

ENTRECRUZAMIENTOS DE LA COLECCIÓN JUMEX



#08

LO QUE VES NO SIEMPRE ES LO QUE VES

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Lo que ves no siempre es lo que ves

Traversing the Collection
What you see is not always what you see

#08



Todd Eberle (1963). *Untitled (Johns II)*, January 2005 [Sin título (Johns II), enero 2005], 2005. Impresión cromogénica digital

Lo que ves no siempre es lo que ves
Cindy Peña

Tradicionalmente, se enseñaba arte pidiendo a los estudiantes que copiaran los modelos existentes mientras los profesores ayudaban al joven artista en su intento de emular a los maestros. Incluso antes de la escuela de arte como la conocemos hoy, los maestros tenían talleres donde los aprendices ayudaban a completar los encargos, aprendiendo el oficio en el proceso. Hoy en día, se exhorta a los estudiantes de arte a desarrollar su propio estilo, un enfoque influenciado por el cambio en las pedagogías de enseñanza introducido por la Bauhaus. Sin embargo, es aprendiendo sobre obras de arte conocidas que los artistas jóvenes crean gradualmente sus propios vocabularios. Aún así, la historia del arte no se formalizó como disciplina hasta que los estilos artísticos fueron identificados y analizados sistemáticamente en contexto, separando paulatinamente los roles de artista y artesano empezando en el renacimiento y culminando en el siglo XVIII.

En consecuencia, los historiadores del arte comenzaron a dar protagonismo a ciertos artistas, obras de arte y movimientos, lo que a su vez permitió la canonización de algunos artistas, obras y estilos mientras se marginó a otros. La palabra canon proviene del griego *kanon*, que significa “estándar”, pero también tiene una connotación religiosa, ya que se usó para describir la selección de escrituras aceptadas. Según la historiadora del arte Griselda Pollock, “los cánones pueden entenderse como la columna vertebral legitimadora retrospectiva de una identidad cultural y política, una narrativa de origen

consolidada".¹ Actualmente, el canon se entiende como los mejores, más representativos y más significativos textos, objetos o composiciones musicales y, por tanto, "lo que debe ser estudiado como modelo por parte de los aspirantes a la práctica".²

De todas las disciplinas del arte, la pintura ha sido la más discutida y canonizada, especialmente en la historia del arte occidental. A principios de la década de 1900, los artistas rechazaron el sistema de los salones académicos y la idea de la pintura como una ventana al mundo por lo cual exploraron nuevos temas, métodos y materiales. Aunque el modernismo fue en un inicio una reacción al canon, eventualmente se convirtió en precepto, siendo suplantado por el posmodernismo en la década de 1970. Este ciclo se ha repetido a lo largo de la historia, cuando los artistas se detienen para reflexionar y rechazar el estilo aceptado, lo que indica un cambio en los valores estéticos, culturales y sociales aprobados en una cultura.

Una estrategia que han utilizado los artistas ha sido la de simplificar o reducir los elementos presentes en el arte. En una entrevista de 1966, Frank Stella declaró: "Si la pintura fuera lo suficientemente austera, lo suficientemente precisa o lo suficientemente correcta, simplemente podrías mirarla. Todo lo que quiero que alguien obtenga de mis pinturas es el hecho de que puedes ver la idea completa sin ninguna conclusión [...] Lo que ves es lo que ves".³ Con esta contundente afirmación, el

1 Griselda Pollock, "About Canons and Culture Wars" en *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (Oxon y Nueva York: Routledge, 1999), 3.

2 *Ibid.*, 3.

3 Entrevista de Frank Stella y Donald Judd con Bruce Glaser, *ARTnews*, 1966. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and-frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966-4497/>

joven artista se desprendió del estilo expresionista abstracto dominante, que se centraba en el proceso, pero también se benefició de la idea del artista como un genio incomprendido.

