

Podría ser (una flecha)



MUSEO JUMEX

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Organizada por / Organized by
Catalina Lozano
Curadora asociada / Associate Curator

María Emilia Fernández
Asistente curatorial / Curatorial Assistant

Coordinación de Exposiciones / Exhibitions
Coordination
Begoña Hano

Diseño museográfico / Exhibition Design
Xabier Salaberria

Registro / Registrar
Luz Elena Mendoza

Asistente de Registro / Assistant,
Conservation and Collection
Mariana López

Diseño gráfico / Graphic Design
Andrea Volcán

Producción / Production
Francisco Rentería, Enrique Ibarra, Lissette Ruiz

Montaje / Installation Team
Óscar Díaz, Iván Gómez, José Juan Zúñiga

Coordinación audiovisual / Audiovisual Coordinator
Daniel Ricaño, Arturo Vázquez

CUADERNILLO / BOOKLET

Textos y traducciones / Texts and translations
Catalina Lozano, María Emilia Fernández

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Acely Ramírez

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2018

● **Podría ser
(una flecha)**

● **Una lectura de
La Colección Jumex**

● **Could Be (An Arrow):
A reading of
La Colección Jumex**

Podría ser (una flecha). Una lectura de La Colección Jumex







Catherine Opie, *Mary*, 2012. Impresión con pigmento. La Colección Jumex, México

PODRÍA SER (UNA FLECHA): UNA LECTURA DE LA COLECCIÓN JUMEX

Catalina Lozano

Remembrance has a rear and a front...

—Emily Dickinson (1924), retomado por
Roni Horn en *Key and Cue: No. 1182* (1996)

Esta exposición es una lectura de la Colección Jumex que explora la forma en que un grupo de artistas mujeres han desplegado ciertas estrategias conceptuales y formales para interrogar y, en algunos casos, subvertir los cánones tradicionales de producción de imágenes en el arte, entendidas no sólo como superficies bidimensionales, sino también como “objetos” tridimensionales, mentales o escritos. Los núcleos temáticos que organizan la exposición funcionan como constelaciones, conjuntos que establecen relaciones temporales entre obras inherentemente diferentes, pero que configuran un sentido transitorio. A su vez, la exposición refleja una preocupación por interrogar las identificaciones que se tienen sobre la feminidad e invertir la mirada que se posa sobre la mujer para que sea ella quien cuestione a su espectador e interpele los mecanismos de producción y distribución.

La noción de inconsciente óptico fue esencial para crear las constelaciones que componen *Podría ser (una flecha)*; una noción que se diversifica y asocia a otras ideas o formas de entender el trabajo de estas artistas. El inconsciente óptico es un término acuñado por Walter Benjamin,¹ que denomina la capacidad ampliada de percepción generada por las cámaras fotográficas y de cine a través de las imágenes técnicas. Éstas revelarán al ojo lo que antes no era posible ver conscientemente por ser detalles demasiado pequeños o rápidos.

Pero ¿por qué partir de la premisa de trabajar sólo con obras producidas por mujeres? Hay dos respuestas: la primera apunta hacia la intención de contribuir a re-balancear la predominancia de visibilidad de artistas hombres en el canon producido por la historia del arte occidental y reconocer la formación de juicios basados en esa predominancia; la segunda respuesta parte de un interés genuino por explorar cómo esta decisión tiene un impacto institucional sobre la forma en que el espacio del museo opera.

7

1 Ver Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Editorial Itaca, 2003).

En 1971, la historiadora del arte Linda Nochlin se preguntaba: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”² La respuesta se deslindaba del análisis de la producción artística y, en cambio, se concentraba en una crítica a la naturaleza ideológica de los parámetros establecidos para juzgar la creación artística, naturalizados y, por lo tanto, universalizados, y que habían excluido generalizadamente el arte hecho por mujeres. Esta construcción ideológica creó un canon bajo el cual se había escrito una historia del arte hegemónica dentro de una modernidad patriarcal. Si cuestionamos radicalmente esa historia del arte, entonces nos veremos en la obligación de replantear los paradigmas que han marcado la consagración de los artistas en la historia occidental y desarticular el funcionamiento de esos parámetros. Como afirma la teórica visual feminista Griselda Pollock: “el sexismo estructural de la mayor parte de las disciplinas académicas contribuye activamente a la producción y perpetuación de una jerarquía de género”.³ Por lo tanto, propone Pollock, “una de las principales responsabilidades de una intervención feminista debe ser el estudio de las mujeres como productoras”.⁴

8 Vale la pena recalcar que la pregunta de Nochlin se refería específicamente a las mujeres en la historia del arte occidental que, dentro de las estructuras de pensamiento patriarcales y coloniales, se diferenciaba drásticamente del arte no-occidental, sin historia, estudiado por la etnología, o como las describía el antropólogo Alfred Gell, “esas culturas que alguna vez cayeron bajo el dominio del colonialismo”.⁵ Estas divisiones también se ponen hoy en entredicho y comienzan a erosionarse. Gell afirmaba que no pueden existir diferentes criterios para definir lo que es arte dentro de una disciplina, ofreciendo la noción de arte como aquello que es capaz de mediar las relaciones sociales. Además, cada vez se hace más importante pensar las intersecciones de clase, raza y género que afectan la posición dialéctica que un/a productor/a tiene con respecto al ámbito en el que se inserta su trabajo.

¿Cómo describir la agencia —la capacidad para actuar en el mundo— de estas productoras que nos conciernen? El director de cine Jean-Luc Godard explicaba el acto de comunicar como “no ser ni el arco ni la persona que dispara la flecha, tampoco la persona que la recibe, sino ser la flecha. Y escribir, hacer una película, pensar y hablar son la flecha”.⁶ La exposición, pues, toma su título de esta idea sobre la comunicación. Hay que reconocer, sin embargo, que la equiparación del arte a la comunicación o a su legibilidad

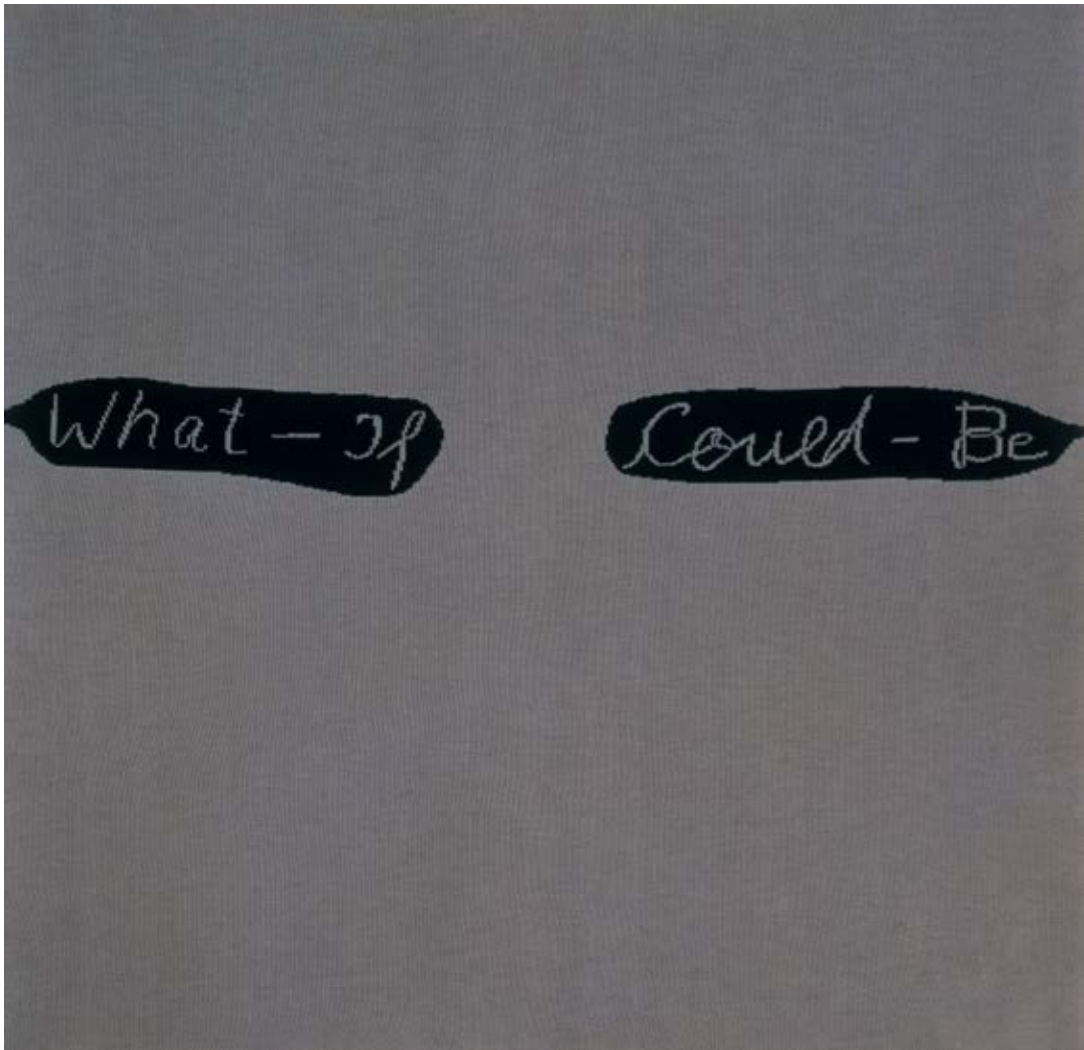
2 Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *ARTnews*, enero de 1971.

