

Álvaro Urbano



Helen

Álvaro Urbano

Helen

La exposición *Helen* del artista Álvaro Urbano (Madrid, 1983) es un homenaje al trabajo y la práctica de Helen Fowler O'Gorman, que destaca su sensibilidad y fascinación por la diversidad botánica del altiplano central de México. En ella convergen tiempos y memorias en torno a la Casa Cueva, en el Pedregal de San Ángel. La Casa Cueva, una de las obras más emblemáticas de la arquitectura moderna en México, diseñada y construida por el esposo de la artista, el arquitecto Juan O'Gorman, junto con su jardín, fueron el hogar de la pareja.

Urbano imagina la Casa Cueva como un testigo silencioso que conserva los estratos del tiempo acumulado, manifestados en la arquitectura y la vegetación. La atmósfera conjurada por Urbano se inspira en esta casa y en el libro publicado en español en 1963 *Plantas y flores de México*, de Helen Fowler O'Gorman: un recorrido visual por la diversidad botánica del centro de México acompañado de observaciones antropológicas sobre la relación entre humanos y plantas. A estas capas se suman referencias al mundo lítico de los petro-murales de Juan O'Gorman y se intuyen los cambios que la artista Helen Escobedo, quien más tarde habitó la casa, realizó en el terreno. Lejos de una lectura historiográfica, estas presencias funcionan como ejes narrativos que se superponen y dialogan entre sí, conformando los murmullos de las historias que habitan la Casa Cueva.

Helen es el último capítulo de la práctica artística de Urbano que se puede definir como una arqueología de deseos e intenciones pasadas. Al crear atmósferas que replican espacios y gestos arquitectónicos específicos, el artista excava las narrativas inscritas en estos sitios. Para ello recurre a estrategias del teatro y del cine, y crea entornos inmersivos que se despliegan como situaciones liminales y oníricas, y que transforman la galería en un receptáculo de fantasmas y apariciones. En su trabajo es recurrente una respuesta afectiva a



los entornos construidos: recrear y replantear la arquitectura se convierte en una exploración íntima de la subjetividad de otros artistas. Este desdoblamiento hace evidente la forma en que estos espacios pueden entenderse como funcionales, innovadores o condenados al olvido.



The exhibition *Helen* by artist Álvaro Urbano (Madrid, 1983) pays tribute to the work and practice of Helen Fowler O’Gorman, highlighting her sensitivity to and fascination with the botanical diversity of Mexico’s central highlands. Different times and memories converge in the installation that revolves around Casa Cueva in Pedregal de San Angel. One of the most emblematic works of modern architecture in Mexico designed and built by the artist’s husband, architect Juan O’Gorman, Casa Cueva and its garden were the couples home.

Urbano imagines this site as a silent witness that preserves the layers of accumulated time, manifested both in its architecture and vegetation. The atmosphere conjured by Urbano is inspired by the house and Helen Fowler O’Gorman’s 1961 book *Mexican Flowering Trees and Plants*: a visual journey through the botanical diversity of central Mexico, accompanied by anthropological observations on the relationship between humans and plants. These layers are united by references to the lithic world of Juan O’Gorman’s petro-murals, while traces of the subsequent changes made by artist Helen Escobedo, who later occupied Casa Cueva, can also be perceived. Rather than offering a historiographical reading, these presences function as narrative threads that overlap and enter into dialogue with one another, interweaving the murmurs of the stories that inhabit Casa Cueva.

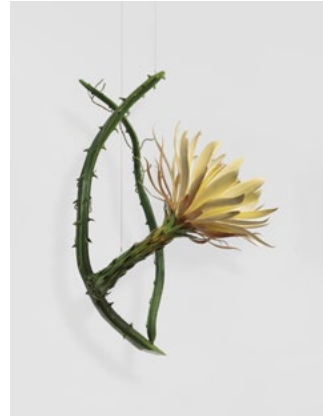
Helen is the latest chapter in Urbano’s artistic practice, which can be understood as an archaeology of past desires and intentions. By creating atmospheres that replicate specific architectural spaces and gestures, the artist excavates the narratives inscribed within these sites. He draws on strategies from theater and cinema, creating immersive environments that unfold as liminal, dreamlike situations and transform the gallery into a vessel for ghosts and apparitions. An affective response to built environments is a recurring element of his

work: recreating and reimagining architecture becomes an intimate exploration of the subjectivity of other artists. This overlay reveals how these spaces can be understood as functional, innovative, or destined to be forgotten.

Carolina Estrada García



Las plantas hacen mundo desde un lenguaje compuesto por susurros químicos y enraizamientos sutiles. A través de una serie de relaciones, a menudo imperceptibles para la mirada humana, comparten nutrientes bajo tierra, modifican la humedad del aire e incluso generan alteraciones en la atmósfera lumínica del lugar donde se encuentran. Este modo de comunicación no consiste tanto en palabras como en vínculos de reconocimiento, asociación y crecimiento mutuo. Sin embargo, el desarrollo del pensamiento moderno distanció lo vegetal del viviente humano quien, acostumbrado a la belleza estética desde su propio punto de vista centralizado, contempla esta compleja red de relaciones como un paisaje verde y homogéneo que parece existir sin esfuerzo frente a sus ojos. Así, ya se preguntaba Maurice Maeterlinck a inicios del siglo XX en su libro *La inteligencia de las flores*: “¿Qué ojo humano asistirá jamás a esos dramas mudos y demasiado largos para nuestra pequeña vida?”.¹



Cuando observamos con detenimiento el habitar de las plantas, podemos dar cuenta de distintas formas en que el entorno acuna en sí múltiples temporalidades que conviven. Precisar la mirada detalla cómo en sitios específicos como el Pedregal de San Ángel en la Ciudad de México, el crecimiento del tronco de un joven colorín puede brotar entre las grietas de procesos aún más lentos, como las formaciones rocosas derivadas de la actividad volcánica del Xitle y conos adyacentes. A su vez, estas lentitudes se vinculan estrechamente con momentos efímeros, como el florecimiento nocturno de la Bella de noche, o el vuelo fugaz de una mascarita matorralera.

