

ENTRECRUZAMIENTOS DE LA COLECCIÓN JUMEX



#03

CREANDO LO CONTEMPORÁNEO

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Creando lo contemporáneo

Traversing the Collection
Crafting the Contemporary

#03

Creando lo contemporáneo Adriana Kuri Alamillo



Santiago Borja (1970). *Diván*, 2010. Impresión de inyección de tinta sobre papel

“Dentro del discurso del arte contemporáneo, lo artesanal es una rúbrica inestable, pero potencialmente útil bajo la cual acorrallar a una gran cantidad de extraños compañeros”.

Julia Bryan-Wilson, *Eleven (Contradictory) Propositions in Response to the Question: What is Contemporary Craft?*, 2013

“Artesanal es una palabra amplia y resbaladiza”¹ y por lo tanto con muchas asociaciones. Al emplearla, se designa un tipo de objeto, un material o una relación histórica y con frecuencia alude a lo hecho a mano y lo doméstico. Lo artesanal es “una forma de crear que generalmente produce un objeto con una función”.² Sin embargo, lo artesanal se extiende más allá de esos límites e incluye producción artística que se relaciona con el arte contemporáneo tanto en conflicto como en armonía.

Históricamente, la artesanía y el arte formaban parte del mismo sistema de producción. Antes del siglo XV, en los talleres medievales europeos, ya sea dedicados a crear vasijas de cerámica o producir un fresco, se seguían procesos similares.

- 1 Joyce Lovelace, “Craft: Seriously, What Does the Word Mean?”, American Craft Council, 5 de octubre de 2018, <https://craft.council.org/magazine/article/craft-seriously-what-does-word-mean> (Cita de Fabio Fernández, artista; Ex-Director Ejecutivo, Society of Arts + Crafts, Boston)
- 2 “Art Term, Craft”, Tate, 7 de abril de 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/craft>

Los clientes comisionaban un trabajo a gremios de artesanos en lugar de asignar la producción a un individuo, y pagaban esta labor como lo harían a cualquier trabajador. Esta práctica cambió cuando, a principios del siglo XV, los intelectuales florentinos comenzaron a darle mayor importancia a la creatividad individual, lo que llevó a que varios pintores solicitaran exitosamente que se les comenzara a pagar según el mérito. A estos creadores se les empezó a conocer como artistas, mientras que a los productores que optaron por permanecer en sus talleres colectivos de cerámica, textil o metal, dentro del sistema de gremios, se les denominó artesanos. Fue así como se instituyó la jerarquía entre arte y artesanía.

Esta clasificación trajo consigo una serie de asociaciones que persistieron a través de los años. Lo artesanal se relacionó con la función y la técnica, mientras que el arte, con preocupaciones estéticas. El arte se asoció con lo masculino, y la artesanía, con lo femenino. Las artesanías eran comunes y populares, el arte era para una élite. Muy pronto, sin embargo, surgió la pregunta de cuáles eran las diferencias reales entre el arte y lo artesanal.

A mediados de 1800, William Morris comenzó a cuestionar la división entre lo artesanal y el arte al aportar una estética y sensibilidad artística en la creación de objetos artesanales como el papel tapiz y el tejido. Otros artistas, interesados en la misma cuestión, también se centraron en producir obra que no se consideraba dentro de los parámetros de las artes “bellas” o “altas”. El Movimiento de Artes y Oficios nació de los pensamientos y prácticas de artistas rebeldes que se negaron a exhibir en la Real Academia de las Artes debido al estatus inferior otorgado a ciertos medios. “El terreno más conocido de lo artesanal, su *fons et origo*, al menos en el Occidente

industrializado [se remonta] al Movimiento Inglés de Artes y Oficios”.³

Los fundadores del movimiento fueron de los primeros en criticar la industrialización y se desencantaron con la dirección impersonal y mecanizada que la sociedad estaba tomando en el siglo XIX. Basaron su manufactura en valores relacionados con los efectos de la industrialización en el diseño y la artesanía tradicional, y en reacción a la disminución de estándares que asociaron con la producción a máquina y en fábricas, recurrieron a nuevas formas de vida y creación artística. El Movimiento de Artes y Oficios se esforzó por revivir y preservar técnicas tradicionales de fabricación artesanal que fueron reemplazadas por máquinas durante la era victoriana; creyendo que la conexión establecida entre un artista y su obra a través de lo manual era esencial tanto para la realización humana como para la elaboración de objetos hermosos, útiles y significativos.⁴

El Movimiento de Artes y Oficios se extendió por Europa y América en la década de 1890, y sus preocupaciones perduraron hasta el siglo XX, integrándose con el modernismo. Los límites entre lo artesanal y el arte se volvieron cada vez más borrosos, particularmente en la Bauhaus en Alemania, donde los artistas y diseñadores experimentaron e integraron constantemente la artesanía y las prácticas industriales en su obra.

