

ENTRECRUZAMIENTOS DE LA COLECCIÓN JUMEX



#07

COLGAMOS CUADROS PARA OLVIDAR LAS PAREDES

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Colgamos cuadros para olvidar las paredes

Traversing the Collection
We Put Up Pictures to Forget Walls

#07

Colgamos cuadros para olvidar las paredes María Emilia Fernández

“Tenemos que poder olvidar que hay paredes
y no hemos encontrado una mejor manera
de lograrlo que con cuadros”.

Georges Perec¹



Dieter & Björn Roth (1930-1998, 1961). Detalle de: *Tischmatte aus der Hammerstrasse* [Mantel de Hammerstrasse], 1988-1989. Lápiz, pintura acrílica, tinta, pegamento, grasa y collage (etiquetas adhesivas impresas y numeradas, fotografías Polaroid, papel, fósforos, colillas de cigarrillos) en aglomerado sobre madera contrachapada

Se podría argumentar que el diálogo íntimo entre el arte y las paredes se remonta a los orígenes de la pintura, cuando los cazadores-recolectores se tomaron el tiempo para representar caballos, osos, panteras, bisontes y rinocerontes en los muros de las cuevas. Por ejemplo, en el sur de Francia en la cueva de Chauvet-Pont-d'Arc, alrededor de 30,000 a.C., intentaron capturar una fracción de la energía que movía a esas criaturas; y esos dibujos aún nos cautivan por su sensibilidad y dinamismo. Desprovistos de un marco y libres de las leyes de la perspectiva, las figuras parecen existir más allá del espacio, como si surgieran directamente de la superficie rugosa y desigual de la roca. Uno intuye que la pintura era más un ritual que una representación, una forma de afirmar lo que existe o un impulso por poseer la dimensión física que habitamos.

Muchos siglos después, los romanos asumieron el desafío de disolver las paredes con intrincados murales ilusionistas. Los interiores de las casas ricas, tanto en las ciudades como en

¹ Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces* (Londres: Penguin, 1997), 39. Traducción del inglés de José Enrique Fernández.

el campo, estaban adornados con frescos de patios, rotondas y jardines, con estatuas, pájaros y fuentes, que aparentaban tener vistas al paisaje más allá de los muros.² Los artistas utilizaron múltiples puntos de fuga para crear la sensación de estar mirando desde diferentes perspectivas dentro de la misma habitación, hacia cielos azules y vegetación exuberante, enmarcados por representaciones de elementos arquitectónicos. Frescos como aquellos descubiertos en Pompeya son un testimonio de la capacidad de la pintura para crear la sensación de estar al aire libre usando colores y texturas, de conjurar lo tridimensional a pesar del espacio aplanado de una pared.

La noción de un cuadro como ventana metafórica, como portal hacia otras concepciones perceptuales o intelectuales, se le atribuye a Leon Battista Alberti y su tratado de 1435, *De pictura*.³ Su texto tuvo gran influencia en los pintores renacentistas, incluido Leonardo da Vinci, quien declaró que “la principal maravilla que aparece en la pintura es que parece existir separada de la pared, o de cualquier otro plano”. Leonardo le aplaudía al pintor su conocimiento de la luz y la sombra, que le permitía recrear aquello que la naturaleza hace con los objetos (y esculturas) en la vida real.⁴ Durante este

2 Según el autor romano Plinio el Viejo, fue Studius “quien primero instauró la técnica más exquisita, de pintar paredes con representaciones de villas, pórticos y jardines paisajísticos, bosques, arboledas, colinas, piscinas, canales, ríos y costas”. https://www.metmuseum.org/toah/hd/ropt/hd_ropt.htm

3 “[Primer] inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual se considera que es una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar”, Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435.

