

MUSEO JUMEX
25.SEP.2025-08.FEB.2026

#34

#34

EXPOSICIÓN / EXHIBITION
OBRAS DE LA COLECCIÓN JUMEX

Organizada por / Organized by
Museo Jumex

Curaduría / Curator
Kit Hammonds

Asistente curatorial /
Curatorial Assistant
Natalia Vargas

CUADERNILLO / BOOKLET

Texto / Text
Kit Hammonds
Natalia Vargas

Traducción / Translation
Kimberly Kruge

Coordinación editorial /
Editorial Coordination
Arely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Carolina Oliva

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2025

✧ MUSEO JUMEX

PORTADA / COVER
Gabriel Rico,
*IV Mura 1- Reducción objetiva
orquestrada [2026-2021]*, 2020
La Colección Jumex, México

Obras de la Colección Jumex

MUSEO JUMEX
25.SEP.2025-08.FEB.2026

#34



Juan Carlos León, *Planta para calmar las lunas crecientes de Fobos y Deimos*, 2023



Gabriel Rico, detalle de *IV Mural - Reducción objetiva orquestada (2026-2021)*, 2020

Esta exposición de obras de la Colección Jumex incluye piezas de 26 artistas de diferentes generaciones y procedencias, que trabajan con una amplia variedad de medios. Entre ellos, sólo uno ha expuesto anteriormente en el museo. Este es el sencillo punto de partida, una oportunidad para abordar la colección de forma fresca. Aparte de esto, no hay ningún motivo para la selección de obras de esta exposición, pero hay cierto ritmo. Es decir, no hay ninguna lógica ni argumento, sino una recopilación de pensamientos sobre lo que el arte puede hacer por su público, a quién puede dirigirse y cómo debe experimentarse.

Hay cierta similitud en el enfoque de Gabriel Rico, que se ha descrito a sí mismo como un “ontólogo que sigue un método heurístico”, es decir, alguien que busca la naturaleza del ser a través de una prueba y error. *IV Mural - Reducción objetiva orquestada (2026-2021)* (2020) parece diagramático, sistémico o computacional, pero la relación entre las plantas y los animales con los dibujos, símbolos y objetos sigue siendo un enigma. Lo que está en juego en la obra de Rico es cómo el significado se encuentra en estas conexiones, no en el individuo. Las partes y su relación con el todo quedan al descubierto e inconclusas.

This exhibition of works from the Colección Jumex includes pieces by some 26 artists. They include artists from different generations and backgrounds, working in an equally broad range of media. Among them, only one piece has been exhibited previously in the museum. This is the simple point of departure, a chance to touch on the collection afresh. Apart from this there is no reason to the selection of works in this exhibition, but there is some rhyme. That is to say, there is no logic or argument but a gathering of thoughts about what art can do for its audience, what it can speak to, and how it should be experienced.

There is some similarity in approach to that of Gabriel Rico who has described himself as an “ontologist following a heuristic method,” that is someone seeking the nature of being through trial and error. *IV Mural - Reducción objetiva orquestada (2026-2021)* (2020) appears diagrammatic, systemic or computational, but how the plants and animals relate to drawings, symbols and objects remains a puzzle. What is at stake in Rico’s work is how meaning is in these connections, not in the individual. The parts and their relation to the whole are laid bare and unfinished.

Muchas de las obras de esta exposición son el resultado de combinaciones de cuerpos y sus relaciones con otros cuerpos, objetos y el mundo en general. La composición en términos estéticos de armonía entre las partes y el todo da paso a la descomposición y la contaminación.

Este es el caso de la escultura de Peter Buggenhout *The Blind Leading the Blind #74* (2015), que tiene un aire de ciencia ficción, a medio camino entre lo orgánico y lo mecánico, aunque ambos parecen extintos y abandonados. Entre las piezas de maquinaria reconocibles, si bien retorcidas y rotas, el artista también ha aplicado piel de cerdo, sangre y polvo en un híbrido inquietante y repulsivo. Aquí, la descomposición es una propiedad más que un proceso. En lugar de composición, encontramos descomposición.

A fence into a fence 7 (2018-2022), de Tania Pérez Córdova, ha sufrido una forma diferente de descomposición. Fundida a partir del original y luego moldeada en su propia forma, es imperfecta, con destellos del proceso de fundición que capturan plumas. Esta descomposición y recomposición crea una inquietante autorreferencia a la decadencia urbana en la que este tipo de vallas son un elemento común. Hecha con cepillos de lavado de coches, *Time Tunnel I* (2012), de Lara Favaretto, se mueve en una coreografía de giros y pausas. El título sugiere una especie de decorado rudimentario de una



Peter Buggenhout, *The Blind Leading the Blind #74*, 2015



Tania Pérez Córdova, *a fence into a fence 7*, 2018-2022



Lara Favaretto, *The Time Tunnel I*, 2012



Paulo Nimer Pjota, *Expedition Sec.21*, 2017

película de ciencia ficción, donde el paso entre los cepillos es un conducto entre diferentes épocas. La práctica de Favaretto aborda la cuestión de la permanencia en la escultura, centrándose en cambio en la inevitabilidad del deterioro y la obsolescencia.

La obra *Expedition Sec.21* (2017) de Paulo Nimer Pjota rompe con las formas del arte al hibridarlo con otros artefactos de las culturas visuales. Las urnas clásicas griegas y romanas están decoradas con caras de dibujos animados en las que aparecen personajes como Mickey Mouse que se consideran símbolos colonizadores. La práctica de Pjota se inspira en la belleza, pero la cuestiona, rompiendo con cualquier sentido de armonía entre la forma general y sus partes, que sólo se unen por casualidad. Y a través de Pjota, las supuestas certezas y trayectorias de la historia y el desarrollo se desmoronan, perdiendo su pureza.

En 1923, Marcel Duchamp dejó de trabajar en una de sus obras más emblemáticas, *La novia desnudada por sus solteros, incluso*. También conocida como *El gran vidrio*, llevaba más de diez años en proceso de creación y quedó inconclusa por decisión propia. El cristal también se rompió, y el azar o el caos se

conduit between different eras. Favaretto's practice takes up the question of permanence in sculpture, focusing instead on the inevitability of deterioration and obsolescence.

Paulo Nimer Pjota's *Expedition Sec.21* (2017) disrupts the forms art itself by hybridising it with other artifacts of visual cultures. Classical Grecian and Roman urns are decorated with cartoon faces where characters such as Mickey Mouse appear as symbols of colonizers. Pjota's practice draws on beauty but leaves it in question, breaking as it does with any sense of harmony between overall form and its parts that are only married by contingency. Through this disruptive act Pjota causes the supposedly certainty and trajectories of history and development to break down, made less pure.

In 1923 Marcel Duchamp stopped working on what is one of his most iconic works, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. Also known as the Large Glass it had already been more than 10 years in the making and remained unfinished by choice. The glass was also broken, chance or chaos spilling into the piece. Nevertheless, it is one of Duchamp's most significant, iconic and complex pieces. The image on the glass includes a mechanism

derramaron sobre la obra. Sin embargo, es una de las piezas más significativas, icónicas y complejas de Duchamp. La imagen del cristal incluye un mecanismo basado en un molinillo de chocolate, piezas de ajedrez que representan a los solteros que compiten por la atención de una novia situada en lo alto, así como otros elementos, entre ellos testigos, tijeras y tamices. Mecanismos, cuerpos, deseos y frustraciones entran en juego. El título también contiene una ambigüedad. La novia es desnudada por sus pretendientes, y, en otro sentido, los mecanismos del deseo quedan al descubierto para ser analizados. La desnudez en *El gran vidrio* de Duchamp no es pura, sino una revelación de las interacciones y fragmentaciones entre el individuo y la sociedad.

Esto lo encuentro presente en las obras de Yeni Mao, que hablan por igual de materiales, intimidades y erotismo. El título de cada obra contiene el prefijo numerado “Fig.”, como en “figura”. Puede ser un diagrama o un cuerpo. *Fig. 44.3 you and me both* (2024) tiene otras afinidades: dos masas de roca unidas por riachuelos endurecidos de bronce que cuelgan suspendidas del techo. *Fig. 36.5 skinwalker* (2024) contiene otra masa, esta vez enganchada a un pasamanos ergonómico. En parte, el pasamanos sobresale envuelto en piel de serpiente, como si estuviera siendo digerido por un reptil. No hay deseo más desnudo que el contacto de las pieles.

based on a chocolate grinder, chess piece-like Bachelors vying per for the attention of a bride overhead, as well as other elements—witnesses, scissors and sieves among them. Mechanisms, bodies, desires and frustrations are all at play. The title contains an ambiguity too. Its Bride is stripped by her desirous suitors, and, in another sense, and the mechanisms of desire are laid bare for analysis. Bareness, in Duchamp’s *Large Glass* is not pure, but a revealing of interactions and fragmentations between the individual and the social.

I find this present in Yeni Mao’s works that speak equally to materials, intimacies and eroticism. Each work’s title contains the numbered prefix “Fig.” as in figure—a diagram, or a body. *Fig. 44.3 you and me both* (2024) has other affinities—two masses of rock bound together by harden rivulets of bronze as they hang suspended from the ceiling. *Fig. 36.5 skinwalker* (2024) contains another mass, this time hooked to an ergonomic handrail. In part the rail bulges out wrapped in snakeskin as if being digested by a serpent. No desire can be barer than the touch of skins.

Another functional object. Marcela Astorga’s untitled (2002) is a chair woven from cowhide, its warp spilling out from its surface in ribbons onto the floor. Marcela Astorga uses skin as both material and conceptual basis for her work. Skin, the largest organ of the human body, is the surface which contains us,



