

ENTRECRUZAMIENTOS DE LA COLECCIÓN JUMEX



#09

QUEER/ING

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Queer/ing

Traversing the Collection
Queer/ing

#09



Jonathan Horowitz. *Crucifix for Two*, 2011. La Colección Jumex, México

Queer/ing

Adriana Kuri Alamillo

“Lo privado es lo público para aquellos para quien lo personal es lo político”.

Michael Warner, *Public and Private*, 2005¹

Los artistas tienen una larga historia de vivir y conversar des-de fuera de las normas establecidas por la sociedad. La dife-rencia sexual, las imágenes homoeróticas y las cuestiones de re-presentación han aparecido a lo largo de la historia del arte; aunque más bien son los artistas contemporáneos quienes es-tuvieron a la vanguardia de los movimientos sociales *queer* y quienes ayudaron a colocar la identidad sexual al centro de los debates culturales, sociales y políticos. Debates que informa-ron y fueron informados por las prácticas de estos artistas y que generaron nuevas formas de pensar sobre cómo se estruc-tura la sociedad.

Queer, hasta el siglo XIX, se empleaba como una forma de señalar cosas o individuos que se consideraban extraños, excéntricos o ajenos a las normas sociales. La palabra conlleva un tipo particular de juicio y a menudo se ofrecía como un epí-teto atribuido a otros en lugar de a uno mismo. Sin embargo, no fue hasta 1894 que John Sholto Douglas, noveno marqués

1 Michael Warner, “Public and Private,” en *Publics and Counterpublics* (Nueva York, NY: Zone Books, 2014), 33.

de Queensbury, lo utilizó específicamente como un insulto homofóbico en una carta a su hijo.

Aunque los movimientos sociales LGBTQIA+ (lesbianas, gays, bisexuales, trans, *queer*, intersexuales, asexuales) de las décadas de 1960 y 1970 rechazaron el uso de etiquetas, interpretándolas como despectivas, el término *queer* fue reclamado –en las décadas de 1980 y 1990– como insignia de honor por aquellos a quienes se les había aplicado como difamación. *Queer* se convirtió en la base de un movimiento social, cultural, académico y político impulsado por activistas, académicos y artistas, entre otros. En la década de los 80, en medio del sufrimiento y el silencio público que rodeaba la epidemia del sida, *queer* se convirtió en un eslogan del rechazo a ser asimilado a las normas culturales. Al desafiar notablemente a lo convencional, abrazar la diferencia y la singularidad, y actuar como una proclamación sobre la existencia de una multiplicidad de identidades divergentes, este movimiento se convirtió en un grito de guerra para aquellos que luchan por ser vistos y escuchados. El objetivo no es ser aceptado como normal, sino cuestionar la centralidad categórica y la vigilancia constante de los límites de la normalidad.²

Queer ha adquirido las características de un sustantivo, un adjetivo y un verbo. Una persona puede ser *queer*, pero también una comunidad o un objeto. Puede significar pertenencia, adhesión a un conjunto de ideologías culturales o sociales, o

2 David J. Getsy, “Introduction // Queer Intolerance and its Attachments,” introducción a *Queer: Documents of Contemporary Art*, ed. David J. Getsy (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2016), 12-13 & Christina B. Hanhardt, “Queer History”, *The American Historian*, Organization of American Historians, 15 de junio de 2021, <https://www.oah.org/tah/issues/2019/may/queer-history/>.

