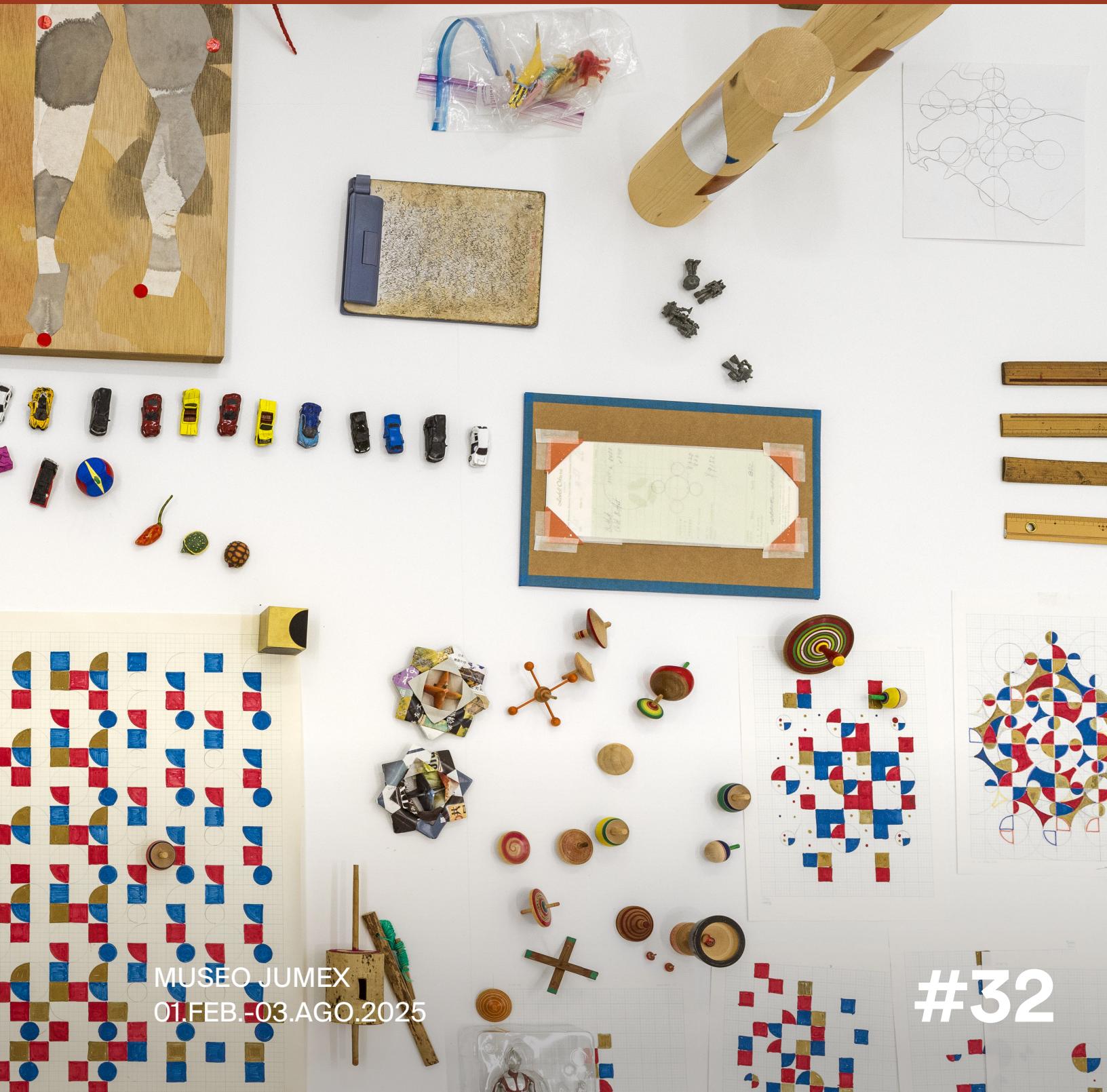


Gabriel Orozco

Politécnico Nacional



MUSEO JUMEX
01.FEB.-03.AGO.2025

#32

EXPOSICIÓN / EXHIBITION
GABRIEL OROZCO:
POLITÉCNICO NACIONAL

Organizada por / Organized by
Museo Jumex

Curaduría / Curator
Briony Fer

Asistente curatorial /
Curatorial Assistant
Carolina Estrada García

CUADERNILLO / BOOKLET

Texto / Text
Briony Fer

Traducción / Translation
Arely Ramírez

Coordinación editorial /
Editorial Coordination
Arely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Cacolina Oliva

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2025

* MUSEO JUMEX

PORADA / COVER
Working Table, Tokyo, 2015-2023
© Gabriel Orozco
Cortesía Marian Goodman Gallery,
Nueva York/París/Los Ángeles
Foto [Photo]: Alex Yudzon

Gabriel Orozco

Politécnico Nacional

MUSEO JUMEX
01.FEB.-03.AGO.2025

#32



Wet Watch, 1993



MANUAL

Briony Fer

Un manual puede ser una guía sobre cómo funcionan las cosas o cómo se participa en un juego. Este manual es un poco ambas cosas, una guía *sobre cómo funciona* el arte de Gabriel Orozco y una invitación a ver su práctica como un terreno de juego ampliado. Los manuales pueden servir para explicar el funcionamiento de las máquinas, como un automóvil, o para explicar las reglas y guiar al jugador a través de las distintas fases de un juego. Por supuesto, establecer procedimientos operativos no es garantía de lo que ocurrirá. En la obra de Orozco, el azar y el accidente siempre están implicados y son tan importantes como seguir las reglas. De lo que se trata es de mantenerlas en juego.

Resulta sorprendente que muchas de las ideas en las que Gabriel Orozco ya pensaba cuando se dio a conocer como artista internacional, a principios de la década de 1990 —naturaleza y geometría, orden y accidente, lo hecho a mano y lo fabricado a máquina, el *ready-made* y el objeto encontrado, el juego y la mecánica del proceso— sigan siendo sus principales preocupaciones. Sus métodos pueden cambiar, pero siempre están arraigados en la experiencia real y unidos por una lógica que nunca trata de las formas puras por sí mismas, sino de cómo las cosas se ponen en movimiento y se mueven en el mundo. Su preocupación por los círculos y los movimientos circulares que impulsan gran parte de su obra es un ejemplo de ello. A pesar de los múltiples procesos y variaciones del medio, ha dicho que se considera principalmente un escultor, lo cual presupone un sentido muy amplio de lo que es la escultura. No quiere decir que sólo haga objetos escultóricos, sino que siempre está pensando de forma tridimensional en relación con una situación o un entorno, ya sea moldeando arcilla en sus manos o tallando en piedra, empleando un objeto prefabricado o encontrado, o haciendo un cuadro, un jardín o un puente. Y todo el tiempo su hábito de hacer diagramas, dibujos y fotografías marca su práctica como un pulso subyacente constante.

Cada piso de la exposición *Politécnico Nacional* opera como una capa dentro de un contenedor estratificado, que activa diferentes aspectos o elementos dentro de la práctica de Orozco. El orden no es cronológico, sino que se basa en la interrogación del artista sobre esa delgada línea o fisura entre su obra y el mundo, preguntándose dónde termina una y empieza el otro. En el vocabulario de Orozco, las “constelaciones” no son sólo sistemas planetarios o astronómicos, sino que se extienden a agrupaciones de

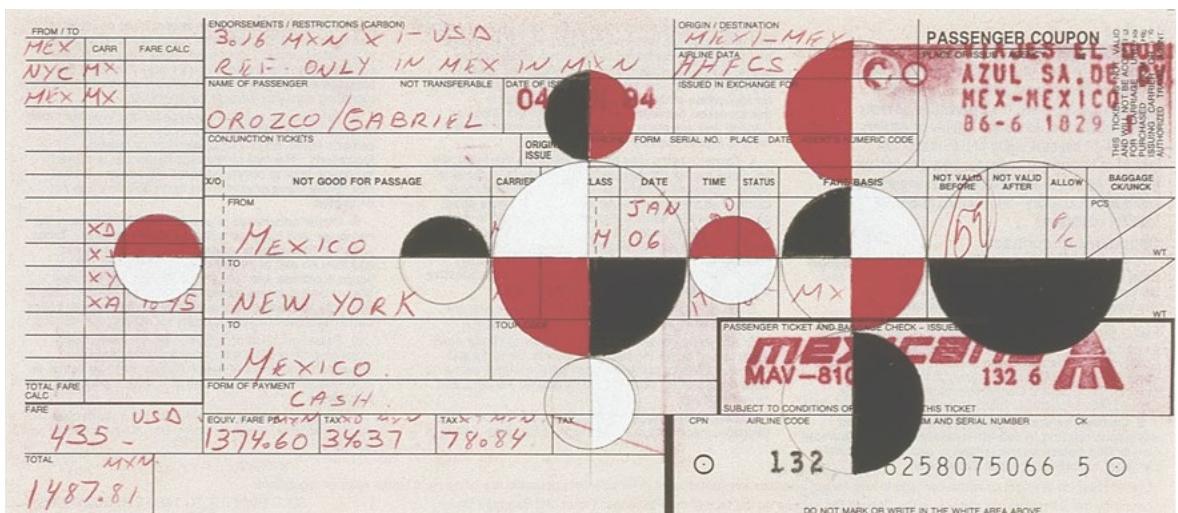
objetos materiales en el tiempo y el espacio, incluidos los tipos de yuxtaposiciones y relaciones entre los objetos en una exposición. Con esta idea en mente, la Galería 3 crea una atmósfera de espacios llenos de materia flotante, aireada y aerodinámica. La Galería 2 es vegetal, una maraña de materia viva que va desde lo primordial hasta el artificio de los jardines. La Galería 1 es un acuario, pero también un terreno de acción que conduce al mundo seco de la terraza, que es también un jardín de esculturas. La capa del sótano en el piso -1 es la composta, una mezcla de ideas y voces. En lugar de adherirse a un modelo clásico de esencias intemporales y trascendentales, los elementos de aire, tierra y agua forman parte de una cosmología de materia y objetos en la práctica de Orozco, siempre en movimiento, siempre en circulación.

Es bien sabido que Orozco ha vivido en distintos lugares del mundo como México, Estados Unidos, Francia, Indonesia, Costa Rica y Japón. El arte que ha producido en cada lugar, en diferentes momentos de su vida, lleva literalmente la impronta de su entorno y de las especificidades de un ambiente concreto. Ha trabajado con diversos especialistas, desde ingenieros a fabricantes de kimonos, por nombrar sólo dos, aprendiendo de sus conocimientos de forma sensible al entorno local en el que se produce. La unión de estas geografías escenifica lo que el artista denominó en sus inicios un “mapa topográfico del tiempo”, que nos permite ver los aspectos espaciales, materiales y temporales de su obra trazados de formas a menudo inesperadas.



Juego de limones, 2001

AIRE



Sin título (Airline Ticket), 2001

Esta exposición se compone de una serie de gambitos. Imaginemos un gámbito como la jugada inicial de una partida o el lanzamiento de un dado o, en el caso de Gabriel Orozco, el arco de vuelo de un bumerán contra el cielo. Desde el principio, cuando se dio a conocer como artista, ya le interesaba la idea del juego, tanto real como inventado, y la relación entre las reglas y el azar. Juegos y deportes de todo tipo —fútbol, críquet, ajedrez, billar, béisbol, ping-pong— le han servido de campo de juego. En su serie *Atomists* [Atomistas], realizada originalmente para la instalación *The Empty Club* en Londres en 1997, superpuso fotografías encontradas de deportes con configuraciones diagramáticas de círculos de colores, rechazando la forma habitual de pensar sobre la oposición entre forma y materia para hacer que cada una se comportara como el motor de la otra.

Orozco primero formula un procedimiento para hacer sus movimientos, especialmente, configuraciones geométricas abstractas que siguen el “movimiento de los caballos” en el ajedrez, desplazándose en forma de L, por ejemplo, dos pasos hacia delante, uno hacia el otro lado. Cuando volvió a realizar pintura en París a principios de la década de 2000, aplicó esta regla, empezando por el centro y moviéndose hacia fuera. Tras muchos experimentos, se decidió por cuatro colores básicos: rojo, azul, dorado y blanco, que han sido los mismos en todas sus pinturas de la serie *Samurai Tree* [Árbol samurái]. El objetivo era reducir el número de decisiones estéticas o artísticas que tomaba,

eliminando las preferencias personales en favor de la búsqueda de la táctica y las posibilidades que se abrían como consecuencia de su “no elección”. Es decir, no tiene que elegir qué color utilizar porque los colores están preestablecidos; no procede mediante formas y gestos expresivos, sino con un vocabulario de círculos trazados con compás. Cuando empezó a utilizar este mismo método diagramático en México, conservó el mismo formato básico pero adoptó materiales y técnicas diferentes, trabajando con un restaurador de bellas artes que utilizaba temple sobre pan de oro, en gesso y panel de madera, y preparando los pigmentos con huevo y aceite, es decir, técnicas muy especializadas propias del lugar donde las realizaba.



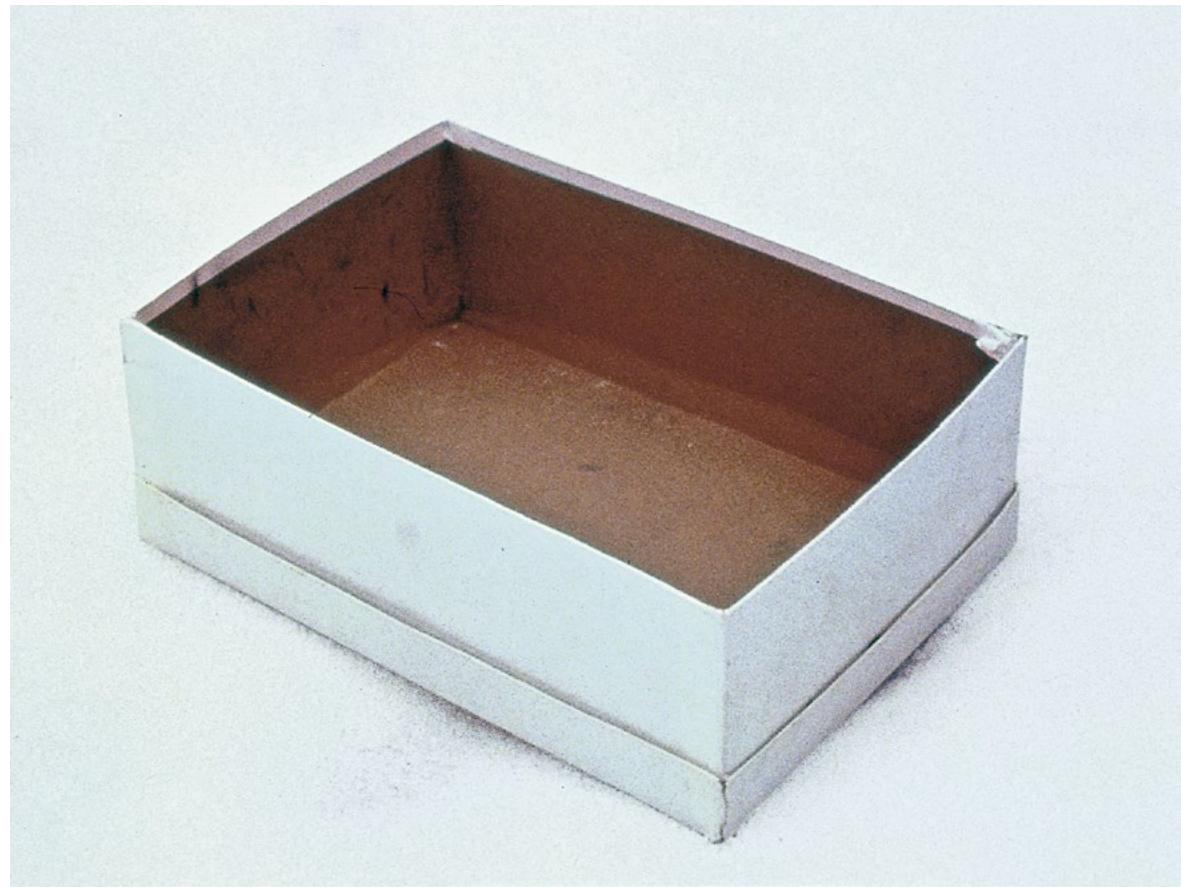
Atomist: Complete Concentration, 1996

En consecuencia, algunas de las pinturas abstractas que podrían parecer más puramente formales o autorreferenciales son, en realidad, las más abiertas a las condiciones locales específicas en las que se crearon. Aunque parezcan mecánicas, en realidad están hechas a mano. A Orozco le gusta trabajar con los materiales y procedimientos que encuentra “in situ”, en función del lugar en el que vive y trabaja con base en los conocimientos prácticos locales. Cuando vivía en Bali, Indonesia, y realizaba sus esculturas de piedra caliza, reflexionaba sobre este aspecto de su práctica: “Hay una tríada de especificidades. Una es el objeto en sí o por sí mismo, puede ser un material, una persona, una idea, una cosa... llamémoslo el objeto. Luego está el contexto, la especificidad espacial o cultural del objeto. Y la especificidad temporal”. Trabajar

con símbolos culturales ha formado parte de esta estrategia, desde la división y ensamblaje del icónico automóvil francés DS (fonéticamente suena como “Deesse”, diosa en francés) hasta el uso de la imagen de la diosa Coatlicue en una pintura reciente como *Ánima*.

La fricción entre los principios generales y un procedimiento de trabajo se percibe con especial intensidad en el enfoque que Orozco da a la simetría. En lugar de mostrar la naturaleza y la cultura en un estado universal de armonía mutua, tiende a oponer la simetría a la asimetría y a ver cómo se asientan, o no, creando efectos a menudo perturbadores. En sus manos, el equilibrio de la simetría bilateral crea una especie de exceso o aberración, tanto en el espacio como en el tiempo.

