejemplo, el oro, como material estable y duradero, le permite a la artista cosificar la huella del trabajo a partir del molde de herramientas; en *Sin título (La desaparición del símbolo)* (2015), se deshace el tejido con hilo dorado del gorro frigio, símbolo histórico de la libertad; mientras que en *Sin título (Makech)* (2019) el oro queda incrustado en el tórax y el abdomen del escarabajo.

## Joya y animal

La inclusión del material precioso en un objeto y su uso como adorno y decoración lo convierten en joya. La noción de joya, más allá de la misma preciosidad del “material”, se despliega en la exposición en diferentes analogías y paralelismos. Por un lado, se aborda el binomio “animal-joya”, encarnado en la pieza del makech, en la que se produce la simbiosis entre el material y el animal. Esta fusión impuesta se da a pesar de la resistencia del insecto y la joya queda unida al animal en una asociación de poder asimétrica. El escarabajo, animal procedente de una escala de seres vivos poco apreciados, se convierte así en joya viviente, adquiriendo valor y nuevo estatus.

Pero la “joya también es creada por el animal” mismo, como muestra uno de los proyectos vinculados al fenómeno de la perla, donde el animal es la ostra. En un proceso ya conocido, la ostra se defiende de los cuerpos extraños por medio de la construcción de diversas capas y la secreción de una pátina de nácar que da forma a la apreciada perla.

Y finalmente, la “joya” se “inserta” como injerto “dentro del animal”, en este caso un ser humano, como se ve en el proyecto *Sin título (Injerto humano)* (2019). De alguna manera, la artista revierte el ciclo inicial biológico de origen de la perla, y la adentra en el cuerpo de una persona, como si restituyese la expulsión de la perla de la ostra.

## La perla

Un núcleo importante de la muestra es el trabajo de Irizar que en los últimos cuatro años ha hecho en torno al acontecimiento de la perla. Las piezas de la artista ahondan en la tensión que se crea en este fenómeno biológico, reinterpretando la transformación física del material y analizando la construcción social de valor que viene ligada a su comercialización y explotación. Así, ¿cómo se genera el valor de ese material precioso? ¿Cuáles son los límites físicos de esa mutación?

Irizar explora la materialidad de la perla y su fascinación mediante la recreación de la famosa apuesta de Cleopatra con Marco Antonio que relata Plinio el Viejo. Como cuenta el historiador, deseando hacer el banquete más lujoso, Cleopatra disuelve la perla en vinagre y luego se la bebe. La artista recrea esa acción con una actriz y va más allá: le pide que lllore esa perla líquida para encapsularla cuando la ha expulsado de su cuerpo. De esta forma, la perla deviene en diferentes fisicidades: diluida en la bebida, integrada en el cuerpo, condensada de nuevo en líquido de las lágrimas y después vuelta a cosificar. Un verdadero proceso de alquimia que sirve a la artista para abordar la transmutación del material.

En esta obsesión por la metamorfosis del nácar, Irizar crea ella misma nuevas perlas en una granja de ostras situada en Baja California. En colaboración con algunos especialistas, y siguiendo las regulaciones y protocolos de cultivo, la artista recrea de manera deliberada y forzada el proceso biológico en que un cuerpo extraño se introduce en la ostra de un modo natural. Así, Irizar inserta en la ostra moldes de símbolos de distintas numismáticas, originando la aparición de unas perlas deformes. Estos símbolos extraídos de pedazos de billetes pierden ahora su valor como fragmentos de dinero y se convierten en pura materia. A su vez, las perlas resultantes devienen granulosas y amorfas saliéndose de los cánones de belleza y de apreciación.

Esta invasión y transgresión permiten explorar la incomodidad del organismo y su mecanismo de defensa. El proceso de la perla se presenta, así, como una acción de resistencia, una lucha por la supervivencia ante un cuerpo extraño.

En *Sin título (Injerto humano)*, la artista extrapola esa agresión a lo anatómico al insertar una perla en el brazo de un joven. El injerto en el humano se equipara al injerto en la ostra, en una analogía y cuestionamiento de la jerarquía entre seres vivos, cuya

categoría taxonómica coloca a los humanos en la pirámide. La perla queda oculta (¿o disuelta de nuevo?) en el cuerpo, formando ya una unidad. De nuevo, la perla se muestra como sujeto de traslación de valor, es decir como ente que traslada y añade valía, y no sólo como transformación de carbonato de calcio en material precioso. La perla suma valor a la persona al ser introducida en la piel del humano. Un valor ahora oculto en la dermis que pone de manifiesto las diferentes estrategias de construcción social de valía.

Irizar también investiga la temporalidad de esta apreciación añadida. Para ello, se ha aproximado a la tradición milenaria de las recolectoras de perlas *ama* de Japón, que siguen la práctica ancestral de bajar a las profundidades del mar a pulmón libre. Históricamente, la figura del recolector de perlas ha estado rodeada de misterio y curiosidad, porque su descenso a las profundidades del mar le permitía descubrir aquello oculto:

Pues son muchas las maravillas que les acontecen a quienes bajan buceando al fondo de los mares. Las mismas perlas son cosa de misterio y de aventura; si seguís el curso de una simple perla, os dará materia para cien relatos. Las perlas son como los cuentos del poeta: enfermedad transformada en belleza, a la vez transparentes y opacas, secretos de las profundidades sacados a la luz.<sup>2</sup>

La práctica de las *ama* está en extinción por las nuevas formas de extracción perlera, en especial por el cultivo y los sistemas de explotación de la perla que impulsó el empresario Mikimoto y que ha hecho que la tradición esté en peligro de desaparecer. En la exposición, Irizar aborda ese tiempo suspendido de las *ama*, un tiempo pasado y remoto que lucha por existir, y cuyo valor ha quedado relegado en las nuevas generaciones y confinado a un fenómeno de turismo.

Como describió Hannah Arendt:

Al igual que un pescador de perlas que desciende hasta el fondo del mar, no para excavar el fondo y llevarlo a la luz sino para descubrir lo rico y lo extraño, las perlas y el coral de las profundidades

---

2— Isak Dinesen, “El buceador”, en *Anécdotas del destino*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 21-22.

y llevarlos a la superficie, este pensamiento sondea en las profundidades del pasado, pero no para resucitarlo en la forma que era y contribuir a la renovación de las épocas extintas. Lo que guía este pensamiento es la convicción de que aunque vivir esté sujeto a la ruina del tiempo, el proceso de decadencia es al mismo tiempo un proceso de cristalización, que en las profundidades del mar, donde se hunde y se disuelve aquello que una vez tuvo vida, algunas cosas “sufren una transformación del mar” y sobreviven en nuevas formas cristalizadas que permanecen inmunes a los elementos, como si sólo esperaran al pescador de perlas que un día vendrá y las llevará al mundo de los vivos, como “fragmentos de pensamiento”, como algo “rico y extraño” y tal vez también como un *Urphänomen* eterno.<sup>3</sup>

Las piezas de Fritzia nos sumergen en esa transformación y fascinación del material precioso y convierten al espectador de la exposición en un pescador que extrae y captura sentido. Su búsqueda es la de un valor fosilizado que la artista ha cuestionado y desgranado en diferentes proyectos. Una transformación de mar, como describía Arendt. Un ciclo de vida, que, ligado a la ruina del tiempo, vuelve a tomar forma de nuevo.

La producción de Irizar explora esos *urphänomene* o fenómenos originarios, desde donde cristaliza lo precioso y lo preciado. Como la crisálida, ese estado equiscente de los insectos antes de ser adultos, esa fase intermedia de la metamorfosis del animal en cuyo proceso se guarecen en una envoltura y cápsula protectora. Y cuya etimología significativamente proviene de la palabra oro. La investigación de Irizar es la de la fragilidad y contingencia: la de la transmutación de la materia y a la vez la relación con el valor que surge de la tensión entre lo histórico, lo animal y lo social. Pura alquimia y metamorfosis iridiscente.

---

3— Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2017, pp. 212-213.

# Between Alchemy and the Chrysalis

---

Virginia Roy Luzarraga



Perla en la tienda de la isla Mikimoto—Pearl in a store on Mikimoto Island. Foto—Photo: Fritzia Irizar

*Máakech, máakech Ek'kan, a tial in puksik'al yetel in kuxtal.*<sup>1</sup>  
[You're a man, you're a man, Ek'kan, my heart and my life are yours].

## The Precious and the Prized

Legend tells of a Maya princess who fell for a young man; they swore their undying love for each other. The king, however, had promised the princess's hand to a prince, and when he found out about their romance, he ordered the young man to be sacrificed. To save his life, a sorcerer transformed the young man into an insect and gave him to the princess, who swore to carry him with her always. Jewelers decorated his carapace with precious stones and the princess wore him on a chain as a symbol of her love.

According to tradition, this legend is the origin of the *makech*, the living beetles decorated with precious stones that have become a symbol of ostentation in Yucatán society. The value and quality of the materials used are a measure of the wearer's social status.

This decorated animal is the subject of the latest work by the artist Fritzia Irizar, one that serves as an introduction to the exhibition *Mazatlanica*. The *makech* brings together the conceptual threads that run throughout Irizar's work: the tension between the human and the animal (the word *makech* refers to the insect, but it means "you're a man"), as well as the relationship between the concept of value and the physicality of precious materials such as gold, diamonds and pearls, exploring the material and the value that it is socially given. Her work addresses the dependence between the precious and the prized, the material itself and the construction of its value. In this process, Irizar explores the space between the object itself and the creation of desire: that abstract space in which the concept of value lies; the trail left by both the imprint of the material and the trace of longing.

Why do we bestow value upon certain materials? What is the permanence of value and its relationship to history? Irizar has investigated the ephemerality of value and provoked a deeper appreciation of the hardness and physical resistance of precious materials such as gold and diamonds. The use of precious materials in these

---

1— Narciso Souza Novelo, *El maquech. Apuntes y leyenda maya*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1933, p. 15.

objects both an addition of value and at the same time its objectification. In some pieces, Irizar emphasizes the resistance of these materials by diluting them, wearing them down, destroying them or dissolving them to create new corporealities.

“Precious” materials serve as a unifying thread for this exhibition and, through them, the artist critically approaches the concept of the “prized.” Gold, for example, as a stable, durable material, allows her to objectify the trace of labor through molds of tools; in *Untitled (The Disappearance of the Symbol)* (2015), she unravels a Phrygian cap, a historic symbol of freedom, that she made with gold thread; while in *Untitled (Makech)* (2019) gold is embedded on the thorax and abdomen of a beetle.

## **Jewel and Animal**

The inclusion of precious materials in an object and its use as ornament and decoration convert it into a jewel. Apart from the preciousness of the “material” itself, the exhibition explores the notion of jewelry through different parallels and analogies. There is the “animal-jewel” of the *makech* piece, reproducing the symbiosis between the material and the animal. This imposed fusion occurs despite the resistance of the insect: the jewel is joined to the animal in an asymmetrical power dynamic. The beetle, an animal that is low on the hierarchy of prized animals, thus becomes a living jewel, taking on a new value and status.

But there are also jewels created by animals themselves, as can be seen in one of the projects connected with the phenomenon of the pearl, in which the animal is the oyster. As is well known, oysters defend themselves from foreign bodies by coating them in layers of nacre, producing the prized pearl.

Finally, jewels can be grafted inside of an animal, in this case a human, as can be seen in the project *Untitled (Human Pearl Graft)* (2019). In a way, the artist reverses the initial biological cycle that created the pearl by inserting it into someone’s body, as if making up for the removal of the pearl from the oyster.

## **The Pearl**

Irizar’s work on the development of pearls over the past four years constitutes an important section of the exhibition. Her pieces



explore the tension created by this biological phenomenon, reinterpreting the physical transformation of the material and analyzing the social construction of its value, which is connected to its commercialization and exploitation. What generates the value of this precious material? What are the physical limits of this mutation?

Irizar explores the materiality of the pearl and our fascination with it through a recreation of the famous bet between Cleopatra and Mark Anthony. As recounted by Pliny the Elder, Cleopatra, wanting to make a banquet more luxurious, dissolved a pearl in wine vinegar and then drank it. The artist recreated this incident with an actress, and then went even further: she asked her to cry out the liquid pearl, which she then bottled. The pearl thus takes on a variety of physical forms: dissolved into the drink, digested in the body, condensed back into a liquid (tears) and then objectified once again: a true alchemical process that allows the artist to address the transmutation of the material.

In this obsession with the metamorphosis of nacre, Irizar herself has created new pearls at an oyster farm in Baja California. In collaboration with specialists and following all cultivation protocols and regulations, she has deliberately and artificially replicated the biological process in which a foreign body is introduced into an oyster in a state of nature.

Irizar inserted molds of a variety of monetary symbols into the oysters, creating the appearance of deformed pearls. These symbols, taken from pieces of bills, lose their value as fragments of money and become pure material. At the same time, the pearls themselves become grainy and amorphous, departing from the canons of beauty and appreciation.

This invasion and transgression allows her to explore the discomfort of the organism and its defense mechanism. The production of the pearl is thus presented as an act of resistance, a struggle for survival against a foreign body.

In *Untitled (Human Pearl Graft)*, the artist extrapolates this anatomical aggression by inserting a pearl into the arm of a young man. This insertion into the human body is comparable to that made into the body of the oyster, an analogy that questions the hierarchy of living things, in which taxonomic classifications place humans at the apex of the pyramid. The pearl remains hidden (or dissolved?) in the body, forming a new unity. Once again, the pearl reveals itself to be a subject of value transference, that is, something that transfers and adds worth, not simply the transformation of calcium carbonate into a precious material. The pearl

adds to the value of the person when introduced into their skin: value that is now hidden, making clear different strategies for its social construction.

Irizar also explores the temporality of this added value through an engagement with the age-old Japanese pearl fishing tradition, in which women known as *amas* free dive to the bottom of the sea. Historically, the figure of the pearl fisher has been surrounded by mystery and curiosity, because their descent to the depths allows them to discover something hidden:

For many things happen to those who dive to the bottom of the sea. Pearls in themselves are things of mystery and adventure; if you follow the career of a single pearl it will give you material for a hundred tales. And pearls are like poets' tales: disease turned into loveliness, at the same time transparent and opaque, secrets of the depths brought to light.<sup>2</sup>

The *amas* are disappearing due to competition with new extraction methods, particularly pearl farming and the pearl exploitation systems championed by the businessman Mikimoto. In this exhibition, Irizar addresses the suspended time of the *amas*, a remote time that struggles for survival, whose value has been ignored by the younger generation and has been reduced to a tourist attraction.

As Hannah Arendt wrote:

Like a pearl diver who descends to the bottom of the sea, not to excavate the bottom and bring it to light but to pry loose the rich and the strange, the pearls and the coral in the depths and to carry them to the surface, this thinking delves into the depths of the past – but not in order to resuscitate it the way it was and to contribute to the renewal of extinct ages. What guides this thinking is the conviction that although the living is subject to the ruin of the time, the process of decay is at the same time a process of crystallization, that in the depth of the sea, into which sinks and is dissolved what once was alive, some things “suffer a sea-change” and survive in new crystallized forms and shapes that remain immune to the elements, as though they waited only for the pearl diver who one day

---

2— Isak Dinesen, “The Diver,” in *Anecdotes of Destiny and Ehrengard*, New York, Vintage International, 1993.

will come down to them and bring them up into the world of the living—as “thought fragments,” as something “rich and strange”: and perhaps even as everlasting *Urphänomene*.<sup>3</sup>

Fritzia’s pieces submerge us in this transformation and fascination with precious materials, turning the spectator into a diver who collects meanings, searching for the fossilized values that the artist has questioned and picked apart in many projects. A sea change, as Arendt described it. A life cycle that, in connection with the ruin of time, takes form once again.

Irizar’s work explores these *Urphänomene*, or foundational phenomena, in which the precious and the prized are crystallized, like a chrysalis, that pupal stage in the life cycle of an insect in which it covers itself in a protective sheath in order to undergo a metamorphosis. It is significant that the etymology of the word chrysalis derives from the Greek word for gold. Irizar explores fragility and contingency: the transmutation of material and its relationship with value, which arises from the tension between the historical, the animal and the social. A pure alchemy, an iridescent metamorphosis.

---

3— Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1968, pp. 204-205.

*Sin título (Sobre el desgaste)*

—  
*Untitled (On Wear and Tear)*

2006

El tiempo durante las jornadas de trabajo físico se estira, se ralentiza, su percepción es fluctuante, los cuerpos son afectados por esta constante, y los objetos contienen en su forma ambas afectaciones: la del cuerpo y la del tiempo, su forma cambia o se desvanece de a poco, sin necesariamente cumplir el ritmo ni del tiempo ni del cuerpo en labor, pero sí indicando memoria —al crear su propia deformidad— y valor —en su desintegración.

—  
During a workday, time stretches out, slows down, one's perception of it fluctuates, bodies are affected by this constant and objects contain both effects: that on the body and that on time, their form changing or wearing down, without necessarily following the rhythm of time or of the body at work, but instead that of memory—by creating their own deformation—and value—in their disintegration.

F. I.







*Sin título (4.81 mm × 2.95 mm, 0.43 ct, VS2, G)*

—  
*Untitled (4.81 mm × 2.95 mm, 0.43 ct, VS2, G)*

2008

La conciencia del ser puede obtenerse de muchas maneras, a veces esos momentos de claridad en los que se reconoce la propia presencia en el espacio, en los que uno mismo se vuelve observador de su diseño biológico. Pensamientos provocados por momentos traumatizantes o conmovedores, por las pequeñas cosas —las que caben escondidas entre los dedos—, generalmente sólo crecen en importancia con base en la percepción colectiva.

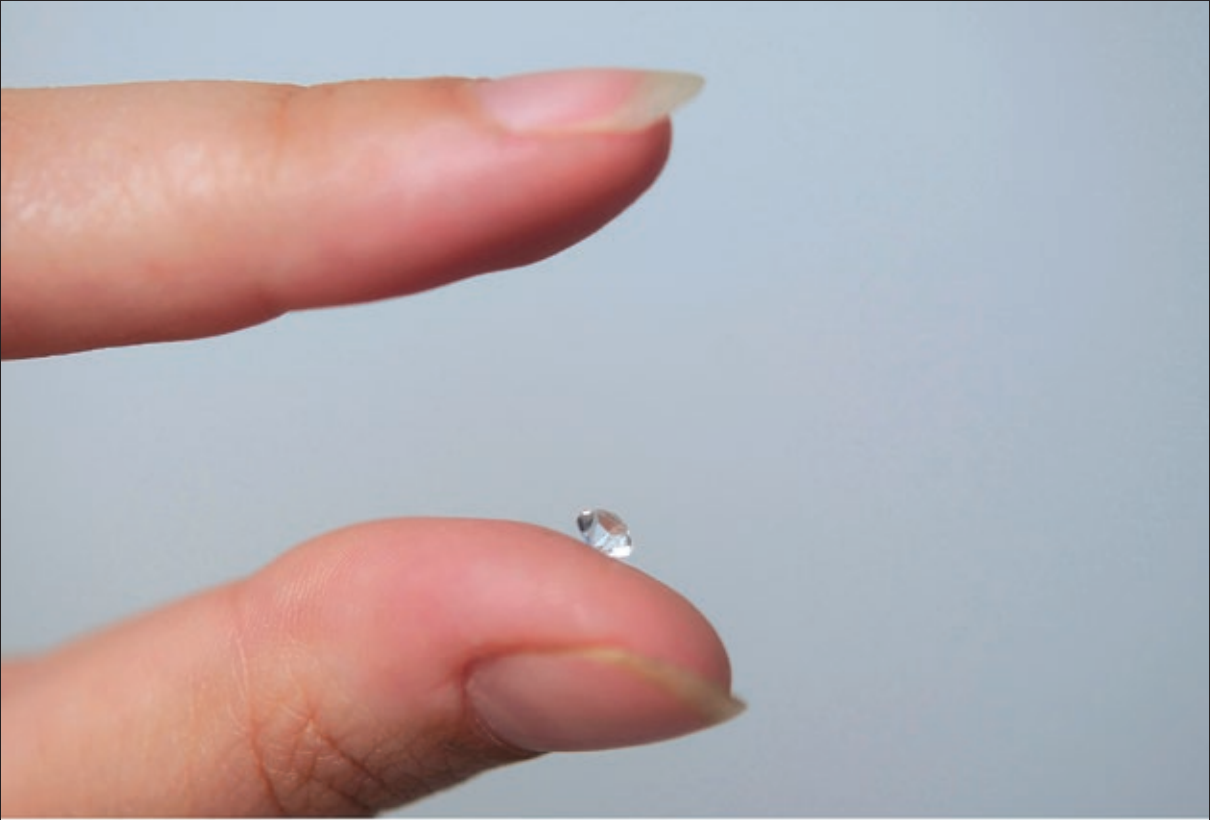
Por la mañana, un costoso diamante fue sostenido con nerviosismo entre mis dedos. Por la tarde, los 4.8 mm de cristal de carbón hacían que volteara a ver mi mano con extrañeza. Horas más tarde estuve lista para soltar algo sin nombre, de lo que ya no me interesaba ni su brillo.