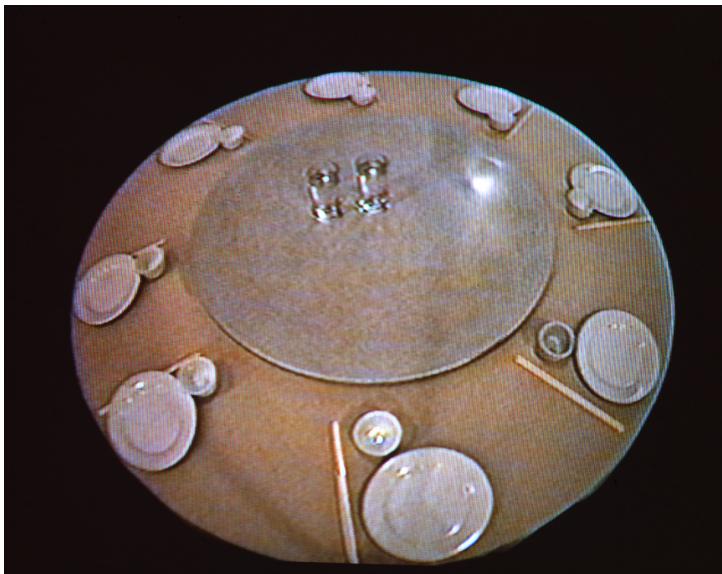
una posición de activismo político. Incluso se puede implementar como una acción, a través del *queering* de sujetos o materiales. El *queering* llevó lo privado a lo público, haciendo uso consciente del espacio, las instituciones y los sitios en la esfera pública para abordar las innumerables posiciones desde las que se postula lo *queer*. De este modo se creó una comunidad formada precisamente “por [su] conflicto con las normas y contextos de [su] entorno cultural”³ y “[trabajando] para elaborar nuevos mundos de cultura y relaciones sociales en los que se pueda vivir el género y la sexualidad … [al hacer] posible nuevas formas de ciudadanía sexual o de género, es decir, la participación activa en la creación colectiva del mundo a través de públicos de sexo y género”⁴.

De esta manera, en lugar de hablar de “el público”, ahora podemos hablar de una pluralidad de públicos, quienes conforme adoptaron lo *queer* –para teorizar sobre diferentes modos de existencia dentro de la cultura y la sociedad–, crearon un movimiento ideológico arraigado en la teoría *queer*. Al apropiarse de lo *queer* y sus estrategias, estos públicos abordan la inequidad del poder institucional, brindan una oportunidad para desestabilizar los géneros binarios y roles heteronormativos, y denuncian o apuntan a la vigilancia camuflada de la norma. Los artistas contemporáneos han interactuado con esta noción ampliada de *queer* desde la década de 1960, participando en un proyecto de creación que tiene como objetivo apoyar nuevas y diferentes formas de vida afectiva, erótica, personal y pública.

3 Michael Warner, “Public and Private,” en *Publics and Counterpublics* (New York, NY: Zone Books, 2014), 63.

4 Michael Warner, “Public and Private,” en *Publics and Counterpublics* (New York, NY: Zone Books, 2014), 56-57.

Txmin Badiola, Jonathan Horowitz y Silvia Gruner buscan resignificar aspectos de lo que se considera la norma, desde lo cultural y social. *Vida Cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* (1995), de Badiola, presenta a dos personajes que recrean momentos de sus vidas frente a la cámara. Vestido con botas militares, pantalones cortos de boxeo y un pasamontañas, la indumentaria del personaje central se asemeja a la de la subcultura del cuero y podría interpretarse como una especie de *drag*. Sin embargo, el interior doméstico, la caja de pizza abierta y las latas de cerveza sitúan el momento en lo banal. Esta constelación de objetos logra construir una normalidad en la que se cosifican estos extraños personajes semidesnudos. *Crucifix for Two* [Crucifijo para dos] (2011) de Jonathan Horowitz subvierte el simbolismo religioso al transformar la representación del tormento singular del “salvador” en un signo de sufrimiento compartido. Compuesta por dos cruces idénticas de madera tallada, la pieza critica las convenciones heteronormativas que designan como inaceptables a los homosexuales en la iglesia católica. Horowitz invierte sutilmente las nociones preestablecidas e introduce nuevas narrativas. Silvia Gruner, por otro lado, descontextualiza objetos que son símbolos de lo doméstico y femenino en *Lazy Susan* [2000]. La secuencia de video de cuatro minutos de una bandeja giratoria sobre la que dos vasos parecen bailar al ritmo de la música clásica resignifica la mesa, los platos y los cubiertos. Al reducirlos a pequeños personajes absurdos en una danza, Gruner los despoja de sus connotaciones y usos habituales, produciendo una obra que puede leerse como una confrontación con el género y las estructuras binarias que conforman nuestra comprensión de los objetos, espacios e identidades.