Yeni Mao, *fig. 44.3 you and me both*, 2024



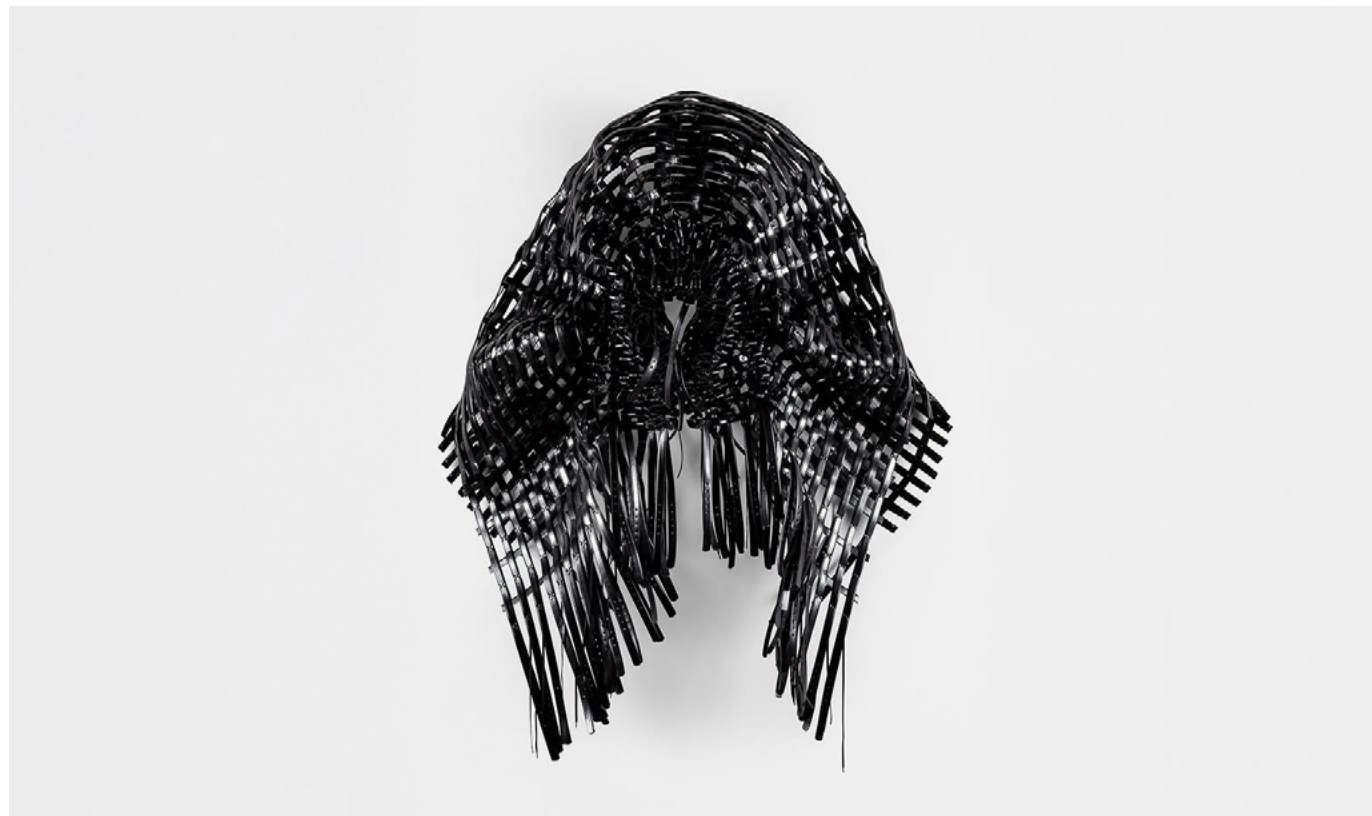
Yeni Mao, *fig. 36.5 skinwalker*, 2024



Marcela Astorga, *S/T*, 2002



Berenice Olmedo, *Nakewé*, 2023



Bárbara Sánchez-Kane, *Look 6*, 2023

Otro objeto funcional. *S/T* (2002), de Marcela Astorga, es una silla tejida con piel de vaca, cuya urdimbre se derrama desde la superficie en cintas que caen al suelo. Marcela Astorga utiliza la piel como material y base conceptual para su obra. La piel, el órgano más grande del cuerpo humano, es la superficie que nos contiene, nos pone en contacto con el mundo que nos rodea y nos identifica. Como dice Astorga, “el gran órgano sensor donde se registra la experiencia”, por lo que el enfoque de Astorga en la piel no se limita al cuerpo, sino también a lo metafórico, las superficies de los muebles, los edificios y la ropa, los cuales, a su vez, envuelven y contienen la memoria, la identidad, los traumas y la intimidad.

Berenice Olmedo utiliza prótesis médicas como material escultórico *ready-made*. Con frecuencia, en su práctica, parecen animadas, dotadas de vida y movimiento independientes. En *Nakewé* (2023) están unidas al ánima de un espíritu. El título es el nombre de la diosa del crecimiento, la creación y la fertilidad entre el pueblo wixárika, aunque el término va más allá de la figura para significar la interconexión y el parentesco. A través de la congruencia de significados, Olmedo une las prácticas médicas diseñadas para apoyar la vida por medios artificiales con otro sistema que se encarna en lo natural. Por supuesto, las prótesis implican una ausencia corporal, una variación de la norma.

puts us in contact with the world around us, and identifies us. As the artist says “the great organ-sensor where experience is registered” and so Astorga’s focus is not limited to the skin of the body but touches on metaphorical ones, the surfaces of furniture, buildings, and clothing, which in turn wrap and contain memory, identity, traumas and intimacy.

Berenice Olmedo uses medical prosthetics as a ready-made sculptural material. Frequently in her practice they are seemingly animate, given independent lives and movement. In *Nakewé* (2023) they are bound together with the anima of a spirit. The title is the name of the goddess of growth, creation and fertility among the Wixárika people although the term extends beyond the figure to signify interconnectedness and kinship. Through congruence of meanings Olmedo binds together medical practices designed to support life through artificial means with another system that is embodied in nature. Of course, prosthetics imply a bodily absence, a variation from the norm.

Bárbara Sánchez-Kane, who works in fashion design, styling, performance and art saying of his practice “I’m trying to understand what clothes could be without what we normally recognize as a body in them.”¹ The work here falls into this area where the relation to the body is tenuous on first look, it may contain or adorn or equally constrain. The critical point is how the adopted

Bárbara Sánchez-Kane, que trabaja en diseño de moda, estilismo, performance y arte, dice de su práctica: “Intento comprender qué podría ser la ropa sin lo que normalmente reconocemos como un cuerpo en ella”.¹ El trabajo aquí se enmarca en esta área en la que la relación con el cuerpo es tenue a primera vista, ya que puede contener, adornar o, igualmente, restringir. La atención se centra en cómo la segunda piel adoptada transporta el yo, más que el ser esencial interior, y con ello una desintegración, una descomposición, podríamos decir, de las normas de género, por un lado, y de la funcionalidad, por otro.

En su “desollamiento” de la arquitectura, Heidi Bucher trataba los edificios como si fueran cuerpos. Aplicando tela y látex a sus interiores y exteriores, tomaba impresiones de paredes, suelos y otras características de hogares y otros espacios que tenían resonancias psicológicas o históricas. Entre ellos se encontraba la consulta del doctor Binswager, especialista en histeria femenina que definió la psiquiatría moderna junto con Freud. Los métodos de Bucher daban prioridad a la tactilidad sobre los métodos analíticos, y más tarde escribió: “Simplemente me acerco a todo / tocamos las superficies y las recubrimos. / Envolvemos y revelamos. / Lo vivido, lo pasado, lo olvidado, queda atrapado en la tela y queda colgando. Lentamente soltamos las capas de goma, la piel, y tiramos del ayer hacia el hoy”.²

16

second skin carries the self, rather than the inward essential being and with it an undoing, a decomposition we might say of norms of gender on the one side and functionality on the other.

In her “skinning” of architecture, Heidi Bucher treated buildings as if they were bodies. By applying cloth and latex to their interiors and exteriors she took impressions of walls, floors and other features of homes and other spaces that held psychological or historical resonances. Among them was the consulting room of Doctor Binswager, a specialist in hysteria among women who defined modern psychiatry along with Freud. Bucher’s methods prioritized tactility over analytical methods, writing later: “I just get closer to everything / we touch the surfaces and coat them. / We wrap and reveal. / The lived, passed, forgotten gets caught in the cloth and is left hanging. We slowly loosen the rubber layers, the skin, and pull yesterday into today.”²

Beyond being shelter and dwelling, architecture resonates with the intimate life of its inhabitant. Watching the rain fall from a window in Álvaro Urbano’s installation, *Sueño que no sueño (Amanecer)* [I Dream that I Don’t Dream (Sunrise)] (2023) one is caught up in psychosexual fiction. Standing on a tiled floor and looking from a balcony, Urbano transports the viewer to the home of Spanish poet Federico García Lorca. The installation is a chapter in a larger



Álvaro Urbano, *Sueño que no sueño (Amanecer)*, 2023



Gordon Matta-Clark, *Hair*, 1972

Más allá de ser un refugio y una vivienda, la arquitectura resuena con la vida íntima de sus habitantes. Al contemplar la caída más allá del balcón igualmente reconstruido en la instalación de Álvaro Urbano, *Sueño que no sueño (Amanecer)* (2023), uno se ve envuelto en una ficción psicosexual. De pie sobre un suelo de baldosas y mirando desde un balcón hacia la lluvia, Urbano transporta al espectador a la casa del poeta español Federico García Lorca. La instalación es un capítulo de una obra más amplia, *Granada Granada*, que postula una relación entre el poeta y el arquitecto mexicano Luis Barragán. Urbano se refiere a los objetos, las plantas y las arquitecturas que simula como testigos mudos de este romance.

Mientras que Gordon Matta-Clark era conocido por sus obras en las que dividía o cortaba edificios, *Hair* (1972) realiza acciones similares en su propio cuerpo. Matta-Clark se dejó crecer el pelo durante un año y luego se lo cortó en un evento performativo. Tal y como documentan las fotografías que acompañan a sus rastas numeradas, el performance se inspiraba en los métodos de investigación antropológica que consistían en medir y catalogar los cuerpos de los pueblos latinoamericanos durante la exploración y colonización del continente. Los “otros”, de piel oscura, eran considerados la oposición salvaje de los europeos civilizados.

body of works *Granada Granada* that posits a relationship between the poet and Mexican architect Luis Barragán. Urbano refers to the objects, plants and architectures he simulates as “mute witnesses” to this romance.

While Gordon Matta-Clark was best known for works that split or cut through buildings, *Hair* (1972) performs similar actions on his own body. Matta-Clark left his hair to grow for a year and then had the matted locks shorn in a performative event. As documented in the photographs that accompany his numbered dreadlocks, the performance drew on methods of anthropological research through measuring and cataloguing of the bodies of Latin American peoples during the continent’s exploration and colonialization. The dark-skinned “Others” seen as the savage opposition of the civilized European.

Anthropology often ends up as a mirror. Hans-Peter Feldmann’s *100 Years* (2001) also riffs off this science applying it to German society. The artist made photographic portraits of people aged from 8-months old to a centiginerian. Arranged as a line in the gallery this presents a century through those that make up a society from the comfortable to those at its fringes, from those with all their lives to live, to those who lived through the German history of National Socialism. It is impossible not to look for your counterpart among these figures, in age and, perhaps, in status.



Luther
15 Jahre



Boris
16 Jahre



Nora
19 Jahre



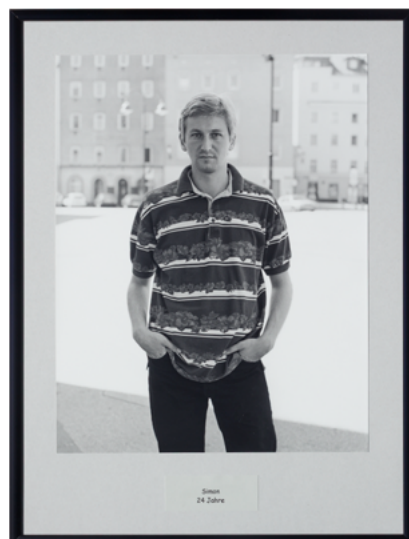
Tom
20 Jahre



Nora
22 Jahre



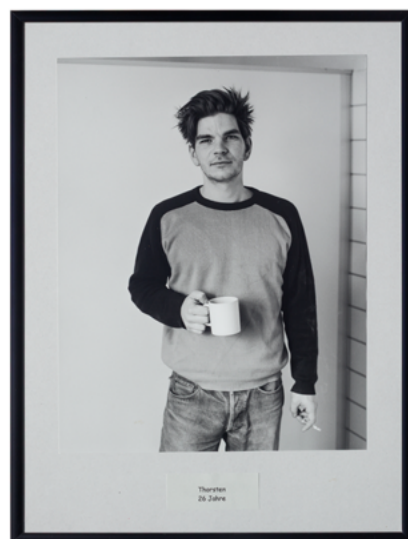
Anika
23 Jahre



Simon
24 Jahre



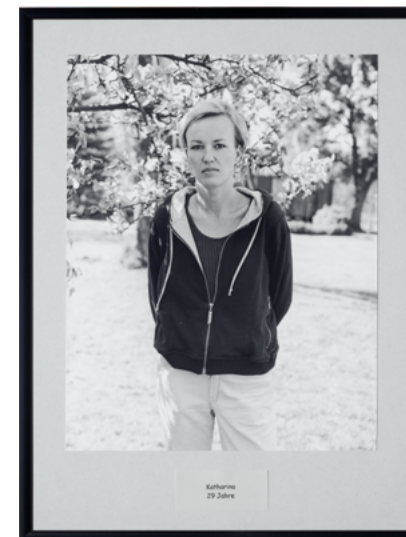
Simon
25 Jahre



Thurmon
26 Jahre



Isabell
28 Jahre



Katharina
29 Jahre



Elisabeth
98 Jahre



100 Jahre
Maria Victoria

La antropología a menudo acaba siendo un espejo. *100 Years* (2001), de Hans-Peter Feldmann, también se inspira en esta ciencia y la aplica a la sociedad alemana. El artista realizó retratos fotográficos de personas de entre 8 meses y 100 años. Dispuestos en fila en la galería, presentan un siglo a través de quienes conforman una sociedad, desde los más acomodados hasta los marginados, desde aquellos con toda la vida por delante hasta los que vivieron la historia alemana del nacionalsocialismo. Es imposible no buscar a tu homólogo entre estas figuras, en edad y, quizás, en estatus.

