

**Al filo de  
la navaja**

**Colección Jumex**

**On the  
razor's edge**

MUSEO JUMEX  
18.AGO.2020–13.FEB.2021

**#22**



4	<b>Presentación</b> <b>Foreword</b> Kit Hammonds	74	<b>Entropía</b> <b>Entropic</b> Abraham Cruzvillegas Cerith Wyn Evans Ana Gallardo John Coplans Félix González-Torres Douglas Gordon Rirkrit Tiravanija Katinka Bock On Kawara Gabriel Orozco Maringe Hugonnier Dan Graham
8	<b>Colección Jumex:</b> <b>Al filo de la navaja</b> <b>Colección Jumex:</b> <b>On the razor's edge</b> Patricia Marshall		
22	<b>Desplazamiento</b> <b>Uprooted</b> Gabriel Kuri Darío Escobar Alighiero e Boetti Danh Vō Francis Alÿs Santiago Sierra Damián Ortega Valentin Carron Jason Rhoades	116	<b>Fragilidad</b> <b>Fragility</b> José Dávila Yngve Holen Gonzalo Lebrija Paul McCarthy Mike Kelley Isa Genzken John Baldessari Sarah Lucas Hannah Wilke Michel François Damien Hirst Carlos Amorales Stefan Brüggemann Nicolas Party
48	<b>Precariedad</b> <b>Precarious</b> Anri Sala Petrit Halilaj Mark Dion Allora & Calzadilla Mike Kelley Ugo Rondinone Robert Smithson Alfredo Jaar Minerva Cuevas		

Foreword

KIT HAMMONDS

Presentación

*Al filo de la navaja* es una exposición internacional de obras clave de la Colección Jumex, organizada por Patricia Marshall. Coleccionista y consultora de arte, Marshall ha estado íntimamente involucrada en la conformación de la colección con su particular visión del arte contemporáneo durante los últimos 20 años. En su selección de obras y temas de la exposición, *Al filo de la navaja* representa las tendencias actuales del arte contemporáneo y la forma en que los artistas abordan las problemáticas fundamentales actuales.

La muestra fue planeada antes de los importantes desafíos que la pandemia nos ha impuesto a todos. Las cuatro áreas de interés en las cuales la curadora se centró –migración y libertad, crisis ecológica, percepciones del tiempo y la relación de los cuerpos con el yo– se hacen intensamente presentes en nuestros pensamientos y actividades diarias. Esto ha hecho de *Al filo de la navaja* una exposición especialmente pertinente que revela cómo el arte puede explorar de manera única las preocupaciones subyacentes de nuestros tiempos, al

*On the razor's edge* is an international exhibition of key works from the Colección Jumex curated by Patricia Marshall. A collector and art advisor, Marshall has been intimately involved with the shaping of the collection and its particular vision of contemporary art over the past 20 years. In her selection of works and themes of the exhibition, *On the razor's edge* represents particular tendencies in contemporary art and how artists address the important issues that face us today.

The exhibition was planned prior to the significant challenges that the pandemic has brought to bear on us all. The four areas of concern that the curator has focused on—migration and freedom, ecological crisis, perceptions of time, and the bodies relationship to the self—have all become intensely present in our thoughts and daily activities. This has made *On the razor's edge* an especially pertinent exhibition that reveals how art can uniquely address the underlying concerns of our times by both challenging the way we see the world, and

desafiar nuestra forma de ver el mundo y al darnos alguna esperanza en la interminable creatividad de cara a las difíciles interrogantes ya sean prácticas, políticas o filosóficas.

Esta publicación presenta y contextualiza las obras incluidas en la exposición. También viene acompañada por algunas contribuciones de artistas invitados por la curadora con el fin de reflexionar sobre su propio trabajo en relación con las inquietudes de la exposición. A través de estas ideas, esta edición refleja las complejidades de vivir en estos tiempos especialmente difíciles, y cómo el arte contemporáneo, los artistas y las colecciones pueden representarlas.

## 6

also providing some hope in the endless creativity in the face of the difficult questions be they practical, political or philosophical.

This publication presents and contextualizes the works included in the exhibition. It also includes contributions from artists invited by the curator to reflect on their own work in relationship to the exhibition's concerns. Through these insights, complexities of living in these especially challenging times, and how contemporary art, artists and collections may represent them are bought into focus.



Colección Jumex:  
On the razor's edge

PATRICIA MARSHALL

Colección Jumex:  
Al filo de la navaja

En la vida tienes que ser un acróbata. Vivimos al filo de la navaja, en una lucha constante por mantener el equilibrio mientras vamos de un momento al siguiente. Al enfrentar la fragilidad de la vida batallamos para volvemos dueños de nuestro propio destino, negándonos a reconocer que estamos sujetos a fuerzas más grandes que nosotros, fuerzas que están más allá de nuestro control.

Aun así, los humanos seguimos intentando someter el mundo a nuestra voluntad. Los resultados suelen ser desastrosos. Dependemos del medio ambiente para sostener la vida, pero en nuestro esfuerzo por someter a la naturaleza, hemos contaminado el mundo. La necesidad de ejercer el control y de dominar ha llevado a las familias a dejar sus hogares en un intento desesperado por encontrar la libertad. Sin embargo, muchas veces acaban descubriendo que la libertad es una ilusión y que su nueva realidad no corresponde a sus sueños.

Finalmente, nuestra lucha por conquistar el tiempo también nos transforma. Intentamos sujetar cada minuto en busca de

In life you have to be an acrobat. We live on the edge of a blade, and we are constantly fighting to keep our balance while navigating from one moment to the next. Faced with the fragility of life, we scramble to take fate into our own hands, refusing to acknowledge we are subject to forces greater than ourselves, forces which are beyond our control.

Yet we humans persist in bending the world to their will. The results are often disastrous. We depend upon the environment to sustain life, but in our efforts to subjugate nature, we pollute the world. The need to exert control and dominate drives families to flee their homes in a desperate attempt to find freedom. Yet all too often they discover that freedom is an illusion and their new reality will not accommodate their dreams.

In the end, our struggle to conquer time transforms us. We grasp for every minute, striving for immortality. However, time does not belong to us. It cannot be bound or defined by an individual or

la inmortalidad, pero el tiempo no nos pertenece. Ni las culturas, ni los individuos pueden delimitarlo o definirlo. Cuando aceptamos la naturaleza pasajera de la vida podemos encontrar la esperanza y la belleza en todas partes. Sin importar quiénes somos y cómo vivimos, todos tenemos esto en común. Somos parte del ciclo infinito del tiempo, donde el principio y el fin se vuelven una sola cosa.

*Al filo de la navaja* enfrenta estos temas urgentes para la vida contemporánea por medio de obras de artistas internacionales representados en la Colección Jumex. Las cuatro secciones temáticas reflexionan acerca de las complejidades de nuestra existencia. La migración y la liberación plantean preguntas acerca de dónde nos encontramos actualmente y de la precariedad de la vida. Lo que somos está situado en relación con el medio ambiente en la época del Antropoceno. La manera en que el cuerpo existe para la ciencia o según la experiencia nos habla de quiénes somos. Los diversos ciclos de tiempo histórico, experimentado y medido proponen nuevos puntos de vista respecto a los límites y el potencial planteados por la vida.

10

even a culture. When we embrace the transient nature of life, we can find hope and beauty everywhere. Whatever we are and however we live, we all share this commonality. We are part of the infinite circle of time, where beginnings and endings become one and the same.

*On the razor's edge* confronts these pressing issues in contemporary life through works by international artists represented in the Colección Jumex. Four thematic sections reflect on the complexities of our existence. Migration and liberation pose questions of where we find ourselves today and the precariousness of life. What we are is placed in relation to the environment in the age of the Anthropocene. How the body is extended through science and experience considers who we are. And the various cycles of historical, experiential, and measured time propose new perspectives on the limits and potentials that life poses.



René Magritte  
El hijo del hombre



What have I



done.



NINGIRU  
SUMINAV



UM IMUS  
TIEET COI





Daniel Buren  
*Clouds*, 1973



URGENCE











Uprooted

Desplazamiento

Los estados de indigencia y migración –ya sean elegidos o forzados– van en contra de lo que solemos entender como una vida normal en el hogar. Esta sección se pregunta “¿dónde estamos?” en relación con la libertad en general y de manera individual, por una parte, y a las restricciones que nos imponen la política, la economía y la exclusión social, por la otra

23

The states of homelessness and migration, whether chosen or enforced, run counter to our usual consideration of normal life at home. The section asks “where are we?” in relation with liberty and individual freedom on the one side, and the restrictions imposed by political, economic, and social exclusion on the other.

**Uprooted**

**GABRIEL KURI**

**Desplazamiento**

*Quick Standards* (2006) es una de mis obras típicas, una escultura de forma variable concebida en la tensión entre sus propiedades físicas y las implicaciones semánticas. Esta tensión se detona de manera directa con el título (estandartes rápidos).

Los estandartes son herramientas convencionales de expresión en público, de manifestación y toma de postura política. En este caso, el mensaje de los estandartes no es explícito a la lectura, sino físico, táctil, sensorial. El material empleado es una sábana de



25

*Quick Standards* (2006) is one of my typical works, a sculpture of variable dimension conceived of in the tension between its physical properties and semantic implications. This tension is triggered directly by the title, *Quick Standards*.

Standards or banners are common tools of public expression, demonstration, and political stance. In this case, the message of the standards is not explicit via reading, but through the physical, tactile, and sensory. The material used is an aluminized emergency

emergencia aluminizada, utilizada –con un gesto prompto y conciso– para evitar la pérdida del calor corporal en casos de urgencia o crisis, y que actúan directamente sobre el cuerpo humano. Si bien estas sábanas de metal blando son destinadas para momentos de emergencia, en el caso de *Quick Standards*, éstas son empleadas para la expresión de un enunciado político. Este enunciado no es explícito y está cifrado en sus propiedades físicas –el aislamiento térmico, la reflexión de la luz, la ligereza, la incapacidad de conservar su forma en despliegues subsecuentes– que tienen que ver directamente con la fragilidad del cuerpo y la inmediatez de la circunstancia.

Las pequeñas diferencias entre los distintos estandartes (la elección de las estacas, o el color de la cinta adhesiva) son un comentario irónico sobre la voz del individuo en un enunciado colectivo.

## 26

sheet, employed—with a prompt and concise gesture—to prevent the loss of body heat in emergencies or crises, and which acts directly on the human body. Although these soft metal sheets are intended for moments of emergency, in the case of *Quick Standards*, they are used to express a political statement. This statement is not explicit and is based on its physical properties—thermal insulation, light reflection, lightness, the inability to retain its shape in subsequent displays—that have to do directly with the fragility of the body and the immediacy of the circumstance.

The small differences between the different banners (the choice of the stakes, or the color of the tape) are an ironic comment on the voice of the individual in a collective statement.

## GABRIEL KURI

Las esculturas de Gabriel Kuri (México, 1970) a menudo emplean objetos cotidianos y residuos de interacciones humanas, como bolsas de plástico, recibos, monedas y colillas de cigarrillo, que combina con materiales industriales (cemento, acero y rollos de cinta aislante). Su práctica conjuga los principios del minimalismo con una reflexión sobre la cultura del consumo, ordenando diferentes colores, texturas y elementos hasta hacer emerger patrones y conexiones entre sus formas y usos. Creada a principios de la década de 2000, la serie titulada *Quick Standards* incorpora palos de madera y mantas térmicas de emergencia forradas de aluminio. Las cobijas, adheridas a los postes, hacen referencia a estandartes que por lo general se improvisan en las manifestaciones y protestas políticas. La unión improbable de estos materiales da como resultado una especie de pancartas sin texto ni imágenes, en las cuales el recubrimiento plateado de las mantas sirve de espejo, reflejando una versión difusa del entorno.

27

Gabriel Kuri's (Mexico, 1970) sculptures often employ everyday objects and remnants of human interactions, such as plastic bags, receipts, coins, and cigarette butts, which he combines with industrial materials such as cement, steel, and insulation rolls. His practice combines the principles of minimalism with a reflection on consumer culture, ordering different colors, textures and elements until patterns and connections emerge between their forms and uses. Created in the early 2000s, the *Quick Standards* series incorporates wooden sticks and aluminum-lined thermal emergency blankets. The covers, attached to the posts, make reference to the banners that are often improvised in political demonstrations and protests. The improbable union of these materials results in a kind of protest without text or images. The silver covering of the blankets serves as a mirror, reflecting a distorted image of their surroundings and the people who look on them.

**Uprooted**

**DARÍO ESCOBAR**

**Desplazamiento**

Siempre me ha interesado pensar en la migración como un concepto más allá de un simple desplazamiento de personas de un espacio a otro. También me interesa investigar la movilización entre las estructuras, jerarquías e ideas en las sociedades contemporáneas. Lo anterior apunta a la serie de carrocerías de camiones pintados con motivos geométricos que realicé desde el 2012, y que son una práctica muy extendida, desde México hasta Colombia, pasando por Centroamérica. Estos camiones no sólo transportan alimentos, mercancías y animales, sino también personas que viajan por toda Centroamérica



29

I have always been interested in migration as a concept beyond the simple movement of people from one space to another. I am also interested in investigating the mobilization between structures, hierarchies, and ideas in contemporary societies. The above points to the series of truck bodies painted with geometric motifs that I have carried out since 2012, and which are a widespread practice, from Mexico to Colombia, passing through Central America. These trucks not only transport food, merchandise, and livestock, but also people

con destino a la frontera de México con Estados Unidos para cumplir el “sueño americano”.

Mi trabajo siempre ha sido un diálogo abierto con la historia del arte universal, y esta serie, en particular, es una cita directa a la abstracción geométrica desde mi país, Guatemala, y desde una práctica sin espacio dentro del territorio de la “Alta Cultura”. Estas *Construcciones Geométricas* se desplazan de un contexto a otro y nos generan varias preguntas en el camino: ¿Cómo o quién define los límites entre lo “popular” y lo “culto”? o ¿Cómo se definen las fronteras territoriales?

Al final, la historia del arte, quizá, al igual que la historia universal misma, se construye desde anécdotas, ficciones, incluso simples percepciones, pero, sobre todo, desde las exclusiones y desventajas. Esto me recuerda una frase del escritor francés Romain Gary que dice: “Cuando se siente el cuchillo en la garganta es difícil cantar bien”.

## 30

who travel throughout Central America to the Mexican border with the United States in search of the “American Dream.”

My work has always been an open dialogue with the History of Art, and this series, in particular, is in direct reference to geometric abstraction from my country, Guatemala, and from a spaceless practice within the territory of “High Culture.” The *Geometric Constructions* move from one context to another, generating questions along the way: How or who defines the limits between the “popular” and the “cultured”? or How are territorial borders defined?

In the end, Art History, perhaps, like World History itself, is constructed from anecdotes, fictions, even simple perceptions, but, above all, from exclusions and disadvantages. It reminds me of a phrase by the French writer Romain Gary who says: “When you feel the knife in your throat, it is difficult to sing well.”

## DARÍO ESCOBAR

Darío Escobar (Guatemala, 1971) se apropia de una tradición presente en varios países de América Latina, incluyendo su natal Guatemala, la de pintar la carrocería de los camiones. A menudo, los paneles laterales y traseros hacen gala de diseños originales y coloridos, con patrones simétricos en relación con la longitud del vehículo. Escobar retoma esta práctica y crea nuevos dibujos geométricos para las estructuras de madera y metal de los camiones que usualmente transitan por las carreteras.

Montada en la pared y unida por bisagras, *Construcción geométrica No. 6* es una pieza que puede abrirse para reconfigurar su forma, y convertirse en una obra dinámica. Con este gesto, el artista hace referencia a los movimientos que han marcado la historia del arte de la región, como el concreto brasileño, el cinético venezolano y el Madí argentino, entre otros; actos creativos que tomaron como punto de partida la abstracción geométrica del arte europeo. A través de piezas como esta, Escobar reflexiona acerca de los modelos culturales y estéticos impuestos por la modernidad.

31

Darío Escobar (Guatemala, 1971) appropriates a tradition present in several Latin American countries, including his native Guatemala: painting the body of trucks. Often, the side and rear panels are intervened with colorful geometric designs, symmetrical patterns that follow the length of the vehicle. Escobar takes up this practice and creates new geometric drawings for the wooden and metal structures that are usually seen on the roads.

Mounted on the wall and joined by hinges, *Construcción geométrica No. 6* [Geometric Construction No. 6] can be opened to reconfigure the panels, making it a dynamic piece. With this gesture, the artist makes reference to the movements that have marked the history of the region, such as Brazilian concrete art, Venezuelan kinetic art, and Madí in Argentina, among others, creative acts that take geometric abstraction from Europe as a starting point. Through such works, Escobar reflects on the cultural and aesthetic models imposed by modernity.

Uprooted



Desplazamiento

## ALIGHIERO E BOETTI

Artista autodidacta, Alighiero e Boetti (Italia, 1940–1994) abandonó la carrera de negocios para dedicarse al arte. Se hizo conocido en la década de 1960 por sus ensamblajes de materiales y objetos ordinarios asociados al arte povera, pero en la década de 1970 empezó a explorar propuestas más conceptuales y a experimentar con tapices multicolores. *Aerei* [Aviones] es parte de una serie de dibujos a gran escala caracterizados por representaciones gráficas de aviones que parecen volar por cielos de color azul, negro, rojo o verde. Estos dibujos le fueron encargados al arquitecto y caricaturista Guido Fuga, quien creó aparatos de todos los tamaños y formas, desde aviones de combate y de pasajeros hasta aeronaves de carga y Concorde. Estas ilustraciones aparecían en el lienzo como si estuvieran en medio de un ballet, elevándose sobre un fondo que a veces era pintado con acuarela y otras con bolígrafo, usando pequeñas marcas paralelas. “He trabajado mucho con el concepto de orden y caos”, explicó el artista, “es sólo cuestión de conocer las reglas del juego. Alguien que no las conozca nunca verá el orden que reina sobre las cosas”.

33

A self-taught artist, Alighiero e Boetti (Italy, 1940–1994) left business school to dedicate himself to art. He became known in the 1960s for his assemblages of ordinary materials and objects associated with *arte povera*, but by the 1970s he was exploring more conceptual propositions and experimenting with multicolored tapestries. *Aerei* [Airplanes] is part of a series of large-scale drawings characterised by graphic renditions of airplanes that appear to fly across the sky of a blue, black, red or green color. These drawings were specially commissioned to architect and cartoonist Guido Fuga, who made planes of every size and shape, from fighter jets and passenger planes to cargo aircraft and Concorde. These illustrations appear arranged on the canvas in an almost ballet-like scene, soaring against a background that was sometimes painted in watercolor and other times in ball point pen, using small parallel marks. “I’ve done a lot of work on the concept of order and disorder,” explained the artist, “it’s just a question of knowing the rules of the game. Someone who doesn’t know them will never see the order that reigns in things.”

## DANH VŌ

Entre 2010 y 2014, Danh Vō (Vietnam, 1975) realizó réplicas de casi 300 piezas de la Estatua de la Libertad. Estos fragmentos a escala 1:1 jamás serán ensamblados o presentados al mismo tiempo; cada pieza es una escultura en sí misma, independiente del conjunto. Regalo de Francia a Estados Unidos en 1884, *Lady Liberty* se ha vuelto uno de los símbolos culturales más reconocibles del siglo XX, pero verlo fragmentado y desde tan cerca nos permite observarlo de una forma distinta, como una ruina de la antigüedad. *We the people* fue creada en Shanghái con el mismo método que usaron los franceses, dando forma a cada hoja de cobre con golpes de martillo. Cada lámina tiene el ancho de dos monedas de 5 centavos estadounidenses. Como comenta el artista, “este ícono colosal... resulta ser muy frágil”. El título de la obra alude a la primera oración de la constitución estadounidense, tres palabras que hablan de las personas como colectivo en la formación de la democracia. Con este proyecto, Vō reflexiona sobre el concepto de libertad y cómo los símbolos se vuelven portadores de ciertos valores y nociones.