Silvia Gruner. *Lazy Susan*, 2000. La Colección Jumex, México

Michael Warner escribe que “al igual que las de género, las orientaciones de lo público y lo privado tienen sus raíces en lo que los antropólogos llaman *habitus*: las convenciones mediante las cuales experimentamos, como si fuera natural, nuestros propios cuerpos y movimientos en el espacio del mundo”.⁵ El hecho de que el género, el reconocimiento que se le da y su capacidad de impactar en la esfera pública está dictado por normas que históricamente han categorizado lo masculino como público y lo femenino como privado, así como la idea de que estas categorías son cualquier cosa, más que construcciones sociales y culturales, son un tema crítico para los artistas contemporáneos. *Fountain (Buddha)* [Urinario Buda] (1996) de Sherrie Levine deconstruye la autoría, la autenticidad, la originalidad y la materialidad al apropiarse y reproducir las obras de artistas masculinos que dominaron patriarcalmente el canon histórico del arte; sugiriendo que todas estas categorías definitorias tienen una mutabilidad inherente más allá de nuestra noción preconcebida de que el genio tiene género. Ella pone al descubierto el dominio público masculino, insertando tanto su práctica como su persona en el canon y negándose a desvanecerse en la esfera privada. Del mismo modo, la obra de Monica Bonvicini plantea cuestiones de género, relaciones de poder, política y representación. El cristal agrietado, las letras que gotean y el mensaje esmaltado de *No Erection without Castration* [No hay erección sin castración] (1965) crean una extraña mezcla de agresividad e ironía que desmitifica el papel de la masculinidad en la sociedad contemporánea. Bonvicini deconstruye el teatro de espectáculo que rodea a la masculinidad, interviniendo

5 Michael Warner, “Public and Private,” en *Publics and Counterpublics* (New York, NY: Zone Books, 2014), 23.

materiales y presentando mensajes que aluden a particulares tipos de actividades habitualmente realizadas por hombres.

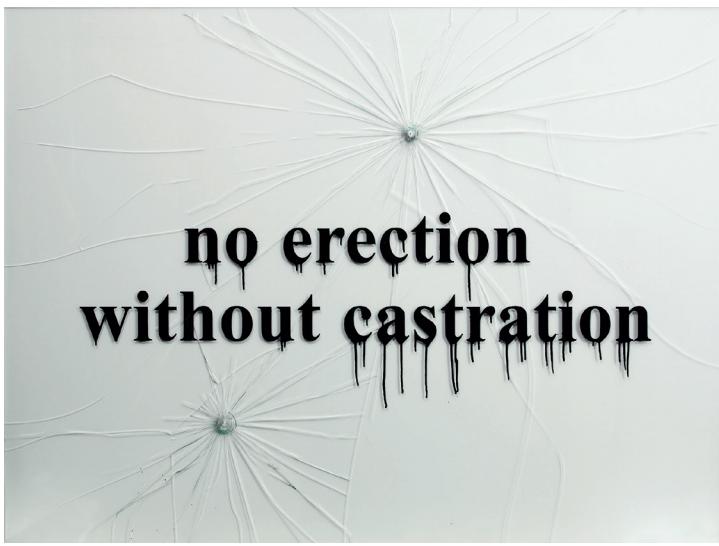
Danny McDonald y John Waters toman dos ídolos de la cultura popular como punto de partida para deconstruir ideas sobre la feminidad y masculinidad. Ambos representan estrellas de nuestro imaginario cultural en sus piezas, cuestionando las formas en que han sido identificadas e inscritas en la cultura y señalándolas como partes existentes del discurso *queer*. Un simple movimiento de la mano hacia abajo comunica una identidad *queer* en *James Dean was Gay* [James Dean era gay] (2000-2012). McDonald se apropió de un símbolo utilizado por la comunidad LGBTQIA+ para indicar la sexualidad y lo integra en una escultura del actor que, a pesar de los rumores, siempre expresó que no era gay y ha pasado a la historia como un ícono de masculinidad heteronormativa. John Waters, por otro lado, sólo muestra fragmentos del cuerpo de Elizabeth Taylor, deconstruyendo la feminidad exagerada de esta estrella del cine clásico de Hollywood. El cuadrado en blanco al centro de *Liz Taylor's Hair and Feet* [Pies y pelo de Liz Taylor] (1996) está rodeado de fotografías de la actriz; y le pide al espectador que se imagine a sí mismo rodeado y poseyendo su cabello y sus pies. Esto a su vez hace vacilar su feminidad icónica, ya que partes de su imagen se mezclan y combinan con la propia imaginación del espectador. McDonald y Waters transforman estilos fundamentales de encarnación, a través de obras que median las identidades que representan.