12



Empty Shoe Box (Caja vacía de zapatos), 1993



Ventilators, 1997

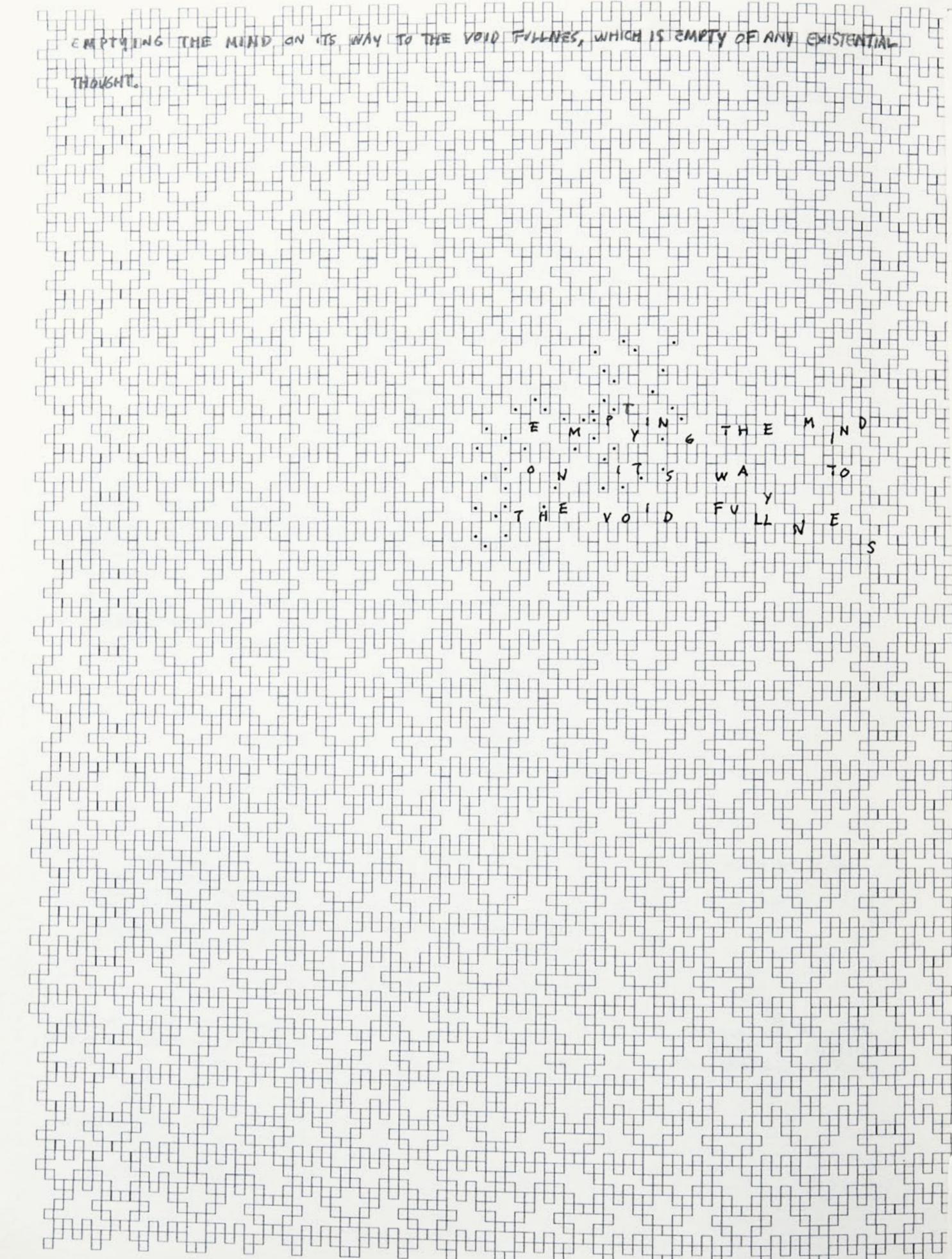


La DS (*Cornaline*), 2013



Ánima / Anima, 2023-2024

EMPTYING THE MIND ON ITS WAY TO THE VOID FULLNESS, WHICH IS EMPTY OF ANY EXISTENTIAL THOUGHT.



MON 13 XII 93

UNA HAMACA
 UNA TAPA
 UNA PIEDRA
 UN COCHE
 UNA ESCUPIDA
 Y SE TERMINÓ EL AÑO.
 ALGUNAS FOTOGRAFIAS.
 UN RELOJ HÚMEDO.
 VARIAS NARANJAS CORTADAS
 UN SATÉLITE (CCCP)

CONSTRUCCIÓN
GO CORE
EMPO
VOLUNTAD

UNA HAMACA UNA TAPA UNA CAJA UNA ESCUPIDA UN COCHE.
 Y TODO LO QUE SUCEDIÓ A SU ALREDEDOR, INNOMBRABLE.

UNA PIEDRA GRIS.

INFINIT

G()

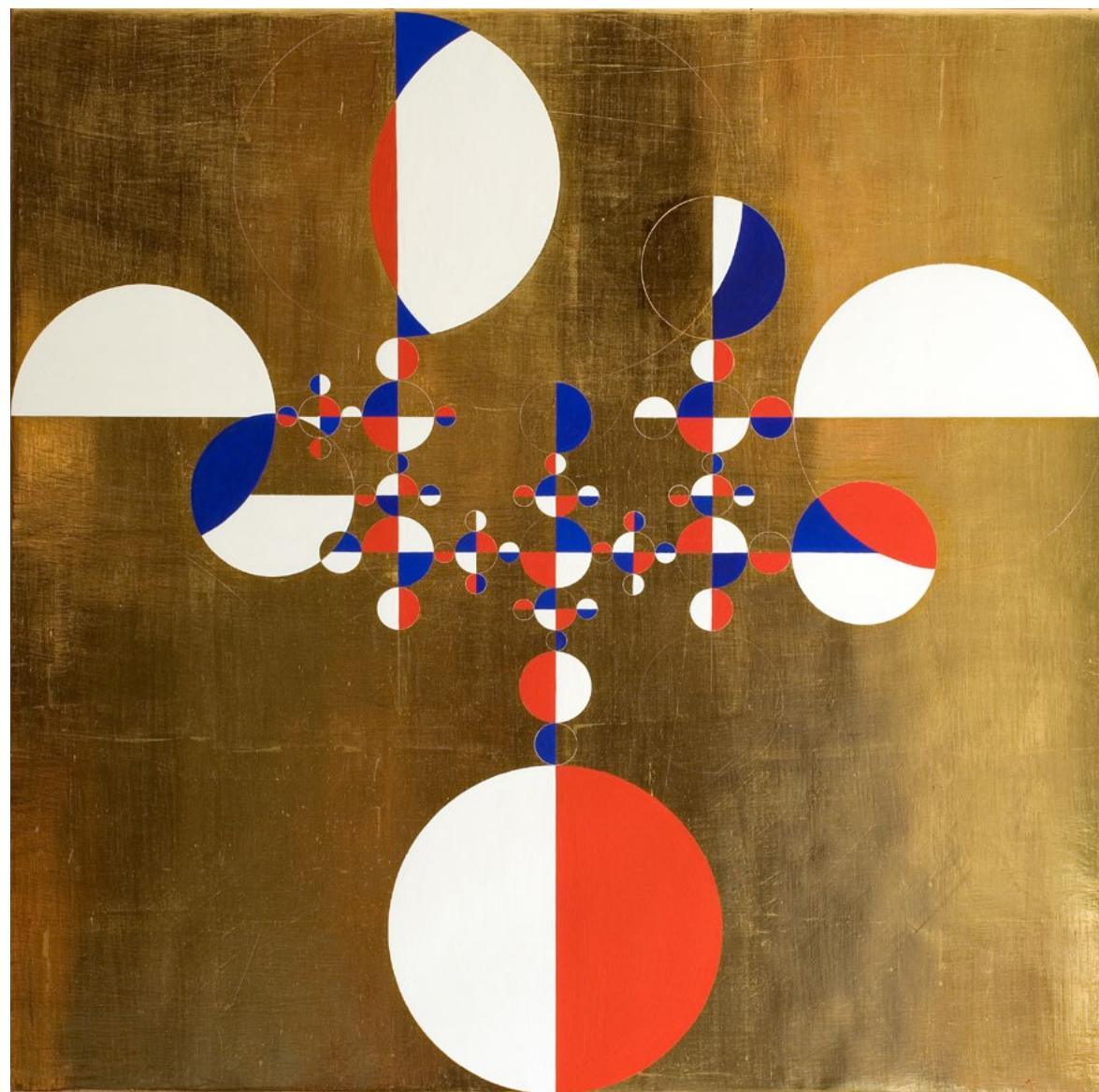
LITICA

VEHICUL.
ESTELA

Desde 1996, Orozco ha configurado una *Working Table* [Mesa de trabajo] cada cinco o diez años aproximadamente. La primera idea que tuvo se basaba en la disposición de las herramientas en el banco del garaje donde fabricaba *La DS* a principios de los noventa. En cada mesa, reúne una serie de restos, experimentos, maquetas, modelos, piezas de prueba y objetos encontrados que corresponden a un período de trabajo prolongado en un lugar concreto, como la que realizó en Tokio en 2024 tras varios años viviendo y trabajando en Asia.

Orozco ha llamado a sus *Working Table* "plataformas para la acción". Se convierten en contenedores de todo tipo de objetos dispares, así como en el terreno para el tipo de conexiones que son típicas de su obra. Son demostraciones de su método, pero también retrospectivas en miniatura de trozos y piezas, restos de un período de trabajo que guardan una estrecha relación con su proceso de pensamiento. Siempre hay una sensación de incompletitud y movilidad, como si todos estos objetos estuvieran "entre" o en transición de algún modo. La idea de estar en tránsito se encuentra en toda la obra: desde los billetes de avión y los medios de transporte hasta la serie de bumeranes llamada *Inner Cut* [Corte interno]. Todo está en rotación, en circulación. De este modo, lo planetario se materializa en su obra en lo cotidiano más que en un reino ultraterrenal de símbolos cósmicos; y por ello, tanto más está en juego la frágil y efímera realidad que conocemos.

Incluso el aire es un material en la obra. Más que "nada" o ausencia de materia, está presente, quieto o turbulento. Las corrientes de aire de la sala vibran ligeramente con los remolinos blancos del papel higiénico, precariamente sujeto a los ventiladores de techo. El aire es como una respiración que entra y sale, ventilando el sistema. Al igual que la "nada" de sus primeros dibujos de escupitajos, lo que aparentemente es una insustancial mancha blanca de pasta de dientes sobre papel cuadriculado, el aire se convierte en lo más corpóreo y material.



Árbol nuevo, 2006



Working Table, Tokyo, 2015-2023

TIERRA



Frente a la aeronáutica de la planta superior, la galería intermedia del Museo Jumex representa una especie de capa vegetal, espesa de obras de arte que se comportan más bien como organismos vivos. El museo se convierte en un terrario, o jardín interior lleno de tierra y plantas contenidas dentro de su propia burbuja de vida o ecosistema. Todo está en relación con todo, en un ciclo de crecimiento y decadencia. Los materiales sintéticos, como la plastilina, se comportan como los naturales, igual que una piedra, como cuando se hizo rodar una bola de plastilina por las calles de Nueva York, recoriendo escombros y acumulando huellas en

su superficie. Las piedras extraídas de un río, de las que se han tallado secciones con un cortador mecánico, hacen difícil distinguir entre la erosión natural y la escultura artificial. Varias obras están hechas a partir de encuentros fortuitos o accidentes surgidos en el proceso de producción, como *Color Travels Through Flowers* [El color viaja a través de las flores] (1998), en la que los residuos de manchas de una fábrica de flores artificiales cuelgan del techo; o *Lintels* [Dintelos] (2001 / 2024), en la cual el artista utilizó las pelusas o acumulaciones de microfibras, pelos y partículas de suciedad que son los restos de una lavandería.



Color Travels Through Flowers, 1998

Los procesos orgánicos y sintéticos están entrelazados y a menudo se mimetizan, como ocurre con las capas de piedra que se desgastan en configuraciones geométricas como la erosión del agua o del viento. La erosión está relacionada con cambios planetarios masivos en tiempos geológicos profundos, pero también está en curso; la materia se erosiona a nuestro alrededor todo el tiempo a diferentes velocidades. Ante todo, es un proceso. Si el artista piensa en sí mismo como “principiante, en el tiempo, del tiempo”, también está pensando en sí mismo incluso como proceso, como

por supuesto somos todos, más que como un individuo reducible a una única identidad fija. Incluso las pinturas ceden al mismo tipo de acciones y efectos, como *Éclaircie* (2008-2019), donde las capas de pintura se han frotado dejando sólo el esqueleto de algunos motivos geométricos interconectados. Las manchas verdes y negras son los restos de una pintura borrada, pero también el comienzo de otra cosa, la aparición de una nueva configuración.



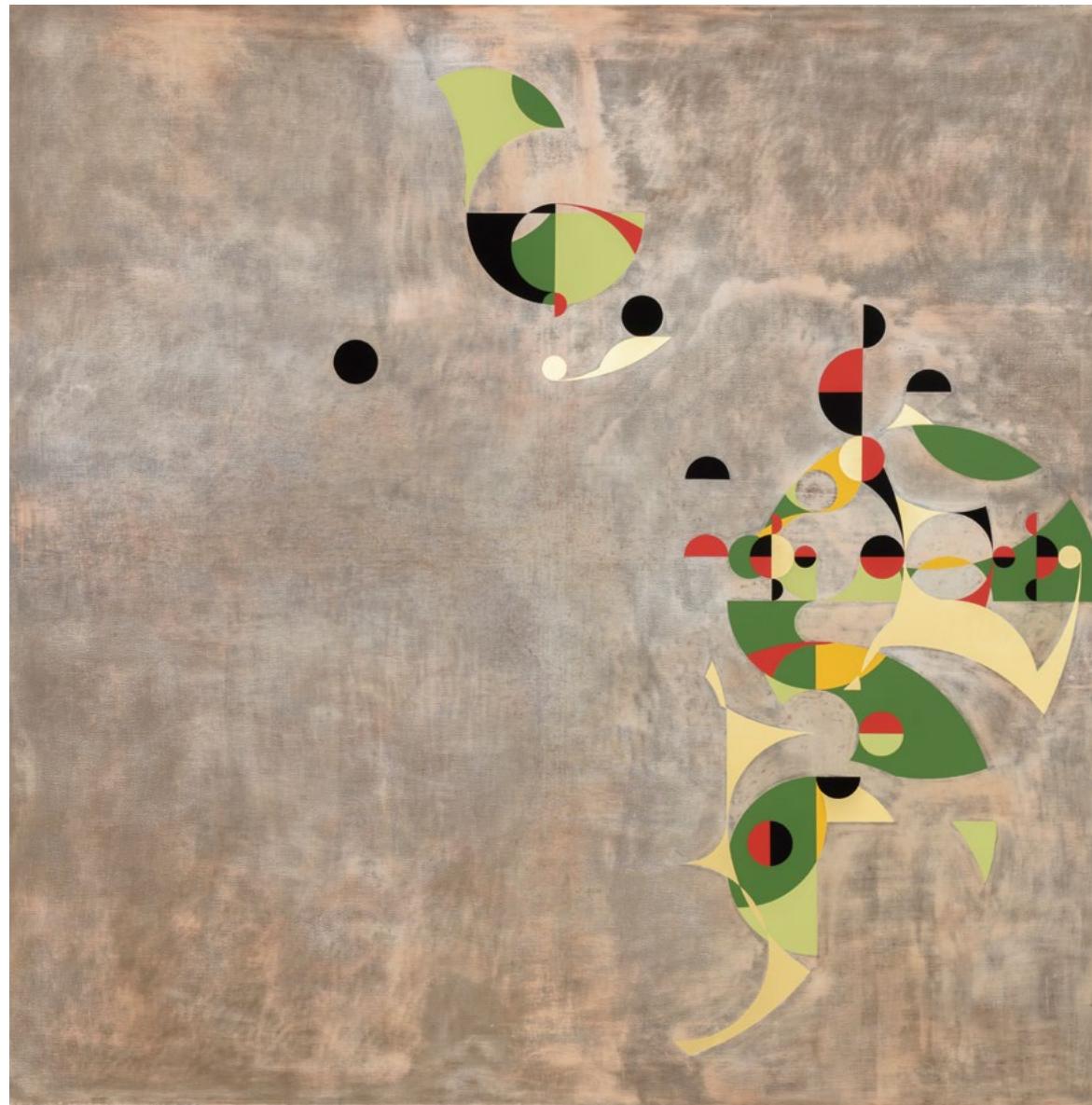
24

Finger skull, 2020

25

Orozco tiende a trabajar con diferentes materiales y medios en lugar de mantenerse dentro de sus límites. La pintura no se queda en pintura, por ejemplo, y la escultura no se queda en escultura. En sus esculturas de terracota podemos ver las impresiones de sus manos en la forma en que ha manipulado la arcilla, como la huella de su mano en un dibujo. Y cuando superpone cráneos de arcilla cruda con pintura de color y “dibuja” sobre ellos con un compás, está enturbiando deliberadamente las aguas entre categorías. Lo mismo hace con los símbolos, por potentes que sean. Las calaveras son símbolos ancestrales que atraviesan culturas e historias de todo el mundo y tienen un gran significado cultural en el sistema de creencias azteca, así como en las continuas festividades del Día de los Muertos en México. Orozco las utiliza como símbolos de mortalidad, pero también revela su artificio, del mismo modo que jugó con el icónico Citroën DS como símbolo o estereotipo nacional francés. Los procesos naturales de crecimiento y decadencia, nacimiento y muerte, se convierten en parte de un vasto y complejo patrón de movimientos cílicos que también son sociales y culturales. En lugar de remitirnos al pasado, la obra de Orozco crea economías, ecologías y entornos que responden a la experiencia contemporánea, pero también —y podría decirse que necesariamente— a veces desentonan con las tendencias actuales. La lógica de su obra no es simplemente formal o estilística, sino que está ligada de forma inextricable a las condiciones y circunstancias reales y materiales de la vida, en constante cambio y flujo temporal.