Between 2010 and 2014, Danh Vō (Vietnam, 1975) made replicas of almost 300 pieces of the Statue of Liberty. These 1:1 scale fragments will never be assembled or presented at the same time; each piece is a sculpture in itself, independent of the whole. A gift of France to the United States in 1884, Lady Liberty has become one of the most recognizable cultural symbols of the 20th century, but seeing it fragmented and up close allows us to encounter it differently, as though it were a ruin of antiquity. *We the people* was created in Shanghai using the same method the French used, shaping each sheet of copper with hammer blows. Each sheet has the same thickness as two 5 cent coins. In the words of the artist, “this colossal icon... turns out to be very fragile.” The title of the work refers to the first sentence of the American Constitution, three words that allude to the role of people as a collective in the formation of democracy. With this project, Vō reflects on the concept of freedom and how symbols become carriers of certain values and notions.



35

## FRANCIS ALÝS

Francis Alÿs (Bélgica, 1959) se mudó a la Ciudad de México a mediados de la década de 1980 y comenzó a crear obras que registraban la vida cotidiana del Centro histórico. Entre ellas se encuentra esta serie de fotografías, en la que documentó a personas y perros durmiendo en las calles, bancas y paradas de autobús de la zona. Más que un comentario social sobre las condiciones en las que viven muchas de estas personas, Alÿs exhibe la forma en que sus sujetos se apropián de la calle. Al entregarse al sueño en plena vía pública, tanto animales como seres humanos parecen desafiar las regulaciones y el control cívico. Tomadas a nivel del suelo, estas imágenes invitan a repensar la ciudad desde otro punto de vista y a reflexionar sobre las ideas desarrollo, orden y homogeneidad que promueve la ideología modernista. Sobre esta serie, Alÿs ha comentado: “*Durmientes* registra la forma en que soñar podría tener un papel en un posible replanteamiento de nuestras formas de convivencia”.

Francis Alÿs (Belgium, 1959) moved to Mexico City in the mid-1980s and began creating works that recorded the daily life of the Historic Center. Among them is this series of photographs in which he documented people and dogs sleeping on the streets, benches and bus stops in the neighborhood. More than a social commentary on the living conditions of these people, Alÿs exhibits the way in which his subjects appropriate the street. By surrendering themselves to sleep in public spaces, both animals and humans seem to defy regulations and civic norms. Taken at ground level, these images invite us to rethink the city from another point of view and to reflect on the ideas of development, order and homogeneity promoted by modernist ideology. About this series, Alÿs has commented that: “*Sleepers* records the way dreaming might have a role in a possible rethinking of our conviviality.”



## SANTIAGO SIERRA

Santiago Sierra (España, 1966) aborda en su trabajo la relación entre la estética, la ética y la política. Sus obras a menudo señalan las condiciones de explotación, aislamiento y represión en las que viven muchos trabajadores o personas desfavorecidas dentro de los sistemas capitalistas. A través de la documentación de acciones y performances, su práctica vuelve visible las jerarquías de poder y clase que permean la sociedad, pero que muchas veces son silenciadas en la vida diaria. En este caso, el artista ofreció treinta dólares a seis jóvenes desempleados de la ciudad de La Habana por acceder a tatuarse una línea en su espalda. Esta acción pone en evidencia la situación en que vive una gran parte de la población de América Latina, forzada a aceptar cualquier condición laboral o arriesgar su cuerpo por un salario paupérrimo. La línea, el gesto más mínimo posible, también hace referencia a los movimientos artísticos de los años 60 y 70, el minimalismo y el arte conceptual, que en su mayoría se mantuvieron al margen de los problemas sociales y políticos de su época.

In his work, Santiago Sierra (Spain, 1966) addresses the relationship between aesthetics, ethics and politics. His works point to the conditions of exploitation, isolation and repression in which many workers or disadvantaged people live within capitalist systems. Through the documentation of actions and performances, his practice makes visible the hierarchies of power and class that permeate society but that are often silenced in daily life. In this case, the artist offered thirty dollars to six unemployed young people in the city of Havana for agreeing to tattoo a line on his back. This action highlights the situation in which a large part of the population of Latin America lives, forced to accept any labor condition or risk their bodies for a very poor salary. The line, the smallest gesture possible, also refers to the art of the sixties and seventies, Minimalism and Conceptual Art, which for the most part kept out of the social and political problems of their time.



Uprooted

Desplazamiento



## DAMIÁN ORTEGA

La práctica de Damián Ortega (México, 1967) explora la tensión que habita en los objetos, y cómo estos pueden relacionarse entre sí. Sus esculturas, instalaciones, performances, videos y fotografías son experimentos donde convergen cosas ordinarias en situaciones inesperadas. *Aterrizaje en la luna* toma su nombre de una de las aventuras de Tin Tin, cómic belga que puede verse como parte de esta vivienda temporal. Equipada con un colchón y un saco de dormir, esta especie de cápsula podría servir lo mismo para la luna que para las calles hostiles de alguna ciudad. Con este refugio de metal galvanizado el artista invita a imaginar un campamento espacial como el que ansían explorar en sueños los niños, pero también hace alusión a las condiciones adversas, tanto sociales como climáticas, que encuentran muchas personas sin hogar, estableciendo una conexión entre escapes imaginarios y la exclusión.

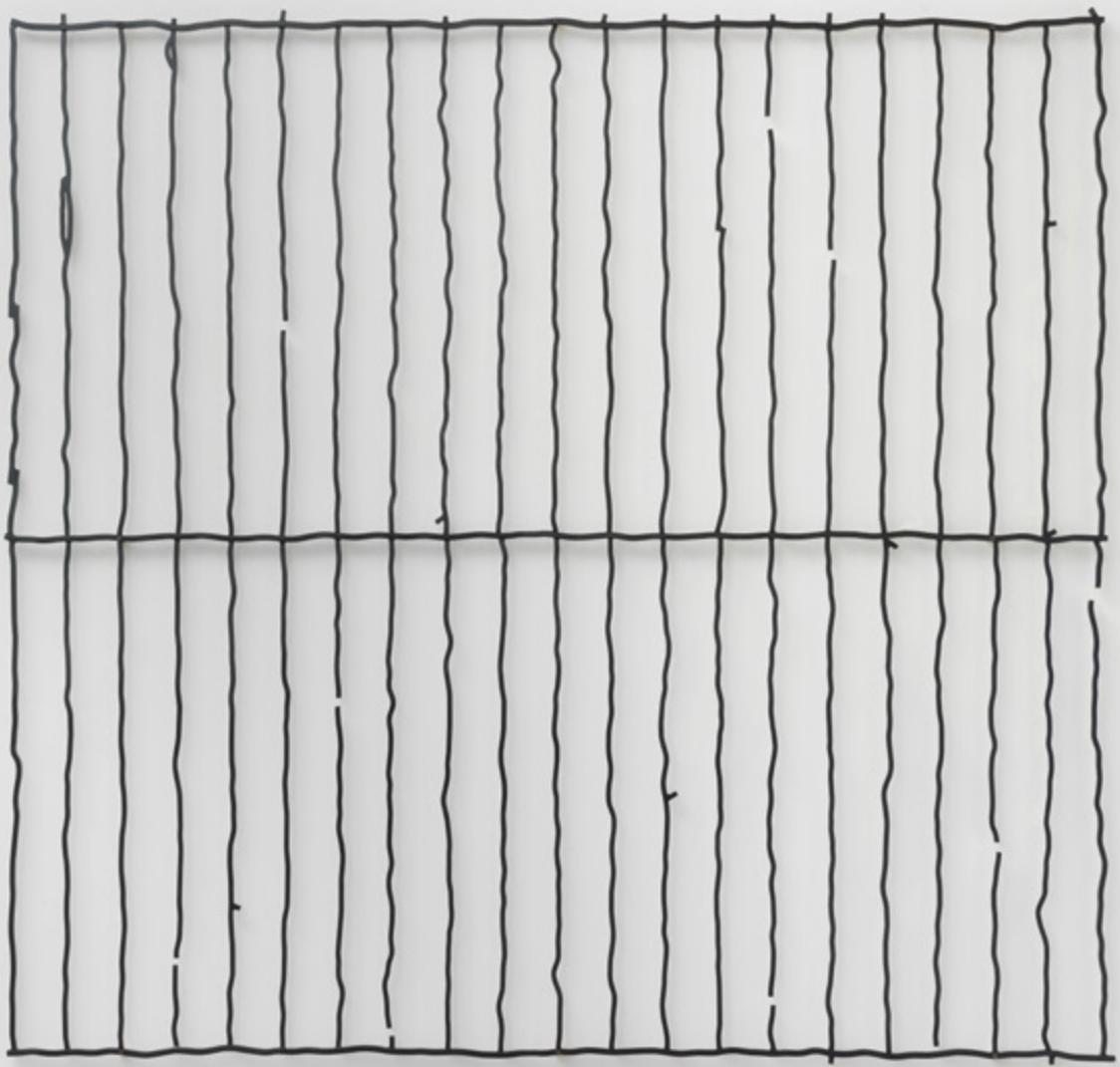
41

Damián Ortega's (Mexico, 1967) practice explores the tensions that inhabit objects, and how they relate to each other. His sculptures, installations, performances, videos and photographs, are experiments in which ordinary things converge in unexpected situations. *Aterrizaje en la luna* [Voyage to the Moon] takes its name from one of the Adventures of Tin Tin. The Belgian comic itself is found within the temporary shelter. Equipped with a mattress and a sleeping bag, this kind of capsule could serve equally for the moon as for the hostile streets of a city. With this galvanized metal shelter the artist invites us to imagine a space camp like the one that children dream of exploring, but also hints at the adverse conditions, both social and climatic, that many homeless people encounter, linking imaginative escapes with those of exclusion.

## VALENTIN CARRON

Heredero del arte pop, Valentin Carron (Suiza, 1977) es conocido por crear obras que reproducen elementos vernáculos de las zonas rurales de Suiza. El artista se apropió de artículos cotidianos, como carteles de tiendas tradicionales o detalles arquitectónicos de su natal Valais, analizando críticamente las fuentes originales. En el caso de esta reja de hierro retorcido, la forma fue dibujada a mano a partir de un enrejado real, probablemente de una antigua oficina de correos o de algún otro edificio público. Acerca de esta obra, Carron ha dicho que “quería sabotear y socavar la autoridad intrínseca y la misión protectora de estos objetos urbanos, redibujándolos vacilantes, sensibles y frágiles”. El herrero replicó las líneas temblorosas del artista en acero inoxidable, por lo que el acabado negro mate de la escultura evoca las líneas de un dibujo a tinta. El resultado es una especie de bajo relieve en metal, donde la geometría distante de la cuadrícula se combina con las huellas imperfectas del artista.

An heir to pop art, Valentin Carron (Switzerland, 1977) is best known for creating works that reproduce vernacular elements from rural parts of Switzerland. He appropriates everyday items such as traditional shop signs or architectural details from his native Valais, looking critically at the original sources. In the case of this twisted iron grid, the form was drawn by hand from a lattice installed in a public building. Of this work, Carron has said that he “wanted to sabotage and undermine the intrinsic authority and mission of protection of these urban objects by redrawing them hesitantly, sensitive and fragile.” A blacksmith replicated the artist’s trembling lines in stainless steel, so that the sculpture’s mat black finish evokes the lines of an ink drawing. The result is a kind of low metal relief, where the detached geometry of the grid combines with the imperfect traces of the artist.



## JASON RHOADES

Jason Rhoades (Estados Unidos, 1965–2006) obtuvo reconocimiento a principios de los años 90 por sus entornos a gran escala llenos de cientos de objetos comprados en tiendas, alterados y hechos a mano. Entre 2003 y 2006, estas construcciones a menudo iban acompañadas de letreros de neón que abordaban explícitamente la sexualidad y la cultura del consumidor. Sus instalaciones multimedia usualmente combinaban elementos del lenguaje visual contemporáneo en Estados Unidos. Rhoades, que creía firmemente en la autoexpresión y la libertad del artista para abordar cualquier tema, fue más allá de las nociones de gusto, tabúes sociales o corrección política. *Shelf (Koo-Koo)* existe en estrecha relación con una instalación más grande titulada *Meccatuna* (2003), en la cual repisas y estructuras similares a ésta estaban cubiertas por frases de neón. Las palabras que visten los muebles de metal son eufemismos de los genitales femeninos, tanto del inglés como de diversas culturas e idiomas.

Jason Rhoades (United States, 1965–2006) became well-known in the early 90s for his large-scale environments filled with hundreds of store-bought, altered, and handmade objects. Between 2003 and 2006, these constructions were often accompanied by neon signs that explicitly addressed sexuality and consumer culture. His multimedia installations combined elements of the visual language from contemporary American life. A firm believer in artist's self-expression and freedom to tackle any subject, Rhoades went beyond notions of taste, social taboos, or political correctness. *Shelf (Koo-Koo)* exists in close relation to a larger installation titled *Meccatuna* (2003), where similar shelves and structures were covered in neon words and phrases. The words that dress the metal furniture are all euphemisms for the female genitalia, from English as well as from various cultures and languages.



# LISTA DE OBRA [CHECKLIST]

p. 25 Gabriel Kuri (México, 1970) <i>Quick Standards</i> , 2006 Juego de 4 cobijas de emergencia adheridas a palos de madera [Set of 4 emergency blankets taped on wooden sticks] Dimensiones variables; altura de los palos de madera: 270 cm [Variable dimensions; stick height: 270 cm] Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York	p. 35 Danh Vō (Vietnam, 1975) <i>We the people (detail)</i> , 2011 [Nosotros, el pueblo (detalle)] Cobre [Copper] 200 × 390 × 110 cm Foto [Photo]: Francisco Kochen Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York	Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Nueva York
p. 29 Darío Escobar (Guatemala, 1971) <i>Construcción geométrica No. 6</i> , 2014 [Geometric Construction No. 6] Madera y metal [Wood and metal] 204 × 177.8 × 117 cm Cortesía del artista. Estudio Darío Escobar, Ciudad de Guatemala	p. 37 Francis Alÿs (Bélgica, 1959) <i>Sleepers</i> , 1999 [Durmientes] 84 diapositivas y un proyector [84 slides and projector] Dimensiones variables [Variable dimensions] Cortesía del artista	p. 43 Valentin Carron (Suiza, 1977) <i>Convulsion</i> , 2014 [Convulsión] Acero inoxidable, barniz con efecto pátina, separador de hierro chapado en oro [Stainless steel, patina effect varnish, gold-plated iron spacer] 235.5 × 268 × 5 cm Cortesía del artista y Galerie Eva Presenhuber, Zúrich / Nueva York Foto [Photo]: Stefan Altenburger Photography, Zúrich
p. 32 Alighiero e Boetti (Italia, 1940–1994) <i>Aerei</i> , 1988 [Aviones / Airplanes] Pluma sobre papel [Ball point pen on paper] 150 × 300 × 3 cm Foto [Photo]: Fernando Marroquín T. D.R. © Alighiero e Boetti / SIAE / SOMAAP / México / 2020	p. 39 Santiago Sierra (España, 1966) <i>Documentación de Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas</i> , 1999 [Documentation of 8 Foot Line Tattooed on Six Remunerated People] Impresión cromogénica [C-print] 153 × 225 × 5.5 cm D.R. © Santiago Sierra / VEGAP / SOMAAP / México / 2020	p. 45 Jason Rhoades (Estados Unidos, 1965–2006) <i>Shelf (Koo-Koo)</i> , 2003 [Repisa (Koo-Koo)] Técnica mixta [Mixed media] 289.6 × 391.2 × 61 cm Foto [Photo]: Francisco Kochen
		Todas las obras [All works]: La Colección Jumex, México
	p. 40 Damián Ortega (México, 1967) <i>Aterrizaje en la luna</i> , 1994 [Voyage to the Moon] Aluminio galvanizado, alfombra, cama, pijama [Galvanized aluminum, carpet, bedding, pyjamas] 90 × 70 × 200 cm Foto [Photo]: Fernando Marroquín T.	



Precarious

Precariedad

La precariedad se ha convertido en un tema clave para la vida en el siglo XXI. Ya sea en el sentido económico o en el ecológico, la vida necesita un delicado equilibrio. El impacto humano nos ha llevado al borde de un “punto de inflexión” ambiental. Esta sección se pregunta “¿quiénes somos?” en una época en la que la industria y la cultura humanas se han imbricado con la naturaleza.

49

Precarity has become a key motif for life in the 21st century. Whether economic or ecological, life is a careful balance. Human impacts have led us to the brink of the environmental “tipping point.” This section questions “what are we?” in a time when human’s industry and culture has become enmeshed with nature.

Precarious

ANRI SALA

Precariedad

## CUANDO SE ROMPE LA FLECHA DEL TIEMPO, EL IRIS ESCAPA DE LA ESCLERÓTICA, DEJANDO LA PUPILA EXPUESTA

Algunos sostienen que el flujo del tiempo no existe. Refutan la pre-eminencia del momento presente y afirman que el futuro, al igual que el pasado, son lugares que ya están allí.

Entonces, ¿podría ser que esos episodios o eventos que se repiten en la historia simplemente encontraron una forma de transitar entre pasado, presente y futuro?



51

## WHEN THE ARROW OF TIME IS BROKEN THE IRIS ESCAPES THE SCLERA, LEAVING THE PUPIL EXPOSED

Some argue that the flow of time does not exist. They refute the pre-eminence of the present moment and assert that the future, just like the past, are places that are already there.

Then, could it be that those episodes or actualities that repeat in history simply found a means to commute between past, present and future?

¿Qué pasa con los que no? ¿Perdieron la capacidad de transferir y reubicarse entre estas regiones, negándose a aparecer “la primera vez como tragedia, la segunda como farsa”?<sup>1</sup>

...

Un pony montado en un pedestal mira un horizonte de edificios nebulosos. Una figura triste que había escapado del alegre coro de un carrusel de antaño. Mientras contempla, a la distancia, a lo lejos, se pregunta por qué el horizonte se escapó de ese lugar ideal, donde el sol cae al mar.

Dos imágenes remanentes de lo que ya no existe.

52

What about those that don’t? Did they forfeit the ability to transfer and relocate between these regions, declining to appear “the first time as tragedy, the second time as farce”?<sup>1</sup>

...

A pony perched on a pedestal looks at a skyline of hazy buildings. A doleful figure who’d escaped the merry chorus of a bygone carousel. While gazing, bereft, into the distance, it wonders why the horizon ever absconded from that ideal spot, the one where the sun drops into the sea.

Two afterimages of what no longer exists.

<sup>1</sup> Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon* (1852).

## ANRI SALA

La obra de Anri Sala (Albania, 1974) es resultado de investigaciones sobre sitios o momentos específicos en la historia, así como de las implicaciones personales y políticas que los habitan. Sin embargo, sus fotografías y videos casi siempre aparecen desprovistas de una explicación puntual de los hechos. El artista opta por sintetizar su proceso en retratos de escenas curiosas o situaciones desconcertantes. *Fuera del Carrusel* imita una fotografía encontrada por el artista en el archivo digital del arquitecto modernista Luis Barragán, donde se muestra la escultura de un caballo de madera en la azotea de su casa en la Ciudad de México. Cuando Sala visitó la casa de Barragán, le llamó la atención que la estatua hubiera desaparecido sin dejar rastro. Es esta ausencia la que inspira la fotografía, donde el caballo posa sobre el pedestal y observa la vista de la ciudad con melancolía, como si se hubiese extraviado de la feria.