El lenguaje tiene el poder de afirmar o de romper con la norma. Sarah Lucas, Ugo Rondinone y Glenn Ligon lo emplean como vehículo para cuestionar la realidad. En *Love – Sculpture for the Blind* [Escultura de amor para ciegos] (1993), Lucas se enfrenta a las convenciones que rodean la sexualidad y el amor,

apuntando a la idea de que las personas con discapacidad a menudo son desexualizadas en la mente del público, por lo que su obra desafía la hipocresía que rodea al tema al imponer radicalmente la presencia de esta condición física. *Love Invents Us* [El amor nos inventa] (1999) de Ugo Rondinone encarna una declaración de apoyo a la libertad de elegir a quién se ama mediante la incorporación del arcoíris –símbolo que se ha convertido en sinónimo de la comunidad *queer*– dentro de su escultural frase. Mientras tanto, *Stranger #28* [Extraño #28] de Glenn Ligon toma como punto de partida el ensayo de James Baldwin “*Stranger in the Village*” [Extraño en la aldea] (2006) para referirse al ser visto y no visto al mismo tiempo. El texto de color crema se vuelve casi invisible sobre una superficie del mismo color, aludiendo a las luchas invisibilizadas de ser negro y *queer* en una sociedad heteronormativa dominada por los blancos; una experiencia de vida que comparten Ligon y Baldwin.

Los artistas que se enfocan en la identidad *queer*, el *queering* y las estrategias de disrupción que surgieron de la teoría, y los movimientos sociales o políticos, buscan romper con lo normativo, transformar las formas de encarnación, la identidad y las relaciones sociales, y alterar el *habitus* por medio del cual las personas se entienden a sí mismos y su entorno. Participan en el proyecto político y social del movimiento *queer* con la esperanza de “[estimular la creación del] preguntas, imperativos, impulsos y objetivos que se relacionan con la capacidad de hacer algo extraño, de poner entre paréntesis la normalidad y de exigir la capacidad de rechazar, autodeterminarse o simplemente apartarse de la norma”.⁶

6 David J. Getsy, “Introduction // Queer Intolerance and its Attachments,” introducción a *Queer: Documents of Contemporary Art*, ed. David J. Getsy (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2016), 22.



Monica Bonvicini. *No Erection without Castration*, 2006. La Colección Jumex, México

Queer/ing

Adriana Kuri Alamillo

“The private is the public for those for whom the personal is the political.”

Michael Warner, *Public and Private*, 2005¹

Artists have a long history of living and speaking from outside of society’s established norms. Sexual difference, homoerotic imagery and questions of representation have appeared throughout art history; though it is contemporary artists who were among those at the vanguard of queer social movements and who helped place sexual identity at the center of cultural, social and political debates. Debates that informed and were informed by the practices of these artists and that brought about new ways of thinking on how society is structured.

Queer, up until the nineteenth century, was employed as a way of pointing to things or individuals that were considered odd, eccentric, or outside social norms. The word carried a particular kind of judgement and was often offered up as an epithet ascribed to others rather than oneself. However, it wasn’t until 1894 that it was specifically deployed as a homophobic slur by John Sholto Douglas, ninth Marquess of Queensbury, in a letter to his son.

¹ Michael Warner, “Public and Private,” in *Publics and Counterpublics* (New York, NY: Zone Books, 2014), 33.