4 Leonardo da Vinci, traducción al inglés de Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in Codex Urbinas, Brill Studies in Intellectual*

período, el *paragone* entre la escultura y la pintura se intensificó y cada una luchaba por demostrar su superioridad.⁵ La pintura demostró que podía capturar relaciones espaciales y formas escultóricas, desafiando las limitaciones bidimensionales con dispositivos *trompe-l'œil*, como la proyección de sombras en el espacio del espectador y la representación de objetos cotidianos con un nivel de detalle y precisión que sólo sería superado siglos después por la fotografía.

A principios del siglo XX, las pinturas que se alejaban del realismo estaban en pleno apogeo, y movimientos como el cubismo tenían como objetivo presentar múltiples planos y puntos de vista a la vez, sugiriendo una forma tridimensional dentro del espacio bidimensional. En lugar de buscar retratar la profundidad o adherirse a las reglas de la perspectiva lineal, que se habían establecido como las normas, artistas como Picasso, Braque y otros presentaron la posibilidad de contemplar una figura a través de unir cada plano en la mente. El lienzo plano fue evidenciado y subvertido en estas exploraciones, en ensamblajes y otros experimentos que desafiaron los puntos de vista tradicionales de la pintura y la escultura.

Esta selección de obras presenta diferentes ejemplos que subvierten o complican las convenciones del espacio pictórico y su relación con la pared. Si las imágenes son mediaciones entre los seres humanos y el mundo, entonces el trabajo de estos artistas aborda la cuestión de cómo percibimos, no sólo el arte sino todo lo que nos rodea. Podríamos empezar con el

History (Leiden: E. J. Brill, 1992), 281-283. Traducción al español de la autora.

5 En el contexto de la historia del arte y el Renacimiento italiano, la palabra *paragone* se refiere al debate que argumenta los méritos de la pintura versus la escultura.

Concetto spaziale [Concepto espacial] (1961) de Lucio Fontana, por ejemplo. Con sus series de *buchi* (agujeros) y *tagli* (cortes), Fontana destacó la idea de que una pintura era un objeto, no sólo una superficie. El lienzo perforado revela el espacio detrás de la imagen, creando un diálogo entre lo plano de la pintura y su entorno. Un eco contrario a este gesto puede encontrarse en la *Cuña blanca* (2005) de Eduardo Costa y en sus pinturas volumétricas en general. Hecha exclusivamente de capa sobre capa de pintura, esta pieza sobresale de la pared, habitando un espacio liminal entre lo escultórico y lo pictórico, aunque también con el performance si uno imagina la paciencia y las horas de trabajo involucradas en la producción de la obra.

I am sorry [Lo siento] (2003), una obra de Yishai Jusidman, se extiende también al ámbito físico del espectador. La noción del cuadro como una ventana se invierte en esta carta a gran escala, una disculpa por escrito que se extiende hasta el piso de la sala, difuminando la línea entre el eje vertical de la pared, reservado para el arte, y el eje horizontal que pertenece al espectador. De manera similar, los *Tischmatten* [Manteles] de Dieter y Björn Roth fueron instalados originalmente sobre sus mesas de trabajo para proteger las superficies de los alimentos o bebidas derramadas. Estos cartones destinados a acumular restos, manchas, notas escritas y otras huellas de la vida cotidiana de los artistas se convirtieron en obras de arte en sí mismas, una especie de diario práctico del proceso de trabajo del padre y el hijo.

Estas pinturas buscan trascender o al menos conversar con las paredes, al igual que las obras de Adriana Lara, Gabriel Sierra y Sol LeWitt. Lara crea una ilusión espacial al colorear tres áreas en diferentes tonos de gris, dejando que nuestras mentes completen una esquina al mismo tiempo que pone en



Yishai Jusidman (1963). *I am sorry* [Lo siento], 2003. Acrílico sobre alfombra de lana

duda cómo percibimos el espacio detrás de su pintura. Por otro lado, los *Estantes interrumpidos # 7* (2008-2012) de Gabriel Sierra interactúan con la pared con diferentes resultados: cuando se pliegan, podrían pasar fácilmente por una pintura minimalista totalmente blanca, sin embargo, cada módulo tiene el potencial de una escultura lúdica. La pieza de Sol LeWitt combina ambos enfoques hasta cierto punto, sintetizándolos en un título corto: *Una esfera iluminada desde arriba, cuatro lados y todas sus combinaciones* (2004). Las 28 permutaciones de la propuesta de LeWitt revelan de forma sistemática que una pintura registra la interacción con la luz, con aquello que hace visible el mundo de los objetos.