El período inicial de la Bauhaus puede verse como un puente entre el Art Nouveau, el Movimiento de Artes y Oficios

3 S.K. Tillyard, *The Impact of Modernism: the Visual Arts in Edwardian England*, (Londres: Routledge, 1988), 17.

4 “The Arts & Crafts Movement”, *The Art Story*, The Art Story Foundation, 11 de abril de 2020, <https://www.theartstory.org/movement/arts-and-crafts/>

y el nuevo lenguaje visual del modernismo. La Bauhaus asumió la tarea de dismantlar la jerarquía entre arte y la artesanía. Sus “talleres fueron espacios de transición entre la fábrica y el taller artesanal (...) entre el experimento libre y la elaboración de piezas fordianas, entre la obra de arte única y los artículos industrializados en serie”,⁵ nivelando así la distinción entre las bellas artes y las artes aplicadas, eligiendo avanzar sin marcar divisiones. Su manifiesto de unificación de las artes a través de lo artesanal y su posterior enfoque en restablecer el contacto del artista con el mundo de la producción mecánica formalizaron la educación y creación artística de tal manera que persiste hasta nuestros días.⁶ Hoy en día, los artistas contemporáneos usan lo artesanal en y como parte de su trabajo de muchas formas y para comunicar todo tipo de reflexiones.

En el arte contemporáneo, un objeto puede aludir a lo artesanal a través de estas asociaciones históricas: una relación con una práctica artesanal tradicional que forma parte de un patrimonio cultural, un material o medio fuera de lo que usualmente se considera arte, la cualidad de haber sido producido manualmente o una relación con lo doméstico, femenino y decorativo. Los artistas contemporáneos emplean lo artesanal de múltiples formas, trascendiendo de modo intencional los límites al destacar las jerarquías que históricamente se han relacionado con el uso de ciertos materiales y técnicas; mientras

5 “Craft becomes Modern: The Bauhaus in the Making”, 100 Years of Bauhaus, Bauhaus Kooperation 2020, 11 de abril de 2020, <https://www.bauhaus100.com/magazine/experience-the-bauhaus/craft-becomes-modern-the-bauhaus-in-the-making/>

6 “Bauhaus”, The Art Story, The Art Story Foundation, 11 de abril de 2020, <https://www.theartstory.org/movement/bauhaus/>



Mónica Castillo (1961). *Modelo para autorretrato III y representación*, 1997. Hilo tejido a gancho y base de madera

que los artesanos contemporáneos han adoptado sus propios enfoques de arte conceptual.

Lo artesanal puede referirse a tipos de objetos hechos de una gran cantidad de materiales específicos, en particular cerámica, fibra, vidrio, metal o madera. Estos materiales pueden desplegarse funcional o conceptualmente, pero de cualquier forma han sido categorizados como artesanales a lo largo de los años. La pieza *Modelo para autorretrato III y representación* de Mónica Castillo socava la tradición del retrato en la pintura a través del uso de fibra y crochet, deconstruyendo la jerarquía que posicionó la pintura como arte y el textil como artesanía.

Las esculturas de porcelana de Hannah Wilke en *Untitled (white)* [Sin título (blanco)] evocan la idea de conchas, flores y genitales femeninos al mismo tiempo, valiéndose de un ícono visual feminista y un uso intencionado de material artesanal para subvertir la obsesión de sus contemporáneos masculinos con las redes y sistemas mediante los pliegues delicados y orgánicos de las obras. El uso de cartón y papel plegado, por parte de Olafur Eliasson, para crear *3D Fivefold Symmetry* [Simetría quintuple 3D] irrumpe en la formalidad de la pieza precisamente por el uso de un material simple y familiar. Al recordar el plegado tradicional de papel chino (zhenzhi), el trabajo de Eliasson reflexiona sobre cómo se produce e interpreta el espacio en el arte y la artesanía desde fuera de la tradición occidental.