24.I.22 (d) #16, 2022



Éclaircie, 2008-2019

El simple acto de imprimir una mano o una hoja es quizá la táctica o propuesta más básica: un papel táctil que conecta obra y mundo. Producida en serie, la obra podría ser un receptáculo para el azar y las circunstancias, como una mancha de tinta o un rastro accidental. Más que “representar” el problema del entorno o utilizar el motivo circular para expresar la “geometría de la naturaleza”, el artista sigue las leyes del azar que ve allí, en las derivas y dispersiones que siguen corrientes invisibles y flujos de aire. Las intervenciones públicas de Orozco en entornos

urbanos densamente poblados también han sido muy “prácticas”, como en su proyecto más ambicioso hasta la fecha para el Bosque de Chapultepec. Tanto si se trata de un pequeño objeto como de un puente sobre varias autopistas, hay una forma fundamental de pensar en el trabajo. Orozco ha dicho que pensaba en los puentes de Chapultepec como grandes esculturas, además de estructuras funcionales. Ver la obra en nuevos contextos y constelaciones nos ayuda a comprender ese proceso subyacente.



Calzada Flotante, Bosque de Chapultepec, 2023

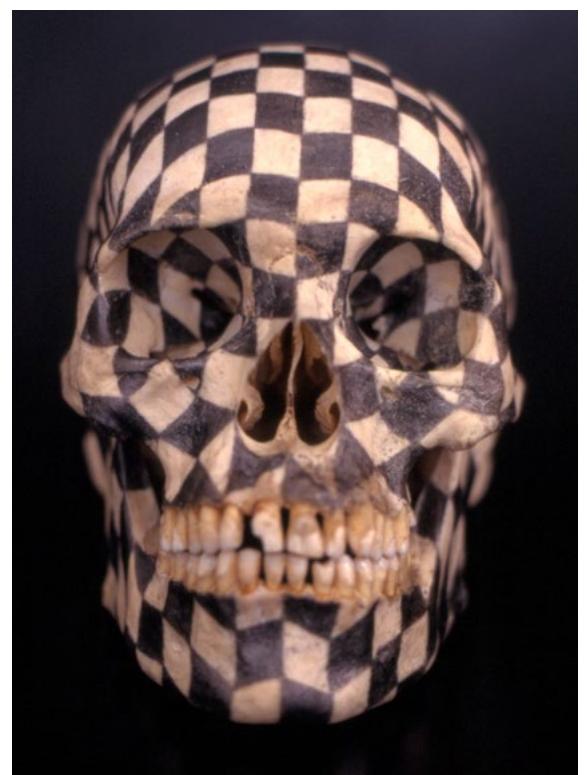
AGUA



Detalle de *Dark Wave*, 2006

Dark Wave [Onda oscura] está suspendida en su propio espacio de cristal, como un acuario. La obra se hizo en 2006, el mismo año en que había instalado *Mobile Matrix*, la ballena monumental que flota en el vestíbulo de la Biblioteca Vasconcelos de la Ciudad de México. El primer esqueleto había sido encontrado en Baja California, el segundo está fundido en resina. En ambos Orozco trabajó con un equipo de ayudantes para dibujar una configuración de círculos sobre la compleja estructura de superficies irregulares. *Dark Wave* aparece como un doble de *Mobile Matrix*, más oscuro y denso, con muchos más dibujos añadidos a la estructura esquelética. La capa de grafito —Orozco se refirió en una ocasión a ella como una especie de tatuaje— pertenece a un mundo mineral, lo que sugiere no sólo la extrañeza de nuestro encuentro entre especies con esta criatura acuática suspendida en el espacio, sino una ininteligible traducción entre los mundos mamífero y mineral. Cuelga del techo como una escultura, una criatura marina naturalmente aerodinámica que se hace eco de *La DS (Cornaline)* (2013) dos pisos más arriba. Pero también es un dibujo, un vasto patrón de grafito tridimensional de círculos que se entrecruzan y se superponen sobre las superficies irregulares del hueso, al igual que había hecho en un cráneo visible en *Black Kites [Papalotes negros]*. Cuanto más se mira, más proliferan los deslizamientos entre mundos y categorías diferentes.

Esta intersección de un patrón geométrico con un objeto “encontrado” no es tanto una forma de apropiarse de la naturaleza como una interrogación lenta y especulativa de la misma, a través de la “diagramación” de las coordenadas de nuestra precaria relación con la mortalidad, el tiempo y el planeta. Los cambios de escala son a veces espectaculares, pero más a menudo se trata de pequeños ajustes, como en *Balones acelerados* (2005), donde se ha dejado que balones viejos y erosionados se desgasten en el exterior, para luego ser rescatados y transformados. Los círculos recortados y los sobredibujos crean nuevas constelaciones.



Black Kites Perspective (front horizontal), 2008

POLI-TÉCNICAS

Gabriel Orozco ha dicho recientemente que cree que “la pintura y la escultura, al igual que la industria y la agricultura, tienen sus propias formas de ingeniería”. Es un recordatorio de que las formas especulativas de conocimiento siempre están firmemente arraigadas en formas prácticas de conocimiento.

En este contexto, quizá merezca la pena recordar que la primera Escuela Politécnica, fundada en París en la década de 1790 tras la Revolución Francesa, era principalmente una escuela de ingeniería. Su fundador, Gaspard Monge, fue un revolucionario, un matemático y un modernizador.



Until You Find Another Yellow Schwalbe, 1995



Balones acelerados, 2005

Es famoso por inventar la “Geometría descriptiva”, un sistema de proyecciones planas para representar objetos tridimensionales en dos dimensiones que se prestaba a la aplicación práctica, especialmente en ingeniería y arquitectura, así como en carpintería y corte de piedra. La aplicación que Monge hacía de su método al oficio de cantero era, por supuesto, diametralmente opuesta a la forma que tenía Orozco de dibujar sobre las piedras. En lugar de hacer

que una piedra se ajuste a la geometría —o un su caso, un hueso—, el artista está más interesado en cómo una cuadrícula o una configuración de múltiples círculos se estira y distorsiona según las exigencias de una superficie continua y desigual. También es la diferencia entre un sistema a priori de reglas matemáticas preestablecidas y un método artístico más improvisado, que evoluciona y cambia sobre la marcha.



Orozco no es matemático ni geómetra, aunque sí un polímata interesado en la filosofía y la historia de la ciencia, así como en la arquitectura y la ingeniería. No utiliza los círculos como figuras geométricas para demostrar algo, sino como herramientas o dispositivos de trabajo. Más que formas puras dentro de una composición, como podríamos pensar tradicionalmente de su función pictórica, los pone a trabajar. Y, en configuraciones más o menos complejas, crean movimiento por rotación, tanto si pensamos en una multiplicación de bicicletas como en un cuadro. También rememoran momentos anteriores de ruptura dentro de la historia del modernismo, concretamente los de las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Ya en la década de 1990, Orozco perseguía un extraño compuesto de las construcciones planetarias utópicas del artista revolucionario ruso Rodchenko y el *ready-made* de Duchamp de una rueda de bicicleta, además de pensar en los collages de escombros urbanos de Kurt Schwitters.

Pensar en las múltiples “técnicas” de Orozco, por tanto, no es sólo una cuestión de pensar si utiliza técnicas artísticas tradicionales

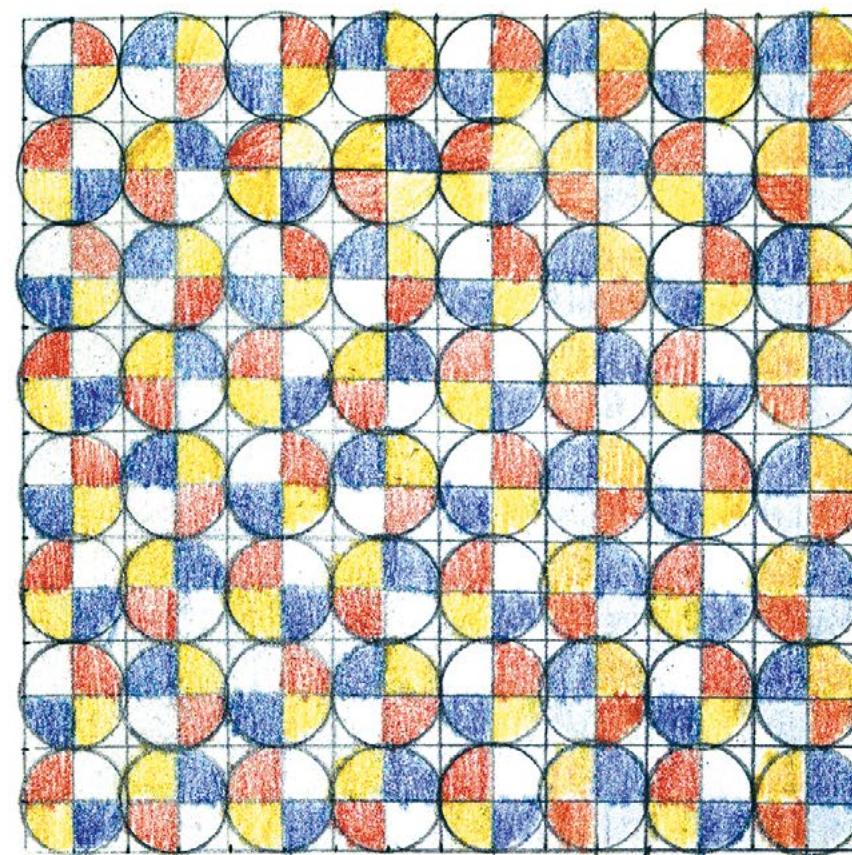
como la talla o el vaciado, el esmalte o el empaste. Se trata más bien de preguntarse cómo utiliza herramientas de rotación y simetría, entre otros *modus operandi* —es decir, otras formas de trabajar— para crear nuevas relaciones y correspondencias entre las cosas. En el proceso, desestabiliza lo que creemos saber sobre el mundo.

Incluso a lo largo de una extensa carrera, en la que es normal que los artistas cambien radicalmente, Orozco ha manifestado con frecuencia su deseo de “decepcionar”. “Decepción” significa no trabajar según las expectativas, dejarse llevar en direcciones inesperadas, no hacer lo predecible. Para ello, ha desarrollado una forma de trabajar que parece una estrategia de desvío deliberado, de divergencia o incluso de inversión. Los juegos reales que ha incorporado a su obra hacen ciertamente vívido este aspecto de su práctica. Otras veces, simplemente está implícito o se insinúa, sin hacerse explícito. Puede que todo esto sea un elaborado juego creado por el artista, cuyas reglas son oscuras: al menos, a menudo da la sensación de que las tácticas siempre implican un riesgo, que él nos propone como espectadores de su obra para que las descubramos.



7. II. 95

PARA CABALLOS ROJOS, AZULES, AMARILLOS Y BLANCOS.

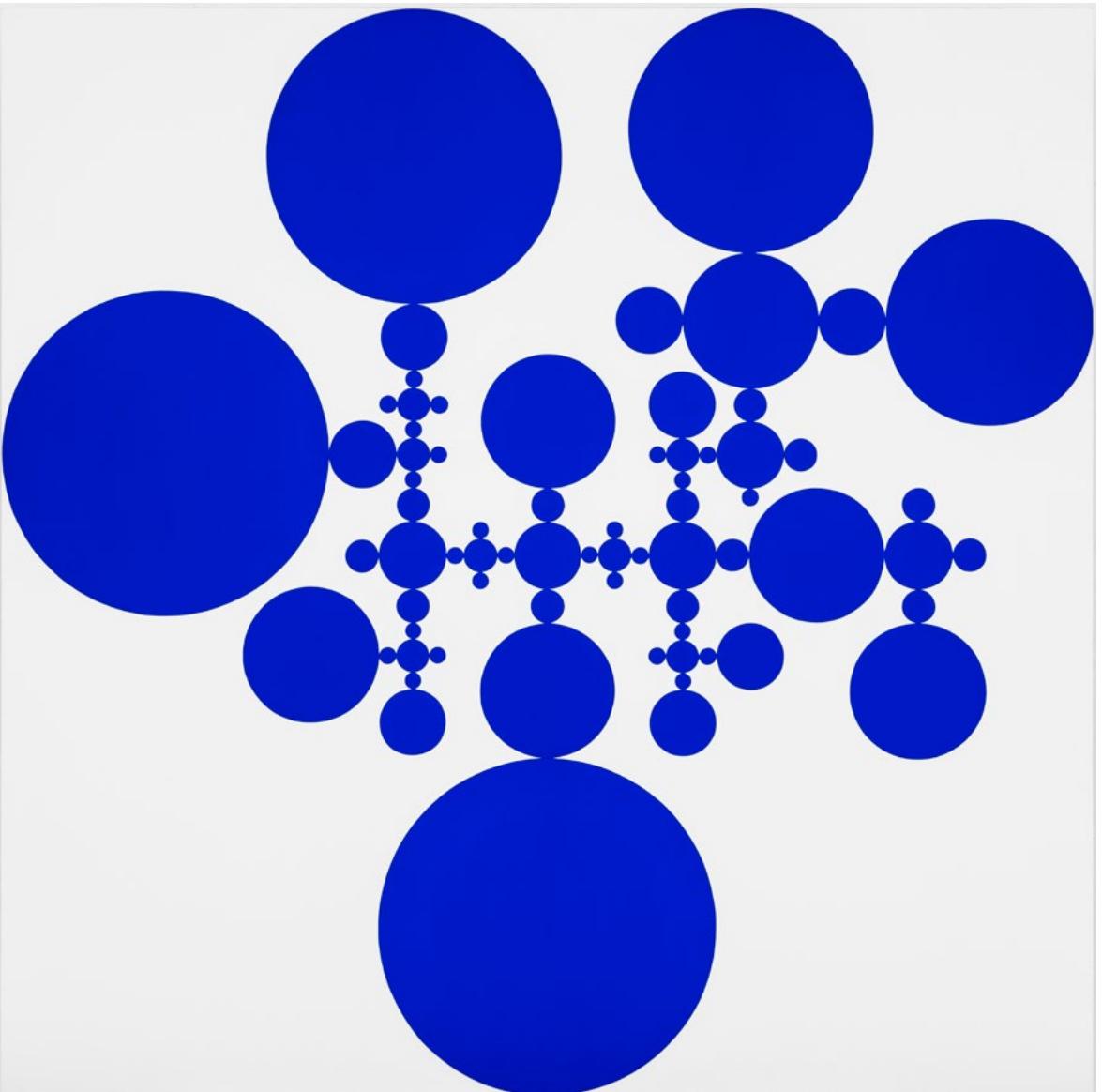


8. II. 95

- CANCELAR HABITACIONES. PANTALLA PARA VER.
- PROYECTAR SILLA ANA BOLA. SONIDO IMITANDO SONIDO OLAS ANA CON VOZ. GRABACIÓN IMPERFECTA.
- NAVIGATOR BASE NEGRA.
- UN DITIRAMBICO.
- o - CARA MARCADA ESQUINA
- # - PAÑO DE ESCOBIA
- VIDEO TRAM. VIDEO READERA.
- MÓDULO BAÑO
- o - MANCHA ESCUPIDA FROTADA
- JERGA CIRCULAR
- GUANTE VISOR
- PUNTOS SANGRE DESPUÉS DE RASURARSE
- SECUENCIA FOTOS



Four Bicycles (There Is Always One Direction), 1994



The Eye of GO (Blue), 2024



Pulpo, 1991

MANUAL

Briony Fer

A manual can be a guide to how things work or to how to play a game. This manual is a bit of both, a guide to how Gabriel Orozco's art works as well as an invitation to see his practice as an extended field of play. Manuals can be used to explain the workings of machines, like a car, or they can explain the rules and guide the player through the various stages of a game. Of course, laying out operating procedures is no guarantee of what will happen. Chance and accident are always involved and are just as important as following the rules in Orozco's work. Keeping them in play is the point.

It's striking that many of the ideas Gabriel Orozco was already thinking about when he came to attention as an international artist in the early 1990s—nature and geometry, order and accident, the handmade and the machine made, the readymade and the found object, play and the mechanics of process—remain his prime concerns. His methods may change but they are always rooted in real experience—and bound together by a logic that is never about pure forms for their own sake but about how things are set in motion and move in the world. His preoccupation with circles and circular movements that drive so much of his work is one such case in point. Despite the multiple processes and variations in medium, he has said that he sees himself mostly as a sculptor—which presumes a very expansive sense of what sculpture is. He doesn't mean he just makes sculptural objects but that he is always thinking in three-dimensional ways in relation to a situation or environment, whether it's moulding clay in his hands or carving in stone, employing a ready-made or found object, or making a painting or a garden or a bridge. And all the time, his habit of making diagrams, drawings, and photographs punctuates his practice as a constant underlying pulse.

Each floor of the exhibition *Politécnico Nacional* acts as a layer within a stratified container, that activate different aspects or elements within Orozco's practice. The order is not chronological but based on the artist's interrogation of that thin line or fissure between his work and the world, asking where one ends and the other begins. In Orozco's vocabulary, "constellations" are not only planetary or astronomical system but extend to groupings of material objects in time and space, including the kinds of

juxtapositions and relations between things in an exhibition. With this in mind, the atmosphere of Gallery 3 is filled with floating, aerated and streamlined matter. Gallery 2 two is vegetal, an entanglement of life-matter, ranging from the primordial through to the artifice of gardens. Gallery 1 is an aquarium but also as a ground of action, leading onto the dry world of the terrace that is also a sculpture garden. The basement layer-1 is the compost, a composite of ideas and voices. Rather than adhering to a classical model of timeless, transcendental essences, the elements of air, earth and water are part of a cosmology of matter and objects in Orozco's practice, always in movement, always in circulation.

It is well-known that Orozco has lived in a number of different places across the world, including Mexico, the US, France, Indonesia, Costa Rica and Japan. The art he has produced in each place, at different times in his life, literally bears the imprint of his surroundings and the specificities of a particular environment. He has worked with diverse specialists from engineers to kimono makers, to name but two, learning from their knowledge in ways that are sensitive to the local environment in which it is produced. Bringing these geographies together dramatizes what the artist early on referred to as a "topographic map of time," allowing us to see the spatial, material and temporal aspects of his work plotted out in often unexpected ways.



