

ENTRECRUZAMIENTOS DE LA COLECCIÓN JUMEX



#01

UN TÍTULO ES UN COLOR INVISIBLE

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Un título es un color invisible

Traversing the Collection
A Title is an Invisible Color

#01

Un título es un color invisible
María Emilia Fernández



Sherrie Levine (1947). *Fountain (Buddha)* [Urinal Buddha], 1996. Bronce fundido. 32 × 40 × 46 cm

“El título de una pintura es un color más en la paleta del artista”, dijo Marcel Duchamp en una entrevista pocos meses antes de morir en 1968.¹ Él siempre dio a los títulos de sus obras un papel importante, tratando a cada uno «como un color invisible», un pigmento que evadía los ojos para hablarle a la mente.² Hay artistas para quienes poner un título a una obra es parte esencial de su trabajo, un componente crucial que agrega otra dimensión a la pieza. Otros, sin embargo, creen que los títulos interfieren con la experiencia del espectador y prefieren que el trabajo hable por sí mismo, escapando los límites del lenguaje. De una forma u otra, lo único seguro es que cada artista debe decidir cómo titular sus obras. Esta selección de piezas de la Colección Jumex analiza este tema clave en el arte contemporáneo: ¿qué papel tiene un título en una obra de arte? ¿Cuál es la relación entre palabra e imagen en las prácticas artísticas?

La elección como forma de crear –crucial para los *ready-mades* de Duchamp– también influye en el acto de poner un título. Confrontados con un número de opciones infinitas, seleccionar un nombre significa descartar todos los demás. Nombrar permite ver, dar sentido a la experiencia visual y

- 1 Marcel Duchamp en una entrevista de video filmada el 21 de enero de 1968. <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000000593/marcel-duchamp.html#transcription>
- 2 Marcel Duchamp. “Apropos of Myself”. Notas para la conferencia impartida en el City Art Museum de San Luis Missouri el 24 de noviembre de 1964.

crear un sentido de orden y control sobre el mundo que nos rodea. Como señaló el crítico de arte y filósofo Boris Groys: “la frontera entre el lenguaje y una obra de arte siempre se está negociando [...] las palabras y las imágenes se transportan, importan y exportan constantemente”.³ Este intercambio de palabras e imágenes ha sido uno de los principales motores de desarrollo en el arte de las últimas décadas.

Anteriormente, muchas obras se basaban en historias conocidas, ya fuera en escenas bíblicas o temas populares que se habrían explicado por sí mismos, volviendo redundante la necesidad de titularlas. Del mismo modo, los retratos, paisajes y otros trabajos por encargo a menudo quedaban sin un título formal. Esta situación se revirtió a finales del siglo XVIII, cuando el arte empezó a cambiar de manos y a circular más. También ayudó que los artistas que presentaban sus pinturas en los Salones de Europa tenían que ponerles título para diferenciarlas en los catálogos que acompañaban estas exposiciones. A principios del siglo XX, a medida que los artistas comenzaron a alejarse de la representación figurativa, los títulos experimentaron una transformación fundamental, lo cual se acentuó más tarde, en la década de 1960, con la aparición del arte conceptual. Hoy en día las imágenes circulan cada vez más a través de medios como Internet, donde encontramos arte, documentación fotográfica y memes en un mismo nivel, donde el lenguaje se posiciona como una parte cada vez más importante de la cultura en general.

Una imagen, una acción o un objeto pueden transformarse radicalmente al ponerles un título, revelando algo que se

3 Boris Groys, “The Border between Word and Image”, *Theory, Culture & Society*, SAGE Journals, vol. 28 (2011): 94-108. Traducción de la autora.

ocultaba a simple vista. Sólo por el hecho de ser nombrado como tal, el *Pulpo oxidado* de Gabriel Orozco se extiende debajo de un lavadero, y la adaptación de Carsten Höller de una aspiradora eléctrica se convierte en una escoba de brujas moderna. Lo que podría llamarse el *efecto ready-made* se complica aún más en el trabajo de Sherrie Levine, quien reproduce una versión en bronce del icónico urinario de Duchamp, una pieza que lo posicionó como el pionero de la apropiación en el arte. La transformación material en *Fountain (Buddha)* [Fuente (Buda)] hace referencia al estatus consagrado de esta obra en la historia del arte, al mismo tiempo que alude sarcásticamente a la idea de un Duchamp iluminado.