Julia Bryan-Wilson expresa que “lo artesanal saca su fuerza de su calidad anacrónica y de sus lazos con las tradiciones, tanto por su adhesión al trabajo artesanal convencional

como por sus reinenciones más desordenadas”.⁷ Esta idea de trabajar con tradición y herencia mientras se mantiene una conversación con su uso y significado en el momento contemporáneo se puede ver en la obra *Crawl* [Desplazamiento] de Andisheh Avini. El artista emplea la marquetería tradicional iraní para explorar la dualidad de su identidad personal mediante la combinación y yuxtaposición de íconos y motivos iraníes con las tradiciones occidentales de minimalismo y abstracción.

La pieza *Diván* de Santiago Borja documenta su intervención en el estudio y el icónico sofá de terapia de Freud. Al cubrir el sofá con textiles creados en colaboración con la comunidad wixárika (huichol), Borja crea una analogía entre la interpretación del mundo que hacen los wixárika a través de los sueños y el mapeo psicoanalítico de Freud de lo consciente y lo inconsciente.⁸ A la vez, esta obra socava las jerarquías culturales occidentales que se han impuesto a través de los años. La flor de Yoshihiro Suda en *Spring of Wood* [Primavera de madera] está producida empleando la técnica japonesa de tallado en madera de netsuke, esculturas en miniatura creadas para acompañar el vestido tradicional japonés. Aunque son un homenaje a esta práctica, las piezas de Suda, ubicadas estratégicamente en las grietas y marcas de la arquitectura, tienen como objetivo cambiar la perspectiva del espectador al alentarlos a ver cosas que de otra manera ignorarían.

7 Julia Bryan-Wilson, “Eleven (Contradictory) Propositions in Response to the Question: What is Contemporary Craft?,” en *Craft: Documents of Contemporary Art*, ed. Tanya Harrod (Cambridge, MA: The MIT Press, 2018), 65.

8 Catalina Lozano, “Santiago Borja - Divan: Free-Floating Attention Piece”, Freud Museum, Freud Museum London, 2010, <https://www.freud.org.uk/exhibitions/santiago-borja-divan/>

La artesanía y lo que la renombrada estudiante y profesora de la Bauhaus Anni Albers llamó “sensibilidad táctil” siempre se han interconectado con la artesanía. Especialmente después de la industrialización y el auge de la producción en masa de máquinas que “nos ahorra trabajo y aburrimiento; pero también nos impide participar en la formación del material y deja inactivo nuestro sentido del tacto (...) tocamos las cosas para asegurarnos de la realidad”.⁹

Gabriel Kuri, Pia Camil y Mike Kelley intencionalmente hacen, reutilizan o comisionan objetos hechos a mano. Sin embargo, la presencia de esa mano tiene un propósito diferente dentro de cada una de sus prácticas. Los cuatro gobelinos laboriosamente tejidos a mano que componen *Gobelino políptico franja magenta (aeropuerto)* [Magenta stripe polyptych gobelin tapestry (airport)] de Gabriel Kuri resaltan los residuos de las interacciones humanas a través de la reproducción de un recibo desechable. Completado en un estilo tradicional de tejido de Guadalajara por varios tejedores, los tapices de Kuri cuestionan los principios establecidos del consumismo y la temporalidad en la vida contemporánea.

En *Espectacular Telón Pachuca I y II* [Spectacular Pachuca Curtain I and II], Pia Camil se apropia de vallas publicitarias y sus símbolos para producir cortinas de lona teñidas y cosidas a mano en un esfuerzo por desacelerar el proceso de producción cultural en masa a través de artesanías hechas a mano. Los recuerdos desechados de la infancia que encuentra Mike Kelley conservan su estética artesanal, mientras que a la vez son intervenidos de una manera que los despoja de sus

9 Anni Albers, “Tactile Sensibility” en *Craft: Documents of Contemporary Art*, 27-30.



Gabriel Kuri (1970). *Gobelino políptico franja magenta (aeropuerto)*, 2008. Set de cuatro gobelinos tejidos a mano

asociaciones nostálgicas con la inocencia. En *Untitled* [Sin título], Kelley cosió dos conejitos de peluche juntos creando una criatura que podría haber salido de una pesadilla o podría representar un burlesco sexual. Su asalto a la “alta” cultura a través del uso de materiales domésticos y la artesanía se burla del artista masculino prometeico.