El término “nuda vida” (vida desnuda) proviene del filósofo italiano Giorgio Agamben. Se refiere a una condición existencial de estar sometido a un poder soberano —el Estado— que tiene la capacidad de quitarle a alguien el derecho a la vida. Por lo tanto, no es un estado natural, sino uno en el que todos vivimos en cierta medida, aunque se hace visible en las personas marginadas. Cabe destacar aquí que Agamben vio la nuda vida con mayor claridad en los campos de concentración de la Alemania nazi, aunque la condición se manifiesta para todos nosotros en diferentes grados como una cualidad afectiva de vivir en peligro.

22

The term “Bare Life” comes from the Italian philosopher Giorgio Agamben. It refers to an existential condition of being subject to a sovereign power—that is the state—that has the ability to take away one's right to life. Therefore, it is not a natural state, but one we all live under to a certain extent, although it becomes visible in marginalized people. It is noteworthy here that Agamben saw the bare life most clearly in the concentration camps of Nazi Germany, although the condition manifests for us all to differing degrees as an affective quality of living at risk.

Among the artists working most directly on this condition, is Teresa Margolles whose projects engage viscerally with how state powers dominate the individual. Margolles's installation *Los Otros* [The Others] (2018) presents a bloodstained fabric that has absorbed the fluid used to wash the street after an illegal immigrant in Germany was killed by the police. The fabric has then been embroidered by other illegal immigrants in lines that represent their lifetimes in exile, and their voices quietly tell of their experiences from speakers in the wall. We are invited to identify with these at-risk people, while the physical disgust of viscera and blood provokes emotional responses of horror. It is impossible to ignore.

The casual arrangement of small furniture and soaps in Rivane Neuenschwander's installation *Quarar* (2001) speaks more quietly to conditions of exclusion.



Teresa Margolles, *Los Otros*, 2018

Entre los artistas que trabajan más directamente sobre esta condición se encuentra Teresa Margolles, cuya obra aborda de manera visceral cómo los poderes estatales dominan al individuo. La instalación de Margolles *Los Otros* (2018) presenta una tela manchada de sangre que ha absorbido el líquido utilizado para lavar la calle después de que un inmigrante ilegal fuera asesinado por la policía en Alemania. La tela ha sido bordada por otros inmigrantes ilegales con líneas que representan sus vidas en el exilio, y sus voces narran en voz baja sus experiencias a través de altavoces colocados en la pared. Se nos invita a identificarnos con estas personas en situación de riesgo, mientras que la repugnancia física que provocan las vísceras y la sangre despierta respuestas emocionales de horror. Es imposible ignorarlo.

La disposición casual de pequeños muebles y jabones en la instalación *Quarar* (2001) de Rivane Neuenschwander habla más silenciosamente de las condiciones de exclusión. Neuenschwander trabajó con un grupo de mujeres jóvenes sin hogar en Brasil, lavando sábanas en el mar y usaron jabones con sus nombres inscritos. Si bien la instalación consiste en los residuos de una acción social, el simple hecho de dar visibilidad a los nombres de las participantes en la institución les da un valor que de otra manera no tendrían. El acto de lavar era un ritual de limpieza, relacionado con la percepción social de las personas sin hogar como “sucias”, tanto en términos sociales como físicos. El

Neuenschwander worked with a group of young homeless women in Brazil, in which they washed sheets in the sea using the soap inscribed with their names. While the installation consists of residues of a social action, simply by bringing the participants names to visibility in the institution gives them value they are otherwise not afforded. The act of washing was a ritual cleansing, one related to social perceptions of the homeless as “dirty” in social terms as well as physical ones. The anthropologist Claude Lévi-Strauss wrote on the construction of myths that “certain categorical opposites drawn from everyday experience with the most basic sorts of things—e.g. ‘raw’ and ‘cooked,’ ‘fresh’ and ‘rotten,’ ‘moist’ and ‘parched,’ and others—can serve a people as conceptual tools for the formation of abstract notions and for combining these into propositions.” Neuenschwander’s act deconstructs these associations of cleanliness and dirtiness.

We have talked about skin and identity, belonging and exclusion, and within this matrix we cannot ignore race. Race is a cultural construction, not a natural one, where skin color is part of one’s identity, applied from outside to “the other”. In Brazil race and socio-economic conditions are closely related, visibly marking out class and privilege. The situation is more or less prominent in different regions but appears (almost) everywhere. Frida Orupabo draws on historic erotic photographs in her collages; her own face crudely collaged to the

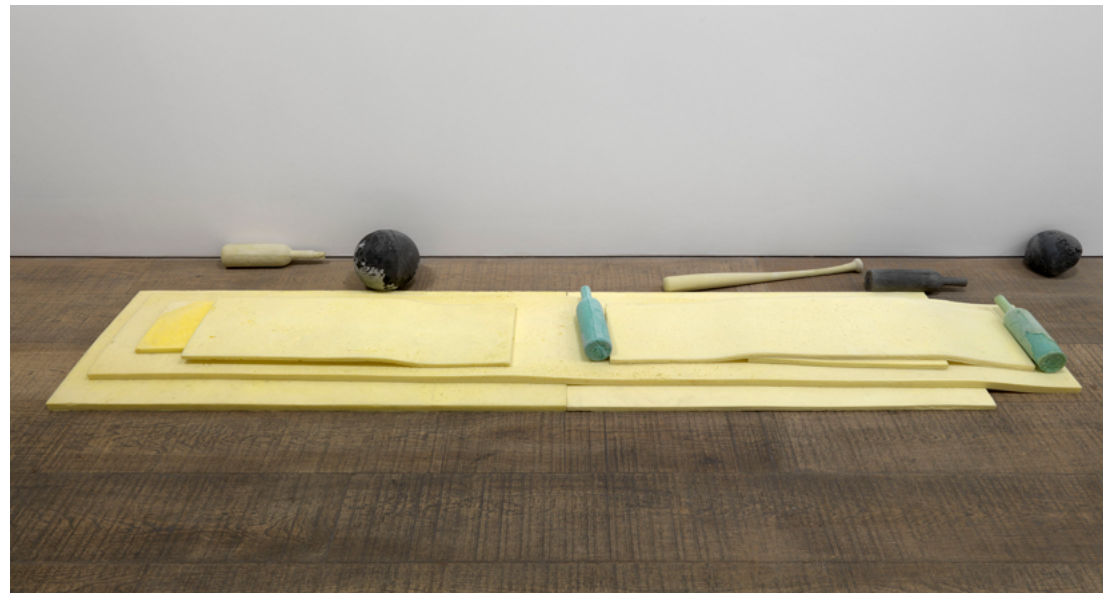
antropólogo Claude Lévi-Strauss escribió sobre la construcción de los mitos que “ciertas oposiciones categóricas extraídas de la experiencia cotidiana con los tipos más básicos de cosas —por ejemplo, ‘crudo’ y ‘cocido’, ‘fresco’ y ‘podrido’, ‘húmedo’ y ‘seco’, entre otras— pueden servir a un pueblo como herramientas conceptuales para la formación de nociones abstractas y para combinarlas en proposiciones”. La acción de Neuenschwander sirvió para deconstruir estas asociaciones entre limpieza y suciedad.

Hemos hablado de la piel y la identidad, la pertenencia y la exclusión, y dentro de esta matriz no podemos ignorar la raza como resultado. La raza es una construcción cultural, no natural, en la que el color de la piel forma parte de la identidad de una persona y se aplica desde fuera al “otro”. En Brasil, la raza y las condiciones socioeconómicas están estrechamente relacionadas, marcando de forma visible la clase y los privilegios. La situación es más o menos prominente en diferentes regiones, pero aparece (casi) en todas partes. Frida Orupabo se inspira en fotografías eróticas históricas en sus collages, en los que su propio rostro aparece superpuesto de forma cruda en poses sexualizadas. Paralelamente a su formación como artista, Orupabo prestó asistencia social a trabajadoras sexuales inmigrantes en Noruega, y la complejidad de la inclusión y la exclusión en la sociedad debido a factores tanto raciales como económicos está presente. La imagen en sí está degradada, pixelada, a

sexualized pose. In parallel to her formation as an artist, Orupabo provided social care to immigrant sex workers in Norway, and the complexity of inclusion and exclusion in society due to both racial and economic factors is present. The image itself is degraded, pixelated, through its reproduction. The artist’s instructions are to scale the image to the height of the room irrespective of the resulting quality. The pictured body and the “skin” of the photograph are the result of an institutional situation rather than an artistic decision.

Gary Simmons practice looks at inequity and social dissolution. In *Still* (2000), fermentation appears as a precarious and illicit form of subsistence. The sculpture is a reproduction of a moonshine distillery that the artist has referred to as the type used by “White Trash” in the Appalachian region to make illegal alcohol during the prohibition era in the United States. He has likened the experience of these poor white folk to those of urban black communities for their exclusion and innovation that hints towards his analysis of civil inequality that is prevalent in his practice often with racial implications. The subsistence from decomposing matter might suggest a social decay.

The *mise en scène* of Phillip Lai’s work also seems to hint towards this. The parts of the sculpture are objects from dumpsters and cast in foam, include beds, baseball bats and other detritus. Homeless, violence and desolation are



Phillip Lai, *untitled*, 2009

través de su reproducción. Las instrucciones de la artista son hacer a escala la imagen a la altura de la sala, independientemente de la calidad resultante. El cuerpo representado y la “piel” de la fotografía derivan de una situación institucional más que de una decisión artística.

La práctica de Gary Simmons se centra en la desigualdad y la disolución social. En *Still* (2020), la fermentación aparece como una forma precaria e ilícita de subsistencia. La escultura es una reproducción de una destilería clandestina que, según el artista, era del tipo utilizado por los White Trash (basura blanca) de la región de los Apalaches para fabricar alcohol ilegal durante la época de la Ley Seca en Estados Unidos. Ha comparado la experiencia de estos blancos pobres con la de los negros urbanos por su exclusión e innovación, lo que apunta hacia su análisis de la desigualdad civil que prevalece en su práctica, a menudo con implicaciones raciales. La subsistencia a partir de materia en descomposición podría sugerir una decadencia social.