53

Anri Sala's (Albania, 1974) work is the result of research about specific places or moments in history, as well as the personal and political implications that inhabit them. However, his photographs and videos almost always appear devoid of a specific explanation of the facts. The artist chooses to synthesize his process into portraits of curious scenes or perplexing situations. *Fuera del Carrusel* [Off the Carousel] recreates a photograph Sala found in the digital archive of the modernist architect Luis Barragán, where the sculpture of a wooden horse is shown on the roof of his house in Mexico City. When Sala visited Barragan's house, he was struck by the fact that the statue had disappeared without a trace. It is this absence that inspires the photograph, where a white horse appears perched on a pedestal, watching the view of the city with melancholy, as if it had strayed from the fair.

Precarious

PETRIT HALILAJ

Precariedad

Las esculturas de la serie *Poisoned by men in need of some love* son copias esculpidas a mano de muchos de los animales disecados que alguna vez se exhibieron en el antiguo Museo de Historia Natural de Kosovo.

Fundado en 1951, el museo existió hasta 2001, cuando un decreto oficial ordenó que toda la colección de animales del museo



55

The sculptures of the series *Poisoned by men in need of some love* are hand-sculpted copies of many of the taxidermy animals once displayed in the former Natural History Museum of Kosovo.

Founded in 1951, the museum existed until 2001, when an official decree ordered that the museum's entire animal collection

fueras removidas y almacenadas de una manera bastante precaria, a puertas cerradas y lejos del público.

El proyecto intenta darle al museo y sus especímenes otra vida y una renovada resonancia poética y política.

Creo que, especialmente con el surgimiento del nuevo nacionalismo, es muy importante restablecer las conexiones internacionales y supranacionales a través del acceso a las artes y la cultura. La situación actual y el nuevo contexto social plantean la cuestión de cómo relacionarse con una comunidad, cómo abordar el espacio público, los archivos y las colecciones.

Así es como veo la relación entre el tema *Ecología, Interdependencia* y el título de la exposición *Al filo de la navaja*: creo que para nosotros, como artistas, sería aún más relevante abordar temas como la migración, el medio ambiente, las minorías, la democracia, los muros, las utopías y realidades.

## 56

would be removed and stored in a rather unsafe way, behind hidden doors and not accessible to the public.

The project attempts to give the museum and its specimens another life and a renewed poetic and political resonance.

I think, especially with the rise of new nationalism, it is so important to re-establish international and supranational connections through accessibility to arts and culture. The current situation and new social context raise the question of ways to engage with a community, how to approach the public space, archives, and collections.

That's how I see the relationship between the theme *Ecology, Interdependency* and the exhibition title *On the razor's edge*: I believe for us, as artists, it would become even more relevant to address topics like migration, environment, minorities, democracy, walls, utopias and realities.

## PETRIT HALILAJ

Petrit Halilaj (Kosovo, 1986) toma su propia biografía y la historia reciente de su país como punto de partida para reflexionar sobre la memoria y la historia. Al trabajar principalmente la escultura y con materiales como tierra, paja, madera, concreto y piedras, el artista explora las tensiones políticas y culturales que han marcado el sudeste de Europa, especialmente en torno a la guerra de Kosovo (1998–1999), y cómo éstas dan forma a las nociones de identidad, nacionalidad y hogar. En *There I wait infinitely...*, Halilaj usó material de archivo del Museo de Historia Natural en Pristina, el cual fue convertido en un museo etnográfico más acorde con las narrativas nacionalistas. Documentos históricos, fotografías, animales disecados y otros especímenes que encontró en el almacén del museo sirven como referencia para esta instalación.

Petrit Halilaj (Kosovo, 1986) takes his own biography and his country's recent history as a point of departure to reflect on memory and history. Working primarily in sculpture and using materials such as earth, straw, wood, concrete and stones, the artist explores the political and cultural tensions in Southeast Europe, especially around the Kosovo War (1998–1999), and how they have come to shape notions of identity, nationhood and home. For *There I wait infinitely...*, Halilaj used archival material from the Natural History Museum in Pristina, which was torn and converted into an ethnographic museum more attuned to nationalistic narratives. Historical documents, photographs, stuffed animals and other specimens he found in the museum's storage serve as reference for this installation.

## MARK DION

Mark Dion (Estados Unidos, 1961) explora la representación visual de la naturaleza y la historia de las ciencias naturales. En su trabajo, Dion retoma el formato del diorama para reconstruir y escenificar eventos, historias y hábitats de manera realista. Inventado en el siglo XIX por el pintor y pionero de la fotografía francés Louis Daguerre, esta especie de teatro animado con efectos de luz y animales disecados se volvió imprescindible en los museos de historia natural. *Paris Streetscape* [Paisaje urbano parisino] muestra un diorama moderno de algún callejón parisino, donde cuervos, palomas, ratas y zorros se alimentan de un enorme contenedor de basura. Resguardada en una vitrina de vidrio, esta escena rompe con la visión idílica de los animales que habitan sólo sus ecosistemas naturales. Las esculturas de Dion a menudo destacan el impacto de la contaminación y la cultura de consumo en el medio ambiente, dejando ver las conexiones y la interdependencia entre el mundo animal, vegetal y humano, así como el aspecto cultural de la naturaleza.

58

Mark Dion (United States, 1961) explores the visual representation of nature and the history of the natural sciences. In his work, Dion takes up the format of the diorama to realistically reconstruct and stage events, stories, and habitats. Invented in the 19th century by the French painter and photography pioneer Louis Daguerre, this kind of animated theater with light effects and stuffed animals became a must in natural history museums. *Paris Streetscape* shows a modern diorama of a Parisian alley, where crows, pigeons, rats, and foxes feed on a huge garbage container. Sheltered in a large glass vitrine, this scene breaks with the idyllic vision of animals that inhabit only their natural ecosystems. Dion's sculptures often highlight the impact of pollution and consumer culture on the environment, revealing the connections and interdependency of the animal, plant, and human spheres and nature as a cultural idea.



59





## ALLORA & CALZADILLA

Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla (Estados Unidos, 1975 y Cuba, 1971) han colaborado juntos desde 1995, desarrollando una práctica interdisciplinaria orientada a la investigación, que se ocupa de preguntas alrededor de la historia, la cultura y la geopolítica. Sus intervenciones utilizan una amplia gama de medios artísticos, que incluyen performance, escultura, sonido, video y fotografía. En esta serie de serigraffías, los artistas retratan ciertas áreas de Vieques, una isla cercana a la parte continental de Puerto Rico, donde se plantaron palmeras como marcadores naturales para señalar los vertederos de materiales peligrosos. Durante más de 60 años, las fuerzas militares de EE.UU. y la OTAN ejecutaron ejercicios de bombardeo militar en la isla, por lo que estos palmerales demarcan áreas donde se depositaban municiones y desechos industriales. Actualmente administrados por el Departamento de Interior, Servicio de Pesca y Vida Silvestre de Estados Unidos, estos sitios altamente tóxicos tienen graves riesgos ambientales y de salud para la población, los cuales no se mencionan en su designación como “Zonas de Conservación”. El título de la obra hace referencia al acrónimo militar de “Unidad de Gestión de Residuos Sólidos”, un comentario sobre el lenguaje burocrático que a menudo oculta los conflictos de un paisaje.

61

Collaborating since 1995, Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla have developed an interdisciplinary, research-oriented practice that engages with questions of history, culture, and geopolitics. Their interventions use a wide range of artistic mediums, including performance, sculpture, sound, video and photography. This series of silkscreens, the artists portray certain areas in Vieques, an island off the mainland of Puerto Rico, where palm trees were planted as natural markers to signal hazardous dumping grounds. For over 60 years, the US Military and NATO forces executed military bombing exercises in the island, so these palm groves demarcate areas where munitions and industrial waste were deposited. Currently managed by the US Department of Interior, Fish and Wildlife Service, these highly toxic sites have severe environmental and health risks for the population, which are undermined by their designation as “Conservation Zones”. The title makes reference to the military acronym for “Solid Waste Management Unit”, a comment on the bureaucratic language that often veils the conflicts of a landscape.

## MIKE KELLEY

A través de su obra, Mike Kelley (Estados Unidos, 1954–2012) examinó la vida cotidiana estadounidense y la cultura popular, explorando los temas del deseo, la ansiedad y la decadencia con ironía y sentido del humor. Su práctica incluyó performance, instalación, dibujo, video y escultura, donde a menudo experimentaba con materiales poco convencionales como animales de peluche desgastados y objetos desechados. Estas imágenes son parte de una serie de fotografías que documentan un viaje en bote por el Río Detroit. Kelley, oriundo de Detroit, mira de cerca la basura que queda en las orillas de dos islas cercanas, Grassy Island y Bois Blanc Island, mejor conocida como Bob Lo Island. En lugar de documentar los sitios históricos o monumentos bajo una luz halagadora, el artista dirige su mirada hacia los escombros en las playas de arena para encontrar la basura y los tesoros de su ciudad natal.

62

Through his work, Mike Kelley (United States, 1954–2012) examined everyday American life and popular culture, exploring the themes of desire, anxiety, and decay with both irony and a sense of humor. His practice included performance, installation, drawing, video and sculpture, where he often experimented with unconventional materials such as worn stuffed animals and discarded objects and detritus. These images are part of a series of photographs documenting a boat trip on the Detroit River. Kelley, a native of Detroit, looks closely at the garbage left behind on the banks of two nearby isles, Grassy Island and Bois Blanc Island, better known as Bob Lo Island. Instead of documenting historic sites or city monuments in a flattering light, the artist directs his gaze toward the debris on the sandy beaches to find the trash and treasures of his hometown.



## UGO RONDINONE

El artista Ugo Rondinone (Suiza, 1964) trabaja a través de diferentes medios —pintura, escultura, fotografía, video, instalación— para explorar temas de la naturaleza, los sueños y el paso del tiempo en relación con la condición humana. *The 12th hour of the poem* [La duodécima hora del poema] es parte de una serie de 24 piezas en referencia al número de horas que tiene un día. En esta obra, Rondinone utiliza el color, la escala y el material para reestructurar el efecto emocional de un objeto común. Aquí, el foco o bombilla —un símbolo existencial que representa el tiempo, el espacio y la forma en que ambos están conectados— se transforma en un ícono monumental. La enorme y solitaria bombilla cuelga pesadamente del techo; su escala amplificada y su peso percibido infunde una falsa impresión de permanencia que a la vez subraya y niega su fragilidad. Esto coincide con el continuo interés del artista en la mortalidad, la temporalidad y la dualidad de la esperanza y la desesperación

64

Artist Ugo Rondinone (Switzerland, 1964) works across mediums—painting, sculpture, photography, video, installation—to explore themes of nature, dreams, and the passage of time as they relate to the human condition. *The 12th hour of the poem* is part of a series of twenty-four, in reference to the number of hours in a day. In this work, Rondinone uses color, scale, and material to restructure the emotional affect of a commonplace object. Here, the lightbulb, an existential symbol representing time, space, and how the two are connected, is transformed into a monumental icon. The enormous, solitary bulb hangs heavily from the ceiling, its amplified scale and perceived weight instilling a false impression of permanence that at once underscores and denies its fragility. This aligns with the artist's continued interest in mortality, temporality, and the duality of hope and despair.



65



## ROBERT SMITHSON

Esta fotografía documenta la última de tres instalaciones al aire libre creadas por Robert Smithson (Estados Unidos, 1938–1973) en 1969. Subvirtiendo el orden natural, el artista encontró troncos de árbol y los plantó de manera invertida, de modo que las raíces muertas miraran al cielo. El primero fue plantado en Alfred, Nueva York; el segundo en la isla Captiva, Florida; y el tercero en la península de Yucatán en México. El artista creó esta pieza mientras fotografiaba su reconocida serie, *Yucatan Mirror Displacements* [Desplazamientos de espejo en Yucatán]. Al reflexionar sobre estos trabajos, Smithson escribió lo siguiente: “¿Son tótems del desarraigo que se relacionan entre sí? ¿Marcan un camino vertiginoso de un punto incierto a otro? ¿Es este un modo de viaje que no trata en absoluto de establecer un ir y venir coherente entre el aquí y el allá?” El artista también comentó que se podría dibujar una línea en un mapa que conectara los tres sitios, marcando lugares periféricos “que se han deslizado de los amarres geográficos del eje del mundo”.

This photograph documents the last of three outdoor installations created by Robert Smithson (United States, 1938–1973) in 1969. Subverting the natural order, the artist found and planted inverted tree trunks so the dead roots would face the sky. The first one was planted in Alfred, New York State; the second in Captiva Island, Florida; and the third one in the Yucatan peninsula in Mexico. He created this piece while he was photographing his well-known series of *Yucatan Mirror Displacements*. Reflecting on these works, Smithson wrote the following: “Are they totems of rootlessness that relate to one another? Do they mark a dizzy path from one doubtful point to another? Is this a mode of travel that does not in the least try to establish a coherent coming and going between the here and the there?” The artist also remarked that one could draw a line on a map to connect the three sites, marking peripheral places “that have slipped from the geographical moorings of the world’s axis.”

## ALFREDO JAAR

Artista, arquitecto y cineasta, Alfredo Jaar (Chile, 1956) lleva a cabo sus propuestas e intervenciones críticas principalmente a través de fotografía, video e instalación. En su trabajo a menudo explora el papel de la imagen en la comunicación de un mensaje, valiéndose del lenguaje publicitario de los anuncios en pantallas, vallas y cajas de luz para hablar sobre los conflictos migratorios, las crisis geopolíticas y sociales, la violencia y la cultura del consumo. En *Terra Non Descoperta (The More Things Change)* [Tierra no descubierta (Cuanto más cambian las cosas)], el artista reflexiona sobre el descubrimiento de América y cómo, 500 años después, esta tierra sigue siendo explotada por sus colonizadores. Jaar cita un texto de Cristóbal Colón en el que describe su obsesión por encontrar riquezas y oro al llegar al continente. Las imágenes reflejadas en los espejos muestran a los trabajadores de una mina de oro brasileña, como el continuo legado de los intereses coloniales.

68

Artist, architect and filmmaker, Alfredo Jaar (Chile, 1956) carries out his proposals and critical interventions mainly through photography, video and installation. In his work he often explores the role of images in the communication of a message, using the language of publicity and advertising on screens, fences and light boxes to talk about migration conflicts, geopolitical and social crises, violence and consumer culture. In *Terra Non Descoperta (The More Things Change)*, the artist reflects on the discovery of America and how, five hundred years later, this land continues to be exploited by its colonizers. Jaar quotes a text from Christopher Columbus in which he describes his obsession with finding wealth and gold when he arrives on the continent. The images glimpsed in mirrors show workers in a Brazilian goldmine, the continuing legacy of colonial interests.

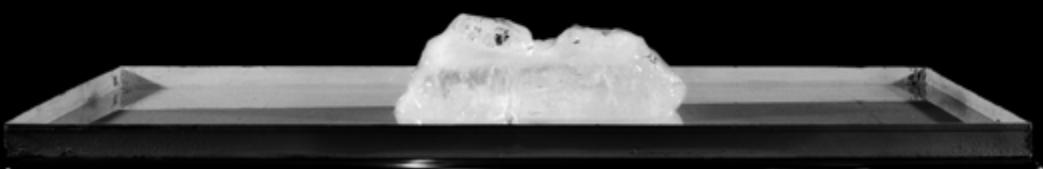
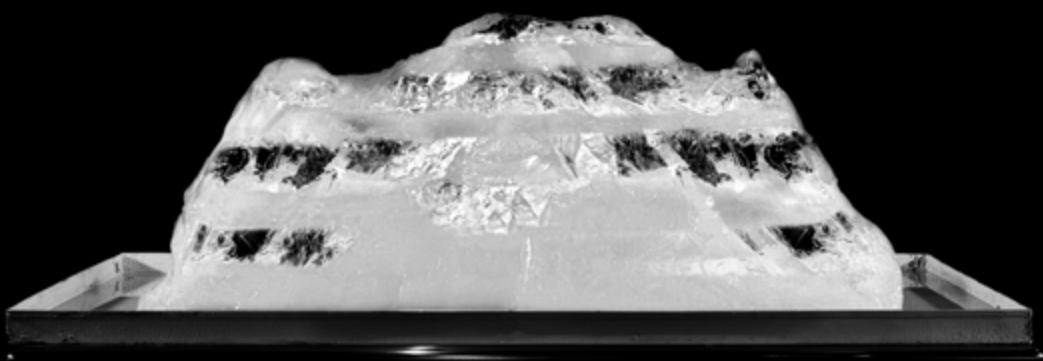


## MINERVA CUEVAS

Minerva Cuevas (México, 1975) cuestiona el sistema económico mundial y denuncia sus consecuencias a nivel social y ecológico. Sus proyectos abarcan un amplio rango de soportes —pintura, video, fotografía, escultura e instalación— y combinan la investigación en campos tan diversos como la antropología, la historia, el diseño de productos y la economía. Cuevas aborda el impacto negativo que tenemos los seres humanos sobre los animales y el medio ambiente. El *Deshielo del Izta* presenta una escultura de hielo en forma del volcán Iztaccíhuatl, que se va derritiendo lentamente a partir de la apertura de la exposición. *La mujer dormida*, como también se conoce popularmente a este volcán, termina por volverse un charco de agua sobre la mesa de hierro, que permanece el resto de la exhibición. Cuando la artista creó esta pieza en 2007, los glaciares de los volcanes en México ya estaban bajo amenaza y los expertos advertían que pronto podrían desaparecer. Hoy en día, factores como el cambio climático, la deforestación, el cambio del uso de suelo y el turismo no controlado han acelerado su declive, casi al grado de extinguirlos.

70

Minerva Cuevas (Mexico, 1975) questions the world economic system and denounces its consequences at a social and ecological level. Her projects span a wide range of media—painting, video, photography, sculpture, and installation—and combine research in fields as diverse as anthropology, history, product design, and economics. Cuevas addresses the negative impact humans have on animals and the environment. *Deshielo del Izta* [Thawing of Izta] presents an ice sculpture in the shape of the Iztaccíhuatl volcano that proceeds to slowly melt from the opening onwards. The sleeping woman, as the volcano is often referred to, ends up becoming a puddle of water on the iron table, which remains the rest of the exhibition. When the artist created this piece in 2007, the glaciers of volcanoes in Mexico were already under threat and experts warned that they could soon disappear. Today, factors such as climate change, deforestation, land use change and uncontrolled tourism have accelerated their decline, almost to the point of extinction.