Los materiales relacionados con lo artesanal, así como los procesos creativos que han determinado la forma en que se ha definido este concepto, conllevan una asociación con lo doméstico y, por lo tanto, con lo femenino y potencialmente decorativo. Los artistas contemporáneos utilizan y proveen relecturas de estos materiales y actividades. El papel tapiz en cinco paneles de Roy Lichtenstein titulado *Wallpaper with Blue Floor Interior* [Papel tapiz con interior de piso azul] representa una habitación moderna y lujosa en un medio destinado a existir precisamente sobre la pared de una habitación. Lichtenstein forma parte de la conversación que William Morris comenzó con sus diseños de papel tapiz como parte del Movimiento de Artes y Oficios, al forjar materialmente una conexión con el espacio doméstico y la artesanía.

En *Divergencias negra* [Black divergences] de María Ezcurra Lucotti, los calcetines de nylon negro y los aros de bordado le permiten revisar, exhibir y alterar las implicaciones de la feminidad. La materialidad de la escultura crea una asociación con la esfera doméstica, lo que permite a Lucotti exponer las relaciones entre lo que usamos para cubrir nuestros cuerpos y los significados culturales que comunican esos objetos. *Untitled* [Sin título] de Peter Fischli y David Weiss presenta los avatares de los artistas, Rat y Bear, en una instalación prácticamente de tamaño real que lleva la pieza al ámbito doméstico a través de títeres de trapo y mantas apiladas. Con

esta pieza, proponen una transformación al espacio común, creando una revisión de la banalidad cotidiana e intentando una inversión de valores y jerarquías. *What-If Could-Be* [Y-si Podría-Ser] es parte de la serie *knitting pictures* [imágenes tejidas] de Rosemarie Trockel. Estas piezas de lana tejida a máquina combinan a propósito la “artesanía femenina” con la “producción masculina a máquina”, por lo que critican irónicamente los roles que las mujeres tienen y han tenido en la sociedad y el arte. Trockel le da la vuelta a los prejuicios incrustados en el material supuestamente doméstico que emplea, casi como si Trockel preguntara ... ¿”y si” lo artesanal “pudiera ser” más?.

“Lo artesanal se está viendo actualmente en un frente mucho más amplio, yendo más allá de las artesanías para abarcar todo tipo de fabricación”.¹⁰ Las formas en que se define o designa lo artesanal no pueden encajar claramente en categorías perfectamente delineadas precisamente porque lo artesanal cambia constantemente. Se informa por la historia y es una parte esencial del momento contemporáneo. Lo artesanal es más que sus definiciones a través múltiples registros. Existe como un concepto, un medio, una parte inherente de toda producción artística y un proceso incorporado a la perfección con la creación.

Por eso, incluso si el debate arte vs. artesanal continúa, la verdad es que “si el arte se ve como un sistema técnico en el que la habilidad nos encanta, [entonces] el término artesanal seguramente es un componente de lo que Alfred Gell

10 Tanya Harrod, “Introduction // Craft Over and Over Again,” en *Craft: Documents of Contemporary Art*, 16.

llama ‘la tecnología del encantamiento’.”¹¹ Por lo tanto los artistas que desafían los límites y que involucran en su proceso y producción artística lo artesanal están, en efecto, creando lo contemporáneo.

Adriana Kuri Alamillo es asistente curatorial del Museo Jumex.



Andisheh Avini (1974). *Crawl* [Desplazamiento], 2010. Marquetería sobre panel de madera

11 *Ibid.*, 18.

Crafting the Contemporary Adriana Kuri Alamillo

“Within the discourse of contemporary art, craft is an unstable but potentially useful rubric under which to corral a host of strange bedfellows.”

Julia Bryan-Wilson, *Eleven (Contradictory) Propositions in Response to the Question: What is Contemporary Craft?*, 2013



Peter Fischli and David Weiss (1952 y 1946-2012). *Untitled*, 2008-2009.
2 rag puppets, 2 breathing machines

“Craft is a broad and slippery word”¹; with many associations. When used it might designate a type of object, a material or a historical relation. Frequently it alludes to the handmade and the domestic, “a form of making which generally produces an object that has a function.”² But craft stretches past those limits to types of making that touch on contemporary artistic production both in conflict and harmony.

Historically, craft and art were seen as part of the same form of production. Before the 1400s, medieval European workshops, whether dedicated to creating ceramic vessels or producing a fresco, all followed similar processes.

Patrons commissioned guilds of craftsmen rather than individuals, and paid for their labor as they would any workman.