La *mise en scène* de la obra de Phillip Lai también parece aludir a ello. Las partes de la escultura son objetos encontrados en contenedores de basura y moldeados en espuma, entre los que se incluyen camas, bates de béisbol y otros desechos. La falta de hogar, la violencia y la desolación son tan significativas como los propios objetos, ampliando los términos de la escultura a

equally significant as the objects themselves expanding the terms of sculpture to social conditions. The artist has expressed particular interest in materials which support human life stating “I am really interested in ingestion, and this is related not only to materials that might be edible. My fascination has to do with the close, carnal interactions between humans and materials—things to do with desire, dependency, sustenance and nourishment.”

Bare life touches on these complexes. The Artistic Director of Documenta 12, the major exhibition of contemporary art in Germany, Roger M. Buergel, focused on “bare life”. Buergel’s described that: “Bare life deals with that part of our existence from which no measure of security will ever protect us. But as in sexuality, absolute exposure is intricately connected with infinite pleasure.”

As such Bare Life is seen most clearly in these precarious conditions but is equally sublimated in the work of others. Abigail Lane’s *Ink Pad (Red)* (1998) also suggests a bodily impression, beyond the fingerprinting and bureaucratic uses to an even more sinister equivalent at full scale—here the touch of the individual on the institutional system of tracking and registering is suggestive of the same sovereign power over the individual. Walead Beshty’s practice narrates the circulation and the accrual of marks of human interaction in business spaces. The copper is marked by its use, the touch of clean hands

las condiciones sociales. El artista ha expresado un interés particular por los materiales que sustentan la vida humana, afirmando: “Me interesa mucho la ingestión, y esto no sólo se refiere a los materiales que pueden ser comestibles. Mi fascinación tiene que ver con las interacciones íntimas y carnales entre los seres humanos y los materiales, con el deseo, la dependencia, el sustento y la nutrición”.

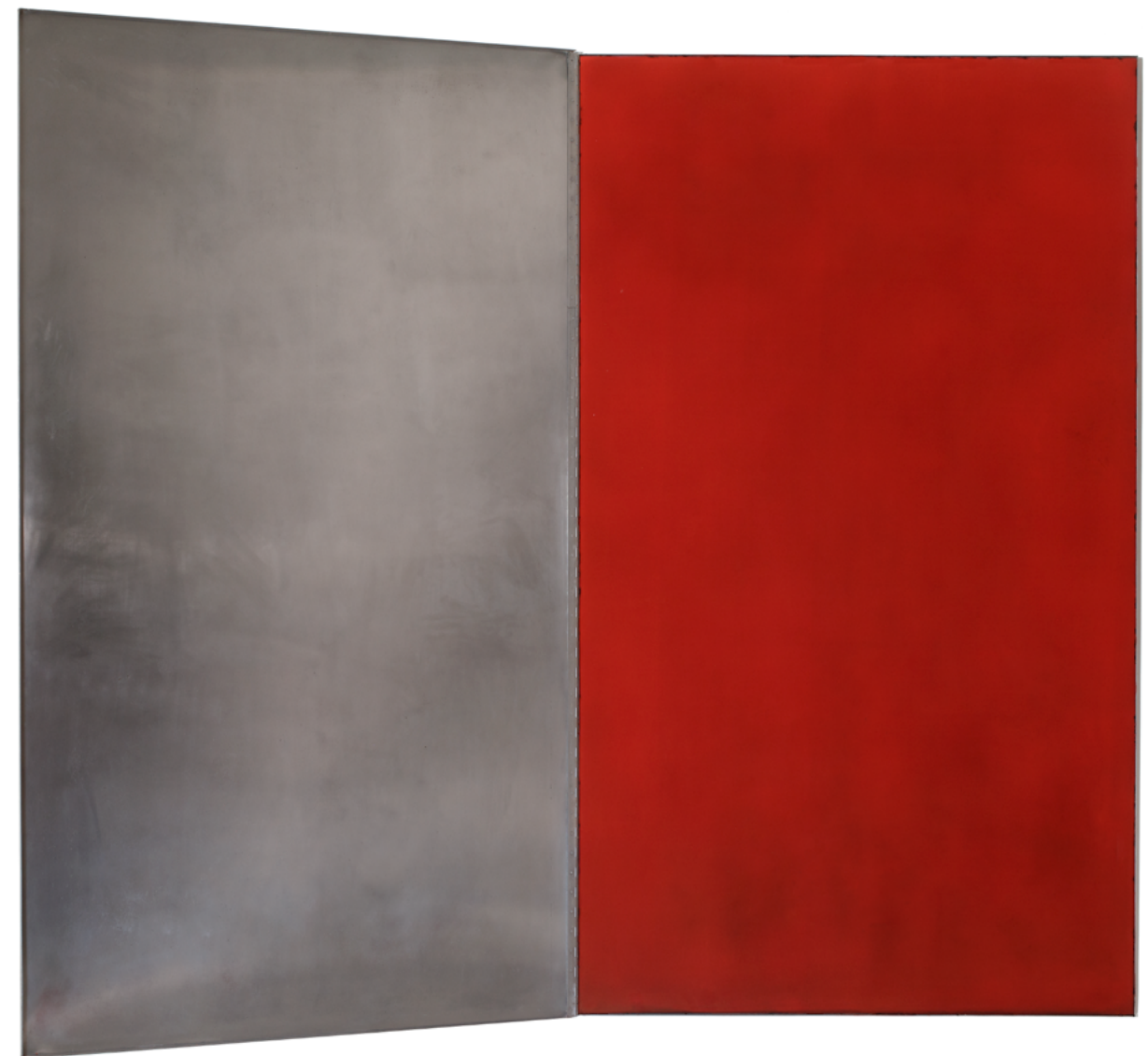
La nuda vida aborda esta complejidad. El director artístico de Documenta 12, la mayor exposición de arte contemporáneo de Alemania, Roger M. Buergel, se centró en la nuda vida. Buergel la describió así: “La nuda vida se ocupa de esa parte de nuestra existencia de la que ninguna medida de seguridad podrá protegernos jamás. Pero, al igual que en la sexualidad, la exposición absoluta está íntimamente ligada al placer infinito”.

Como tal, la nuda vida se ve más claramente en estas condiciones precarias, pero se sublima igualmente en la obra de otros. *Ink Pad (Red)* (1998), de Abigail Lane, también sugiere una impresión corporal, más allá de las huellas dactilares y los usos burocráticos, hasta llegar a un equivalente aún más siniestro a gran escala: aquí, el contacto del individuo con el sistema institucional de seguimiento y registro sugiere el mismo poder soberano sobre el individuo.

28

whose natural oils and sweat have a corrosive effect that is a register of time and use but may in certain terms also be seen as evidence in this sense. Based in workspaces it is equally a register of time spent on work, a regulated and measured time. As much as race is a cultural conceit, so is the clock, a tool used by power to control.

Ana Bidart’s sculpture is a clock that seems to be let loose to roll around on the floor. Its hands are falling, breaking the regimentation of time. Bidart’s work speak to how time is registered differently such as the movement of shadows or the growth of mold on a wall. Time itself is not measured or structured, but experienced and felt through the natural rhythm of breathing, passing days and seasons, and the movement of planets. Skin harbors a cycadean system, light receptors in the skin orientate us to certain biological tasks. As such, time is embodied and environmental. Dan Graham’s photographic series, captured in Halifax, Canada, begins and ends with the rising and setting of the sun. Between them the camera twists and arcs across the sky in its own orbit, connecting heaven and the body, the photographer. Our connection to our environment, natural or otherwise, is a series of sensations and rhythms with time being inferred between them. The form captured in Rafael



Abigail Lane, *Ink Pad (Red)*, 1998



Ana Bidart, *Las vueltas que dimos*, 2021-2022

La práctica de Walead Beshty narra la circulación y la acumulación de marcas de la interacción humana en los espacios comerciales. El cobre está marcado por su uso, por el contacto de manos limpias cuyos aceites naturales y sudor tienen un efecto corrosivo que es un registro del tiempo y del uso, pero que en ciertos términos también puede verse como una prueba en este sentido.

Basado en los espacios de trabajo, es igualmente un registro del tiempo dedicado al trabajo, un tiempo regulado y medido. Tanto como la raza es un concepto cultural, también lo es el reloj, una herramienta utilizada por el poder para controlar.

La escultura de Ana Bidart es un reloj que parece haber sido dejado suelto para rodar por el suelo. Sus manecillas caen, rompiendo la reglamentación del tiempo. La obra de Bidart habla de cómo el tiempo se registra de manera diferente, como el movimiento de las sombras o el crecimiento del moho en una pared. El tiempo en sí mismo no se mide ni se estructura, sino que se experimenta y se siente a través del ritmo natural de la respiración, el paso de los días y las estaciones, y el movimiento de los planetas. La piel alberga un sistema circadiano, unos receptores de luz que nos orientan hacia determinadas

Lozano-Hemmer's sculpture is a frozen moment, a word suspended in time. By using laser scanning equipment, he registered the movement of air when the phrase "Listen to the world" is uttered. The phrase itself is another point of contact with the physical world and sound—a citation from R. Murray Shafer, an acoustician who coined the term soundscapes, that is how environmental sound, while often unnoticed, affects us as much as any other environmental condition. Lozano-Hemmer associates this speech bubble to the "volutes" in Nahua pictorial texts that indicate speech—forms they could not have seen but seem to have instinctively understood. The work brings together how our acts travel out into the world, and how the world touches on us, both physically and emotionally, through a frozen moment.

Time and the body are intertwined in other ways. As recent scientific study has shown, touch plays a vital role in our conception of time. "Time is felt, seen, and heard, yet there are no specific sensory receptors dedicated to perceiving time, unlike those for touch, sight, hearing, and smell... the study established a connection between two seemingly distinct experiences—the 'what' and the 'how long' of a stimulus."³ The blackboards Landon Ross presents are not his drawings but representations of the unseen and unseeable aspects of the universe as imagined in the language of astrophysicists. It is not something we can follow, rather the working process as the invited scientists

tareas biológicas. Como tal, el tiempo está encarnado y es ambiental. La serie fotográfica de Dan Graham, capturada en Halifax, Canadá, comienza y termina con la salida y la puesta del sol. Entre ambos momentos, la cámara gira y traza un arco en el cielo siguiendo su propia órbita, conectando el cielo y el cuerpo, el fotógrafo. Nuestra conexión con el entorno, ya sea natural o no, es una serie de sensaciones y ritmos entre los que se infiere el tiempo. La forma capturada en la escultura de Rafael Lozano-Hemmer es un momento congelado, una palabra suspendida en el tiempo. Mediante un equipo de escaneo láser, registró el movimiento del aire cuando se pronunció la frase “Escucha el mundo”. La frase en sí misma es otro punto de contacto con el mundo físico y el sonido, una cita de R. Murray Shafer, un compositor que acuñó el término “paisajes sonoros”, que es la forma en que el sonido ambiental, aunque a menudo pasa desapercibido, nos afecta tanto como cualquier otra condición ambiental. Lozano Hemmer asocia esta burbuja de diálogo con las “volutas” de los textos pictóricos nahuas que indican el habla, formas que no podían haber visto pero que parecen haber comprendido intuitivamente. La obra reúne cómo nuestros actos viajan al mundo y cómo el mundo nos toca, tanto física como emocionalmente, a través de un momento congelado.