El posmodernismo fue introducido al discurso de la historia del arte por Douglas Crimp, quien afirmó: "La fantasía de un sujeto creador da paso a la confiscación, cita, extracción, acumulación y repetición francesas de imágenes ya existentes. Se socavan las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo".⁴ Esta declaración abrió el campo de posibilidades para los artistas contemporáneos.

Esta selección de la Colección Jumex presenta obras que toman imágenes previas para examinar, ilustrar o subvertir una característica del arte en sí. Al observar obras que se han convertido en parte del canon de la historia del arte, estos artistas contemporáneos cuestionan cómo se establece en primer lugar y revelan que el canon permanece fluido. El mercado del arte, el feminismo y la globalización son sólo algunos ejemplos de nuestro contexto actual que siguen influyendo en el canon.

En *Back to the future (negro)*, de 2013, Jonathan Hernández toma el logo del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y borra todo rastro de información, dejando sólo la silueta redonda con sus tres franjas verticales. La imagen completamente negra recuerda el *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich (1915), que se considera la pintura abstracta fundamental. Con esta obra, Malevich introdujo lo que llamó suprematismo, un estilo de pintura que se centró en formas geométricas de colores planos sobre fondos blancos, rechazando la pintura

4 Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", *October*, 13 (verano de 1980): 41-57.

representativa. Incluido en *La Última Exposición Futurista 0.10* en San Petersburgo junto con otras 38 obras, el *Cuadrado negro* se colgó en la esquina superior de la habitación, ocupando la posición que tenían los iconos rusos en los hogares. Con este gesto desafiante, Malevich manifestó la importancia del cuadro como emblema de su nuevo estilo. En la obra de Hernández, compuesta de materiales en collage, podemos distinguir el círculo, la cruz y el cuadrado, todas ellas formas utilizadas en el suprematismo. El artista apunta al uso continuo de estas formas –casi como símbolos de poder– en la cultura contemporánea, en este caso, en el logo del partido político dominante en México en el siglo XX. Al titular la obra *Back to the future*, Hernández alude a las elecciones presidenciales de 2012, que devolvieron al PRI al poder, luego de dos períodos fuera de la silla presidencial.

Cuarenta años después del cuadro de Malevich, Jasper Johns creó *Target with Four Faces* [Blanco con cuatro caras], 1955. Hecho en encáustica con cuatro caras de yeso, que se pueden ocultar detrás de una tapa de madera con bisagras, el enfoque principal de Johns fue la materialidad y el proceso. En obras del mismo período, Johns utilizó imágenes de banderas, mapas, números y blancos para construir las superficies de sus obras. En su fotografía en primer plano de la obra de Johns, Todd Eberle revela la cantidad de cera acumulada en la superficie, lograda al iluminar la obra de manera dramática. Eberle es sobre todo un fotógrafo editorial y de arquitectura, quien presta su mirada aguda a esta serie de trabajos en los que fotografía obras maestras de Johns, Robert Rauschenberg y Cy Twombly, artistas que desafilaron las convenciones de la pintura.

Mientras tanto, Robert Longo optó por “recrear” una de las *Black Paintings* [Pinturas negras] de Frank Stella, una serie



Jonathan Hernández (1972). *Back to the Future (negro)*. [Regreso al futuro (negro)], 2013. Collage de papel carboncillo sobre cartón

de obras producidas entre 1959 y 1960 donde pintó rayas negras de un ancho que fue dictado por el tamaño estándar de la brocha de dos pulgadas y media que utilizaba en su trabajo diario pintando casas. Hecho a mano alzada y sin mucha planificación, las líneas de lienzo crudo son visibles pero difusas, a veces asemejándose al desorden del dibujo de carboncillo. Longo es conocido por sus interpretaciones de escenas icónicas del cine o los medios impresos, como su serie de dibujos de grafito *Men in the Cities* [Hombres en las ciudades], donde dibuja los cuerpos de personajes heridos de muerte como si bailaran. Longo aparentemente basó su recreación de Point of Pines, titulado por un promontorio en la bahía de Massachusetts, en las litografías que Stella hizo de la serie de *Pinturas negras* en 1967, mucho más similar en tamaño que el lienzo más grande que el tamaño humano. En su meticuloso dibujo de grafito, Longo se vuelve hacia lo pequeño, invirtiendo el gran gesto de Stella y cuestionando el canon de la pintura modernista que para entonces se había convertido en mitológica.