—  
The consciousness of being is something that can be obtained in many fashions, sometimes in those moments of clarity in which one understands one's presence in space, in which one becomes an observer of one's own biological design. Thoughts provoked by traumatic or poignant moments, by small things—those that can be held in one's hands—which generally only grow in importance via collective perception.

In the morning, I nervously held a costly diamond between my fingers. In the afternoon, the 4.8 mm of carbon crystal made me stare at my hand in puzzlement. Hours later, I was ready to drop this nameless thing, bored even by its brilliance.

F. I.



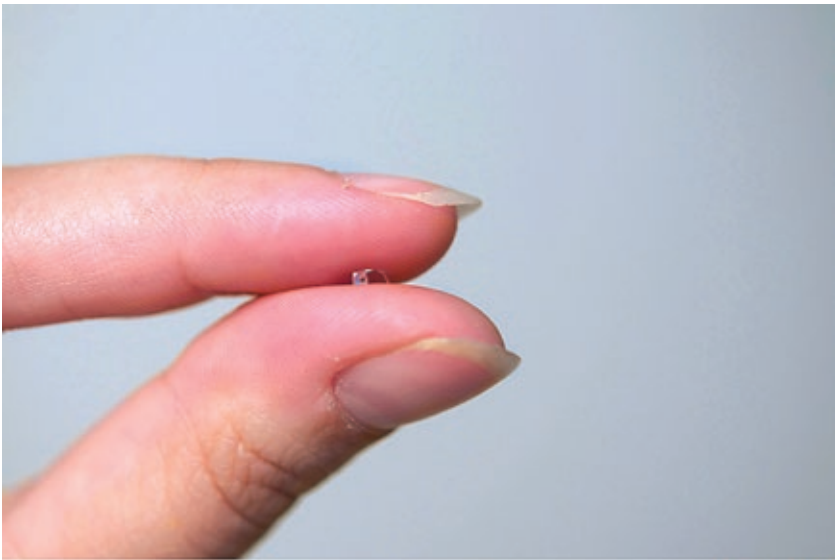


00:00:01



00:02:00

23:58:59



23:59:59



24:00:00

*Sin título (La desaparición del símbolo)*

—  
*Untitled (The Disappearance of the Symbol)*

2015

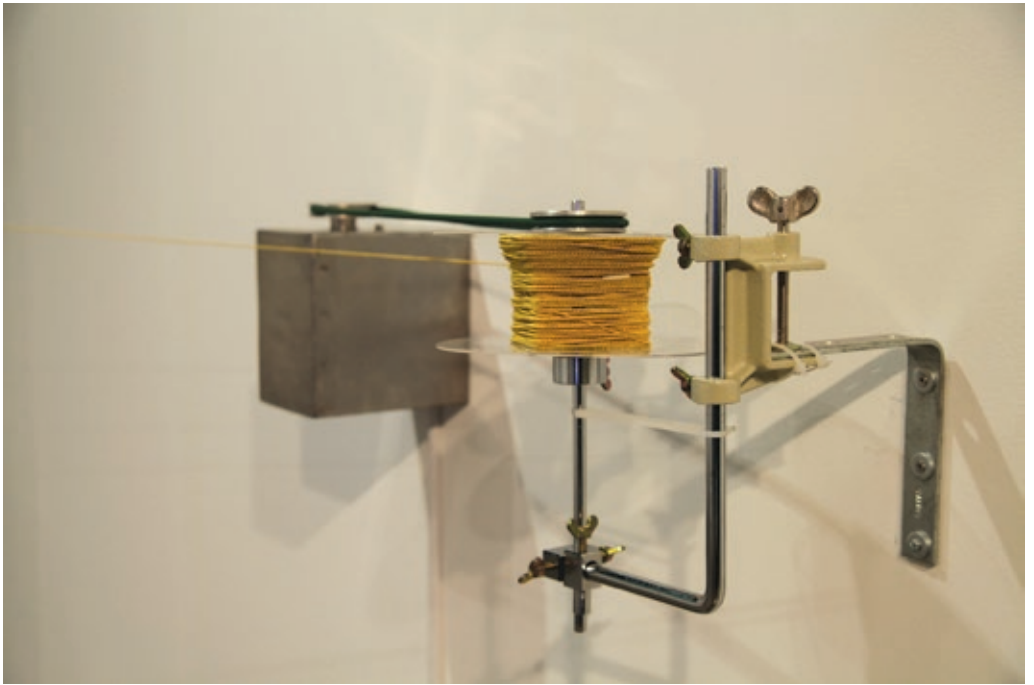
Las prendas han sido bandera, han sido contenedores de la historia misma, han dicho y gritado cuando el tiempo y sus reglas han cambiado. En este caso, la prenda se vuelve signo, signo de que alguien se ha vuelto libre, deviene entonces en símbolo de libertad, luego los hombres libres olvidan la prenda, olvidan la forma, olvidan el símbolo, entonces la libertad, su signo y su símbolo desaparecen mecánicamente para poder ser pronunciados.

—  
Garments have served as standards, they have contained history itself, they have cried out when time and its rules have changed. In this case, a garment becomes a sign of someone who has become free, and so it becomes a symbol of liberty, but then the free men forget the garment, they forget the form, they forget the symbol, and so liberty, its sign and its symbol mechanically disappear in order to be articulated.

F. I.







*Sin título (Desde Cleopatra)*

—

*Untitled (Since Cleopatra)*

2016

Las subjetividades son efectos secundarios de la construcción de la historia. El poder es retratado —tanto en el pasado como en el presente— con una mirada dirigida, y cuando has vivido lo suficiente para ser testigo de silenciamientos intencionados, eres capaz de imaginar el incontrolable estruendo emitido por una historia de poder que debió ser silenciada como muchas, entonces sólo se puede hacer una cosa: confirmarla.

—

Subjectivities are side effects of the construction of history. Power is portrayed—both in the past and in the present—with a focused gaze, and when one has lived long enough to witness an intentional erasure, one can imagine the uncontrollable thunderclap of a history that should have been erased like so many others, but that leaves only one option available: that of confirming it.

F. I.



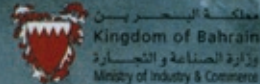
*Liber IX*

*Plinio*

Lviii (1712A121)

nec haec summa luxuriae exempla sunt. haec  
fuisse maximi uniones per omne aevum utrumque possedit.  
Cleopatra Aegypti reginam novissima per manus dicitur regem  
sibi tradidit. haec cum exquisitis catulis Antonius saginatus quibus equabat  
simul ac provocari astra ut regina meretricis luxuriam eius omnino apparatusque  
oblectatione quarentem qui adstrui magnif. in pascuis respondit sive et con-  
cordiam. Subsumpturam. cupiebat discere Antonius, sed post  
non arbitrabatur. ergo sponte dicitur. quae pascuis  
de quo iudicium regulatur.

مختبر البحرين لفحص اللؤلؤ والأحجار الكريمة  
The Gem & Pearl Testing Laboratory of Bahrain



The item described below has been examined by at least two professional gemmologists. This report is issued subject to the conditions overleaf.

تم فحص البضاعة الموصوفة أثناء من قبل اثنين من الأخصائيين على الأقل.  
طبع هذا التقرير بناءً على الشروط المبينة في الخلف.

**Pearl Identification Report**

**تقرير فحص اللؤلؤ**

Date 24/06/2007 التاريخ

Report No. 07/1417 رقم التقرير

<u>Item</u>	A loose part-drilled pearl	<u>العينات</u>
<u>Weight of Item</u>	0.81 carat	<u>الوزن</u>
<u>No. of Pearls</u>	One	<u>عدد اللؤلؤ</u>
<u>Colour</u>	Light greyish-white and light brownish-cream (uneven colouration)	<u>اللون</u>
<u>Shape</u>	Drop	<u>الشكل</u>
<u>Dimensions (mm)</u>	4.71 - 4.78 x 5.51 mm.	<u>القياس (مم)</u>

**Result**

**NATURAL PEARL**

**النتيجة**

**لؤلؤة طبيعية**

**Comments**

**الملاحظات**



Item(s) pictured above are not to scale  
and the colour(s) may differ

أيووب محمد بهمن  
Ayooob M. Bahman

خلود عبدالله أحمد  
Khulood Abdulla Ahmed

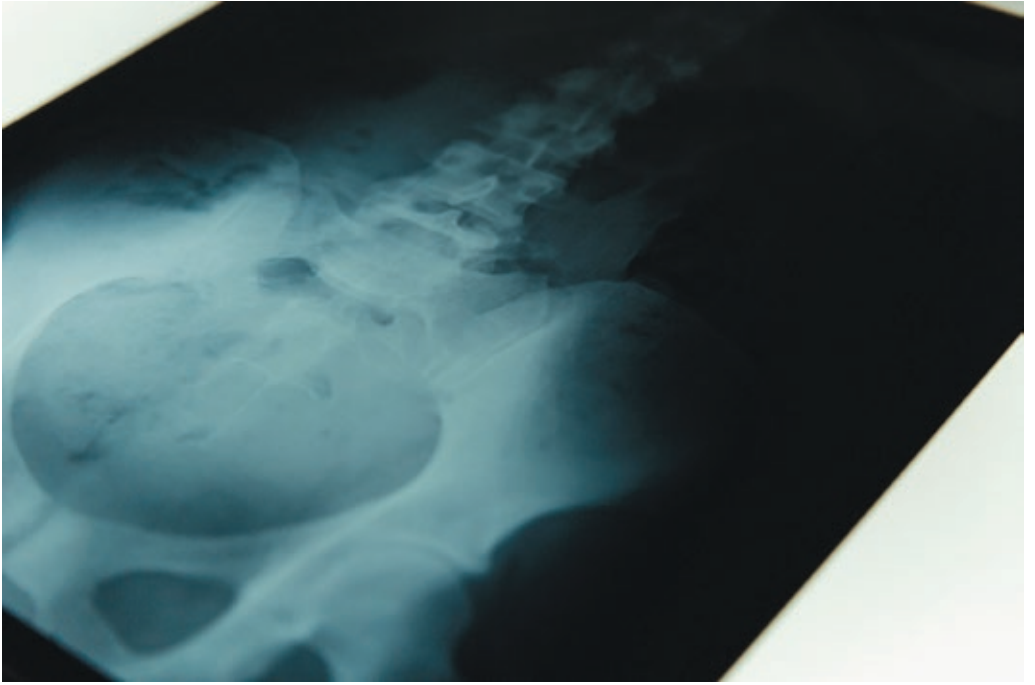
خلاصة هذا التقرير مبني على أساس نتيجة الفحص  
عند صدور التقرير. إن غالبية الأحجار يمكن إجراء  
بعض التغييرات أو التحسينات عليها في أية وقت

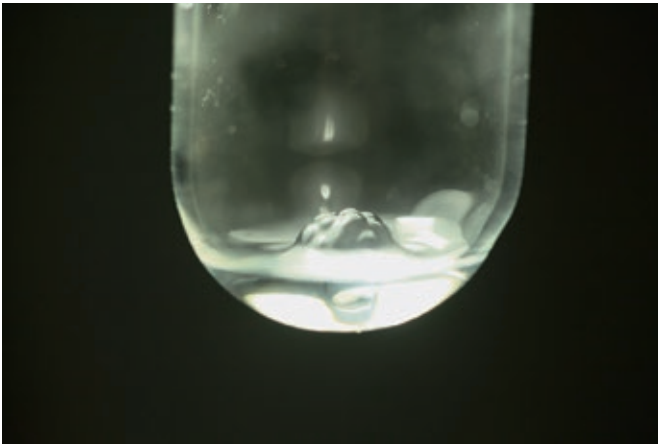
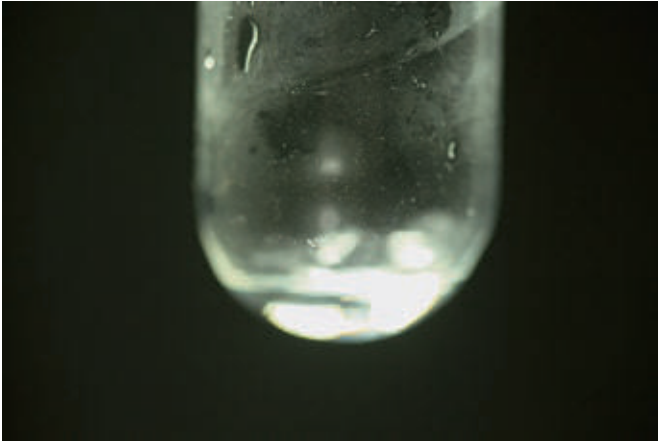
The conclusion on this report reflects our  
findings at the time of issue. Most gemstones  
can be modified and/or enhanced at any time.

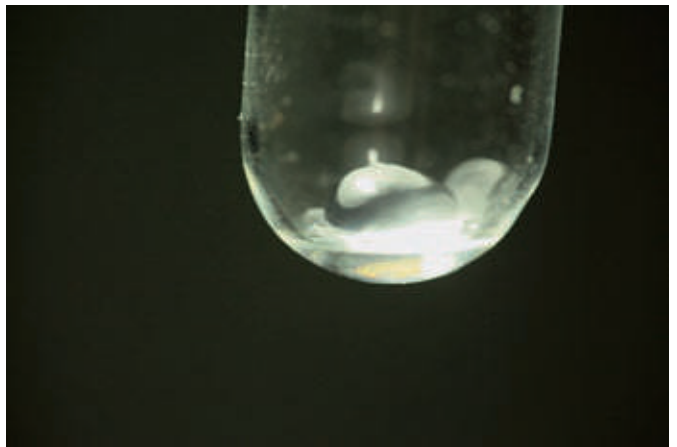
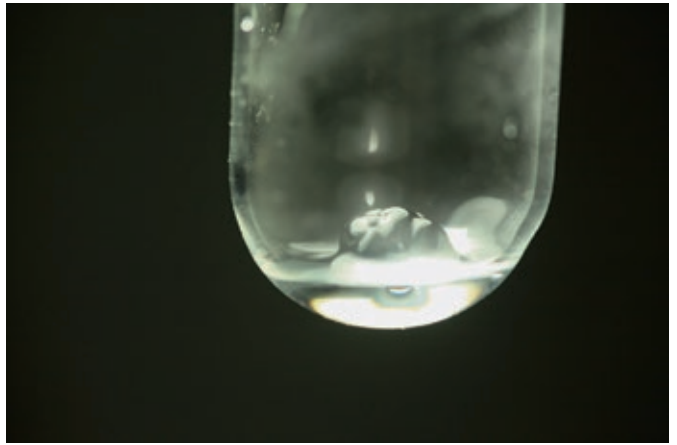












*Sin título (Injerto madre perla)*

—  
*Untitled (Mother-of-Pearl Graft)*

2015–2018

Pensar en la clasificación de las especies y lo jerárquico de la visión humana hacia todas las entidades vivas hizo nacer este proyecto. Deseaba establecer una colaboración con un grupo animal menos desarrollado o apto según la perspectiva humana; crear esculturas mínimas en su entorno natural y bajo los propios riesgos que este entorno tiene. Hacer ver la ironía contenida en las circunstancias que se acumulan en delgadísimas capas al crear —tanto real como metafóricamente— gemas con base en el dolor, la incomodidad, la inestabilidad, el tiempo o las corrientes marítimas.

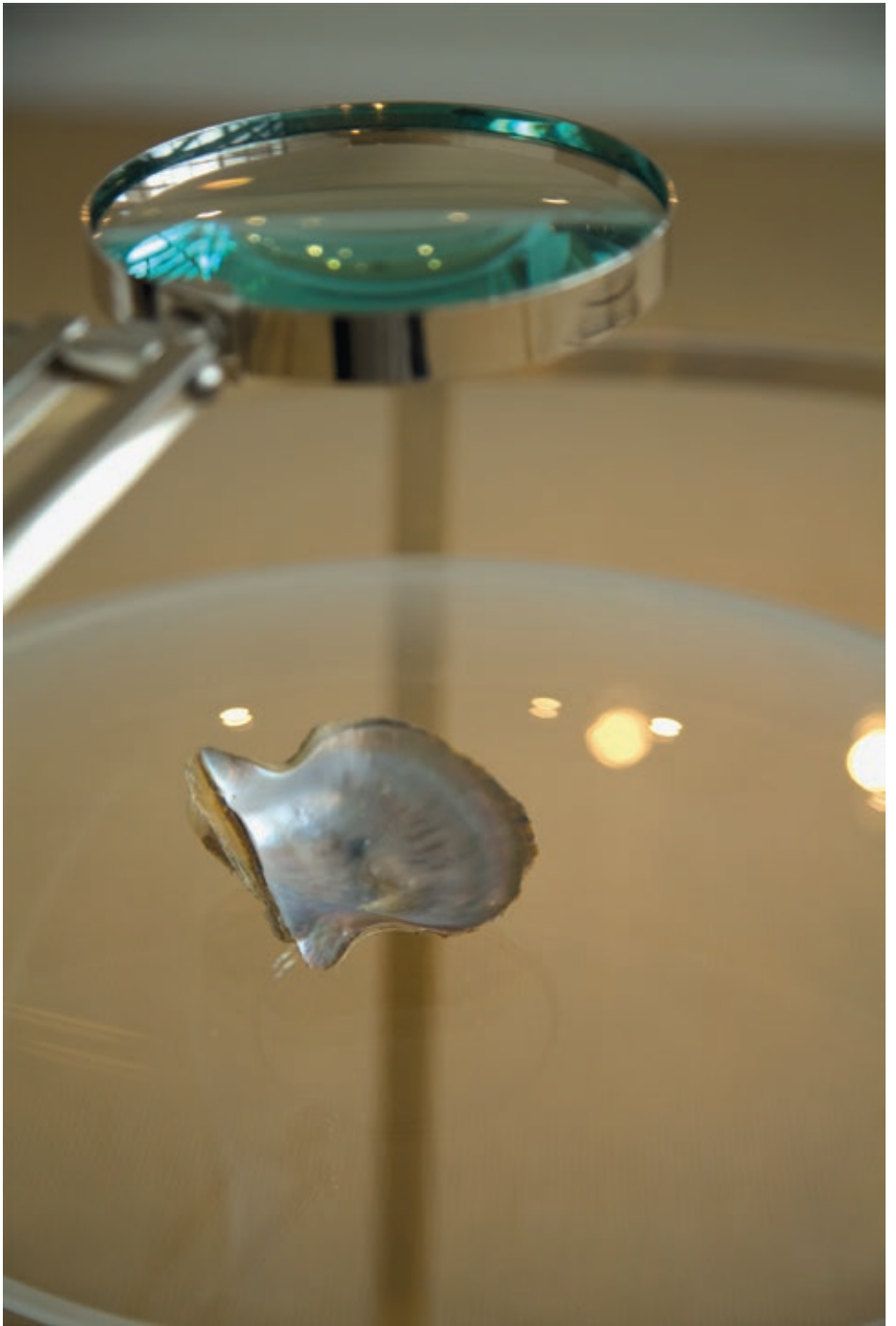
—  
This project was born out of a meditation on the classification of species and the hierarchical nature of the human vision of all living things. I wanted to collaborate with a group of less-developed or less-capable animals, according to the human perspective, to create miniscule sculptures in their natural environment, subject to its inherent risks. To make clear the irony of the circumstances accumulated in these ultrathin layers in order to create—both literally and metaphorically—jewels based on pain, discomfort, instability, time and maritime currents.