James Turrell lleva esta idea un paso más allá al usar la luz como medio en su trabajo. Sus instalaciones no tratan sobre el color o la composición, sino sobre la percepción que los espectadores tienen de la luz traducida en forma sensorial. En el caso de piezas como *Squat Blue* (1968), Turrell proyecta luz en la esquina de una habitación y permite que el ojo del espectador complete la forma sólida de un cubo donde en realidad no existe uno. La experiencia de vernos a nosotros mismos viendo nos permite cuestionar la percepción misma, revelando en toda su complejidad cómo damos sentido a nuestro entorno y cómo el arte representa al mundo. Peter Coffin examina estas nociones transformando el icónico *Broken Obelisk* [Obelisco roto] de Barnett Newman en un accesorio bidimensional, una especie de sombra que aún puede evocar el volumen del original. Al reducir la escultura de Newman a una mera silueta y, sin embargo, presentarla separada de la pared, Coffin cuestiona qué constituye exactamente una forma escultórica.

Una investigación similar es la que presenta el *Double Diamond* [Doble diamante] (2003) de Eva Rothschild, donde la

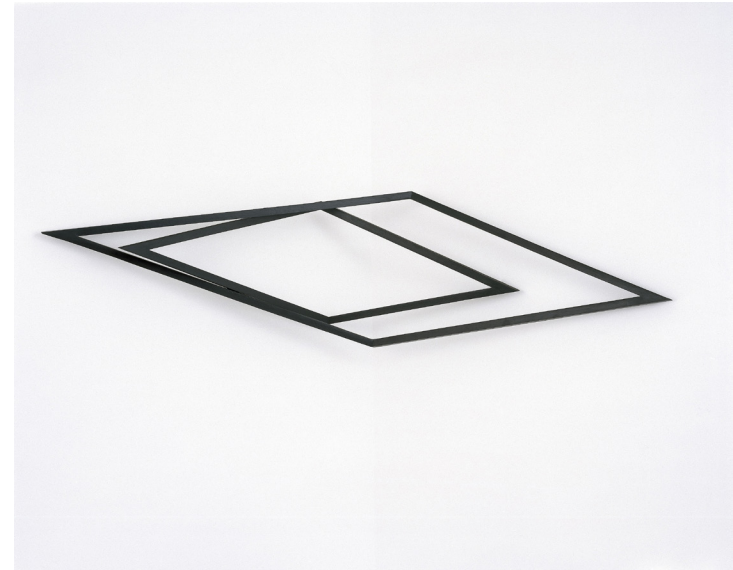
interacción de la pieza con la esquina crea una serie de espacios y sombras que vuelven difícil establecer dónde comienza y dónde termina su escultura. Múltiples planos coexisten, difuminando la línea entre dos y tres dimensiones. Pablo Vargas Lugo también aborda estas preguntas en su *Piramid Panoram* (2001). Esta serie de piezas dobladas en forma de diamante caminan una delgada línea entre evocar las universalmente reconocidas pirámides egipcias de Giza y revertirse a no ser más que pliegos de cartón.

Otras obras de arte abordan nuestra relación con el espacio tridimensional y nuestros esfuerzos para conquistarlo a través de la representación. Las piezas de Philippe Decrauzat, por ejemplo, abordan este tema con sentido del humor e ironía, retratando la cuadrícula cartesiana que los cartógrafos han tratado de proyectar sobre la realidad en forma de triángulos móviles, listos para superponerse en cualquier pared o piso. Los azulejos de Andrea Zittel sugieren un enfoque muy diferente a este tema, convirtiendo una cocina completa o una sala de estar en una experiencia artística. Diseñados por la artista, las baldosas doradas, blancas y negras crean un patrón que podría extenderse infinitamente en todas las direcciones: cada plano de la realidad podría prestarse como un lienzo, borrando la distinción entre imagen y pared.