Algunos títulos están profundamente codificados en un idioma en particular, al grado de desafiar la lógica misma de la traducción. Por ejemplo, *Aspirando a ser cristiano* de Gonzalo Lebrija hace un juego de palabras en español con el verbo aspirar en el sentido de inhalar, de usar una aspiradora y de anhelar ser cristiano, mientras que *Sin título (doy fe)* de Gabriel Kuri atestigua el milagro de un chicharrón de cerdo que es elevado al estatus de una reliquia. En estos casos, la tarea del traductor, como dijo Walter Benjamin, “consiste en encontrar el efecto deseado en el idioma al que se está traduciendo y que produce en él un eco del original”.⁴ Las connotaciones religiosas de ambas obras dialogan directamente con el uso que hace Damien Hirst de la exclamación *Jesucristo* para bautizar una

4 Walter Benjamin, “The Task of the Translator” [impreso por primera vez como introducción a una traducción de Baudelaire, 1923], en *Illuminations*, trans. Harry Zohn, ed. e intro. Hannah Arendt (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich 1968), pp.69-82. Traducción de la autora.

cabeza de toro desollado, que se encuentra flotando en una vitrina con formol.

Sin título sigue siendo uno de los títulos, o más bien no-títulos, más recurrentes en el arte contemporáneo, un espacio para que los espectadores sugieran sus propios significados. Algunos artistas encuentran un punto medio utilizando los paréntesis posteriores para darnos información adicional. El título entre paréntesis ayuda a conectar las persianas entreabiertas de *Untitled (Barragan House, # 31)* [Sin título (casa Barragán, # 31)] de Luisa Lambri con la residencia del arquitecto mexicano, o en el caso de las luces fluorescentes de Dan Flavin, el subtítulo evoca al artista ruso Vladimir Tatlin y su ambicioso proyecto para el *Monumento a la Tercera Internacional* de 1920. Y en el trabajo de Félix González Torres, el retrato más convencional de mamá, papá y dos niños se vuelve amargo entre los paréntesis, que nos revelan a un funcionario de la Gestapo durante la era nazi en *Untitled (Klaus Barbie as a Family Man)* [Sin título (Klaus Barbie como un hombre de familia)].

La voz del artista puede escucharse claramente en el tono confesional de *I Am Too Sad To Tell You* [Estoy demasiado triste para decirte] de Bas Jan Ader, o en la propuesta con sentido del humor de Louise Lawler y su *I Don't Have a Title For it, Maybe We Should Have a Contest?* [No tengo un título para ésta, ¿quizás deberíamos hacer un concurso?]. El uso de la primera persona en estos títulos te acerca al artista, pero también a la intención detrás de la obra. Otras veces, sin embargo, el significado sólo queda implícito, como en la compulsión de Urs Fischer por romper y pegar los muebles con pegamento, o en la litera doble de Elmgreen y Dragset, que trae recuerdos de pijamadas infantiles e incipientes fantasías sexuales.



Gabriel Orozco (1962). *Pulpo*, 1991. Impresión cromogénica. 47.3 × 31.6 cm



David Weiss (1946 - 2012) y Peter Fischli (1952). *Equilibres (A New Day Begins)* [Equilibrios (Comienza un nuevo día)], 1984. Impresión cromogénica y plata sobre gelatina. 30 × 40 cm

Un título puede proyectar un *Estanque* en la obra de Wilfredo Prieto, una instalación de barriles de petróleo y agua, con todo y una rana, o puede dirigir la mirada del espectador *Fuera del Carrusel* para enfocar al caballo extraviado de Anri Sala. Los títulos también pueden implicar y documentar acciones, sugiriendo una temporalidad y un aspecto efímero del trabajo en cuestión. Este es el caso en la serie *Equilibres / Quiet Afternoon* [Equilibrios / Tarde tranquila] de Peter Fischli y David Weiss, donde los malabares y acrobacias de zapatos, verduras, cubiertos y otros artículos domésticos apenas duraban suficiente para ser documentados por la cámara. Posteriormente, estos actos de equilibrio recibían un título único que los convertía en historias grandiosas, retratos familiares y escenarios enigmáticos. Por otro lado, *Persona recargada de la cabeza, un extra*, de Tania Pérez Córdova, evoca un cuerpo que descansa contra el muro de su estudio, mientras que otra fotografía de Orozco, *Extensión de un reflejo*, sugiere que conectar dos charcos al rodar en bicicleta es equivalente a dibujar en el cielo, o viajar entre dos espejos.