F. I.

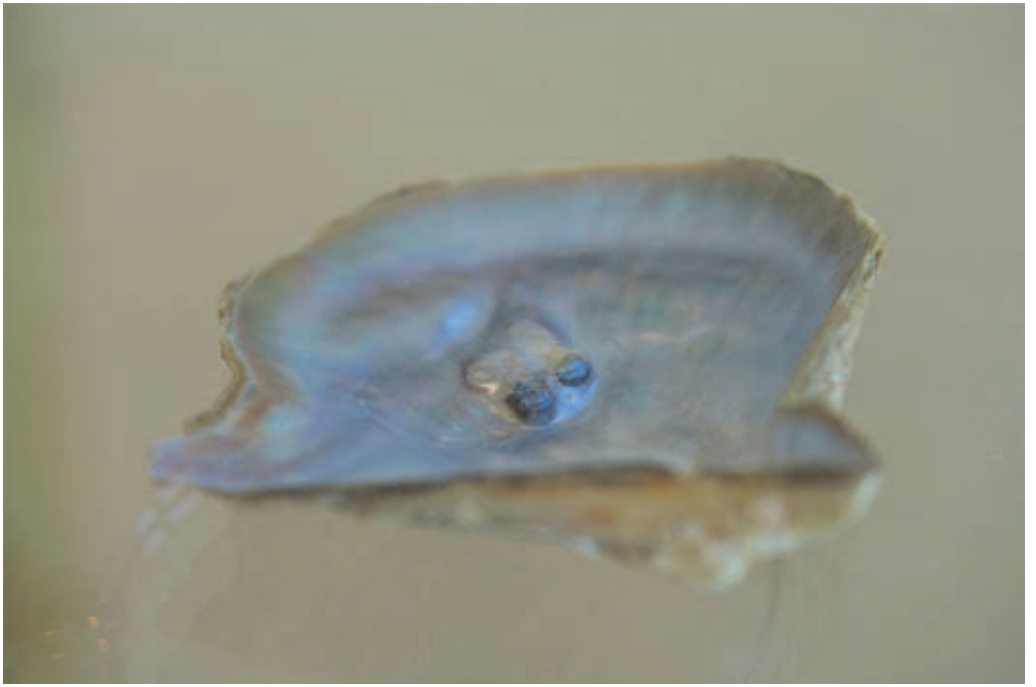


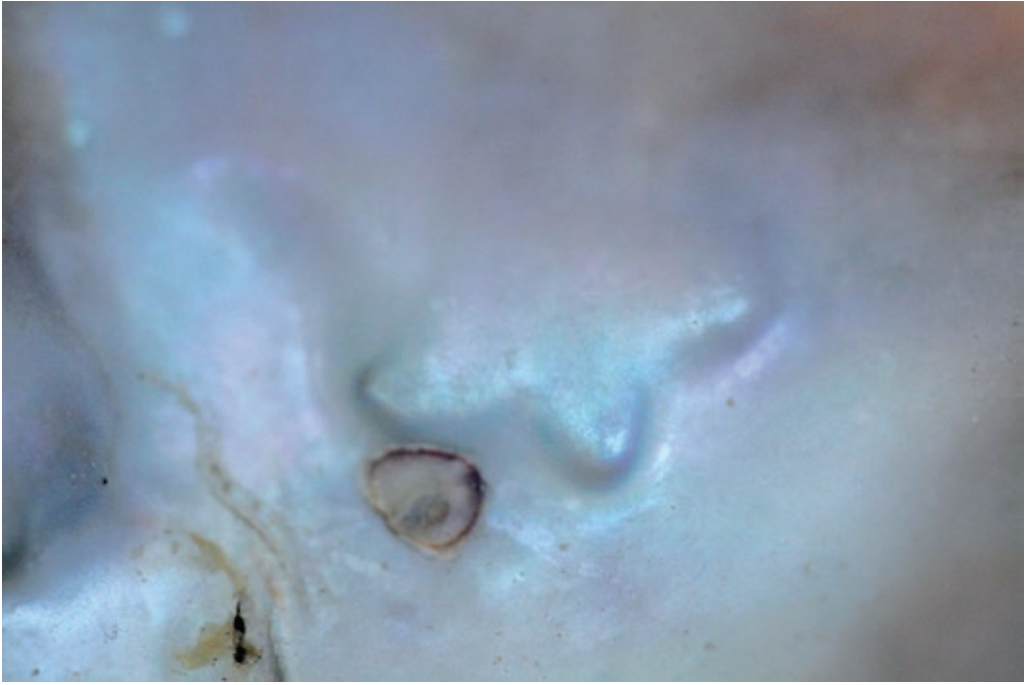


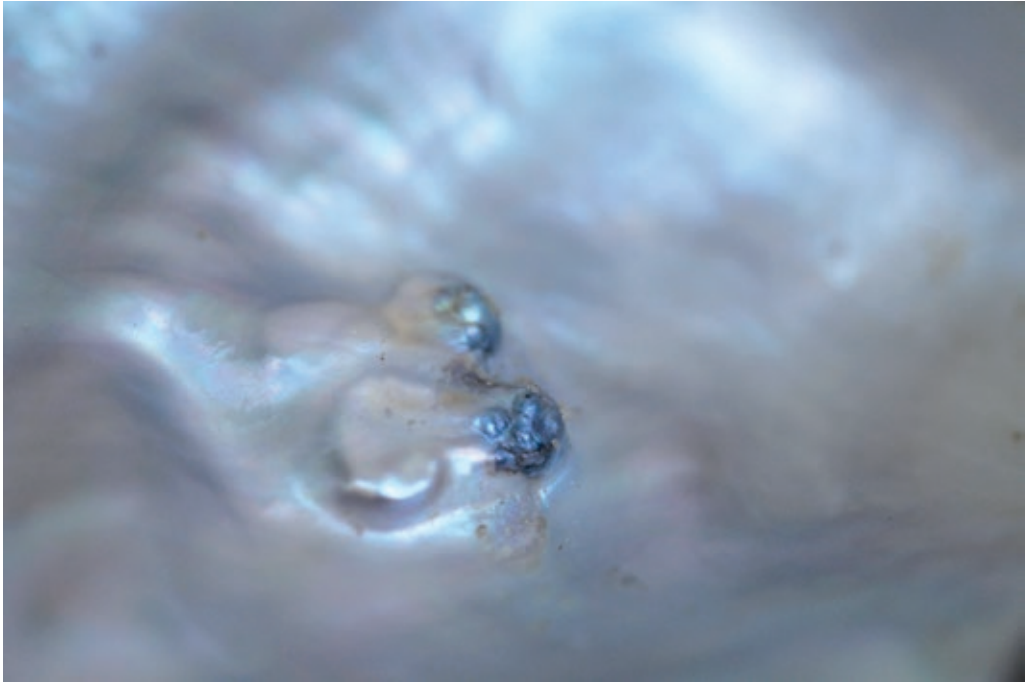












*Sin título (Sin aliento)*

—  
*Untitled (Breathless)*

2019

La historia de la humanidad es una historia de extinciones. Nuestros consumos determinan la permanencia y la importancia de todo, sus cantidades guían el orden y la rapidez de esta secuencia de desapariciones, y la intensidad de nuestro deseo sólo presiona el acelerador en esa dirección, sin importar lo milenario de su creación o su importancia, simplemente todo perecerá.

—  
The history of humanity is a history of extinction. Our consumption determines the permanence and importance of everything, its scale guiding the order and speed of this sequence of disappearances, the intensity of our desires only accelerating our journey in this direction. With no regard to antiquity or importance, everything will perish.

F. I.



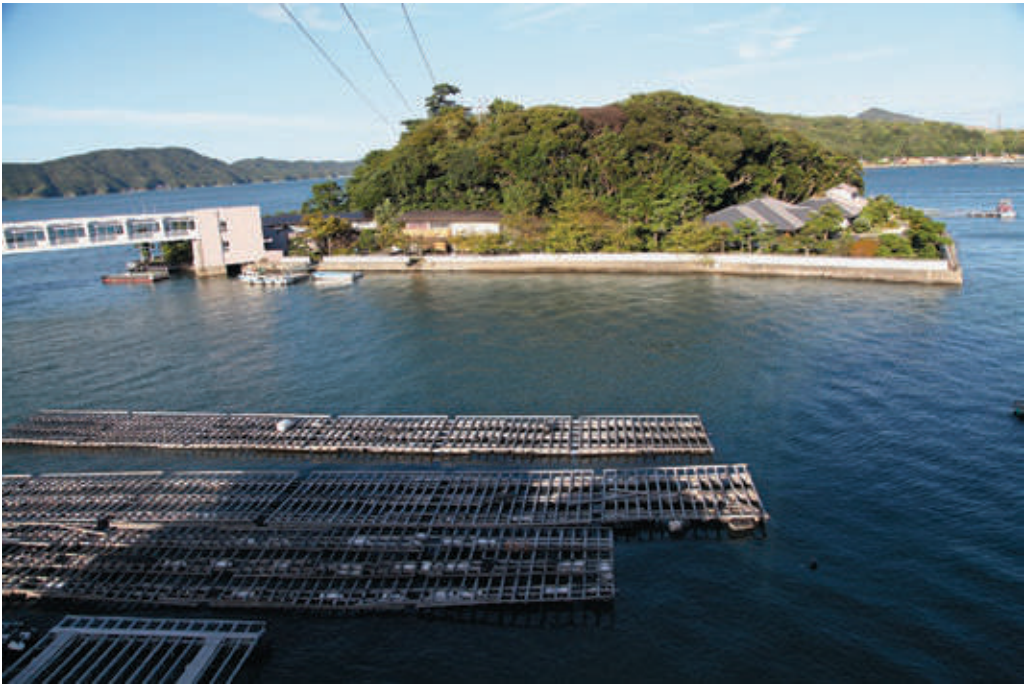




Entrevista a las descendientes directas de mujeres *ama* en una villa de la prefectura Mie, Japón—

48 Interview to an *ama* direct descendent women in a prefecture of Mie, Japan. Fotos—Photos: Fritzia Irizar







*Sin título (Injerto humano)*

—  
*Untitled (Human Pearl Graft)*

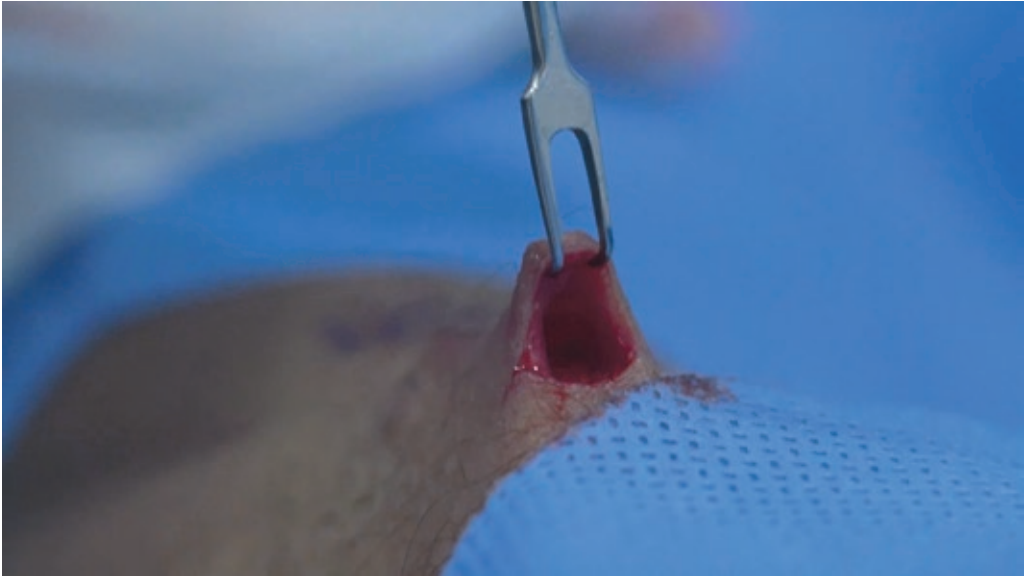
2019

Encontrar en el otro, en su entorno e historia de vida, la materia prima para decir sobre uno mismo y sobre nuestra sociedad. Son maneras o intentos por recuperar nuestra tan en desuso conciencia de la colectividad. Quise ocultar un objeto de lujo bajo la piel de quien representa el futuro, pero que es invisibilizado por un sistema económico aferrado a enfocarse en el presente y en crear valor exclusivamente desde las equivalencias económicas o la productividad. Una especie de usar, como último recurso, el impedimento de observar la belleza de la joya para hacer que de una vez por todas sea vista.

—  
An encounter with the other, in its environment and life story, forms the raw material for speaking of one's self and one's society as a method or an attempt to recover our neglected collective consciousness. I wanted to hide a luxury object under the skin of someone who represents the future, but who has been made invisible by an economic system that is stubbornly focused on the present and in creating value exclusively in terms of economic exchange or productivity. Preventing the beauty of the jewel from being observed as a last-resort method of making it be seen by all, once and for all.

F. I.









*Sin título (Makech)*

—

*Untitled (Makech)*

2019

El control social y económico contado desde la narrativa de la cultura antigua en México se ve resumido en esta joya viva. Insecto y joya, humano y animal en una sola entidad, son el vehículo para mostrar lo absurdamente desesperados que estamos los seres humanos por conseguir valía, el escarabajo vive esta desesperanzadora realidad y carga literalmente con nuestros oscuros demonios de riqueza.

—

Social and economic controls, as told through the narratives of ancient Mexico, are captured in this living jewel. Insect and jewel, human and animal, it is the vehicle for showing the absurd human desperation to obtain value. This living creature experiences this hopeless reality and literally bears the burden of our dark dreams of wealth.

F. I.







# Madreperla, *mazatlanica*. Una crítica a la explotación de lo vivo

—  
Helena Chávez Mac Gregor



**Léon Diguët**, Misión del—Mission of the Muséum d’Histoire Naturelle, Francia—France, 1909. Buceo tradicional, llamado de “chapuz”—Traditional diving, known as “chapuz”. Archivo Micheline Cariño. Donación de Juan Vives [Cat. 9]

Fritzia Irizar ha trabajado en los últimos años el problema del valor de materiales preciosos como los diamantes y el oro para pensar formas de trabajo así como la explotación, producción y consumo que suponen. Su más reciente investigación se detiene en un objeto que ha cautivado a la humanidad: la perla. La fuerza que encienden estas formaciones iridiscentes en la imaginación puede rastrearse desde la *Historia natural* de Plinio el Viejo, en la que las perlas se asocian con el poder, la ambición, la riqueza, la sexualidad y la muerte. La simbología y mitología que producen han sido parte de una explotación sin límites en las que el deseo que han generado no puede separarse del peligro y borramiento que ha supuesto el trabajo de su extracción. El anhelo por su posesión ha llegado en nuestros días no sólo a modificar las tecnologías de trabajo para su recolección mecánica sino a la propia mutación genética de las ostras en granjas de cultivo. En lugares como China se pueden encontrar, en mercados y centros comerciales, conchas con más de cincuenta perlas por animal.<sup>1</sup>

La Paz, en Baja California Sur, que fue uno de los centros perleros mundiales del siglo XIX, mantiene hoy día unas cuantas granjas de cultivo. La madreperla *Pinctada mazatlanica*, así como la concha nácar *Pteria sterna*, son las especies que habitan en esta región.<sup>2</sup> Estos moluscos han sido el eje que ha permitido a la artista trabajar en una investigación que pone en cuestión los límites entre el objeto y el sujeto, pero también entre lo humano y lo animal, explorando las tensiones sobre el valor a partir de una serie de intervenciones en la ostra, la piel y la historia.

En la pieza *Sin título (Injerto madre perla)* (2015–2018), Irizar realizó injertos en ostras de granja para generar esculturas-formaciones de nácar. Al investigar sobre símbolos en diferentes monedas y billetes, la artista recolectó formas coincidentes en la numismática para generar —en colaboración con biólogos especializados y siguiendo los protocolos de cultivo

—

1— En este video se puede ver cómo un turista compra una ostra en un mercado de perlas de Beijing para que le confeccionen, ahí mismo, una pulsera con todas las perlas que contiene el bivalvo en su interior: <<https://www.youtube.com/watch?v=9sHLMlPfmIQ>>.

2— Las perlas se encuentran en ocho especies de moluscos de la familia Pteriidae, las *Pinctada* o madreperla, y las *Pteria* o concha nácar, que se encuentran once regiones del mundo.

regulados— pequeños moldes de plástico que fueron incrustados en los animales. Desde la interrogante sobre el valor, y al ser el papel de la perla como moneda unos de los puntos centrales de su explotación, la artista insertó una serie de signos en los cuerpos de los bivalvos para después dejarlos durante más de cuatro años en el mar. El resultado son unas esculturas de madreperlas en las que se pueden ver las formaciones escultóricas generadas a partir del lento proceso de cubrir el objeto implantado con láminas y láminas de placas hexagonales de aragonita (carbonato de calcio cristalizado). Estas esculturas replican el proceso de generación de la perla, pero que ya son otra cosa.

De forma paralela al injerto en los moluscos, Irizar implantó una perla en una persona. La acción de poner la perla bajo la piel, en una operación quirúrgica que recuerda el proceso de injerto de las perlas de cultivo, niega el valor de ésta al ocultarla. Fuera de toda lógica del espectáculo, lo que busca esta intervención es problematizar el valor del objeto en su premisa de posesión y ostentación. Al estar oculta y sin registro que permita al espectador ubicar a la persona en posesión de ésta, la perla pierde su valor en tanto joya, y lo que queda es su materialidad ocupando un cuerpo humano.

El video *Sin título (Injerto humano)* (2019) muestra la operación del injerto, tanto en la ostra como en la persona, en dos pantallas contrapuestas. La imagen es pura superficie sobre la que los dos entes tienen el mismo tratamiento y están sometidos a la misma violencia: un objeto extraño es introducido en su cuerpo. Con ello, Irizar subvierte una lógica de separación para igualar y poner en relieve una crítica de lo vivo al poner en crisis las políticas de la representación que han generado, por un lado, el valor sobre el objeto, en la aniquilación del animal, y, por otro lado, poblaciones superfluas en una forma de explotación laboral que los desecha como sujetos de valor. Para Irizar, parece sugerir la obra, tanto el animal como las personas son parte de una compleja trama de explotación. Con su operación, la artista nos permite suspender el valor del objeto para adentrarnos en la historia.