La pintura abstracta moderna combinó un afán iconoclasta, la pretensión de introducir una nueva forma de mirar y el deseo de revelar la objetividad de la pintura en sí.⁵ El estilo se ha asociado casi exclusivamente con pintores, críticos y mecenas masculinos. La práctica de Yunhee Min desafía esta asociación partiendo del legado de la práctica de estudio. Su obra, *Terra Firma # 3*, 2000, se asemeja a las pinturas de franjas verticales que Brice Marden comenzó a hacer en la década de 1970. Mientras Marden construía capa sobre capa de pintura y cera sobre lienzos rectangulares perfectos, Yunhee

Min juega con las formas de sus lienzos para inquietar al espectador. También usa colores claros, un gesto desafiante casi como si dijera que puede usar tonos pastel y seguir siendo una pintora seria.

A fines de la década de 1970, un grupo de artistas de Nueva York comenzó a reusar imágenes de la cultura contemporánea e incorporarlas a sus piezas. Conocida como Pictures Generation por la exposición *Pictures* organizada por Douglas Crimp en 1977, el grupo “ve la representación como una parte ineludible de nuestra capacidad para comprender el mundo que nos rodea”.⁶ Louise Lawler y Sherrie Levine eran parte de ese grupo. Lawler fotografía obras de arte almacenadas o colgadas en casas de coleccionistas, y así las muestra en situaciones desprevistas, a medio camino entre obras de arte y meros objetos. En *Bulbs* [Bulbos], 2005-2006, se centra en el objeto que compone la obra de Félix González-Torres de principios de los años 90 compuesta por hileras de bombillas colgadas o dispuestas en la galería para conmemorar las vidas perdidas por la crisis del sida.

Mientras tanto, Sherrie Levine simplemente vuelve a fotografiar imágenes famosas de fotógrafos canónicos como Walker Evans o Edward Weston, en un intento por examinar los códigos de representación inherentes a la creación de esas imágenes y su valor atribuido. La idea del canon como excluyente y subordinador de las mujeres artistas y además utilizado para reforzar el género y las posiciones de poder es enfrentada por el feminismo y estimulada por el enfoque en las políticas de identidad en la década de 1980. Las imágenes

5 W.J.T. Mitchell, “Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language”, en *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 213-240.

6 Douglas Crimp, catálogo de la exposición *Pictures* (Nueva York: Artists Space, 1977), 5.

“robadas” de Levine exponen el cinismo del mundo del arte que consagra a los artistas masculinos e ignora a las mujeres. En *Fountain (Buddha)* [Urinal Buda], sin embargo, su adaptación es menos sutil. Siguiendo el modelo de *Fountain* [Fuente] de Marcel Duchamp de 1917, la versión de Levine está hecha de bronce, lo que refuerza la materialidad tradicional de la escultura y al mismo tiempo se burla de su posición como obra “ilustrada”.

De todos los estilos artísticos, el arte pop es el apropiado con mayor frecuencia, quizás por su propia estrategia de reutilizar imágenes de los medios de comunicación. Las imágenes serigrafiadas de Andy Warhol han sido un sujeto común de muchos artistas contemporáneos. Mike Bidlo es conocido por su apropiación de obras de Warhol, en un momento incluso recreando su Factory, el taller donde Warhol creó su trabajo con asistentes de estudio. En *Campbell's Cheddar Cheese Soupcan* [Lata de sopa de queso cheddar Campbell's], 1984, Bidlo copia el trabajo de Warhol a mano en lugar de usar el proceso de serigrafía, pero conservando las dimensiones originales de las obras de Warhol. Vik Muniz elige recrear una de las imágenes más siniestras de Warhol usando sólo tinta negra, comentando el uso de los medios impresos por parte del artista como fuente, ya que la imagen original de *Race Riot* era una fotografía tomada de la revista *Life*. El colectivo de artistas Claire Fontaine superpone la frase ONE IS NO ONE sobre el rostro impreso de Marilyn Monroe. La propia *Marilyn* de Warhol de 1962 se hizo poco después de la muerte de la actriz y se basó en una fotografía publicitaria realizada para la película *Niagara*.