La importancia del lenguaje y los títulos como herramientas lingüísticas en el arte contemporáneo se ha extendido mucho más allá de la operación duchampiana que inscribía artículos de consumo y otros objetos como obras de arte *ready-made*. Los títulos se han vuelto cada vez más apasionados, y han adquirido un tono psicológico y político, pero en muchos casos también se han tornado más confusos y herméticos. Este tema se ha vuelto tan polémico que ha generado una respuesta satírica, que va desde un manual abrumador en Wikipedia sobre “Cómo ponerle un título a tu obra de arte” en 19 pasos sencillos, hasta generadores disponibles en línea que

se burlan de la pretensión y la complejidad de las metáforas que usan algunos artistas (y curadores).

En este sentido, la práctica de Eva Rothschild parece especialmente pertinente. Según Rothschild, los títulos deben leerse como un elemento más de la obra: deberían “tratar de crear un nuevo espacio a su alrededor”; “dirigirte en la dirección incorrecta [...] y agregar una capa de confusión”.⁵ La artista trabaja en reversa, lo que significa que todo el tiempo compila listas de posibles títulos para luego elegir uno cuando está cerca de terminar una pieza. Fiel a su método, *Twins* [Gemelos] subvierte las expectativas del visitante que pide orientación para interpretar la obra y nos presenta una escultura de alambre que ni siquiera recuerda vagamente a un par, un dúo o una copia.

Quizás una forma más útil de pensar un título es equipararlo con una carta al espectador. Las cartas no siempre llegan a su destino, o si lo hacen, pueden ser difíciles de descifrar; pueden llegar demasiado tarde, una vez que se ha tomado una decisión sobre algo, o demasiado pronto, definiendo a partir de entonces toda la correspondencia futura. Incluso si se envía una hoja de papel en blanco por correo, abierta y ambigua, uno puede estar seguro de que el destinatario encontrará una manera de leer su propio mensaje, de pintar con un pigmento invisible.

María Emilia Fernández es asistente curatorial del Museo Jumex.

5 Eva Rothschild en entrevista con Tom McGlynn, *The Brooklyn Rail*, septiembre de 2017. <https://brooklynrail.org/2017/09/art/Eva-Rothschild-with-Tom-McGlynn>. Traducción de la autora.



Elmgreen & Dragset (1995), *Boy Scout*, 2008. Literas de acero, espuma, goma, almohada, manta. 188 x 207 x 77 cm

A Title is an Invisible Color
María Emilia Fernández



Gabriel Kuri (1970), *Untitled (doy fe) [I attest]*, 1998. Glass sheet (shop window display), fiberglass chicharrón. 150 × 141.5 × 102.5 cm

“The title of a painting is another color on the artist’s palette,” said Marcel Duchamp in an interview a couple of months before his death in 1968.¹ He consistently gave titles an important role, treating each “like an invisible color”, a pigment that bypassed the eyes to appeal to the mind.² For some artists, titling is an essential part of their art, a crucial component that adds another dimension to the piece. Others, however, believe that titles interfere with the viewer’s experience and would rather have the work speak for itself without the mediation provided by language. Either way, the only thing that is certain is that every artist must decide on how and what to name their work. The present selection of pieces from la Colección Jumex takes a look at this key issue in contemporary art: what role does a title play in a work of art? What relation exists between word and image in artistic practices?