- 1 Joyce Lovelace, “Craft: Seriously, What Does the Word Mean?”, American Craft Council, October 5, 2018, <https://craftcouncil.org/magazine/article/craft-seriously-what-does-word-mean> (Quote by Fabio Fernández, artist; past executive director, Society of Arts + Crafts, Boston)
- 2 “Art Term, Craft”, Tate, April 7, 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/craft>

In the early 15th century, Florentine intellectuals began placing greater importance on individual creativity, leading to painters successfully petitioning their patrons to begin paying them according to merit. These makers became known as artists. Makers who chose to remain in their collective ceramic, textile, metal, etc. workshops within the guild system were deemed artisans. Thus, the hierarchy of art and craft was instituted.

This hierarchy brought about a number of associations that persisted. Craft was associated with function and technique, art with more aesthetic concerns. Art was seen as masculine, and craft as feminine. Crafts were common and popular; art was for an elite. Soon enough though, the question of what the real differences were between art and craft arose.

In the mid-1800s William Morris began questioning the starkly drawn lines between craft and art by bringing an artist aesthetic and sensibility to craft objects like wallpaper and tapestry. Other artists, concerned with the same issue, also turned their focus to making work that was not considered within the parameters of the 'fine' or 'high' arts. The Arts and Crafts Movement was born from the thoughts and practices of rebel artists angrily refusing to exhibit at the Royal Academy of Arts because of the lesser status afforded to certain mediums. "Crafts' most familiar ground, its *fons et origo*, at least in the industrialized West [can be] traced back to the British Arts and Crafts Movement."³

The founders of the movement were some of the first major critics of industrialization and they became increasingly disenchanted with the impersonal and mechanized direction

3 S.K. Tillyard, *The Impact of Modernism: The Visual Arts in Edwardian England*, (London: Routledge, 1988) 17.

that society was taking in the 19th century. They based their production on values concerned with the effects of industrialization on design and traditional craft, and in reaction to the perceived decline in standards that they associated with machine and factory production these makers turned to new ways of living and producing. The Arts and Crafts Movement strived to revive and preserve the traditional techniques of handmade production being replaced by machines during the Victorian Era believing that the connection created between an artist and their work through handcraft was essential to both human fulfillment and the creation of beautiful, useful and meaningful items.⁴

The Arts and Crafts Movement spread through Europe and to America in the 1890s, and its concerns lasted into the 20th Century to become integrated with Modernism. The boundaries between craft and art became increasingly blurred, particularly at the Bauhaus in Germany, in which artists and designers consistently experimented and integrated craft as well as industrial practices into their work.

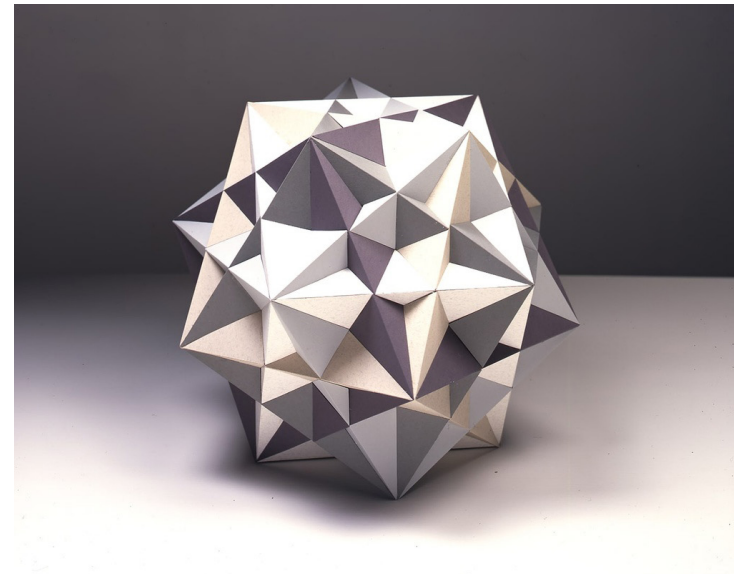
The Bauhaus's early period can be seen as bridging Art Nouveau and Arts and Crafts Movements with the new visual language of Modernism. The Bauhaus took up the task of dismantling the hierarchy of art and craft. Their "workshops were transitional spaces between factory and craft workshop [...] between free experiment and Fordian piecework, between

4 "The Arts & Crafts Movement", The Art Story, The Art Story Foundation, April 11, 2020, <https://www.theartstory.org/movement/arts-and-crafts/>

unique work of art and industrially mass-produced articles,”⁵ thus leveling the distinction between fine and applied arts and choosing instead to go forward without marking divisions. Their manifesto of unifying the arts through craft and their later focus on reestablishing the artist’s contact with the world of mechanical production informed arts education and artistic production that persist to this day.⁶ Today, contemporary artists use craft in and as part of their work in a vast array of ways and to communicate all sorts of reflections.