José Dávila modifica curiosamente *Ohhh...Alright...* de 1964 de Roy Lichtenstein. Mientras que el original presenta el



Vik Muniz (1961). *Race Riot (Pictures of Ink)* [Disturbios raciales (De la serie *Pictures of Ink*)], 2001. Impresión cromogénica

rostro de una mujer hablando por teléfono con una burbuja de texto que revela un fragmento de su conversación, la versión de Dávila ofusca aún más la narración interrumpida, eliminando a la mujer de la imagen por completo y dejando sólo su respuesta extraña, “Ohhh...Alright”, lo que obliga al espectador a cuestionar el peso de la propuesta de Lichtenstein.

Si bien la cultura popular y los medios de comunicación influyen en la creación de imágenes, tanto de los artistas como de los propios medios, el mercado también se ha afianzado en este circuito autogenerado e interminable. Dos ejemplos que podríamos mencionar revelan cómo los artistas responden a los deseos y demandas de los mercados. Peter Max se hizo popular por sus imágenes psicodélicas realizadas durante las décadas de 1960 y 1970 en el apogeo del movimiento contracultural. Sus imágenes aparecían impresas en cajas de cereales y sellos postales y, a menudo, representaban símbolos estadounidenses como la Estatua de la Libertad. Una de esas imágenes es *Mona Lisa*, 1992, de una Gioconda recortada sobre un fondo pincelado. A lo largo de su carrera, Peter Max ha realizado obras comercialmente viables para venderlas en subastas de arte y a través de su galería, construyendo una industria multimillonaria.

Mientras tanto, Jonathan Monk crea obras que abordan el estatus del mundo del arte y el mercado del arte. Su trabajo ofrece una reflexión sobre el arte conceptual y minimalista, a menudo imitando el trabajo de Sol LeWitt, Ed Ruscha y Bruce Nauman. En *Deflated Sculpture no. III* [Escultura desinflada no. III], 2009, Monk toma una de las obras más conocidas de Jeff Koons, *Rabbit* [Conejo] de 1986, y la presenta como un conejito que se desinfla progresivamente. Según la galería de Monk: “Mientras Koons eleva los objetos cotidianos a un

estatus icónico, Monk literalmente desinfla esta monumentalidad con un giro caprichoso característico y un guiño a las suaves esculturas de Claes Oldenburg”.⁷ En cierto modo, el trabajo de Monk aborda el problema de elevar apresuradamente una obra de arte a la posición de canon, al tiempo que advierte contra los peligros del artista como “marca”.

Los artistas contemporáneos continúan explorando y cuestionando el papel del canon del arte. Si bien puede ser una ayuda didáctica útil destinada a introducir a los artistas jóvenes en la diversidad de la producción artística, también puede ser peligroso tomarla al pie de la letra. Los artistas presentados aquí utilizan sus propias prácticas para reflexionar sobre cuestiones de deseo, poder y valor que el canon sostiene, presentando sus relecturas de éste y cómo los contextos específicos pueden complicarlo y dinamizarlo.

Cindy Peña, asistente curatorial, Museo Jumex

⁷ Jonathan Monk: *The Deflated Inflated*. Lisson Gallery, comunicado de prensa de la exposición, 2009. <https://www.lissongallery.com/exhibitions/jonathan-monk>.