1. Maurice Maeterlinck. *La inteligencia de las flores* (Colombia: Taller de Edición Rocca, 2014), 32.

Según el Laboratorio de Ecología de la Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de México: “existen pocas zonas en el mundo en las cuales se puedan observar el desarrollo y evolución de una comunidad vegetal y animal sobre una corriente de lava”.² Estos ritmos de emergencias y desapariciones conviven con las propias historias humanas, que también han nacido y florecido en este territorio a lo largo de los siglos.

Al visitar un jardín, aun siendo un concepto habilitado para crear espacios con la naturaleza desde lo humano, también nos es fácil pasar por alto la multiplicidad de aspectos que lo componen: desde la mano que fue seleccionando ciertas especies y preservando semillas específicas, o los movimientos de escarbar la tierra para

trasplantar de un lugar a otro, hasta aquellas malezas que deciden brotar sin previo aviso, o un jitomate accidental que nace de la composta. El paso de quienes custodian los jardines, usualmente a lo largo de varias generaciones, se entrelaza con esta diversidad de tiempos, formando parte de los relatos multiespecie que continúan sedimentándose. Aprender a mirar un jardín implica desplazar la atención hacia las comunicaciones que hacen posible su existencia.

En este sentido, la práctica artística de Álvaro Urbano es en sí una forma de jardinería expandida, pues el artista va guiando la hiedra para dar forma, a través de sus instalaciones, a una multiplicidad de mundos íntimos. Más allá de un espacio vallado y diseñado por la mano humana, dado que en su etimología proviene del franco *gard* que refiere a cercar o proteger, el jardín “es una forma de contemplación especializada”³ desde el cual brotan visiones particulares del mundo. Las instalaciones de Urbano no buscan imponer una historia, sino generar lecturas sobre las relaciones que podrían existir entre los vivientes. Sus espacios instalativos



2. Francisco Javier Álvarez Sánchez, et al. *Proyecto para la creación de una reserva en el Pedregal de San Ángel* (Ciudad de México: Laboratorio de Ecología de la Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de México, s/f), 346.

3. Michel Foucault. “Des espaces autres” en *Architecture, Mouvement, Continuité* n°5. Cita en: Santiago Beruete. *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. (Ciudad de México: Turner, 2022), 29.



posibilitan las realidades que revelan aquello que respira detrás de lo que se nos presenta a simple vista. Así, el artista crea atmósferas que entrelazan deseos, intenciones y afectos con objetos materiales; organiza condiciones para que aparezcan correspondencias, rastreando las narrativas fantasmagóricas que las sostienen.

En la obra de Urbano el fantasma aparece como la persistencia de una sensibilidad que se niega a desaparecer. Los lugares guardan en sí memorias porque continúan siendo habitados por los gestos y afectos que alguna vez los constituyeron. En instalaciones como *GRANADA GRANADA* (2023), el artista crea un encuentro entre el arquitecto Luis Barragán y el poeta Federico García Lorca en la Casa Franco de Barragán en Guadalajara, cuyo diseño refleja la influencia mudéjar que lo fascinó en un viaje a Andalucía, donde se juntó con el poeta. Urbano “sueña con los testigos mudos del encuentro, las plantas y los pisos y la arquitectura como una memoria vacía de aquellos que se fueron”,⁴ jardineando las presencias de silencios inasibles. Así, el fantasma, como la fantasía, brota de las ruinas del pasado para bordear suavemente los contornos de las historias que cohabitan un mismo espacio: se abre sobre el deseo

4. Álvaro Urbano. “GRANADA GRANADA”. Frase original: “dreams of the mute witnesses of the encounter, the plants, the floors and the architecture as an empty memory of those who left.” Traducida por la autora y recuperada el 27 de julio de 2026 en: <https://alvarourbano.com/granada-granada/>.