# LISTA DE OBRA [CHECKLIST]

<p>p. 51          Anri Sala          (Albania, 1974)  <i>Fuera del Carrusel</i>, 2002          [Off the Carousel]          Impresión cromogénica          [C-print]          82.5 × 102.5 × 4.5 cm          D.R. © Anri Sala / VG          Bild-Kunst / SOMAAP /          México / 2020</p> <p>p. 55          Petrit Halilaj          (Kosovo, 1986)  <i>There I wait infinitely....</i>,          2013          [Ahí espero infinitamente...]          Gabinete del Museo de          Historia Natural de Kosovo,          escultura de un pato hecha          de tierra, excrementos,          pegamento, hierro.          Impresiones y dibujos en          tarjetas de inventario del          Museo de Historia Natural          de Kosovo          [Cabinet from the Museum          of Natural History of          Kosovo, duck sculpture          made of soil, excrement,          glue, iron. Prints and          drawings on inventory          cards from the Museum of          Natural History of Kosovo]          Mueble [Furniture]:          184 × 116 × 50 cm          Pato [Duck]:          55 × 71 × 29 cm          Cada papel [Each paper]:          30 × 30 cm          Cada panel [Each panel]:          90 × 90 cm          Vista de la exposición          [Installation view]:  <i>Poisoned by men in          need of some love</i>, 2014.          Curadora [Curated by]:          Elena Filipovic. WIELS,          Centre d'Art Contemporain,          Bruselas.          Foto [Photo]: Laura Toots          Cortesía del artista          y ChertLüdde, Berlín</p>	<p>p. 59          Mark Dion          (Estados Unidos, 1961)  <i>Paris Streetscape</i>, 2017          [Paisaje urbano parisino]          Hierro, madera, animales de          peluche y técnica mixta          [Iron, wood, stuffed animals          and mixed media]          190 × 250 × 150 cm          Foto [Photo]: Francisco          Kochen</p> <p>p. 60          Allora &amp; Calzadilla          (Estados Unidos, 1975          &amp; Cuba, 1971)  <i>Contract (SWMU 7)</i>, 2015          [Contrato (SWMU 7)]          Serigrafía sobre lino          [Silkscreen on linen]          243.8 × 182.9 cm          Cortesía de los artistas y          kurimanzutto, Ciudad de          México / Nueva York</p> <p>p. 63          Mike Kelley          (Estados Unidos,          1954–2012)  <i>Black Garbage (Grassy          Island (Canadian)); White          Garbage (Bob Lo Island)</i>,          2001          [Basura negra (Isla Grassy          (canadiense)); Basura          blanca (Isla Bob Lo)]          Impresiones cromogénicas          [C-print]          180.5 × 124.6 × 5.3 cm          cada uno [each]          Foto [Photo]:          Francisco Kochen          D.R. © Mike Kelley / ARS /          SOMAAP / México / 2020</p>	<p>p. 65          Ugo Rondinone          (Suiza, 1964)  <i>the 12th hour of the poem</i>,          2005          Cera y pigmentos          [Wax and pigments]          Cortesía del artista          Galerie Eva Presenhuber,          Zúrich / Nueva York y [and]          Galerie Almine Rech, París          Foto [Photo]: Stefan          Altenburger          Photography, Zúrich</p> <p>p. 66          Robert Smithson          (Estados Unidos, 1938–1973)  <i>Upside Down Tree III</i>, 1969          [Árbol invertido III]          Diapositiva de 35 mm          [35mm slide]          61 × 61 cm          Foto [Photo]:          Francisco Kochen          D.R. © Robert Smithson /          ARS / SOMAAP / México /          2020</p> <p>p. 69          Alfredo Jaar          (Chile, 1956)  <i>Terra Non Descoperta (The          More Things Change)</i>, 1991          [Tierra no descubierta          (Cuanto más cambian las          cosas)]          Tres cajas de luz de doble          cara con transparencias          de color y 15 espejos          enmarcados con hojas de          oro          [Three double-sided          lightboxes with color          transparencies and 15          framed mirrors with gold          leaf]          117 cm × 670.6 cm × 71.1 cm          Cortesía del artista,          Nueva York</p>
--	--	--

p. 71

Minerva Cuevas

(México, 1975)

*Deshielo del Izta, 2007*

[Thawing of Izta]

Escultura de hielo, mesa  
de hierro, jarra de vidrio,  
dos fotografías en blanco  
y negro sobre aluminio y  
texto

[Ice sculpture, iron  
table, glass carafe,  
two black-and-white  
photographs on aluminum  
and text]

Escultura [Sculpt]:

50 × 150 × 50 cm

Mesa [Table]:

90 × 150 × 70 cm

Jarra [Carafe]:

35 × 23 diameter cm

Fotos [Photos]:

55 × 80 × .8 cm cada una

[each]

Cortesía de la artista

y kurimanzutto,

Ciudad de México /

Nueva York

Todas las obras

[All works]:

La Colección Jumex,

México

Entropic

Entropía

La entropía es un término científico que se refiere a la dispersión de la energía al paso del tiempo. En esta sección, el término se convierte en una metáfora para pensar en “¿cuándo estamos?” en relación con lo inevitable del paso del tiempo según se marca en las vidas personales, en los calendarios y en la historia.

75

Entropy is a scientific term for the dissipation of energy over time. It becomes a metaphor in this section to consider “when are we?” in the face of the inevitable passage of time marked in personal lives, calendars, and history.

Entropic

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

Entropía

Para la serie “Esculturas pendientes” reuní algunas de las preguntas que me he hecho desde hace tiempo, como la importancia de la comunidad en la construcción de la identidad individual. He admirado la resiliencia de las personas marginadas y su impresionante capacidad para reinventarse y crear sus propios espacios dentro de la homogenizada planificación urbana, y también ante su ausencia. Esta economía en particular es traducida en obras de arte que pudieran incluir una conciencia crítica del individuo como parte de la sociedad y de la naturaleza. La historia puede ser leída no solamente a través de textos, sino también de los animales y plantas que han sobrevivi-



77

For the “Pending Sculptures” series, I gathered many of the questions that I’ve posed along the years, such as the importance of community in the construction of one’s identity. I have admired the resilience of marginalized people and their amazing capacity to reinvent themselves and to create their own spaces within homogenizing urban planning, but also before its absence. This specific economy is translated in artworks that may include a critical awareness of the self as part of society and nature. History can be learnt not only from writ-

do, o no, la urbanización. Algunas de las especies botánicas incluidas en estas obras proceden de la región de piedra volcánica donde nací y crecí.

Martina Navarro, un activista comunitaria p'urépecha, realizó una investigación acerca de los materiales, herramientas y procedimientos de la técnica precolombina de la laca conocida como maque, usando pigmentos, aceites y tierras naturales, así como la grasa del aje, una larva originaria del estado de Michoacán. Con su hija Erandine y su hijo Irepan armaron un taller de maque, respetando sus procesos tradicionales. Les pedí incluir en cada una de estas obras un elemento de madera decorado con su técnica –usando una representación de un diagrama de Venn vacío–, junto con otros objetos: en bruto, producidos industrialmente, plástico, metal, piedras, cuerdas y fibras. Esta colaboración, en forma de escultura, pudiera abrir la discusión sobre la economía, la política, sobre la diversidad cultural, ambiental y social, acerca de la posibilidad de vivir en armonía, de una manera comprometida y significativa. O no.

78

ten chronicles, but also from the animals and plants that survived urbanization, or not. Some of the botanical species included in these works are from the volcanic rock area where I was born and grew up.

Martina Navarro, a P'urhépecha community activist, researched the original materials, tools, and procedures of the pre-Colombian Maque lacquer technique, using natural earths, oils and pigments, and the fat from aje, a Michoacán native worm. She and her children, Erandi and Irepan de Saint Phalle have arranged a Maque workshop respecting its traditional processes. I asked them to include in each work of this series one wooden element ornamented with their technique—using an empty representation of a Venn diagram—, among other objects: raw, industrially made, plastic, metal, rocks, thread, and fibers. This collaboration, that takes the shape of sculptures, could open a discussion about economical, political, cultural, environmental, and social diversity, and about the possibility of living together, in harmony, in a meaningful and committed way. Or not.

## ABRAHAM CRUZVILLEGAS

En esta serie de esculturas, Abraham Cruzvillegas (Méjico, 1968) reflexiona sobre el equilibrio, la amenaza del colapso y la fragilidad, nociones que siempre han estado presentes en su práctica. Este ensamblaje escultórico presenta una visión de cómo las cosas que nos rodean forman una parte clave de nuestra identidad, siempre cambiante, y en su conjunto articulan ideas sobre la ecología, la economía, el territorio, el desarrollo industrial y el animismo. El título, *Esculturas pendientes*, puede ser interpretado, por un lado, como referencia a que la obra se encuentra suspendida del techo de la galería, pero por otro, alude a una lectura temporal de la pieza, que quizás fue aplazada o quedó pendiente, pero finalmente fue completada por el artista. Asimismo, al marcar la pieza con un diagrama de Venn vacío, Cruzvillegas deja abierta la puerta para que los espectadores usen su intuición, entretejan sus propias narrativas y asocien libremente otros significados a la instalación.

79

In this series of sculptures, Abraham Cruzvillegas (Mexico, 1968) reflects on equilibrium, the threat of collapse and fragility, notions that have always been present in his practice. For Cruzvillegas, this sculptural assemblage presents a vision of how the things that surround us inform our ever-changing identity, while also articulating ideas about the territory, ecology, the economy, industrial development, and animism. The title, *Esculturas pendientes* [Pending Sculptures], can be translated, on the one hand, as a reference to the fact that the work is suspended from the gallery ceiling, but on the other, it alludes to a temporary reading of the piece, which perhaps was postponed or pending, but has finally been completed by the artist. Likewise, by marking the piece with an empty Venn diagram, Cruzvillegas leaves the door open for viewers to use their intuition, interweave their own narratives and freely associate other meanings with the installation.

Entropic

CERITH WYN EVANS

Entropía

Fuera del pensamiento, el llamado  
...("Gate Paragate")

ocurre,

Transpalíndromo <>

IN GIRUM IMUS NOCTE- imágenes del pasado manifiestan el presente - ET CONSUMIMUR IGNI un déjà vu anterior atado a lo Menor, aún así, de alguna manera el ahora se libera y surge atraviesa...

Desvanezco la imagen y ocasiono el fuera de la mente. Dónde.

'Ruinas verdadero refugio duradero de mucho tiempo fuera de la mente.

Todos los lados sinfín cielo tierra uno sin sonido no se agita.

Cae inconsciente abriendo hacia atrás cuatro paredes'  
verdadero refugio  
sin problemas'

....)(

desde también hacia

IGNI CONSUMIMUR ET NOCTE IMUS GIRUM IN

(Repetir)

Out of thought, calling  
...("Gate Paragate")

occurs,

Transpalindrome <>

IN GIRUM IMUS NOCTE- flashbacks manifest present -ET  
CONSUMIMUR IGNI anterior deja vu tethered to Lessness, yet  
now somehow loosening and emerging transverse....

I dispel the image and occasion the out of mind. Where.

'Ruins true refuge longlast towards which so many false time out of  
mind.

All sides endlessness earth  
sky as one no sound no stir.

Blacked out fallen open four walls over  
backwards

true refuge issueless'

.....)(

both from and towards

IGNI CONSUMIMUR ET NOCTE IMUS GIRUM IN

(Repeat)

## CERITH WYN EVANS

La transmisión de ideas a través de formas es un tema que a menudo ocupa el trabajo de Cerith Wyn Evans (Reino Unido, 1958). Sus proyectos emplean una amplia gama de medios, que incluyen instalación, escultura, fotografía, cine y texto. *In Girum, Imus Nocte et Consumimur Ignis* pertenece a una serie en curso de esculturas de texto con neón, que transforman algunas de sus citas favoritas, pasajes o subtítulos de películas en imágenes luminiscentes que permanecen en la retina del espectador mucho después de haber abandonado la galería. El neón blanco deletrea un palíndromo en latín con forma de anillo, que se traduce como “damos vueltas y vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego”. La frase hace alusión al título de una película de 1978 del cineasta y escritor marxista Guy Debord. En el contexto de la película, que hacía una fuerte crítica al capitalismo y los medios de comunicación, esta frase revela una visión pesimista del estado actual del mundo.

The transmission of ideas through form is a theme that occupies the work of Cerith Wyn Evans (United Kingdom, 1958). His projects employ a wide range of media, including installation, sculpture, photography, film and text. *In Girum, Imus Nocte et Consumimur Ignis* belongs to one of his ongoing series of neon text sculptures, which transform some of his favorite quotes, passages or film subtitles into luminescent images that stay in the retina of viewer's long after they have left the galleries. The white neon spells out a Latin palindrome in the form of a ring that roughly translates as "We Go Round and Round in the Night and are Consumed by Fire." The text also alludes to the title of a 1978 movie by Marxist filmmaker and writer Guy Debord. In the context of Debord's film, which made a strong critique of capitalism and the mass media, this phrase reveals a pessimistic view of the current state of the world.

IGNIN  
MUSICO

GIRUM  
T33T0W



86



## ANA GALLARDO

La soledad, la violencia que acarrea el envejecer, la intimidad y la cercanía de la muerte son los temas que ocupan el trabajo de Ana Gallardo (Argentina, 1958). En palabras de la artista, “las relaciones afectivas, los encuentros con las personas, la apropiación de historias de vida, de sentimientos, de dudas, ciertos misterios, los fracasos, los desencuentros, son mis herramientas inmediatas”. *Estela* retrata clandestinamente un momento en la relación entre la artista y una mujer de edad avanzada y paralizada por una serie de embolias. Con la cámara al cuello, Gallardo captura su propia mano masajeando la de Estela, quien vivía en la residencia Xochiquetzal para mujeres que realizaron trabajo sexual y han vivido en situación de calle. A cambio de poder realizar un proyecto en este geriátrico, la directora pidió a Gallardo que cuidara de Estela, quien finalmente falleció. A raíz de este evento, la artista decidió abandonar su proyecto inicial, del cual sobrevive sólo este video y algunas fotografías de la residencia y sus inquilinas.

Loneliness, the violence that comes with aging, intimacy and the nearness of death are the themes that occupy Ana Gallardo's (Argentina, 1958) work. In the artist's words, “affective relationships, encounters with people, the appropriation of life stories, feelings, doubts, certain mysteries, failures, disagreements, are my immediate tools.” *Estela* clandestinely portrays a moment in the relationship between the artist and an elderly woman, paralyzed by a series of strokes. With the camera strapped around her neck, Gallardo captures her own hand, massaging Estela's, who lived in the Xochiquetzal residence for women who carried out sex work and lived in the street. In exchange for being able to carry out a project in this nursing home, the director asked Gallardo to take care of Estela, who finally passed away. As a result of this event, the artist decided to abandon her initial project, of which only this video and some photographs of the residence and its tenants survive.

## JOHN COPLANS

En 1984, a la edad de sesenta y cuatro años, John Coplans (Reino Unido, 1920–2003) comenzó a tomar fotografías de su cuerpo desnudo. Estos autorretratos en blanco y negro no incluyeron su rostro, por lo que representaban un cuerpo masculino cualquiera, envejecido y anónimo. A veces, sus imágenes muestran extremidades tan contorsionadas o primeros planos tan detallados que rayan en la abstracción. Coplans, un importante curador (Pasadena Art Museum), crítico de arte y editor (cofundador y editor en jefe de la revista *Artforum*), antes de dedicarse a la producción artística, declaró que sus fotos “evocan recuerdos de la humanidad”, contribuyendo a que su representación del cuerpo se expresara en un lenguaje colectivo para dar voz a un pensamiento inconsciente y primordial. En *Self Portrait (Frieze, nr. 4, three panels)* [Autorretrato (Friso no. 4, tres paneles)], el artista presenta su figura de pie tres veces, desde el pecho hasta justo debajo de las rodillas, recortada por una cuadrícula blanca que da al espectador una vista fragmentada del sujeto. El nivel de detalle de la impresión les da una calidad casi gráfica a las fotos, como si fueran dibujos ligeramente claustrofóbicos.

88

In 1984, at the age of sixty-four, John Coplans (United Kingdom, 1920–2003) began to take photographs of his naked body. These black-and-white self-portraits never included his face, intending to be symbolic of any male body, aging and anonymous. Sometimes, his images show limbs so contorted or close ups so detailed that they verge on abstraction. An important curator (Pasadena Art Museum), art critic and editor (co-founder and editor-in-chief of *Artforum Magazine*), before turning to artistic production, Coplans said that his photos “recall memories of mankind,” pushing his own representation of the body to talk in a collective language—one that could give voice to an unconscious and primordial thought. For *Self Portrait (Frieze, nr. 4, three panels)*, the artist presents his standing figure three times, from the chest to just below the knees, copped by a white grid that gives the viewer a fragmented view of the subject. The high level of detail in these prints gives them an almost graphic quality, as though they were drawings of a slightly claustrophobic situation.



## FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES

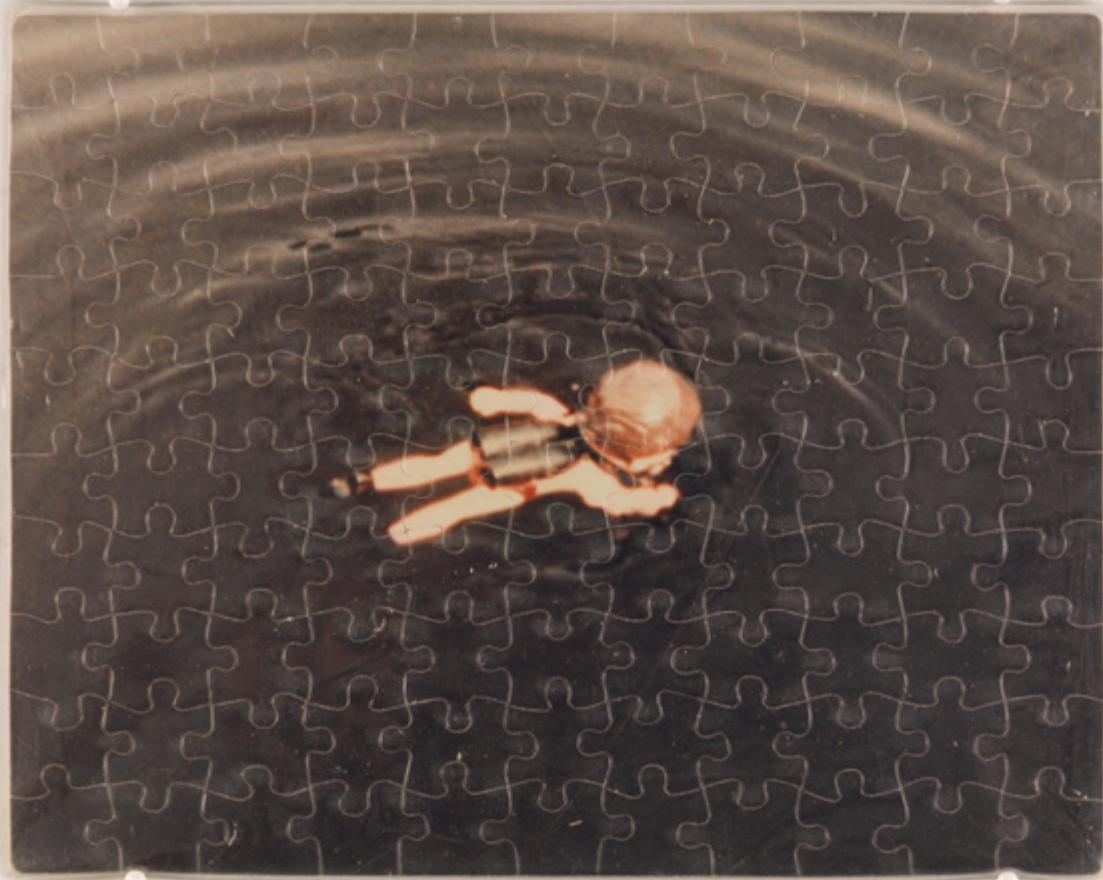
Félix González-Torres fue un artista estadounidense de origen cubano (Cuba, 1957–1996), que inició su práctica artística en la década de 1980. Sus instalaciones y esculturas tomaban como punto de partida las ideas del minimalismo y el arte conceptual que lo habían precedido, y a menudo utilizaba objetos mundanos, como relojes, series de bombillas, pilas de papel o caramelos con envolturas de colores. En esta obra, Klaus Barbie, un oficial nazi conocido como “El carnicero de Lyon”, posa junto a su esposa e hijos en un retrato familiar en forma de rompecabezas. A través de la imagen fragmentada, González-Torres reflexiona sobre el arquetipo de la familia ideal y las fronteras de la vida privada y pública pero, sobre todo, revela la fragilidad de la memoria. Al proteger el rompecabezas dentro de una bolsa de plástico sellada, el artista intenta evitar que las piezas se dispersen al tiempo que salvaguarda el momento capturado en la fotografía.