3 Griselda Pollock, “Feminist Interventions in Art Histories,” en *Kritische Berichte* 1/1988, 5. Traducción de la autora.

4 *Ibid.*, 11.

5 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1998), 1.

6 Jean-Luc Godard, *Introduction to a True History of Cinema and Television* (Montreal: Caboose, 2014), 197. Traducción de la autora.



Rosemarie Trockel, *Untitled (What-If Could-Be)*, 1990. Lana tejida. La Colección Jumex, México

es objetable. El arte, en gran medida, escapa a la premisa de comunicar; no tiene el deber de hacerse inteligible de la misma forma que un texto. Esta tensión irresoluta nos sirve para articular la imagen eficiente de la flecha y su potencialidad. El título *Podría ser (una flecha)* hace también un guiño a *Untitled (What-if Could-be)* [Sin título (Qué tal-si Podría-ser)] (1990) de Rosemarie Trockel, incluida en la exposición, como un llamado a un estado fértil de latencia, pero con la intencionalidad de la flecha que ha sido disparada, que crea su medio de expresión.

Volvamos al inconsciente óptico. Aquí, responde más a la aproximación del antropólogo Michael Taussig, que a la tal vez más obvia —por lo menos en el ámbito del arte contemporáneo— de la crítica y teórica del arte Rosalind E. Krauss, quien toma distancia explícita de Benjamin y además se centra en el análisis de la obra de artistas hombres europeos y estadounidenses. Taussig indica que para Benjamin la cámara es “la máquina que abre el inconsciente óptico”. Y son estas nuevas “máquinas miméticas” o “miméticamente capaces” —como llama Taussig a las cámaras— las que “crearían un nuevo sensorio que involucra una nueva relación sujeto-objeto y, por lo tanto,



una nueva persona”.⁷ El inconsciente óptico es lo que realmente se revela a la percepción humana con las “nuevas” imágenes técnicas, aquello que no se fijaba anteriormente en la conciencia, y que se hace perceptible ahora como “objeto” de visión a partir del desarrollo del proceso fotográfico y, más adelante, cinematográfico. La “nueva persona” surgida de ese sensorio no tiene necesariamente una identidad fija, sino que proviene de los procesos de subjetivación que suponen cualquier tecnología⁸ y, más aún, una tecnología de la imagen: “La imagen es un lugar que alberga significado, estructurada ya por procesos psicológicos, al servicio de ellos como portadora de afectos, fantasías y significados desplazados”.⁹

Las máquinas miméticas funcionan de manera análoga a los procesos fisiológicos que involucran la aprehensión de una imagen. Al describir esos procesos de percepción, Taussig se refiere no tanto a la mente, sino a la “mente encarnada” y lo ejemplifica del siguiente modo: “...un rayo de luz, por ejemplo, se mueve desde el sol naciente hacia el ojo humano en donde toma contacto con los bastones y conos para formar, por medio de los circuitos del sistema nervioso central, una copia (culturalmente sintonizada) del sol naciente”. Para Taussig, la percepción implica una encarnación, un contacto de la mente con aquello que es percibido, concluyendo que “contacto y copia se fusionan para volverse virtualmente idénticos”.¹⁰ Estas ideas se reflejan en el trabajo de Tacita Dean, una artista para quien la imagen digital no puede capturar ciertas cosas que la película fotosensible sí. Un caso paradigmático es el rayo que Dean logró capturar en Madagascar, *The Green Ray* [El rayo verde] (2001),¹¹ visible cuando el sol se esconde en el horizonte y la luz se curva y refracta. Dean pone en marcha procesos en los que la relación corporal entre la imagen y el espectador se materializan de diferentes formas. Sus reflexiones sobre la producción de imágenes y cómo éstas se fijan en un medio y, después, pasan al ojo del observador, adquieren una dimensión relacional al realizarse en postales, imágenes-objeto con una lógica de circulación que les es inherente.

Tanto para Krauss como para Taussig hay algo fantasmal en el inconsciente óptico, un residuo que cuestiona a la modernidad desde adentro y que la

7 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (Nueva York, Londres: Routledge, 1993), 24.

8 El filósofo Giorgio Agamben describe estos procesos como inherentes a la interacción de los seres con el dispositivo que produce ese sujeto transitorio, lo que implica que ese sujeto no tiene una entidad fija, sino que se reconfigura como tal a través de diferentes dispositivos. Para Agamben los nuevos dispositivos tecnológicos, como los teléfonos celulares, han cesado de generar procesos de subjetivación y, por el contrario, producen des-subjetivación. Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* (Barcelona: Anagrama, 2015).

9 Griselda Pollock, “The Image in Psychoanalysis and the Archeological Metaphor”, *Psychoanalysis and the Image: transdisciplinary perspectives*, ed. Griselda Pollock (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006), 4.

10 Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, 21.

11 Un guiño a la película homónima de Éric Rohmer de 1986.

acecha. Así pues, si los procesos industriales característicos de la modernidad permitieron la divulgación de la fotografía y el cine, éstos últimos crearon imágenes y con ellas afectos capaces de erosionar la lógica que las produjo. Para Krauss: “el inconsciente óptico reivindicará para sí esta dimensión opaca, repetitiva, temporal. Se desplegará sobre la lógica modernista sólo para atravesar su núcleo, para deshacerlo, para refigurarlo de otra manera”.¹²

Tal vez esta cualidad tenga que ver con la dimensión mágica que le atribuye el filósofo Vilém Flusser a las imágenes, en donde “todo se repite y todo participa de un contexto pleno de significado. El mundo de la magia difiere estructuralmente del mundo de la linealidad histórica [de la escritura], donde nada se repite jamás, donde todo es el efecto de causas y llega a ser causa de ulteriores efectos”.¹³ Con esta contraposición, Flusser insiste en el carácter recurrente e inmediato de la imagen y, al asociarlo con la magia, lo pone del lado de lo ritual, de lo repetitivo. Esta comparación entre lo lineal y lo cíclico se hace relevante al pensar en la práctica de la artista Cathy Wilkes en la que “el proceso a través del cual el arte transforma los lugares comunes tiene que ver menos con los desplazamientos modernos del *ready-made* que con sistemas más cíclicos y antiguos de creencias mágicas”.¹⁴ Para Wilkes es importante que algo quede opaco, resistirse a la idea de “entender” el arte.