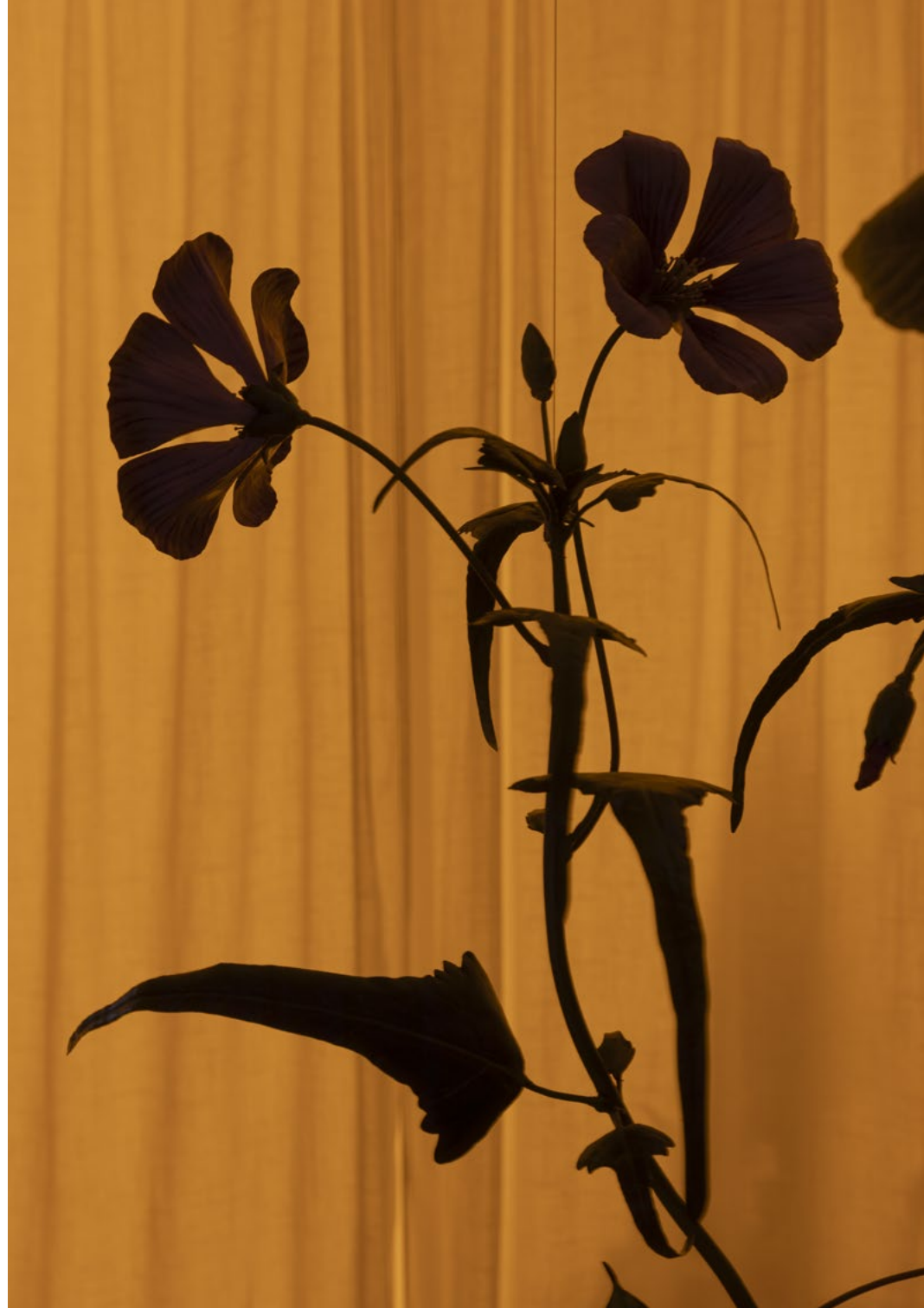
como un escenario de apariciones y fenómenos por ser descifrados.

Urbano explora otra forma de arquitectura fantasmática en *Acto I: La eterna adolescencia* (2023-2024) a partir de las ruinas del Gazmira, hotel que comenzó a construirse a finales de los años cincuenta en la montaña de Tenisca, La Palma. El artista muestra un momento detenido en el tiempo del colapso: el edificio nunca terminado, acompañado por cuerpos vegetales que lo toman, haciendo jardín propio del concreto de un sueño olvidado que se erige a la mitad del camino. La lógica del fantasma se encarna en el deseo de habitar estas estructuras abandonadas por aquello que alguna vez estuvo *ahí*. Urbano no trabaja con la imagen de una cosa “cuyas fronteras exactas podamos trazar” sino, como el filósofo Georges-Didi Huberman escribió acerca del historiador del arte

Aby Warburg y sus fantasmas, con una *imago* que es “el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella”,⁵ repleta de circulaciones y desplazamientos que la exceden. Este modo de trabajar artísticamente implica pensar más allá del pasmo del instante para introducir en escena la sensación de que hay algo que supera la realidad inmediata tangible. Lejos de enmarcar un espectro que se fija a una imagen, Urbano relata relaciones que permanecen activas cuando los cuerpos ya no están.

Seguir estos rastros no consiste sólo en materializar situaciones para exhibirlas, sino aceptar también el carácter onírico de una búsqueda que no contempla una sola respuesta. En la exposición *Helen* (2026), Urbano también retoma cómo, en su propio estar, el mundo vegetal se ofrece a la imaginación de quienes, como la artista Helen Fowler O’Gorman, van siguiendo el rastro en territorios como el Pedregal de San Ángel para observar, recolectar e ilustrar formas de relacionarse con el entorno. El filósofo Baptiste Morizot, en *Tras el rastro animal*, describe rastrear como una práctica de indagar sobre el arte de habitar de otros vivientes, donde “el suelo es el nuevo panorama rico en signos, el lugar que desde ahora llama nuestra atención”. Rastrear es una invitación a “centrar

5. Didi Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo en los fantasmas según Aby Warburg*. (Madrid: Abada Editores, 2009), 34-35.





la atención no sobre los seres, sino sobre las relaciones”.⁶ En este sentido, Urbano va rastreando la práctica de Fowler en su hacer jardinería, encontrándose con una constelación de conexiones: gestos que hacen mundo dentro del jardín. Para Urbano, el Pedregal no es solamente contexto histórico, sino uno de los protagonistas silenciosos que provoca pensar otra arquitectura, jardinería y sensibilidad.

Fowler también encontró en otros formatos, como la ilustración botánica, espacios para cultivar la belleza de las plantas como modos de expandir su interés por jardinear. En el herbario *Plantas y flores de México*, publicado en español en 1963, creó una serie de acuarelas basadas en sus propios encuentros con el reino vegetal del Valle de México. Realizar ilustraciones botánicas no es solamente representar a una especie y ligarla a un sistema de categorías científicas: es una práctica de observación que implica generar una relación de interés con la planta para que esta también revele sus formas particulares de existir. La práctica de Helen, así como el cuidado de Urbano por encontrar historias a partir de esta, se traducen también como el deseo por ser parte de una duración compartida entre quien observa y aquello que lentamente se deja conocer.