Roto Shaku 11, 2015

AIR

This exhibition consists of a series of gambits. Imagine a gambit like an opening move in a game or a throw of a dice—in Gabriel Orozco’s case—the circular arc of flight of a boomerang against the sky. From the outset, he was already interested in the idea of games, both actual and invented, and the relationship between rules and chance. Games and sports of all kinds—football, cricket, chess, billiards, baseball, ping pong—have

provided him with a field in which to play. In his Atomists series, originally made for an installation *The Empty Club* in London in 1997, he overlaid found photographs of sports with diagrammatic configurations of colored circles, refusing the usual way of thinking about the opposition of form versus subject matter to make each behave like the motor of the other.



42

Inner Cut: Shoe II, 2014

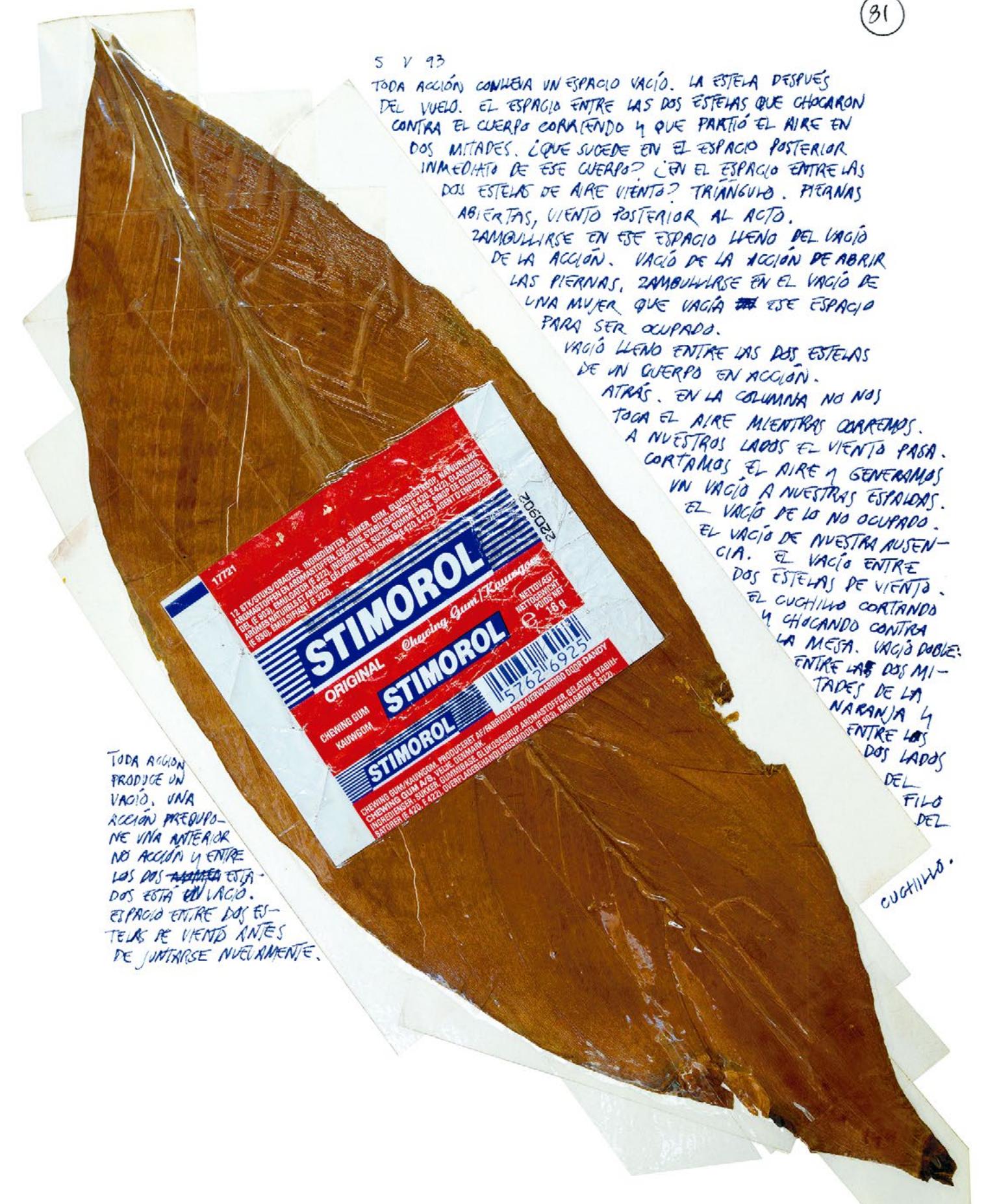
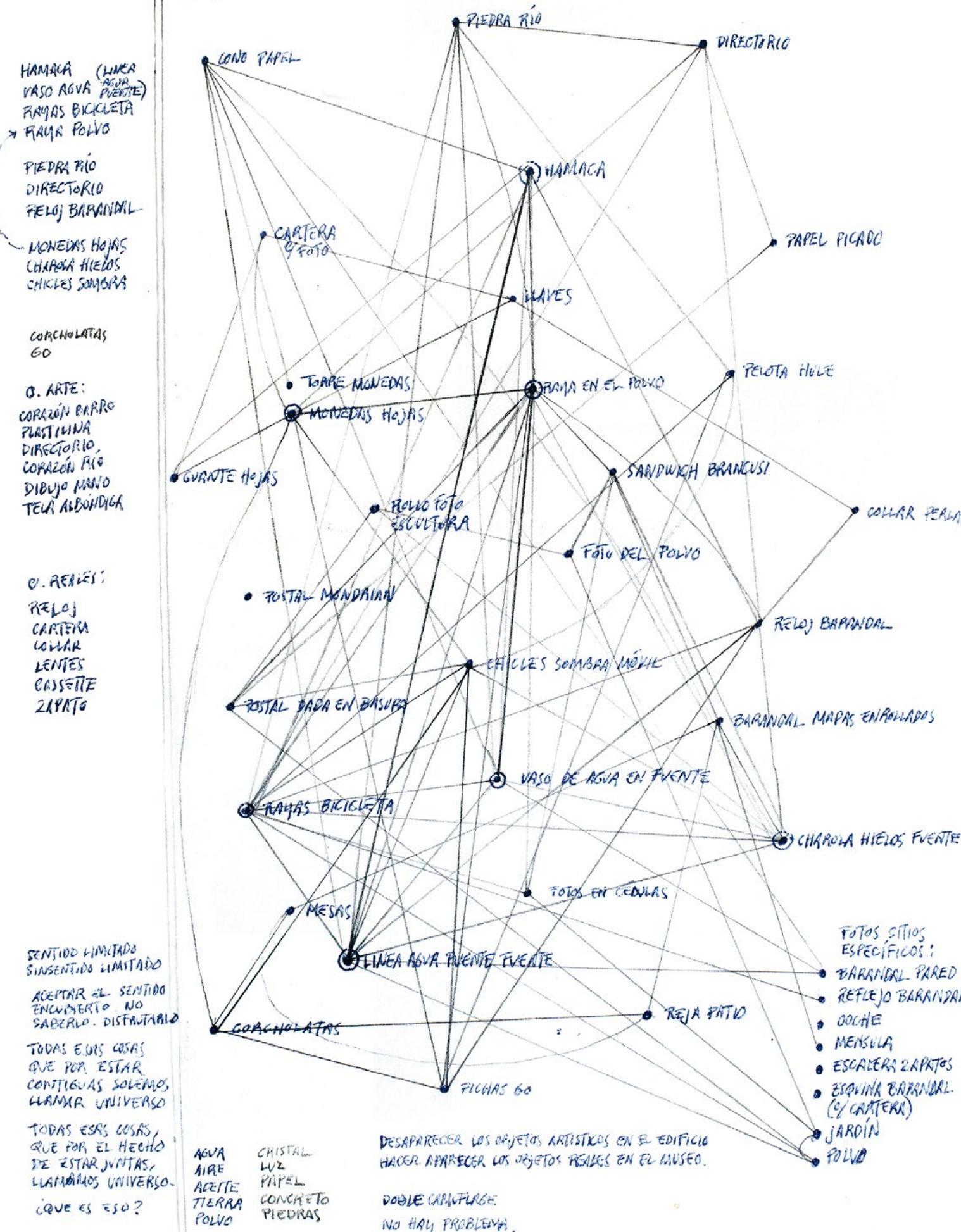
Orozco begins by formulating a procedure for making his moves, especially for making abstract geometric configurations that follow the “knight’s move” in chess, moving in an L-shape, for example, two steps forward, one across. When he returned to making paintings in Paris in the early 2000s, he applied this rule, beginning in the centre and moving outwards. After much experimentation, he eventually settled on four basic colours red, blue, gold and white, which have been consistent in all his Samurai Tree paintings. The point was to cut down the number of aesthetic or artistic decisions he would make, removing personal preference in favour of the pursuit of the gambit, and the possibilities that opened up as a

consequence of his “non-choices.” That is, he doesn’t have to choose which color to use because the colors are pre-set; he doesn’t proceed by expressive shapes and gestures but a vocabulary of compass-drawn circles. When he began to use this same diagrammatic method in Mexico, he retained the same basic format but adopted different materials and techniques, working with a fine art restorer using tempera on gold leaf on gesso and wooden panel, and preparing the pigments using egg and oil, that is, highly skilled techniques particular to the place in which he was making them.



Satellite Ball, 1998

30 x1 92



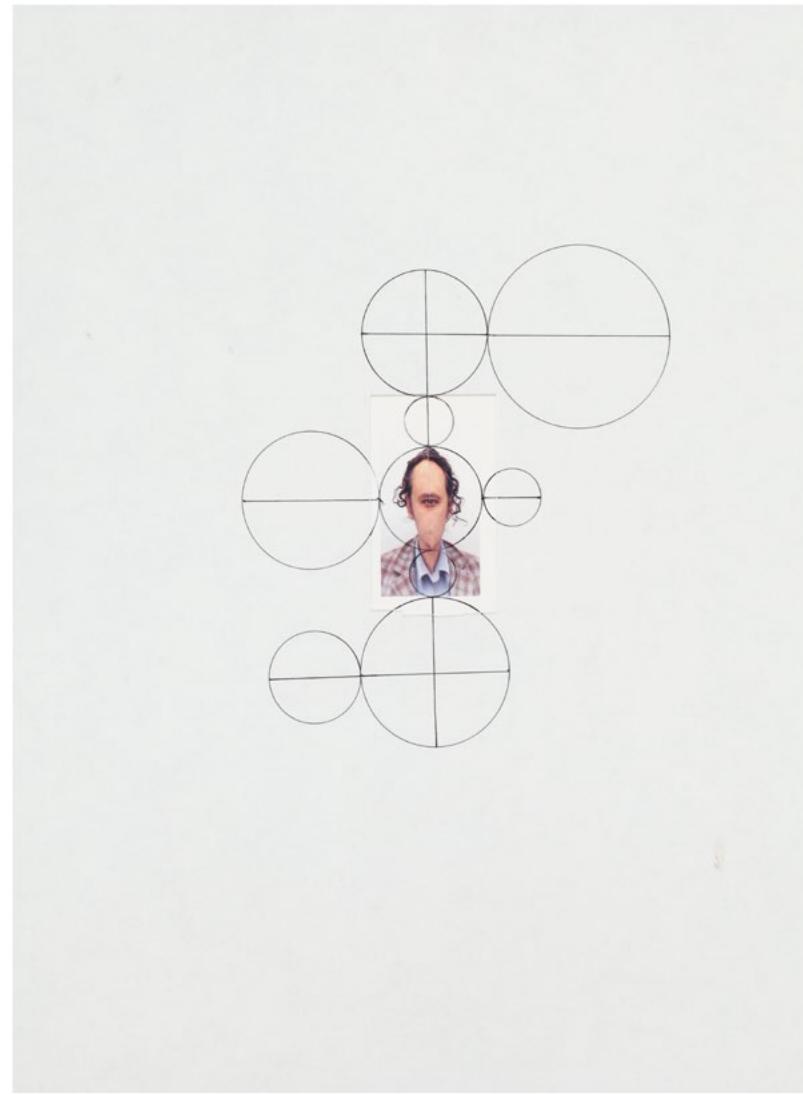
It follows that some of the abstract paintings that might seem to be his most purely formal, or self-referential, are, in reality, the most open to the specific local conditions they were made in. While they may look mechanical, they are also in actuality, intensely handmade. Orozco likes to work with the materials and procedures he finds "on site," depending on where he is living and working and grounded in local, practical knowledge. When he was living in Bali, Indonesia, and making his limestone sculptures there, he reflected on this aspect of his practice: "There is a triad of specificities. One is the object

on its own or itself—it can a material, a person, an idea, a thing... let's call it the object. Then you have the context, the space-specificity or the cultural-specificity of that object. And then you have time-specificity." Working with cultural symbols has been a part of this strategy, from the splitting and suturing of the iconic French car the DS (phonetically, this sounds like "Deesse," the French word for goddess) though to the use of the image of the goddess Coatlicue in a recent painting like *Anima*.

The friction between general principles and a working procedure is particularly sharply felt in Orozco's approach to symmetry. Rather than show nature and culture in a universal state of harmony with one another he tends to play symmetry off against asymmetry, and to see how they settle, or don't, creating often disruptive effects. In his hands, the balance of bilateral symmetry creates a kind of excess or aberration, in both space and time.

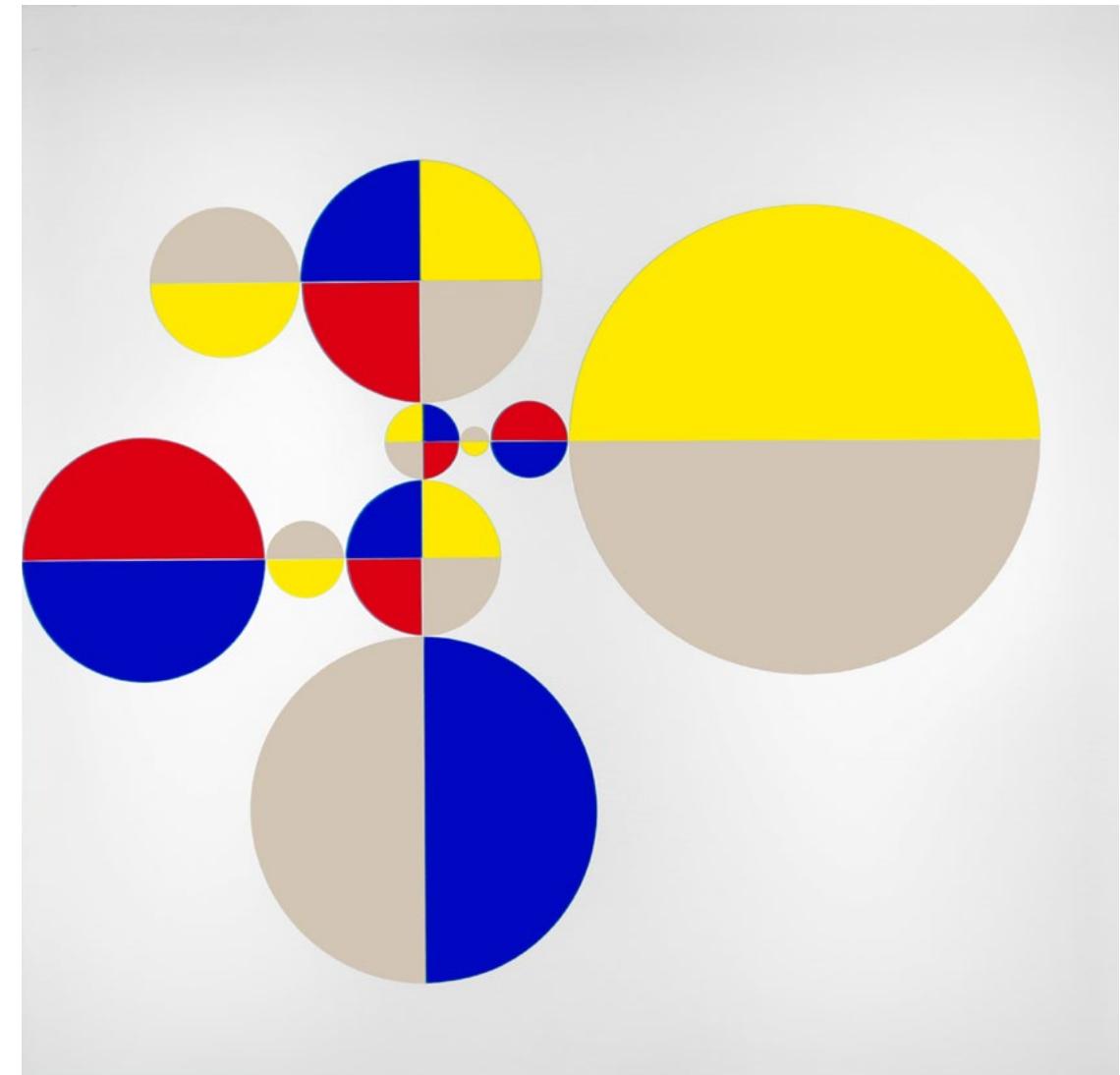
Since 1996, Orozco has made a Working Table every five or ten years or so. The first idea he had for them was based on the way tools were laid out on the bench in the garage where he was making *La DS* in the early nineties. On each table, he assembles a range of leftovers, experiments, maquettes, models, trial pieces, and found objects that correspond to a prolonged working period in a particular place, like the one he made in Tokyo in 2024 after several years of living and working in Asia.