90

Felix Gonzalez-Torres was an American artist (b. Cuba, 1957–1996) who began working in the 1980s. His installations and sculptures took as their starting point the ideas of minimalism and conceptual art that had preceded him, and they often included mundane objects, such as clocks, strings of light bulbs, stacks of paper or candy with colored wrappers. In this work, Klaus Barbie, a Nazi officer known as “The Butcher of Lyon,” poses with his wife and children in a family portrait turned puzzle. Through the fragmented image, Gonzalez-Torres reflects on the archetype of the ideal family and the borders of private and public life, but, above all, he reveals the fragility of memory. By protecting the puzzle in a sealed plastic bag, the artist tries to prevent the pieces from scattering while safeguarding the moment captured in the photograph.



WAS NOTHING IN THE WORLD  
BUT HAIR. IN THE WHOLE  
AS NOTHING SO RED AS  
VOICE WAS A CENSER WITH  
E PERFUMES, AND WHEN I  
HEARD STRANGE MUSIC



La tensión entre lo público y lo privado es uno de los temas principales en el trabajo de Félix González-Torres. Estas obras fueron realizadas en 1991, el año en que murió su pareja, Ross Laycock, a causa de complicaciones relacionadas con el sida. Montadas en cartulina rígida y transformadas en rompecabezas, estas imágenes dan cuenta de su vida con Ross en los últimos años. Los fragmentos de una carta fotografiada son parte de la correspondencia amorosa entre ellos, de una última carta, mientras que “*Untitled*” (*Ross Scuba Diving*) deja entrever lo que podría ser un chiste local de la pareja, una imagen que para ellos tuviera sentido, pero que nos deja abierta la posibilidad de imaginar un sinfín de escenarios. A través de la materialidad de estos rompecabezas, las obras evocan una la naturaleza frágil de la memoria y la complejidad del proceso de recordar.

93

The tension between the public and the private is one of the main themes in the work of Felix Gonzalez-Torres. These works were carried out in 1991, the year his partner, Ross Laycock, died of AIDS-related complications. Mounted on rigid cardboard and transformed into jigsaw puzzles, these images account for his life with Ross in recent years. The fragments of a photographed letter are actually excerpts from their intimate correspondence, from a last letter, while “*Untitled*” (*Ross Scuba Diving*) hints at what could be a local joke of the couple, an image that made sense to them but that leaves us open to imagine endless scenarios. Through the materiality of these jigsaw puzzles, the works evoke a fragile nature of memory and the complex process of remembering.

## DOUGLAS GORDON

En sus videos, instalaciones y textos, Douglas Gordon (Reino Unido, 1966) a menudo juega con las percepciones, recuerdos y expectativas de los espectadores a través de una mirada cinematográfica. *Film Noir (Fly)* [Cine negro (Mosca)] muestra un primer plano de una mosca boca arriba, tirada sobre su espalda, moviendo las patas hasta que muere en la pantalla. Si bien cientos de moscas mueren cada minuto, el hecho de que seamos testigos de esta muerte en particular nos hace voyeuristas cómplices del artista. Según Gordon, este trabajo representa “una imagen de algo que matamos todos los días. Las vemos morir en los rincones de las habitaciones en las casas; ellas no nos importan. [...] Pero ver algo así en un museo se convierte en un juego mucho más angustiante”. El título de la obra hace referencia al cine negro, un género de dramas criminales de Hollywood filmadas entre principios de la década de 1940 y finales de la década de 1950. Así como estas películas se caracterizaron por mostrar una versión más sordida de la realidad, los videos de la serie *Film Noir* de Gordon se convierten en un vehículo para investigar la culpa y la ambigüedad moral y ética.

94

In his videos, installations and texts, Douglas Gordon (United Kingdom, 1966) often plays with viewers' perceptions, memories and expectations through a cinematic gaze. *Film Noir (Fly)* shows a close-up of a fly lying on its back, twitching its legs as it dies on screen. While hundreds of flies die every minute, the fact that we are witnesses to this particular death makes us voyeuristic accomplices to the artist. According to Gordon, this work represents "an image of something that we kill everyday. We see them dying in corners of rooms at home; we don't care about them. [...] But seeing something like this in a museum becomes a much more distressing game to play." The work's title refers to a genre of Hollywood crime dramas from the early 1940s to the late 1950s. Just as these films were characterized by showing a sordid version of reality, the videos in Gordon's *Film Noir* series become a vehicle to investigate guilt and the questions that surround moral and ethical ambiguity.

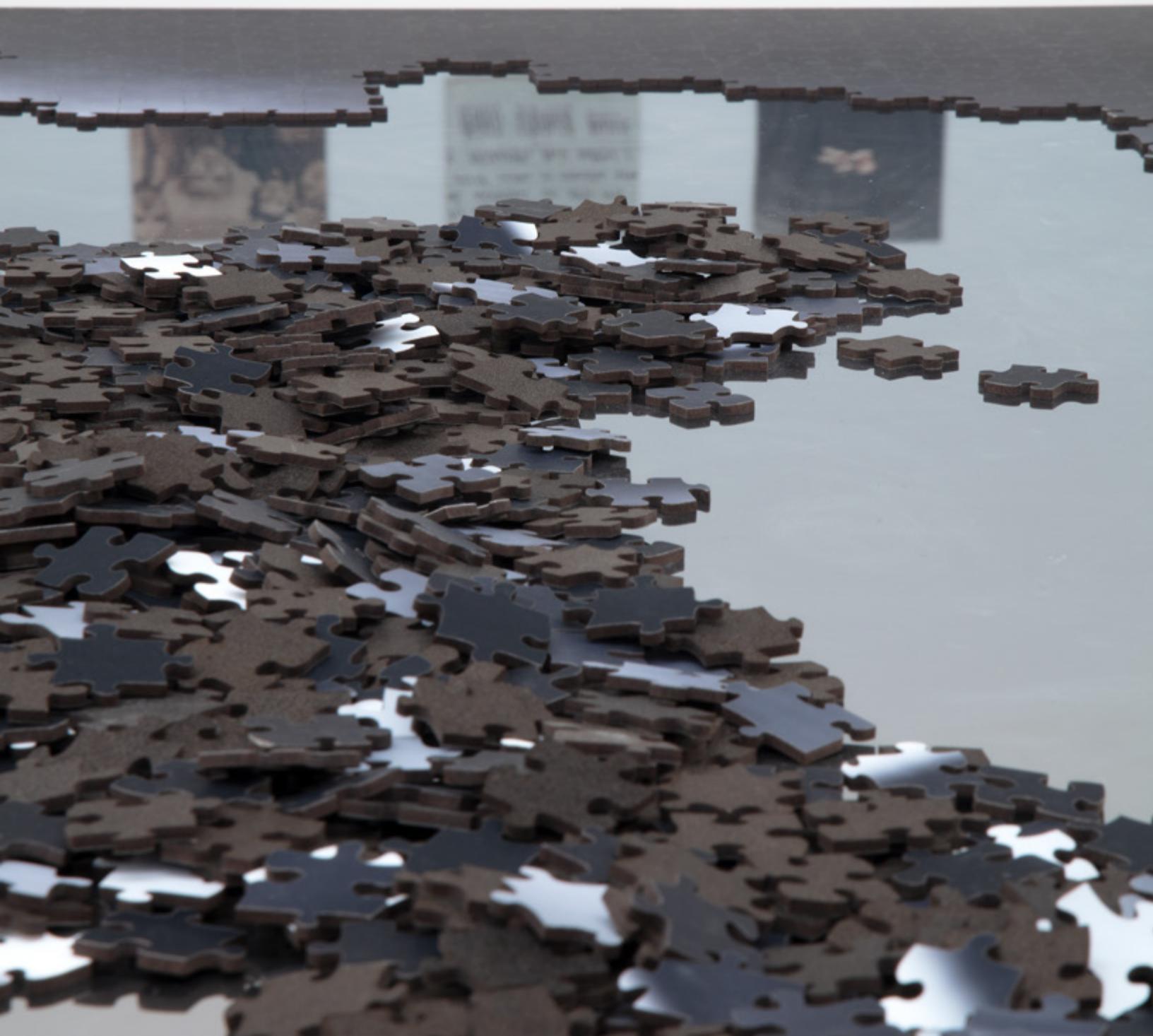


## RIRKRIT TIRAVANIJA

La práctica de Rirkrit Tiravanija (Argentina, 1961) cuestiona las formas tradicionales en que el público se involucra con el arte. Habitualmente, sus obras proponen modelos colaborativos que destacan la participación de los espectadores y el intercambio que rodea una experiencia artística. En este sentido, las propuestas de Tiravanija desvían la atención de la materialidad del objeto para reconsiderar las relaciones que impregnán el espacio del arte. *Untitled (any obscuration of light)* [Sin título (cualquier oscurecimiento de la luz)] presenta un rompecabezas incompleto de un eclipse solar, que implica la obra de arte como un juego.

96

Rirkrit Tiravanija's (Argentina, 1961) practice questions the traditional ways in which the public engages with art. His works often propose collaborative models that highlight the spectators' participation and the exchange that surrounds an artistic experience. In this sense, Tiravanija's proposals often shift the attention away from the materiality of the object to reconsider the relations that permeate the art space. *Untitled (any obscuration of light)* features an incomplete jigsaw puzzle of a solar eclipse, that implies the work of art as a game.



## KATINKA BOCK

Las esculturas e instalaciones de Katinka Bock (Alemania, 1976) canalizan su interés en las mediciones, los detalles del sitio y su persistencia de transformación a lo largo del tiempo. Su investigación se formaliza en materiales orgánicos como arcilla, piedra, madera, bronce, plantas y agua. Para *Kalender* [Calendario], la artista escoge un número total de cubos. Produce uno cada día, intentando copiar el cubo anterior de memoria, hasta completar el total. Luego, la escultura se activa durante el transcurso de la exposición: cada día se mueve un cubo para que la obra viaje al otro lado de la sala. Su migración gradual a lo largo de la exposición presenta otra forma de medir el tiempo y el espacio. Bock describió la dinámica de la siguiente manera: “Al igual que produce un cubo por día, se debe mover un cubo cada día de la exposición, el último cubo debe pasar al comienzo de la línea cada vez. Como una oruga o un ratón buscando el borde [...] Siempre medimos el espacio desde los bordes; los bordes son los más interesantes”.

98

Katinka Bock's (Germany, 1976) sculptures and installations channel her interest in measurements, site specifics and their persistence of transformation over time. Her research is formalized in organic materials such as clay, stone, wood, bronze, plants, and water. For *Kalender*, the artist decided on a total number of cubes. She produced one each day, attempting to copy the previous one from memory. The sculpture is then activated during the course of the exhibition. Each day one cube is moved so that the work travels through the gallery. Their gradual migration across the exhibition presents another way of measuring space and time. Bock described the dynamics in the following way: “Just as I produced one cube per day, a cube must be moved each day of the exhibition, the last cube passing at the beginning of the line each time. Like a caterpillar or a mouse looking for the edge... We always measure the space from the edges; edges are the most interesting.”



## ON KAWARA

On Kawara (Japón, 1933–2014) dedicó su obra al registro del tiempo y, por extensión, a documentar su existencia a través de diversos medios. Estos incluían postales, telegramas, notas parecidas a las de un diario hechas con una máquina de escribir, que detallaban los nombres de las personas que había conocido, mapas indicando a dónde había ido y recortes de periódico señalando lo que había leído en un día en particular. Mejor conocidas como *Date Paintings*, estas obras nos invitan a pensar sobre la forma en que medimos el tiempo, así como en lo aleatorio y subjetivo de los días y los años. Kawara produjo casi 3000 *Date Paintings* durante más de cuatro décadas, y todas son producto de una estricta serie de reglas: cada obra era realizada en la fecha que se muestra en la pintura, con letras y números blancos centrados sobre un fondo monocromático. Si Kawara no terminaba una pintura antes de la medianoche, esta era destruida. El artista adoptaba el idioma y la estructura alfanumérica de la fecha, mes, número y año (o número, mes y año) dependiendo de donde se encontrara. En el caso de estas obras, Kawara las realizó mientras vivía en México, hospedado en el Hotel Monte Carlo en el Centro Histórico. Es en el encuentro con el espectador que estas pinturas, y los días y años que retratan, adquieren una carga simbólica, un significado más profundo.

100

On Kawara (Japan, 1933–2014) dedicated his work to the recording of time, and, by extension, to documenting his existence through various means. Such means included postcards, telegrams, diary-like entries from a typewriter detailing the names of people he had met, maps indicating where he had gone, and newspaper clippings of what he had read on a particular day, as well as paintings like these. Better known as Date Paintings, these works reflect on the way we measure time, and the random and subjective nature of days and years. Kawara produced nearly 3,000 Date Paintings over more than four decades, and they are all the product of a strict set of rules: each was made on the date shown on the painting, with white letters and numbers inscribed on a monochrome background in the center of each canvas. If Kawara did not complete a painting before midnight, it was destroyed. The artist adopted the language and the alphanumeric structure of the date, month, and year depending on where he was at the time that he painted. These works were made while Kawara was living in Mexico, staying at the Hotel Monte Carlo in the Historic Center. It is in the encounter with the spectator that these paintings, and their particular days and years, acquire a symbolic charge, a deeper meaning.







5 JUN. 68



## GABRIEL OROZCO

Gabriel Orozco (Méjico, 1962) trabaja en una amplia gama de medios, que incluyen dibujo, instalación, fotografía, escultura y pintura. El vocabulario de sus proposiciones toma elementos del arte conceptual, así como de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, los cuales combina con una observación aguda y detallada de su entorno. En *Kiss of the Egg* [Beso de huevo], Orozco reflexiona sobre cómo se podría tomar distancia del acto cotidiano de besarse transformando un gesto íntimo en uno público. Una estructura de acero en forma de infinito cuelga del techo, lo suficientemente grande como para que una persona se pare dentro de cada lazo. En la coyuntura de esta figura en ocho, se encuentra un huevo precariamente equilibrado en un soporte. Se invita a los visitantes a formar parejas e interactuar con la pieza, besando simultáneamente el huevo en el centro. Con cuidado de no tirarlo, los participantes se concentran en el presente, conscientes de las fuerzas e intensidades involucradas en un beso. El potencial simbólico de la obra permite cualquier número de interpretaciones, incluidas aquellas que hacen referencia a la eternidad y al equilibrio, a la vida y la fertilidad.

104

Gabriel Orozco (Mexico, 1962) works in a broad range of media, including drawing, installation, photography, sculpture, and painting. The vocabulary of his propositions takes elements from conceptual art as well as Marcel Duchamp's readymades, which he combines with an acute and incisive observation of his surroundings. In the *Kiss of the Egg*, Orozco reflects on how one might become estranged from the everyday act of kissing by transforming an intimate gesture into a public one. A steel infinity sign, big enough for a person to stand inside each loop, hangs from the ceiling. At the juncture of this figure-eight, one finds an egg precariously balanced on a stand. Visitors are invited to pair up and interact with the piece by simultaneously kissing the egg at the center. Careful not to knock it down, participants focus on the present and become aware of the forces and intensities involved in a kiss. The work's symbolic potential allows for any number of interpretations, including those that reference eternity, equilibrium, life, and fertility.



105

## DOUGLAS GORDON

*What have I done* [Qué he hecho] es una frase llena de ambigüedad, donde cabe la voz de un lunático arrepentido o un suspiro nostálgico y resignado. Si Douglas Gordon (Reino Unido, 1966) hubiese agregado signos de interrogación o un punto al final, entonces el texto se leería con otra intención. Pero el espectador debe tolerar el suspense y aceptar que la naturaleza abierta de esta frase se presta a un sinfín de interpretaciones. La maleabilidad es una de las características del trabajo de Gordon, quien edita desde películas de Hollywood hasta material científico, pasando por los clásicos de la literatura. Al reconfigurar aquello que nos es familiar y darle un giro de tuerca, el artista provee un escenario, pero es el público quien debe apropiarse de sus posibilidades.

106

*What have I done* is a phrase full of ambiguity, where one can fit the voice of a repentant lunatic or a nostalgic and resigned sigh. If Douglas Gordon had added a question mark or a punctuation at the end, then the text would read with a different intention. But the viewer must tolerate the suspense and accept that the open nature of this phrase lends itself to endless interpretations. Malleability is one of the characteristics of Gordon's work, who edits Hollywood movies, scientific footage and literature classics. By reconfiguring what is familiar to us and giving it a twist, the artist provides a setting, but it is the public who must make its possibilities their own.

What have I done.