Though LGBTQIA+ (lesbian, gay, bisexual, trans, queer, intersex, asexual) social movements of the 1960s and 70s called for the rejection of labels, interpreting them as derogatory, the term queer was reclaimed in the 1980s and 90s as a badge of honor by those it had been used to defame. Queer became the basis of a social, cultural, academic, and political movement that was spurred on by activists, academic scholars and artists, among others. Coalescing in the 80s, amid the suffering and public silence surrounding the AIDS epidemic, queer became a slogan of refusal to be assimilated into culturally defined norms. Signaling a defiance of the mainstream, an embrace of difference and uniqueness, and acting as a proclamation about the existence of a multiplicity of divergent identities, it became a rallying cry for those fighting to be seen and heard. The aim becoming not one of being accepted as normal, but rather one of questioning its categorical centrality and the constant policing of its borders.²

Queer has taken on the characteristics of a noun, an adjective, and a verb. A person can be queer, but so can a community or an object. It can signify belonging, adherence to a set of cultural or social ideologies, or a position of political activism. It can even be deployed as actionable, through the queering of subjects or material. Queering brought the private into the public, consciously making use of space, institutions, and sites in the public sphere to address the countless positions of

2 David J. Getsy, "Introduction // Queer Intolerance and its Attachments," introduction to *Queer: Documents of Contemporary Art*, ed. David J. Getsy (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2016), 12-13 & Christina B. Hanhardt, "Queer History", *The American Historian*, Organization of American Historians, June 15, 2021, <https://www.oah.org/tah/issues/2019/may/queer-history/>.

apartness from which queer is posited. Thus creating a community formed precisely “by [its] conflict with the norms and contexts of [its] cultural environment”³ and “[working] to elaborate new worlds of culture and social relations in which gender and sexuality can be lived... [by] making possible new forms of gendered or sexual citizenship—meaning active participation in collective world making through publics of sex and gender.”⁴

Thus, instead of speaking about *the* public, we can now speak of a plurality of publics; and as these new voices adopted queer to theorize about different modes of existence within culture and society, they in turn created an ideological movement rooted in queer theory. By appropriating queer and its strategies these publics address the inequity of institutional power, provide an opportunity to destabilize binary genders and heteronormative roles, and call out or target the camouflaged policing of the norm. Contemporary artists have engaged with this expanded notion of queer since the 1960s, participating in a world-making project that aims to support new and different forms of affective, erotic, personal and public living.

Txomin Badiola, Jonathan Horowitz and Silvia Gruner all seek to resignify aspects of what is considered the norm, culturally and socially. Badiola’s *Vida Cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* [Everyday Life (with two characters pretending to be human)] (1995) engages two characters who reenact moments from their lives in front of the camera. Clad in military boots, boxing shorts and a ski mask,

3 Michael Warner, “Public and Private,” in *Publics and Counterpublics* (New York, NY: Zone Books, 2014), 63.

4 Michael Warner, “Public and Private,” in *Publics and Counterpublics* (New York, NY: Zone Books, 2014), 56-57.

the central character's apparel brings to mind that of the leather subculture and could be interpreted as a kind of drag. However, the domestic interior, open pizza box and beer cans ground the moment in the banal. This constellation of objects manages to construct a normality into which these odd half-naked characters are reified. Jonathan Horowitz's *Crucifix for Two* (2011) subverts religious symbolism by transforming the representation of the singular torment of "the saviour" into a sign of shared suffering. Made up of two identical carved wood, conjoined crosses, the piece critiques the heteronormative conventions that designate homosexuals as unacceptable within the Catholic Church. Horowitz subtly reverses pre-established notions and introduces new narratives. Silvia Gruner decontextualizes objects that are symbols of the domestic and female in *Lazy Susan* (2000). The four-minute video sequence of a rotating tray upon which two glasses seem to dance to the rhythm of classical music resignifies the table, the plates, and the cutlery. Reducing them to absurd little characters in a dance, Gruner strips away their usual connotations and uses, producing a work that can be read as a confrontation with gender and the binaries that structure our understanding of objects, spaces and identities.