El tiempo y el cuerpo están entrelazados de otras maneras. Como ha demostrado un estudio científico reciente, el tacto desempeña un papel fundamental

32

use a chalkboard provided by the artist to continue their thoughts and calculations. Recent scientific studies have suggested that our perception of time is formed in part by tactile sensory perception, that is it is felt. In Ross’s work, we see touch, that is the material contact with chalk on blackboard, its tactile quality, being part of an understanding of time and space. The practice of Juan Carlos León also borders scientific research and investigation, transgressing into myth. The planets and their moons, observed and interpreted in ancient times, took on mythic roles as gods and goddesses who influenced our lives, and offering made to appease them.

The connections to touch, time and life weave through this exhibition. To conclude, I’d like to return Buerger’s interest in Bare Life. Referring to art itself he asked “Here and there, art dissolves the radical separation between painful subjection and joyous liberation. But what does that mean for its audiences?”⁴

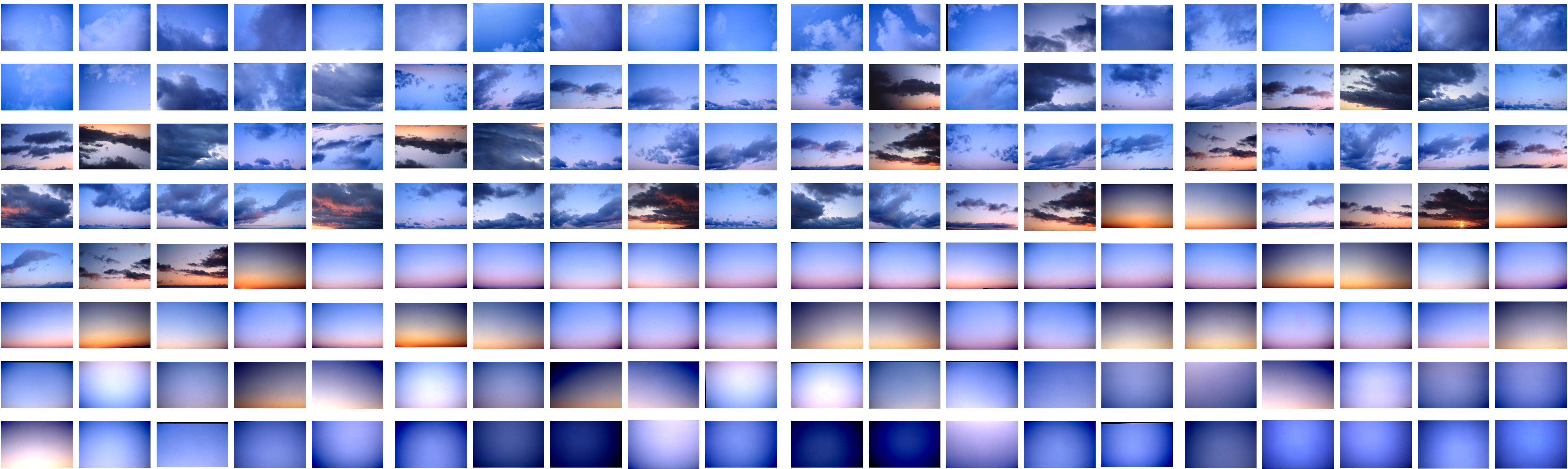
There is no direct answer to this, only to say that this selection of works looks to speak to this gamma of sensation and feeling of what it means to be alive. To wit I come to Miriam Cahn whose paintings are unsettling for not fitting into either of these poles, but seemingly embracing both—that is, they represent subjection and liberation. The two canvases shown here act almost like a



en nuestra concepción del tiempo. “El tiempo se siente, se ve y se oye, pero no hay receptores sensoriales específicos dedicados a percibirlo, a diferencia de los que hay para el tacto, la vista, el oído y el olfato... El estudio estableció una conexión entre dos experiencias aparentemente distintas: el “qué” y el “cuánto tiempo” de un estímulo”.³ Las pizarras que presenta Landon Ross no son sus dibujos, sino representaciones de los aspectos no vistos o invisibles del universo tal y como los imaginan los astrofísicos. No es algo que podamos seguir, sino más bien el proceso de trabajo de los científicos invitados, que utilizan una pizarra proporcionada por el artista para continuar sus pensamientos y cálculos. Estudios científicos recientes han sugerido que nuestra percepción del tiempo se forma en parte por la percepción sensorial táctil, es decir, que se siente. En la obra de Ross, vemos el tacto, es decir, el contacto material con la tiza sobre la pizarra, su cualidad táctil, como parte de la comprensión del tiempo y el espacio. La práctica de Juan Carlos León también roza la investigación científica, traspasando la frontera del mito. Los planetas y sus lunas, observados e interpretados en la antigüedad, adquirieron roles míticos como dioses y diosas que influían en nuestras vidas, y se les ofrecían ofrendas para apaciguarlos.

Las conexiones con el tacto, el tiempo y la vida se entrelazan a lo largo de esta exposición. Para concluir, me gustaría retomar el interés de Buerger por

story board, the innocent lamb-like character of the first being punched in the face in the second. With that I will leave the rest up to you to discover.



la nuda vida. Refiriéndose al arte en sí mismo, preguntaba: “Aquí y allá, el arte disuelve la separación radical entre la sujeción dolorosa y la liberación gozosa. Pero, ¿qué significa eso para su público?”.⁴

No hay una respuesta directa a esto, sólo decir que esta selección de obras parece hablar de esta gama de sensaciones y sentimientos de lo que significa estar vivo. Para ilustrarlo, recurro a Miriam Cahn, cuyas pinturas resultan inquietantes por no encajar en ninguno de estos polos, pero aparentemente abrazan ambos, es decir, representan la sumisión y la liberación. Los dos lienzos que se muestran aquí actúan casi como un guion gráfico, en el que el inocente personaje con aspecto de cordero del primero recibe un puñetazo en la cara en el segundo. Con esto, dejo que el resto lo descubran ustedes mismos.

1. <https://www.frieze.com/article/barbara-sanchez-kane-profile-237>

2. Citado en Kathleen Bühler, “Skinning, Sheathing and Stripping: Hiedi Bucher’s Sculptural Practice” en *Studio Magazine*. <https://magazine.studio/article/skinning-sheathing-and-stripping>

3. “Más allá de los cinco sentidos: los científicos descubren la conexión táctil del tiempo”, por Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati, 28 de febrero de 2024 <https://scitechdaily.com/beyond-the-five-senses-scientists-uncover-tactile-connection-of-time/>

4. Roger M. Buergel, “¿Qué es la vida desnuda?”, en <https://metropolism.com/en/feature/what-is-bare-life/>

Todo comienza con una piel que se rompe, mudamos de piel para seguir vivos, para cambiar. La libélula lo hace después dos años bajo el agua escondida en un cuerpo que no es el suyo, por medio de un proceso de metamorfosis de dos horas de duración. Para dejar atrás su exoesqueleto y comenzar a volar. Ese instante —violento, bello, definitivo— fue para Heidi Bucher algo más que un fenómeno natural, fue un modelo. En su manifiesto *Parkettlibelle* [La libélula del parquet], comparó esta metamorfosis con el acto de despojarse de estructuras sociales opresivas.¹

Para Bucher, la piel es una interfaz en la que se almacenan memorias sensoriales, marcas de pertenencia e identidad. En su técnica de *Häutungen* también conocida como *skinnings*, exploró, a través del látex esa piel como territorio simbólico: cubriendo lugares y cuerpos con látex para luego arrancarlo de modo casi ritual. Así trajo a la vida objetos y espacios arquitectónicos, desde su casa de la infancia hasta una clínica psiquiátrica, preservando sus huellas y exorcizando sus traumas, siempre con la piel como protagonista. La metamorfosis es un acto profundamente íntimo de abandonar una forma para volverse otra. Cuando se habla de la piel como un acto —*despellejar*— su eco cambia: lo que antes era superficie sensible se torna un poco perversa y repulsiva. Pero al imaginar otro sentido para este acto, despellejar es un acto de transformación, un paso necesario hacia una nueva forma, un renacer. Al arrancar estas pieles,

Everything starts with skin that breaks. We shed our skin to stay alive, to change. The dragonfly undergoes a two-hour metamorphosis process after being hidden in a body that isn't its own for two years. It then leaves its exoskeleton behind and begins to fly. That moment—violent, beautiful, definitive—was for Heidi Bucher something more than a natural phenomenon; it was a model. In her manifesto *Parkettlibelle* (The Parquet Dragonfly), she compared this metamorphosis to the act of shedding oppressive social structures.¹

For Bucher, skin is an interface that stores sensory memories and the markings of belonging and identity. Through her *Häutungen* (molting) or “skinning” technique, she used latex to explore skin as a symbolic territory. She covered places and bodies with latex to then tear it off in an almost ritualistic manner. She brought objects and architectural spaces—from her childhood home to a psychiatric clinic— to life, preserving their roots and exorcizing their traumas, skin always acting as the protagonist. Metamorphosis is a deeply intimate act of abandoning one form to become another. When we talk about “skin” as a verb (“skinning”), its connotation changes: What was once a sensitive surface becomes perverse and repulsive. But by imagining another meaning for this act, “skinning” becomes a transformation, a necessary step toward a new form, a rebirth. By peeling away skins, Bucher released hidden secrets and made space for new skins and stories to emerge. Places could heal and identities could be renewed.



Walead Beshty, *Copper Surrogates* (September 20-23/November 21-23, 2011, Beijing, China, June 13-18/November 21, 2012, Los Angeles, California, November 29 - December 3, 2012, Miami Beach, Florida), 2011

Bucher libera secretos ocultos y abre espacio para que nuevas pieles e historias puedan surgir. Así, los lugares pueden sanar y las identidades, renovarse.

Este gesto guarda relación con la teoría psicoanalítica del psicólogo francés Didier Anzieu, quien estudió la piel como elemento clave en la construcción de la identidad. Para él, la piel no sólo cumple una función protectora fisiológica, sino también psicológica, siendo el instrumento y lugar de intercambio con el otro.² Para Anzieu, en su teoría del *skin ego* [yo-piel] la piel es como un pergamino donde se graban, borran y reescriben las primeras experiencias, dejando la base de nuestra identidad.³ Si la identidad se inscribe en la piel, entonces cambiar de piel implica una transformación identitaria.

Esta idea de la piel, como superficie de inscripción emocional, también atraviesa la obra de Marcela Astorga. Al igual que Bucher, Astorga no se limita a trabajar con la piel como material, sino que la expande como concepto: pieles arquitectónicas, afectivas, domésticas. En su obra, esta membrana se convierte en una metáfora de la conexión con el mundo que habitamos: un lugar de pertenencia, protección y constante cambio. Astorga utiliza fragmentos de construcciones en demolición y objetos cotidianos —sillas, jarrones, almohadas— a los que inserta pedazos de cuero. Estas intervenciones no sólo recubren, sino que también contienen, protegen y redefinen la

42

This gesture is related to the psychoanalytic theory of French psychologist Didier Anzieu, who studied skin as a key element in identity construction. For him, skin not only served a physiological protective function but also had a psychological role, serving as an instrument and place of exchange with others.² In Anzieu's theory of the "skin ego," skin is like a parchment upon which our first experiences are recorded, erased, and rewritten, leaving behind the foundation of our identity.³ If identity is inscribed on the skin, then changing skins implies an identity transformation.