Choice as a form of artistic labor—crucial for Duchamp’s *readymades*—is also embedded in the act of titling. Faced with infinite options, selecting one name means discarding all others. Naming allows one to see, to make sense of visual experience and create a sense of order and control over the world

1 Marcel Duchamp, interviewed on video on January 21st, 1968. <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000000593/marcel-duchamp.html#transcription>

2 Marcel Duchamp, “Apropos of Myself,” notes for the conference he gave at the City Art Museum in St. Louis, Missouri, on November 24, 1964.

around us. As noted by art critic and philosopher Boris Groys, “the border between language and a work is always being negotiated [...] words and images are constantly being transported, imported and exported.”³ This trade of words and images has been one of the main engines of art’s development in the past decades.

Formerly, many works of art drew from well-known narratives—either biblical scenes or popular themes that would have been self-explanatory, making the need for naming the work redundant. Similarly, portraits, landscapes or other private commissions, could be left without a formal title. This began to shift in the late 1700s, as art changed hands, traveled more, and artists submitted their paintings to the Salons in Europe; titling in order to differentiate them in the accompanying catalogues. Titles underwent a pivotal transformation at the beginning of the 20th century as artists began to move away from representation, and later on, in the 1960s, with the emergence of conceptual art. Now images circulate more and more through language-based mediums such as the internet, where we encounter art, photographic documentation and memes on a leveled field, positioning language as an increasingly significant part of culture in general.

The act of naming can radically transform an image, an action or an object, revealing something that lay hidden in plain sight. Just by virtue of being named as such, Gabriel Orozco’s rusty *Pulpo* [Octopus] reaches out from under an outdoor sink, and Carsten Höller’s adaptation of an electrical vacuum cleaner turns into a modern-day *Witchbroom*. That which

3 Boris Groys, “The Border between Word and Image,” included in Theory, Culture & Society, SAGE Journals, vol. 28 (2011): 94-108.

could be called the *readymade effect* is further complicated in the work of Sherrie Levine, who reproduces a bronze cast version of Duchamp’s iconic urinal, a piece that positioned him as the pioneer of art appropriation. The material transformation in *Fountain (Buddha)* references the consecrated status of this work in the history of art, as does its sarcastic allusion to Duchamp’s enlightenment.

Some titles are deeply coded in a particular language, to the point that they defy the very logic of translation. For example, Gonzalo Lebrija’s *Aspirando a ser cristiano* engages in the Spanish wordplay between the verbs to vacuum, to inhale and to aspire to be Christian, while Gabriel Kuri’s *Untitled (doy fe)* attests to the miracle of a pork crackling being elevated to the status of a relic. In these cases, the task of the translator, as Walter Benjamin puts it, “consists in finding that intended effect upon the language into which one is translating and that produces in it the echo of the original.”⁴ The religious connotations of both of the works speak directly to Damien Hirst’s use of the exclamation *Jesus Christ* to baptize the flayed bull’s head that sits in a glass case with formaldehyde solution.

Untitled remains one of the most recurrent titles, or rather non-titles in contemporary art, a space for spectators to come up with their own meanings. Some artists find a midpoint by using the subsequent parentheses to give additional information. The parenthetical title helps you connect the half-open window shutters of Luisa Lambri’s *Untitled (Barragan House, #31)* with the residence of the Mexican architect, or in the case

4 Walter Benjamin, “The Task of the Translator” [first printed as introduction to a Baudelaire translation, 1923], in *Illuminations*, trans. Harry Zohn; ed. & intro. Hannah Arendt (New York: Harcourt Brace Jovanovich 1968), 69-82.

of Dan Flavin's fluorescent lights and fixtures, the subtitle evokes Russian artist Vladimir Tatlin and his colossal project for the 1920 *Monument to the Third International*. In the work by Felix Gonzalez Torres, the standard-looking portrait of mom, dad and two kids turns sour in the parenthesis, revealing this to be a Gestapo functionary during the Nazi era in *Untitled (Klaus Barbie as a Family Man)*.

The voice of the artist can be heard clearly in the confessional tone of Bas Jan Ader's *I Am Too Sad to Tell You*, or the humorous proposal of Louise Lawler's *I Don't Have a Title For it, Maybe We Should Have a Contest?* The direct address of the artist in the first-person draws one closer to the work but also to the intention behind it. Other times though, the meaning is only implied, like in Urs Fischer's compulsion to break and glue back together furniture, or Elmgreen and Dragset's double bunk bed, which brings back memories of childhood sleepovers and nascent sexual fantasies.