12

Una cierta opacidad, que es inherente también a la magia y a su eficacia, hace parte del mecanismo mismo de producción de imágenes. En el caso de la fotografía, “(e)l funcionario domina el aparato mediante el control de su exterior (‘entrada’ y ‘salida’), y es dominado a su vez por la opacidad de su interior”.¹⁵ Hay una tensión permanente entre las agencias de lo que Flusser llama el funcionario y su dispositivo. La flecha es tal vez el sujeto que nace del matrimonio de ambos, o más bien de la acción de este sujeto incierto que mantiene una cierta opacidad en la operación, en donde la agencia del arte encuentra terreno fértil. La imagen fragmentada de Faye Dunaway en *Woman with a Camera (35 mm)* [Mujer con una cámara (35 mm)] (2009) de Anne Collier crea ese sujeto y, como en la amplia serie de obras de la artista dedicadas a mujeres con cámaras —que parten de imágenes encontradas, estilizadas, prototípicas— la exploración de estos sujetos culturales insinúa ese agenciamiento¹⁶ especial que queremos resaltar.

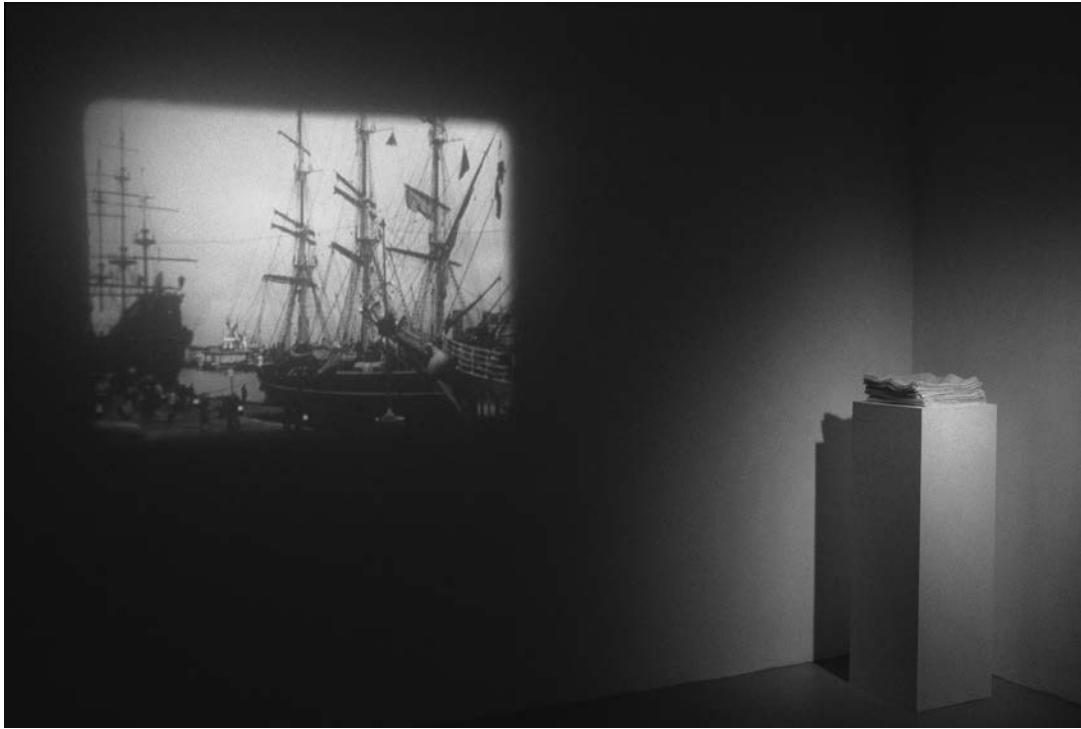
12 Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico* (Madrid: Tecnos, 1997), 39.

13 Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (México: Trillas-Sigma, 1990), 12.

14 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3883>. Consultado el 1 de noviembre de 2018.

15 Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 28.

16 “El agenciamiento se traduce en la capacidad del sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las lógicas de control que se le imponen”. En “Abecedario anagramático”: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/agenciamiento> Consultado el 26 de octubre de 2018.



Amalia Pica, *To Everyone that Waves*, 2005–2006. Película en blanco y negro de 16 mm y pila de pañuelos blancos sobre pedestal blanco. Vista de instalación en Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Ámsterdam, 2005. Fotografía: Renaat Jansen. La Colección Jumex, México

Sin embargo, esta no es una exposición de fotografía exclusivamente. Si nos hemos extendido en este medio es porque inaugura una nueva forma de mirar, a través de lo que se ha dado a llamar las “imágenes técnicas”, creando una ontología de la imagen en la que nuestra relación con la misma cambia, aún respecto a las imágenes no técnicas porque cambia nuestra forma de ver. Con estas reflexiones, pues, intentamos ampliar el espectro de los formatos y prácticas a partir de los cuales la agencia de esta flecha puede actuar, bajo el supuesto de que una vez abierto ese inconsciente óptico, la producción del arte se habrá transformado.

Si bien anteriormente tomábamos precaución de no apresurarnos en equiparar el arte a la comunicación y diferenciar entre la agencia del arte y la agencia del texto, es importante resaltar el papel que juega este último como medio del arte contemporáneo. No en vano, la exposición abre con la obra *Truisms* (1983) de Jenny Holzer, que permite pensar en la irrupción del arte en el dominio público y en su distribución como estrategia conceptual. Los *truisms* o perogrulladas de Holzer han aparecido en volantes, vallas y ropa, pero aquí la obra se presenta como un letrero de luz LED.¹⁷ La forma en la que estos letreros circulan los vuelve al mismo tiempo lenguaje e imagen; nos

17 Recientemente, uno de ellos: “Abuse of power comes as no surprise” [El abuso de poder no es ninguna sorpresa] ha sido reapropiado por mujeres que, dentro del campo profesional del arte contemporáneo, denuncian el sexismo prevaleciente en las instituciones y las conductas sexuales inapropiadas de algunos de sus colegas. <http://www.not-surprised.org/home/>



Anna Boghiguan, *Cities by the River, Amazon*, 2014. Encáustica y lápiz sobre papel. Cortesía de la artista y Sfeir-Semler Gallery, Beirut y Hamburgo

ayudan a pensar en su dispersión y potencial dentro de una historia del arte marcada por las ideas de autoría y aura como aquellas que otorgan valor. Visualmente, la pieza se inscribe en una estética influenciada por los sistemas de distribución de la información dentro de la cual converge la legibilidad de la imagen-objeto y la del texto. “¿Qué es lo que al fin y al cabo hace a la publicidad tan superior a la crítica?”, preguntaba Benjamin: “No lo que dice el rojo rótulo eléctrico, sino el charco de fuego que lo refleja en el asfalto”.¹⁸

Espacialmente, la exposición tiene una estructura que se desarrolla en diferentes direcciones. Parte de la reflexión sobre una dimensión física y fisiológica de la percepción que se alberga en lo óptico, para ir abriéndose hacia la apropiación, presentación y creación del espacio y sus connotaciones tradicionales de género y cómo éstas pueden ser transgredidas. Este espacio subvertido camina hacia lo político por medio de dos senderos, el del paisaje como construcción histórica e ideológica; y el de los afectos, es decir, cómo nos vemos afectados y tenemos la capacidad de afectar a otros, y su dimensión privada y pública. Esta apertura hacia lo político y lo afectivo adquiere una dimensión colectiva. La reflexión pasa desde ahí hacia el cuerpo, sobre todo el femenino, y su representación por parte de de artistas mujeres. Finalmente, proponemos una noción expandida de retrato en la que las imágenes funcionan, hasta cierto punto, como espejos que reflejan a sus productoras y al contexto que las hace posibles.