What you see is not always what you see
Cindy Peña



José Dávila (1974). *Untitled (Ohh...Alright...)*, 2015. Archival pigment print

Traditionally, art was taught by asking students to copy existing models while the teachers aided the young artist in their attempt to emulate the masters. Even before art school as we know it today, masters had workshops where apprentices would assist in the completion of commissions, learning the craft in the process. Today, students in art school are encouraged to develop their own styles, influenced by the shift in teaching pedagogies introduced by the Bauhaus. Nevertheless, it is by learning about known works of art that young artists gradually develop their own vocabularies. Still, art history did not become formalized as a discipline until artistic styles were identified and systematically analyzed in context, gradually separating the roles of artist and artisan beginning in the Renaissance and into the eighteenth century.

As a result, art historians began to give prominence to certain artists, artworks, and movements, which in turn allowed the canonization of some artists, artworks, and styles while marginalizing others. The term canon comes from the Greek *kanon*, meaning “standard,” but the word also has a religious connotation since it was used to describe the selection of accepted scriptures. According to the art historian Griselda Pollock, “Canons may be understood as the retrospectively legitimating backbone of a cultural and political identity, a consolidated narrative of origin.”¹ Today, the canon is understood

1 Griselda Pollock, “About Canons and Culture Wars,” in *Differencing*

as the best, most representative, and most significant texts, objects, or musical compositions, and hence, “what must be studied as a model by those aspiring to the practice”.²

Of all art forms, painting has been the most widely discussed and canonized, especially in Western art history. In the early 1900s, artists rejected the system imposed by the academic salons, and dismissed the idea of painting as a window to the world and instead began exploring new subjects, methods, and materials. Although Modernism was initially a reaction to the canon, it eventually became the precept, being supplanted by Postmodernism in the 1970s. This cycle has repeated itself throughout history, when artists pause to reflect and reject the accepted style, signaling a change in the accepted aesthetic, cultural, and social values of a culture.

One strategy that artists have used has been to simplify or pare down the elements present in art. In a 1966 interview, Frank Stella stated: “If the painting were lean enough, accurate enough or right enough, you would just be able to look at it. All I want anyone to get out of my paintings is the fact that you can see the whole idea without any conclusion... What you see is what you see.”³ With this blunt statement, the young artist detached himself from the dominant Abstract Expressionist style, which focused on process but also benefitted from the idea of the artist as a misunderstood genius.

the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories (Oxon and New York: Routledge, 1999), 3.

2 Ibid., 3.

3 Frank Stella and Donald Judd interview with Bruce Glaser, *ARTnews*, 1966. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and-frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966-4497/>

Postmodernism was introduced to the art historical discourse by Douglas Crimp, who claimed, “The fantasy of a creating subject gives way to the frank confiscation, quotation, excision, accumulation, and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity, and presence, essential to the ordered discourse of the museum, are undermined.”⁴ This statement opened up the field of possibility for contemporary artists.

This selection from the Colección Jumex features works that take prior images to examine, illustrate, or subvert a feature of art itself. In looking at works that have become part of the art historical canon, these contemporary artists question how it is established and reveal that the canon remains fluid. The art market, feminism, and globalization are but some examples of our current context that continue to influence the canon.

In *Back to the Future (negro)* from 2013, Jonathan Hernández takes the logo of the Partido Revolucionario Institucional (PRI) and erases every trace of information, leaving only the round silhouette with its three vertical stripes. The all black image brings to mind Kazimir Malevich’s *Black Square* (1915), which is considered the seminal abstract painting. With this work, Malevich introduced what he called Suprematism, a style of painting which focused on plain colored geometric shapes upon white backgrounds, rejecting representational painting. Included in *The Last Exhibition of Futurist Paintings O.10* in St. Petersburg along with 38 works, *Black Square* was hung in the upper corner of the room, occupying the position

4 Douglas Crimp, “On the Museum's Ruins”, *October*, 13 (Summer 1980): 41-57.

that Russian icons had in homes. With this defiant gesture, Malevich signaled the importance of the painting as an emblem of his new style. In Hernández's work, composed of collaged materials, we can make out the circle, cross, and square, all shapes used in Suprematism. The artist points to the continued use of these shapes—almost as symbols of power—in contemporary culture, in this case, in the logo of the dominant political party in the 20th century in Mexico. By titling the work *Back to the Future*, Hernández alludes to the presidential elections of 2012, which returned the PRI back to power, after two periods out of the presidential seat.