En la introducción a su libro, Fowler describió también su interés por situar su práctica botánica en México, y decide utilizar los

6. Morizot, Baptiste. *Tras el rastro animal*. (Buenos Aires: Ediciones Isla Desierta, 2022), 24.

nombres mexicanos vernáculos, pues las plantas “siempre han jugado un rol increíblemente importante en las vidas de los mexicanos, desde la época prehispánica hasta el presente”.⁷ Al pintar, así como jardinear, Fowler abonó modos de vincularse con la flora mexicana también del Pedregal, nutriéndose de una raíz histórica e introduciendo también en esta cercanía una dimensión afectiva con el paisaje. Con su selección vegetal, Fowler dio cuenta de cómo aquellas plantas de crecimiento espontáneo cautivaron su mirada, aún mal llamadas malezas, que recolectó e identificó con entusiasmo en sus viajes por las carreteras de este país.

La decisión de Fowler por entablar un diálogo con lo que ya habita el territorio se vio reflejada en el jardín de la Casa Cueva, la vivienda que compartió con su esposo Juan O’Gorman, construida a finales de la década de 1940 entre las piedras de lava volcánica del Pedregal. La icónica casa a su vez mostró el interés constante de O’Gorman como arquitecto por generar encuentros entre espacios interiores y exteriores más allá de un estrecho pensamiento sanitizado del afuera y el adentro. Basado en la filosofía arquitectónica de Frank Lloyd Wright, quien conceptualizó el término “arquitectura orgánica” para pensar formas en que “jardinería y edificación pueden ser ahora uno”,⁸ la Casa Cueva se desarrolló como un continuo “sin límites de un modo de relación con el territorio”.⁹

Así, la Casa Cueva se edificó como un sitio de permeabilidad entre el habitar humano y el terreno particular del Pedregal. La arquitectura de la casa aparece casi como la prolongación del paisaje volcánico en donde, en palabras de Bettina Cetto, quien convivió extensamente en el terreno de los O’Gorman, explica que esta forma de pensar el paisaje reconoce cómo “la casa es una



7. Helen Fowler O’Gorman. *Mexican Flowering Trees and Plants*. Frase original: “For flowers and plants have always played an incredibly important role in the lives of Mexicans from pre-Hispanic to the present” traducida por la autora, (Ciudad de México: Ammex Asociados, 1961), 5.

8. Francisco González de Canales Ruiz. *Más allá del organicismo. Los Jardines de Helen Fowler para la casa O’Gorman (1947-56)*. Cita sobre Frank Lloyd Wright traducida por el autor. (Sevilla: ZARCH 17, 2021), 4. Consultada en línea el 23 de julio de 2026 en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/es/article/view/5901>.

9. *Ibidem*, 5.

DATURA CANDIDA

Solanaceae (Familia de la *dulcamara*).

Floripondio, *Floripundio*, *Campanilla blanca*, *Trompeta*, *Trómbita*, *Trompeta de ángel*.

AUNQUE originario del Perú y Chile, este arbusto grande o árbol pequeño, con sus llamativas y muy bellas campanas blancas colgantes, es tan comúnmente cultivado en México, aun en los pueblos más pequeños, que ningún libro sobre la flora mexicana podría considerarse completo si no lo incluyera. Se halla desde Sinaloa hasta Veracruz, y en Oaxaca. Florece durante todo el año en las regiones más cálidas, pero decae cuando hay heladas.

Crece de 1.80 a 4.80 metros y tiene corteza lisa, café grisácea. Las hojas miden de 15 a 30 centímetros de largo, son vellosas, color verde oscuro por encima y verde claro por debajo, largo pecioladas, oblongo-ovadas, acuminadas, enteras aunque de bordes ondulantes.

Sus grandes y fragantes flores tienen configuración de campana, son simples o dobles y a menudo alcanzan 25 centímetros de longitud. El cáliz es tubular, entero, en forma de espádice y acuminado de color verde pálido. El largo conducto de la corola es anillado; los lóbulos largos son acuminados.

Acosta escribió en 1606 que la flor del *floripondio* tiene la forma de una campana de mano, que florece durante todo el año y que su aroma es "maravillosamente suave y agradable, especialmente en el aire fresco de la mañana". También dice que "el Virrey Don Francisco de Toledo envió algunos de estos árboles al Rey Felipe como algo digno de plantarse en los jardines reales".

Las hojas cocinadas se aplican en cataplasma sobre las llagas para calmar el dolor y acelerar la supuración; en tiempos remotos se aplicó alrededor de los huesos rotos. Se deduce, de algunos experimentos, que el *floripondio* puede emplearse en lugar de la *belladona*, pero la dosis debe duplicarse o triplicarse.

Datura candida ha sido conocida generalmente como *D. arborea*, pero esta última tiene un cáliz más largo en relación con la flor y la rama del cáliz tiene cinco lóbulos. *D. arborea* se ve en Sinaloa, probablemente cultivado, pero no se da en otras partes de la República.

Datura sanguinea, otra especie sudamericana con flores rojas, es cultivada en la Ciudad de México y en Contreras. Tiene flor más pequeña y es en cierto modo un arbusto menor.



Datura candida

Helén O'Gorman



variable más del jardín, y el jardín es una variable más de la casa”.¹⁰ El jardín, a su vez, fue diseñado por Fowler también en una negociación con la topografía del terreno, instaurando también un vínculo dentro de la casa entre vegetación y mosaico. En su interior, la construcción no solamente acogió los petro-murales de O’Gorman, sino también crecimientos caprichosos de plantas como orquídeas, de abundante variedad de especies en el Pedregal, en un diálogo entre figuras, colores, piedras y flores; un jardín derivado de un origen volcánico que, miles de años después, brotó entre las grietas del hogar.