Los tubos de pintura vacíos de Jim Shaw reconocen esta potencialidad. Lo que se enmarca y se presenta al espectador es sólo la evidencia después del crimen, indicando que la pintura se usó en otros lugares –suponemos para crear otras pinturas–, otros mundos en superficies planas. Imaginar cómo son esos otros lienzos se convierte en parte de la experiencia de la pieza. Shaw nos ofrece una vista desde un tipo de ventana muy particular, una que honra la búsqueda por capturar la realidad

a través de la pintura y que, al mismo tiempo, reconoce que el intento es en vano. Si, como sospechaba Georges Perec, colgamos cuadros para olvidar las paredes, ¿es porque buscamos escapar de nuestro entorno, o porque en ellos encontramos algo más cercano a un espejo? Un reflejo de nuestra subjetividad y nuestra vida interior, o tal vez sólo una mirada honesta al arte considerado como un compañero, como la comunión mutua del individuo y el mundo que se desenvuelve constantemente en nuevas dimensiones.

María Emilia Fernández, asistente curatorial, Museo Jumex

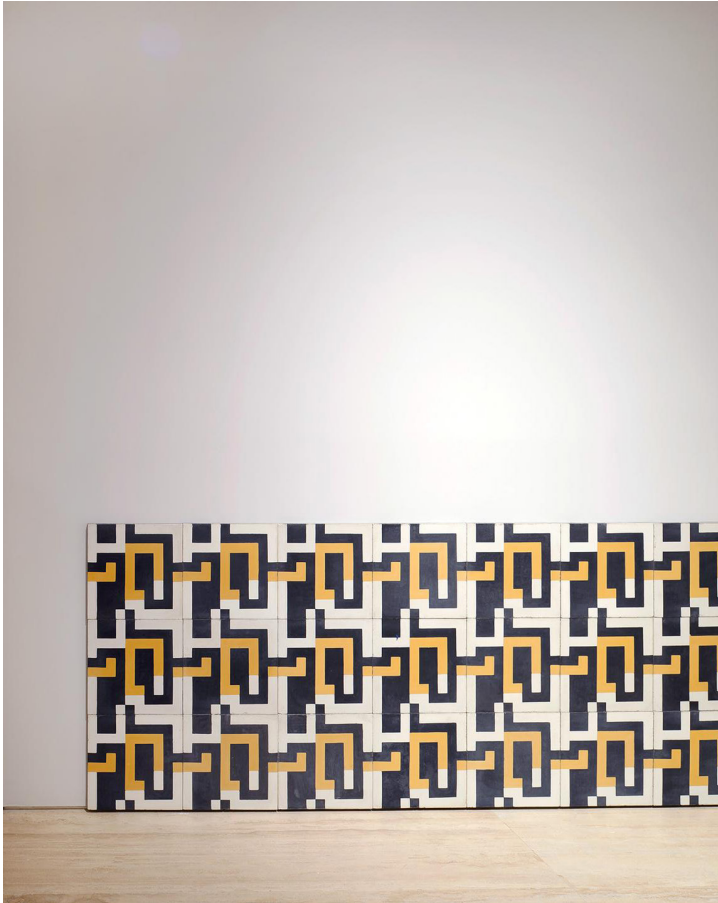


Eva Rothschild (1971). *Double Diamond* [Doble diamante], 2003. Madera

We Put Up Pictures to Forget Walls María Emilia Fernández

“We have to be able to forget there are walls
and have found no better way to do that than pictures.”