## II

Si bien la presencia y el valor de las perlas se puede rastrear desde la antigüedad, en Oriente y en algunas culturas prehistóricas, su valor como mercancía se transformó con la conquista



del “Nuevo Mundo”. Según relata Molly A. Warsh en su libro *American Baroque. Pearls and the Nature of Empire, 1492-1700*, uno de los motores de las expediciones marítimas de la Corona española fueron las perlas. No hay indicios de que hubiera un conocimiento preciso sobre el origen de las perlas en la España medieval, pero había una clara ambición de apoderarse de estas joyas a las que sólo tenían acceso en mercados como los de Túnez o Bagdad. Las expediciones que buscaban conquistar rutas comerciales en Oriente se encontraron con un territorio —ajeno— a explotar. A diferencia de otros materiales preciosos, las perlas no requerían de casi ninguna modificación para ser transformadas en mercancías o para ser usadas como monedas, de ahí también la importancia que tendrá su explotación para la construcción del imperio español.

Fue hasta 1498, en el tercer viaje de expedición de Colón, que en el archipiélago del Caribe los conquistadores hicieron contacto con pobladores originarios que usaban *margaritas* o *uniones*, nombre con el que Plinio designó a las perlas. Rápidamente el Caribe, en específico la actual costa de Venezuela, se convertiría en asentamientos pesqueros. Para su extracción, los conquistadores echaron mano de los pobladores locales, a quienes sometieron a un trabajo en extremo peligroso. En 1518, con una producción en aumento, los administradores de las pesquerías solicitaron a la Corona española el envío de esclavos provenientes de África, pues ellos, aseveraban, serían menos rebeldes que los pobladores locales o los esclavos —hombres y mujeres— provenientes de Castilla. A partir de ese momento, como afirma Warsh, la industria de cosecha de perlas y la del comercio trasatlántico de esclavos, estarían profundamente enlazadas.<sup>3</sup>

Durante las primeras cuatro décadas del siglo XVI, los habitantes de la costa trabajarían juntos de una manera a menudo brutal y coercitiva para obtener una extraordinaria riqueza perlífera. Al hacerlo, manifestaron la visión de una economía política americana, con una ecología viva en su núcleo. En las pesquerías de perlas, el vocabulario de la administración imperial evolucionó en diálogo con las prácticas en el terreno, a medida que sujetos de tres continentes trabajaban en condiciones extremadamente

---

3— Molly A. Warsh. *American Baroque. Pearls and the Nature of Empire, 1492-1700*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2018, p. 47.

cambiantes para construir vidas en tierra basadas en las riquezas del mar. Las prácticas de facto de generación y gestión de la riqueza fundamentaron los enfoques emergentes de jure para el control imperial sobre los recursos de la región.<sup>4</sup>

Las perlas se encuentran en una trama geopolítica, legal y laboral que marca la trayectoria de la explotación en la modernidad y el inicio del capitalismo. Si bien esta estructura es parte de un sistema mundo que todos conocemos, la peculiaridad de esta explotación no sólo descansa en el asedio de los mares y sus recursos naturales sino que ésta, a diferencia de otras materias primas, proviene de un animal, de un molusco bivalvo —conocido como ostra perlera, madreperla o concha nácar.<sup>5</sup> Su extracción supuso la depredación de varias especies que llegaron al punto de la extinción. En las décadas más productivas del siglo XVI, la extracción perlera en el Caribe arroja números exorbitantes:

Los cálculos de los biólogos marinos que han estudiado las pesquerías venezolanas sugieren que en promedio se encontró una sola perla por cada diez ostras abiertas. Con estas estimaciones como guía, habría sido necesaria una cosecha anual de aproximadamente 40 millones de ostras durante las décadas más lucrativas de las pesquerías de Cubagua para producir las perlas manifestadas en los registros fiscales oficiales. Estas cifras

---

4— *Ibid.*, pp. 33-34: “Over the course of the first four decades of the 16th century, the inhabitants of the coast would work together in an often brutal and coerced fashion to produce extraordinary pearl wealth. In doing so, they put forth the vision of an American political economy, one that had a living ecology at its heart. In the pearl fisheries, the vocabulary of imperial administration evolved in dialogue with practices on the ground, as subjects from three continents labored under wildly varying conditions to build lives on land based on riches from the sea. De facto practices of wealth generation and management informed emerging de jure approaches to imperial control over the region’s resources.”

5— De acuerdo con Cariño y Monteforte, se pueden establecer tres grupos respecto a la historia de su explotación: “El Golfo Pérsico, el de Manar y el Mar Rojo, forman el primer grupo y estas regiones fueron explotadas desde la Antigüedad. La colonización de América, en el siglo XVI, incorporó al mercado europeo las perlas del Caribe y las de los golfos de Panamá y California. Por último, en el siglo XIX, la expansión colonial en África, Asia y Oceanía, forma el tercer grupo que incluye los ricos placeres perleros del Pacífico Sur y de la costa suroriental de África.” Cfr. Micheline Cariño y Mario Monteforte, “Las minas marinas del Golfo de California: del extractivismo a la sustentabilidad”, *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 39, núm. 153 (invierno de 2018), p. 16.

indican y calculan una cosecha de mil doscientos millones de ostras en menos de tres décadas.<sup>6</sup>

Resulta claro que la modernidad produjo una escisión entre lo humano y lo natural. Esta división generó una distinción entre los sujetos y los objetos, en la que los primeros, en tanto soberanos, podían hacer uso de los objetos de la manera que quisieran. La trama se anudó con los modos en los que el capitalismo necesitó de una acumulación, que Marx llamaría primitiva, que se logró con los cambios de la propiedad incluyendo los del mar.<sup>7</sup> La posesión de los bienes naturales y la objetualización de los pobladores originarios generó una lógica de explotación que condenó a una historia en la que perlas y trabajadores están irremediamente engarzados los unos en relación con los otros. El valor de la perla no se puede sustraer del trabajo de su extracción, y la extracción masiva de ésta —y sus condiciones específicas de trabajo— no se puede explicar sin el valor que la perla adquirió en el siglo XVI.

La significación de la perla está ligada a una subjetividad que encontró en esta secreción circular de nácar —producida por la incomodidad de un grano de arena en el cuerpo del bivalvo—, un objeto de enorme belleza, pero también está enlazada a un sistema de explotación de sujetos que trabajaron sumergiéndose en el mar en condiciones extremas para extraerlas, lo que produjo una población desechable. No podemos olvidar que en la propia colonia hubo voces críticas que denunciaron las condiciones de trabajo a las que estaban sometidos los buzos extractores. Fray Bartolomé de Las Casas en su *Historia de las Indias* (1527) señalaba el proceso de cosecha de perlas como un monstruoso régimen de trabajo que transformaba a los buzos en terroríficas

---

6— Warsh, *op. cit.*, p. 62: “The estimates of marine biologists who have studied the Venezuelan fisheries suggest that on average a single pearl was found for every ten oysters opened. Using these estimates as a guide, it would have taken an annual harvest of approximately 40 millions oysters during the Cubaguan fisheries’ most lucrative decades to produce the pearls reported in official tax records. These numbers indicate and estimated harvest of 1.2 billion oysters in fewer than three decades”.

7— En el siglo XVI, la estructura legal respecto a la propiedad era compleja. Como señala Warsh, si bien para mediados de siglo había quedado asentada la transferencia de propiedad de las minas y de los materiales preciosos a la Corona, en relación con las perlas la legislación era más compleja, pues como se estipula en las Partidas, en algunos casos se trataban como botín de guerra y en otros, en relación con la propiedad de las playas y los bancos de los ríos y su recaudación, se basaban en impuestos y tributos.

criaturas. Los trabajadores, indios y esclavos, señalaba Las Casas, se deformaban con su trabajo, expuestos al sol y al agua salada a bajas temperaturas en interminables jornadas, en una “raza diferente de hombres o monstruos”. La vida de éstos no podría ser para el cronista más que una muerte infernal.

Como afirma Walsh: “Las numerosas industrias extractivas y productivas de las Américas generarían sufrimiento en innumerables variedades y magnitudes para quienes trabajaban en sus minas, campos, plantaciones y pesquerías. Parece evidente que el buceo de perlas fue de hecho una de las formas agónicas de vivir y morir tras el encuentro colombino”.<sup>8</sup> En este sentido, el valor de la perla está irremediamente anudado con una historia de depredación animal y de explotación laboral.

### III

En lo que ahora conocemos como México, las ostras fueron extraídas desde antes de la conquista por los pueblos originarios. Se sabe que esta recolección tenía una finalidad alimenticia, pero también hay vestigios de un arraigado uso de la concha de la *mazatlanica* en el imperio mexica, aun cuando la distancia que separa el mar de lo que era Tenochtitlán es de más 1600 kilómetros. En el Templo Mayor se han identificado más de 600 objetos producidos de *Pinctada mazatlanica*, pero no se ha encontrado ninguna perla. Esto ha levantado la hipótesis de que, al menos dentro del imperio mexica, el valor de ésta estaba en su concha y no en su “corazón” o *epyollotli*, como la perla era nombrada en náhuatl. Fue hasta 1533 que las perlas se convertirían en el principal producto comercial de la región. A diferencia de los asentamientos y colonias pesqueras en el Caribe, el caso del Golfo de California fue extremadamente complejo para su colonización. El nomadismo de la población, la resistencia de los pobladores al trabajo al que eran sometidos y la dificultad de controlar estas tierras hizo difícil la extracción de perlas en la costa de México. Como relatan Cariño y Monteforte:

---

8— Walsh, *op. cit.*, p. 43: “The many extractive and productive industries of the Americas would produce suffering if innumerable varieties and magnitudes for those who labored in their mines, fields, plantations and fisheries. It seems clear that Pearl diving was indeed one of the ways to live and die in agony in the wake of the Columbian encounter.”

Todos los esfuerzos colonizadores entre 1580 y 1683 fueron encomendados a las expediciones perleras, de ahí que el siglo XVII sea conocido en la historiografía regional como la época de los buscadores de perlas (Mathes, 1973). Los resultados de esta política fueron frustrantes. Todas las expediciones fracasaron en el propósito de asentar un real y el saldo de la pesca fue inconsistente, algunas veces los reportes, cuando eventualmente se hacían, daban cuenta de la riqueza de los placeres y otras de su agotamiento.<sup>9</sup>

La extracción perlera tuvo su auge en México hacia finales del siglo XIX con las concesiones territoriales otorgadas por Porfirio Díaz a diferentes compañías que acabarían pronto en el monopolio de la empresa británica La Mangara. Las pésimas condiciones laborales avivaron una revuelta contra la empresa que se sostendría hasta el fin del porfiriato. La rescisión de la concesión fue finalmente ejecutada por Madero. Paralelo a la explotación de La Mangara, se fundó en 1903 la Compañía Criadora de Concha y Perla de la Baja California, S.A. (CCCP), la cual, bajo la visión de sustentabilidad y experimentación de Gastón J. Vives, creó la primera experiencia exitosa de cultivo de ostras perleras a escala mundial en la bahía de La Paz. Este personaje, como lo estudia Cariño, desarrolló un modelo de explotación perlera bajo esquemas de cultivo que prometían pensar que, como anuncia el título del libro de Vives, “el porvenir de Baja California está en sus mares”:

En los once años de operación que duró la CCCP, su crecimiento fue constante y rápido, logró cultivar diez millones de madreperlas y llegó a ser la principal fuente de empleo de La Paz. Miles de toneladas de concha con nácar de excelente calidad fueron exportadas a los mercados europeos y cientos de perlas extraordinarias continuaron alimentando las joyerías parisinas.<sup>10</sup>

La historia de Vives acabaría, como es de suponerse, mal. La Revolución mexicana, bajo órdenes del coronel Miguel L. Cornejo, destruiría la CCCP y con ello se desmantelaría una empresa que buscaba la innovación de las cosechas perleras y la posibilidad de trabajo y desarrollo para la región.

---

9— Cariño y Monteforte, *art. cit.*, p. 20.

10— *Ibid.*, p. 27.

Durante los años setenta y ochenta del siglo xx, docenas de proyectos intentaron recuperar la productividad perlera sin éxito. En la actualidad, un grupo reducido y marginado de investigadores y biólogos intenta repensar las maneras de producción perlera en un mercado que se ha transformado por completo con tecnologías de extracción y de mutación de lo vivo. Hoy día, las perlas inundan mercados globales en un amplio espectro que va desde el lujo más extremo con perlas “naturales” de extracción tradicional hasta la bisutería de fantasía que replica sus formas en materiales como el plástico.

Estos objetos, si bien han cambiado con su reproductibilidad técnica y un mercado completamente saturado, siguen evocando lo exótico, el peligro y la belleza. Su deseo y producción como mercancía mantienen oculto el trabajo que hay en ellos y la historia de su explotación.

#### IV

De acuerdo con las formas de producción subjetiva de la modernidad, que encontró en el fetiche y el kitsch la manera de condensar lo vivo en formas materiales y objetuales, Irizar ha generado un archivo o “cuarto de las maravillas” para explorar la historia específica de la *Pinctada mazatlanica* y, con ella, la historia del noroeste de nuestro país. Este gabinete expone igualmente el objeto y al sujeto, en una serie de momentos que permiten hacer un recorrido que abre a la peculiaridad de una trama en la que se enlazan el mundo mexicana, la conquista, la industrialización del país, las representaciones de lo indio y el trabajador, las trayectorias globales y el souvenir.

Conchas antiguas y contemporáneas de *Pinctada mazatlanica*; representaciones de perlas y sus usos en el imperio mexicana en el Códice Florentino; aparatos de arrastre y de cultivo que se utilizan actualmente en granjas perleras; jabones de nácar que prometen el blanqueamiento de la piel; fotografías de la reina Isabel II en La Paz, en 1983, agradeciendo por “Carmenaida” o el “Gran Limón” —una de las perlas engarzadas en la corona con la que tomó posesión de su cargo—, y recuerdos hechos de enjambres de perlas de plástico, entre otros, forman parte de una constelación de objetos que buscan materializar la historia de las perlas en nuestro país.

Uno de los puntos de anclaje del archivo documental que Fritzia Irizar propone está en las políticas de representación del

trabajador, en específico del indio. Ello se expone de manera contundente en dos objetos: por un lado, con ejemplares del libro *La perla* (1947), popular novela del escritor norteamericano John Steinbeck, y en fragmentos de la película del mismo nombre dirigida por Emilio el Indio Fernández y fotografiada por Gabriel Figueroa. Ambos son relatos, literarios y cinematográficos, que han usado la perla como fábula. En un borramiento casi total sobre su historia y sus procesos de explotación, el objeto —la joya— ha operado en el imaginario local como promesa de futuro y maldición: un objeto de deseo que despierta la aspiración —por medio de un golpe de suerte o de un encuentro inesperado— a un futuro mejor, pero también a la ambición y la avaricia.

El libro de Steinbeck —que en sus primeras ediciones contó con magníficas ilustraciones de José Clemente Orozco, que son parte del recorrido de este archivo—, relata la trágica historia de una pareja de indígenas que intenta salvar a su hijo de una picadura de alacrán, con la fortuna de encontrar una enorme perla. Sin embargo, su destino, el que les marca la perla, los llevará a humillaciones, traiciones, persecuciones y muerte por la codicia que ésta provoca tanto en mestizos como en extranjeros.

La fijación en el objeto y la tensión moral que despierta no sólo insisten en que la felicidad no se puede alcanzar con la riqueza, sino que parece reforzar una ética del trabajo moralista que afirma que la abundancia no puede provenir de la suerte sino del esfuerzo continuo, lo que sugiere que el trabajo y la explotación a la que están sometidos los indios y pobres de este país se sobrevive con dignidad por la cualidad moral de su identidad.

De manera contundente, la película de *El Indio* Fernández produce, en la mirada de ese cine nacionalista de los años de oro del cine mexicano, la imagen de lo indígena desde el blanqueamiento de sus propios personajes, Pedro Armendáriz y María Elena Marqués son los actores que dan cuerpo a ese “México profundo”, como lo llamaría Bonfil Batalla.

La película se convierte en una parábola en la que la “poesía de la desgracia”, con soberbios planos de rostros y paisajes, se levanta como ideología de la humildad frente a la avaricia, desde una identidad indígena que ha sido despojada de todo, hasta de representación propia.

Los efectos que producen estas imágenes, más allá de su belleza o por ella misma, siguen siendo índice de formaciones culturales, identidades nacionales y distribuciones sociales en las que se sigue ocultando la historia del trabajo. Por ello, en tensión

con estas representaciones e imaginarios, Irizar presenta un archivo que no tiene a la perla al centro como objeto mágico —de fortuna o desgracia—, sino como trama que permite organizar otro relato de la historia desde la que se cuestiona la forma de producción del valor desde la explotación de lo vivo, tanto de humanos como de animales.

## V

Si bien Fritzia Irizar apunta a problemas de orden global, la investigación de las perlas la ha llevado a personajes como Cleopatra —quien según Plinio disolvió una de las perlas más valiosas de la antigüedad en vinagre de vino para beberlo, y ganar así una apuesta con Marco Antonio sobre el festín más caro de la historia— o a países como Japón —donde localizó a una familia de mujeres *amas*, quienes todavía practican el buceo tradicional para la extracción de perlas, y cuya capacidad de retener el aire para sumergirse dentro del agua por largo tiempo es resultado de un trabajo que ha modificado su cuerpo por generaciones—, tampoco renuncia a la investigación local, pues sabe que la intervención política sólo puede venir del desentrañamiento específico de una trayectoria. En este caso, eso es lo que marca la *Pinctada mazatlanica*.

En el proyecto de Irizar, el valor de la perla se desmonta en capas y capas que se superponen, y que nos lleva, con la serie de obras de injertos, a la disolución en lo vivo como forma última de equidad.

La artista de Culiacán insiste en una práctica artística crítica. Su trabajo, si bien se ha relacionado con la creación de espacios en su comunidad como lo fue Cuadrante Creativo, no renuncia a la experiencia estética que producen sus delicados y sutiles objetos. En los procesos y las obras que resultan de ellos, Irizar invita al espectador a participar de un proceso de desentrañamiento. La belleza del objeto en su obra es la entrada para revisar la historia del valor, de lo que lo sustenta y produce. En su desgaste, lo que va apareciendo es la posibilidad de una historia del trabajo, en la que se anudan tanto las personas como los materiales.

En un tiempo de crisis y de transición como el que vivimos, tanto en el ámbito mundial como en el nacional, el trabajo de Irizar pone en cuestión los paradigmas de nuestra experiencia sensible. Si bien se ha insistido en el sujeto como forma



privilegiada de lo vivo, la artista parte del objeto para cuestionar las jerarquías y buscar poéticas de la existencia más allá de la supremacía de lo humano.

Con esta serie de obras alrededor de la *Pinctada mazatlanica*, Irizar revela una historia del país poco conocida. Ello abre a lecturas alejadas del centro que ponen en relieve una serie de resistencias, representaciones, posibilidades de desarrollo y de sustentabilidad que hoy podrían ser revisadas para imaginar otras narrativas y otros futuros.