A title can project a *Estanque* [Pond] on Wilfredo Prieto's installation of oil barrels and water, frog included, and it can direct the spectator's gaze off the carousel and toward Anri Sala's misplaced live horse. Titles can also imply and document actions, suggesting a temporal and ephemeral side to the work in question, as in Peter Fischli and David Weiss' *Equilibres / Quiet Afternoon* series. These careful balancing acts often lasted just long enough to document the acrobatics of shoes, vegetables, cutlery and other household items, which were then assigned a unique title that rendered them into whole narratives, family tableaus and enigmatic scenarios. Tania Perez Córdova's *Persona recargada de la cabeza, un extra* [Person learning on Head, an Extra], conjures up a body resting against the side of the artist's studio, while another



Gonzalo Lebrija (1972). *Aspirando a ser cristiano* [Aspiring to be Christian], 1999. Laser print. 108.5 × 83 × 3.5 cm

photograph by Gabriel Orozco, *Extensión de un reflejo* [Extension of a Reflection], suggests that to connect two puddles while cycling is equivalent to drawing in the sky, or traveling between two mirrors.

The importance of language and titles as a linguistic tool in contemporary art has extended well beyond Duchamp's inscription of consumer goods and other objects as readymade works of art. Titles have become ever more passionate, psychological and political, but in many instances also increasingly convoluted and hermetic. This issue has become so contentious that it has sparked satirical response, ranging from an angst-ridden Wikipedia manual on "How to Title Your Work of Art" in 19 easy steps, to online generators that mock the over-scripted and complex metaphors deployed by some artists (and curators).

In this regard, the practice of Eva Rothschild seems especially pertinent. She says titles should read as another element of the work: "they should be about creating further space around it"; they should "misdirect you [...] and add a layer of confusion."⁵ Working in reverse, Rothschild is always compiling a list of possible titles from which she then chooses once she is close to finishing a piece. Faithful to her method, *Twins* subverts the spectator's need for direction when interpreting a piece, presenting us with a wire sculpture that is not even vaguely reminiscent of a pair, a duo or a copy.

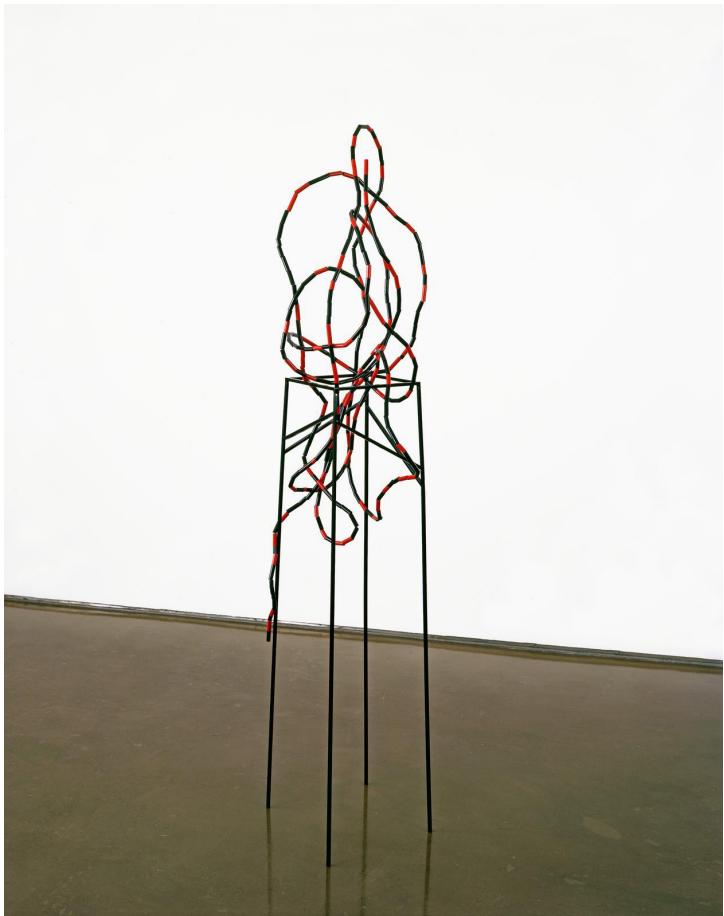
Perhaps a more useful way of conceiving a title is to think of it as a letter to the viewer. Letters don't always reach their destination, or if they do, they can be hard to decipher;