Georges Perec¹



Andrea Zittel (1965). *Untitled*, 2010. Concrete craft mosaic

One could argue that the intimate dialogue between art and walls goes as far back as the origins of painting, when hunter-gatherers took time to depict horses, bears, panthers, bison and rhinoceros on the sides of caves. In the south of France for example, at the Chauvet-Pont-d'Arc Cave around 30,000 B.C., they sought to capture a fraction of the energy within these creatures, and the resulting drawings still captivate us through their sensibility and dynamism. Devoid of a frame and free from the laws of perspective, the figures seem to exist beyond space, as though they emerged directly from the rough and uneven surface of the rock. One intuits that painting was more ritual than representation, a way of affirming that which exists, or an impulse to possess the physical dimension we inhabit.

Many centuries later, the Romans took on the challenge of dissolving the walls of indoor spaces with intricate and illusionistic murals. The interiors of wealthy private homes, both in cities and in the countryside, were adorned with frescoes of

¹ Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces* (London: Penguin, 1997), 39.

courtyards, rotundas and gardens, complete with statuary, birds and fountains, seemingly overlooking the landscape that existed beyond the walls.² Artists used multiple vanishing points to create a sense of looking out from different perspectives within the same room, portraying vistas of lush vegetation and blue skies framed by faux renderings of architectural elements. Frescoes like the ones discovered in Pompeii are a testament to painting's ability to use color and texture to create the feeling of being outdoors, of conjuring the three-dimensional despite the flattened space of a wall.

The notion of paintings as metaphorical windows, as gateways for our perceptual and intellectual wanderings, is credited to Leon Battista Alberti and his 1435 treatise, *De pictura*.³ His writings had an influence on later Renaissance painters, including Leonardo da Vinci who declared that "the prime marvel to appear in painting is that it appears detached from the wall, or some other plane," praising the painter's knowledge of lights and shadows to create what nature does to objects (and sculptures) in real life.⁴ During this period, the *paragone* between sculpture and painting intensified, each

2 According to Roman author Pliny the Elder, it was Studius "who first instituted that most delightful technique of painting walls with representations of villas, porticos and landscape gardens, woods, groves, hills, pools, channels, rivers, and coastlines." https://www.metmuseum.org/toah/hd/ropt/hd_ropt.htm

3 "First of all, on the surface which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the subject to be painted is seen," Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435.

4 Leonardo da Vinci, Translation in Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in Codex Urbinas, Brill Studies in Intellectual History* (Leiden: E. J. Brill, 1992), 281-283.

striving to prove its superiority.⁵ Painting showcased its ability to capture spatial relations and sculptural forms, challenging the limitations of two-dimensionality with *trompe-l'œil* devices such as casting shadows into the viewer's space and depicting objects of daily life with a level of detail and accuracy that would only be surpassed by photography centuries later.

By the beginning of the 20th century, paintings' move away from realism was in full swing, and movements such as Cubism aimed to present multiple planes and viewpoints at once, suggesting their three-dimensional shape within the same two-dimensional space. Instead of trying to attain the illusion of depth or adhering to the rules of linear perspective, which had become the norm, artists such as Picasso, Braque and others presented the possibility of contemplating a figure that was pieced together in the mind. The flatness of the canvas was both evidenced and undermined in these explorations, in assemblages and other experiments that defied traditional views of painting and sculpture.