Michael Warner writes that "like those of gender, the orientations of public and private are rooted in what anthropologists call habitus: the conventions by which we experience, as though naturally, our own bodies and movement in the space of the world."⁵ The fact that gender, its recognition and ability to impact in the public sphere is dictated by norms

5 Michael Warner, "Public and Private," in *Publics and Counterpublics* (New York, NY: Zone Books, 2014), 23.



Txomin Badiola. *Vida Cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*, 1995. La Colección Jumex, México

that have historically categorized the masculine as public and feminine as private, as well as the idea that these categories are anything but social and cultural constructs is a critical point for contemporary artists. Sherrie Levine's *Fountain (Buddha)* (1996) deconstructs authorship, authenticity, originality and materiality by appropriating and reproducing the work of male artists who commandeered patriarchal dominance of the art historical canon; suggesting that all of these defining categories have an inherent mutability beyond our preconceived notion that genius is gendered. She points out male public dominance by inserting both her practice and person into the canon and refusing to fade into the private sphere. Similarly, Monica Bonvicini's work raises issues of gender, power, relationships, politics, and representation. The cracking glass, dripping letters and enameled message in *No Erection without Castration* (1965) create a strange mixture of aggressivity and irony that demystifies the role of masculinity in contemporary society. Bonvicini deconstructs the theater of spectacle that surrounds masculinity by intervening materials and presenting messages that allude to specific kinds of activities usually performed by men.

Danny McDonald and John Waters take on two idols of popular culture as a jumping off point from which to deconstruct ideas of femininity and masculinity. Both represent stars from our cultural imaginary in their pieces, questioning they ways in which they've been identified and inscribed into culture and pointing to them as existing parts of queer discourse. A simple downward flick of the hand communicates a queer identity in *James Dean was Gay* (2000-2012). McDonald appropriates a symbol used by the LGBTQIA+ community to indicate sexuality and integrates it into a sculpture of the actor

who, despite rumor, always expressed he wasn't gay and who has gone down in history as an icon of heteronormative masculinity. John Waters on the other hand, depicts only snippets of Elizabeth Taylor's body, deconstructing the overly feminized bombshell of classical Hollywood cinema. The blank square at the middle of *Liz Taylor's Hair and Feet* (1996) is surrounded by photographs of Elizabeth Taylor; and asks the viewer to imagine themselves as surrounded by and possessing her hair and feet. This in turn queers her perceived iconic femininity, as parts of her image are mixed, matched and combined with the viewer's own imagination. McDonald and Waters transform fundamental styles of embodiment, through works that mediate the identities they represent.

Language has the power to both affirm and disrupt the norm. Sarah Lucas, Ugo Rondinone and Glenn Ligon employ it as a vehicle for queering reality. In *Love – Sculpture for the Blind* (1993) Lucas takes on the conventions surrounding sexuality and love, pointing to the idea that people with disabilities are often desexualized in the public mind and challenging the hypocrisy that surrounds these topics through radical presence. Ugo Rondinone's *Love Invents Us* (1999) quite literally declares support for the liberty to choose who one loves through the incorporation of the rainbow—a symbol that has become synonymous with the queer community—within his sculptural phrase. Meanwhile, Glenn Ligon's *Stranger #28* takes on James Baldwin's essay "Stranger in the Village" (2006) to refer to being seen and not seen at the same time. The cream-colored text becomes almost invisible upon a surface of the same color, alluding to the unseen struggles of being Black and queer in a white-dominated heteronormative society; an experience that both Ligon and Baldwin share.

The artists who engage with queer identity, queering and the strategies of disruption that emerged from queer theory and queer social or political movements all seek to break down the normative, transform modes of embodiment, identity, and social relations, and alter the habitus by which people understand themselves and their surroundings. They engage with politics and worlding hoping to “[spur] questions, imperatives, urges and aims that hover around the capacity to make strange, to bracket normalcy, and to demand the ability to reject, to self-determinate and to simply depart from.”⁶

6 David J. Getsy, “Introduction // Queer Intolerance and its Attachments,” introduction to *Queer: Documents of Contemporary Art*, ed. David J. Getsy (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2016), 22.