Forty years after Malevich's painting, Jasper Johns created *Target with Four Faces*, 1955. Made of encaustic with four plaster faces that can be concealed behind a hinged wooden lid, Johns' main focus was materiality and process. In works from the same period, Johns used images of flags, maps, numbers, and bullseye targets, building up their surfaces. In his close-up photograph of the work, Todd Eberle reveals the amount of wax buildup on the surface, achieved by lighting the work dramatically. Eberle, mostly an editorial and architecture photographer, lends his keen eye to this series of works where he photographs masterpieces from Johns, Robert Rauschenberg, and Cy Twombly, all artists who challenged the conventions of painting.

Meanwhile, Robert Longo opted to “recreate” one of Frank Stella’s Black Paintings, a series of works produced between 1959 and 1960 where he painted black stripes, their width dictated by the standard two-and-a-half-inch paintbrush that he used in his day job painting houses. Done freehand and without much planning, the raw canvas is visible yet muddled, at times resembling the messiness of charcoal



Robert Longo (1953). *Untitled (After Stella, Black Series II - 1967)*, 2008
Graphite on paper

drawing. Longo is known for his renditions of iconic scenes from cinema or print media such as his *Men in the Cities* graphite drawings series where he redraws the bodies of fatally-wounded characters as if dancing. Longo apparently based his recreation of Point of Pines, titled after a promontory in the Massachusetts Bay, on the lithographs Stella made of the Black Paintings series in 1967, much more similar in size than the larger than human-size canvas. In his meticulous graphite drawing, Longo goes small, reversing Stella's grand gesture and questioning the canon of modernist painting that had by then become mythological.

Modern abstract painting combined an iconoclastic quest, a claim to introduce a new way of looking, and a desire to reveal the objecthood of the painting itself.⁵ His style has been associated almost exclusively with male painters, critics, and patrons. Yunhee Min's practice challenges this association by building on the legacy of the studio practice. Her work, *Terra Firma #3*, 2000, resembles the stripped paintings Brice Marden began making in the 1970s. While Marden built layer upon layer of paint and wax over perfect rectangle canvases, Yunhee Min plays with the shapes of her canvases to unsettle the viewer. She also uses light colors, a defiant gesture almost as if saying she can use pastel tones and remain a serious painter.

In the late 1970s, one group of artists in New York began reframing images of contemporary culture and incorporating them into their art. Known as the Pictures Generation for the exhibition *Pictures* organized by Douglas Crimp in 1977, the group "sees representation as an inescapable part of

5 W.J.T. Mitchell, "Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language," in *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 213-240.

our ability to grasp the world around us".⁶ Louise Lawler and Sherrie Levine were part of that group. Lawler photographs works of art in storage or hung in collector's homes, thereby revealing them in unsuspecting situations, half-way between art works and mere objects. In *Bulbs*, 2005-2006, she focuses on the object that makes up Félix González-Torres's works of the early nineties composed of strings of lightbulbs hung or arranged in the gallery to commemorate the lives lost by the AIDS crisis.

Meanwhile, Sherrie Levine would simply rephotograph famous images of canonical photographers such as Walker Evans or Edward Weston, in an attempt to examine the codes of representation inherent in the creation of those images and their attributed value. The idea of the canon as excluding and subordinating women artists while also using it to reinforce gender and positions of power is taken on by feminism and spurred by the focus on identity politics in the 1980s. Levine's "stolen" images expose the cynicism of the art world as it enshrines male artists while ignoring women. In *Buddha*, however, her adaptation is less subtle. Modeled after Marcel Duchamp's *Fountain* from 1917, Levine's version is made of bronze, reinforcing the traditional materiality of sculpture while still poking fun at its position as an "enlightened" work.