In contemporary art, an object may allude to craft through these historical associations—a relation to a traditional artisanal practice that forms part of a cultural heritage, a material or medium outside that traditionally thought of as art, a handmade quality and/or a relation to the domestic, feminine and decorative. Contemporary artists employ craft in multiple ways, purposefully transcending boundaries by spotlighting the hierarchies that have been historically embedded in the use of certain materials and techniques, and contemporary craftspeople have adopted conceptual art approaches of their own.

Craft can refer to types of objects made from a host of specific materials—particularly ceramics, fiber, glass, metal, or wood. These materials can be deployed functionally or conceptually but have nonetheless been categorized as craft throughout the years. Mónica Castillo’s *Modelo para autorretrato III y representación* [Model for Self-Portrait III and



Olafur Eliasson (1967). *3D Fivefold Symmetry*, 2000. Construction cardboard

5 “Craft becomes Modern: The Bauhaus in the Making”, 100 Years of Bauhaus, Bauhaus Kooperation 2020, April 11, 2020, <https://www.bauhaus100.com/magazine/experience-the-bauhaus/craft-becomes-modern-the-bauhaus-in-the-making/>

6 “Bauhaus”, The Art Story, The Art Story Foundation, April 11, 2020, <https://www.theartstory.org/movement/bauhaus/>

Representation] undermines the tradition of portraiture in painting through its use of fiber and crochet, unraveling the hierarchy that positioned painting as art and textile as craft.

Hannah Wilke's porcelain sculptures in *Untitled (white)* evoke the idea of shells, flowers and female genitalia all at once; thus employing a feminist visual icon and a purposeful use of craft material to subvert her male contemporaries' obsession with grids and systems through the works' delicate and organic folds. Olafur Eliasson's use of cardboard and paper folding to create *3D Fivefold Symmetry* unsettles some of the formality of the piece precisely because of the use of a simple and familiar material. By recalling traditional Chinese paper folding (zhenzhi), Eliasson's work continues to reflect on how space is made in art and craft from outside the Western tradition.

Julia Bryan-Wilson expresses that "craft draws its very strength from its anachronistic quality and its ties to traditions, both its adherence to conventional artisanal labour and also its more messy reinventions."⁷ This idea of working with tradition and heritage whilst maintaining a conversation with its use and meaning in the contemporary moment can be seen in Andisheh Avini's *Crawl*. The artist employs traditional Iranian marquetry to explore the duality of his personal identity through combining and juxtaposing Iranian icons and motifs with Western traditions of minimalism and abstraction.

Santiago Borja's *Diván* [Couch] documents his intervention into Freud's studio and iconic therapy couch. Through covering the couch with textiles created in collaboration with

7 Julia Bryan-Wilson, "Eleven (Contradictory) Propositions in Response to the Question: What is Contemporary Craft?," in *Craft: Documents of Contemporary Art*, ed. Tanya Harrod (Cambridge, MA: The MIT Press, 2018), 65.

the Wixarika (Huichol) community, Borja makes an analogy between the Wixarika's interpretation of the world through dreams and Freud's psychoanalytical mapping of the conscious and unconscious⁸; while also undermining imposed cultural hierarchies. Yoshihiro Suda's flower in *Spring of Wood* is skillfully rendered in the Japanese wood carving technique of *net-suke*, miniature sculptures created to accompany traditional dress. Though an homage to this practice, Suda's pieces, strategically placed in the cracks and pockmarks of architecture aim to change the viewer's perspective by encouraging them to see things they might otherwise miss.

Handcrafting and what the renowned Bauhaus student and teacher Anni Albers called 'tactile sensibility' have always been thoroughly interconnected with craft. Especially after industrialization and the rise of machine mass production that "saves us endless labour and drudgery; but, Janus faced, it also bars us from taking part in the forming of material and leaves idle our sense of touch... we touch things to assure ourselves of reality."⁹

Gabriel Kuri, Pia Camil and Mike Kelley all intentionally make, repurpose or have made for them objects by hand, yet the presence of that hand serves a different purpose within each of their practices. Gabriel Kuri's four laboriously hand woven gobelins that make up *Gobelino políptico franja magenta (aeropuerto)* [Magenta stripe polyptych gobelin tapestry (airport)] highlight the residues of human interactions through the

8 Catalina Lozano, "Santiago Borja - Divan: Free-Floating Attention Piece", Freud Museum, Freud Museum London, 2010, <https://www.freud.org.uk/exhibitions/santiago-borja-divan/>

9 Anni Albers, "Tactile Sensibility" in *Craft: Documents of Contemporary Art*, 27-30.

time-consuming reproduction of a disposable, everyday receipt. Completed in a traditional Guadalajara style by various weavers, Kuri's tapestries question the established tenets of consumerism and temporality in contemporary life.