CHIRI MUSICA



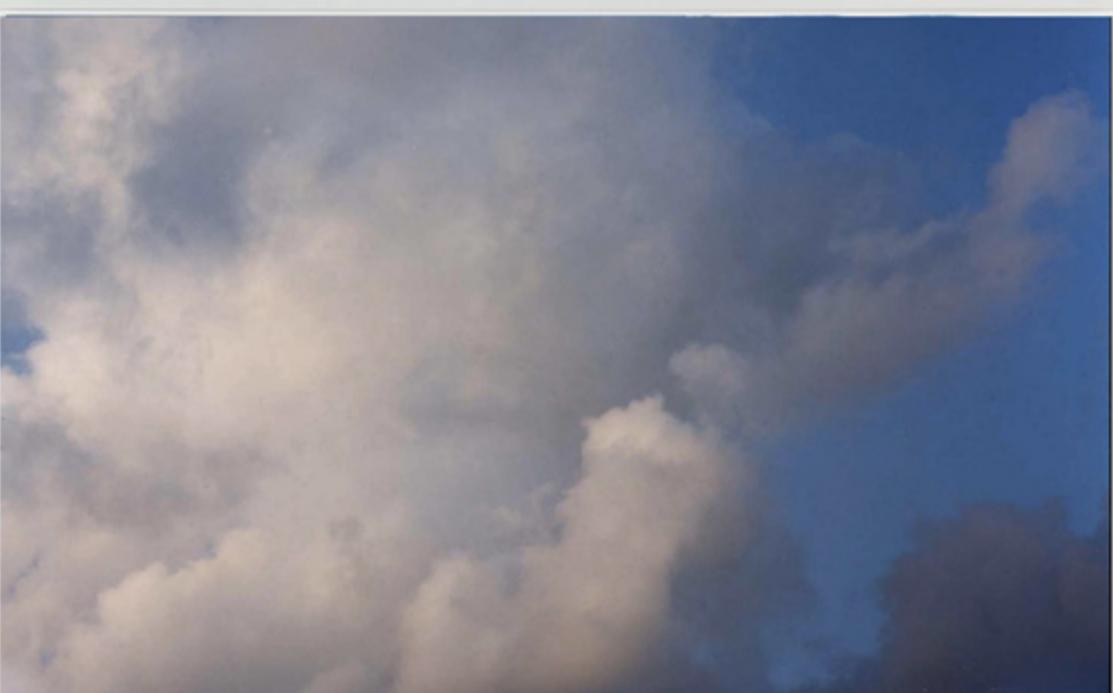
## MARINE HUGONNIER

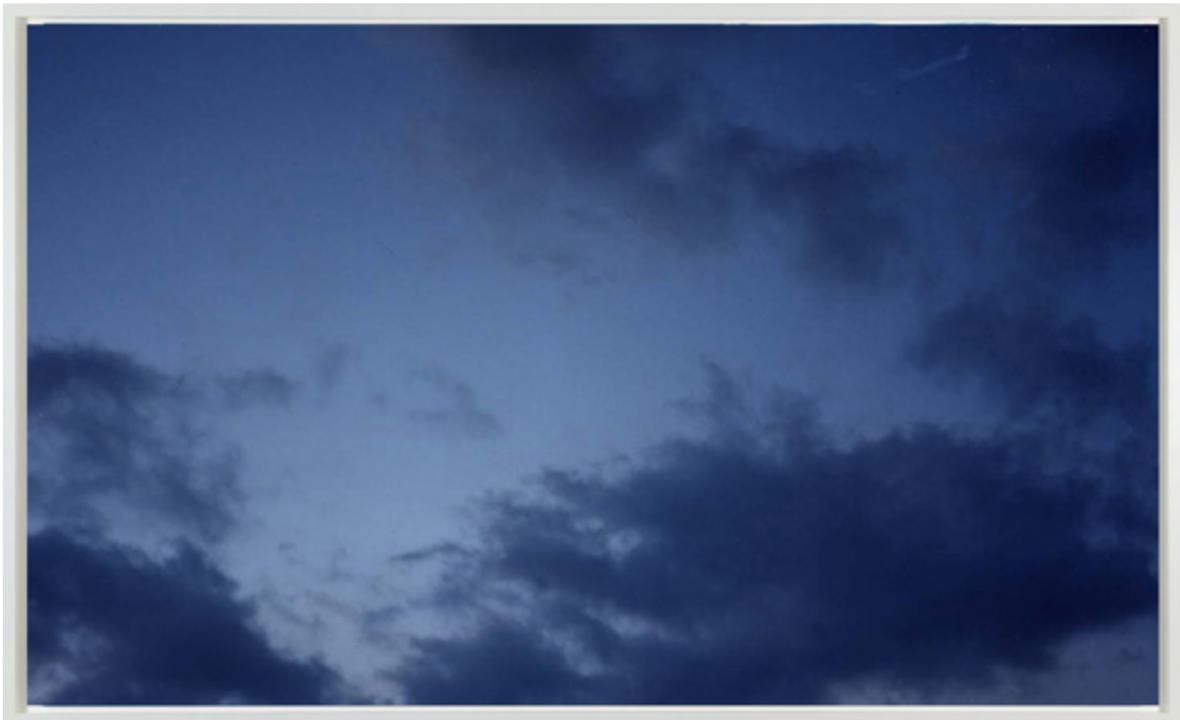
Marine Hugonnier (Francia, 1969), aunque de nacionalidad francesa y británica, creció en Estados Unidos y estudió filosofía y antropología antes de dedicarse al arte. Estas disciplinas siguen teniendo una influencia importante en su práctica. Su trabajo investiga el mundo como una construcción cultural, explorando cómo nuestra forma de ver está sujeta a una postura ideológica, política y física. A través de la fotografía, el cine y las obras en papel, la artista desarrolla un estudio sobre las políticas de la visión, y se compromete con el cuestionamiento continuo de la mirada, sus economías y los procesos mediante los cuales se crean imágenes. La serie fotográfica *ITCZ* documenta la zona de convergencia intertropical, un área donde confluyen masas de aire cálido y húmedo provenientes de los hemisferios norte y sur, creando una especie de franja cerca del ecuador. Este cinturón de calor y humedad pasa sobre la península de Yucatán en México y se caracteriza por la copiosa formación de nubes y tormentas constantes. En palabras de Hugonnier, con este tipo de obras le interesa capturar “la discrepancia que existe entre lo que se ve exactamente en la fotografía y el marco cultural que transforma lo que realmente se está mirando”.

108

Marine Hugonnier (France, 1969), although French and British, partly grew up in the US and studied philosophy and anthropology before becoming an artist. These disciplines continue to influence her practice. Her work reconsiders the world as a cultural construct, exploring how our ways of seeing are largely the result of ideological, political, and physical positioning. Through photography, film and works on paper, the artist' practice forms an enquiry about politics of vision, and she engages with an on-going questioning about the gaze, its economies and image-making procedures. This series of photographs *ITCZ* documents the Intertropical Convergence Zone, an area where the tropical winds of the Northern and Southern hemispheres converge, as they circle the equator. This band of intense heat and humidity passes over the Yucatan peninsula in Mexico creating its characteristic cumulous formations and perpetual thunderstorms. Hugonnier describes her interest in capturing “the discrepancy between what exactly you see on the photograph, and the cultural frame that transforms what you are actually looking at.”







## DAN GRAHAM

Desde sus primeras incursiones artísticas en los años 60, la práctica multidisciplinaria de Dan Graham (Estados Unidos, 1942) ha abarcado la escritura, la fotografía, el video y el performance. Sin embargo, fue a partir de la década de 1970 que empezó a crear estructuras que combinaban su interés por la escultura y el diseño arquitectónico. A estas edificaciones Graham las denominó pabellones, retomando la idea de las construcciones que adornaban los jardines de la realeza en los siglos XVII y XVIII. Pero si bien los pabellones de antaño estaban inspirados en las ruinas de la antigüedad clásica, las obras de Graham evocan los edificios modernos y las torres de oficinas, hechas de vidrio, espejo bidireccional y acero inoxidable. Marcado por una infancia leyendo ciencia ficción y creciendo en el espectro esquizofrénico, las distorsiones ópticas en sus obras se relacionan con las paradojas y percepciones del tiempo. “Sin personas podrían parecerse un poco a esculturas de arte minimalista, pero eso no es lo que deberían ser”, comenta el artista, “mis pabellones adquieren su significado de las personas que se miran a sí mismas y a los demás, quienes se miran a sí mismos”. Este es el caso de *Groovy Spiral*, una estructura transparente y reflejante a la vez, que se ve habitada y activada por la presencia del espectador.

112

From his first artistic incursions in the 1960s, Dan Graham's (United States, 1942) multidisciplinary practice has spanned writing, photography, video, and performance. However, it was from the 1970s onwards that he began creating structures that combined his interest in sculpture and architectural design. He called these buildings pavilions, taking up the idea of the decorative edifices that adorned the gardens of royalty in the 17th and 18th centuries. But while the pavilions of the past were often inspired by the ruins of classical antiquity, Graham's works evoke modern buildings and office towers, made of glass, two-way mirrors, and stainless steel. Marked by a childhood reading science fiction and growing up borderline schizophrenic, optical distortions in his works relate to the paradoxes and perceptions of time present in both experiences. “Without people in them, they might look a bit like minimal-art sculptures, but that's not what they're meant to be,” commented the artist, “my pavilions derive their meaning from the people who look at themselves and others, and who are being looked at themselves.” This is the case of *Groovy Spiral*, a structure at once transparent and reflective, which is inhabited and activated by the presence of the viewer.



## LISTA DE OBRA [CHECKLIST]

p. 77 Abraham Cruzvillegas (Méjico, 1968) <i>Esculturas pendientes</i> , 11, 2019 [Pending Sculptures, 11] Madera, metal, piedra, fibra sintética, fibra natural, cerámica, aceite, tierra, organismo vivo [Wood, metal, stone, synthetic fiber, natural fiber, ceramic, oil, soil, living organism] 311 × 283 × 130.5 cm Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de Méjico / Nueva York	Impresión en plata [Silver print] 191 × 86 × 5 cm cada uno [each] © The John Coplans Trust	[C-print jigsaw puzzle in plastic bag] 20.3 × 25.5 cm Fotógrafo [Photographer]: Lance Brewer Imagen cortesía de Andrea Rosen Gallery, Nueva York © Felix Gonzalez-Torres Cortesía de The Felix Gonzalez-Torres Foundation
pp. 84–85 Cerith Wyn Evans (Reino Unido, 1958) <i>In Girum Imus Nocte et Consumimur Ignī</i> , 2006 [Damos vueltas y vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego / We go round and round in the night and are consumed by fire] Neón [Neon] 30 cm × 300 cm (diámetro) [(diameter)] © Cerith Wyn Evans Foto [Photo]: © Stephen White Cortesía White Cube	p. 91 Félix González-Torres (Cuba, 1957–1996) “Untitled” ( <i>Klaus Barbie as a Family Man</i> ), 1988 [“Sin título” ( <i>Klaus Barbie como un hombre de familia</i> )] Rompecabezas de impresión cromogénica en bolsa de plástico [C-print jigsaw puzzle in plastic bag] 20.3 × 25.5 cm Fotógrafo [Photographer]: Lance Brewer Imagen cortesía de Andrea Rosen Gallery, Nueva York © Felix Gonzalez-Torres Cortesía de The Felix Gonzalez-Torres Foundation	p. 95 Douglas Gordon (Reino Unido, 1966) <i>Film Noir (Fly)</i> , 1995 [Cine negro (Mosca)] Instalación de video [Video installation] Dimensiones variables [Variable dimensions] D.R. © Douglas Gordon / VG Bild-Kunst / SOMAAP / Méjico / 2020
p. 86 Ana Gallardo (Argentina, 1958) <i>Estela 1947 / 2011</i> , 2012 Instalación de video, video [Video installation, video] 6:24 min Cortesía de la artista	p. 92 Félix González-Torres “Untitled” ( <i>Last Letters</i> ), 1991 [“Sin título” ( <i>Últimas cartas</i> )] Rompecabezas de impresión cromogénica en bolsa de plástico [C-print jigsaw puzzle in plastic bag] 20.3 × 25.5 cm Fotógrafo [Photographer]: Lance Brewer Imagen cortesía de Andrea Rosen Gallery, Nueva York © Felix Gonzalez-Torres Cortesía de The Felix Gonzalez-Torres Foundation	p. 97 Rirkrit Tiravanija (Argentina, 1961) <i>Untitled (any obscuration of light)</i> , 2007 [Sin título (cualquier oscurecimiento de la luz)] Estampado en blanco y negro sobre tablero de tríplay y mesa de acero inoxidable [Black and white print on MDF puzzle and stainless- steel table] 70 × 135 × 195 cm Foto [Photo]: Francisco Kochen Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de Méjico / Nueva York
p. 89 John Coplans (Reino Unido, 1920–2003) <i>Self Portrait (Frieze, nr. 4, three panels)</i> , 1994 [Autorretrato (Friso no.4, tres paneles)]	Félix González-Torres “Untitled” ( <i>Ross Scuba Diving</i> ), 1991 [“Sin título” ( <i>Ross buceando</i> )] Rompecabezas de impresión cromogénica en bolsa de plástico	p. 99 Katinka Bock (Alemania, 1976) <i>Kalender</i> , 2011 [Calendario] Cerámica barnizada [Enamored ceramics] 12 × 12 × 12 cm cada elemento [each element]

Fotos [Photos]:	Caja [Box]:	[Variable dimensions]
Carré d'art de Nîmes.	21.5 × 26.5 × 5 cm	Foto [Photo]:
Vista de la exposición	Caja de archivo [Cardboard	Fernando Marroquín T.
[Installation view]: <i>Pour un</i>	box]: 21.5 × 26.2 × 5 cm	D.R. © Douglas Gordon /
<i>art Pauvre</i> , Carré d'Art-	Foto [Photo]:	VG Bild-Kunst / SOMAAP /
Musée d'art contemporain	Francisco Kochen	México / 2020
de Nîmes, 2011. Fotógrafo		
[Photographer]:		
Marc Domage	p. 103	pp. 109–111
Cortesía de la artista	On Kawara	Marine Hugonnier
	(Japón, 1933–2014)	(Francia, 1969)
p. 101	5.JUN.68. “E. U. El senador	ITCZ 2 (21°17'51.78"N /
On Kawara	Robert F. Kennedy...”, 1968	89°35'28.18"O / 26-04-08 /
(Japón, 1933–2014)	[5.JUN.68. “U.S. Senator	09:13 am), 2008
14.AGO.68. “Decenas de	Robert F. Kennedy...]”	ITCZ 3 (21°17'51.78"N /
millares de uruguayos	De / From Today, 1966–2013	89°35'28.18"O / 26-04-08 /
desfilaron...”, 1968	Acrílico sobre lienzo, caja	02:25 pm), 2008
[14.AUG.68. “Tens of	de archivo y recorte del	ITCZ 1 (21°17'51.78"N /
thousands of Uruguayans	periódico <i>Excelsior</i>	89°35'28.18"O / 26-04-08 /
marched...”]	[Acrylic on canvas and	09:00 am), 2008
De [From] Today, 1966–2013	handmade cardboard box	ITCZ 5 (21°17'51.78"N /
Acrílico sobre lienzo, caja	with clipping from the	89°35'28.18"O / 26-04-08 /
de archivo y recorte del	<i>Excelsior</i> newspaper]	07:45 pm), 2008
periódico <i>Excelsior</i>	Pintura [Painting]:	ITCZ 6 (21°17'51.78"N /
[Acrylic on canvas and	20 × 25 × 4 cm	89°35'28.18"O / 26-04-08 /
handmade cardboard box	Caja [Box]:	08:11 pm), 2008
with clipping from the	21.5 × 26.5 × 5 cm	ITCZ 4 (21°17'51.78"N /
<i>Excelsior</i> newspaper]	Caja de archivo [Cardboard	89°35'28.18"O / 26-04-08 /
Pintura [Painting]:	box]: 21.5 × 26.2 × 5 cm	02:40 pm), 2008
20 × 25 × 4 cm	Foto [Photo]:	Impresión Lambda montada
Caja [Box]:	Francisco Kochen	en aluminio
21.5 × 26.5 × 5 cm		[Lambda print mounted on
Caja de archivo [Cardboard	p. 105	aluminum]
box]: 21.5 × 26.2 × 5 cm	Gabriel Orozco	190 × 310 × 6.5 cm cada uno
Foto [Photo]:	(México, 1962)	[each one]
Francisco Kochen	<i>Kiss of the Egg</i> , 1998	Cortesía de la artista
	[Beso del Huevo]	
p. 102	Acero y huevo	p. 113
On Kawara	[Iron and egg]	Dan Graham
(Japón, 1933–2014)	8 × 120 × 55 cm	(Estados Unidos, 1942)
28.ABR.68. “Temperaturas	Foto [Photo]:	<i>Groovy Spiral</i> , 2013
de hoy en el Valle de	Francisco Kochen	[Espiral fascinante]
México: Máxima, 25.7.	Cortesía del artista	Espejo bidireccional,
Mínima, 10.4”, 1968	y kurimanzutto,	acero inoxidable
[28.APR.68. “Temperatures	Ciudad de México /	[Two-way mirror,
in the Valley of Mexico	Nueva York	stainless steel]
today: high 25.7, low 10.4.”]		230 × 453 × 731 cm
De [From] Today, 1966–2013	p. 107	Foto [Photo]:
Acrílico sobre lienzo, caja	Douglas Gordon	Fernando Marroquín T.
de archivo y recorte del	(Reino Unido, 1966)	Cortesía Lisson Gallery,
periódico <i>Excelsior</i>	<i>Letter (number 13) Green</i>	Londres
[Acrylic on canvas and	“What have I done”, 1994	
handmade cardboard box	[Carta (número 13) Verde	Todas las obras
with clipping from the	“Qué he hecho”]	[All works]:
<i>Excelsior</i> newspaper]	Certificado y texto	La Colección Jumex,
Pintura [Painting]:	sobre muro	México
20 × 25 × 4 cm	[Certificate and wall text]	
	Dimensiones variables	

Fragility

Fragilidad

La identidad es un equilibrio muy frágil entre la vida física y la vida psicológica que nos lleva a la pregunta: “¿quiénes somos?”. Esta fragilidad también es una fuerza que nos hace pensar sobre las normas sociales y las formas de vivir, donde cuestiones como el género y la autodeterminación se pueden oponer a las definiciones científicas y médicas.

117

Identity is a fragile balance between our physical and psychological lives that leads to the question “who are we?”, body or mind. This fragility is also a strength prompting consideration of social norms and ways of living including gender and self-determination, against scientific and medical definitions.

Fragility

JOSÉ DÁVILA

Fragilidad

El arte es uno de los vehículos más efectivos que existen para no sólo explorar los límites, sino para modificarlos, expandirlos y comprobar su plasticidad o capacidad de registro.

Cuando se emplea el término “al filo de la navaja” suele utilizarse como una advertencia de que estamos llegando –justamente– al límite de algo, estamos en el borde... la advertencia no tiene que ver con la capacidad cortante de la navaja, sino con el filo como último peldaño.



119

Art is one of the most effective vehicles that exist to not only explore limits, but to modify them, expand them and verify their plasticity or recording capacity.

When the term “on a knife-edge” is used, it is usually used as a warning sign to say we are getting–precisely–to the limit of something, we are on the edge... the warning does not have to do with the cutting capacity of the blade, but with the sharpness at the edge as that last step.

Mi trabajo intenta habitar ese lugar, evocando un cierto grado de peligro e incertidumbre: la conciencia de un punto de no retorno. Lo sublime también puede entenderse desde lo destructivo o peligroso como, por ejemplo, lo podemos encontrar en un tornado, una avalancha o una ola enorme, donde una profunda belleza y una potente capacidad destructiva convergen de manera natural. Esta fuerza dual de lo sublime es fundamental en mi trabajo.

En la obra *Joint effort* (2014) intento explorar el balance entre cálculo técnico y especulación poética para articular un vocabulario que exprese la naturaleza humana de un impulso constructivo simple, en el cual los distintos elementos que componen la obra se necesiten unos a otros, para existir y, a la vez, sostenerse.

De manera intuitiva nuestro cuerpo siempre se comportará en relación con la valoración de peligro que le presenta una situación dada. Me interesa que la obra plantee una contradicción entre la

120

My work tries to inhabit that place, evoking a certain degree of danger and uncertainty: the awareness of a point of no return. The sublime can also be understood from the destructive or dangerous as, for example, we can find it in a tornado, an avalanche, or a huge wave, where deep beauty and powerful destructive capacity naturally converge. This dual force of the sublime is fundamental in my work.

In the work *Joint effort* (2014) I try to explore the balance between technical calculation and poetic speculation to articulate a vocabulary that expresses the simple constructive drive embedded in human nature, in which the different elements that make up the work need each other, both to exist and to sustain the larger whole.

Intuitively, our body will always behave in relation to the assessment of danger presented by any given situation. I am interested in how the work poses a contradiction between the attraction of approaching it, of being able to experience it, but at the same time

atracción de acercarse a ella, de poder experimentarla, pero al mismo tiempo de alejarse y cuidarse de un eventual colapso; es el artificio donde se genera una ilusión o sensación, donde la obra no va a caerse encima de la cabeza de nadie; sin embargo, nuestros sentidos están siempre alertas y han sido educados para, precisamente, alejarnos del peligro, cuidar de la fragilidad de nuestro cuerpo.

Esta contradicción y, al mismo tiempo, atención plena de nosotros mismos nos ofrece un momento de nitidez para apreciar con claridad, y la obra pueda aspirar a dejar memoria.

of moving away, weary of an eventual collapse. This is the artifice where an illusion or sensation is generated, where the work will not fall on anyone's head; however, our senses are always alert and have been educated precisely to get away from danger, to take care of the fragility of our body.

This contradiction and, at the same time, mindfulness of ourselves, offers us a moment of clarity to appreciate something clearly, and the work can aspire to leave its mark in our memory.

## JOSÉ DÁVILA

José Dávila (México, 1974) sobrepasa los límites de las formas y los materiales de construcción, explorando la relación entre símbolos y significados para articularlos de diferentes maneras. Al realizar principalmente escultura, el artista hace referencia tanto al minimalismo como a los movimientos que proliferaron en América Latina, como el neo-concretismo y los valores utópicos propuestos por la arquitectura modernista. A través de este proceso, reflexiona críticamente sobre la Historia del Arte, pero también sobre el aspecto poético del fracaso y las limitaciones. Dávila retoma ciertos aspectos de su formación como arquitecto, investigando continuamente diferentes materiales como el concreto, el cristal, la roca y la madera, enfrentándolos a situaciones de tensión física y probando su potencial para equilibrarse unos a otros.