Crear artísticamente alrededor del crecimiento vegetal también ajardina al artista. Siguiendo los rastros de una raíz, de una semilla, de un dibujo, de una roca volcánica, de una memoria, de un gesto de cuidado, Urbano recrea las plantas seleccionadas por Fowler en su libro. Sin embargo, no se va directo al ejemplar botánico, sino a la ilustración. Es a través de las manos de la ilustradora que la imagen fantasmal aparece para mecer suavemente el presente a través de la reinterpretación de un tiempo diferido, sedimentado en la historia circular de las relaciones entre humanos y plantas. En el ambiente, floripondios alucinógenos, magnolias de intenso olor y suaves

10. Bettina Cetto. “Casa Cetto y Casa O’Gorman: Los jardines que crearon ellas”. Consultada el 25 de julio de 2026 en: <https://blog.casaestudiomaxcetto.com/arquitectura/historiografia-historia/casa-cetto-y-casa-ogorman-los-jardines-que-crearon-ellas/>.

aretillos brotan, una vez más, entre las rocas de una casa transformada por el paso de los años, para sembrar un jardín inesperado en las ruinas del pasado.

Entre versos, la poeta argentina Diana Bellessi escribió que tener un jardín “es dejarse tener por él y su eterno movimiento de partida”.¹¹ Así, la herencia de Fowler en sus formas vegetales, aún sin ella, sobrevive el oleaje del tiempo de la Casa Cueva, en tanto ahora es parte esencial del Pedregal, como un emplazamiento de su historia, pero también excede a las ruinas, como las plantas pervivirán a la civilización humana. En *Helen*, Álvaro Urbano recupera esa práctica silenciosa iniciada por Helen Fowler O’Gorman para mostrar que los lugares también recuerdan. Hacer jardín no es solamente diseñar una experiencia estética, sino un modo de atención que visibiliza los vínculos entre distintas maneras de habitar. La obra de Álvaro Urbano mantiene vivas las relaciones cuando el tiempo pasa, haciendo gestos de jardín para que esas correspondencias broten nuevamente.

11. Diana Bellessi, “He construido un jardín”. Consultada el 25 de julio de 2026 en: <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/29/DianaBellessi/>



Carolina Estrada García

Plants create their world using a language composed of chemical whispers and subtle root connections. They share nutrients underground, modify air humidity and even alter the light of their surroundings through a series of relationships often invisible to the human eye. This form of communication consists not so much of words as of bonds of recognition, association and mutual growth. However, the development of modern thought has distanced the plant world from human life. Humans, accustomed to aesthetic beauty from their own centralized perspective, view this complex network of relationships as a green, homogenous landscape that seems to exist effortlessly before their eyes. As early as the beginning of the 20th century, Maurice Maeterlinck posed the following question in his book *The Intelligence of Flowers*: “Will the human eye ever witness those silent dramas, too long for our brief existence?”¹

By closely observing how plants inhabit their surroundings, we can witness the different ways in which the environment itself cradles multiple coexisting temporalities. A closer look reveals how, in specific places such as the Pedregal de San Ángel in Mexico City, the trunk of a young coral tree can emerge from the cracks in rock formations shaped by much slower processes, such as those resulting from the volcanic activity of the Xitle and its adjacent craters. In turn, these slow processes are closely linked to ephemeral moments, such as the nocturnal blooming of the Queen of the Night or the fleeting flight of a Hooded Yellowthroat. According to the Ecology Laboratory of the Faculty of Sciences at the UNAM, “There are few areas in the world where one can observe the development and

1. Maurice Maeterlinck, *La inteligencia de las flores* (Colombia: Taller de Edición Rocca, 2014), 32.

evolution of a plant and animal community over a lava flow.”² These rhythms of emergence and disappearance coexist with human history, which has likewise emerged and flourished in this territory over the centuries.

Even if gardens as a concept are designed to create spaces with nature from a human perspective, when we visit a garden, we can easily overlook the wide variety of processes that compose it: from the hand that selects certain species and preserves specific seeds, or the act of digging the soil to transplant plants from one place to another, to the weeds that sprout without warning, or the accidental tomato that grows in the compost. Often spanning several generations, the presence of those who tend the gardens is intertwined with this diversity of cycles, becoming part of the multi-species narratives that continue to take root. Learning how to look at a garden involves shifting one’s attention toward the interactions that make its existence possible.

In this sense, Álvaro Urbano’s artistic practice is in itself a form of expanded gardening. Through his installations, the artist guides weeds to shape a multiplicity of intimate worlds. More than a fenced-in space designed by human hands (as suggested by its etymology, derived from the Old French *gard*, meaning “to enclose” or “to protect”), a garden “is a



2. Francisco Javier Álvarez Sánchez et al., *Proyecto para la creación de una reserva en el Pedregal de San Ángel* (Mexico: Laboratorio de Ecología de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, n.d.), 346.

specialized form of contemplation”³ from which particular visions of the world arise. Urbano’s installations do not seek to impose a narrative, but rather to create interpretations of the relationships that might exist among living beings. His installations reveal realities which lie behind the visible surface. In this way, the artist creates atmospheres in which desires, intentions and affections intertwine with material objects. He sets the stage for correspondences to emerge, tracing the phantasmagorical narratives that sustain them.