Pia Camil's *Espectacular Telón Pachuca I y II* [Spectacular Curtain Pachuca I and II] appropriates billboard signs and symbols into hand-dyed and stitched canvas curtains in an effort to decelerate the process of mass cultural production through handmade craft. Mike Kelley's found and collected discarded tokens of childhood retain their hand-crafted aesthetic, whilst being intervened in a way that strips them of their nostalgic associations to innocence. In *Untitled*, Kelley sewed two stuffed bunnies together creating a creature that could be nightmarish or could be a sexual burlesque. His assault on 'high' culture through material use and the handmade makes a mockery of the promethean male artist.

The materials related to craft, as well as the creative processes that have informed the way it's been defined carry with them an association with the domestic and therefore the feminine and potentially decorative. These materials and activities are employed and redeployed by contemporary artists. Roy Lichtenstein's five panel *Wallpaper with Blue Floor Interior* depicts a luxurious modern room in a medium meant to line the wall of a room itself. Lichtenstein forms part of the continuing conversation William Morris began with his wallpapers as part of the Arts and Crafts Movement by materially forging a connection with the domestic space and craft.

In Maria Ezcurra Lucotti's *Divergencias negra* [Black Divergences] the black nylon socks and embroidery hoops permit her to revise, exhibit and alter the implications that femininity carries with it. The sculpture's materiality creates an

association with the domestic sphere allowing Lucotti to expose the relations between what we use to cover our bodies and the cultural baggage those objects communicate. *Untitled* by Peter Fischli and David Weiss presents the artists' avatars, Rat and Bear, in a practically life-size installation that brings the work into the realm of the domestic through the rag puppets and piled blankets. Through this piece they propose a transformation to the commonplace, reviewing everyday banality and attempting a reversal of values and hierarchies. *What-If Could-Be* forms part of Rosemarie Trockel's ongoing series of knitting pictures. The machine knitted wool works purposely combine 'female craft' with 'male machine production', therefore ironically criticizing the roles women are and have been placed into in society and art. Trockel creates twists and turns around the prejudices embedded in the supposedly domestic material she employs, almost as if Trockel were asking [...] "what if" craft "could be" more?

"Craft is currently being viewed on a much broader front, going beyond the studio crafts to embrace every kind of making."¹⁰ The ways in which craft is defined or designated don't and can't fit clearly into perfectly delineated categories precisely because craft is constantly changing, informed by history and an essential part of the contemporary moment. Craft is more than its definitions across multiple registers. It exists as a concept, a medium, an inherent part of all skilled artistic production and a process incorporated seamlessly into making.

10 Tanya Harrod, "Introduction // Craft Over and Over Again," in *Craft: Documents of Contemporary*, 16.

So, even if the art versus craft debate lives on the truth is that “if art is seen as a technical system in which skill enchants us, [then] the term craft is surely a component of what Alfred Gell calls ‘the technology of enchantment’.”¹¹ Thus, through it all, the boundary defying artists engaging with craft are indeed crafting the contemporary.

Adriana Kuri Alamillo is a Curatorial Assistant, Museo Jumex.



María Ezcurra Lucotti (1973). *Divergencias negra* [Black divergences], 2009. Black nylon socks and wooden hoops for embroidering

11 Ibid., 18.

Lista de obra



Pia Camil (1980). *Espectacular Telón Pachuca I y II* [Spectacular Pachuca Curtain I and II], 2014. Hand sewn and dyed cotton canvas

Mónica Castillo (1961)
Modelo para autorretrato III y representación, 1997
Hilo tejido a gancho y base de madera
165 × 29 × 48 cm

Hannah Wilke (1940-1993)
Untitled (white)
[Sin título (blanco)], 1977
Porcelana
61 × 61 cm

Olafur Eliasson (1967)
3D Fivefold Symmetry
[Simetría quintuple 3D], 2000
Cartón de construcción
60 × 60 × 60 cm

Andisheh Avini (1974)
Crawl [Desplazamiento], 2010
Marquetería sobre panel de madera
38.7 × 111.7 cm

Santiago Borja (1970)
Diván, 2010
Impresión de inyección de tinta sobre papel
93 × 133.3 × 4.5 cm