122

José Dávila (Mexico, 1974) pushes the limits of forms and construction materials, exploring the relationship between symbols and meanings to articulate them in different ways. Working mainly in sculpture, the artist references Minimalism while also looking at Latin-American movements like Neo-Concretism and the utopian values put forward by modernist architecture. Through this process, he reflects critically on the History of Art but also on the poetic aspect of failure and limitations. Drawing on his training as an architect, he continuously investigates different materials such as concrete, crystal, rock and wood, confronting them in situations of physical tension and testing their potential to balance one another.



Fragility

YNGVE HOLLEN

Fragilidad

*TAXI B-BB 2640 kommt innerhalb von 3 Minuten* [Taxi B-BB 2640 llega dentro de 3 minutos] es la parte frontal de un escáner TC, pintado en marfil claro (RAL 1015), el color distintivo de los taxis alemanes.



125

*TAXI B-BB 2640 kommt innerhalb von 3 Minuten* is a CT scanner front that is painted in light ivory-RAL 1015, which is the distinct colour of German taxies.

Estoy interesado en diferentes industrias y los recursos utilizados para promoverlas, ya sea en el campo de la medicina, la cirugía plástica o la pornografía, la ecología de la producción de alimentos o, como en este caso, en el transporte del cuerpo humano.

La parte frontal del escáner TC –una herramienta que permite mirar el cuerpo por dentro sin abrirlo– se encuentra animada por dos incisiones verticales que recortan el círculo exterior, enmarcando el orificio interno por el que entra el cuerpo humano.

Pintado de color marfil claro, el frente o, llamémoslo portal, hace referencia a la carrocería de un taxi, una industria moribunda que pronto será automatizada por transportadores de cuerpos autónomos, por lo cual este portal juega una especie de papel de ciencia ficción, el de una futura puerta que adelanta la mortalidad humana; la muerte.

126

I'm interested in different fields of industries and the resources used to fuel them, be it medical, plastic surgery or porn, the ecology of food production, or as here, the transportation of the human body.

The front of the CT scanner—a tool that allows one to look into without cutting into a body, is animated by two vertical cuts cropping the outer circle and framing the inner hole in which the human body enters.

Painted in light ivory, the front or let's call it a portal, is referencing the body of a taxi car, a dying soon-to-be-automated industry by self-driving body transporters, in this case letting this portal play a sci-fi role of a future gate to fast forward human mortality; death.

## YNGVE HOLEN

Las esculturas e instalaciones de Yngve Holen (Noruega / Alemania, 1982) exploran cómo el avance de la tecnología ha tenido un impacto en los seres humanos, particularmente en nuestro comportamiento y la forma en que entendemos el cuerpo. Esta obra es una pieza de un escáner TC que crea imágenes tomográficas a partir de rayos X procesados por computadora, lo que nos permite ver dentro de los objetos biológicos sin hacer incisiones. Sin embargo, en la obra de Holen es la máquina la que ha sido disecada. La superficie lisa y pulida del panel frontal del escáner ha sido pintada para parecerse al color beige crema de un taxi de Berlín, haciendo referencia al título de la pieza. La escultura también recuerda la noción de *cajanegrizar* (del inglés *blackboxing*), descrita por el filósofo y antropólogo Bruno Latour como el fenómeno por el cual “el trabajo científico y técnico se vuelve invisible a causa de su propio éxito”, de modo que “cuanto más éxito tienen la ciencia y la tecnología, más opacas y oscuras se vuelven”. A través de su práctica, Holen reflexiona sobre la proliferación de nuevas tecnologías y cómo dan forma al desarrollo de cada industria, desde la construcción y la atención médica hasta la vigilancia y las artes.

127

In his sculptures and installations, Yngve Holen (Norway / Germany, 1982) explores how the advance of technology has had an impact on human beings, particularly on our behavior and understanding of the body. This work is a piece from a CT scanner, which creates tomographic images from computer-processed X-rays, allowing us to see inside biological objects without incisions. In Holen's work however it is the machine itself that has been sliced. The smooth, polished surface of the scanner's face panel has been painted to resemble the cream-beige colour of a Berlin taxi, as implied by the work's title. The sculpture also brings to mind the notion of *blackboxing*, described by philosopher and anthropologist Bruno Latour as the phenomenon by which “scientific and technical work is made invisible by its own success”, so that “the more science and technology succeed, the more opaque and obscure they become.” Through his practice, Holen considers the proliferation of new technologies and how they shape the development of every industry, from construction and healthcare to surveillance and the arts.

Fragility

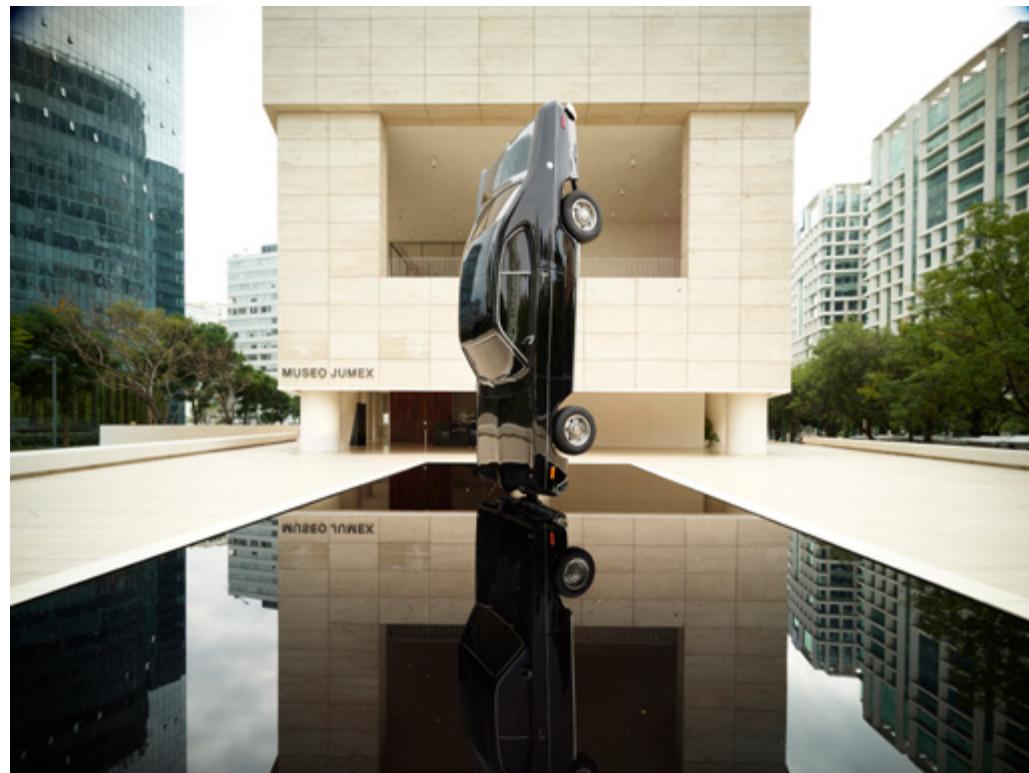
GONZALO LEBRIJA

Fragilidad

“Verweile doch, du bist so schön”

-Goethe

*Breve historia del tiempo* es el resultado de una acción documentada en fotografía donde arrojé un automóvil norteamericano de los años 70 a una laguna bajo el título *Entre la vida y la muerte*. Filmado con una cámara de cine de alta velocidad, con el fin de imprimir el cuadro donde el automóvil roza la superficie del agua antes de estrellarse. Posteriormente, decidí convertir esta imagen en una escultura pública monumental, en un intento por desafiar la gravedad y perpetuar el sentimiento de la suspensión del tiempo.



129

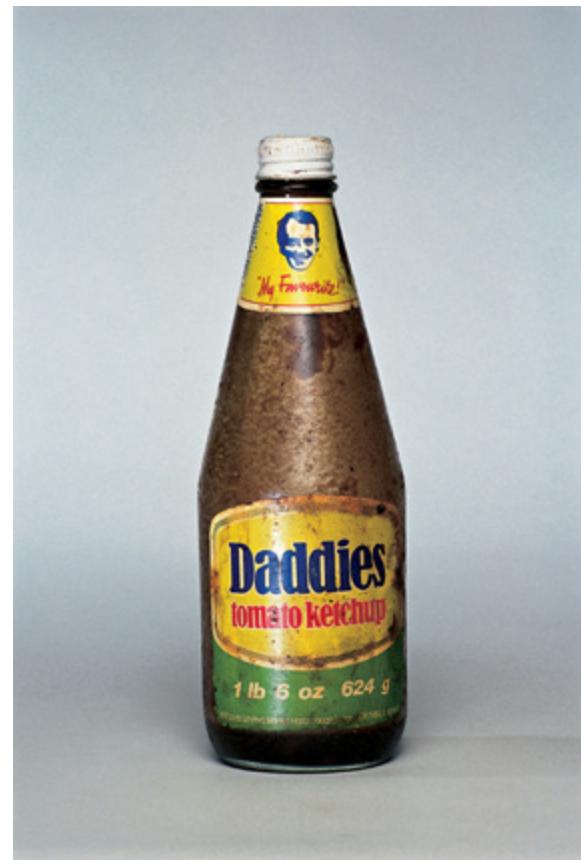
*Breve historia del tiempo* [A Short History of Time] is the result of an action titled *Entre la vida y la muerte* [Between Life and Death], where I threw an American car from the 70s into a lake and documented it in photography. This was filmed with a high-speed camera, in order to print the frame where the car brushes the surface of the water before crashing. Later, I decided to turn this image into a monumental public sculpture, in an attempt to defy gravity and perpetuate the feeling of the suspension of time.

## PAUL MCCARTHY

A través de estas imágenes, Paul McCarthy (Estados Unidos, 1945) revisa su propia producción artística, arrojando una nueva luz sobre su obra. Según cuenta el propio artista, entre 1972 y 1983 realizó una serie de performances en los que utilizó máscaras, botellas, sartenes, uniformes, muñecas y peluches, entre otros objetos. Posteriormente, algunos de estos accesorios fueron almacenados en maletas y baúles. En 1983, el artista presentó las maletas cerradas que contenían estos artículos como una escultura, apilándolas en una mesa. Finalmente, en 1991, abrió los baúles y fotografió cada elemento como parte de una serie titulada *PROPO*. Dada su apariencia mohosa y sucia, estos productos podrían verse como una versión retorcida del arte pop, o como un comentario crítico sobre la sociedad y el consumismo estadounidenses. Dudosas reliquias de un pasado no tan lejano, estos alimentos procesados – salsa de tomate, mayonesa y chocolate– evocan fluidos corporales, aunque estos también podrían confundirse con pintura, alineando de pronto estas imágenes con una noción más tradicional del arte. Por abyeccos que parezcan, estos envases sombríos continúan evocando una nostalgia por los productos familiares.

130

Through these images, Paul McCarthy (United States, 1945) revisits his own artistic production, casting a new light on it. As told by the artist himself, between 1972 and 1983 he did a series of performances which involved masks, bottles, pans, uniforms, dolls, and stuffed animals, among others. Afterwards, some of these props were collected and stored in suitcases and trunks. In 1983, the artist presented the closed suitcases containing these items as a sculpture, stacking them on a table. Finally, in 1991, he opened the trunks and photographed each item as part of a series he titled *PROPO*. Given their sodden and soiled appearance, these props could be seen as a twisted version of Pop art, or a critical commentary on American society and consumerism. Relics of a near past, these processed foods—ketchup, mayonnaise, and chocolate sauce—evoke bodily fluids. The latter could also be confused with paint, suddenly aligning these images with a more traditional notion of art. However abject, these grim products continue to conjure a nostalgia for the familiar goods.





## MIKE KELLEY

Mike Kelley (Estados Unidos, 1954–2012) introdujo una gran variedad de elementos visuales y literarios en su práctica, que exploró a través dibujos, escultura, música, video, fotografía y pintura. Kelley obtuvo reconocimiento en la década de 1980 por su trabajo con juguetes de peluche para niños y otros materiales encontrados, pero durante este mismo período, también experimentó con la instalación y el performance. Un ejemplo de estas exploraciones puede verse en *Monkey Island* (1982–1983), en la cual el artista combinaba elementos de la mitología y la anatomía para plantear toda una instalación. Descrita por los asistentes como un evento caótico, esta obra era una búsqueda de conocimiento; un intento por construir un sistema que pudiera crear un significado y un lugar para todo; una visión que volviera al mundo, y al organismo humano dentro de él, algo más coherente. En este escenario, a *Bladder* [Vejiga] se le asignó un papel metafórico dentro de la lectura ecléctica y poco convencional del cuerpo, como un órgano que se llena y se vacía constantemente, se hincha, flota o cuelga distendido, parecido a un cadáver.

133

Mike Kelley (United States, 1954–2012) introduced multiple visual and literary elements in his practice, which he explored through drawing, sculpture, performance, music, video, photography and painting. He gained recognition in the 1980s for his work with children's soft toys and other found materials, but during this same period, he also experimented with installation and performance. An example of these explorations can be found in *Monkey Island* (1982–1983), where the artist combined elements of mythology and anatomy to devise an installation. Described by attendees as a chaotic event, the work was a quest for knowledge, an attempt to build a system that could create a meaning and a place for everything, a view that would make the world, and the place of human organisms in it, something more coherent. In this scenario, *Bladder* was assigned a metaphorical role within this eclectic and unconventional reading of the body, as an organ that was constantly filled and emptied, which bloats or floats or hangs distended, not unlike a corpse.

## ISA GENZKEN

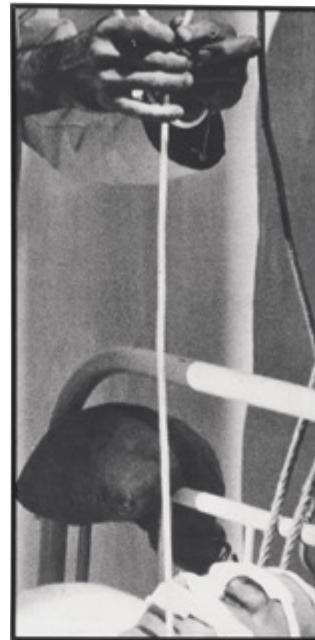
La práctica de Isa Genzken (Alemania, 1948) incorpora objetos y materiales cotidianos que hacen referencia a la cultura del consumo, el diseño, los medios, la arquitectura y los entornos urbanos. Aunque es conocida por sus esculturas e instalaciones, su trabajo incluye pinturas, collages, dibujos, películas y fotografías. En su serie titulada *Schauspieler*, los maniquíes masculinos y femeninos se convierten en los protagonistas de una extraña pasarela. Genzken viste a estas figuras con una selección de ropa ecléctica, complementada por otros materiales y accesorios extravagantes, algunos de los cuales fueron tomados de su propio guardarropa. En un gesto que recuerda a la Exposición Surrealista Internacional de 1938 en París, donde los artistas vistieron a sus propios maniquíes, estas esculturas evocan una especie de *alter ego*, una presencia humana que es a la vez una representación del artista y un reflejo del espectador. En palabras de Genzken, a través de estas obras se esfuerza por “despertar a los espectadores, dirigir un espejo hacia ellos”.

134

Isa Genzken's (Germany, 1948) practice incorporates everyday objects and materials that reference consumer culture, design, the media, architecture, and urban environments. Although known for her sculptures and installations, her work includes paintings, collages, drawings, films, and photographs. In her series titled *Schauspieler*, male and female mannequins become the protagonists of a bizarre catwalk. Genzken dresses these figures in a selection of eclectic clothing and other extravagant materials and accessories, most of which were drawn from her own wardrobe. Not unlike the mannequins that were dressed up by artists during the 1938 International Surrealist Exhibition in Paris, these sculptures conjure a kind of alter-ego, a human presence that is both a proxy for the artist and a reflection of the viewer. In Genzken's own words, through these works she strives "to animate the viewers, hold a mirror up to them."



136



## JOHN BALDESSARI

El trabajo de John Baldessari [Hombre colgado] (Estados Unidos, 1931–2020) analiza a detalle cómo funciona la fotografía, específicamente, el acto de cortar o editar un cuadro de un contexto particular y presentarlo como parte de una narración diferente. Mediante la pintura, la fotografía, el video y el collage, Baldessari reflexionó sobre cómo las imágenes obtienen significado de su conexión con los textos circundantes, ya sean otras fotos, palabras o su configuración espacial. Al apropiarse, borrar, alterar y juxtaponer imágenes, su obra presenta escenarios enigmáticos que desafían las lecturas e interpretaciones habituales. Su arsenal visual proviene principalmente de películas serie B en blanco y negro, escenas no especificadas, pero familiares que uno no termina de entender, que ejercen cierto magnetismo. Como un asesinato misterioso a la espera de una respuesta, *Hanging Man* [Hombre colgado] presenta escenas editadas y reconfiguradas que estimula nuestro instinto de asociación. Esta pieza también exhibe algunos de los gestos más reconocibles de Baldessari: figuras o siluetas coloreadas y círculos de colores que usaba para cubrir los rostros de las personas.

137

John Baldessari's (United States, 1931–2020) practice takes a close look at the inner workings of photography, specifically the act of cutting or editing a frame from a particular context and presenting it as part of different narrative. Through painting, photography, video and collage, Baldessari reflects on how images draw meaning from their connection to surrounding texts—be it other photos, words or their spatial setting. By appropriating, erasing, altering and juxtaposing images, he introduces enigmatic scenarios that challenge usual readings and interpretations. His visual arsenal is mostly taken from black and white B movies—unspecified yet familiar scenes that one cannot quite put together, but which exert a certain magnetism. Like a murder mystery awaiting to be solved, *Hanging Man* presents sliced and reconfigured scenes that stimulate our associative instinct. This piece also exhibits some of Baldessari's most recognizable gestures: filled in figures or silhouettes and colored circles which he uses to cover people's faces.



## SARAH LUCAS

La práctica de Sarah Lucas (Reino Unido, 1962) suele evocar el cuerpo humano en sus dimensiones físicas, culturales y psicológicas. Su sentido del humor burlón es una parte vital de su práctica, que abarca escultura, fotografía e instalación. Los juegos de palabras visuales y los eupemismos sexuales le dieron el reconocimiento como una de las jóvenes artistas británicas a principios de los 90. Al apropiarse de los estereotipos de aquello que se considera masculino y femenino, Lucas reflexiona sobre temas de género, así como sobre las tensiones de clase y la identidad nacional. *Love—Sculpture for the Blind* [Amor—escultura para ciegos], es un ejemplo de su visión escéptica de las normas sociales que rodean la sexualidad y el amor, desafiando la hipocresía que a menudo impregna estos temas.

139

Sarah Lucas's (United Kingdom, 1962) practice often evokes the human body in its physical, cultural, and psychological dimensions. Her derisive sense of humour is a vital part of her practice, which spans sculpture, photography and installation. Her visual puns and euphemisms gained her recognition as one of the young British artists in the early nineties. By appropriating the stereotypes of what is considered feminine and masculine, Lucas reflects on issues related to gender, class tensions and national identity. *Love—Sculpture for the Blind* is an example of her skeptical take on the societal norms surrounding sexuality and love, challenging the hypocrisy that often permeates these topics.