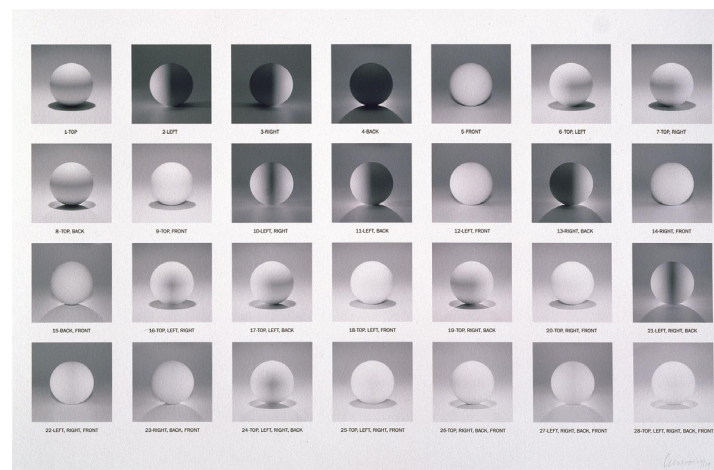
The present selection of works puts forward different examples that subvert or complicate the conventions of pictorial space and its relation to the wall. If images are mediations between human beings and the world, then the work of these artists addresses the very question of how we perceive, not just art but the world around us. We could start with Lucio Fontana's *Concetto spaziale* [Spatial Concept] (1961), for example. With his *buchi* (holes) and *tagli* (cuts) series, Fontana highlighted the idea that a painting is an object, not only a surface. The punctured canvas reveals the space behind the picture, effectively

5 In the context of art history and the Italian Renaissance, the word *paragone* most often refers to the debate arguing the merits of painting versus sculpture.

creating a dialogue between the flatness of the painting and its surroundings. An inverse echo of this gesture can be found in Eduardo Costa's *Cuña blanca* (2005) and in his volumetric paintings as a whole. Made exclusively from layer upon layer of paint, this piece projects out from the wall, inhabiting a liminal space between the sculptural and pictorial, but also bordering on performance if one imagines the patience and hours of work involved.

I am sorry (2003), a work by Yishai Jusidman, also extends into the spectator's physical realm. The notion of painting as a window is reversed in this apologetic large-scale letter, which runs unto the floor of the gallery, blurring the line between the vertical axis of the wall reserved for art and the horizontal axis belonging to the viewer. Similarly, Dieter and Björn Roth's *Tischmatten* [Table mats] were originally set up over their tables to protect working surfaces from spilled drinks or food. These cardboard sheets that were meant to accumulate scraps, stains, written notes and other traces of the artists' daily life became works in their own right, a kind of practical diary of the father and son's working process.

These paintings seek to transcend or at least converse with the the wall, as do the works by Adriana Lara, Gabriel Sierra and Sol LeWitt. Lara embraces the illusion of space by coloring in three areas in shades of gray and letting our minds complete a corner, casting doubt on how one perceives the space behind her painting. On the other hand, Sierra's *Estantes interrumpidos #7* [Interrupted Shelves] (2008-2012) interact with the wall to different effects: when folded they could easily pass for a minimalist all-white painting, and yet each module holds a playful, sculptural potential. Sol LeWitt's piece combines both of these approaches to an extent, synthesizing it in



Sol LeWitt (1928 - 2007). *A sphere lit from the top, four sides, and all their combinations*, 2004. 28 pure pigment ink jet prints on Hahnemuhle Photo Rag paper

short title: *A sphere lit from the top, four sides, all their combinations* (2004). The 28 permutations of LeWitt's proposal reveal in a systematic form that painting is a record of the interaction with light making visible the whole world of objects.

James Turrell takes this very idea one step further by using light as a medium for his work. His installations are not about color or composition, but rather about the spectators' perception of light translated into sensory form. In the case of pieces such as *Squat Blue* (1968), he projects light into the corner of a room and allows the eye of the viewer to complete the solid form of a cube where there is none. This experience of looking at ourselves looking allows one to question perception itself, revealing the complexities of how we make sense of our surroundings and how art represents the world. Peter Coffin examines these notions by transforming Barnett Newman's iconic *Broken Obelisk* into a two-dimensional prop, a kind of shadow of itself that can still evoke the volume of the original. By reducing Newman's sculpture to a mere silhouette and yet presenting it detached from the wall, Coffin considers what exactly constitutes sculptural form.