Yoshihiro Suda (1969)
Spring of Wood
[Primavera de madera], 2001
Madera tallada y pintada
Dimensiones variables

Gabriel Kuri (1970)
Gobelino políptico franja magenta (aeropuerto), 2008
Set de cuatro gobelinos tejidos a mano
240 × 115 cm (Aeropuerto)
315 × 150 cm (Mikasa)
170 × 150 cm (Sport City)
215 × 115 cm (Cremerie)

Pia Camil (1980)
Espectacular Telón Pachuca I y II, 2014
Lona de algodón teñida y cosida a mano
270 × 384 cm

Mike Kelley (1954-2012)
Untitled [Sin título], 1990
Tela cosida a mano y peluches
29 × 36 × 8 cm

Roy Lichtenstein (1923-1997)
Wallpaper with Blue Floor Interior
[Papel tapiz con interior de piso azul], 1992
Serigrafía de 5 paneles y 9 colores.
Impreso sobre papel tapiz
259.08 × 77.47 cm

María Ezcurra Lucotti (1973)
Divergencias negra, 2009
Calcetines negros de nylon y aros de bordado de madera
Dimensiones variables

Peter Fischli y David Weiss (1952 & 1946-2012)
Untitled [Sin título], 2008-2009
2 títeres de trapo, 2 máquinas de respiración
90 cm (aprox. cada títere)

Rosemarie Trockel (1952)
What-If Could-Be
[Y-si Podría-Ser], 1990
Lana tejida
150 × 155 cm

List of works

Mónica Castillo (1961) <i>Modelo para autorretrato III y representación</i> [Model for Self-Portrait III and Representation], 1997 Crocheted string and wooden base 165 × 29 × 48 cm	Pia Camil (1980) <i>Espectacular Telón Pachuca I y II</i> [Spectacular Pachuca Curtain I and II], 2014 Hand sewn and dyed cotton canvas 270 × 384 cm
Hannah Wilke (1940-1993) <i>Untitled (white)</i> , 1977 Porcelain 61 × 61 cm	Mike Kelley (1954-2012) <i>Untitled</i> , 1990 Hand sewn fabric and stuffed animals 29 × 36 × 8 cm
Olafur Eliasson (1967) <i>3D Fivefold Symmetry</i> , 2000 Construction cardboard 60 × 60 × 60 cm	Roy Lichtenstein (1923-1997) <i>Wallpaper with Blue Floor Interior</i> , 1992 5 panel, 9 color screenprint. Printed on wallpaper material 259.08 × 77.47 cm
Andisheh Avini (1974) <i>Crawl</i> , 2010 Marquetry on wood panel 38.7 × 111.7 cm	María Ezcurra Lucotti (1973) <i>Divergencias negra</i> [Black divergences], 2009 Black nylon socks and wooden hoops for embroidering Variable dimensions
Santiago Borja (1970) <i>Diván</i> [Couch], 2010 Inkjet print on paper 93 × 133.3 × 4.5 cm	Peter Fischli and David Weiss (1952 y 1946-2012) <i>Untitled</i> , 2008-2009 2 rag puppets, 2 breathing machines 90 cm (approx. each puppet)
Yoshihiro Suda (1969) <i>Spring of Wood</i> , 2001 Carved and painted wood Dimensions variable	Rosemarie Trockel (1952) <i>What-If Could-Be</i> , 1990 Wool knitted 150 × 155 cm
Gabriel Kuri (1970) <i>Gobelino políptico franja magenta (aeropuerto)</i> [Magenta stripe polyptych gobelin tapestry (airport)], 2008 Set of four hand woven wool gobelins 240 × 115 cm (Airport) 315 × 150 cm (Mikasa) 170 × 150 cm (Sport City) 215 × 115 cm (Cremerie)	

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Creando lo contemporáneo
MAY.2020

Traversing the Collection
Crafting the Contemporary

Editor [Editor]
Kit Hammonds

Coordinación editorial [Editorial Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Daniel Carbajal

La serie *Entrecruzamientos* de la Colección Jumex aborda temas clave en el arte contemporáneo.

Este cuadernillo descargable es sin fines lucrativos y forma parte del programa Museo en casa del Museo Jumex.

Todas las obras: La Colección Jumex, México.

The *Traversing the Collection* series addresses key issues in the contemporary art.

This downloadable booklet is non-profit and is part of the Museo en casa program of Museo Jumex.

All works: La Colección Jumex, Mexico.

© Fundación Jumex, A.C. 2020