This idea of skin as a surface of emotional inscription also permeates Marcela Astorga's work. Like Bucher, Astorga doesn't limit herself to working with skin as a material, but rather, she explores it as a concept: architectural, affective, and domestic. In her work, this membrane becomes a metaphor for our connection to the world we inhabit, a place of belonging, protection, and constant change. Astorga inserts pieces of leather into fragments of buildings undergoing demolition and everyday objects, like chairs, vases, and pillows. These interventions cover, but also contain, protect, and redefine the identity of each piece. Actions such as sewing, braiding, or embroidering pieces of leather become metaphors for care, repair, wounding, and transformation. What was once a common object acquires a body, a history, and an emotional charge.



Heidi Bucher, *Title unknown*, 1979

identidad de cada pieza. Acciones como coser, trenzar o bordar pedazos de piel, se transforman en metáforas del cuidado, la reparación, la herida y la transformación. Lo que antes era un objeto común adquiere un cuerpo, una historia, una carga emocional.

La piel fragmentada y el cuerpo incompleto, ya sea por trauma o violencia, además de evidenciar una pérdida física, también muestra una fractura en la identidad como lo explicaba Anzieu. Esa ruptura activa el estigma de ser percibido como el “otro”.⁴ Este concepto adquiere una potente carga metafórica en el trabajo de la artista Berenice Olmedo, quien utiliza prótesis desechadas para cuestionar cómo las normas sociales y biomédicas definen lo que se considera “normal” o “perfecto” en un cuerpo humano.

En su obra, Olmedo explora la fragmentación física y psíquica del término *skin ego*, ese espacio simbólico que sostiene nuestra identidad y que al ser alterado activa una experiencia de otredad y marginalidad. Las prótesis, que originalmente se destinan a “corregir” cuerpos, se convierten en una poderosa forma de resistencia. A través de ellas, Olmedo desafía los discursos que definen qué cuerpos son aceptables y cuáles son discriminados, visibilizando cómo la alteración del cuerpo no sólo resulta en un daño físico, sino en una forma de exclusión y estigmatización social. La piel se convierte en un

Fragmented skin or an incomplete body—whether the product of trauma or violence—not only reflects physical loss, but also a fractured identity, as Anzieu explained. This rupture invites a stigma: being perceived as damaged.⁴ This concept takes on a powerful metaphorical charge in the work of artist Berenice Olmedo, who uses discarded prosthetics to question how social and biomedical norms define what makes a human body “normal” or “perfect.”

In her work, Olmedo explores the physical and psychic fragmentation of the term “skin ego,” that symbolic space that sustains our identity and that, when altered, activates an experience of otherness and marginality. Prosthetics, which were originally intended to “correct” bodies, become a powerful form of resistance. Through them, Olmedo challenges the discourses that define which bodies are acceptable and which are discriminated against, demonstrating how bodily alteration does not only imply physical harm but also a form of exclusion and social stigmatization. Skin becomes a marker of difference, a visible boundary that defines who belongs and who doesn’t, who is accepted and who is “othered.” In phenomena like that of the phantom limb—a concept originating in medicine—a person can still feel a part of their body even if it is no longer there. This proves that we remember with both our minds and bodies, and that memory influences our understanding of ourselves.

marcador de diferencia, un límite visible que define quién pertenece y quién queda fuera, quién es aceptado y quién es “el otro”. En fenómenos como el *phantom limb* [miembro fantasma], concepto originado en la medicina, aunque una parte del cuerpo ya no esté, el cuerpo la sigue sintiendo. Eso muestra que recordamos con la mente y el cuerpo, por lo cual esa memoria influye en cómo entendemos quiénes somos.

La piel ha sido históricamente instrumentalizada para producir otredad, separando cuerpos entre lo puro y lo impuro, lo aceptable y lo abyecto, lo sano y lo enfermo.⁵ Todo puede convertirse en estigma, colores, enfermedades cutáneas, marcas, cicatrices.⁶ Esta otredad, como señala Édouard Glissant, es también un espacio de fragmentación y silenciamiento, donde el otro es reducido a una identidad parcial y negada en su totalidad, invisibilizado dentro de sistemas de poder que controlan las narrativas culturales e históricas.⁷ Esta problemática encuentra una potente expresión en la obra de Teresa Margolles, quien, al abordar las huellas de violencia y muerte, también revela en su obra las cicatrices de la desesperanza y de la desigualdad. Durante más de dos décadas, Margolles ha trabajado con materiales vinculados a la muerte para visibilizar las consecuencias sociales de eventos histórico-políticos en México y América Latina, como el aumento del crimen, el narcotráfico, la pobreza y la violencia desde la década de 1990. Sus instalaciones minimalistas y

Skin has historically been instrumentalized to produce otherness, separating bodies into categories like pure and impure, acceptable and abject, healthy and sick. In a way, everything can become a stigma: colors, skin diseases, scars.⁵ This otherness, as Édouard Glissant points out, has been reduced to a partial and transparent identity, rendered invisible within power systems that control cultural and historical narratives.⁶ This theme is expressed powerfully in the work of Teresa Margolles, who, while addressing violence and death, also reveals the scars of hopelessness and inequality. For more than two decades, Margolles has worked with materials linked to death to highlight the societal consequences of historical and political events in Mexico and Latin America, such as the rise in crime, drug trafficking, poverty, and violence since the 1990s. Her minimalist, conceptual installations transform personal loss, generating a dialogue between the presence of representation and the absence of the violated body, evoking death through its impact on the body.

This dimension is evident in works like *Los Otros* (2018). A cloth used to clean up the blood of a person murdered in the street condenses multiple narratives of structural violence. Latin American migrants in Berlin collectively worked to embroider this memory-laden fabric, each stitching a line that redefines physical contact and tactility as a form of mourning and support in the community. Here, embroidery becomes a political tool, a space for reparation.

conceptuales transforman la pérdida personal, generando un diálogo entre la presencia de la representación y la ausencia del cuerpo violentado, evocando la muerte a través de su impacto sobre el cuerpo.

En obras como *Los Otros* (2018) de Margolles esta dimensión se hace evidente. Una tela utilizada para limpiar la sangre de una persona asesinada en la calle condensa múltiples narrativas de violencia estructural. A través del bordado colectivo, migrantes latinoamericanos en Berlín intervienen esta tela cargada de memoria en donde cada uno borda una línea que resignifica el contacto físico, la tactilidad como forma de duelo y soporte en comunidad. El bordado se transforma aquí en una herramienta política, un espacio de reparación. Este acto no sólo le da dignidad al cuerpo ausente, sino que también da voz a quienes han sido históricamente silenciados por procesos de racialización, migración forzada y exclusión social. La obra denuncia las estructuras que sostienen la desigualdad generada por estigmas.

Si bien la piel puede ser símbolo de otredad, esta puede también ser un espacio de contacto y transformación, en el que el tacto y la memoria se vuelven un espacio de reflexión y sanación. En ese intercambio entre los cuerpos y el mundo, la piel es también una superficie política. En su obra *Quarar* (2001), Rivane Neuenschwander junto con un grupo de adolescentes en situación de



This act assigns dignity to the absent body and a voice to those whom processes of racialization, forced migration, and social exclusion have historically silenced. The work denounces the structures that sustain inequality generated by stigmas.

While skin can be a symbol of otherness, it can also be a space of contact and transformation, where touch and memory promote reflection and healing. In this exchange between bodies and the world, skin also becomes a political surface. In her work *Quarar* (2001), Rivane Neuenschwander, along with a group of unhoused adolescents, transformed everyday gestures, such as washing clothes with seawater or writing names on bars of soap. The installation emerged from a process in which these young women met daily to talk about dreams, desires, intimacy, and solace, shifting their usual focus from trauma. The title refers to the Brazilian practice of restoring clothing by drying it in the sun, and it also makes a symbolic gesture of psychological repair and restoration, in which care manifests as a sensitive and collective process.

In this work, cloth, soap, and water recall care practices that aim to dignify what has been marked as impure or disposable. Thus, hygiene—usually associated with erasure or the neutralization of the other—is reinterpreted as an



Rivane Neuenschwander, *Quarar*, 2001

calle, transforma gestos cotidianos, como lavar ropa con agua de mar o escribir nombres en barras de jabón. La instalación surge de un proceso participativo en el que las jóvenes se reunían diariamente para hablar sobre sus sueños, deseos, intimidad y consuelo, desplazando su enfoque habitual centrado en el trauma. El título hace referencia a la práctica brasileña de secar la ropa al sol para limpiarla y devolverle el brillo, pero también sugiere que es un gesto simbólico de reparación y restauración psicológica, donde el cuidado se manifiesta como un proceso sensible y colectivo.

La tela, el jabón, el agua, en esta obra, son materiales que remiten a prácticas de cuidado que buscan dignificar lo que ha sido marcado como impuro o desechable. Así la higiene —habitualmente asociada al borramiento o a la neutralización de lo otro— se resignifica como un ritual afectivo que no busca eliminar la mancha, sino acogerla como parte de una historia compartida.

Los regímenes coloniales de representación, basados en el blanqueamiento y la homogeneización, han establecido divisiones sociales que discriminan a cuerpos racializados, femeninos y en situaciones de vulnerabilidad, sometiendo a procesos de normalización o invisibilización. Frente a esto, diversas prácticas contemporáneas recurren a elementos como lo corporal o lo marginal para cuestionar esas narrativas y devolverle a la piel su poder político.

49

ffective ritual that doesn't seek to eliminate the stain but rather embrace it as part of a shared history.

Colonial regimes of representation, based on whitening and homogenization, have established social divisions that discriminate against racialized, female, and vulnerable bodies, subjecting them to processes of normalization or invisibility. In response, various contemporary practices turn to corporeal and marginal elements to challenge these narratives and restore political power to the skin.

The work of artist Frida Orupabo delves into the connection between skin and identity, exploring the experience of otherness and the tension between belonging and exclusion. Through collages constructed from fragments taken from Internet, media, and personal archives, she recomposes Black bodies. These bodies, literally cut up and reassembled, embody the experience of double consciousness proposed by W.E.B. Du Bois in his 1903 book *The Souls of Black Folk*—the sensation of seeing oneself through the eyes of others, a gaze that judges, dehumanizes, and imposes stigmas, expectations, and exclusions.⁷

Orupabo's collages reveal how Black skin has been systematically coded as "other," a mark that persists even in contemporary imagery. In *Turning Back*

Desde esta mirada, el trabajo de la artista Frida Orupabo profundiza en el vínculo entre piel e identidad, explorando la experiencia de la otredad y las tensiones entre pertenencia y exclusión. A través de collages contruidos con fragmentos tomados de internet, medios de comunicación y archivos personales, recompone cuerpos negros. Estos cuerpos, literalmente cortados y reensamblados, encarnan la experiencia del *double consciousness* [doble conciencia] propuesta por W.E.B. Du Bois en 1903 en su libro *The Souls of Black Folk*, esa sensación de verse a una misma a través de los ojos de los demás, bajo una mirada que juzga y deshumaniza, que impone estigmas, expectativas y exclusiones.⁸

Sus collages revelan cómo la piel negra ha sido sistemáticamente codificada como “otra”, una marca que persiste incluso en las imágenes contemporáneas. En su obra *Turning* [Voltear] (2021), una imagen impresa se ve sometida a procesos de ampliación y pixelación. Al imprimir estas imágenes a gran escala sin aumentar su resolución, la artista convierte la superficie de la piel en un campo de distorsión, donde las texturas se rompen y se hacen visibles las grietas de la imagen digital. Este gesto remite tanto a la precariedad de la representación, como a la forma en que la piel negra ha sido sistemáticamente distorsionada y deshumanizada en la cultura visual occidental. Su obra devuelve la mirada, desafiando las formas en que los cuerpos negros han sido observados, clasificados y juzgados.