5 Eva Rothschild interviewed by Tom McGlynn for The Brooklyn Rail, September 2017. [https://brooklynrail.org/2017/09/art/
Eva-Rothschild-with-Tom-McGlynn](https://brooklynrail.org/2017/09/art/Eva-Rothschild-with-Tom-McGlynn)

they might arrive too late, once you've made up your mind about something, or too early, defining from then onwards all future correspondence. Even if you send a blank piece of paper in the mail, open-ended and ambiguous, you can be sure that the recipient will find a way of reading their own message onto it, of painting with an invisible pigment.

María Emilia Fernández is Curatorial Assistant of Museo Jumex.

Lista de obra



Eva Rothschild (1972). *Twins*, 2007. Powder coated aluminum, armature wire, plastic. Variable dimensions

Gabriel Orozco (1962)
Pulpo, 1991
 Impresión cromogénica
 47.3 × 31.6 cm

Carsten Höller (1961)
Witchbroom [Escoba de bruja], 1999
 Técnica mixta
 Dimensiones variables

Sherrie Levine (1947)
Fountain (Buddha) [Urinal Buda], 1996
 Bronce fundido
 32 × 40 × 46 cm

Gonzalo Lebrija (1972)
Aspirando a ser cristiano, 1999
 Impresión laser
 108.5 × 83 × 3.5 cm

Gabriel Kuri (1970)
Sin título (doy fe), 1998
 Vitrina, chicharrón de fibra de vidrio
 150 × 141.5 × 102.5 cm

Damien Hirst (1965)
Jesus Christ [Jesucristo], 1994
 Vidrio, acero pintado, silicona, cabeza de toro y solución de formaldehído
 47 × 91.4 × 45.7 cm

Luisa Lambri (1969)
Untitled (Casa Barragán #31) [Sin título (Casa Barragán, #31)], 2005
 Impresión Laserchrome
 70.2 × 80 cm

Dan Flavin (1933 - 1996)
Untitled (Monument for V. Tatlin) [Sin título (Monumento a V. Tatlin)], 1963
 Luces fluorescentes y accesorios
 243.5 × 72 × 13 cm

Félix González-Torres (1957 - 1996)
Untitled (Klaus Barbie as a Family Man) [Sin título (Klaus Barbie como hombre de familia)], 1988
 Rompecabezas de impresión cromogénica en bolsa de plástico
 20.3 × 25.5 × 1 cm

Bas Jan Ader (1942-1975)
I'm Too Sad To Tell You [Estoy demasiado triste para decirte], 1971
 Tiempo aproximado: 3 min 21 s

Louise Lawler (1947)
I Don't Have a Title for It, Maybe We Should Have a Contest? [No tengo un título para ésta, ¿quizás deberíamos hacer un concurso?], 2002-2003
 Impresión cromogénica
 38.4 × 36 × 4 cm

Urs Fischer (1973)
Addict [Adicto], 2006
 Pegamento epoxy, muebles encontrados
 155 × 72.4 × 75.6 cm

Elmgreen & Dragset (1995)
Boy Scout, 2008
 Literas de acero, espuma, goma, almohada, manta
 188 × 207 × 77 cm

Wilfredo Prieto (1978)
Estanque, 2008
 Barriles de petróleo, petróleo, agua, rana
 Dimensiones variables

Anri Sala (1974)
Fuera del Carrusel, 2002
 Impresión cromogénica
 60 × 90 cm

List of works

Peter Fischli y David Weiss
(1952 y 1946 - 2012)
Equilibres (A New Day Begins)
[Equilibrios (Comienza un nuevo día)], 1984
Impresión cromogénica y plata sobre gelatina
30 × 40 cm