Of all art styles, Pop art is the most commonly appropriated, perhaps because of its own strategy of reusing images from the mass media. Andy Warhol's silkscreened images have been a common motif of many contemporary artists. Mike Bidlo is known for his appropriation of works by Warhol, at

6 Douglas Crimp, *Pictures* exhibition catalogue (New York: Artists Space), 1977, 5.

one point even recreating his Factory, the workshop where Warhol created his work with studio assistants. In *Campbell's Cheddar Cheese Soupcan*, 1984, Bidlo copies Warhol's work by hand instead of using the silkscreen process but retaining the original dimensions of Warhol's canvases. Vik Muniz chooses to recreate one of Warhol's most sinister pictures using only black ink, commenting on the artist's use of the print media as source, since the original image for *Race Riot* was a photograph taken from Life Magazine. The artist collective Claire Fontaine superimpose the phrase ONE IS NO ONE over the printed face of Marilyn Monroe. Warhol's own *Marilyn* from 1962 was made shortly after the actress's death and was based on a publicity photograph made for the film *Niagara*.

José Dávila strangely modifies Roy Lichtenstein's *Ohhh... Alright...* from 1964. While the original features the close-up face of a woman speaking on the phone with a speech bubble revealing a fragment of her conversation, Dávila's version further obfuscates the interrupted narrative, removing the woman from the picture altogether and leaving only her curious reply, "Ohhh... Alright", compelling the viewer to question the weight of Lichtenstein's proposal.

While popular culture and mass media have an influence over the creation of images, both by artists and by the media itself, the market has also established its position in this self-generating and never-ending loop. Two examples we might mention reveal how artists respond to the markets' desires and demands. Peter Max became popular for his psychedelic images made during the 1960s and 70s at the height of the counter culture movement. His imagery was printed on cereal boxes and postal stamps and often depicted American symbols such as the Statue of Liberty. One such image is *Mona Lisa*, 1992,

featuring a cropped Gioconda over a painterly background. Throughout his career, Pater Max has made commercially viable works to be sold at art auctions and through his gallery, building a multimillion estate.

Meanwhile, Jonathan Monk creates works than address the status of the art world and the art market. His work offers a reflection on Conceptual and Minimal art, often imitating the work of Sol LeWitt, Ed Ruscha, and Bruce Nauman. In *Deflated Sculpture no. III*, 2009, Monk takes one of Jeff Koons's most known works, *Rabbit* from 1986, and casting it as a progressively deflating bunny. According to Monk's gallery, "As Koons raised everyday mundane objects to iconic status, Monk literally deflates this monumentality using a characteristic whimsical twist and a wink to Claes Oldenburg's soft sculptures."⁷ In a way, Monk's work addresses the problem of hastily elevating a work of art to the position of canon, while also warning against the dangers of the artist as "brand".

Contemporary artists continue exploring and questioning the role of the canon of art. While it can be a useful teaching aid meant to introduce young artists to the diversity of artistic production, it can also be dangerous to take it at face value. The artists presented here use their own practices to reflect upon issues of desire, power, and value that the canon upholds, introducing their re-readings of the former and how specific contexts can complicate it and make it dynamic.

Cindy Peña, Curatorial Assistant, Museo Jumex.

⁷ Jonathan Monk: *The Deflated Inflated*. Lisson Gallery, exhibition press release, 2009. <https://www.lissongallery.com/exhibitions/jonathan-monk>.