15

Oscilar entre diferentes escalas permite considerar la mirada como una forma de desplegar pensamientos críticos que abarcan desde el interior del cuerpo —como en el caso de *Digestive System* [Sistema digestivo] (1992), las tripas expuestas de Kiki Smith—, hasta las nociones paradigmáticas de horizonte y panorama, a las que hacen referencia la puesta de sol de Tacita Dean y la reflexión sobre un paisaje político de Marine Hugonnier en *Ariana* (2003). Algunas obras pasan por el terreno relacional de los afectos, que se inscriben en la cotidianidad y se entretajan con la ficción, como en *Les Goddesses* (2011), la narrativa “monstruosa” de Moyra Davey en la que lo personal y lo literario se entretajan; o la implicación personal de Ana Gallardo con un grupo de extrabajadoras sexuales mayores en donde, desde un contexto social de marginalización, se visibilizan cuestiones económicas, de trabajo y solidaridad en medio de la precariedad causada por una sociedad patriarcal capitalista. Por otro lado, la interrogación del paisaje como sujeto histórico y la memoria como material de reconstrucciones visuales también aparecen en la muestra: en una escena emblemática, y al mismo tiempo inidentificable, de las migraciones del siglo XX creada por Amalia Pica —*To Everyone That Waves* [A todos los que se despiden] (2005–2006)—, o en las

18 Walter Benjamin, *Calle de sentido único* (Editor digital: Titivullus), 62.
<http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/Walter-Benjamin-Calle-de-sentido-único.pdf>. Consultado el 3 de noviembre de 2018.



Pauline Boudry, Renate Lorenz, fotograma de *Silent*, 2016. Instalación con video HD.
Cortesía de las artistas, Ellen de Bruijn, Ámsterdam y Marcell Alix, París

16

series que componen *Cities by the River* [Ciudades sobre el río] (2014), los dibujos expresivos de Anna Boghiguan en los que fragmentos de la vida urbana van esbozando paisajes afectivos, geográficos y políticos.

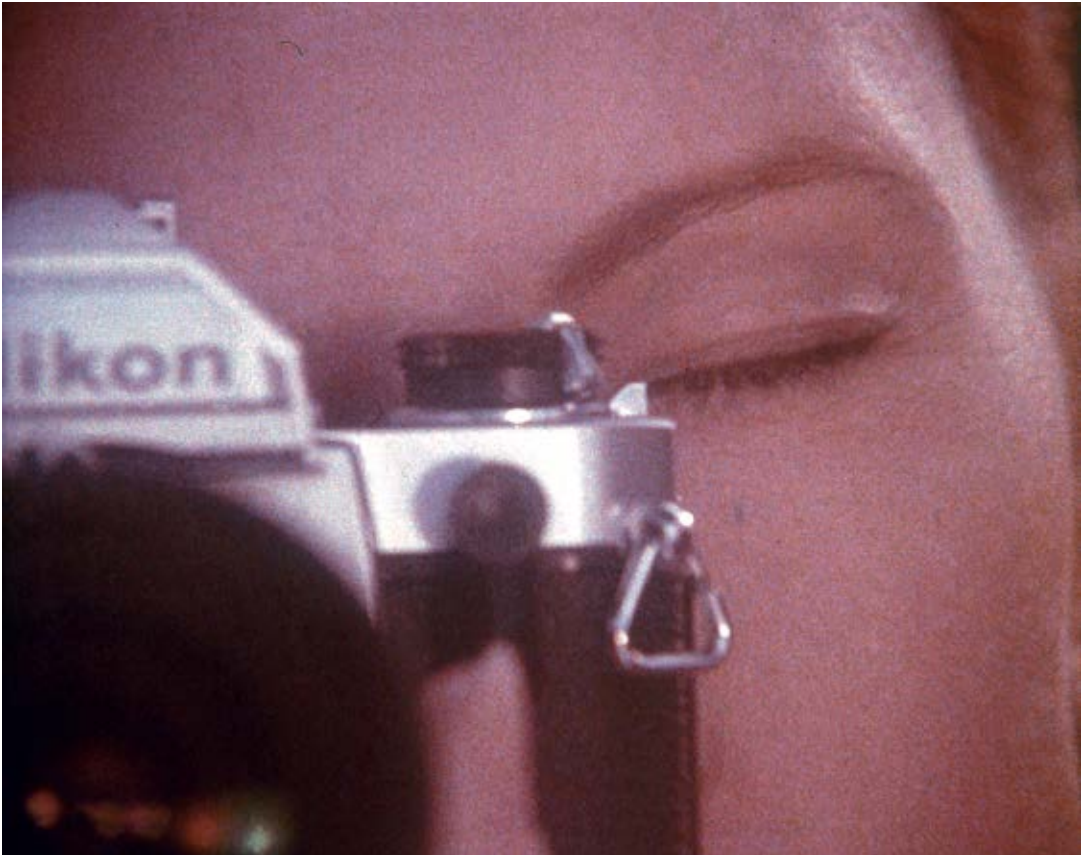
Los espacios institucionales y públicos asociados a la masculinidad han incluido los museos, los centros de investigación, las aulas donde el discurso se hace público. Reconocer la relación que el género tiene con el espacio, entendido como una producción social, implica también la necesidad de trastocar esos espacios, de representarlos desde otros lugares, de tomarlos para otros usos. Asimismo, dislocar el refugio privado al que históricamente se confinó a la mujer como objeto de deseo, como botín de conquista, implica reconocer la necesidad de problematizar esos espacios y los discursos que se construyen alrededor de ellos. En *Silent* [Silencioso/a] (2016), de Pauline Boudry y Renate Lorenz, la compositora transexual Aérea Negrot toma un espacio público, la Oranienplatz en Berlín, para interpretar en la primera parte del video la pieza *4'33"* (1952) de John Cage y más adelante cantar una canción que articula cuestionamientos sobre la supuesta naturaleza binaria del género con la manera en que esta rigidez respecto a la femineidad y la masculinidad afecta las relaciones de poder. Esta ocupación del espacio público por medio del silencio muestra la relación dialéctica que éste puede tener con los escenarios de poder.

La apropiación por parte de artistas mujeres de obras consagradas en la historiografía occidental del arte es un mecanismo para introducir una crítica feminista en la forma en la que ésta se ha ido escribiendo. Es el caso de

Sherrie Levine, quien sistemáticamente ha utilizado la reproducción de obras existentes, firmadas por hombres, como una forma de cuestionar ese modelo, así como las nociones de autoría y genialidad asociadas a muchos artistas como Marcel Duchamp, cuyo famoso urinal, *Fountain* [Fuente] (1917), Levine reproduce en bronce, dándole un material más digno de su lugar en los discursos hegemónicos. Hannah Wilke también interpeló la forma en la que la mujer era considerada y representada en la historia del arte y la cultura popular. En *Hannah Wilke Through the Large Glass* [Hannah Wilke a través del Gran vidrio] (1970), una acción performática en el Philadelphia Museum of Art, la artista llevó a cabo un *striptease* desde un lado del *Gran vidrio* (1915–1923) de Duchamp parodiando las poses, a menudo absurdas, de las modelos de la época que consolidaban un estereotipo de belleza específico mientras marginalizaban cualquier otra forma de ser mujer. Estas obras son eficaces en gran parte porque tanto el urinal como el *Gran vidrio* se han insertado en una cierta cultura popular informada por el inconsciente óptico y, al descontextualizarlas y desplazar su sentido original, encuentran una agencia mediadora y ejercen su potencial crítico.

Para la teórica y cineasta feminista Laura Mulvey, el gesto de Pandora, la mujer originaria dentro de la mitología griega, de abrir la caja, evoca la fragmentación dentro de la subjetividad de la mujer, “dividida en imagen, continuamente sometida a contradicciones ideológicas, encarnando mitologías y fantasías irreconciliables”. Mulvey ve en esta fragmentación un potencial porque “permite la heterogeneidad y la flexibilidad de ser valorada sobre y por encima de una perspectiva crítica única. La teoría y la crítica feministas y, ciertamente, el arte feminista, utilizan esta fragmentación, esquivando la visión miope de una sola perspectiva antropométrica”.¹⁹ A través de todas estas constelaciones, es importante pensar en un sujeto irresuelto que se recompone continuamente, cuya identidad no es fija, sino que se va recomponiendo constantemente en la labor de la imagen. Ante el mito del hombre blanco íntegro remendando su identidad, proponemos la realidad de un sujeto abierto e híbrido, capaz de generar medios críticos que no dejen de cuestionar cómo y desde dónde se escribe la verdad.