(2021), she enlarges a printed image without increasing its resolution, turning the skin's surface into a distorted field, where textures break down and the cracks in the digital image become visible. This gesture refers both to the precariousness of representation and the way Black skin has been systematically distorted and dehumanized in Western visual culture. Her work returns the gaze, challenging the ways Black bodies have been observed, classified, and judged.

In *Black Skin, White Masks*, the philosopher Frantz Fanon approaches skin as a surface of violent imposition, in which color becomes the primary determinant of identity. Fanon describes this process as the “epidermalization of being,” in which an individual is reduced to their skin color and branded as inferior. In this sense, skin becomes a contested territory onto which racial, social, and colonial constructs are projected. Fanon explains how certain collective imaginations historically associated whiteness with values such as purity, justice, and reason have, while stereotypically assigning attributes such as otherness and animality to Black people. This assignment of meanings produces a fracture in one's experience of the self: a traumatic experience of alienation, in which one is forced to inhabit an identity constructed from the outside.⁹



Frida Orupabo, *Turning*, 2021

En *Peau noire, masques blancs* [Piel negra, máscaras blancas], el filósofo Frantz Fanon aborda la piel como una superficie de imposición violenta, donde el color se convierte en el principal determinante de la identidad. Fanon describe este proceso como la “epidermalización del ser”, en la cual un individuo es reducido a su color de piel y marcado como inferior. En este sentido, la piel se transforma en un territorio de disputa, donde se proyectan construcciones raciales, sociales y coloniales. Fanon explica cómo ciertos imaginarios colectivos han asociado históricamente la blancura con valores como la pureza, la justicia o la razón, mientras que a las personas negras se les han adjudicado, de forma estereotipada, atributos como la otredad, la alteridad o la animalidad. Esta asignación impuesta de significados produce una fractura en la experiencia del yo: una vivencia traumática de alienación, en la que se es obligado a habitar una identidad construida desde el afuera.⁹

Así como Fanon muestra la manera en que el cuerpo racializado queda marcado por una identidad impuesta desde fuera, una piel que se convierte en máscara, de modo similar la obra del artista Gary Simmons explora cómo esas marcas se extienden a la memoria colectiva y al paisaje cultural donde persiste en objetos, espacios e imágenes. Entre lo que permanece en la superficie y lo que se oculta bajo capas de historia.

Much as Fanon shows how the racialized body is marked by an externally imposed identity—skin that acts a mask—the work of artist Gary Simmons explores how these marks extend into collective memory and the cultural landscape, where they persist in objects, spaces, and images—between what remains on the surface and what is hidden beneath layers of history.

For more than three decades, Simmons has worked with collective memory, bringing to light aspects of American cultural history that have been neglected, forgotten, or downright oppressed. In sculptures such as *Still* (2000)—a home-made still used to produce illegal alcohol during the Prohibition era, recreated in fiberglass and painted white—Simmons addresses the living conditions of white rural communities in the south of the United States, commonly labeled “white trash.” In this piece, he draws a parallel with urban Black communities, while also acknowledging the deep racial divide that characterizes both realities. In his work, Simmons explores the remnants of the past and the traces of racism and classism that are still present, albeit camouflaged, in visual and material culture. Just as Du Bois speaks of a fragmented identity divided between what one is and what society expects or imposes, Simmons underlines the tensions between white and Black communities in the United States, showing how both groups, despite being perceived through distinct racial lenses and having very different experiences of history, are intrinsically connected by a shared past of inequality.

Durante más de tres décadas, Simmons ha trabajado con la memoria colectiva, sacando a la luz aspectos de la historia cultural de Estados Unidos que han sido descuidados, olvidados o directamente oprimidos. En esculturas como *Still* (2000), una destilería casera utilizada para producir alcohol ilegal durante la era de la prohibición, recreada en fibra de vidrio y pintada completamente de blanco, Simmons aborda las condiciones de vida de las comunidades rurales blancas en los estados del sur de Estados Unidos, comúnmente etiquetadas como “white trash”. Con esta pieza, establece un paralelo con las comunidades negras urbanas, al mismo tiempo que reconoce la profunda división racial que caracteriza ambas realidades. Simmons, a través de su obra, explora los residuos del pasado y los rastros del racismo y el clasismo que siguen presentes, aunque camuflados, en la cultura visual y material. Así como Du Bois habla de una identidad fragmentada y dividida entre lo que uno es y lo que la sociedad espera o impone, Simmons subraya las tensiones entre las comunidades blancas y negras de Estados Unidos, mostrando cómo ambos grupos, a pesar de ser percibidos a través de lentes raciales distintos, están intrínsecamente conectados por una historia compartida de desigualdad, aunque sus experiencias de esa historia sean muy diferentes.

En este tejido de pieles —reales, simbólicas y materiales— surge una nueva forma de pensar en el cuerpo: hecho de cicatrices, prótesis y capas de

In this weaving of skins—real, symbolic, and material—a new way of thinking about the body emerges, made of scars, prosthetics, and layers of memory that challenge dominant narratives. Far from being merely a surface, the skin becomes a living archive in constant metamorphosis. Like a critical second skin, these works expose what hurts and what has been repressed; they explore forms of healing, repair, and transformation. Thus, skin ceases to be merely an imposed boundary and becomes a space of contact, a contested territory that opens up to new forms of belonging and community.

Repairing identity involves rejecting the labels imposed on marginalized bodies. These practices redefine wounds, make hidden memories visible, and activate a body language where every scar and gesture of care becomes a possibility for recomposition. From ritualistic “skinning” to materials marked by grief, the works in this exhibition propose a critical skin capable of challenging power, decolonizing the gaze, and inviting freer ways of being.



Gary Simmons, *Still*, 2000

memoria que desafían las narrativas dominantes. Lejos de ser sólo una superficie, la piel se vuelve archivo vivo en constante metamorfosis. Como una segunda piel crítica, estas obras exponen lo que duele y lo que ha sido reprimido; ensayan formas de sanación, reparación y transformación. Así, la piel no es sólo un límite impuesto, sino un espacio de contacto, un territorio en disputa que se abre a nuevas formas de pertenencia y comunidad.

Reparar la identidad implica rechazar las etiquetas impuestas a los cuerpos marginalizados. Estas prácticas resignifican heridas, visibilizan memorias ocultas y activan un lenguaje corporal donde cada cicatriz y cada gesto de cuidado se vuelve posibilidad de recomposición. Desde el despellejamiento ritual hasta la presencia de materiales marcados por el duelo, las obras de esta exposición proponen una piel crítica, capaz de desafiar el poder, descolonizar la mirada y abrir paso a formas más libres de ser.

1. "Heidi Bucher. Metamorphoses", Haus der Kunst Munich, consultado el 8 de julio de 2025, <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/heidi-bucher>.

2. *Studio Magazine*, "Skinning, Sheathing, and Stripping," consultado el 8 de julio de 2025, <https://magazine.studio/article/skinning-sheathing-and-stripping>.

3. Sara Ahmed y Jackie Stacey, *Thinking Through the Skin* (Londres: Routledge, 2005), 110.

4. Hava Aldouby, "Ruptured Envelopes, Double Shells: Skins in Art in the Age of Global Mobility", *Art Journal* 82, n.º 2 (2023): 38–56.

5. David Hopkins y Disa Persson, eds., *Contagion, Hygiene, and the European Avant-Garde* (Londres: [Editorial], 2023).

6. Hava Aldouby, "Ruptured Envelopes, Double Shells: Skins in Art in the Age of Global Mobility", *Art Journal* 82, n.º 2 (2023): 38–56.

7. Ulrich Loock, "Opazität," *Frieze*, 7 de noviembre de 2012, <https://www.frieze.com/article/opazit%C3%A4t>.

8. "New Readings, New Meanings: Frida Orupabo Interviewed", *BOMB Magazine*, consultado el 8 de julio de 2025, <https://bombmagazine.org/articles/2020/07/06/double-consciousness-collages-frida-orupabo-interviewed/>.

9. Ahmed, Sara, and Jackie Stacey. *Thinking Through the Skin*. London: Routledge, 2005, 55–57.



Rafael Lozano-Hemmer, *Volute 2: Listen to the World*, 2023

LISTA DE OBRA
LIST OF WORKS

Marcela Astorga (Argentina, 1965)
S/T, 2002
Madera y cuero vacuno
[Wood and cow leather]
55 × 240 × 100 cm

Walead Beshty (Reino Unido, 1977)
Copper Surrogates (September 20-23/ November 21-23, 2011, Beijing, China, June 13-18/November 21, 2012, Los Angeles, California, November 29 - December 3, 2012, Miami Beach, Florida), 2011
[Sustitutos de cobre (20-23 de septiembre/21-23 de noviembre de 2011, Pekín, China; 13-18 de junio/21 de noviembre de 2012, Los Ángeles, California; 29 de noviembre-3 de diciembre de 2012, Miami Beach, Florida)]
Cobre pulido
[Polished copper]
190 × 90 × 4 cm cada uno [each]

Ana Bidart (Uruguay, 1985)
Las vueltas que dimos, 2021-2022
[The turns we took]
Concreto y metal
[Concrete and metal]
69 × 69 × 12 cm

Heidi Bucher (Suiza, 1926-1993)
Title unknown, 1979
[Título desconocido]
Látex, textil y nácar
[Latex, textile and mother of pearl]
66 × 48 cm

Peter Buggenhout (Bélgica, 1963)
The Blind Leading the Blind #74, 2015
[El ciego guiando a otro ciego]
Material de desecho con polvo doméstico
[Waste material with household dust]
135 × 230 × 90 cm

Miriam Cahn (Suiza, 1949)
Fleischer, 30.11.20, 2020
[Butcher, 30.11.20 / Carnicero, 30.11.20]
Óleo sobre lienzo
[Oil on canvas]
45 × 60 cm

Dieses tier lacht uns 9.12.20, 2020
[This animal laughs at us 9.12.20 / Este animal se ríe de nosotros 9.12.20]
Óleo sobre lienzo
[Oil on canvas]
25 × 42 cm

Lara Favaretto (Italia, 1973)
The Time Tunnel I, 2012
[El túnel del tiempo I]
Cepillos de lavado de autos, planchas de hierro, motores, cajas eléctricas, cables
[Carwash brushes, iron slabs, motors, electrical boxes, wires]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]

Hans-Peter Feldmann (Alemania, 1941, 2023)
100 Years, 2001
[100 años]
101 impresiones en gelatina de plata
[101 gelatin silver prints]
30.5 × 24 cm cada imagen [each image]

Dan Graham (EE. UU., 1942- 2022)
Sunset to Sunrise, 1969
[Del atardecer al amanecer]
Positivo en color de 35 mm e impresión cromogénica
[35mm color positive and C-print]
10.2 × 2425 cm dimensión total
[overall dimensions]

Phillip Lai (Malasia, 1969)
untitled, 2009
[Sin título]
Espuma expandible, flexible y moldeada
[Cast flexible expanding foam]
20 × 295 × 75 cm

Abigail Lane (Reino Unido, 1967)
Ink Pad (Red), 1998
[Almohadilla de tinta (roja)]
Aluminio, capas de fieltro recubiertas de algodón, tinta roja
[Aluminum, cotton covered felt layers, red ink]
245.5 × 292 × 3 cm

Juan Carlos León (Ecuador, 1984)
Planta para calmar las lunas crecientes de Fobos y Deimos, 2023
[Plant to calm the waxing moons of Fobos y Deimos]
Encapsulado en pintura Cosmichrome de plata y tintura verde, pantalla de luz de resina y pedestales de hierro
[Encapsulated in silver Cosmichrome paint and green dye, resin light shade and iron pedestals]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]

Rafael Lozano-Hemmer (México, 1967)
Volute 2: Listen to the World, 2023
[Voluta 2: Escucha al mundo]
Escultura de fundición de aluminio semipulido
[Cast, semi-polished aluminum sculpture]
300 × 120 × 100 cm

Imagen: Cortesía de National Gallery of Canada, Ottawa, Canada, 2025. Foto: National Gallery of Canada.