## HANNAH WILKE

Hannah Wilke (Estados Unidos, 1940–1993) trabajó con esculturas, performances y fotografía para explorar las nociones de la feminidad y sexualidad mediante una mirada feminista. Comenzó su carrera artística haciendo esculturas que evocaban tanto el cuerpo femenino como el mundo natural usando cerámica y porcelana, además de otros materiales como el chicle, las gomas de borrar y la pelusa. En *S.O.S. Starification Object Series* (1974–1975), una de sus obras más conocidas, Wilke posa desnuda para la cámara con su cuerpo cubierto de pequeñas esculturas de chicle con forma de vagina, simultáneamente asumiendo su sensualidad, burlándose de las representaciones mediáticas de los símbolos sexuales femeninos y criticando estereotipos de género. En una ocasión declaró: “Elegí el chicle porque es la metáfora perfecta de la mujer estadounidense, la masticas, obtienes lo que quieras de ella, la desechas y consumes uno nuevo”.

140

Hannah Wilke (United States, 1940–1993) worked with sculpture, performance, and photography to explore perceived ideas of femininity and sexuality through a feminist lens. She began her career making sculptures that evoke both the female body and the natural world using ceramic and porcelain but also unconventional materials such as bubble gum, erasers, and lint. In *S.O.S. Starification Object Series* (1974–75), one of her most well-known works, the artist takes nude self-portraits covered in small vagina-shaped sculptures of chewing gum that she made, simultaneously embracing her sensuality, mocking media representations of female sex symbols, and satirizing gender stereotypes. “I chose gum because it’s the perfect metaphor for the American woman—chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece,” Wilke once explained.

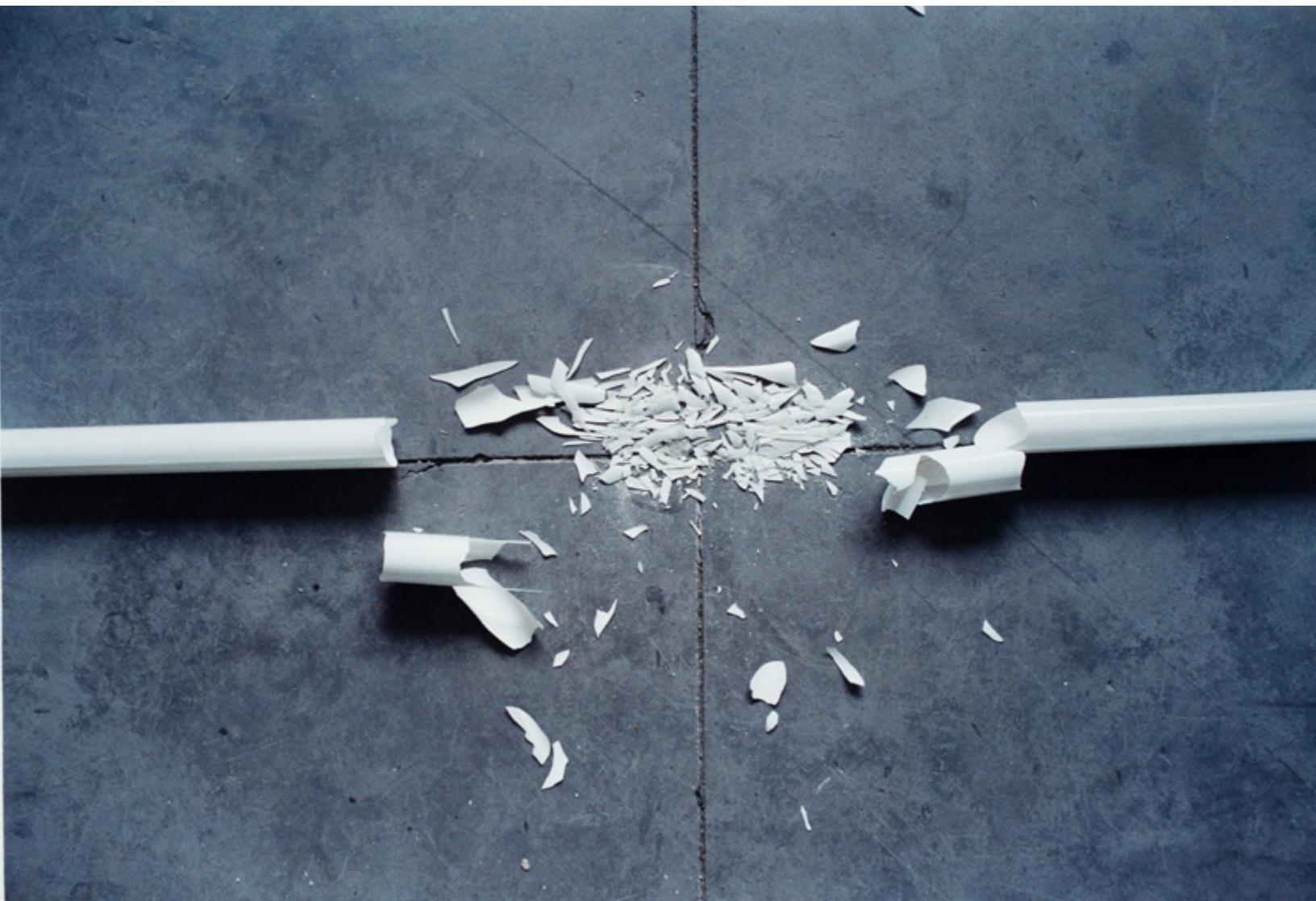


## MICHEL FRANÇOIS

Michel François (Bélgica, 1956) captura los momentos mundanos, los objetos descartados y las cosas simples que habitan nuestra vida cotidiana. Desde principios de la década de 1980, ha explorado una variedad de medios que incluyen instalación, video, escultura y fotografía. Mediante estas diferentes técnicas, documenta lo trivial y banal para transformarlo en algo nuevo, reciclando materiales descartados y presentándolos bajo otro enfoque, como obras de arte. Es por ello que sus obras se mantienen deliberadamente ambiguas y abiertas, como testimonio de su convicción de que las cosas dibujan su significado en relación con otras, tanto en la vida cotidiana como en un espacio de exhibición.

142

Michel François (Belgium, 1956) captures the mundane moments, discarded objects and simple things that populate our daily lives. Since the early 1980s he has been exploring a variety of media including installation, video, sculpture and photography. Through these different techniques he documents the trivial and banal and presents it anew, recycling discarded materials and reframing them as artworks. His works remain purposefully ambiguous and open-ended, testament to his conviction that things draw their meaning in relation to others, both in everyday existence and in an exhibition space.



Fragility

Fragilidad



## DAMIEN HIRST

Uno de los temas recurrentes en las esculturas de Damien Hirst (Reino Unido, 1965) es el diálogo controversial entre el arte, la ciencia y nuestra incuestionable fe en el poder de los productos farmacéuticos. *Memories Lost, Fragments of Paradise* [Memorias perdidas, fragmentos del paraíso] presenta una serie de píldoras perfectamente redondas que se reproducen al infinito en el espejo de un gabinete de vidrio. El artista ha comentado que “las compañías farmacéuticas ganan mucho dinero, y estamos comprando lo que nos venden a granel, a pesar de que no hace exactamente lo que dice que debería en el paquete [...] Son nuestros cuerpos los que comienzan a sentirse como mercancía”. Las píldoras que presenta Hirst parecen prometernos el olvido: dejarse ir en las profundidades de los medicamentos que ofrecen aniquilar la memoria y curar todos nuestros males. Hirst cuestiona el papel de los medicamentos recetados y cómo a menudo se anuncian como un camino seductor hacia el tipo de felicidad que sólo puede obtenerse en el paraíso.

145

One of the recurrent themes in Damien Hirst's (United Kingdom, 1965) sculptures is the controversial dialogue between art, science, and faith, in this case, in the power of pharmaceuticals. *Memories Lost, Fragments of Paradise* presents a series of perfectly round pills that are endlessly reproduced in the mirror of a sterile cabinet reminiscent of hospitals. The artist has commented that “drug companies make a lot of money, and we're buying what they're selling in bulk, even though it's not quite doing what it says on the packet [...] It's our bodies that are beginning to feel like merchandise.” Hirst's displays of pills seem to hold the promise of oblivion: the depths of the echoing medicines offer to obliterate memory and cure one's ills. Hirst considers the role of prescription drugs and how they are presented as consumer products, as an alluring path to the kind of happiness and bliss only attainable in paradise.

## CARLOS AMORALES

A través de su trabajo, Carlos Amorales (México, 1970) reflexiona sobre los límites del lenguaje y la traducción, experimentando con la relación entre imagen y signo. Su práctica multidisciplinaria incorpora elementos de animación, dibujo, instalación, video y performance. Con su estudio, ha desarrollado modelos de trabajo alternativos que promueven una participación colectiva en una amplia variedad de proyectos, a menudo influidos por complejos procesos de investigación que analizan el arte, la historia, la literatura y el cine, entre otros campos. Esto lo ha llevado a colaborar con animadores profesionales, compositores, diseñadores, actores y músicos. En *Place for an imaginary friend* [Lugar para un amigo imaginario], la silueta de la mujer y las telarañas que componen el mural fueron extraídas del Archivo Líquido del artista. Iniciado en 1999 y nutrido durante diez años, esta base de datos digital contiene dibujos vectoriales generados a partir de sus propias fotografías, así como de imágenes en revistas, publicaciones de arte y en Internet.

146

Through his work, Carlos Amorales (Mexico, 1970) reflects on the limits of language and translation, experimenting with the relation between image and sign. His multidisciplinary practice encompasses animation, drawing, installation, video, and performance. With his studio he has developed alternative work models that promote a collective involvement in a wide variety of projects, which are often informed by complex research processes that look into art, history, literature and film, among other fields. This has led him to collaborate with professional animators, composers, designers, actors and musicians. In *Place for an imaginary friend*, the silhouette of a woman and the spiderwebs that compose the mural were extracted from the artist's *Archivo Líquido* [Liquid Archive]. Began in 1999 and nourished over ten years, this digital database contained vector line drawings generated from his own photographs as well as from images in magazines, art publications and on the Internet.



## STEFAN BRÜGGERMANN

La práctica artística de Stefan Brüggemann (Méjico, 1975) toma forma de pintura, escultura, dibujo e instalaciones a gran escala. A menudo usa texto en sus obras; oraciones conceptuales, declaraciones o eslóganes que recuerdan a la publicidad y las estrategias de mercadotecnia. A través de las palabras, el artista con frecuencia incorpora una crítica social y cultural que busca reflexionar sobre las contradicciones lingüísticas que habitan el lenguaje y, por lo tanto, la vida diaria. En palabras del artista, “*SOMETIMES I THINK SOMETIMES I DON'T* [A veces pienso, a veces no] es el trabajo más humano y personal que he hecho. [...] Es casi como si el artista estuviera allí, diciendo algo muy íntimo, casi como una confesión, y al mismo tiempo, como si estuviera completamente ausente”. Brüggemann encuentra en este enunciado un ejemplo de una expresión sincera que revela una naturaleza profundamente humana: uno se comporta de manera racional en algunas situaciones, pero irracional en otras.

148

Stefan Brüggemann's a (Mexico, 1975) artistic practice takes the form of painting, sculpture, drawing and large-scale installations. He often uses text in this works, as conceptual sentences, declarations or slogans that call to mind publicity and marketing strategies. Through words the artist often finds a way of introducing a social and cultural critique, probing the linguistic contradictions that inhabit language and therefore everyday life. In the artist's own words, “*SOMETIMES I THINK SOMETIMES I DON'T* is the most human and personal work that I've ever done. [...] It is almost as if the artist was there, saying something very intimate, almost a confidence, and at the same time as if he was completely absent.” Brüggemann finds in this utterance an example of a sincere declaration that reveals a profoundly human nature: one behaves rationally in some situations but irrationally in others.

SOMETIMES  
I THINK  
SOMETIMES  
I DON'T

## LISTA DE OBRA [CHECKLIST]

pp. 119, 123 José Dávila (Méjico, 1974) <i>Joint effort</i> , 2014 [Esfuerzo conjunto] Espejo, roca y correa comercial [Mirror, boulder, and commercial ratchet strap] 189 × 130 × 73 cm Fotos [Photos]: Alejandra Jaimes Cortesía del artista y Travesía Cuatro	<i>Untitled (from Propo-Series)</i> (Peaches), 2002 [Sin título (de la serie Propo) (Duraznos)] Cibachrome sobre aluminio [Cibachrome on aluminum] 122 × 183 cm © Paul McCarthy Cortesía del artista y Hauser & Wirth	243.8 × 129.5 × 2.5 cm The Estate of John Baldessari
p. 125 Yngve Holen (Noruega/ Berlín, 1982) <i>Taxi B-BB 2640 kommt innerhalb von 3 Minuten</i> , 2016 [Taxi B-BB 2640 llega dentro de 3 minutos / Taxi B-BB 2640 arrives within 3 minutes] Plástico, pintura y acero [Plastic, paint and steel] 175.9 × 122.2 × 37.1cm Foto [Photo]: Stefan Korte Cortesía del artista; Galerie Neu, Berlín; MODERN ART, Londres y Neue Alte Brücke, Frankfurt	<i>Bladder</i> , 1983 [Vejiga] Pintura polimérica sintética sobre látex y tela, con cordón [Synthetic polymer paint on latex and cloth, with cord] 110 (altura [height]) × 50 (diámetro [diameter]) cm Foto [Photo]: Francisco Kochen D.R. © Mike Kelley / ARS / SOMAAP / Méjico / 2020	p. 138 Sarah Lucas (Reino Unido, 1962) <i>Love—Sculpture for the Blind</i> , 1993 [Amor—escultura para ciegos] Hormigón [Cast concrete] 23 × 24 × 23 cm Foto [Photo]: Francisco Kochen Cortesía de la artista y kurimanzutto, Ciudad de Méjico / Nueva York
pp. 7, 129 Gonzalo Lebrija (Méjico, 1972) <i>Breve historia del tiempo</i> , 2020 Foto [Photo]: Fernando Marroquín T.	<i>Schauspieler II</i> , 1, 2014 [Actores II, I / Actors II, I] Técnica mixta [Mixed media] 182.9 × 81.3 × 38.1 cm Foto [Photo]: Francisco Kochen Cortesía Galerie Buchholz, Berlín / Colonia / Nueva York D.R. © Isa Genzken / VG-Bild Kunst / SOMAAP/ Méjico / 2020	p. 141 Hannah Wilke (Estados Unidos, 1940–1993) <i>S.O.S. Starification Object Series</i> , 1974 Impresión antigua, plata sobre gelatina [Vintage silver gelatin print] 17 × 12.7 cm <i>S.O.S. Starification Object Series</i> , 1974 Impresión antigua, plata sobre gelatina [Vintage silver gelatin print] 17 × 11.5 cm D.R. © Marsie, Emanuelle, Damon, and Andrew Scharlatt, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles / VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / SOMAAP / Méjico / 2020
p. 131 Paul McCarthy (Estados Unidos, 1945) Arriba, izquierda [Top, left]: <i>Propo-Miracle Whip</i> , 1992 Impresión cromogénica [C-print] 186 × 125 × 6 cm Arriba, derecha [Top, right]: <i>Propo-Daddies Ketchup</i> , 1992 Impresión cromogénica [C-print] 186 × 125 × 6 cm Abajo [Bottom]:	<i>Hanging Man</i> , 1988 [Hombre colgado] Fotografías en blanco y negro, pintura de vinilo y tinte de aceite [Black and white photographs, vinyl paint and oil tint]	p. 143 John Baldessari (Estados Unidos, 1931–2020) <i>Broken Neon</i> , 2002 [Neón roto] Impresión cromogénica [C-print] 123.5 × 183 × 4 cm Foto [Photo]: Francisco Kochen Cortesía del artista

p. 144  
Damien Hirst  
(Reino Unido, 1965)  
*Memories Lost, Fragments of Paradise*, 2003  
[Memorias perdidas, fragmentos del paraíso]  
Acero inoxidable y vitrina de vidrio con pastillas  
[Stainless steel and glass cabinet with pills]  
182.9 × 275.6 × 10.2 cm  
Foto [Photo]:  
Fernando Marroquín T.  
© Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved,  
DACS / SOMAAP /  
México / 2020

p. 11  
Nicolas Party  
*Portrait with Mushrooms*, 2019  
[Retrato con hongos]  
Pastel sobre tela  
[Pastel on canvas]  
149.9 × 127 × 2.5 cm  
Foto [Photo]:  
Francisco Kochen  
Cortesía del artista  
y Hauser & Wirth

pp. 12–20  
Vistas de la exposición  
[Installation views]  
Fotos [Photos]:  
Fernando Marroquín T.

p. 147  
Carlos Amorales  
(Méjico, 1970)  
*Place for an imaginary friend*, 2003  
[Lugar para un amigo imaginario]  
3 móviles y vinil  
[3 mobiles and vinyl]  
Dimensiones variables  
[Variable dimensions]  
Foto [Photo]:  
Fernando Marroquín T.  
Cortesía del artista  
y kurimanzutto, Ciudad de  
Méjico / Nueva York

p. 149  
Stefan Brüggemann  
(Méjico, 1975)  
*SOMETIMES I THINK SOMETIMES I DON'T*, 2001  
[A veces pienso a veces no]  
Neón y transformador  
[Neon and transformer]  
80 × 200 cm (approx.)  
Cortesía del artista

Todos las obras  
[All works]:  
La Colección Jumex,  
Méjico



CUADERNILLO / BOOKLET

Colección Jumex:  
*Al filo de la navaja / On the razor's edge*

Organizada por Patricia Marshall, curadora invitada; Kit Hammonds, curador en jefe, y María Emilia Fernández, asistente curatorial

Organized by Patricia Marshall,  
Guest Curator; Kit Hammonds, Chief Curator,  
and María Emilia Fernández,  
Curatorial Assistant

Textos / Texts  
Patricia Marshall  
Kit Hammonds  
María Emilia Fernández

Traducción / Translation  
Pilar Villela  
María Emilia Fernández

Coordinación editorial /  
Editorial Coordination  
Arely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design  
Estudio Herrera

Publicado por / Published by  
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2020

※ MUSEO JUMEX

MUSEO JUMEX

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

Presidente de / President of Fundación Jumex  
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia /  
Assistant to the President  
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe / Chief Curator  
Kit Hammonds

Asistentes curatoriales /  
Curatorial Assistants  
Adriana Kuci Alamillo, Cindy Peña

Coordinadora editorial /  
Editorial Coordinator  
Arely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design  
Daniel Carabajal

Coordinadora de Educación /  
Education Coordinator  
Sofía José

Equipo de Educación y Fomento /  
Education and Grants-Scholarships Team  
Francisco Javier Navarrete, Sofía Santana,  
Mónica Quintini

Gerente de Exposiciones /  
Exhibitions Manager  
Begoña Hano

Gerente de Registro / Chief Registrar  
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje /  
Conservation and Installation Team  
Maricela López, Astrid Esquivel,  
Alejandra Braun, Linette Cervantes,  
Óscar Díaz, José Juan Zúñiga,  
Iván Gómez, Brian Saucedo

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, Fernando Ramírez, Víctor Hernández,  
Marco Salazar

Gerente de Comunicación /  
Communications Manager  
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación /  
Communications Coordinator  
Maricruz Garrido

Gerente de Administración /  
Administrative Manager  
Aurora Martínez

Equipo de Administración /  
Administrative Team  
Arturo Quiroz, Javier Cartagena,  
Alan E. Castro, Héctor Polo, Marisol  
Vázquez, Berenice Domínguez, Moisés  
Aparicio, Edith Martínez, Erika Ávila

Biblioteca / Library  
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad / Chief of Security  
Servando Castañeda

Equipo de Seguridad / Security Team  
David Bruno, Verónica Martínez,  
Armando Herrera, Agustín Salinas

Servicios auxiliares /  
Auxiliary Services Team  
Fabiola Chapela, José Escárcega