19 Laura Mulvey, “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity”, en *Sexuality and Space*, ed. Beatriz Colomina (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992), 70–71.



Anne Collier, diapositivas de *Woman with a Camera (35 mm)*, 2009. Proyección de 19 diapositivas.
La Colección Jumex, México

CONSTELACIONES

MÁQUINAS MIMÉTICAS Y MUNDOS VISUALES

Las imágenes se han convertido en el principal mediador entre nosotros y el mundo. Si bien estas hacen accesible e imaginable lo que nos rodea, también se interponen entre nosotros y la realidad. En palabras del filósofo Vilém Flusser, una vez hicimos imágenes para encontrar nuestro camino en el mundo, mientras que ahora intentamos encontrarlo en ellas. Más aún, hemos llegado a confiar en las máquinas que las producen, como si fueran nuestros propios ojos.

La visión depende de un complejo aparato fisiológico, de la retina, conos, bastones y el nervio óptico, y cómo responden a la luz. Del mismo modo, la cámara funciona con un mecanismo análogo; su eficiencia depende del hermetismo y el control de luminosidad que ejerce su operador. La fotografía y el cine han hecho una contribución clave para enriquecer la percepción visual. Los acercamientos y la cámara lenta nos introdujeron a estructuras completamente nuevas de la materia, haciendo evidente lo que antes sólo existía en el inconsciente óptico; una idea introducida por el filósofo Walter Benjamin para referirse a lo que no conocíamos antes del advenimiento de la cámara.

Las artistas en esta sección reflexionan sobre las máquinas que han establecido una nueva relación con la realidad. Tacita Dean utiliza película analógica para registrar la luz, mientras que las obras de Mary Corse reflejan la experiencia fisiológica de ver, creando un triángulo entre el espectador, la superficie y la luz. Sin embargo, otras artistas utilizan las ideas de refracción y proyección para introducir diferentes formas de ver. Anne Collier cuestiona la noción de lo femenino, invirtiendo la mirada que tradicionalmente se dirige hacia las mujeres, para interrogar al espectador. Estas obras nos invitan a reconsiderar cuestiones relacionadas con la representación, revelando el marco de la cámara como un espacio altamente disputado donde se gestan las relaciones de poder.

Artistas: Anne Collier, Mary Corse, Tacita Dean, Ceal Floyer, Tala Madani, R.H. Quaytman, Melanie Smith.

PERCEPCIÓN ENCARNADA

La arquitectura es uno de los factores cruciales que dan forma a la manera en que experimentamos y pensamos acerca de nuestro cuerpo. Al dividir la vida en espacios públicos o privados, el paisaje urbano no sólo moldea nuestra experiencia corporal sino también las relaciones familiares, sexuales y sociales. A su vez, el cuerpo también puede transformar la arquitectura de acuerdo con nuestras necesidades económicas y psicológicas. Ambos se definen mutuamente, dando lugar a un espacio donde el cuerpo puede ser cuestionado y reevaluado.

Las nociones estereotípicas del espacio ponen en evidencia el género de nuestro entorno. Tradicionalmente, se le ha atribuido una cualidad femenina a la esfera emocional, sexual e íntima del hogar, en contraste con el ámbito público masculino, aventurero e impersonal. La casa puede entenderse como un mecanismo para la domesticación de las mujeres, un espacio “interior” que también contiene la idea de “interioridad”, el territorio del deseo y la ansiedad, así como el escenario privado de los sentimientos.

20

Para subvertir el oscurecimiento sistemático de las mujeres en la historia del arte es necesario transgredir estas asociaciones físicas y metafóricas. Las artistas en esta sección nos presentan ejemplos de espacios públicos y privados, observando la arquitectura desde una perspectiva consciente de la mirada femenina. Tanto las imágenes de Sharon Lockhart del Museo Nacional de Antropología, como las fotografías de Luisa Lambri y Lake Verea de la casa del arquitecto Luis Barragán, nos invitan a considerar las implicaciones de una percepción pensada desde el cuerpo, así como la forma en que el espacio da forma a nuestra conciencia.

Artistas: Andrea Geyer, Candida Höfer, Luisa Lambri, Sharon Lockhart, Adriana Lara, Tania Pérez Córdova, Ale de la Puente, Lake Verea, Cathy Wilkes.



Lake Verea, IX. *Escalera y Biombo en Biblioteca. Cuartos oscuros. Barragán en penumbra*, 2011–2013.
Impresión Lightjet. Cortesía de las artistas. La Colección Jumex, México



Marine Hugonnier, fotogramas de *The Last Tour*, 2004. Película Super 16 mm transferida a video digital con sonido. La Colección Jumex, México

PAISAJES POLÍTICOS

El paisaje y sus disposiciones geográficas y espaciales afectan la forma en que habitamos el espacio. Mucho más que un simple telón de fondo, un paisaje puede estar permeado por una ideología, ser un reflejo de las construcciones políticas e históricas de una región o, como en la instalación de Amalia Pica, presentarnos un gesto donde la nostalgia aflora.

Los paisajes, como la historia, dependen en gran medida de las imágenes; es a través de éstas que se hacen visibles. Por lo tanto, controlar su representación puede ser visto como una movida estratégica: las imágenes pueden llegar a sustituir la memoria de un lugar y, al dominar la representación de una región, se puede controlar cómo se relacionan las personas con ese espacio.

Por medio de la representación del pasado, las artistas en esta sección revisitan la historia y establecen una forma distinta de construir la memoria visual en relación con el paisaje. Por ejemplo, las películas de Marine Hugonnier reflejan diferentes maneras de abordar este último, así como la distancia necesaria para captarlo. Sus obras combinan un punto de vista documental con elementos de ficción para cuestionar la producción del entorno y los intereses que representa.

Por otro lado, los dibujos de Anna Boghiguan operan como reflexiones sobre las condiciones geopolíticas en las que viven las personas, así como documentos de las ciudades por las que ella ha viajado. La artista describe fronteras geográficas y barreras sociopolíticas por cruzarse o no, tanto literalmente como en el terreno de lo imaginario.

Artistas: Anna Boghiguan, Mariana Castillo Deball, Minerva Cuevas, Marine Hugonnier, Teresa Margolles, Amalia Pica.