46

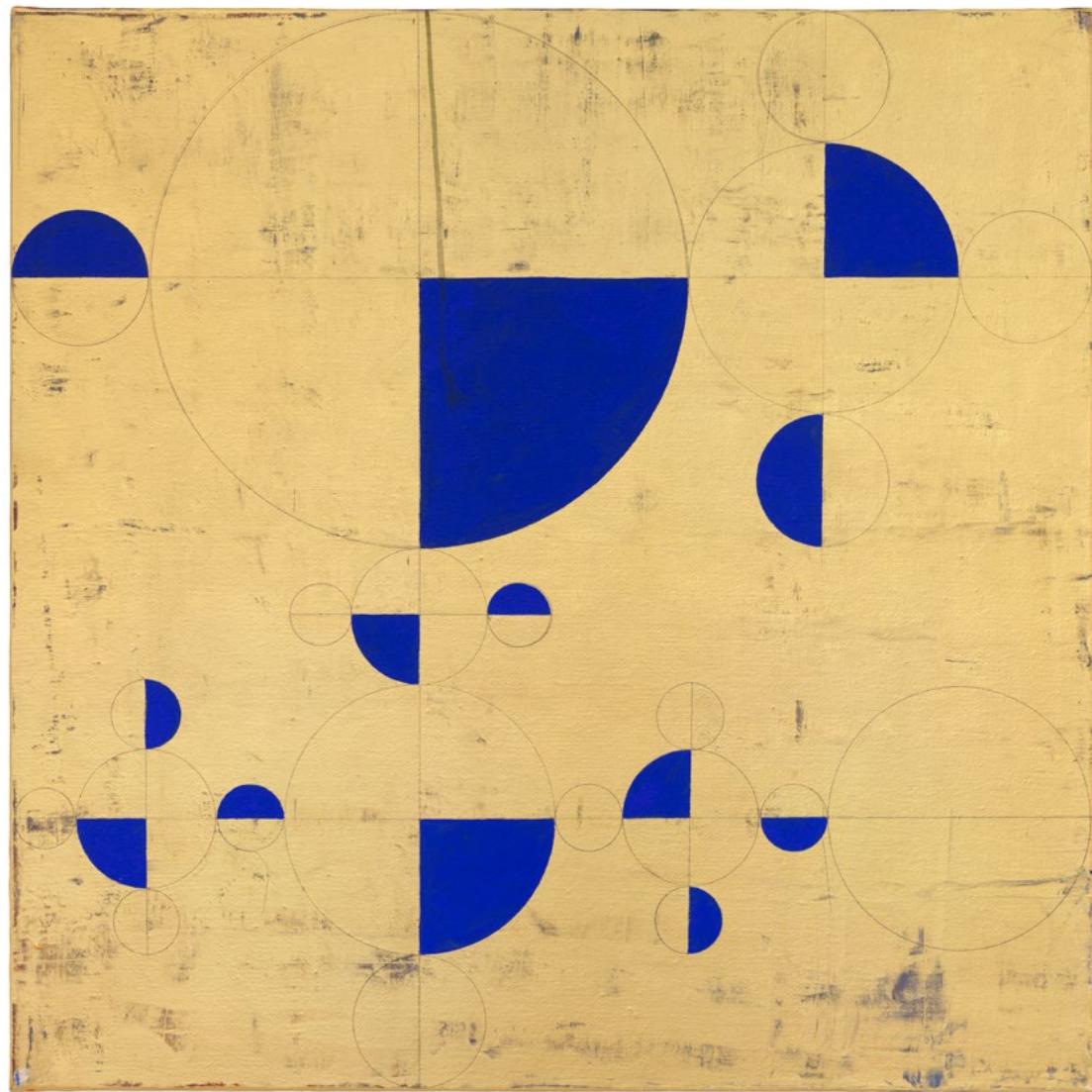


Untitled, 1997

47



Light Sign #6 (Korea), 1995



Untitled, c. 2002-2004



Dé capital, 2018

Orozco has called his Working Tables “platforms for action.” They become containers for all sorts of disparate things as well as the ground for the kinds of connections that are typical of his work. They are demonstrations of his method, but they are also miniature retrospective arrays of bits and pieces, the remains of a period of work that closely relate to his thought process. There’s always a sense of incompleteness and mobility, as if these objects are all “between” or in transition in some way. The idea of being in transit is everywhere in the work—in the airline tickets, the modes of transportation, through to the series of boomerangs called Inner Cuts. Everything is in rotation, in circulation. In

this way the planetary materialises in his work in the everyday rather than in an otherworldly realm of cosmic symbols; and for that reason, all the more is at stake in the fragile and ephemeral reality that we know. Even air is a material. Rather than “nothing” or an absence of matter, it is present, whether still or turbulent. The currents of air in the room vibrate slightly with the swirling white streams of toilet paper, precariously attached to ceiling fans. Air is like breath that goes in and out, ventilating the system. Like the “nothing” of his early spit drawings—which are apparently insubstantial white stains of toothpaste on graph paper—air becomes bodily and material.

50

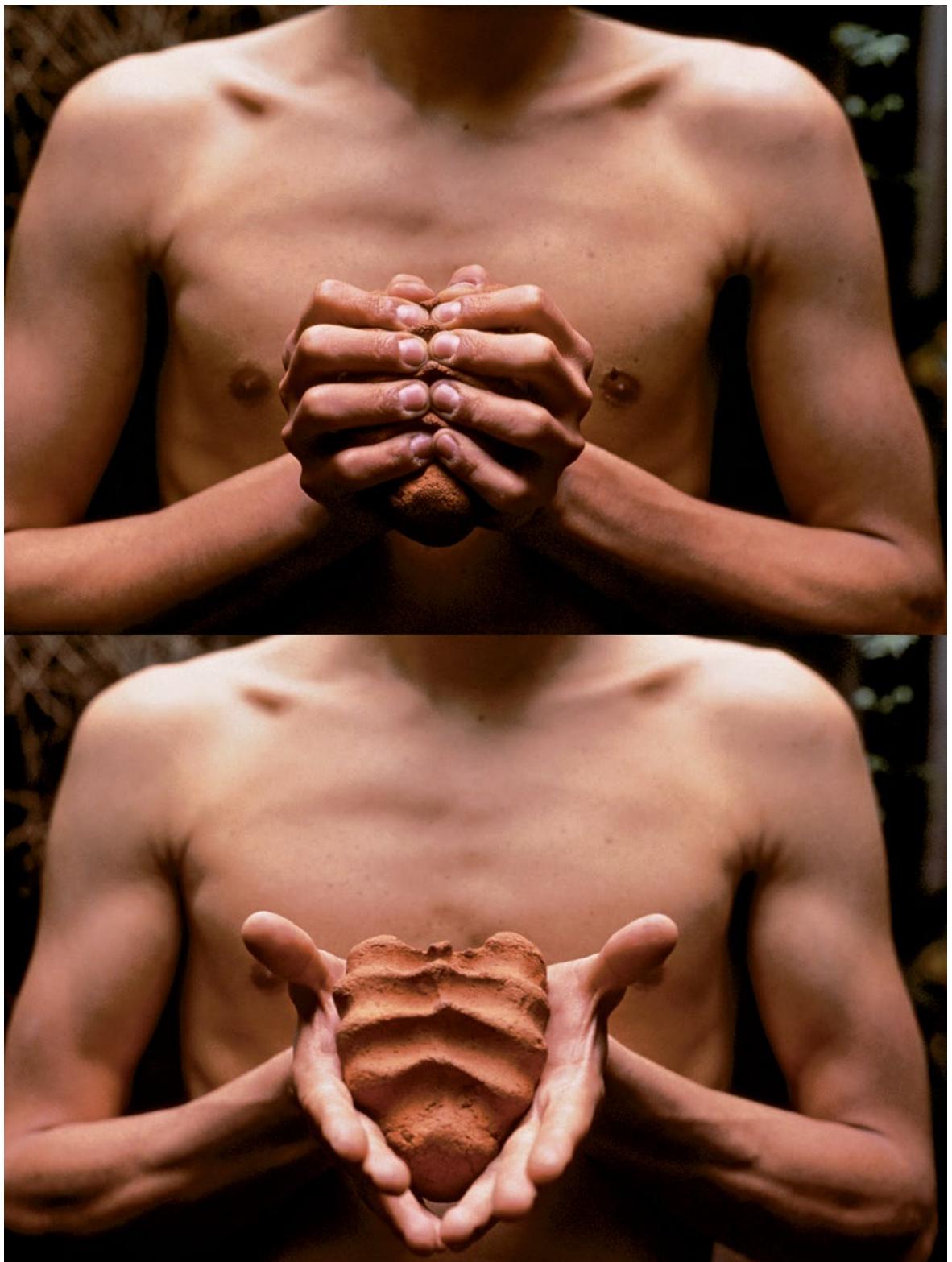


Fear Not, 2001



Lintels, 2001 / 2024

EARTH



52

My Hands Are My Heart, 1991

Compared with the aeronautics of the top floor, the middle gallery represents a kind of vegetal layer, thick with artworks that behave more like living organisms. The museum becomes a terrarium, or internal garden full of earth and plants contained within its own bubble of life or eco-system. Everything is in a relationship with everything else, in a cycle of growth and decay. Synthetic materials, like plasticine, behave like natural ones, like a stone—as when a plasticine ball was rolled around the streets of New York, picking up debris and accumulating imprints on its surface as it did so. Stones culled from a river, from which sections have been carved out with a mechanical cutter, make it hard to separate the natural erosion and the artificial sculpting. Several works are made out of chance encounters or accidents that emerged in the process of production like *Color Travels Through Flowers* (1998), in which the stained residues of a factory making artificial flowers hang from the ceiling; or the lint or accumulations of micro-fiber, hairs, and dirt particles that are the leftovers from a laundromat the artist has used in *Lintels* (2001 / 2024).

Organic processes and synthetic processes are entangled, and often mimic one another, where layers of stone might be worn away in geometric configurations by water or wind erosion. Erosion relates to massive planetary shifts in deep geological time but is also ongoing; matter is eroding around us all the time at different speeds. First and foremost, it's a process. If the artist thinks of himself as a "beginner, in time, of time," he's also thinking of himself in and even as process, as of course we all are, rather than as an individual reducible to a single fixed identity. Even paintings yield to the same

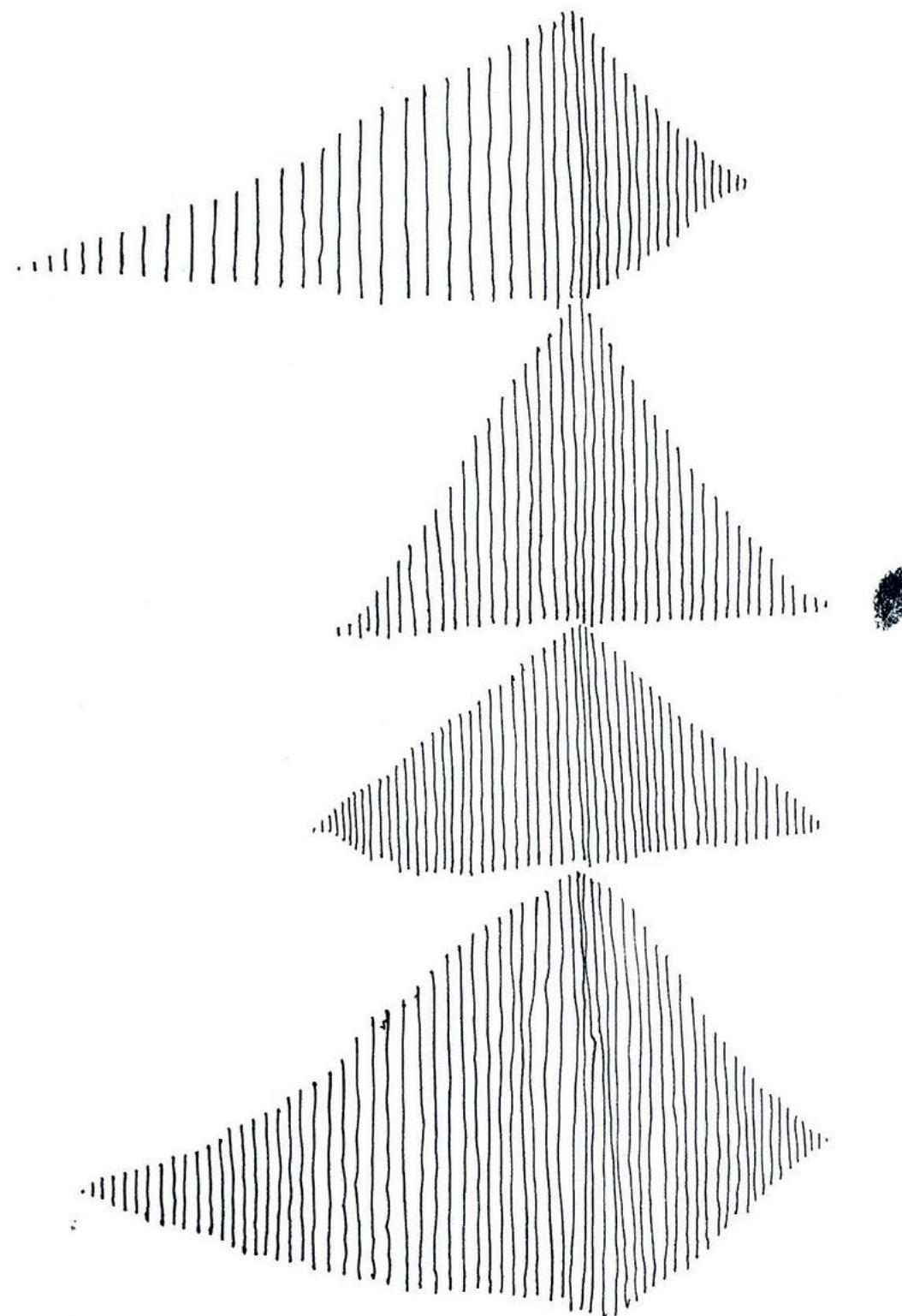
kind of actions and effects, like *Éclaircie* (2008-2019), where layers of paint have been rubbed away leaving only the skeleton of some interconnecting geometric motifs. Patches of green and black are the remains of a painting that has all been erased, but also the beginning of something else, the coming into being of a new configuration.

Orozco tends to work across different materials and mediums rather than keep within their limits. Painting doesn't remain painting, and sculpture doesn't stay being sculpture. In his terracotta sculptures we can see the impressions of his hands in the way he has handled the clay—like the imprint of his hand in a drawing. And when he overlays raw clay skulls with colored paint and "draws" on it with a compass he is deliberately muddying the waters between categories. He does the same with symbols, however potent they may be. Skulls are ancient symbols that cross cultures and histories globally and are loaded with cultural significance in Aztec belief systems as well as the continuing Day of the Dead festivities in Mexico. Orozco deploys them as symbols of mortality but also reveals their artifice just as he played on the iconic Citroën DS as a French national symbol or stereotype. Natural processes of growing and decaying, birth and death, become part of a vast and complex pattern of cyclical movements that are also social and cultural. Rather than draw us back to the past, Orozco's work creates economies, ecologies and environments that are responsive to contemporary experience, but also—and arguably necessarily—at times out of joint with current trends. The logic of his work is not merely formal or stylistic, but inextricably tied to real, material conditions and circumstances of life that are constantly shifting and in temporal flux.

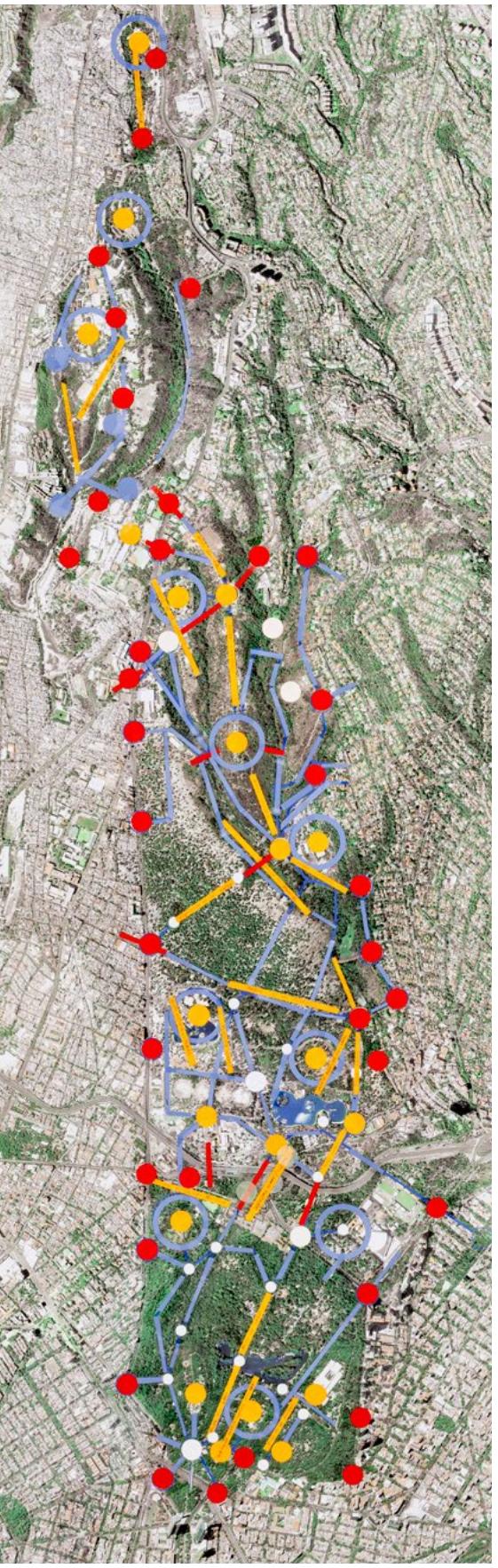
53

78

19.VIII.2011



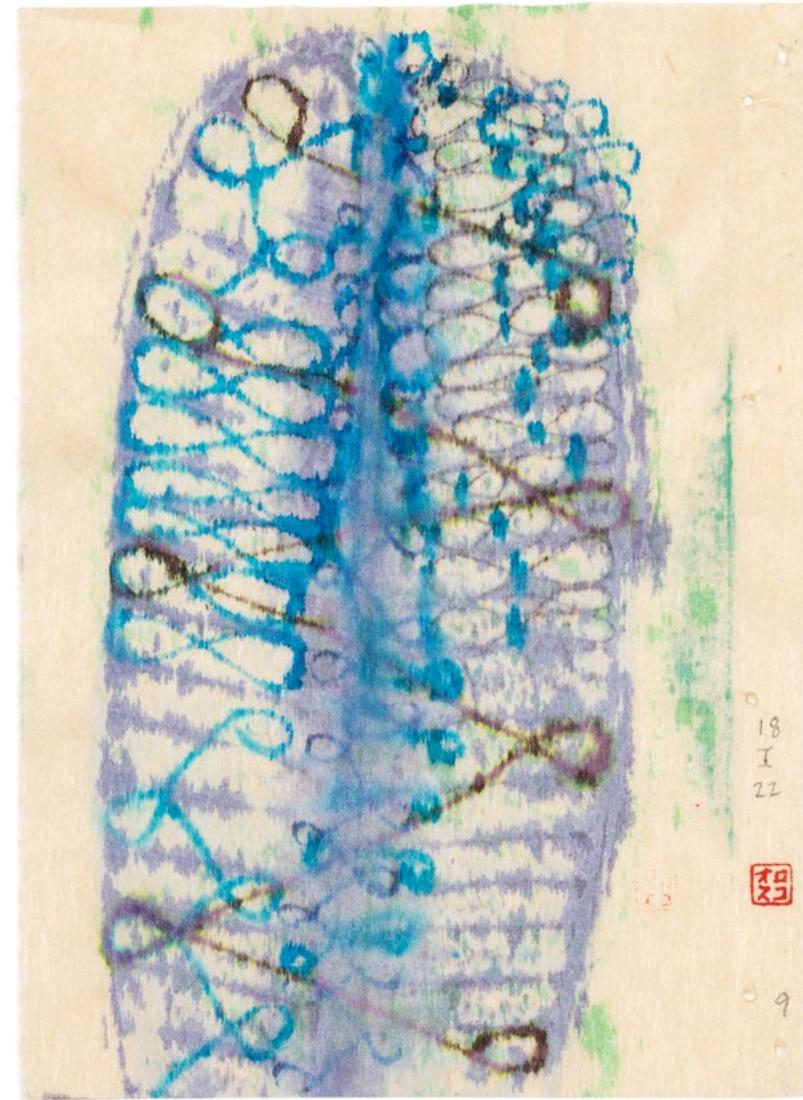
79



Mapa de Chapultepec, 2019

The simple act of imprinting a hand or a leaf is perhaps the most basic gambit or proposal: a touchpaper connecting work and world. Produced in series, a drawing can be a receptacle for chance and circumstance, like a stain from the ink, or an accidental trace. Rather than “depict” the problem of the environment or use the circular motif to express the “geometry of nature,” the artist follows the laws of chance that he sees there, in the drifts and dispersion that follow invisible currents and airflows. Orozco’s public

interventions in heavily populated urban environments have also been very “hands on,” as in his most ambitious project to date for the Chapultepec Park. Whether it is a small object or a bridge over several highways, there’s a fundamental way of thinking at work. Orozco has said that he thought of the Chapultepec bridges as large sculptures as well as functional structures. Seeing the work in new contexts and constellations helps us understand that underlying process.