**Léon Diguet**, Misión del—Mission of the Muséum d'Histoire Naturelle, Francia—France, 1909. Armada de perlera de la CCCP con barco nodriza y seis pequeñas embarcaciones de buceo—CCCP pearl fishing fleet with mothership and six small diving vessels. Archivo Micheline Cariño. Donación de Juan Vives [Cat. 9]



Arriba—Top: **Gabriel Figueroa**, Puerto Márquez, 1945. © Colección Gabriel Figueroa  
Abajo—Bottom: **Gabriel Figueroa**, Dos mujeres frente al mar—Two women by the beach,  
1945. © Colección Gabriel Figueroa [Cat. 9]



**Léon Diguet**, Misión del—Mission of the Muséum d'Histoire Naturelle, Francia—France, 1909. Inspección de una madreperla adulta—Inspection of a pearl oyster. Archivo Micheline Cariño. Donación de Juan Vives [Cat. 9]



Emilio “el Indio” Fernández, *La perla*, 1947. Fotograma de la película—Still from the film. Colección Filmoteca, UNAM [Cat. 9]





Coronación de la Reina Isabel II—The Elizabeth II queen's coronation. Foto—  
Photo: Thompson Paul. National Science and Media Museum, U.K. CC NC SA 4.0



**Léon Diguet**, Misión del—Mission of the Muséum d'Histoire Naturelle, Francia—France, 1909. Personal de la CCCP jalando por los rieles de la Estación San Gabriel en isla Espíritu Santo, una “incubadora” cargada de madreperlas. Este es el fin de la primera de las tres etapas del método de cultivo—CCCP employees pulling an “incubator” filled with pearl oysters along the tracks of the San Gabriel train station on Isla Espíritu Santo. This is the end of the first of the three stages of the cultivation process. Archivo Micheline Cariño. Donación de Juan Vives [Cat. 9]



preciosa, de donde estan: y luego la  
de las otras. Despues la raxapan; y  
despues lapiden para resplandecer,  
y despues saciment sobre una cana  
mojada.



¶ Parapho segundo de la es  
meralda, y otras piedras pre  
ciosas, de su especie.

**L**as esmeraldas sellaman Que  
ha litili: ay las en esta tierra muy bue  
nas son precionas de mucho valor. Ma  
manse asi porque quezalli quje  
se cleze plamo muy vales, y qzalli  
qujere deari: piacha de nouana: la qz  
de muy palda, y en mancha qz puma.  
Las otras doradas tiene labiosa ermo  
Lralda

icic: oad in sapalli, in opial  
lali, arcevalero vis; caishaj  
ca atono ve d in vitsititelli, ca  
llhujca axalli illan voh sine  
mj, y oan to foraca par, a la  
ue in nea. Auh in la qzalli ter,  
in thal, he vit in an; in quac  
qujta, haixi matinj, in qz quj  
pellaca miva. quj quca quca  
vi, qujta hapalca in narz  
auh mo qujttac quj vellala,  
quxima: auh nyma qujttac  
xallhaja, qujttac quj, inicie  
quere qujpellaca, inicie  
caisoe, quj quca alo hlarua,  
qujoltoria.

¶ Inic vine par raplo: ite hapa  
hara, in quetsal ititli, in que  
nyn, in ic hla hla in quaj  
tali.

¶ Quetsal ititli: in inieua itech  
qujttica in quetsalli, y oan  
ititli: ipampa in ita hla ititli  
auh quj quetsalli, xaxotli:  
auh in nacais, in ca hie, auh  
in hie coze auh quj ititli,  
hacotli, ma veltic, palio.

# The *Mazatlanica* Pearl Oyster: A Critique of the Exploitation of Living Things

—  
Helena Chávez Mac Gregor



**Léon Diguët**, Misión del—Mission of the Muséum d'Histoire Naturelle, Francia—France, 1909. Buzo de escafandra que desciende de un barco de la CCCP—Diver in a wetsuit descending from a CCCP boat. Archivo Micheline Cariño. Donación de Juan Vives [Cat. 9]

In recent years, Fritzia Irizar has been working with the problem of the value of precious materials, such as diamonds and gold, as a meditation on forms of labor and the exploitation, production and consumption that they entail. Her most recent investigation revolves around an object that has long fascinated humanity: the pearl. The power with which this iridescent material captures the imagination can be traced back to Pliny the Elder's *Natural History*, which associates pearls with power, ambition, wealth, sexuality and death. The symbolism and mythology to which they have given rise have contributed to their boundless exploitation and the desire to possess them cannot be separated from the danger and erasure required by their harvest. In the present, we have seen technological innovations not only in terms of mechanical pearl harvesting, but also in genetically modifying the oysters themselves for pearl farms. In places like China, oysters can be found at markets and shopping malls with over fifty pearls each.<sup>1</sup>

La Paz in Baja California Sur, one of the centers of the 19th century pearl industry, has a number of pearl fisheries that have survived up to the present day. The pearl oysters *Pinctada mazatlanica* and *Pteria sterna* are the species that inhabit this region.<sup>2</sup> Irizar has used these mollusks to work on research that questions the limits between the object and the subject, but also between the human and the animal, exploring the tensions of value through a series of interventions involving oysters, skin and history.

In the work *Untitled (Mother-of-Pearl Graft)* (2015–2018), Irizar has grafted objects in farmed oysters in order to create mother-of-pearl sculptures/formations. Through her investigations into the different symbols found on metal and paper money, she settled on a series of common forms to create—in collaboration with specialized biologists and following the protocols of pearl farming regulations—small plastic molds that were grafted in the animals. Through an investigation of value, as the role of pearls as currency has been one of the central axes of their exploitation, the artist inserted a series of signs into the bodies

—

1— This video shows a tourist buying an oyster in a Beijing pearl market, where they make a bracelet in front of him with the pearls found inside: <<https://www.youtube.com/watch?v=9sHLMlPFIQ>>.

2— Pearls can be found in eight species of the family *Pteriidae*, including the genera *Pinctada* and *Pteria*, which are found in eleven regions of the world.

of these bivalves and then left them in the sea for over four years. The result has been a series of mother-of-pearl sculptures in which we can see the formations created through a slow process in which the inserted objects were covered with layer upon layer of hexagonal plates of aragonite (crystallized calcium carbonate). These sculptures replicate the pearl creation process, but they are not the same thing.

At the same time as she made the oyster grafts, Irizar inserted a pearl into a person. The act of putting a pearl beneath someone's skin in a surgical operation, evoking that of grafting irritants into farmed oysters, nevertheless denies the pearl's value by hiding it. Outside the logic of the spectacle, what this intervention seeks is to problematize the value of the object, which lies in possessing it and flaunting it. By hiding it, with no clues for the spectator as to the identity of the person with the surgically-implanted pearl, it loses its value as a jewel and becomes mere materiality occupying space in a human body.

The video *Untitled (Human Pearl Graft)* (2019) shows the implantation for both oyster and human on two opposed screens. The image is pure surface, upon which the two living beings are treated in the same fashion and submitted to the same violence: a foreign object is introduced into their bodies. Irizar thus subverts a divisive logic, equalizing living beings and emphasizing a critique living things [lo vivo] through a crisis of the politics of representation that have led to the annihilation of animals due to the value of the objects inside them, as well as to the creation of surplus populations subject to labor exploitation that rejects them as subjects of value. Irizar's work seems to suggest that both animals and people are part of a complex web of exploitation. With her operations, the artist allows us to suspend the object's value in order to delve into history.

## II

While the presence and value of pearls can be traced back to antiquity in Asia and some pre-Hispanic cultures, their value as a commodity was transformed with the conquest of the so-called "New World." As recounted by Molly A. Warsh in her book *American Baroque: Pearls and the Nature of Empire, 1492-1700*, one of the drivers of the Spanish crown's voyages of exploration was the search for pearls. There is no evidence that early modern Spaniards

had accurate knowledge as to the origins of pearls, but they had a clear ambition to obtain these jewels, to which they only had access in markets such as those in Tunis and Baghdad. Expeditions that sought trade routes to Asia instead found an entirely different territory to exploit. Unlike other precious materials, pearls required almost no modification in order to be transformed into commodities or used as currency, hence the importance of their exploitation in the construction of the Spanish Empire.

It would not be until 1498, during the third voyage of Columbus, that the conquistadors finally made contact with indigenous people in the Caribbean who used *margaritas* or *unions*, the names that Pliny gave to pearls. The Caribbean, the coast of what is now Venezuela in particular, quickly became a pearl fishing ground. The conquistadors relied on locals for their harvest, subjecting them to extremely dangerous labor conditions. In 1518, with the pearl harvest on the rise, fishery administrators requested that the Spanish crown send African slaves, claiming that they would be less rebellious than the local population or the slaves—both men and women—from Castile. From that moment on, as Warsh argues, the pearl fishing industry and the transatlantic slave trade would be deeply intertwined:<sup>3</sup>

Over the course of the first four decades of the sixteenth century, the inhabitants of the coast would work together in an often brutal and coerced fashion to produce extraordinary pearl wealth. In doing so, they put forth the vision of an American political economy, one that had a living ecology at its heart. In the pearl fisheries, the vocabulary of imperial administration evolved in dialogue with practices on the ground, as subjects from three continents labored under wildly varying conditions to build lives on land based on riches from the sea. De facto practices of wealth generation and management informed emerging de jure approaches to imperial control over the region's resources.<sup>4</sup>

Pearls were part of a geopolitical, legal and labor tapestry shaped the course of exploitation in modernity and the beginnings of

—

3— Molly A. Warsh, *American Baroque: Pearls and the Nature of Empire, 1492-1700*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2018, p. 47.

4— *Ibid.*, pp. 33-34.

capitalism. While forming part of a world-system that we all know, the peculiarity of this exploitation lies not just in its assault on the seas and their natural resources, but also the fact that, unlike other raw materials, these were found in an animal—a bivalve mollusk known as the pearl oyster.<sup>5</sup> Its harvest required the depredation of several species that neared extinction. In the most productive decades of the 16th century, the Caribbean pearl harvest reached dizzying heights:

The estimates of marine biologists who have studied the Venezuelan fisheries suggest that on average a single pearl was found for every ten oysters opened. Using these estimates as a guide, it would have taken an annual harvest of approximately 40 million oysters during the Cubaguan fisheries' most lucrative decades to produce the pearls reported in official tax records. These numbers indicate an estimated harvest of 1.2 billion oysters in fewer than three decades.<sup>6</sup>

It is clear that modernity led to a schism between humanity and the natural world. This division created a distinction between subjects and objects, in which the former were considered sovereign and could make whatever use of objects that they wished. This tapestry was interwoven with capitalism's need for what Marx would later call "primitive accumulation," which was achieved through changes in property ownership, including at sea.<sup>7</sup> The

---

5— According to Cariño and Monteforte, three groupings of pearl exploitation can be established: "The Persian Gulf, the Gulf of Mannar and the Red Sea form the first group; these regions have been exploited since antiquity. The colonization of America in the 16th century incorporated pearls from the Caribbean, the Gulf of Panama and the Gulf of California into the European market. Lastly, in the 19th century, colonial expansion in Africa, Asia and Oceania gave rise to a third group that includes the rich pearl fishing grounds of the South Pacific and the southeast coast of Africa." Cf. Micheline Cariño and Mario Monteforte, "Las minas marinas del Golfo de California: del extractivismo a la sustentabilidad," *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 39, no. 153 (Winter 2018), p. 16.

6— Warsh, op. cit., p. 62.

7— In the 16th century, the legal structure regarding property was quite complex. As Warsh has documented, while the ownership of mines and precious materials had been transferred to the crown by midcentury, the legislation regarding pearls was much more complex: as specified in the Partidas, in some cases they were considered to be spoils of war, and in others, they fell under the legislation regarding ownership of beaches and riverbanks and were thus based around taxes and tribute.

possession of natural goods and the objectification of indigenous peoples gave rise to a logic of exploitation in which pearls and laborers were inextricably linked. The value of a pearl cannot be isolated from the labor involved in its harvest, and their mass harvest—under specific labor conditions—cannot be explained without the value that pearls were given in the 16th century.

The meaning of the pearl is connected to a subjectivity that saw in this spherical secretion of nacre—produced by the discomfort of a grain of sand in the bivalve’s body—an object of enormous beauty, but one which was also part of a system of exploitation in which subjects submerged themselves in the sea under extreme conditions in order to harvest them, thus producing a disposable population. We can’t forget that, in the colony itself, there were critical voices that denounced the labor conditions to which these divers were subjected. In his *History of the Indies* (1527), Fray Bartolomé de Las Casas described pearl fishing as a monstrous labor system that transformed divers into terrifying creatures. According to Las Casas, these laborers, both Indians and slaves, were deformed by their work, which exposed them to cold salt water and the sun throughout an endless workday, transforming them into a “different race of men, or monsters.” To him, pearl fishers experienced an infernal living death.

As Walsh has argued, “The many extractive and productive industries of the Americas would produce suffering of innumerable varieties and magnitudes for those who labored in their mines, fields, plantations and fisheries. It seems clear that pearl diving was indeed one of the ways to live and die in agony in the wake of the Columbian encounter.”<sup>8</sup> In this sense, the value of a pearl was inextricably linked to a history of animal depredation and labor exploitation.

### III

In the land we now know as Mexico, oysters were harvested by indigenous peoples before the conquest. It is known that this was primarily done to obtain food, but there are also traces of a deeply-rooted use of the *mazatlantica* shell in the Mexica Empire, even though Tenochtitlán was over 1600 kilometers from the sea.

—

8— Walsh, op. cit., p. 43.

At the Templo Mayor, over 600 objects have been found that were produced with *Pinctada mazatlanica*, but no pearls are among them. This has given rise to a hypothesis that, at least under the Mexica Empire, the animal's value lay more in its shell than in its "heart," or *epyollotli*, as pearls were called in Nahuatl. It would not be until 1533 that pearls became the region's principal commercial product. Unlike the fishing grounds of the Caribbean, the colonization of the Gulf of California was an extremely complex undertaking. The nomadic population, the resistance of the locals to the labor to which they were subjected and the problems inherent to colonizing these lands made it difficult to harvest pearls on the Mexican coast. As Cariño and Monteforte explain,

All efforts at colonization between 1580 and 1683 were undertaken by pearl harvesting expeditions, hence the designation of the 17th century in the regional historiography as the era of the pearl-seekers (Mathes, 1973). The results of this policy were frustrating. All of these expeditions failed in their goal of founding a settlement and the profits of their fishing expeditions were unreliable: their reports, which were only ever occasionally made, sometimes recorded the richness of the pearl fishing grounds and at other times their exhaustion.<sup>9</sup>

There was a pearl fishing boom in Mexico towards the end of the 19th century following the many territorial concessions granted by Porfirio Díaz, which soon fell under the monopolistic control of the British company La Mangara. Awful labor conditions provoked a revolt against the company that would last until the end of the dictatorship. The company's concession was finally rescinded by President Madero. Parallel to these events, the Compañía Criadora de Concha y Perla de la Baja California, S.A. (CCCP) was founded in 1903, which, thanks to the experimentation and sustainable vision of Gastón J. Vives, was responsible for the world's first successful experience of pearl farming in the bay of La Paz. According to Cariño and Monteforte, Vives developed a pearl harvesting model involving oyster cultivation that promised, as Vives put it in the title of his book, that "the future of Baja California lies in its seas":

---

9— Cariño and Monteforte, art. cit., p. 20.



During the CCCP's eleven years of operations, its growth was constant and rapid, at its height cultivating ten million oysters and becoming the primary source of jobs in La Paz. Thousands of tons of shells, with excellent-quality nacre, were exported to European markets, while thousands of extraordinary pearls supplied the jewelers of Paris.<sup>10</sup>

As one might have guessed, Vives's story ended badly. During the Mexican Revolution, the CCCP's facilities were destroyed on the orders of Coronel Miguel L. Cornejo, ending an innovative experiment in the pearl industry and a company that provided jobs and development for the region.

During the 1970s and '80s, dozens of projects unsuccessfully tried to save the pearl industry. Today, a small, marginalized group of researchers and biologists is trying to rethink pearl production methods in a market that has undergone a total transformation involving extraction technologies and genetic mutations. Pearls now flood the global market in a wide range, from the most extreme luxury, using traditional, "natural" extraction methods, to costume jewelry that replicates their form with materials such as plastic.

Though these objects have been transformed through their technical reproducibility and a completely saturated market, they continue to evoke danger, beauty and exoticism. The desire to possess them and their production as commodities erase the labor behind them and the history of their exploitation.

#### IV

In accordance with modernity's production of subjectivity, in which fetishism and kitsch condense living things into material forms and objects, Irizar has created an archive, or cabinet of curiosities, to explore the specific history of *Pinctada mazatlanica* and, with it, the history of northwest Mexico. This cabinet of curiosities exhibits both the object and the subject by capturing a series of moments that allow us to examine the peculiarities of a history incorporating the Mexica world, the conquest, the country's industrialization, representations of indigenous people and laborers, global connections and tourist souvenirs.

—

10— Ibid., p. 27.

Ancient and contemporary *Pinctada mazatlanica* shells; representations from the Florentine Codex of shells and their uses during the Mexica empire; trawling and cultivation instruments used on pearl farms today; mother-of-pearl skin-whitening products; photographs of Queen Elizabeth II during her visit to La Paz in 1983, when she gave thanks for “Carmenaida,” or the “Great Lemon” (one of the pearls in the Royal Crown); and souvenirs made of strings of plastic pearls, among others, form part of a constellation of objects that seek to materialize the history of pearls in Mexico.

One of the anchors of Fritzia Irizar’s documentary archive is the politics of the representation of labor, particularly indigenous laborers. She does this forcefully by juxtaposing copies of *The Pearl* (1947), a popular novel by the American writer John Steinbeck, with fragments of the film adaptation directed by Emilio “El Indio” Fernández and shot by Gabriel Figueroa. Both the literary and cinematic work use the pearl as a fable. In an almost total erasure of its history and process of exploitation, the object—the jewel—has operated in the local imaginary as both a promise of the future and a curse: an object of desire that—by a stroke of luck or an unexpected encounter—awakens aspirations for a better life, but also greed and ambition.

Steinbeck’s book—the first editions of which included magnificent illustrations by José Clemente Orozco, which also form part of this archive—tells the tragic story of an indigenous couple that tries to save their son from a scorpion bite by selling an enormous pearl. Nevertheless, the path laid out for them by the pearl would be one of humiliation, betrayal, persecution and death due to the avarice of both mestizos and foreigners.

The fixation on the object and the moral tension to which it gives rise not only insist that happiness cannot be achieved through wealth, but also seem to reinforce a moralistic work ethic that argues that abundance cannot come from luck, but instead from continuous effort, suggesting that labor and the exploitation to which Mexico’s poor and indigenous are subjected can be survived with dignity and the moral character of their identity.

Through the nationalist gaze of the Golden Age of Mexican Cinema, “El Indio” Fernández’s film forcefully produces an image of the indigenous through the whitewashing of its own characters, with Pedro Armendáriz and María Elena Marqués embodying “deep Mexico,” as Bonfil Batalla would later call it.

With its magnificent shots of faces and landscapes, the film becomes a parable in which the “poetry of misfortune” is held up as an ideology of humility in the face of avarice through an indigent identity that has been robbed of everything, even its own self-representation.

Besides their aesthetic beauty, these images constitute a catalog of cultural formations, national identities and social distributions that cover up the history of labor. In tension with these representations and imaginaries, Irizar presents an archive that doesn’t center the pearl as a magical object—whether of good luck or misfortune—but as a construction that allows us to organize another historical narrative that questions the production of value through the exploitation of living things, whether they be humans or other animals.