Peter Fischli y David Weiss
(1952 y 1946 - 2012)
Equilibres (The Three Sisters)
[Equilibrios (Las tres hermanas)], 1984
Impresión cromogénica y plata sobre gelatina
30 × 24 cm

Peter Fischli y David Weiss
(1952 y 1946 - 2012)
Equilibres (The Man of Constant Sorrow) [Equilibrios (El hombre del sufrimiento constante)], 1986
Impresión cromogénica y plata sobre gelatina
30 × 40 cm

Tania Pérez Córdova (1979)
Persona recargada de la cabeza, un extra, 2012
Alginato
30 × 13 × 30 cm

Gabriel Orozco (1962)
La extensión del reflejo, 1992
Impresión cromogénica
31.6 × 47.3 cm

Eva Rothschild (1972)
Twins [Gemelos], 2007
Aluminio recubierto de polvo, alambre de armadura, plástico
Dimensiones variables

Gabriel Orozco (1962)
Pulpo [Octopus], 1991
C-Print
47.3 × 31.6 cm

Carsten Höller (1961)
Witchbroom, 1999
Mixed media
Variable dimensions

Sherrie Levine (1947)
Fountain (Buddha), 1996
Cast bronze
32 × 40 × 46 cm

Gonzalo Lebrija (1972)
Aspirando a ser cristiano
[Aspiring to be Christian], 1999
Laser print
108.5 × 83 × 3.5 cm

Gabriel Kuri (1970)
Untitled (doy fe) [I attest], 1998
Glass sheet (shop window display), fiberglass chicharrón
150 × 141.5 × 102.5 cm

Damien Hirst (1965)
Jesus Christ, 1994
Glass, painted steel, silicone, bull's head and formaldehyde solution
47 × 91.4 × 45.7 cm

Luisa Lambri (1969)
Untitled (Barragán House, #31), 2005
2005
Laserchrome print
70.2 × 80 cm

Dan Flavin (1933 - 1996)
Untitled (Monument for V. Tatlin), 1963
Fluorescent lights and fixtures
243.5 × 72 × 13 cm

Félix González-Torres (1957 - 1996)
Untitled (Klaus Barbie as a Family Man), 1988
C-print jigsaw puzzle in plastic bag
20.3 × 25.5 × 1 cm

Bas Jan Ader (1942-1975)
I'm Too Sad To Tell You, 1971
Approximative time: 3min 21 sec

Louise Lawler (1947)
I Don't Have a Title for It, Maybe We Should Have a Contest, 2002-2003
C-print
38.4 × 36 × 4 cm

Urs Fischer (1973)
Addict, 2006
Epoxy glue, found furniture
155 × 72.4 × 75.6 cm

Elmgreen & Dragset
Boy Scout, 2008
Metal bunk bed, foam rubber, sheeting, pillows, wool rug
188 × 207 × 77 cm

Wilfredo Prieto (1978)
Estanque [Pond], 2008
Oil barrels, oil, water, frog
Variable

Anri Sala (1974)
Fuera del Carrusel
[Off of the Carousel], 2002
C-print
60 × 90 cm

Peter Fischli & David Weiss
(1952 & 1946 - 2012)
Equilibres (A New Day Begins), 1984
Gelatin silver prints and chromogenic prints
30 × 40 cm

Peter Fischli & David Weiss
(1952 & 1946 - 2012)
Equilibres (The Three Sisters), 1984
Gelatin silver prints and chromogenic prints
30 × 24 cm

Peter Fischli & David Weiss
(1952 & 1946 - 2012)
Equilibres (The Man of Constant Sorrow), 1986
Gelatin silver prints and chromogenic prints
30 × 40 cm

Tania Pérez Córdova (1979)
Persona recargada de la cabeza, un extra, [Person Leaning on Head, an Extra], 2012
Alginate
30 × 13 × 30 cm

Gabriel Orozco (1962)
La extensión del reflejo [Extension of Reflection], 1992
C-print
31.6 × 47.3 cm

Eva Rothschild (1972)
Twins, 2007
Powder coated aluminum, armature wire, plastic
Variable dimensions

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Un título es un color invisible
ABR.2020

Traversing the Collection
A Title is an Invisible Color

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