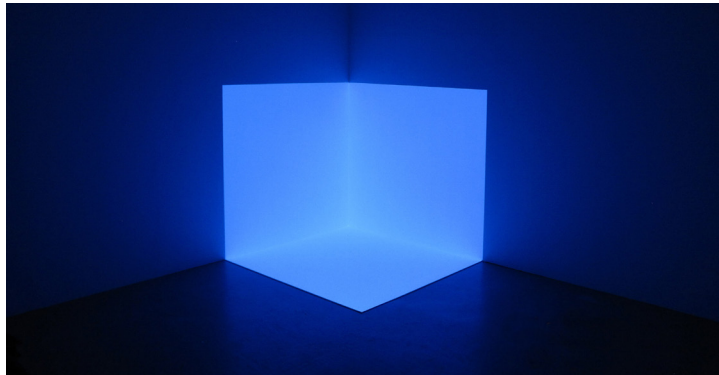
A similar query is put forth in Eva Rothschild's *Double Diamond* (2003), where the interaction of the piece with the corner creates a series of spaces and shadows that make it hard to establish where her sculpture starts and where it ends. Multiple planes coexist, blurring the line between the two and three-dimensional. Pablo Vargas Lugo also takes on this inquiry in his *Piramid Panoram* (2001). A series of folded diamond-shaped pieces, they walk a fine line between evoking the universally recognized Egyptian Pyramids of Giza and reverting to the flatness of the cardboard.

Other artworks address our relation to three-dimensional space and our efforts to conquer it through representation. Philippe Decrauzat's pieces for example, tackle this subject with a sense of humor and irony, portraying the cartesian grid that cartographers have long sought to project unto reality in the form of mobile triangles, ready to be superimposed on parts of the wall and floor. A very different approach is suggested by Andrea Zittel's tiles, which turn an entire kitchen or a living room into an artistic experience. Designed by the artist herself, the gold, white and black tiles create a pattern that could extend infinitely in every direction. Every plane of reality could lend itself as a canvas, effectively erasing the distinction between picture and wall.

Jim Shaw's empty paint tubes acknowledge this potentiality. What is framed and presented to the spectator is only the leftover material evidence that paint was used elsewhere, presumably to create other paintings, other worlds on flat surfaces. Imagining what those other canvases look like becomes part of the experience of the piece. Shaw offers us a view from a very particular kind of window, one that both honors the quest of capturing physical reality through painting and at the same time recognizes the futility of the attempt. If, as Georges Perec suspected, we put up pictures to forget walls, do we strive to escape our surroundings, or do we find something closer to a mirror? A reflection of our subjectivity and our inner life, or perhaps just an honest look at art thought of as a companion, as the mutual communion of the individual and the world that is constantly unfolding into new dimensions.

María Emilia Fernández, Curatorial Assistant, Museo Jumex.

Lista de obra



James Turrell (1943). *Squat Blue*, 1968. MRI Wire Projector

Peter Coffin (1972)
Sculpture Silhouette Prop (B. Newman 'Broken Obelisk', 1963-69)
[Escultura silueta de utilería (B. Newman "Obelisco roto", 1963-69)], 2007

MDF, pintura y soportes de acero, video

256 × 105 × 75 cm

Video 26 min 50 s (aproximadamente)

Eduardo Costa (1940)

Cuña blanca, 2005

Acrílico sólido

64 × 23 × 6 cm

Philippe Decrauzat (1974)

Untitled [Sin título], 2007

MDF, acrílico, laca

Dimensiones variables

Lucio Fontana (1899 - 1968)

Concetto spaziale

[Concepto espacial], 1961

Óleo, agujeros y grafiti sobre tela
61 × 50 cm

Yishai Jusidman (1963)

I am sorry [Lo siento], 2003

Acrílico sobre alfombra de lana

230 × 200 × 170 cm

Adriana Lara (1978)

Corner Painting [Pintura de esquina], 2009

Acrílico sobre madera contrachapada

244 × 244 × 6.5 cm

Sol LeWitt (1928 - 2007)

A sphere lit from the top, four sides, and all their combinations [Una esfera iluminada desde arriba, cuatro lados y todas sus combinaciones], 2004
28 impresiones de inyección de tinta en papel Hahnemuhle Photo Rag
45.7 × 45.7 cm cada uno