In Urbano’s work, the phantom appears as the persistence of a sensibility that refuses to fade away. Places hold memories within them because they continue to be inhabited

by the gestures and affections that once shaped them. In projects such as *GRANADA GRANADA* (2023), the artist crafts an encounter between the architect Luis Barragán and the poet Federico García Lorca at Barragán’s Casa Franco in Guadalajara, whose design reflects the Mudejar influence that fascinated him during his trip to Andalusia, where he met the poet. Urbano “dreams of the mute witnesses of the encounter, the plants, the floors and the architecture as an empty memory of those who left,”⁴ cultivating the presences of elusive silences. Thus, the phantom, like fantasy, springs from the ruins of the past to gently

trace the contours of the stories that coexist in the same space. It unfolds through desire, which becomes a stage for apparitions and phenomena waiting to be deciphered.

In *Acto I: Eterna Adolescencia* [Act I: Eternal Adolescence] (2023–2024), Urbano explores another form of phantasmal architecture based on the ruins of the Gazmira, a hotel whose construction began in the late 1950s on Tenisca Mountain in



3. Michel Foucault, “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, cited in Santiago Beruete, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines* (México: Turner, 2022), 29.

4. Álvaro Urbano, “GRANADA GRANADA”, accessed on July 27, 2026, alvarourbano.com/granada-granada.

La Palma. The artist displays a moment frozen in time: the collapse. The building was never completed, instead it has been overtaken by vegetation, which has created its own garden amid the concrete ruins of a forgotten dream that stands halfway to completion. The logic of the phantom is embodied in the desire to inhabit these abandoned structures through what once existed *there*. Urbano does not work with the image of a thing “whose exact boundaries we can trace,” but rather, in the words of philosopher Georges-Didi Huberman, who wrote about art historian Aby Warburg and his phantoms, with an image that is “the result of movements that are provisionally sedimented or crystallized in it,”⁵ teeming with circulations and displacements that exceed its boundaries. This artistic approach involves moving beyond the astonishment of the moment to reveal something that transcends immediate, tangible reality. Far from framing a specter fixed within an image, Urbano narrates relationships that remain active even when the bodies are no longer present.

Following these traces is not merely a matter of bringing situations to life in order to display them, but also of accepting the dreamlike nature of a quest that does not envisage a single answer. In the exhibition *Helen* (2026), Urbano also explores how the plant world, in its very existence, opens itself up to the imagination of those who, like artist Helen Fowler O’Gorman, follow the trail of territories such as the Pedregal de San Ángel to observe, collect and illustrate ways of relating to the environment. In *Tras el rastro animal* [On the Animal Trail], philosopher Baptiste Morizot describes tracking as the practice of investigating other living beings’ art of inhabiting, in which “the ground is the new landscape rich in signs, the place that now draws our attention.” Tracking is an invitation to “focus our attention not



5. Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg’s History of Art*, trans. Harvey L. Mendelsohn, (The Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania, 2017), 19.



on beings but on relationships.”⁶ In this sense, Urbano tracks Fowler’s gardening practice, encountering a constellation of connections: gestures that shape the world within the garden. For Urbano, the Pedregal is not merely a historical context but one of the silent protagonists that prompts us to conceive of architecture, gardening and sensibility in new ways.

Fowler also found in other formats, such as botanical illustration, spaces in which to cultivate the beauty of plants as a way of expanding her interest in gardening. In the herbarium *Mexican Flowering Trees and Plants*, published in 1961, she created a series of watercolors based on her own encounters with the plant kingdom of the Valley of Mexico. Creating botanical illustrations is not merely a matter of representing a species and linking it to a system of scientific categories, it is also a practice of observation that involves fostering a relationship of interest with the plant, allowing it to reveal its unique ways of existing. Helen’s practice, as well as Urbano’s dedication to uncovering stories through it, also reflects a desire to be part of a shared duration between the observer and that which slowly reveals itself.

In the introduction to her book, Fowler also described her interest in situating her botanical practice in Mexico. She chose to use vernacular Mexican names, “For flowers and plants have always played an incredibly important role in the lives of Mexicans from pre-Hispanic to the present.”⁷ Through painting, as well as gardening, Fowler cultivated ways of connecting with Mexican flora—including that of the Pedregal—drawing on historical roots while also infusing this closeness with an emotional dimension linked to the landscape. In her selection of plants, Fowler left a record of how those spontaneously growing plants captured her attention. Often mislabeled as weeds, she collected and identified them with enthusiasm during her travels along the country’s highways.

6. Baptiste Morizot, *Tras el rastro animal* (Buenos Aires: Ediciones Isla Desierta, 2022), 24.

7. Helen Fowler O’Gorman, *Mexican Flowering Trees and Plants* (México: Ammex Asociados, 1961), 5.

Fowler's decision to engage in a dialogue with what already inhabits the territory can be seen in the garden of Casa Cueva [Cave House], the home she shared with her husband Juan O'Gorman, built in the late 1940s among the volcanic lava rocks of the Pedregal. In turn, the iconic house showcased O'Gorman's constant interest as an architect in creating connections between interior and exterior spaces that transcended a narrow, sanitized conception of outside and inside. Based on the architectural philosophy of Frank Lloyd Wright, who coined the term "organic architecture" to explore ways in which "landscaping and building can now be one,"⁸ Casa Cueva was developed as a "boundless continuum of a relationship with the land."⁹