AFECTOS

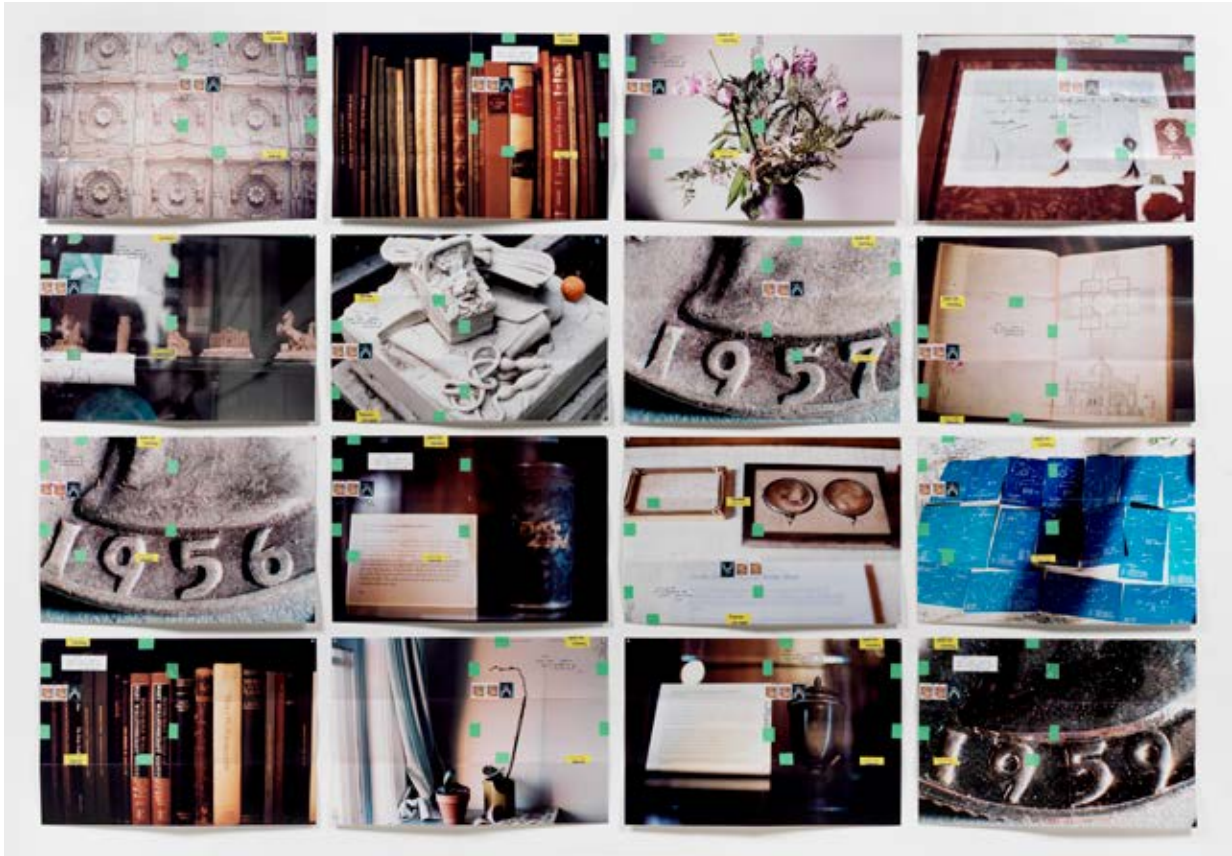
El afecto no es sólo una emoción o sentimiento, sino también la capacidad de afectar y ser afectado; está profundamente vinculado a nuestras relaciones con otras personas, así como con objetos e ideas, que en su capacidad de movernos y afectarnos se convierten en elementos relevantes dentro de estos intercambios.

En la sociedad contemporánea, esto se vuelve evidente en las negociaciones por el poder permeadas por cuestiones de género que son a menudo censuradas, o silenciadas para esconderlas detrás de una armonía artificial. Desde la esfera doméstica hasta la pública, pasando por el ámbito de la ficción, las obras de esta sección exploran los espacios y resquicios en los que lucha la afectividad.

24

Los afectos resuenan a nivel político e histórico, como es el caso en el video de Renate Lorenz y Pauline Boudry, *Silent*. La obra muestra un acto de silencio, seguido de una canción de protesta, y presenta ambos como actos de fuerza e incluso placer, sin borrar los rastros de violencia y vulnerabilidad. Por otro lado, el trabajo de Moyra Davey combina lo literario y la noción de puesta en escena, para revelar nuevas formas de relacionarse con la realidad; mientras que Rosemarie Trockel subvierte la representación de las mujeres en la sociedad moderna, a menudo reducidas a roles prototípicos asociados con lo doméstico, así como a la producción de textiles.

Artistas: Carol Bove, Moyra Davey, Ceal Floyer, Ana Gallardo, Silvia Gruner, Sherrie Levine, Renate Lorenz y Pauline Boudry, Pipilotti Rist, Valeska Soares, Rosemarie Trockel.



Moyra Davey, *Six Weeks Tour*, 2011. Impresión cromogénica, timbres postales, cinta adhesiva, tinta.
La Colección Jumex, México



Hannah Wilke, S.O.S. *Starification Object Series*, 1974. Impresión antigua de plata sobre gelatina.
La Colección Jumex, México

CUERPOS

En la historia occidental, el cuerpo femenino ha sido cosificado tanto por su función reproductiva como por su dimensión erótica, la cual ha sido simultáneamente reprimida y deseada. Las obras en esta sección se refieren a la política que se ejecuta a través de representaciones del cuerpo, y cómo las artistas buscan revertirlas. Las piezas exploran las formas en que el cuerpo es concebido conceptual, social, sexual o discursivamente, y cómo, a su vez, los cuerpos se reinscriben y proyectan en su entorno sociocultural.

El cuerpo, según el filósofo Maurice Merleau-Ponty, no es simplemente un recipiente o una superficie: tanto los órganos de los sentidos como la piel son nuestro punto de contacto con el mundo. Teóricas como Judith Butler han expandido este modelo fenomenológico utilizando los puntos de vista del feminismo; el cuerpo es una bisagra entre nosotros, los demás y nuestro entorno, pero también es el resultado de nuestros pensamientos y deseos, el lugar del afecto sin el cual no podríamos hablar de un yo.

27

Aquí las artistas han tomado el control sobre la representación de sus propios cuerpos: algunas obras consisten en partes del cuerpo, como los intestinos moldeados de Kiki Smith, mientras que otras producen fotografías altamente eróticas y abyectas, como las de Sarah Lucas. Por otro lado, las acciones de Ana Mendieta, documentadas en películas y videos, buscaban una reconexión espiritual y femenina con la tierra, en contra de todos los cánones blancos, patriarcales y coloniales. En conjunto, sus prácticas se enfocan en el cuerpo, pero de una manera que complejiza en lugar de simplificar el entendimiento del rol que juega en nuestro modo de hacer y ver la cultura visual.

Artistas: Sarah Lucas, Ana Mendieta, Annette Messenger, Kiki Smith, Tatiana Trouvé, Hannah Wilke.

ESPEJOS

No es casualidad que el retrato fuera la prioridad de la fotografía temprana. Como lo señaló el filósofo Walter Benjamin, el recuerdo de los seres queridos, ausentes o muertos, volvió a las imágenes valiosos instrumentos mágicos, capaces de evocar a estas personas ante nuestros ojos. En cierta forma, los retratos evidencian el hecho de que a menudo accedemos a la noción del ser a través del cuerpo visible.

La idea de uno mismo no sólo depende de quién crees que eres, sino de quién creen los demás que aparentas ser. En el trabajo de Emma Wolukau-Wanambwa, la identidad se presenta como algo flexible, que puede ser cuestionado y abierto a discusión, para repensar cómo ésta se construye en relación con otros. Esta sección nos invita a reconsiderar los retratos como imágenes con género, sexo, raza y clase, que se aprecian en formas siempre cambiantes dependiendo de su contexto. Nos ayudan a vernos a nosotros mismos mirando: intentan representar al Otro, pero también sirven como espejos.

28

Este ejercicio puede tomar diferentes formas, desde los retratos periódicos de Rineke Dijkstra de un joven francés en el servicio militar, hasta la representación poética tridimensional de Emily Dickinson, creada por Roni Horn, que cita la primera línea de su poema *Remembrance has a rear and front* (el recuerdo tiene un detrás y un delante). Las *Constelaciones* de Andrea Geyer presentan collages de mujeres que impactaron la cultura y la política de su tiempo, pero que han sido borradas e ignoradas por la narrativa de la historia. Estos retratos íntimos y caleidoscópicos contrastan con los *Truisms* de Jenny Holzer, donde las creencias más íntimas de la sociedad irrumpen y circulan en el espacio público.

Artistas: Mónica Castillo, Rineke Dijkstra, Andrea Geyer, Jenny Holzer, Roni Horn, Louise Lawler, Catherine Opie, Daniela Rossell, Emma Wolukau-Wanambwa.



Roni Horn, *Key and Cue: No. 1182*, 1996. Aluminio sólido y plástico. La Colección Jumex, México

Moyra Davey, fotograma de *Les Goddesses*, 2011. Video. La Colección Jumex, México





ENGLISH



COULD BE (AN ARROW): A READING OF LA COLECCIÓN JUMEX

Catalina Lozano

Remembrance has a rear and a front...

—Emily Dickinson (1924), reintroduced by
Roni Horn in *Key and Cue No. 1182* (1996)

A reading of La Colección Jumex, this exhibition explores the way in which a group of women artists have deployed certain conceptual and formal strategies in order to interrogate and, in some cases, subvert the traditional canons of image production in art. Images here are understood not only as bidimensional surfaces, but also as tridimensional, mental and written “objects.” The thematic sections that organize the exhibition work as constellations, assemblages establishing relationships among works that are inherently different but that articulate a transient sense. In turn, the exhibition reflects a preoccupation with challenging prescribed identifications of femininity and inverting the directionality of the gaze laid on women so that they are the ones questioning their spectator and interrogating mechanisms of production and distribution.