18.I.22 (v) #9, 2022

WATER

Dark Wave is suspended in its own glass space like an aquarium. The work was made in 2006, the same year he had installed *Mobile Matrix*, the monumental whale that floats in the atrium of the Biblioteca Vasconcelos in Mexico City. The first skeleton had been found in Baja California, the second is cast in resin. In both Orozco worked with a team of assistants to draw a configuration of circles over the complex structure of uneven surfaces. *Dark Wave* looms like a double of *Mobile Matrix*, darker and denser, with much more drawing added to the skeletal framework. The graphite layer—Orozco once referred to this as a kind of tattooing—belongs

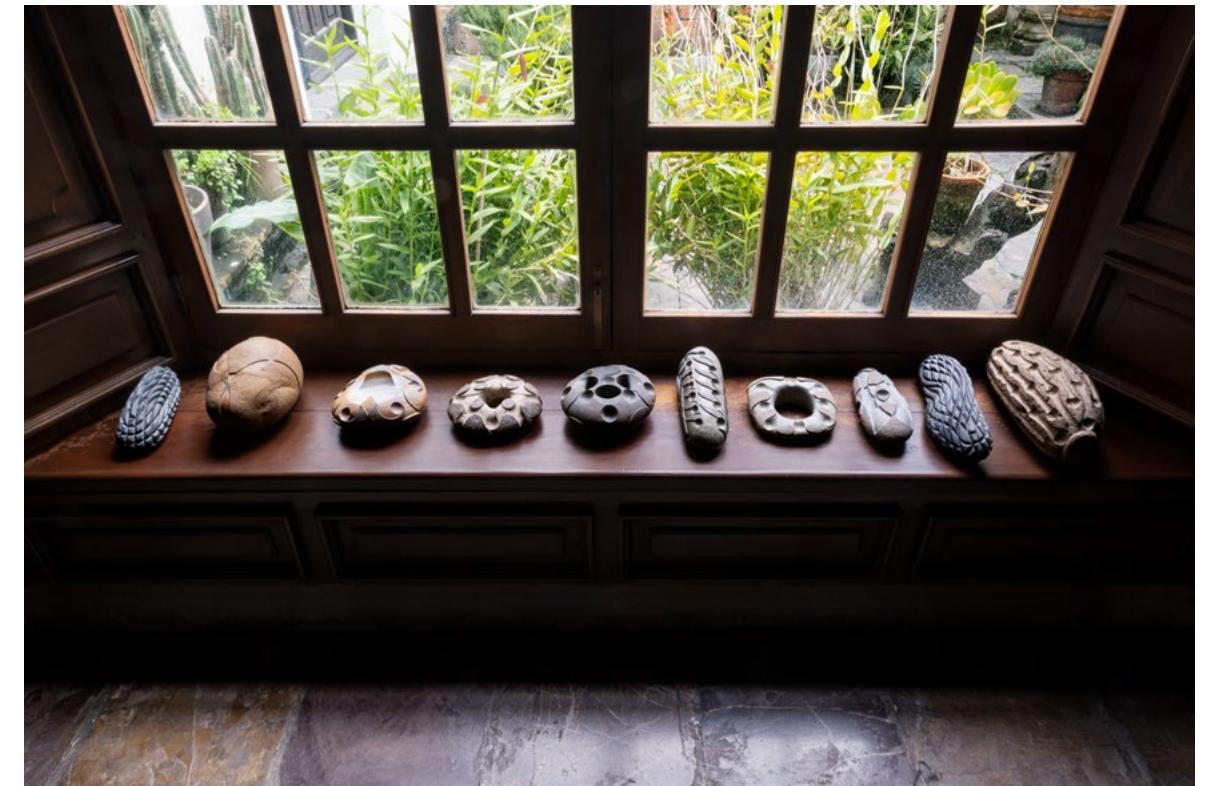
to a mineral world, suggesting not just the strangeness of our inter-species encounter with this aquatic creature suspended in space but a complex translation between mammal and mineral worlds. It hangs from the ceiling like a sculpture—a naturally streamlined sea creature echoing the *La DS (Cornaline)* (2013) two floors above. But it's also a drawing, a vast 3D graphite pattern of intersecting circles that are superimposed over the uneven surfaces of bone—just as he had done in to a skull visible in *Black Kites*. The more you look, the more the slippages between different worlds and categories proliferate.

This intersection of a geometric pattern with a “found” object is not so much a way of appropriating nature as a slow and speculative interrogation of it, through “diagramming” the coordinates of our precarious relationship to mortality, to time, and to the planetary. The shifts in scale are occasionally spectacular, but more often they are a matter of smaller adjustments—like *Balones acelerados* [Accelerated Footballs]

(2005) where old, eroded footballs have been allowed to weather—to wear away outside—only to be salvaged and transformed. The excised circles and over-drawings then create new constellations.



Mobile Matrix, 2006. Biblioteca Vasconcelos, Mexico City.



Group of River stones in Mexico City, 2024

POLI-TECHNICS

Gabriel Orozco has recently said that he thinks: “Painting and sculpture, as much as industry and agriculture have their own forms of engineering.” This is a pointed reminder that speculative forms of knowledge are always firmly grounded in practical forms of knowledge. In this context, it’s

maybe worth remembering that the first École Polytechnique, founded in Paris the 1790s in the aftermath of the French Revolution, was mainly as a school of engineering. Its founder Gaspard Monge was a revolutionary, a mathematician and a modernizer.

He is famous for inventing “Descriptive Geometry,” a system of planar projections used to represent three dimensional objects in two dimensions that lent itself to practical application, especially engineering and architecture as well as carpentry and stone cutting. Monge’s application of his method to the stonemason’s craft was of course diametrically opposite to Orozco’s way of drawing on stones. Instead of making a stone conform to geometry, after all—or a bone,

for that matter—the artist is more interested in how a grid or a configuration of multiple circles stretches and distorts according to the demands of a continuous and uneven surface. It’s also the difference between an *a priori* system of pre-given mathematical rules and a more improvisational artistic method, which evolves and shifts as it goes along.

60



Untitled, 2001

61



Working Table, Tokyo, 2015-2023

Orozco is no mathematician or geometer, though he is something of a polymath, with interests in philosophy and the history of science as well as architecture and engineering. He uses circles not as geometrical figures to prove a point, but as working tools or devices. Rather than pure forms within a composition, as we might traditionally think of their pictorial function, he puts them to work. And, in more or less complex configurations, they create movement through rotation, whether we are thinking of a multiplication of bicycles or a painting. They also recollect previous moments of rupture within the history of modernism, pointedly those of the historical avantgardes at the beginning of the 20th century. Already in the 1990s Orozco was pursuing a strange compound of Russian revolutionary artist Rodchenko's utopian planetary constructions and Duchamp's readymade of a bicycle wheel, as well as thinking about Kurt Schwitters' collages of urban debris.

Thinking about Orozco's multiple "technics," then, isn't just a matter of thinking about whether he uses traditional artistic techniques like carving or casting, glazing or impasto. Rather, it's to ask how he uses tools of rotation and symmetry, amongst other modus operandi—that is, other ways of working—in order to create new relations and correspondences between things. In the process he unsettles what we think we know about the world.

Even over a long career, where it is normal for artists to change quite radically, Orozco has frequently said he wants to "disappoint." "Disappointment" means not working to expectations, allowing himself to be drawn in unexpected directions, of not making the predictable move. To this end, he's developed a way of working that seems like a strategy of deliberate diversion, deviation or even outright reversal. The actual games that he has incorporated into his work certainly make this aspect of his work vivid. At other times, it is simply implicit or hinted at, without being made explicit. This may all be an elaborate game of the artist's making, the rules of which are obscure: at least it often feels like the gambits always involve risk—that he throws out to us as viewers of his work to figure out.



Onion Crown, 1994



Extension of a Reflection, 1992



Dog Circle, 1995

LISTA DE OBRA LIST OF WORKS

Gabriel Orozco (Méjico, 1962)



Recaptured Nature, 1990
[Naturaleza recapturada]

Caucho vulcanizado
[Vulcanized rubber]

29.5 × 41.3 × 33.4 cm
Edición de 3 más 1 prueba de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Colección privada

River of Trash (Río de basura), 1990**
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Sleeping Dog (Perro durmiendo), 1990**
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Sleeping Leaves (Hojas durmiendo), 1990**
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]



Crazy Tourist (Turista maluco), 1991**
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Model (My Hands Are My Heart) Version 2, from Working Table objects, 1991**
[Modelo (Mis manos son mi corazón)]
Versión 2, objetos de Mesa de trabajo]
8.3 × 11.1 × 9.2 cm
Edición de 3 más 2 pruebas de artista
[Edition of 3 plus 2 artist's proofs]

My Hands Are My Heart (Mis manos son mi corazón), 1991**
Dos impresiones de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Two silver-dye bleach prints (Cibachrome)]
23.2 × 31.1 cm (cada una / each one)
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Pulpo, 1991
[Octopus]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
50.8 × 40.6 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

La Colección Jumex, México



Breath on Piano (Aliento sobre piano), 1992**
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Cats and Watermelons (Gatos y sandías), 1992**
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Cat in the jungle, 1992**
[Gato en la jungla]
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Chalma, 1992**
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Dial Tone (Tono de marcar), 1992**
Collage; páginas de directorio teléfono
mexicano
[Collage; Mexican phone, directory
pages]
27.9 × 330.2 cm
Edición de 3 más 1 prueba de artista
[Edition of 3 plus 1 artist's proof]

Extension of a Reflection, 1992
[La extensión del reflejo]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

La Colección Jumex, México

Five Problems (Cinco problemas), 1992**
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Horse, 1992**
[Caballo]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
50.8 × 40.6 cm
Edición de 5

[Edition of 5]



Mi oficina II, 1992**
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Tortilla Spitting, 1992**
[Escupir tortillas]
Pasta de dientes, papel maché
[Toothpaste, papier mâché]
6.3 × 19.7 × 19.7 cm

Untitled, 1992
[Sin título]
Grafito, escupitajo de pasta dental y
manchas de café sobre papel
[Graphite, toothpaste spit, and coffee
stains on paper]
17.1 × 16.8 cm
The Museum of Contemporary Art,
Los Angeles
Regalo de Blake Byrne

Yielding Stone (Piedra que cede), 1992**
Plastilina
[Plasticine]
35.6 × 43.2 × 43.2 cm
Edición de 3 más 1 prueba de artista
[Edition of 3 plus 1 artist's proof]

Empty Shoe Box (Caja vacía de zapatos),
1993**
Cartón [Cardboard] 12.4 × 33 × 21.6 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]



Island Within an Island, 1993
[Una isla dentro de otra isla]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
Edición de 5 ejemplares más 2 pruebas de
artista 40.6 × 50.8 cm
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

La Colección Jumex, México

Melted Popsicle (Paleta Derretida), 1993
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
41.9 × 30.4 cm
The Museum of Contemporary Art,
Los Angeles
Compra con fondos proporcionados por
The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc. y el concejal Joel Wachs

La DS, 1993**
Maqueta de plástico
[Plastic model]
8.9 × 28.9 × 6.3 cm

Pinched Ball, 1993
[Pelota ponchada]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
23 × 33.5 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

La Colección Jumex, México

Primero fue la escupida (First was the Spitting) I-IV, 1993
Tinta, grafito y escupitajo de pasta dental
en cuatro hojas de papel cuadruplicado
[Ink, graphite and toothpaste spit
on four sheets of graph paper]
41.9 × 32.4 cm (cada una / each one)
Colección privada

Soft Blue, 1993**
[Azul suave]
Plastilina y letras
[Plasticine and lettering]
9.5 × 8.9 × 9.5 cm

Traffic Worm, 1993**
[Gusano de tráfico]
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Untitled, 1993**
[Sin título]
Grafito, tinta sobre papel
[Graphite, ink on paper]
26.7 × 20.9 cm

Wet Watch, 1993**
[Reloj húmedo]
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
50.8 × 40.6 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Plasticine on vacuum Styrofoam, 1994**
[Plastilina sobre espuma de poliestireno
al vacío]
Espuma de poliestireno, plastilina
[Styrofoam, plasticine] 23.2 × 13.3 × 6.7 cm

Dog Circle, 1995**
[Círculo de perro]
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5
[Edition of 5]



840 lbs Net Black Plasticine, 1993
[840 libras netas de plastilina negra]
Plastilina negra
[Black plasticine] 20.3 × 91.5 × 71 cm
La Colección Jumex, México

Ball on Water (Pelota en agua), 1994**
Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)
[Silver dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Four Bicycles (There Is Always One Direction), 1994
[Cuatro bicicletas (Siempre hay una dirección)]
Bicicletas, en cuatro partes
[Bicycles, in four parts]
198.1 × 223.5 × 223.5 cm
La Colección Jumex, México
p. 36 Foto: Tom Powel

Lunar Lander, 1994**
[Módulo de aterrizaje lunar]
Maqueta de plástico [Plastic model]
25.1 × 8.9 × 8.9 cm

Onion Crown, 1994**
[Corona de cebolla]
Piel de cebolla, plastilina
[Onion skin, plasticine] 7.3 × 7 × 4.4 cm
p. 63 Foto: Alex Yudzon

Plasticine on vacuum Styrofoam, 1994**
[Plastilina sobre espuma de poliestireno
al vacío]
Espuma de poliestireno, plastilina
[Styrofoam, plasticine] 23.2 × 13.3 × 6.7 cm



Twelve Korean Notebook Pages, 1995
[Doce páginas de un cuaderno coreano]
Gouache y grafito en 12 páginas de cuaderno
[Gouache and graphite on 12 notebook pages]
17.8 × 12.7 cm (cada una / each one)
Kravis Collection

Tres Finger Ruler Drawings, 1995**
[Tres dibujos con reglas de medición]
Conjunto de 3 dibujos, grafito sobre papel
[Set of 9 drawings, graphite on paper]
29.9 × 20.9 cm (cada uno)

Comedor en Tepoztlán, 1995
[Dining Room in Tepoztlán]
Impresión de plata sobre gelatina (Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
31.75 × 47.31 cm
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Regalo del concejal Joel Wachs

Cutting Rings, 1995**
[Anillos cortantes]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Green Ball (Bola verde), 1995**
Impresión de plata sobre gelatina (Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm

Horses Running Endlessly, 1995
[Caballos corriendo al infinito]
Madera [Wood]
8.7 × 87.5 × 87.5 cm
Edición de 3 [Edition of 3]
Colección Fundación Amparo-Museo Amparo, Puebla, México
p.32 Foto: Cortesía Museo Amparo

Light Sign #6 (Korea), 1995
Pintura de polímero sintético sobre bolsa de plástico y caja de luz
[Synthetic polymer paint on plastic sheet, and light box]
100 × 100 × 19.7 cm
Jenny Yeh, Winsing Arts Foundation
p. 47 © ANPIS FOTO

Socks, 1995**
[Calcetines]
Papel maché [Papier mâché]
13.3 × 21 × 12.7 cm | 13.3 × 15.9 × 12.1 cm

Boceto para Atomista, 1996
[Atomist sketch] Grafito y gouache sobre periódico [Graphite and gouache on newspaper]
13 × 17 cm
Colección privada, México

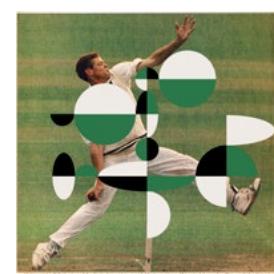
Untitled, 1995
[Sin título]
Acrílico y lápiz Chinagraph sobre Mylar en marco de aluminio
[Acrylic and Chinagraph pencil on Mylar in aluminum frame]
114.3 × 150.2 cm
Colección Vicky y Marcos Micha Levy

Until You Find Another Yellow Schwalbe, 1995
[Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla]
40 fotografías, C-print
[40 photographs, C-prints on paper]
31.6 × 47.3 cm
Tate: Presentado por George y Angie Loudon 1999