## V

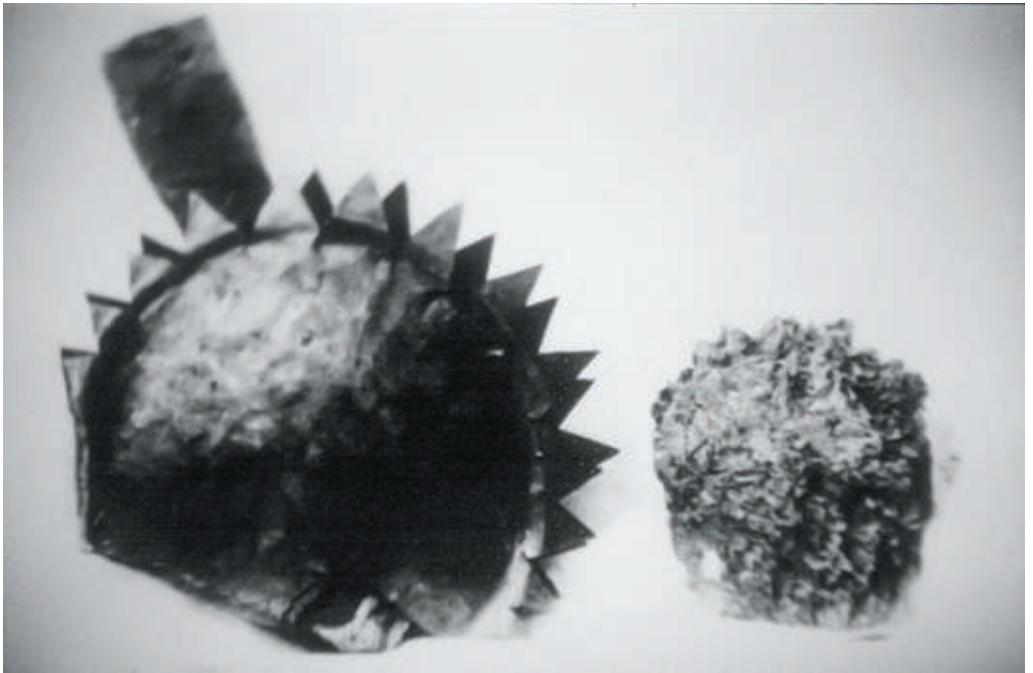
While Fritzia Irizar takes on problems of a global nature, with an exploration of pearls that has taken her to characters such as Cleopatra—who, according to Pliny the Elder, dissolved one of the most valuable pearls of antiquity in wine vinegar and drank it, thus winning a bet with Mark Anthony—or countries such as Japan—where she encountered a family of *amas*, women who still practice traditional pearl diving, whose ability to hold their breath in order to stay under water longer has modified their bodies over the course of generations—she has not lost sight of the local, understanding that political interventions can only be done by untangling a specific thread. In this case: the *Pinctada mazatlanica*.

In Irizar’s project, the value of the pearl lies in stripping back layer after layer, bringing us, in the series of grafted works, to its dissolution into the living as the ultimate form of equity.

The Culiacán artist insists on a critical artistic practice. Her work, while related to the creation of spaces in her community, such as Cuadrante Creativo, does not ignore the aesthetic experience produced by her subtle, delicate objects. In her artistic processes and works that result from them, Irizar invites the viewer to participate in a process of unraveling. The beauty of the object in her work is the point of entry for a review of the history of value, of what sustains and produces it. In its wear and tear, it reveals the possibilities of a history of labor, involving both people and materials.

In a time of crisis and transition like the one we are living through, both domestically and internationally, Irizar's work questions the paradigms of our sensory experience. Although the subject has been insisted upon as a privileged form of the living [lo vivo], the artist starts from the standpoint of the object to question hierarchies and to seek out a poetics of existence beyond the supremacy of all things human.

With this series of works revolving around *Pinctada mazatlanica*, Irizar reveals a little-known history of Mexico, open to readings from the periphery and emphasizing a series of resistances, representations and possibilities for development and sustainability that offer us a chance to imagine other narratives and other futures.



**Léon Diguët**, Misión del—Mission of the Muséum d'Histoire Naturelle, Francia—France, 1909. Coraza protectora de madreperla adulta en la etapa de crianza en el lecho marino, en donde se le protegía de predadores la tercera y última etapa de cultivo—Shell of an adult pearl oyster on the seabed, in which it is protected from predators during the third and final stage of the cultivation process. Archivo Micheline Cariño. Donación de Juan Vives [Cat. 9]

# Fritzia Irizar: una ethografía

—  
Cauhtémoc Medina



*Sin título (Sobre el desgaste)*—*Untitled (On Wear and Tear)*, 2006. Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Arredondo \ Arozarena [Cat. 1]

*Es gente sin consejo,  
No tiene conocimiento;  
Si fueran sabios, comprenderían esto  
Y atenderían a lo que les espera.  
Deuteronomio 32, 28-29<sup>1</sup>*

## **I. Más allá del valor**

Hijos del naufragio de la modernidad, quienes nos hemos ocupado de la obra de Fritzia Irizar, nos orientamos con motivos de sobra a describir sus trabajos como ejercicios de economía crítica o, más bien, como elaboraciones paradójicas en torno al concepto de “valor” bajo el dominio del capitalismo. Como lo expresó Daniel Montero, ésta es una obra que gravita “sobre la transmutación y del valor de las cosas, asuntos que están íntimamente relacionados”. Ya sea que sus intervenciones se destaquen por el cuestionamiento que representan ante la abstracción de la relación entre trabajo corporal y mercancía bajo el capitalismo,<sup>2</sup> porque resuciten “la dialéctica entre valor de uso y valor de cambio”, que ya parecía abandonada por la teoría política y el pensamiento económico,<sup>3</sup> por la forma en que ilustran “la disfuncionalidad catastrófica del sistema económico mundial”<sup>4</sup> o porque representen el anuncio de “nuevas subjetividades más deseantes” que desafíen las subjetividades aparentemente flexibles que produce el capital,<sup>5</sup> la nota dominante de una parte sustancial de las obras de Irizar es “la complejidad de nuestra comprensión de los valores simbólicos que circundan y otorgamos al dinero”.<sup>6</sup>

En todo ello no hay nada inexacto. En efecto, como he afirmado en otros textos, mucho del mérito de Irizar estriba

---

1— *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales* por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, p. 246.

2— Helena Chávez, “Sobre el esfuerzo”, en Ekaterina Álvarez (ed.), *Fritzia Irizar*, México, Turner-Talcual, 2015, pp. 44-47.

3— Edgar Amador, “Fritzia Irizar: la vendedora de dinero”, en *ibid.*, p. 134.

4— Eduardo Abaroa, “Robe Hormiga”, en *ibid.*, pp. 22-23.

5— Ana Patto, “Arte y capital”, en *ibid.*, p. 145.

6— Daniela Pérez, “Muro invisible”, en *ibid.*, p. 16.

en materializar de un modo prácticamente alquímico el referente de la metafísica moderna, que no es otro que el valor económico.<sup>7</sup> Sin embargo, ésta no es una perspectiva única o exclusiva. De hecho, la insistencia en relacionar a Irizar con un pensamiento que plantea paradojas de valor económico se antoja incompleta, o por lo menos incapaz de abarcarlo todo. Por un lado, está la forma en que un grupo significativo de los proyectos de Irizar en el último decenio y medio exceden el campo del intercambio monetario, para situarse en relación con el campo de la fortuna. Trabajos como su reflexión sobre la doble caída de un meteorito en Sinaloa, tal como fueron registrados por la ciencia y la prensa, en 1863 y 2012, y su extraordinario experimento de donación de amuletos a un programa de asistencia social a quienes pasan una mala racha —*Sin título (Suerte para todos)*, 2011-2012— ponen el acento en la arbitrariedad y casualidad, más que en su referente monetario. Y aun en aquellas obras donde resplandece el señuelo de un fetiche como signo de relaciones de profunda asimetría de valor (por ejemplo, en su larga serie de obras hechas a partir de sal y diamantes), pareciera que la arbitrariedad de la suerte y el imperio de la codicia son vectores mucho más significativos en la significación de sus obras que el entendimiento de la economía política. Pareciera, de hecho, que más que referir a los campos de la ciencia de la economía *per se*, las trampas conceptuales de Irizar se sitúan en el eje que entrecruza azar y deseo, compulsión e indiferencia, codicia y destrucción. En las evaluaciones y cálculos que atraviesan su obra, en muchas ocasiones, se hace más evidente la descripción moral que la operación del cálculo económico en cuanto tal.

Por supuesto, sería insensato esperar que la obra de una artista fuera un todo algebraico cerrado sobre sí. Sin embargo, esas fugas de sentido sugieren también inscribir el trabajo de Fritzia Irizar en otros agregados y rompecabezas. Pues si una de las expectativas de la reflexión sobre las obras de arte son sus ecos e iluminaciones recíprocas, en la obra de un artista se insinúan siempre varias posibles cadenas de significantes.

---

7— Cuahtémoc Medina, “Sobre el desgaste”, en *ibid.*, p. 32.



## II. Visto desde la perspectiva de la autodestrucción

En 2015, Fritzia Irizar montó una instalación particularmente compleja, era la escenificación de varias capas de ideología y autodestrucción. Aludiendo a la monstruosa forma en que la minería del oro y la plata en el norte de México contaminan a largo plazo tierras y aguas para obtener minúsculas cantidades de mineral, Irizar planteaba como punto de partida de su “simulacro” un estado de indignación con la irracionalidad y frivolidad del deseo extendido por el oro, en su mayor parte destinado a la fabricación de joyería:

El oro es uno de los minerales que tienen menos utilidad industrial y en la supervivencia. El ochenta por ciento del oro se usa en joyería, lo cual confirma que además de estar posicionados en una sociedad caprichosa, estamos posicionados en una sociedad que se desarrolla basada en la vanidad y en la avaricia. [...]

Todos somos cómplices del estado en que se encuentra nuestra sociedad, una sociedad frívola, y profundamente irrepentosa en la que difícilmente podremos cambiar los hábitos.<sup>8</sup>

La intervención de Irizar, *Golden Green [Greening Gold]* (2016), se expresaba en un montaje de instalaciones, esculturas, videos y acciones periódicas cuyo centro era la alusión al modo en que la propaganda corporativa contemporánea hacía que lo irracional se convirtiera en deseable. Irizar planteaba la relación entre una especie de laboratorio-oficina corporativa, que pretendía convencer a los espectadores a dejar piezas de joyería personales a fin de “cultivarlas” en una habitación de tierra irrigada por un aspersor de oro, como si el metal amarillo pudiera crecer como vegetal. Era una puesta en escena de la capacidad de la propaganda corporativa para convencer a la sociedad contemporánea de aceptar su propia destrucción y la del ambiente, correlacionando el propio fetichismo con respecto a las joyas con la invisibilidad de las consecuencias ecológicas de la industria de la extracción. No obstante la temática, la artista insistía en explicar que su obra no era una “exposición ecológica”, pues lejos de partir de la perspectiva de que un acto de conciencia pudiera

—

8— “Fritzia Irizar: Golden Green — Greening Gold”, *Gatopardo*, publicada el 23 de septiembre de 2016. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=wFMrgVolN7U>>.

propiciar una solución, la obra afirmaba “la incapacidad y la impotencia y el absurdo de todas estas prácticas que ya asumimos como irremediables”.<sup>9</sup>

Más que registrar las opiniones de la artista, me interesa rescatar de ellas la sugerencia de una perspectiva que no está localizada tanto en el funcionamiento estructural del valor, sino en la valoración ética de la vinculación entre la ambición de los individuos y la perspectiva de la autodestrucción. Replantear el “centro” de su argumento implicaría poner en el centro del círculo la idea de una visión desde “la incapacidad y la impotencia y el absurdo” de prácticas e inclinaciones que no parecen susceptibles de ser transformadas. Que nos sintamos atraídos o no a ese fatalismo tiene poca importancia. Lo decisivo es la sugerencia de una mirada, que plantea las obras de Irizar enlazadas por una curiosidad y preocupación: la elaboración de un punto de vista sobre el valor equiparable al de crear un testigo de la caída, desde donde cada obra sería el aspecto de una caracterología.

### III. Los *ethógrafos*

No es inocente que en esta búsqueda de un argumento distinto, haya aludido al cambio del eje de una rueda. La perspectiva por demás pesimista, que carece de desesperación precisamente por haber desalojado la esperanza, me trajo a la memoria un ejemplo de la tradición que también incluye esa especie de pesimismo sobre la ética de sus sujetos. La llamada *Mesa de los pecados capitales* (ca. 1505-1510) de Hieronymus Bosch “El Bosco”, que suele mostrarse a unos pasos del *Jardín de las delicias* en el Museo del Prado, tiene una peculiar organización concéntrica, donde se presentan las imágenes alegóricas de los siete pecados mortales en segmentos de un círculo y otros cuatro círculos con postrimerías católicas (Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria) gravitan en torno a la figura de un Cristo saliendo de la tumba y mostrando sus llagas en la personificación del Varón de Dolores.<sup>10</sup>

Hay varios aspectos que me parecen iluminadores en esta obra que, como señalan los estudiosos, retoma en su distribución

9— *Idem*.

10— Sigo la descripción de las entradas del catálogo: Pilar Silva Maroto, *El Bosco. La exposición del V Centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 303-ss.

central de círculos y cuadrados un *topos* clásico<sup>11</sup> para representar los pecados como situaciones tomadas de la vida cotidiana y transmitir una enseñanza moral en cierta medida antecedente de la pintura de género.<sup>12</sup> Por un lado, me parece interesante sacar cuentas de la forma desesperanzada y pasiva con que el cuadro evoca la relación entre la divinidad y las acciones de los hombres, por medio de las citas del Deuteronomio transcritas en latín en las cartelas o filacterias por encima y debajo del círculo central: “Porque son un pueblo que no tiene comprensión ni visión / si fueran inteligentes entenderían esto y se prepararían para el fin” (Dt 32, 28-29). Al cansancio que delata esa providencia de la perdición, viene a añadirse otra cita del Deuteronomio en la que la divinidad se presenta como un espía aguardando, casi complacido, tomar nota del comportamiento de su rebaño: “Yo esconderé mi rostro de ellos: y veré cuál será su fin” (Dt 32, 20).<sup>13</sup> Se trata, pues, de la afirmación de la perspectiva concéntrica de la tabla: las escenas de los pecados aparecen como las escenas que este panóptico *avant la lettre* está en vías de observar a un pueblo que, no obstante ser advertido, en palabras e imágenes, de los castigos y premios de las postimerías, se deja orientar por la tentación. Como comenta Paul Vanderbroeck, hay una unidad axiológica en la obra de El Bosco basada en la convicción de que, si bien existen, “las posibilidades de salvación son mínimas”.<sup>14</sup> El Bosco se afiliaba a una noción en gran medida racionalista de la ética medieval que equiparaba el vicio y el pecado con la estupidez. Como apunta Vanderbroeck, ése es el sentido de textos como *La nave de los locos* de Sebastian Brant (1494): la ética va adquiriendo una noción de sabiduría progresivamente más racionalista y pragmatista, lo que incluía la adopción de toda una variedad de ideas estoicas. El resultado era

---

11— Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch*, Colonia, Taschen, 2016, p. 252

12— Silva Maroto, *op. cit.*, p. 302.

13— Transcribo aquí por sugerente la versión ofrecida por Silva Maroto, *ibid.* El lector puede compulsarla con el texto correspondiente a la primera cita en la Biblia Nácar-Colunga en el epígrafe de este ensayo. En cuanto a la segunda, conviene leer el versículo completo porque redondea la interpretación del pasaje como la contemplación de una prole sin salvación: “Y dijo: Esconderé de ellos mi rostro, / Veré cual será su fin, / Porque es una generación perversa, / Hijos sin fidelidad alguna” (*Sagrada Biblia*, *op. cit.*, pp. 245-246).

14— Paul Vandenbroeck, “Axiología e ideología en El Bosco”, en Silva Maroto, *op. cit.*, p. 92.

una identificación de virtud y sabiduría, que se expresaba en un mecanismo de inversión por medio de la representación del vicio como estulticia.<sup>15</sup>

En ese sentido, es interesante que a la hora de evaluar la *Mesa de los pecados capitales* en sus *Comentarios de la pintura* de 1564, Felipe de Guevara describiera la obra de el Bosco como equiparable a las “pinturas que los griegos llamaron *Ethice*, lo cual en nuestro castellano suena, Pintura que muestran las costumbres y afectos de los ánimos de los hombres”.<sup>16</sup> Guevara hacía eco del pasaje de la *Historia natural* de Plinio el Viejo sobre artistas como Arístides de Tebas, a quien atribuía haber sido el primer pintor en representar la mente, la personalidad y las emociones,<sup>17</sup> y de la referencia a Polignoto en la *Poética* de Aristóteles como un pintor de caracteres morales o un “*ethógrafo*”, en términos de la representación de “la naturaleza del alma”.<sup>18</sup>

De acuerdo con Aristóteles, la materia del *ethógrafo* no es por consiguiente el relato de los hechos sino la representación de las actitudes y reacciones de hombres y mujeres frente a las situaciones que la suerte les presenta. Esta condición, bajo la mirada moral del cristianismo, adquiere en el Bosco un significado agudo y envuelto en el ropaje de la fantasía. Pero el mismo Felipe de Guevara señalaba ya a inicios del siglo XVI que era un error pensar o imitar al Bosco como “inventor de monstruos y quimeras” pues “él nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, si no fuese en

---

15— *Ibid.*, pp. 95-96.

16— Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, Madrid, Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788, p. 44. Disponible en línea: <<https://archive.org/details/comentariosdelap00guev/page/44>>.

17— Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XXXV, 98. Cfr. Pliny The Elder, *Natural History. A Selection*, tr. y ed. de John F. Healy, Londres, Penguin Books, 2004, epub.

18— Eva C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden, E. J. Brill, 1978 (Columbia Studies in the Classical Tradition, vol. V), pp. 95 ss., esp. 96-97. Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1450a 1-2, 32-33. Las traducciones al español suelen verter ese *ethógrafo* como “pintor de caracteres morales” (cfr. Aristóteles, *Poética*, trad. de Juan David García Baca, México, UNAM, 1946 [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana], p. 10). Keuls arguye que la falta de traducción del término *ethe* y *ethos* sugiere que los críticos romanos, como Plinio, tuvieron muchas dificultades en comprender los matices del concepto griego de los *ethe* a que refiere Aristóteles, en relación con los pasajes del diálogo de las tragedias que revelan el carácter individual, distintos de los que narran acciones. De ahí que tuvieran dificultades en trasladarlo también al latín (Keuls, *op. cit.*, p. 99). La observación puede seguramente extenderse a la nota de Guevara sobre el Bosco.

materia de infierno, o purgatorio”.<sup>19</sup> Se trataba de una fantasía acotada por la percepción de la vinculación entre la ignorancia y el mal.

#### IV. Sobre la superfluidad y la necesidad

Es tentador, pero además clarificador, pensar las obras de Fritzia Irizar como un catálogo de *ethografías* que exploran, desde la óptica de una serie de situaciones específicas y ocasionalmente monstruosas, la irracionalidad de la división social entre los deseos plutocráticos, la irresponsabilidad corporativa, la pobreza intolerable y la indiferencia e ignorancia colectivas. Si bien el concepto de “pecado” teológico nos resulta mayormente anacrónico y carente de potencia, en cambio la condición de ansiedad y temor que caracteriza las sociedades del siglo XXI ha redefinido en otros términos (sociales, humanitarios, ecológicos e históricos) el concepto de la falta o la falla ética. Y en lugar de hacer un relato directo, el modo en que Irizar aborda su problemática es mediante un salto de la norma. No una monstruosidad, ciertamente, pero sí una distorsión de la norma social, que amplía, desplaza o reelabora su irracionalidad.

Estas acciones son, si el término es admisible, anamorfismos sociales: visiones deformadas de condiciones éticas que requieren, a su vez, un punto de vista oblicuo para que salten de la norma donde las hemos vuelto impensables. En ese sentido, como también en la obra del Bosco, la invención viene al rescate de esa represión de la representación que designamos realismo.