33

The notion of the optical unconscious was essential to create the constellations that form *Could Be (An Arrow)*; a notion that branches out and creates links to other ideas or forms of understanding the work of these artists. The optical unconscious is a term, coined by Walter Benjamin,¹ that names the expanded perceptual ability made possible by photographic and cinema cameras, through technical images. The latter will reveal to the human eye what was not possible to consciously see before because it was too small or too fast.

But, why working with the premise of showing only artworks produced by women? There are two answers: the first one points at the intention to contribute to rebalancing the predominance of male artists’ visibility in the canon produced by Western art history, and to acknowledge the formation of judgments based on that predominance; the second answer takes as a departure point a genuine interest to explore how this decision has an institutional impact on the way the space of the museum operates.

1 See Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations* (London: Pimlico, 1999).



Cathy Wilkes, *Splash*, 2006. Mixed media. La Colección Jumex, México

In 1971, art historian Linda Nochlin asked: “Why Have There Been No Great Women Artists?”² The answer took distance from analyzing artistic production and, instead, was centered on a critique of the ideological nature of the parameters established to judge artistic creation—naturalized, and therefore universalized—that had generally excluded art made by women. This ideological construction created a canon under which a hegemonic history of art was written within a patriarchal modernity. If we radically questioned this art history, then we would be obliged to reconsider the paradigms that have determined the hallowing of artists in Western history and to dismantle the inner workings of these parameters. Following feminist visual theorist Griselda Pollock: “The structural sexism of most academic disciplines contributes actively to the production and perpetuation of a gender hierarchy.”³ Pollock proposes that henceforth “one of the primary responsibilities of a feminist intervention must be the study of women as producers.”⁴

It is worth stressing that Nochlin’s question referred specifically to women in Western art history which, within patriarchal and colonial thinking structures, was drastically set apart from non-Western art, deprived of history, studied by ethnology, or, as anthropologist Alfred Gell described them: “those cultures who happened, once upon a time, to fall under the sway of colonialism.”⁵ These divisions are also called into question today and start to erode. Gell asserted that there cannot be different criteria to define what art is within the same discipline, offering the notion of art as that which is able to mediate social relations. Furthermore, it is more and more important to think about the intersections of class, race and gender that affect the dialectical position that a producer has with regards to the sphere in which the work is embedded.

How can we describe the agency—the ability to act in the world—of these producers we are concerned with? Film director Jean-Luc Godard described the act of communication in these terms: “to be neither the bow, nor the person who shoots the arrow, nor the person who receives it, but to be the arrow. And writing, making a film, thinking and speaking are the arrow.”⁶ This exhibition is called after this idea on communication. It is important however to acknowledge that the systematic levelling of art and communication or its legibility is objectionable. Art, to a great degree, escapes the mandate to communicate; it has no obligation to become intelligible in the same way a

- 2 Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?,” *ARTnews*, January, 1971.
- 3 Griselda Pollock, “Feminist Interventions in Art Histories,” in *Kritische Berichte* 1/1988, 5.
- 4 *Ibid.*, 11.
- 5 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1998), 1.
- 6 Jean-Luc Godard, *Introduction to a True History of Cinema and Television* (Montreal: Caboose, 2014), 197. The author’s translation.

text is. This tension is useful here to articulate the efficient image of the arrow and its potentiality. The title, *Could Be (An Arrow)*, also points at *Untitled (What-If Could-Be)* (1990) by Rosemarie Trockel, included in the exhibition, as an invitation to a fertile latent state, but with the intentionality of the arrow that has been shot, that creates its own means of expression.

Let us go back to the optical unconscious. Here, we follow anthropologist Michael Taussig's approach to the term, rather than perhaps the most obvious—at least in the scope of contemporary art—of art critic and theorist Rosalind E. Krauss, who explicitly distances herself from Benjamin and also focuses on the analysis of works by European and American male artists. Taussig states that for Benjamin the camera is “the machine opening up the optical unconscious.” And these new “mimetic—or mimetically capable—machines,” as Taussig calls the cameras, “would create a new sensorium involving a new subject-object relation and therefore a new person.”⁷ The optical unconscious reveals to human perception, through the “new” technical images, that which did not previously stick to the consciousness, and becomes now perceptible as an “object” of vision starting with the development of the photographic and, later, cinematic processes. The “new person” born from this sensorium does not have a fixed identity but emerges out of the subjectification process embedded in any technology,⁸ more so, an image technology: “The image is a holding place of meaning, already structured by psychological processes, servicing them as the carrier of affects, phantasies, and displaced meanings.”⁹

36

Mimetic machines function analogously to the physiological processes involved in apprehending an image. When describing these processes of perception, Taussig refers not to the mind but to the “embodied mind” and describes it in the following terms: “...a ray of light, for example, moves from the rising sun into the human eye where it makes contact with the retinal rods and cones to form, via the circuits of the central nervous system, a (culturally attuned) copy of the rising sun.” For Taussig, perception implies embodiment, a contact of the mind with that which is perceived, reaching the conclusion that “contact and copy merge to become virtually identical.”¹⁰ These

7 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York, London: Routledge, 1993), 24.

8 Philosopher Giorgio Agamben describes these processes as inherent to the interaction of a being with an apparatus that produces this transient subject, which means that a subject has no fixed identity, but is reconfigured as such through those apparatuses. For Agamben, new apparatuses such as mobile phones, have ceased to generate subjectification processes and, on the contrary, produce de-subjectification. Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?* (Stanford: Stanford University Press, 2009).

9 Griselda Pollock, “The Image in Psychoanalysis and the Archeological Metaphor,” *Psychoanalysis and the Image: transdisciplinary perspectives*, ed. Griselda Pollock (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006), 4.

10 Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, 21.

ideas are reflected in the work of Tacita Dean, an artist for whom digital images are not capable of capturing certain things that the photosensitive film is. A paradigmatic case is the green ray, which Dean managed to capture in Madagascar—*The Green Ray* (2001)¹¹—, visible when the sun sets on the horizon and light curves and refracts. Dean sets in motion processes in which the bodily relation between the image and the spectator materialize in different ways. Her reflections on the production of images and how they are realized in certain formats, to later move toward the viewer's eye, gain a relational dimension when rendered as postcards, image-objects with an inherent logic of circulation.

For both Krauss and Taussig there is something ghostly in the optical unconscious, a residue that questions and haunts modernity from within. So, if the industrial processes characteristic of modernity allowed for the dissemination of photography and cinema, the latter created technical images, and, with them, affects capable of eroding the logic that produced them. For Krauss: “The optical unconscious will claim for itself this dimension of opacity, of repetition, of time. It will map onto the modernist logic only to cut across its grain, to undo it, to figure it otherwise.”¹²

It might be that this quality has something to do with the magical dimension that philosopher Vilém Flusser grants images, “where everything repeats itself and where everything partakes of meaningful context. The world of magic is structurally different from the world of historical linearity, where nothing ever repeats itself, where everything is an effect of causes and will become a cause of further effects.”¹³ By stressing this contrast, Flusser insists on the recurrent and immediate character of the image and, by relating it to magic, it places it on the side of the ritual, of repetition. The comparison between the linear and the cyclical becomes relevant when thinking about the practice of artist Cathy Wilkes where “the process through which art transforms the commonplace has less to do with modern displacements of the readymade than with more cyclical, ancient systems of magical belief.”¹⁴ For Wilkes, it is important that something in her work remains opaque, to resist to the idea of “understanding” art.

A certain opacity, that is also inherent to magic and its efficacy, is part of the mechanism of image production. In the case of photography, “the fonctionnaire dominates the apparatus through controlling its exterior (input and output), and is in turn dominated by the opacity of its interior.”¹⁵ There is a

11 Which references Éric Rohmer's homonymous film from 1986.

12 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1996), 24.