Untitled, 1995**
[Sin título]
Dibujo generado por computadora
[Computer generated drawing]
29.8 × 20 cm

Atomist, 1996**
[Atomista]
Gouache y tinta sobre Xerox en color
[Gouache and ink on color Xerox]
19.4 × 21.6 cm

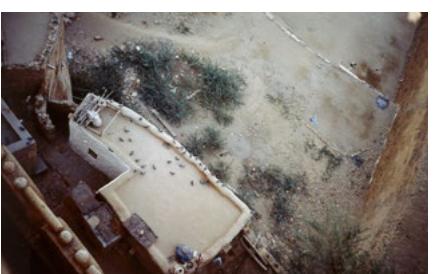
Atomist: Complete Concentration, 1996**
[Atomista: Concentración absoluta]
Gouache y grafito sobre recorte de periódico
[Gouache and graphite on newspaper Clipping]
17.8 × 13 cm



Atomists making strides, 1996
[Los atomistas avanzan]
Impresión en 2 partes generada por computadora, revestimiento de plástico montado sobre aluminio
[2-part computer generated print, plastic coated, mounted on aluminum]
198.5 × 194 cm

Edición de 3 más 1 prueba de artista
[Edition of 3 plus 1 artist's proof]
La Colección Jumex, México

Common Dream, 1996**
[Sueño común] Impresión de plata sobre gelatina (Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]



Marble Game on a Rotating Field, 1996
[Juego de canicas en un campo giratorio]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]
La Colección Jumex, México

Moon tree, 1996–2022**
[Árbol de la luna]
Ficus, hojas de seda, ramas de bolsa, discos de papel, maceta de plástico, virutas de corteza
[Ficus tree, silk leaves, plastic branches, paper discs, plastic pot, bark chips]
Altura [Height]: 243.8 cm
Circunferencia aproximada [Circumference approximately]: 137.2–152.4 cm

Long Yellow Hose, 1996**
[Manguera larga amarilla]
Impresión de plata sobre gelatina (Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Oval Billiard Table, 1996
[Mesa de billar ovalada]
Madera, pizarra, técnica mixta
[Wood, slate, mixed media]
89 × 310 × 205 cm
La Colección Jumex, México

Parachute in Iceland (West), 1996
[Paracaídas en Islandia (Oeste)]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]
La Colección Jumex, México

Atomists. Asprilla, 1996 / 2024*
[Atomistas. Asprilla]
Impresión de inyección de tinta [Ink jet print]
200 × 292.1 cm



Círculos en Servilleta, 1997*
[Circles on Napkin]
Mancha y tinta sobre servilleta de papel
[Stain and ink on napkin on paper]
27.9 × 21.6 cm

Path of Thought, 1997**
[Camino del pensamiento]
Impresión de plata sobre gelatina (Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Texto, 1997
[Text]
Collage de anagrama impreso en computadora
[Collage computer printout anagram]
46 × 38 × 3.5 cm
La Colección Jumex, México

Toilet Ventilators (Ventiladores toilet), 1997 / 2000
Ventiladores y papel higiénico

[Fans and toilet paper]
Dimensions variables
[Variable dimensions]
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles | Regalo del artista y The Marian Goodman Gallery, Nueva York
Foto: *Ventilators*, 1997, p.13
Cortesía: Marian Goodman Gallery

Untitled, 1997**
[Sin título]
Fotografía y bolígrafo sobre papel
[Photograph and pen on paper]
30.5 × 22.9 cm
p. 46 Foto: Cathy Carver

Untitled, 1997**
[Sin título]
Marcador y bolígrafo sobre fotocopia
[Marker and pen on photocopy]
27.9 × 21.6 cm



Butterfly Effect 9, 1998
[Efecto mariposa 9]
Papel para impresora cortado y pegado
[Cut-and-pasted printer paper]
28.6 × 20.6 cm
Colección privada
Foto: John Berens

Color Travels Through Flowers, 1998**
[El color viaja a través de las flores]
Tinta sobre papel
[Dye on paper]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]

El jardín del mundo, 1998**
[The World's Garden]
Impresión de plata sobre gelatina (Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Erosionado Suizekis 2, 1998
[Suizekis erosionados 2]
Papel impreso cortado y pegado
[Cut-and-pasted printed paper]
28.6 × 20.6 cm
Colección privada, Galería Enrique Guerrero



Eroded Suizekis 3, 1998
[Suizekis erosionados 3]
Papel impreso cortado y pegado
[Cut-and-pasted printed paper]
28.6 × 20.6 cm
Colección privada, Galería Enrique Guerrero

Kiss of the Egg, 1998
[El beso del huevo]
Hierro y huevo
[Iron and egg]
8 × 120 × 55 cm
La Colección Jumex, México

Penske Work Project: Current Affairs, The Golden King, 1998**
[Proyecto de trabajo Penske: Asuntos de actualidad. El Rey de Oro]
Caja de cartón, plastilina
[Cardboard box, plasticine]
85.1 × 55.9 × 5.7 cm

Satellite Ball, 1998
[Balón satelital]
Impresión cromogénica
[Chromogenic print]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]
La Colección Jumex, México

Untitled, 1998**
[Sin título]
Tinta y calcomanías sobre papel
[Ink and stickers on paper]
27.9 × 22.8 cm

Vitral, 1998**
Impresión de plata sobre gelatina (Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

No, 1999
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]
La Colección Jumex, México

El mariquana Villegas, 2000
Gouache, impresión Iris
[Gouache, Iris print]
80 × 61 cm
Colección Rocío y Boris Hirmas

2 Untitled (Mixiote), ambos de 2000**
[2 Sin título (Mixiote)]
Hoja de cactus, tinta, gouache sobre papel
[Cactus leaf, ink, gouache on paper]
29.8 × 22.2 cm (cada una / each one)

Lemon Distance Call, 2000**
[Llamada a distancia de limón]
Impresión de plata sobre gelatina (Cibachrome)
[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]



Noodles in the Fence, 2000**

[Fideos en la alambrada]

Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)

[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]

40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Sandwich Steps, 2000**

[Pasos de sándwich]

Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)

[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]

40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Sin título / Untitled, 2000

Gouache sobre factura de lavandería
[Gouache on laundry bill]

20.3 × 28 cm

Colección privada, México

2 dibujos *Sin título*, todos de 2001**

[2 drawings Untitled, all from 2001]

Hoja y tinta sobre papel

[Leaf and ink on paper]

27.9 × 21.6 cm (cada uno)



3 dibujos sin título de la serie *Airline Tickets* [Billetes de avión], todos de 2001

Gouache sobre papel

[Gouache on paper]

44.5 × 37 cm (cada uno)

La Colección Jumex, México

p. 10 Foto: John Berens

Contenedores, 2001

[Containers]

Envases de espuma de poliestireno,
pelusa, plastilina, madera, ala de
mariposa, tapones de botella

[Styrofoam containers, lint, plasticene,
wood, butterfly wing, bottle caps]

15.2 × 19 × 34.3 cm

La Colección Jumex, México

Fear Not, 2001

[No temas]

Dibujo, collage, acrílico, y discos de
madera
[Drawing, collage, acrylic, and wood
discs]

31.7 × 24.1 cm

The Museum of Contemporary Art, Los
Angeles

Regalo de Blake Byrne

p. 50 Foto: Brian Forrest

Hoja suspendida, 2001**

[Suspended Leaves]

Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)

[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]

40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Hojas yacientes, 2001**

[Lying Leaves]

Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)

[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]

40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Juego de limones, 2001**

[Game of Lemons]

Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)

[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]

40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Lintels, 2001 / 2024**

[Pelusa de secadora]

Dos hojas de *Lintels (single line)*, 2001,
9 hojas de *Lintels*, s.f.

[Two sheets of *Lintels (single line)*,
9 sheets of *Lintels*, n.d.]

Dimensiones variables

[Variable dimensions]

p. 51 Foto: Jon Abbott

Odeon, 2001

Servilleta, menú, periódico, postal

[Napkin, menu, newspaper, postcard]

38.1 × 25.7 cm

Collection Elaine Budin

Tree through leaves, 2001**

[Árbol entre hojas]

Impresión de plata sobre gelatina
(Cibachrome)

[Silver-dye bleach print (Cibachrome)]

40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Untitled, 2001**

[Sin título]

Grafito y pluma sobre papel

[Graphite and pen on paper] 24.1 × 17.2 cm

Untitled, 2001**

[Sin título]

Tinta y grafito sobre papel

[Ink and graphite on paper]

23.5 x19.1 cm

Untitled, 2001

[Sin título]

Papel para cigarro cortado y pegado
sobre papel modificado

[Cut-and-pasted cigarette paper on
altered paper]

29.7 × 21.6 cm

Colección privada

p. 60 Foto: Gerardo Landa / Eduardo
López (GLR Estudio)

Untitled, 2001

[Sin título]

Conjunto de 3 dibujos a mano; grafito,
pigmentos en polvo, pintura, carbón
vegetal

[Set of 3 hand drawings; graphite,
powdered pigments, paint, charcoal]

13 × 11.1 cm

Colección privada

3 dibujos sin título, todos de 2001**

Hoja y tinta sobre papel

[Leaf and ink on paper]

27.9 × 21.6 cm (cada uno)

Untitled (Boarding Pass July 11), 2001

[Sin título (Pase de abordar 11 de julio)]

Gouache sobre pase de abordar

[Gouache on paper boarding pass]

13.3 × 15.2 cm

The Museum of Contemporary Art,
Los Angeles

Regalo de Blake Byrne

Untitled (Yokohama), 2001**

[Sin título (Yokohama)]

Maleta

[Luggage]

78.7 × 58.4 × 30.5 cm

Bolero, 2002

Terracota [Terracotta]

52.5 × 10.5 × 14 cm

Colección privada

Cemetery (View 2), 2002**

[Cementerio (Vista 2)]

Impresión cromogénica de archivo en Fuji
crystal [Fuji crystal chromogenic archive]

40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

*P #3, c. 2002–2004***

Acrílico sobre tela

[Acrylic on canvas]

81 × 60 cm



Polvo impreso, 2002**

[Printed Dust]

Carpeta de 12 aguafuertes con chinne
collé [Portfolio of 12 soft ground etchings
with chinne collé]

45.7 × 38.7 cm 1 de un conjunto de 12

[1 from a set of 12]

Edición de 25 más 2 pruebas de artista
[Edition of 25 plus 2 artist's proofs]

Foto: John Berens

Total Perception, 2002**

[Percepción total]

Impresión cromogénica de archivo en Fuji
crystal [Fuji crystal chromogenic archive
print] 40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Untitled, 2002**

[Sin título]

Grafito y tinta sobre papel

[Graphite and pen on paper]

27.9 × 20.9 cm

Untitled, c. 2002–2004**

[Sin título]

Acrílico sobre lienzo [Acrylic on canvas]

120 × 120 × 2.5 cm

Untitled, c. 2002–2004**

[Sin título]

Acrylic and graphite sobre lienzo, collage de
piel de cebolla [Acrylic and graphite on
canvas, onion] 60 × 60 cm

p. 48 Foto: Alex Yudzon

Untitled, c. 2002–2004**

[Sin título]

Acrílico sobre lienzo, montado sobre
madera [Acrylic on canvas,
mounted on wood] 55 × 55 cm

Untitled, c. 2002–2004

[Sin título]

Acrílico y pan de oro sobre madera,
herrajes metálicos

[Acrylic and gold leaf on wood,
metal hardware] 55 × 55 cm

Colección privada, San Francisco

Well, 2002**

[Pozo]

Impresión cromogénica de archivo en Fuji
crystal [Fuji crystal chromogenic archive]

40.6 × 50.8 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

3 dibujos sin título, todos de 2003**

Carboncillo sobre papel

</div

Untitled, c. 2004**
[Sin título]
Témpera y pan de oro sobre madera
[Tempera and gold leaf on wood]
1.9 × 16.5 × 5.7 cm

Balones acelerados, 2005
[Accelerated Footballs]
250 balones de futbol
[250 footballs] Varios tamaños
Colección Museo Universitario
Arte Contemporáneo, DGAV-UNAM

Chunk, 2005**
[Fragmento]
Yeso, asfalto, hormigón, piedras
[Plaster, asphalt, concrete, stones]
21.6 × 20.3 × 10.2 cm

Clenched Fist, 2005**
[Puño cerrado]
Terracota con carbón negro
[Terracotta with black carbon]
7 × 38.1 × 8.9 cm

Comet, 2005**
[Cometa]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Helicóptero, 2005**
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]



Jerga, impreso 2005**
[Mop]
Impresión cromogénica a color (C-print)
[Chromogenic color print (C-print)]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

La Isla de Simón, 2005**
[Simon's Island]
Impresión cromogénica
[Chromogenic print]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Samurai Tree (Invariant 5), 2005
[Árbol samurái (Invariant 5)]
Pintura acrílica sobre lienzo
[Acrylic paint on canvas]
119.8 × 119.8 cm
Tate: Presentado por SAR la Princesa
Firyal de Jordania 2013

Three Arms, 2005
[Tres brazos]
Terracota con carbón negro
[Terracotta with black carbon]
5.7 × 65 × 6.4 cm, 5.7 × 56 × 10.2 cm,
7.6 × 54.6 × 9 cm
Cortesía del artista
Foto: Estudio Michel Zabé

Árbol indio, 2006
[Indian Tree]
Témpera y pan de oro bruñido sobre
madera de cedro
[Tempera and burnished gold leaf on
cedar wood]
51 × 51 × 4 cm
Colección privada, México

Árbol nuevo, 2006
[New Tree]
Témpera y pan de oro bruñido
en madera de cedro
[Tempera and burnished gold leaf
on cedar wood]
50.5 × 50.5 cm
Colección Isabel y Agustín Coppel



Árbol simétrico, 2006
[Symmetric Tree]
Témpera y pan de oro bruñido sobre
madera de cedro
[Tempera and burnished gold leaf on
cedar wood]
49.5 × 49.5 cm

Colección Isabel y Agustín Coppel
Foto: Estudio Michel Zabé

Dark Wave, 2006
[Onda oscura]
Carbonato de calcio y resina con grafito
[Calcium carbonate and resin with
graphite]
304 × 392 × 1375 cm

Colección privada
p. 28 Foto: © Stephen White.
Cortesía White Cube



Casa Observatorio, 2006
[Observatory house]
Maqueta arquitectónica de madera
[Wooden architectural model]
19.5 × 79.5 × 79.5 cm
Cortesía del artista
Foto: Estudio Michel Zabé

Samurai Tree (Invariant 2X), 2006
[Árbol samurái (Invariant 2X)]
Témpera y pan de oro bruñido sobre
madera de cedro
[Tempera and burnished gold leaf on
cedar wood]
54 × 54 cm
La Colección Jumex, México

Untitled, 2006–2022
[Sin título]
Témpera sobre lino
[Tempera on linen]
200 × 200 cm
Colección privada, San Francisco



Dépliage, Green 2, 2007**
[Dépliage, Verde 2]
Óleo sobre lino [Oil on linen]
66 × 66 cm

Dépliage, White 5, 2007**
[Dépliage, Blanco 5]
Óleo sobre lino
[Oil on linen]
66 × 66 cm

Head, 2007**
[Cabeza]
Bronce [Bronze]
22.9 × 22.9 × 20.3 cm
Edición de 7 más 3 pruebas de artista
[Edition of 7 plus 3 artist's proof]



Pelvis (Tirage), 2007
Bronce
[Bronze]
24.8 × 31.1 × 16.5 cm
Edición de 7 más 3 pruebas de artista
[Edition of 7 plus 3 artist's proof]
La Colección Jumex, México
Foto: Ellen Page Wilson

Samurai Tree (Invariant 17F), 2008
[Árbol samurái (Invariant 17F)]
Tempera y pan de oro bruñido sobre
lienzo de lino
[Tempera and burnished gold leaf on
linen]
67 × 67 cm
Colección privada

Samurai Tree (Invariant 2L), 2007
[Árbol samurái (Invariant 2L)]
Témpera y pan de oro bruñido
sobre panel de madera de cedro
[Tempera and burnished gold leaf
on cedar wood panel]
67 × 67 cm
Colección privada

Dos obras de la serie PARIS 12082007:
1810 (nº 31) y 1820 (nº 32), 2007
Óleo sobre papel
[Oil on paper]
20 × 25 cm (cada una / each one)
La Colección Jumex, México

Seis fotografías de la serie Black Kites
Perspective [Perspectiva de Papalotes
negros (frontal horizontal; derecha,
arriba, atrás a la derecha; atrás, atrás a la
izquierda)],
Todas de 1997 / impresas en 2008**

Impresión cromogénica de archivo en Fuji
crystal
[Fuji crystal chromogenic archive print]
40.6 × 50.8 cm (cada una / each one)
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Bubble on Stone, 2008**
[Burbuja sobre piedra]
Impresión cromogénica de archivo en Fuji
crystal
[Fuji crystal chromogenic archive]
40.6 × 50.8 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Éclaircie, 2008–2019
Témpera y pan de oro sobre lienzo
[Tempera and gold leaf on canvas]
200 × 200 cm
Centre Pompidou, París; Musée national
d'art moderne / Centre de création
industrielle. Donado por Galerie Chantal
Crousel, 2021
p. 26 Foto: Florian Kleinefenn

Tronco 2, 2008
[Trunk 2]
Témpera y pan de oro sobre madera
[Tempera and gold leaf on wood]
88.9 × 27.9 × 14.9 cm Cortesía del artista

Tronco 4, 2008
[Trunk 4]
Témpera y pan de oro bruñido
en madera de Sabino
[Tempera and burnished gold leaf
on Sabino wood] 90.6 × 31 × 16 cm
Colección Catherine Petitgas

Tronco 6, 2008
[Trunk 6]
Temple y pan de oro bruñido sobre
madera de Sabino
[Tempera and burnished gold leaf
on Sabino wood] 90.6 × 31 × 16 cm
Colección Catherine Petitgas
Estudio Michel Zabé

Eyes under Elephant Foot, 2009
[Ojos bajo pata de elefante]
Tronco de beaucarnea y ojos de cristal
[Beaucarnea trunk and glass eyes]
147 × 144.5 × 140 cm
Colección Charpenel, Guadalajara