Las obras de Irizar plantean contratos sociales heterodoxos, pero son extrapolaciones que trasladan la experiencia y el material social a una operación restringida que sirve como imagen invertida de la cotidianidad. Así sucedía desde muy temprano en su carrera, con la trampa con puertas accionadas con tragamonedas, donde el público caía por curiosidad. La obra desarrollaba posibilidades inscritas en los sistemas tempranos de “pago por ver” que redefinieron el acceso a los medios masivos como una mercancía que ya no estaba disfrazada de esfera pública [*Sin título (Tragamonedas)*, 2002]. La extrañeza de los contratos que Irizar presenta a sus colaboradores y al espectador radica en que

---

19— Guevara, *op. cit.*, pp. 41-42.

éstos son la expresión transformada de formas de comportamiento que la artista considera particularmente irracionales, y que se plantean como una especie de capricho goyesco elevado a un rango conceptual. Un buen ejemplo de una transacción desviada fue su proyecto de recolectar el olor del sudor de varios trabajadores manuales y ofrecerlo al público como un aroma nostálgico postindustrial [*Sin título (Sobre el esfuerzo)*, 2009]. Se trataba de una versión anti-utópica, fundamentalmente de-sublimada (pues colocaba el olor corporal en el centro de la relación social, en lugar de reprimirlo y transfigurarlo), para referir a un proceso eminentemente contrario: la imparable automatización y la destitución del cuerpo del trabajador en el proceso productivo.

Naturalmente, estos contratos bárbaros contienen su refinamiento en dibujar un *ethos* que, como la *Modesta proposición* (1729) de Jonathan Swift, plantean una razón caricaturesca si no es que asesina, fundada en constituir la injusticia como base de la interacción entre clases, razas, géneros e individuos. Pequeños infiernos constituidos en proposiciones de valor. Un ejemplo clarísimo es el proyecto de Irizar de recoger cabello de la población indígena de la sierra Tarahumara para fabricar un diamante, con el propósito de contraponer “las superfluas ambiciones de un sector de la sociedad —que aspira a estos símbolos de riqueza y los puede comisionar como objetos personalizados— y las necesidades básicas de una comunidad” de la que depende la continuidad del legado cultural indígena [*Sin título (Naturaleza de imitación)*, 2012]. Lo que está en juego es, en efecto, la figuración de la deformada interacción social, la extrapolación de una ética que ha enfermado por el cruce entre codicia, estulticia y desigualdad. Ésa es la línea argumental que atraviesa sus múltiples propuestas: deformar creativamente un material de por sí deforme, ahondar en la irracionalidad moderna, desplegar posibilidades en la brutalidad de la índole del contrato social, especialmente en la forma en que opera en los ejes entre norte y sur del capitalismo, que son, como todos sabemos, recientemente indiferentes a la literalidad de la geografía.

## V. Las dos caras de la acedia

Si la obra de Fritzia Irizar es, en efecto, una *ethografía*, dos mores principales son el objeto de su reflexión. Por un lado, está la expresión del vicio constitutivo de la sociedad presente, la

ambición de la riqueza, el lujo y el dispendio, el deseo de verse uno inscrito —y ver su cuerpo imbuido— en la exuberancia de la circulación, la acumulación y la ostentación. El gesto mínimo, pero al mismo tiempo enorme, que define esa nosografía moral es la acción en que Fritzia Irizar misma sostuvo un diamante de pequeñas dimensiones entre el índice y el pulgar de la mano izquierda por veinticuatro horas completas, y que está espar-tanamente documentado por cuatro fotografías que trazan un pequeño relato donde el diamante descansa sobre el pulgar en el primer segundo de la jornada, y deja una pequeña huella en la piel un día más tarde. [*Sin título (4.81 mm × 2.95 mm, 043 ct, VS2, G)*, 2008]. Independientemente de los muchos modos en que los medios de valor económico aparecen en las obras de Irizar — como huella o sombra resplandeciente del desgaste de la herramienta y el cuerpo del trabajador [*Sin título (Sobre el desgaste)*, 2006]; como tesoro escondido en billetes de un dólar sepultados por el yeso de una pared [*Sin título (Pared)*, 2006]; como esferas de oro grabadas sometidas al deterioro por haber transitado por el aparato digestivo de tres voluntarios [*Sin título (S. I. N.)*, 2007]; o en todas las acciones y rutinas de venta de sal como evocación del significado de ese material como antiguo medio de representación del salario y el valor [*Sin título (Tótem II)*, 2011]—, Irizar moviliza la codicia de espectadores, usuarios y compradores como modo de compulsión de la forma en que nuestra ética entera está definida por el fetiche del circulante. Para Irizar se trata de activar en distinta escala y circunstancia el sentido de la ambición, despertar en el espectador una relación con la obra que está atravesada, sino es que simplemente colonizada, por la codicia misma. De ahí que varias de esas obras hayan tenido como ocasión de activación ferias o eventos artísticos, lugares donde la percepción del valor económico desnuda la relación con el campo artístico para dejar visible su fondo metalizado. La trampa de inscrita en esas operaciones tiene su mejor expresión en la acción *Sin título (Fuerza bruta)*, 2010, realizada durante la feria de arte contemporáneo Zona Maco en la Ciudad de México, para la que Irizar dejó como carnada una caja fuerte con 30 mil pesos en efectivo en la calle, frente a una joyería, y escribió en su superficie una serie de ecuaciones que, descifradas, darían la combinación de la caja fuerte. El resultado fue una fábula moralizadora perfectamente ilustrada en los hechos. Una pareja logró resolver las fórmulas —que una matemática de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) había diseñado para la artista— y,

tras tomar el dinero, volvió cruelmente a cerrar la caja fuerte. Al día siguiente, un grupo de jóvenes secuestró la caja pidiendo rescate por ella, sin saber que ya estaba vacía. En cualquiera de los dos casos, el objetivo de Irizar, quien registró las acciones en video, fue cumplido: retratar la forma en que las pulsiones sociales se expresaban en los participantes una vez que se les expone a la seducción de la riqueza.

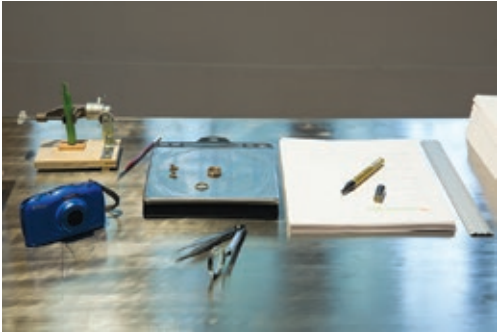
El otro tema ético que la artista se empeña en dibujar una y otra vez es la ideología de “la suerte”, ya sea promoviendo una campaña para redistribuir amuletos donados por miembros del público a personas que carecen de fortuna [*Sin título (Suerte para todos)*, 2014], investigando la retórica de la prensa ante el evento improbable de la caída de dos meteoritos en una misma localidad con un intervalo de un siglo de distancia [*Sin título (Meteorito)*, 2012] o combinándolo con la tentación del valor, proponiendo la venta de múltiples consistentes en 333 sacos de tres kilogramos de sal, entre los cuales había un ejemplar en el que, aleatoriamente, un notario público había depositado un diamante de aproximadamente un quilate [*Sin título (Fe de azar)*, 2010]. Naturalmente, la buena y mala fortunas son la variable donde se concentra la arbitrariedad de las condiciones sociales, el elemento que define el nacimiento en una u otra clase y la explicación preferida del sentido común para definir el destino individual. La suerte es, en fin, el modo en que el determinismo social se traduce ideológicamente en sagrada contingencia. No cuesta demasiado trabajo pensar que la suerte es, en el proyecto de Irizar, el motivo que sugiere la indiferencia e ignorancia: esa acedía que Ramon Llull definió tan breve y afiladamente como: “pereza de la voluntad”.<sup>20</sup> Ésa es precisamente la condición que, en su lectura moral de la sociedad, encierra para Irizar tanto la raíz del mal como la colaboración indiferente que otorgamos a la irracionalidad.

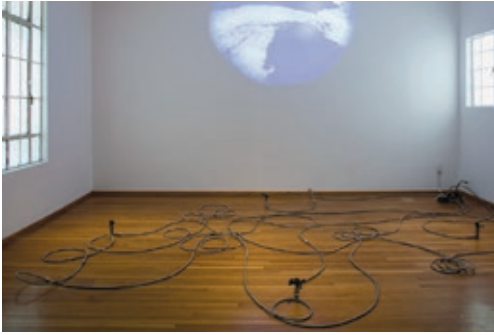
---

20— Ramon Llull, *Obras filosóficas: Libro de los proverbios y Proverbios de enseñanza. Libro de las bestias*, Madrid, Espasa Calpe, 1933, p. 77. El proverbio completo dice: “Acedía consiste en la pereza de la voluntad que se haya negligente en el amor de Dios”. En el original catalán: “ACCIDIA es peresa de volentat, qui en amar Deu ha negligencia”. (Véase Ramon Llull, *Libre de mil proverbis*. Edición en línea: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libre-de-mil-proverbis--0/html/fefb3e48-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_46\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libre-de-mil-proverbis--0/html/fefb3e48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_46_>).









# Fritzia Irizar: An Ethnography

—  
Cauhtëmoc Medina



*Sin título (Sobre el desgaste)*—*Untitled (On Wear and Tear)*, 2006. Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Arredondo\Arozarena [Cat. 1]

For they are a nation void of counsel,  
nor is there any understanding in them;  
Oh, that they were wise, that they  
understood this, that they would con-  
sider their latter end!  
Deuteronomy 32, 28-29<sup>1</sup>

## I. Beyond Value

Offspring of the shipwreck of modernity, we who have concerned ourselves with the work of Fritizia Irizar have an abundance of reasons to describe it as an exercise in critical economics or, rather, as a paradoxical elaboration of the concept of “value” under the rule of capitalism. As Daniel Montero has put it, this is a work that weighs “on the transmutation and value of things, issues that are intimately related.” Whether because her interventions stand out for their questioning of the abstraction of the relationship between manual labor and commodities under capitalism,<sup>2</sup> for reviving “the dialectic between use value and exchange value” that seems to have been abandoned by political theory and economic thought,<sup>3</sup> for the way in which they illustrate “the catastrophic dysfunctionality of the global economic system”<sup>4</sup> or for representing an omen of “new subjectivities of desire” that defy the apparently flexible subjectivities produced by capital,<sup>5</sup> the dominant tone of a large part of Irizar’s work is “the complexity of our understanding of the symbolic values that surround us and that we grant to money.”<sup>6</sup>

There is nothing inexact in this. In effect, as I have argued in other texts, much of Irizar’s merit is in materializing, in a practically alchemical fashion, the referent of modern metaphysics, which

---

1— *The Holy Bible, Containing the Old and New Testaments: New King James Version* by Thomas Nelson, Nashville, Thomas Nelson Bibles, 1985, p. 149.

2— Helena Chávez, “Sobre el esfuerzo,” in Ekaterina Álvarez (ed.), *Fritizia Irizar*, Mexico, Turner-Talcual, 2015, pp. 44-47.

3— Edgar Amador, “Fritizia Irizar: la vendedora de dinero,” in *ibid.*, p. 134.

4— Eduardo Abaroa, “Robo hormiga,” in *ibid.*, pp. 22-23.

5— Ana Patto, “Arte y capital,” in *ibid.*, p. 145.

6— Daniela Pérez, “Muro invisible,” in *ibid.*, p. 16.

is none other than economic value.<sup>7</sup> Nevertheless, this is not her sole, exclusive perspective. In fact, the insistence on putting Irizar in relation to a way of thinking that poses paradoxes of economic value is incomplete, or at least incapable of fully comprehending her work. There is, for example, the way in which a significant portion of Irizar's projects over the last decade and a half transcend the field of monetary exchange, situating themselves in relation to the field of luck. Works such as her reflection on the meteorites that fell in Sinaloa in 1863 and 2012, and her extraordinary experiment in donating amulets to a welfare program for people who had fallen on hard times—*Untitled (Luck for Everybody)*, 2011–2012—accentuate arbitrariness and chance. And even in those works in which we are lured in by a fetish as a sign of profoundly asymmetrical relationships of value (for example, in her long-running series of works made from salt and diamonds), it seems that the arbitrariness of luck and the empire of greed are vectors that are much more meaningful in their connotations than as a mere understanding of political economy. It would seem that, rather than referring to economics *per se*, Irizar's conceptual traps are situated at the dividing line between luck and desire, compulsion and indifference, avarice and destruction. In the evaluations and calculations that often appear in her work, the moral description becomes more evident than the economic calculation as such.

Of course, it would be pointless to expect that a work of art be a closed in on itself like an algebraic whole. Nevertheless, these flights of meaning inscribe Fritzia Irizar's work within other puzzles and connections. While one of the expectations of a reflection on a work of art is that it sparks reciprocal echoes and illuminations, there are always many possible chains of signifiers insinuated in the work of an artist.

## II. Seen from the Perspective of Self-Destruction

In 2015, Fritzia Irizar exhibited a particularly complex installation, one that staged various layers of ideology and self-destruction. Alluding to the monstrous way in which gold and silver mining have polluted the land and water of northern Mexico in order to obtain minute quantities of minerals, with effects that will last far

---

7— Cuahtémoc Medina, "Sobre el desgaste," in *ibid.*, p. 32.

into the future, Irizar's "simulation" was born from indignation at the irrationality and frivolousness of the widespread desire for gold, which is mostly destined for the manufacture of jewelry:

Gold is one of the minerals that has the least utility for industry or survival. Eighty percent of gold is used in jewelry, which confirms that, besides living in a fickle society, we live in one based on vanity and avarice. [...] We are all complicit in the state of our society—a society that is frivolous and profoundly disrespectful, in which it is doubtful that we can change our habits.<sup>8</sup>

Irizar's intervention, *Golden Green [Greening Gold]* (2016), consisted of a series of installations, sculptures, videos and periodic actions alluding to the way in which contemporary corporate advertising makes the irrational become desirable. Irizar designed a type of corporate headquarters/laboratory that sought to convince spectators to leave pieces of gold jewelry in a room irrigated by a golden sprinkler, as if the metal could grow like a vegetable. A *mise-en-scène* addressing the ability of corporate propaganda to convince contemporary society to accept its own self-destruction, along with that of the environment, correlating the fetishism of jewelry with the invisible ecological consequences of extractive industries. Despite the theme, the artist insisted on explaining that her work wasn't an "ecological exhibition," as its perspective was not to raise the consciousness of spectators and propose solutions, but to affirm our "inability and impotence and the absurdity of all these practices, which we assume cannot be changed."<sup>9</sup>

Rather than simply reporting the artist's opinions, I am interested in delving into their suggestion of a perspective that is localized not so much in the structural functioning of value, but in an ethical valuation of the connection between individual ambition and self-destruction. Reevaluating the "center" of her argument would imply centering a vision of our "inability and impotence and the absurdity" of practices and inclinations that do not seem susceptible to being transformed. It is irrelevant if we feel attracted to this fatalism or not. The important thing

—

8— "Fritzia Irizar: Golden Green — Greening Gold," *Gatopardo*, published on September 23, 2016. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=wFMrgVoIN7U>>.

9— *Idem*.

is the way in which Irizar's works suggest a gaze that combines curiosity and concern: a perspective on value comparable to that of witnessing the fall, in which each work is one aspect of a character study.

### III. The Ethographers

It is no coincidence that this argument has alluded to the axis of a wheel. This overtly pessimistic perspective, which lacks despair precisely because it has no room for hope, calls to mind an example from another tradition that is also pessimistic about the ethics of its subjects. *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things* (ca. 1505–1510) by Hieronymus Bosch, which is normally shown near *The Garden of Earthly Delights* in the Prado, has a peculiar concentric design, presenting each of the seven deadly sins as a segment of a circle, with another four circles depicting the Four Last Things, all surrounding a figure of Jesus Christ emerging and showing his wounds in His personification as the Man of Sorrows.<sup>10</sup>

There are many aspects of this work that seem enlightening to me: as many scholars have noted, its central distribution of circles and squares contains a classical *topos*,<sup>11</sup> representing sins as everyday situations and transmitting a moral teaching in a way that anticipates genre painting.<sup>12</sup> I am interested in understanding the hopeless, passive way in which this painting evokes the relationship between divinity and the actions of man through the verses from Deuteronomy transcribed in Latin on the scrolls above and below the central circle: “For they are a nation void of counsel, nor is there any understanding in them/Oh that they were wise, that they understood this, that they would consider their latter end!” (Deuteronomy 32, 28–29). Added to the weariness of these verses is another quotation from Deuteronomy, in which God is presented as a voyeur, enjoying the act of watching the behavior of His flock: “I will hide my face from them, I

---

10— Here I follow the description contained in the corresponding catalog entry in Pilar Silva Maroto, *El Bosco. La exposición del V Centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 303 ff.

11— Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch*, Cologne, Taschen, 2016, p. 252.

12— Silva Maroto, op. cit., p. 302.



will see what their end will be” (Deuteronomy 32, 20).<sup>13</sup> These quotes affirm the painting’s concentric perspective: the scenes depicting each sin appear as glimpses, seen through a panopticon *avant la lettre*, of a people who, despite being warned in both words and images of the punishments and rewards to come after death, nevertheless falls into temptation. As Paul Vanderbroeck has argued, there is an axiological unity in Bosch’s work based on the conviction that, while possible, “the chance of salvation is slim.”<sup>14</sup> Bosch held to a largely rationalistic notion of medieval ethics that compared vice and sin to stupidity. As Vanderbroeck points out, this is the meaning of texts such as *The Ship of Fools* by Sebastian Brant (1494): ethics increasingly took on a more pragmatic, rationalistic understanding of wisdom, which included the adoption of a variety of Stoic ideas. The result was an identification of virtue with wisdom, which was inversely expressed through the representation of vice as foolishness.<sup>15</sup>

In this sense, it’s interesting that, when analyzing *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things* in his 1564 *Commentaries on Painting*, Felipe de Guevara describes Bosch’s work as being comparable to “those paintings that the Greeks called *Ethike*, which, in the Spanish tongue, would be ‘Paintings that depict the customs and affects of men.’”<sup>16</sup> Guevara cited the passage of Pliny the Elder’s *Natural History* on artists such as Aristides of Thebes, who was described as being the first painter to depict personality, emotions and the mind,<sup>17</sup> as well as the reference to Polygnotus in Aristotle’s *Poetics* as a painter of moral

---

13— The English translations of Bible verses are taken from the New King James Version, op. cit. For the second quotation, it is worth reading the complete verse, as it rounds out the interpretation of this passage as the contemplation of progeny without salvation: “And He said: ‘I will hide my face from them, I will see what their end will be, for they are a perverse generation, children in whom is no faith’” (*The Holy Bible*, op. cit., p. 149).

14— Paul Vanderbroeck, “Axiología e ideología en El Bosco,” in Silva Maroto, op. cit., p. 92.

15— *Ibid.*, pp. 95–96.

16— Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, Madrid, Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788, p. 44. Available online: <<https://archive.org/details/comentariosdelap00guev/page/44>>.

17— Pliny the Elder, *Historia Natural*, XXXV, 98. Cf. Pliny the Elder, *Natural History. A Selection*, trans. and ed. by John F. Healy, London, Penguin Books, 2004, epub.

characteristics or “ethographer,” in terms of the representation of “the nature of the soul.”<sup>18</sup>

According to Aristotle, the ethographer’s subject matter is not the recounting of events but the representations of the attitudes and reactions of men and women to the situations that fate has selected for them. Under the moral gaze of Christianity, this condition took on an acute significance in Bosch’s work, wrapped in the costume of fantasy. But at the beginning of the 16th century, Felipe de Guevara himself wrote that it was an error to think of Bosch as an “inventor of monsters and chimeras” as “he never once painted anything unnatural unless he was depicting hell or purgatory.”<sup>19</sup> A fantasy delimited by the perception of a connection between ignorance and evil.