Dieter & Björn Roth (1930-1998, 1961)

Tischmatte aus der Hammerstrasse [Mantel de Hammerstrasse], 1988-1989

Lápiz, pintura acrílica, tinta, pegamento, grasa y collage (etiquetas adhesivas impresas y numeradas, fotografías Polaroid, papel, fósforos, colillas de cigarrillos) en aglomerado sobre madera contrachapada
Díptico. 85.7 × 115.9 × 4.4 cm (enmarcado) cada uno

Eva Rothschild (1971)

Double Diamond

[Doble diamante], 2003

Madera

60 × 140 cm

Jim Shaw (1952)

Untitled [Sin título], 1992

Tubos de pintura enmarcados

35 × 35 cm

Gabriel Sierra (1975)

Estantes interrumpidos #7, 2008-2012

Madera, lienzo, imanes y pintura esmaltada

70.5 × 36 × 9 cm

List of works

- James Turrell (1943)
Squat Blue, 1968
 Proyector de imagen por resonancia magnética
 Dimensiones variables
- Pablo Vargas Lugo (1968)
Piramid Panoram
 [Panorama piramidal], 2001
 Cartón corrugado
 255 × 200 × 56 cm
- Andrea Zittel (1965)
Untitled [Sin título], 2010
 Mosaico artesanal de hormigón
 30 × 30 cm cada mosaico
- Peter Coffin (1972)
Sculpture Silhouette Prop (B. Newman 'Broken Obelisk', 1963-69), 2007
 MDF, paint and steel stands, video
 256 × 105 × 75 cm
 Video approximate time 26 min
 50 sec
- Eduardo Costa (1940)
Cuña blanca [White Wedge], 2005
 Solid acrylic
 64 × 23 × 6 cm
- Philippe Decrauzat (1974)
Untitled, 2007
 MDF, acrylic, lacquer
 Variable dimensions
- Lucio Fontana (1899 - 1968)
Concettospaziale [Spatial Concept], 1961
 Oil, holes and graffiti on canvas
 61 x 50 cm
- Yishai Jusidman (1963)
I am sorry, 2003
 Acrylic on wool rug
 230 × 200 × 170 cm
- Adriana Lara (1978)
Corner Painting, 2009
 Acrylic on plywood
 244 × 244 × 6.5 cm
- Sol LeWitt (1928 - 2007)
A sphere lit from the top, four sides, and all their combinations, 2004
 28 pure pigment ink jet prints on Hahnemuhle Photo Rag paper
 45.7 × 45.7 cm each
- Dieter & Björn Roth (1930-1998, 1961)
Tischmatte aus der Hammerstrasse
 [Table mat Hammerstrasse], 1988-1989
 Pencil, acrylic paint, ink, glue, grease, and collage (printed and numbered adhesive labels, Polaroid photographs, paper, matches, cigarette stubs) on chipboard on plywood
 Diptych. 85.7 × 115.9 × 4.4 cm (framed) each
- Eva Rothschild (1971)
Double Diamond, 2003
 Wood
 60 × 140 cm
- Jim Shaw (1952)
Untitled, 1992
 Paint tubes framed
 35 × 35 cm
- Gabriel Sierra (1975)
Estantes interrumpidos #7
 [Interrupted Shelves], 2008-2012
 Wood, canvas, magnets, and enamel paint
 70.5 × 36 × 9 cm
- James Turrell (1943)
Squat Blue, 1968
 MRI Wire Projector
 Variable dimensions
- Pablo Vargas Lugo (1968)
Piramid Panoram, 2001
 Corrugated cardboard
 255 × 200 × 56 cm
- Andrea Zittel (1965)
Untitled, 2010
 Concrete craft mosaic
 30 × 30 cm each tile

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Colgamos cuadros para olvidar las paredes
JUL.2020

Traversing the Collection
We Put Up Pictures to Forget Walls

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