Mapa estelar en árbol, 2009
[Star map on tree]
Sulfato de calcio (yeso), cola animal,
grafito y tronco de mango
[Calcium sulfate (plaster), animal glue,
graphite and mango tree trunk]
Total: 72.6 × 69.7 × 40 cm

Compra de Severance y Greta Millikin
Fondo 2009.343
The Cleveland Museum of Art
Foto: Estudio Michel Zabé

Gripped Matter 1-6, todos 2011
[Materia sujetada]
Terracota
[Terracotta]
Varias dimensiones
[Variable dimensions]
Cortesía del artista

Worm Taco (Tacos de gusanos), 2011**
Impresión con pigmentos
[Pigment print]
50.8 × 40.6 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]



Roiseau 6, 2012
Rama de bambú y plumas de ave
[Bamboo branch and bird feathers]
290 × 270 × 190 cm
Cortesía del artista y Galerie Chantal
Crousel, París
Foto: Florian Kleinefenn

Roiseau 12, 2012**
Rama de bambú y plumas de ave
[Bamboo branch and bird feathers]
200 × 240 × 70 cm

9 esculturas individuales de River Stone
[Piedra de río] tituladas: Canto rodado
con gotas (Rolling drops); Cenicero personal
(Personal ashtray); Cruz; Fruto; Haba;
Hacha de agua (Water ax); Huarache;
Granada; Roca Tortuga, todas de 2013
Talla en piedras de río de la
costa de Guerrero, México
[Carved river cobblestones from the
Guerrero coast, Mexico]
Varias dimensiones
[Variable dimensions]
Cortesía del artista

4 esculturas individuales de River Stone
[Piedra de río] tituladas: Ballena (Whale);
Cenicero azteca (Aztec ashtray); Doble
yoní (Yoni double); Inserción orbital
(Orbital insertion), todas de 2013*

Talla en piedras de río de la costa de
Guerrero, México
[Carved river cobblestones from the
Guerrero coast, Mexico]
Varias dimensiones
[Variable dimensions]

3 esculturas individuales de *River Stone*
[Piedra de río] tituladas: *Papaya*; *Ciclos de gotas (Drops cycle)*; *Gota cíclica (Cyclical drop)*, todas de 2013
Talla en piedras de río de la costa de Guerrero, México
[Carved river cobblestones from the Guerrero coast, Mexico]
Colección Rocío y Boris Hirmas



Brainstone, 2013
[Piedra cerebral]
Talla en piedra de río de la costa de Guerrero, México
[Carved diorite river cobblestone from the Guerrero coast, Mexico]
17.5 × 22 × 16 cm
Colección Fundación Amparo,
Museo Amparo, Puebla, México
Foto: Cortesía Museo Amparo

Corteza creciente (Crescent rind), 2013
Piedra de río volcánica tallada no porosa de la costa de Guerrero, México
[Non-porous carved volcanic river rock from the coast of Guerrero, Mexico]
9.5 × 44 × 22 cm
Colección privada

Fish Stone 1-3, 2013
[Pez piedra]
Talla en piedra de río de la costa de Guerrero, México
[Carved river cobblestone from the Guerrero coast, Mexico]
Varias dimensiones [Variable dimensions]
Cortesía del artista



Gotas y bolas (Ball and drops), 2013
Talla en piedra de río de la costa de Guerrero, México
[Carved diorite river cobblestone from the Guerrero coast, Mexico]
9 × 35 × 26 cm; 14 × 16 × 16 cm;
10 × 17 × 15 cm; 21 × 37 × 30 cm
Cortesía del artista
Foto: Estudio Michel Zabé

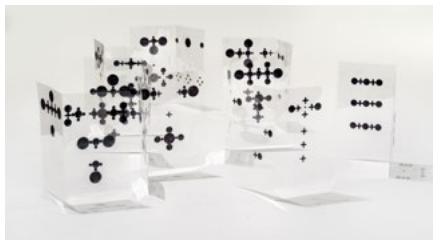
Hueso turbo (Turbo bone), 2013
Talla en piedra de río de la costa de Guerrero, México
[Carved igneous river cobblestone from the Guerrero coast, Mexico]
12 × 27 × 16 cm
Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo.
Pieza del Programa Pago en Especie, ejercicio fiscal 2018

Inserción en espiral (Spiral insertion), 2013
Talla en piedras de río (diorita y jaspe) de la costa de Guerrero, México
[Carved diorite and jasper river cobblestones from the Guerrero coast, Mexico]
12 × 42 × 22 cm
Colección privada

La DS (Cornaline), 2013**
Citroën modificado
[Modified Citroën]
150 × 490 × 120 cm
p. 14 Foto: Markus Tretter

Piñanona en el muro, 2013
[Swiss cheese plant on wall]
Impresión con pigmentos
[Pigment print]

50.8 × 40.6 cm
Cortesía del artista



Prototype for Blind Signs, 2013**
[Prototipo de señalización para invidentes]
9 elementos; rotulador sobre acetato
[9 elements; marker on acetate]
20.3 × 11.4 × 11.4 cm (cada uno)
Foto: Alex Yudzon

Tortuga (Turtle), 2013
Talla en piedra de río de la costa de Guerrero, México
[Carved granite river cobblestone from the Guerrero coast, Mexico]
25 × 23 × 23 cm
Colección privada

Eyacuyáhuatl, 2014
Talla en piedra de río de la costa de Guerrero, México
[Carved diorite river cobblestone from the Guerrero coast, Mexico]
10 × 25 × 18.5 cm
Cortesía del artista

16 obras de la serie *Inner Cut* tituladas individualmente: *Albatros*; *Beherens Replica*; *Bellen I*; *Bellen II*; *Black Dagger II*; *Bone*; *Cuartas Paisas Land Replica*; *Double Dagger*; *Double Spoon*; *Duck*; *Ikarus I*; *Ikarus II*; *Pegasus Moomba II*; *Shoe II*; *Standard*; *Turning Point*, todas de 2014**

Madera y grafito
[Wood and graphite]
Varias dimensiones
[Variable dimensions]
p. 42 Foto: Cathy Carver

Cecina, 2014
[Salad meat]
Impresión con pigmentos
[Pigment print]
50.8 × 40.6 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]
Cortesía del artista

*Darth Vader 2014***
Impresión con pigmentos
[Pigment print]
50.8 × 40.6 cm

Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]

Lápiz diarios 1-4, todos 2014-2024
Grafito sobre gesso sobre panel de madera
[Graphite on gesso on wood panel]
76 × 79 cm
Cortesía del artista

Satellite Sputnik on Ashtray, 2014**
[Satélite Sputnik en un cenicero]
Base metálica, polímero
[Base metal, polymer]
7.6 × 17.8 × 17.8 cm



Tsugite / Buddha / Ferrari 290 MM, 2015*
Acrílico sobre madera, figura de Buda, modelo de coche en miniatura
[Acrylic on wood, Buddha figure, miniature car model]
75.5 × 30 × 35 cm
Cortesía del artista

Foto: Gerardo Landa / Eduardo Sánchez
(Estudio GLR)



4 esculturas *Roto Shaku*: 8; 11; 14; 17, todas de 2015**
Cinta de plástico y grafito sobre madera
[Plastic tape and graphite on wood]
182 × 4 × 4 cm (cada una / each one)

Obi Scroll 12, 2015**
[Pergamino Obi]
Algodón, washi, madera japonesa
[Cotton, washi, Japanese wood]
Pergamino [Scroll]: 137 × 54.5 cm
Caja de madera [Wood box]:
62.9 × 9.6 × 9.4 cm

*Roto Shaku 1, 2, 4, 5, 2015***
Cinta de plástico, cinta de papel, cinta de cobre y grafito sobre madera
[Plastic tape, paper tape, copper tape and graphite on wood]
182 × 2.5 × 2.5 cm (cada uno)

Roto Shaku 3, 2015
Cinta de plástico, cinta de cobre y grafito sobre madera
[Plastic tape, copper tape and graphite on wood]
182 × 4 × 4 cm
Cortesía del artista

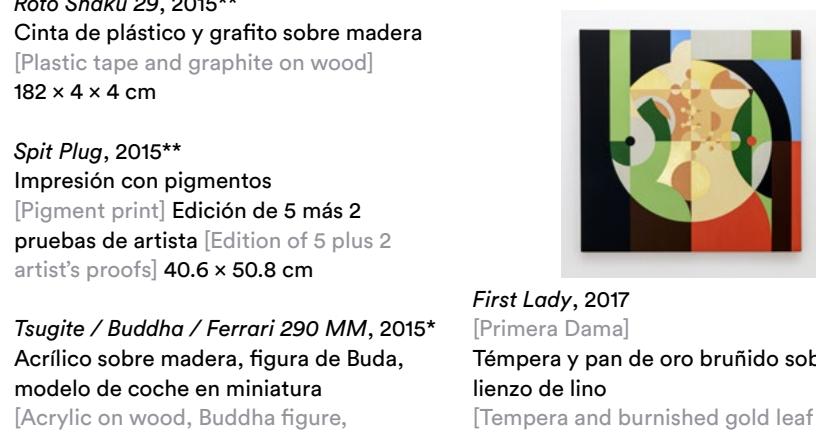
12 × sin título (OROXXO) nº 021; 022; 023; 024; 204; 205; 206; 252; 253; 254; 292; 293, 2017
Vinilo en envases de jugo
[Vinyl on juice containers]
Varias dimensiones
[Variable dimensions]
La Colección Jumex, México

Roto Shaku 29, 2015**
Cinta de plástico y grafito sobre madera
[Plastic tape and graphite on wood]
182 × 4 × 4 cm

Spit Plug, 2015**
Impresión con pigmentos
[Pigment print]
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]
40.6 × 50.8 cm

Tsugite / Buddha / Ferrari GTO, 2015
Acrílico sobre madera, figura de Buda, modelo de coche en miniatura
[Acrylic on wood, Buddha figure, miniature car model]
114 × 33.5 × 32 cm
Cortesía del artista

Foto: Gerardo Landa / Eduardo Sánchez
(Estudio GLR)



First Lady, 2017
[Primera Dama]
Tempera y pan de oro bruñido sobre lienzo de lino
[Tempera and burnished gold leaf on linen canvas]
75 × 75 cm
Cortesía del artista

Mapa de Chapultepec, 2019
[Chapultepec Map]
Impresión
[Print]
200 × 60 cm
Cortesía del artista
p. 56 Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (Estudio GLR)

Mingitorio en Bali, 2017**
[Urinal in Bali]
Impresión con pigmentos
[Pigment print]
50.8 × 40.6 cm
Edición de 5 más 2 pruebas de artista
[Edition of 5 plus 2 artist's proofs]



Dado interior, 2018
[Inner Dice]
Tezontle rojo
[Red tezontle]
30 × 30 × 30 cm
Cortesía del artista
Foto: Gerardo Landa / Eduardo Sánchez
(Estudio GLR)

Dado matriz, 2018
[Matrix Dice]
Tezontle rojo
[Red tezontle]
30 × 30 × 30 cm
Cortesía del artista

Dé capital, 2018
Piedra caliza
[Limestone]
30 × 30 × 30 cm
Colección privada

Dé génital, 2018
Piedra caliza
[Limestone]
30 × 30 × 30 cm
The Hapuna Collection

Dé intérieur, 2018
Piedra caliza
[Limestone]
30 × 30 × 30 cm
The Hapuna Collection

Dé ogival, 2018
Piedra caliza
[Limestone]
30 × 30 × 30 cm
Colección privada

Mapa de Chapultepec, 2019
[Chapultepec Map]
Impresión
[Print]
200 × 60 cm
Cortesía del artista
p. 56 Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (Estudio GLR)

Veladoras Arte Universal, Dianny Peña Bernaldez, 2019*
[Candles Universal Art, Dianny Peña Bernaldez]
Cartón y medias de red
[Carboard and fishnet tights]
105 x 84 x 5 cm



Veladoras Arte Universal, Mercedes Aedo Martínez, 2019*
[Candles Universal Art, Mercedes Aedo Martínez]
Cartón y medias de red
[Carboard and fishnet tights]
44 x 182 x 4 cm
Foto: Gerardo Landa / Eduardo Sánchez (Estudio GLR)

Covid 8.6.20, 2020**
Técnica mixta sobre cartulina dorada
[Mixed media on gold card]
13.7 x 12 cm

Covid 10.6.20, 2020**
Técnica mixta sobre cartulina dorada
[Mixed media on gold card]
13.7 x 12 cm

Covid tbc, 2020**
Técnica mixta sobre cartulina dorada
[Mixed media on gold card]
12 x 13.5 cm

Finger skulls, 2020
[Cráneos con dedos]
Conjunto de seis. Gouache y tinta sobre arcilla cruda
[Set of six. Gouache and ink on raw clay]
Varias dimensiones
[Variable dimensions]
Cortesía del artista
p. 24 Foto: Dan Bradica

Finger skulls, 2020
[Cráneos con dedos]
Conjunto de 21. Terracota cocida, gouache y tinta sobre arcilla cruda, grafito
[Set of 21. Fired terracotta, gouache and ink on raw clay, graphite]
Varias dimensiones
[Variable dimensions]
Cortesía del artista
Ánima / Anima, 2023-2024
Témpera y pan de oro sobre lienzo de lino
[Tempera and gold leaf on linen canvas]
200 x 200 cm
La Colección Jumex, México
p. 15 Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (GLR Estudio)
120 x 120 x 3.2 cm

Ochiba, 2020
Témpera y pan de oro sobre lienzo de lino
[Tempera on gold leaf on linen canvas]
200 x 200 cm
Colección privada

Untitled, 2020**
[Sin título]
Técnica mixta sobre cartulina dorada
[Mixed media on gold card]
13.7 x 12 cm



Untitled, 2023**
[Sin título]
Témpera, pan de oro, grafito y gesso sobre madera
[Tempera, gold leaf, graphite and gesso on wood]
40 x 40 x 4 cm
p. 76 Gerardo Landa / Eduardo López (GLR Estudio)
Ping Pond Table (stone), 2024*
[Mesa de Ping Pond (piedra)]
Piedra
[Stone]
75 x 454 x 454 cm

Samurai Tree (Invariant 20E), 2024*
[Árbol samurái (Invariant 20E)]
Témpera y pan de oro sobre lienzo
[Tempera and gold leaf on canvas]
120 x 120 cm

The Eye of GO (Blue), 2024
[El ojo de GO (azul)]
Témpera sobre lienzo de lino
[Tempera on linen canvas]
120 x 120 cm
Cortesía del artista
p. 37 Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (GLR Estudio)

Working Table, 2025**
[Mesa de trabajo]
Materiales diversos
[Various materials]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]

*Sin título, s.f.***
[Untitled]
Plexiglás
10 x 10 x 10 cm

* Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York
** Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York / París / Los Ángeles

NOTEBOOK PAGES
PÁGINAS DE CUADERNOS DE TRABAJO
p. 16
Notebook 9
(September 12, 1996 – February 5, 1999), page 18
Foto: D. James Dee
p. 17
Notebook 4
(February 24, 1993 – March 6, 1994), page 116
Foto: D. James Dee
p. 34
Notebook 2
(July 17, 1992 – February 22, 1993), page 137
Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (Estudio GLR)

p. 35
Notebook 7
(November 15, 1994 – August 2, 1995), page 55
Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (Estudio GLR)

p. 44
Notebook 2
(July 17, 1992 – February 22, 1993), page 137
Foto: D. James Dee

p. 45
Notebook 3
(March 1, 1993 – July 24, 1993), page 81
Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (Estudio GLR)

pp. 54-55
Notebook 18
(October 1, 2010 – May 9, 2012), page 78-89
Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (Estudio GLR)

IMÁGENES DE REFERENCIA REFERENCE IMAGES

p. 58 Foto: Cortesía kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York
p. 59 Foto: Gerardo Landa / Eduardo López (Estudio GLR)
pp. 26 y 73
© 2025 Florian Kleinefenn – Todos los derechos reservados / SOMAAP, México

Con información correcta al cierre de esta publicación.
[Correct at time of going to press].

Fundación Jumex Arte Contemporáneo agradece las facilidades otorgadas por el Instituto Politécnico Nacional para utilizar parte de su marca en este proyecto de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo en conjunto con el Mtro. Gabriel Orozco. Esta publicación se realizó como memoria de la exposición “Gabriel Orozco: Politécnico Nacional” y, su distribución, por los circuitos del Museo Jumex, es únicamente con fines culturales y educativos y sin fines de lucro. La ganancia de la venta de cada ejemplar, por los circuitos del Museo Jumex, constituye únicamente una cuota de recuperación de los gastos de producción.

Fundación Jumex Arte Contemporáneo is grateful for the facilities granted by Instituto Politécnico Nacional to use part of its trademark in this project organized by Fundación Jumex Arte Contemporáneo in collaboration with Mr. Gabriel Orozco. This publication was produced as documentation of the exhibition entitled “Gabriel Orozco: Politécnico Nacional,” and its distribution, through the circuits of the Museo Jumex, serves cultural and educational non-profit purposes. Proceeds from the sale of each copy, through the circuits of the Museo Jumex, constitute solely a cost recovery fee for production expenses.



Vitral, 1998

MUSEO JUMEX

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

Presidente [President]
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia
[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]
Marielsa Castro Vizcarra

Asistentes curatoriales
[Curatorial Assistants]
Adriana Kuri Alamillo
Carolina Estrada García

Coordinadora editorial
[Editorial Coordinator]
Aely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Design]
Carolina Oliva

Equipo de Educación y Fomento
[Education and Grants]
Francisco Javier Navarrete,
Sofia Santana, Rodrigo Cabral

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, José Juan Zúñiga,
Adrián González, Montserrat Carreño

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

Equipo de Producción [Production Team]
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruiz,
Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Víctor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes,
Edgar Orozco, Ulises Muñoz

Gerente de Comunicación
[Communications Manager]
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
[Communications Coordinator]
Mónica Quintini

Gerente de Administración
[Administrative Manager]
Aurora Martínez

Equipo de Administración
[Administrative Team]
Arturo Quiroz, Javier Cartagena,
Alan E. Castro, Héctor Polo,
Moisés Aparicio, Marisol Vázquez,
Berencice Domínguez,
Edith Martínez, 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 Team]
Verónica Adame, José Escárcega