Danny McDonald. *James Dean was Gay*, 2000-2012. La Colección Jumex, México



Ugo Rondinone. *Love Invents Us*, 1999. La Colección Jumex, México

Lista de obra

Txomin Badiola (1957) <i>Vida Cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)</i> , 1995 Impresión cromogénica 127.5 × 194 × 2.5 cm La Colección Jumex, México	Danny McDonald (1971) <i>James Dean was Gay</i> , 2000-2012 [James Dean era gay] Figura de acción modificada, vidrio, madera, arcilla polimérica, arena, brillantina y pintura acrílica 82 × 30 × 21.6 cm La Colección Jumex, México
Monica Bonvicini (1965) <i>No Erection without Castration</i> , 2006 [No hay erección sin castración] Esmalte sobre vidrio 125 × 164 cm La Colección Jumex, México	John Waters (1946) <i>Liz Taylor's Hair and Feet</i> , 1996 [Pies y pelo de Liz Taylor] Impresión cromogénica 101.5 × 125 × 2.6 cm (pelo) 13.2 × 125 × 2.6 cm (pies) 12.5 × 17.8 cm, cada una La Colección Jumex, México
Silvia Gruner (1959) <i>Lazy Susan</i> , 2000 Video 3 min 40 s La Colección Jumex, México	Glenn Ligon (1960) <i>Stranger #28</i> , 2007 [Extraño #28] Óleo y yeso sobre lienzo 243.8 × 182.9 × 5 cm La Colección Jumex, México
Jonathan Horowitz (1966) <i>Crucifix for Two</i> , 2011 [Crucifijo para dos] Madera de olivo 40 × 32.5 × 5 cm La Colección Jumex, México	Ugo Rondinone (1964) <i>Love Invents Us</i> , 1999 [El amor nos inventa] Letrero de neón, vidrio acrílico, lámina translúcida, acero 309.88 × 720.09 cm La Colección Jumex, México
Sherrie Levine (1947) <i>Fountain (Buddha)</i> , 1996 [Urinario Buda] Bronce fundido 32 × 40 × 46 cm La Colección Jumex, México	Sarah Lucas (1962) <i>Love - Sculpture for the Blind</i> , 1993 [Amor - Escultura para ciegos] Concreto fundido 23 × 24 × 23 cm La Colección Jumex, México

List of works

Txomin Badiola (1957) <i>Vida Cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)</i> , 1995 [Everyday Life (with two characters pretending to be human)] C-print 127.5 × 194 × 2.5 cm La Colección Jumex, México	Danny McDonald (1971) <i>James Dean was Gay</i> , 2000-2012 Modified action figure, glass, wood, polymer clay, sand, glitter and acrylic paint 82 × 30 × 21.6 cm La Colección Jumex, México
Monica Bonvicini (1965) <i>No Erection without Castration</i> , 2006 Enamel on glass 125 × 164 cm La Colección Jumex, México	John Waters (1946) <i>Liz Taylor's Hair and Feet</i> , 1996 C-print 101.5 × 125 × 2.6 cm (hair) 13.2 × 125 × 2.6 cm (feet) 12.5 × 17.8 cm, each La Colección Jumex, México
Silvia Gruner (1959) <i>Lazy Susan</i> , 2000 Video 3 min 40 sec La Colección Jumex, México	Glenn Ligon (1960) <i>Stranger #28</i> , 2007 Oil stick and gesso on canvas 243.8 × 182.9 × 5 cm La Colección Jumex, México
Jonathan Horowitz (1966) <i>Crucifix for Two</i> , 2011 Olive wood 40 × 32.5 × 5 cm La Colección Jumex, México	Ugo Rondinone (1964) <i>Love Invents Us</i> , 1999 Neon sign, acrylic glass, translucent foil, steel 309.88 × 720.09 cm La Colección Jumex, México
Sherrie Levine (1947) <i>Fountain (Buddha)</i> , 1996 Cast bronze 32 × 40 × 46 cm La Colección Jumex, México	
Sarah Lucas (1962) <i>Love - Sculpture for the Blind</i> , 1993 Cast concrete 23 × 24 × 23 cm La Colección Jumex, México	

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Queer/ing
JUN.2021

Traversing the Collection
Queer/ing

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. 2021