Lista de obra



Jonathan Monk (1969). *Deflated Sculpture no. III*, 2009. Stainless steel and white maple

Jonathan Hernández (1972)
Back to the Future (negro)
 [Regreso al futuro (negro)], 2013
 Collage de papel carboncillo sobre
 cartón
 30 × 30 cm

Todd Eberle (1963)
Untitled (Johns II), January 2005
 [Sin título (Johns II), enero 2005],
 2005
 Impresión cromogénica digital
 127 × 152.4 cm

Robert Longo (1953)
Untitled (After Stella, Black Series II - 1967) [Sin título (Después de Stella,
 de la serie *Black Series II - 1967*),
 2008
 Lápiz sobre papel
 14 × 18.7 cm

Yunhee Min (1964)
Terra Firma #3, 2000
 Acrílico sobre tela
 165 × 165 × 7.5 cm

Louise Lawler (1947)
Bulbs [Bulbos], 2005-2006
 Impresión Cibachrome sobre caja
 de aluminio
 101 × 101 × 4 cm

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

Mike Bidlo (1953)
Campbell's Cheddar Cheese Soupcan
 [Lata de sopa de queso cheddar
 Campbell's], 1984
 Óleo y lápiz sobre tela
 50.8 × 40.6 cm

Vik Muniz (1961)
Race Riot (Pictures of Ink) [Disturbios
 raciales (De la serie *Pictures of Ink*)],
 2001
 Impresión cromogénica
 130.5 × 142.5 × 5 cm

Claire Fontaine (2004)
Untitled (One is no one / Blanco Mate)
 [Sin título (Uno no es nadie /
 Blanco Mate)], 2007
 Serigrafía y pintura de aerosol
 sobre tela
 123 × 93 × 4 cm

José Dávila (1974)
Sin título (Ohh...Alright...), 2015
 Impresión con pigmento de calidad
 de archivo
 67.5 × 70 cm

Peter Max (1937)
Mona Lisa, 1992
 Serigrafía y acrílico
 122 × 153 × 4.5 cm

Jonathan Monk (1969)
Deflated Sculpture no. III
 [Escultura desinflada no. III], 2009
 Acero inoxidable y arce blanco
 43.2 × 47 × 90.2 cm escultura
 81.3 × 58.7 × 105.4 cm pedestal

List of works

Jonathan Hernández (1972)
Back to the Future (negro)
[Back to the future (black)], 2013
Collage of black carbon paper
on embossed cardboard
30 × 30 cm

Todd Eberle (1963)
Untitled (Johns II), January 2005,
2005
Digital C-print
127 × 152.4 cm

Robert Longo (1953)
Untitled (After Stella, Black Series II - 1967), 2008
Graphite on paper
14 × 18.7 cm

Yunhee Min (1964)
Terra Firma #3, 2000
Acrylic on canvas
165 × 165 × 7.5 cm

Louise Lawler (1947)
Bulbs, 2005-2006
Cibachrome mounted on
aluminum box
101 × 101 × 4 cm

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

Mike Bidlo (1953)
Campbell's Cheddar Cheese Soupcan,
1984
Oil and graphite on canvas
50.8 × 40.6 cm

Vik Muniz (1961)
Race Riot (Pictures of Ink), 2001
C-print
130.5 × 142.5 × 5 cm

Claire Fontaine (2004)
Untitled (One is no one / Blanco Mate)
[Untitled (One is no one /
Matte White)], 2007
Screenprint and spray paint
on canvas
123 × 93 × 4 cm

José Dávila (1974)
Untitled (Ohh...Alright...), 2015
Archival pigment print
67.5 × 70 cm

Peter Max (1937)
Mona Lisa, 1992
Serigraphy and painting
122 × 153 × 4.5 cm

Jonathan Monk (1969)
Deflated Sculpture no. III, 2009
Stainless steel and white maple
43.2 × 47 × 90.2 cm sculpture
81.3 × 58.7 × 105.4 cm pedestal

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Lo que ves no siempre es lo que ves
AGO.2020

Traversing the Collection
What you see is not always what you see

Editor [Editor]
Kit Hammonds

Coordinación editorial [Editorial Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Daniel Carbajal

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

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

Todas las obras: La Colección Jumex, México.

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

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

All works: La Colección Jumex, Mexico.

© Fundación Jumex, A.C. 2020