#### IV. On Superfluosity and Necessity

It is both tempting and clarifying to think of Fritzia Irizar’s work as a catalog of ethnographies that explore, through the optics of a series of specific and occasionally monstrous situations, the irrationality of a social division between plutocratic desires, corporate irresponsibility, intolerable poverty and collective indifference and ignorance. While the theological concept of “sin” strikes us as incredibly anachronistic and toothless, the condition of fear and anxiety that characterizes 21st century societies has redefined ethical transgressions in other terms (social, humanitarian, ecological and historical). And instead of utilizing a direct narrative, Irizar addresses this problem by breaking out of the norm. Not a monstrosity, true, but a distortion of social norms that magnifies, displaces or reworks its irrationality.

---

18— Eva C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden, E. J. Brill, 1978 (Columbia Studies in the Classical Tradition, vol. V), pp. 95 ff., esp. 96–97. Cf. Aristotle, *Poetics*, 1450a 1–2, 32–33. Translations into Spanish tend to render ‘ethographer’ as “painter of moral characteristics” (cf. Aristóteles, *Poética*, trans. by Juan David García Baca, Mexico, UNAM, 1946 [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana], p. 10). Keuls argues that the lack of translation of *ethe* and *ethos* suggests that Roman critics, such as Pliny, had trouble understanding the nuances of the Greek concept of *ethe*, as referred to by Aristotle, in relation to passages of dialogue from the tragedies that reveal individual character, apart from those that narrate actions. They thus had trouble translating the word into Latin (Keuls, op. cit., p. 99). This observation can surely be extended to Guevara’s commentaries on Bosch.

19— Guevara, op. cit., pp. 41–42.

These actions are, if the term is admissible, social anamorphoses: deformed visions of ethical conditions that require an oblique perspective from which we can escape the norms that we have found impossible to question. In this sense, as in Bosch's work, invention saves us from that repression of representation that we call realism.

Irizar's works suggest heterodox social contracts, but they are extrapolations that translate experience and social material through a restricted operation that creates an inverted image of everyday life. This began early on in her career, with the trick doors operated by slot machines that attracted the curiosity of the audience. This work developed the inherent possibilities of early pay-per-view systems that redefined access to the mass media as a commodity no longer disguised as belonging to the public sphere [*Untitled (Slot Machine)*, 2002]. The strangeness of the social contracts that Irizar presents to her collaborators and spectators lies in the fact that they are a Goyaesque transformation of modes of conduct that the artist considers to be particularly irrational, elevated to a conceptual level. One example of an oblique transaction was her project to collect the sweat of manual laborers and offer it to the public as a nostalgic post-industrial aroma [*Untitled (On Effort)*, 2009]. An anti-utopian, fundamentally de-sublimated version (one that placed body odors at the center of social relations instead of repressing them or transfiguring them) in order to reference an entirely contrary process: unstoppable automation and the removal of the worker's body from the production process.

Naturally, these barbarous social contracts contain a refinement when sketching an ethos that, as in Jonathan Swift's *A Modest Proposal* (1729), poses an absurdist, if not murderous logic that constitutes injustice as the basis of interaction between classes, races, genders and individuals; small hells constituted as propositions of value. One clear example of this was Irizar's project to collect hair from among the indigenous population of the Sierra Tarahumara in order to fabricate a diamond, with the goal of contrasting "the superfluous ambitions of one sector of society—which aspires to possess these symbols of wealth and which can commission them as personalized objects—and the basic needs of a community" that depends on the continuity of the indigenous cultural legacy [*Untitled (The Nature of Imitation)*, 2012]. What is at play is, in effect, the representation of deformed social interactions, the extrapolation of an ethics that has been perverted by the intersection between

avarice, foolishness and inequality. This is the line of argumentation that runs through her many approaches: creatively deforming an already-deformed material, accentuating modern irrationality, revealing the possibilities for brutality inherent in the social contract, especially in the way it operates in capitalism's north and south—axes that, as we all know, have recently become indifferent to the literality of geography.

## V. The Two Faces of Apathy

If Fritzia Irizar's work is, in effect, an ethnography, there are two principal mores in particular that are the object of her reflections. One is the expression of the constituent vice of contemporary society, which is the ambition for wealth, lust and wastefulness, the desire to see oneself—and one's body—become part of the exuberance of circulation, accumulation and ostentation. The minimalist, yet colossal gesture that defines this moral nosography is the performance in which Fritzia Irizar herself held a small diamond between the thumb and index finger of her left hand for 24 hours, which was documented by just four photos, showing how the diamond rested gently on her thumb during the first second of the performance, leaving a small impression on her skin one day later [*Untitled (4.81 mm × 2.95 mm, 043 ct, VS2, G)*, 2008]. Independently of the many ways in which economic value appears in Irizar's work—such as the shining remnants of a worn-down tool [*Untitled (On Wear and Tear)*, 2006]; the hidden treasure of dollar bills buried in the plaster of a wall [*Untitled (Wall)*, 2006]; the gold spheres worn down after having passed through the gastrointestinal tracts of three volunteers [*Untitled (S. I. N.)*, 2007]; or performances and routines like the sale of salt as an evocation of its ancient significance as a representation of wages and value [*Untitled (Totem II)*, 2011]—Irizar uses the greed of spectators, users and buyers to reveal the way in which our ethics is defined by the fetish of currency. For Irizar, this is about placing the sense of ambition on a different scale and in different circumstances, creating a relationship between the spectator and the work, but one in which they are simply colonized by avarice itself. Many of these works have therefore been set at art fairs, as places where the perception of economic value no longer hides its relationship with art, thus revealing its monetary basis. The greed contained in these works is best expressed in the performance *Untitled (Brute*

Force), 2010, presented at Mexico City's Zona Maco contemporary art fair, in which Irizar left a safe containing 30 000 pesos in cash on the street in front of a jewelry store, on which she wrote a series of equations which, if solved, would provide the combination. The result was a fable whose moral was perfectly illustrated in real life. One couple managed to solve the equations—which a mathematician from the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) had formulated for this project—and, after removing the money, cruelly closed the safe. The next day, a group of young people stole the safe and demanded a ransom for its return, not knowing that it was already empty. In either case, the objective of Irizar, who videotaped the performance, was met: portraying the way in which social motivations are expressed by participants once they have been exposed to the seduction of wealth.

The other ethical theme that the artist has addressed over and over is the ideology of “luck,” whether by promoting a campaign to distribute amulets donated by members of the public to people who have fallen on hard times [*Untitled (Luck for Everybody)*, 2014], investigating the rhetoric of the press regarding the improbable event of two meteorites falling in the same place, one century apart [*Untitled (Meteorite)*, 2012] or, combined with the temptation of value, selling 333 bags containing three kilograms of salt, one of which contained an approximately one-karat diamond that had been placed at random by a notary public [*Untitled (Proof of Chance)*, 2010]. Naturally, luck (both good and bad) is the variable that concentrates the arbitrariness of social conditions, the element that defines one's birth into one class or another and the preferred, common sense explanation for an individual's fate. Luck is, in the end, the way in which social determinism is ideologically translated into holy destiny. It would not be going too far to say that luck is, in Irizar's project, the motivation for indifference and ignorance: the apathy that Ramon Llull defined so sharply and succinctly as “the sloth of will.”<sup>20</sup> This is precisely the condition, in Irizar's moral reading of society, in which the root of evil lies: in our indifferent collaboration with irrationality.

---

20— Ramon Llull, *Obras filosóficas: Libro de los proverbios y Proverbios de enseñanza. Libro de las bestias*, Madrid, Espasa Calpe, 1933, p. 77. The complete proverb reads: “Apathy consists of the sloth of will that has become negligent in its love of God.” In the original Catalan: “ACCIDIA es pesera de volentat, qui en amar Deu ha negligencia”. (See: Ramon Llull, *Libre de mil proverbis*. Online edition: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Available at: <[FRITZIA IRÍZAR: AN ETHOGRAPHY 115](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libre-de-mil-proverbis--0/html/fefb3e48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_46_></a>.></p></div><div data-bbox=)

# Semblanza

## Biographical Sketch

### Fritzia Irizar

(Culiacán, México, 1977) fue parte de los programas de residencias en AIR-KREMS en Austria (2013), en Les Récollets, París (2016), y en Headlands, San Francisco (2016).

Sus exposiciones más recientes incluyen: *Cycles of Collapsing Progress*, Beirut Museum of Art (BeMA, 2018); XIV Bienal de Cuenca: *Estructuras vivientes. El arte como experiencia plural*, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Ecuador (2018); y *CaCO<sub>3</sub>*, en el Orange County Museum of Art, de California, EU (2019).

Irizar obtuvo la beca del programa Bancomer-MACG Arte Actual (2011); y fue elegida por la comisión de la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO) de Estados Unidos en su programa de premios y comisiones (2011). Su obra ha sido expuesta en la Bienal del Mercosur en Porto Alegre, Brasil, en dos ocasiones, dentro de las curadurías de Sofía Hernández Chong Cuy y de Gaudencio Fidelis.

Su trabajo forma parte de la Colección Isabel y Agustín Coppel, México; Cisneros Fontanals Art Foundation, EU; Alain Servais, Bélgica; Catherine Petitgas, Londres, entre otras. Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.

### Fritzia Irizar

(Culiacán, Mexico, 1977) has participated in residency programs including AIR-KREMS in Austria (2013), Les Récollets in Paris (2016) and Headlands in San Francisco (2016).

Her most recent exhibitions include *Cycles of Collapsing Progress*, Beirut Museum of Art (BeMA, 2018); The XIV Cuenca Biennial: *Living Structures, Art as a Plural Experience*, Municipal Biennial Foundation of Cuenca, Ecuador (2018); and *CaCO<sub>3</sub>*, Orange County Museum of Art, California, U.S.A. (2019).

Irizar has received a grant under the Bancomer-MACG Contemporary Art Program (2011) and has been selected by the awards and commissions committee of the Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO) in the United States (2011). Her work has been exhibited at the Mercosur Biennial in Porto Alegre, Brazil on two occasions, under the respective curatorships of Sofía Hernández Chong Cuy and Gaudencio Fidelis.

Her work is part of the collections of Isabel and Agustín Coppel (Mexico), the Cisneros Fontanals Art Foundation (U.S.A.), Alain Servais (Belgium) and Catherine Petitgas (London), among others. She is currently part of Mexico's Sistema Nacional de Creadores de Arte.

# Catálogo

## Catalog

Esta lista de obra está ordenada cronológicamente. Todas las obras son cortesía de la artista y de Arredondo\Arozarena a menos que se especifique lo contrario.

—  
This list of works is presented in chronological order. All works are courtesy the artist and Arredondo\Arozarena unless otherwise noted.

**1. Sin título (*Sobre el desgaste*)—*Untitled (On Wear and Tear)*, 2006**  
5 piezas de oro—gold pieces  
Dimensiones variables—Variable dimensions

**2. Sin título (4.81 mm x 2.95 mm, 0.43 ct, VS2, G)—*Untitled (4.81 mm x 2.95 mm, 0.43 ct, VS2, G)*, 2008**  
4 impresiones de inyección de tinta—inkjet prints  
100 x 150 cm c/u—each

**3. Sin título (*La desaparición del símbolo*)—*Untitled (The Disappearance of the Symbol)*, 2015**  
Hilo de oro, sistema de motor y poleas—Gold thread, motor, pulleys  
Dimensiones variables—Variable dimensions  
Colección Diéresis, Guadalajara

**4. Sin título (*Desde Cleopatra*)—*Untitled (Since Cleopatra)*, 2016**  
3 videos monocal, concha, radiografía en caja de luz, fotografías y certificados—single-channel videos, shell, X-ray in light box, photographs and certificates  
Dimensiones variables—Variable dimensions

**5. Sin título (*Injerto madre perla*)—*Untitled (Mother-of-Pearl Graft)*, 2015-2018**  
4 esculturas creadas por ostras injertadas—sculptures created by grafted oysters  
Dimensiones variables—Variable dimensions

**6. Sin título (*Sin aliento*)—*Untitled (Breathless)*, 2019**  
Música—Music: Dafne Vicente-Sandoval  
Video  
54”

**7. Sin título (*Injerto humano*)—*Untitled (Human Pearl Graft)*, 2019**  
Participación audiovisual—Audiovisual Participation: Julien Devaux  
Video HD, dos proyectores—HD video, two projectors  
Coproducida con—Coprodeduced with Orange County Museum of Art, OCMA 3’

**8. Sin título (*Makech*)—*Untitled (Makech)*, 2019**  
Escarabajo vivo con metales y piedras preciosas incrustadas en el dorso—Living beetle with gemstones and precious metals encrusted onto its back  
Video HD—HD video  
2’45”

**9. Archivo artístico—Artistic Archive, 2018-2019**

*Pinctada mazatlanica*  
Cinco conchas prehispánicas—Five pre-Columbian shells  
Dimensiones variables—Variable dimensions  
Colección Museo Nacional de Antropología, INAH

**Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, facsímil—facsimil, 1979.**  
Vols. 1, 3  
31.5 x 23 x 5 cm  
Biblioteca de José Humberto Medina Ortiz

**Autor no identificado—Unidentified author**  
*La perla*, 1947  
Cuatro fotogramas de la película de—Four stills from the film by Emilio “el Indio” Fernández  
20 x 25 cm  
Colección Filmoteca, UNAM

Fotomontaje de la película—Photomontage from the film *La perla*, 1947  
36 x 28 cm  
Colección Filmoteca, UNAM

**Gabriel Figueroa**  
*La perla*, 1945  
Cuatro platinos—Four platinum prints  
Medidas variables—Variable dimensions  
Colección Gabriel Figueroa

**John Steinbeck, *The Pearl***, New York, Viking Press, 1947  
Cuatro ejemplares de la edición con ilustraciones de—Four copies of the edition with illustrations by José Clemente Orozco

**Autor no identificado—Unidentified author**  
Pesca perliera y paisaje marítimo—Pearl Fishing and Maritime Landscape  
Cuatro fotografías. Copias de exhibición—Four photographs. Exhibition copies  
24 x 16 cm c/u—each  
Archivo histórico Pablo L. Martínez, La Paz, Baja California Sur

# Créditos de la exposición

## Exhibition Credits

### Léon Diguet

Misión del—Mission of the Muséum d'Histoire Naturelle, Francia—France, 1909  
22 fotografías. Copias de exhibición—photographs. Exhibition copies  
24 x 16 cm c/u—each  
Archivo Micheline Cariño.  
Donación de Juan Vives

### Carlos Reyes

Visita de la reina Isabel II a La Paz—Visit of Queen Elizabeth II to La Paz, 1983  
Cinco fotografías. Copias de exhibición—Five photographs. Exhibition copies  
24 x 16 cm c/u—each

Concha—Shell *Pinctada mazatlanica*, 1979  
Instituto de Biología, UNAM

Láminas anatómicas, mapa, litografía de época, libros, suvenires, canasta y boya de pesca—Anatomical sheets, map, vintage lithography, books, souvenirs, basket and fishing bolt  
Colección de la artista—Collection of the artist

**Curaduría—Curatorship**  
Helena Chávez Mac Gregor  
Virginia Roy Luzarraga

**Producción museográfica—Installation Design**  
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo  
Adalberto Charvel  
Rafael Milla  
Cecilia Pardo

**Programa pedagógico—Pedagogical Program**  
Mónica Amieva

Julio García Murillo  
Beatriz Servín

**Colecciones—Registrar**  
Julia Molinar

Juan Cortés  
Claudio Hernández  
Elizabeth Herrera  
Daniela Merediz

### Procuración de fondos—

**Fundraising**  
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha  
Josefina Granados  
Alexandra Peeters

**Comunicación—Media**  
Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez  
Francisco Domínguez  
Ana Cristina Sol

**Servicio social—Interns**  
Ailyn Mercedes Manchego

**Curador en jefe—Chief Curator**  
Cuauhtémoc Medina



## Agradecimientos

## Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Fritzia Irizar*. Mazatlanica.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Fritzia Irizar*: Mazatlanica

Daniel Amora, Georgina Arozarena, Andrés Arredondo, Eduardo Arriaga, Alejandra Barajas, Jhoselin Borbón, Carlos Cáceres, Nahum Calleros Carriles, Martha Micheline Cariño Olvera, Alejandro Castro, Cassandra Coblentz, Mireya Escalante, Gabriel Figueroa, Laura Filloy, Inés García, Óscar García, Fam. García Castro, Leonardo González, Pedro González Angulo, Pedro González Ramírez, Fam. Irizar Rojo, Leopoldo López Contreras, Leonardo López Luján, Joab Lupio, José Humberto Medina Ortiz, Laura

Elena del Olmo, Fernando Puente Compean, Carlos Reyes, Mónica Reyes, Gabriel Rodríguez, Hildegard Rohde, Antonia Rojas, Antonio Saborit, Cutzi Salgado, Christian Vaca, Miriam Valdez, Adrián Velázquez, Luisa Fernanda Zepeda.

Archivo Histórico Pablo L. Martínez, Colección Diéresis, Guadalajara; Colección Isabel y Agustín Coppelciac, Filmoteca, UNAM, Fundación Calosa, Fundación WABI, Instituto Biología UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de Antropología, Nacui: Perlas del Cortez.

Fritzia Irizar es miembro del—is a member of the Sistema Nacional de Creadores del Fondo para la Cultura y las Artes.



**CULTURA** FONCA  
SECRETARÍA DE CULTURA



**Fritzia Irizar. Mazatlanica**

Se terminó de formar el 10 de julio de 2019 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográfica Jungka and Space Mono.

---

**Fritzia Irizar: Mazatlanica**

Was designed in June 10, 2019, in Periferia Taller Gráfico. Typeset in Jungka and Space Mono.

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Dr. Enrique Luis Graue Wiechers**  
Rector—Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General—General Secretary

**Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez**  
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary  
of Institutional Development

**Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo**  
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—  
Secretary of University Prevention, Attention and Security

**Dra. Mónica González Contró**  
Abogada General—General Counsel

## COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

**Dr. Jorge Volpi Escalante**  
Coordinador—Coordinator

**Mtra. Graciela de la Torre**  
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,  
Visual Arts · MUAC

¿En función de qué otorgamos valor a ciertos materiales? ¿Qué permanencia tiene la valía y cuál es su relación con la historia? Fritzia Irizar investiga sobre lo efímero del valor de materiales como el oro, los diamantes y las perlas, desde su correlato con los procesos de trabajo, explotación y consumo. El material *precioso* sirve de hilo conductor para reunir una serie de obras en las que la artista aborda críticamente lo *preciado*. Irizar evidencia con su trabajo la resistencia física y conceptual del material al diluirlo, desgastarlo, deshacerlo, disolverlo o injertarlo, dando forma a nuevas corporalidades.

On what basis do we bestow value upon certain materials? What is the permanence of value and what is its relationship with history? Fritzia Irizar explores the ephemerality of the value of materials such as gold, diamonds and pearls through their associated labor, exploitation and consumption processes. *Precious* materials serve as the thread unifying a series of artworks in which the artist critically addresses the *prized*. Irizar's work reveals the physical and conceptual resistance of the material by diluting it, wearing it down, undoing it, dissolving it or grafting it, thus giving rise to new corporalities.

## MUAC

27.06.2019-05.01.2020

Sala-Room 8

muac.unam.mx

  
culturaUNAM



UNAM  
La Universidad  
de la Nación

MUAC

RM