Yeni Mao (Chino-estadounidense, 1971)
fig. 36.5 skinwalker, 2024
Acero niquelado, piel de cobra, bronce, turquesa
[Nickel-plated steel, cobra skin, bronze, turquoise]
104 × 206 × 18 cm

fig. 44.3 you and me both, 2024
Piedra volcánica y bronce, herrajes de acero ennegrecido
[Volcanic stone and bronze, blackened steel hardware]
184 × 39 × 19 cm

Teresa Margolles (México, 1963)
Los Otros, 2018
[The Others]
Tela bordada con 14 líneas de hilo rojo. Pieza sonora con entrevistas a los participantes. Libreto impreso
[Embroidered fabric with 14 lines of red thread. Sound piece with interviews of the participants. Printed booklet]
Instalación de dimensión variable
[Variable dimension installation]

Gordon Matta-Clark (EE.UU., 1943 - 1978)
Hair, 1972
[Cabello]
Cabello del artista, tinta sobre papel e impresiones vintage en gelatina de plata
[Hair of the artist, ink on paper, and vintage gelatin silver prints]
36 × 28.6 × 2.5 cm cada fotografía
[each image]

Rivane Neuenschwander (Brasil, 1967)
Quarar, 2001
Madera, jabón de coco y sábanas
[Wood, coconut soap and sheets]
Obra desarrollada para *A Quietude da Terra – Vida cotidiana, arte contemporáneo y Projeto Axé*, Museo de Arte Moderno de Bahía, Salvador, 2002
[Work developed for *A Quietude da Terra – Everyday Life, Contemporary Art and Projeto Axé*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, 2002]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]

Paulo Nimer Pjota (Brasil, 1988)
Expedition Sec.21, 2017
[Expedición Sec.21]
Acrílico, lápiz, bolígrafo, esmalte sintético sobre lienzo y plancha de hierro, piezas de cerámica
[Acrylic, pencil, pen, synthetic enamel on canvas and iron plate, ceramic pieces]
245 × 200 cm

Berenice Olmedo (México, 1987)
Nakewé, 2023
Orfit ortoprotésico e instrumental de traumatología de acero quirúrgico
[Orfit orthoprosthetic and surgical grade steel traumatology instruments]
110 × 45 × 30 cm

Frida Orupabo (Noruega,1986)
Turning, 2021
[Voltear]
Papel tapiz
[Wallpaper]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]

Tania Pérez Córdova (México, 1979)
A fence into a fence 7, 2018-2022
[Una reja en una reja 7]
Aluminio, cerámica, plumas de pájaro
[Aluminum, feathers, clay, various materials]
75 × 48 × 15cm

Gabriel Rico (México, 1980)
IV Mura I- Reducción objetiva orquestada (2026-2021), 2020
[IV Mural - Orchestrated objective reduction (2026-2021)]
Mezcla de objetos encontrados
[Mix of found objects]
300 × 500 cm

Imagen: cortesía de ORM

Landon Ross (EE. UU., 1982)
Untitled Hieroglyph, 2016
[Sin título, Jeroglífico]
Acero, material compuesto, acrílico
Acero, material compuesto, acrílico Optium, aluminio, capa de porcelana, lámina, tiza
[Steel, composite, Optium acrylic, aluminum, porcelain coat, foil, chalk]
160 × 299.7 × 10.16 cm

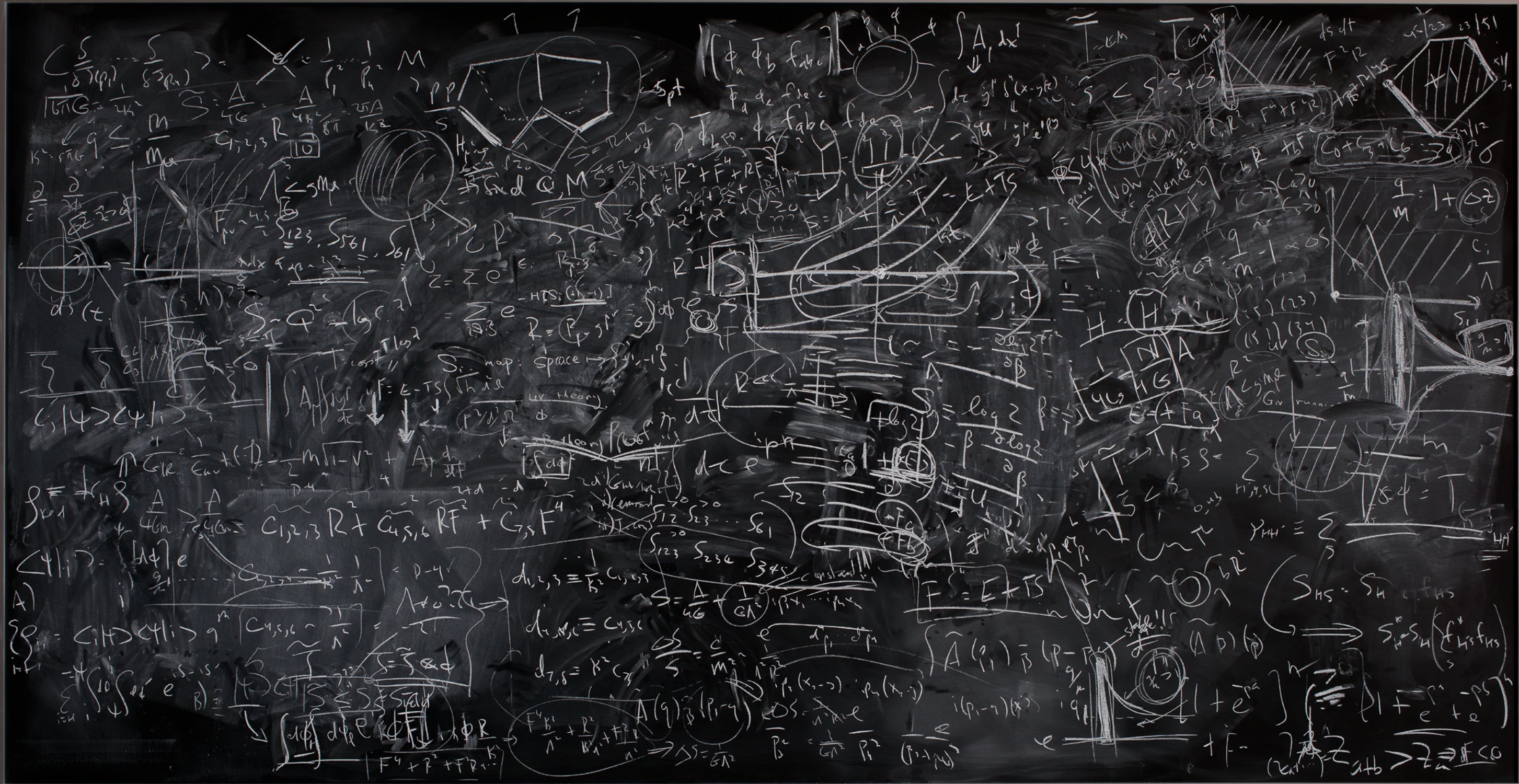
Untitled Hieroglyph, 2018
[Sin título, Jeroglífico]
Acero, acrílico UV, aluminio, porcelana, lámina de aluminio, tiza
[Steel, UV acrylic, aluminum, porcelain, foil, chalk]
63.5 × 123.5 × 3.75 cm

Bárbara Sánchez-Kane (México, 1987)
Look 6, 2023
[Estilo 6]
Cinturones, remaches, poliéster y metal
[Belts, rivets, polyester and metal]
180 × 230 × 70 cm

Gary Simmons (EE.UU., 1964)
Still, 2000
[Alambique]
Técnica mixta
[Mixed media]
158.1 × 287.7 × 152.4 cm

Álvaro Urbano (España, 1983)
Sueño que no sueño (Amanecer), 2023
[I Dream that I Do Not Dream (Sunrise)]
Agua destilada, baldosa hidráulica, bomba de agua, cobre, concreto, filtro de color, instalación eléctrica, luz artificial, madera, manguera de agua, metal, pintura, plástico, plexiglás, tubos de PVC, vidrio
[Distilled water, hydraulic tile, water pump, copper, concrete, color filter, electrical installation, artificial light, wood, water hose, metal, paint, plastic, Plexiglass, PVC pipes, glass]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]

Vista de instalación, *Álvaro Urbano: GRANADA GRANADA*, Travesía Cuatro, Ciudad de México, 2023. Imagen: cortesía del artista; ChertLüdde, Berlín; Marian Goodman Gallery, Los Ángeles, Nueva York, París; y Travesía Cuatro, Guadalajara, Madrid, y Ciudad de México. Foto: Ramiro Chaves, 2023



MUSEO JUMEX
Fundadores [Founders] Sr. Eugenio López Rodea † Sra. Isabel Alonso de López †
Presidente [President] Eugenio López Alonso
Asistente del Presidente [Assistant to the President] Ana Luisa Pérez
Curador en jefe [Chief Curator] Kit Hammonds
Gerente de Exposiciones [Exhibitions Manager] Begoña Hano
Curadora asociada [Associate Curator] Rosela del Bosque
Asistentes curatoriales [Curatorial Assistants] Carolina Estrada García, Adriana Flores, Natalia Vargas
Coordinadora editorial [Publishing Coordinator] Arcely Ramírez
Diseño gráfico [Graphic Designer] Carolina Oliva
Coordinadora de Educación [Education Coordinator] Mariana Zardain
Educación [Education] Fernanda Flores, Nayeli García, Carmen Ixchel Maya
Gerente de Registro [Chief Registrar] Luz Elena Mendoza
Registro y Montaje [Conservation and Installation Team] Mariana López, Astcid Esquivel, Alejandra Braun, Linette Cervantes, Óscar Díaz, José Juan Zúñiga, Adrián González, Montserrat Carreño, Brayam Bustos
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, Moisés Aparicio, Fátima Bautista
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, Fernando García, Héctor Polo, Marisol Vázquez, Berenice Domínguez, Diana Balderas, 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 Tuñño
Servicios auxiliares [Auxiliary Services] Verónica Adame, José Escárcega