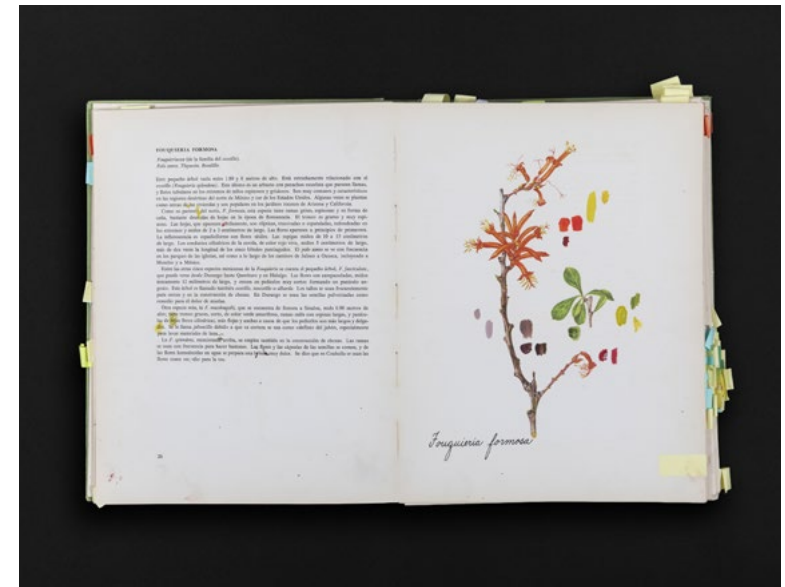
Casa Cueva was built as a space that blurs the boundaries between human habitation and the unique landscape of the Pedregal. The house's architecture appears almost as an extension of the volcanic landscape. In the words of Bettina Cetto, who spent considerable time on the O'Gorman property, this way of conceiving the landscape recognizes that "the house is just another element of the garden, and the garden is just another element of the house."¹⁰ In addition, the garden was designed by Fowler as a response to the site's topography, establishing a connection between vegetation and mosaic within the house. Inside, the building not only housed O'Gorman's petro-murals, but also the whimsical growth of plants such as orchids, of which there is an abundant variety in El Pedregal, creating a dialogue between figures, colors, stones and flowers. A garden that derived from a volcanic origin and, thousands of years later, sprouted from the cracks inside the home.

Creating art around plant growth also cultivates the artist. Urbano recreates the plants selected by Fowler in her book

8. Francisco González de Canales Ruiz, "Más allá del organicismo. Los jardines de Helen Fowler para la casa O'Gorman (1947-56)", *ZARCH*, no. 17 (2021): 4, accessed on July 23, 2026: "arquitectura orgánica," "jardinería y edificación pueden ser ahora uno," papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/es/article/view/590

9. *Ibid.*, 5.

10. Bettina Cetto, "Casa Cetto y Casa O'Gorman: Los jardines que crearon ellas", *Casa Estudio Max Cetto*, accessed on July 25, 2026: blog.casaestudiomaxcetto.com/arquitectura/historiografia-historia/casa-cetto-y-casa-ogorman-los-jardines-que-crearon-ellas.



following the traces of a root, a seed, a drawing, a volcanic rock, a memory, a gesture of care. However, he does not turn directly to the botanical specimen, but rather to the illustration. It is through the illustrator's hands that the phantasmal image emerges to gently rock the present through the reinterpretation of a deferred time, sedimented in the circular history of the relationships between humans and plants. In the setting, hallucinogenic Angel's trumpet, intensely fragrant magnolias and delicate Lady's eardrops sprout once again among the rocks of a house transformed by the passage of time, sowing an unexpected garden amid the ruins of the past.

In her work, Argentine poet Diana Bellesi wrote that having a garden "is letting oneself be taken by it and its eternal motion of departure."¹¹ Thus, Fowler's legacy in its vegetal form, even in her absence, survives the ebb and flow of time at Casa Cueva, as it is now an essential part of the Pedregal, both as a site of its history and as something that transcends the ruins, just as plants will outlive human civilization. In *Helen*, Álvaro

11. Diana Bellesi, "He construido un jardín", accessed on July 25, 2026: <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/29/DianaBellesi/>

30 Urbano revisits that silent practice initiated by Helen Fowler O’Gorman to show that places, too, remember. Gardening is not only about designing an aesthetic experience, but also a form of attention that brings to light the connections between different ways of inhabiting a space. Álvaro Urbano’s work keeps these relationships alive as time passes, creating garden-like gestures so that these connections may sprout anew.





Helen, 2026

Sistema eléctrico, tiras LED, metal,
pigmentos naturales, pintura, piedra,
roca volcánica, vinil difusor, madera
Dimensiones variables

Acacia farnesiana, 2026
68 x 40 x 20 cm

Anoda cristata, 2026
80 x 75 x 45 cm

Astianthus viminalis, 2026
75 x 55 x 30 cm

Bessera elegans, 2026
72 x 50 x 25 cm

Bomarea acutifolia, 2026
65 x 60 x 44 cm

Bombax ellipticum, 2026
36 x 39 x 20 cm

Calochortus flavus, 2026
63 x 50 x 30 cm

Cochlospermum vitifolium, 2026
55 x 39 x 31 cm

Commelina coelestis /
Tinantia erecta, 2026
60 x 50 x 22 cm

Datura candida, 2026
83 x 60 x 40 cm

Echeveria gibbiflora, 2026
55 x 60 x 40 cm

Erythrina americana, 2026
70 x 50 x 28 cm

Fouquieria formosa, 2026
150 x 90 x 50 cm

Fuchsia fulgens, 2026
80 x 80 x 75 cm

Hamelia erecta, 2026
29 x 23 x 15 cm

Jacquinia aurantiaca, 2026
130 x 110 x 120 cm

Milla biflora, 2026
60 x 40 x 35 cm

Monstera deliciosa, 2026
50 x 43 x 10 cm

Oliveranthus elegans, 2026
50 x 45 x 40 cm

Petrea arborea, 2026
55 x 70 x 30 cm

Psittacanthus calyculatus, 2026
70 x 65 x 50 cm

Sedum dendroideum, 2026
72 x 65 x 50 cm

Selenicereus hamatus, 2026
72 x 41 x 48 cm

Senecio praecox, 2026
82 x 67 x 32 cm

Sprekelia formosissima, 2026
48 x 28 x 22 cm

Tagetes lucida, 2026
85 x 70 x 35 cm

Tagetes lunulata, 2026
130 x 90 x 65 cm

Talauma mexicana, 2026
41 x 70 x 55 cm

Vanilla planifolia, 2026
60 x 60 x 33 cm

Todas las esculturas:
Metal y pintura

Helen
(*Plantas y flores de México*), 2026
Madera, metal y pintura
5 x 23 x 33 cm

FUNDACIÓN JUMEX

Fundadores [Founders]
Sr. Eugenio López Rodea †
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente [President]
Eugenio López Alonso

Asistente del Presidente
[Assistant to the President]
Ana Luisa Pérez †

Curador en jefe [Chief Curator]
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
[Exhibitions Manager]
Begoña Hano

Curadora asociada [Associate Curator]
Rosela del Bosque

Asistentes curatoriales
[Curatorial Assistants]
Carolina Estrada García,
Adriana Flores Suárez,
Natalia Vargas

Coordinadora editorial
[Publishing Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Designer]
Carolina Oliva

Educación [Education]
Mariana Zardain, Fernanda Flores,
Nayeli García, Carmen Ixchel Maya

Gerente de Registro [Chief Registrar]
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
[Conservation and Installation Team]
Mariana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Óscar Díaz, Adrián González, Monserrat
Carreño, Brayam Bustos, Jesús Oliva

Gerente de Producción y Operaciones
[Planning and Operations Manager]
Francisco Rentería

Equipo de Producción
[Production Team]
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño, Gerardo
Rivero, Lissette Ruíz, Arturo Vázquez,
Sarai T. Navarro, Víctor Hernández,
Nestor Calixto, Marco Salazar, Ricardo
Cervantes, Edgar Orozco, Ulises Muñoz,
Moisés Aparicio, Fátima Bautista,
Eduardo Fabián González

Gerente de Comunicación
y Relaciones Públicas
[Communication and PR Manager]
Ruth Ovseyevitz

Jefa de Comunicación
[Chief of Communications]
María Giner de los Ríos

Coordinadora de Comunicación
[Communications Coordinator]
Cecilia López Rizo

Gerente de Administración
[Administrative Manager]
Aurora Martínez

Equipo de Administración
[Administrative Team]
Arturo Quiroz, Javier Cartagena,
Fernando García, Héctor Polo, Marisol
Vázquez, Berenice Domínguez, Diana
Balderas, Zabdi D. Ramos, Erika Ávila

Biblioteca [Library]
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad [Chief of Security]
Jorge Rodríguez

Equipo de Seguridad [Security Team]
David Bruno, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo, José Tufiño

Servicios auxiliares [Auxiliary Services]
Verónica Adame, Fernando Ramírez

CRÉDITOS DE IMÁGENES

Archivo
pp. 4-5, 10, 11, 15, 18
Fotógrafo: Juan Guzmán. Archivo
Fotográfico “Manuel Toussaint”,
Instituto de Investigaciones Estéticas,
UNAM.
Casa estudio de Juan O’Gorman,
Pedregal de San Ángel.
D.R. © Juan O’Gorman / SOMAAP /
México / 2026

p. 14
Detalle de vista de la terraza
de la Casa Cueva (1958).
Archivo personal de Max Cetto
en la UAM-Azcapotzalco
D.R. © Juan O’Gorman / SOMAAP /
México / 2026

Álvaro Urbano
pp. 3, 8, 20-21, 23, 24, 25
Fotos de proceso: Agustín Farías, 2026.
Cortesía del artista

pp. 9, 26
Registro oficial (individuales y detalles):
Giorgia Palmisano, 2026.
Cortesía del artista, ChertLüdde (Berlín),
Marian Goodman Gallery
(Nueva York, París) y Galería Travesía
Cuatro (Ciudad de México, Madrid).

p. 12, 32-33
Vista de instalación *Álvaro Urbano*,
GRANADA GRANADA, Travesía Cuatro,
Ciudad de México, 2023.
Foto: Ramiro Chaves
Imagen cortesía del artista
y Travesía Cuatro.

p.13 y portada
Prototipo de instalación: Giorgia
Palmisano, 2026. Cortesía del artista

p. 31
Vista de instalación *Álvaro Urbano. La
Eterna Adolescencia*, TEA Tenerife
Espacio de las Artes, Santa Cruz de

Tenerife, España, 2023.
Foto: M.Laura Benavente Sovieri
Imagen cortesía del artista; TEA
Tenerife Espacio de las Artes;
ChertLüdde y Travesía Cuatro

Álvaro Urbano: Helen
16.OCT.2026 – 07.FEB.2027

Curaduría
[Curator]
Rosela del Bosque

Asistente curatorial
[Curatorial Assistant]
Carolina Estrada García

Textos
[Texts]
Rosela del Bosque
Carolina Estrada García

Traducción
[Translation]
Daniela Rico Straffon

Coordinación editorial
[Editorial Coordination]
Arely Ramírez

Diseño editorial
[Graphic Design]
Carolina Oliva

Fundación Jumex Arte
Contemporáneo
Av. Vía Morelos 272
Col. Santa María Tulpeticlac
55400 Ecatepec
Estado de México

Primera edición
[First edition]
2026
Impreso en Mexico
© 2026 Fundación Jumex, A.C.
fundacionjumex.org

✧ MUSEO JUMEX