13 Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (Göttingen: European Photography, 1984), 6–7.

14 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3883> Last visited on November 1, 2018.

15 Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, 20.



Jenny Holzer, *Truisms*, 1983. Horizontal LED sign: green diodes, black powder-coated housing.
La Colección Jumex, México

permanent tension between the agencies of what Flusser calls the fonctionnaire and his/her apparatus. The arrow is perhaps the subject born out of this marriage between the two, or rather, of the action of this unforeseeable subject that maintains a degree of opacity in the operation, where art's agency finds fertile ground. Faye Dunaway's fragmented image in *Woman with a Camera (35 mm)* (2009) by artist Anne Collier creates such a subject and, as in the ample series of works by the artist dedicated to women with cameras that use found, stylish, prototypical images, the exploration of these cultural subjects, insinuates this special *agencement*¹⁶ we want to highlight.

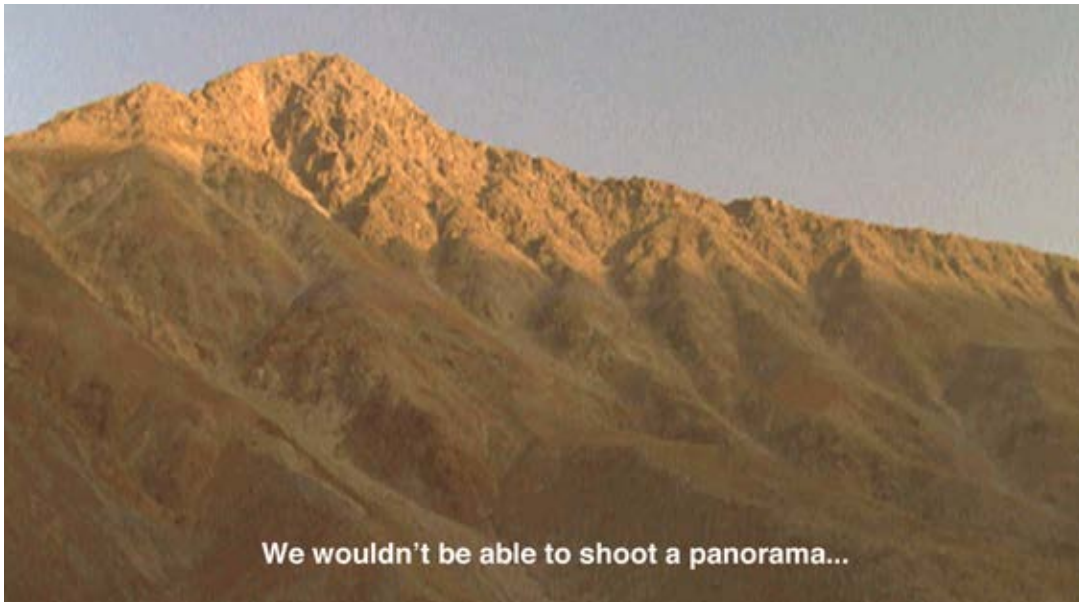
Nevertheless, this is not an exhibition of photography exclusively. If we have spent some time on this medium is because it inaugurates a new way of looking through what has been called "technical images," creating an ontology of the image in which our relationship with it changes, even with regards to the non-technical images, because it changes our way of *seeing*. We have tried, with these reflections, to widen the range of formats and practices from which the arrow can act, assuming that, once the optical unconscious is open, the production of art will have transformed.

Even if we were cautious before not to rush into likening art and communication and to differentiate between the agency of art and the agency of the text, it is important to underline the role that the latter plays as a medium in contemporary art. Not for nothing, the exhibition opens with the work *Truisms* by Jenny Holzer, which allows us to think about the emergence of art in the public domain and about its distribution as a conceptual strategy. Holzer's truisms have appeared on flyers, billboards, and clothes, but here they are presented as a LED sign.¹⁷ The way in which these signs circulate makes them both image and language; they help us think about their dispersion and potential within an art history heavily reliant on ideas of authorship and aura as those granting value. Visually, the work relates to an aesthetics influenced by information distribution systems where the legibility of the image-object and the text converge. "What, in the end, makes advertisements so superior to criticism?" asked Benjamin: "Not what the moving red neon says—but the fiery pool reflecting on the asphalt."¹⁸

16 "The English term *agency* and the French *agencement*, usually translated as *assemblage* or *arrangement*. The pairing of these two concepts (agency and agencement) refers to subjects' ability to generate critical, non-hegemonic spaces where selves can be enunciated in collective terms, challenging the dominant logics of control." <http://subtramas.museoreinasofia.es/en/anagrama/agency>. Last visited on November 3, 2018.

17 One of them, "Abuse of power comes as no surprise," has recently been appropriated by women in the professional field of contemporary art to denounce the prevailing sexism in institutions and the sexual misconducts of some of their colleagues. <http://www.not-surprised.org/home/>

18 Walter Benjamin, *One Way Street and Other Writings* (London: NLB, 1979), 89–90.



Marine Hugonnier, still from *Ariana*, 2003. Super 16 mm film transferred to digital video with sound.
La Colección Jumex, México

40

The exhibition is organized in the gallery space following a structure that develops in different directions. It takes as a departure point a reflection on the physical and physiological dimension of perception embedded in the optic. From there, it opens up towards the appropriation, presentation and creation of space, its traditional gender connotations, and how these might be transgressed. This subverted space heads towards the political via two paths: landscape as a historical and ideological construct; and affects as the ability to affect others and being affected by others both privately and publicly. These openings towards the political and the affective gains a collective dimension. Our journey takes us to a reflection on the body, specially women's bodies and its representation by women artists. Finally, we propose an expanded notion of portraiture in which images are, to a certain degree, mirrors reflecting their producer and context that made them possible.

By oscillating between different scales, we can consider seeing as a way of deploying critical thought which spans from the inside of the body—as in *Digestive System* (1992), the exposed guts by Kiki Smith—, to the paradigmatic notions of horizon and panorama, referred to in Tacita Dean's sunset and in Marine Hugonnier's reflection of a political landscape in *Ariana* (2003). Some works delve into the relational field of affects, inscribed in the everyday and sometimes articulated with fictional "monstrous" narratives, such as *Les Goddesses* (2011) by Moyra Davey, in which the personal and the literary interweave; or Ana Gallardo's personal involvement with a group of elder former sexual workers where, from a marginalized social context, economic, labor and solidarity issues emerge among the precarious conditions caused by a patriarchal capitalist society. Landscape as historical subject and memory as material for visual reconstructions also appear elsewhere in the show:



Marine Hugonnier, still from *Ariana*, 2003. Super 16 mm film transferred to digital video with sound. La Colección Jumex, México

an emblematic, yet unidentifiable scene relating to human migration in the twentieth century created by Amalia Pica in *To Everyone That Waves* (2005–2006), or *Cities by the River* (2014), the series of the expressive drawings by Anna Boghiguan where fragments of urban life sketch affective, geographical and political landscapes.

Institutional spaces associated with masculinity include museums, research centers, classrooms, places where discourse becomes public. Acknowledging the relationship between gender and (socially produced) space carries with it the need to upset those spaces, to represent them from other places, to claim them for other uses. Likewise, by dislocating the private shelter to which women were historically confined as objects of desire, as spoils of conquest, we need to acknowledge the need to problematize these spaces and the discourses built around them. In *Silent* (2016) by Pauline Boudry and Renate Lorenz, trans composer Aérea Negrot takes over a public space, Oranienplatz in Berlin, in order to interpret *4'33"* (1952) by John Cage, and later sign a song that voices a series of questions on the alleged binary nature of gender and how this rigidity regarding femininity and masculinity affects power relations. This occupation of public space through silence shows the dialectic relationship that the latter has with power arenas.

The appropriation by women artists of works consecrated in the Western historiography of art is a mechanism to introduce a feminist critique in the way in which the latter has been written. As in the case of Sherrie Levine, who has systematically used reproduction of existing works authored by men as a way of questioning the notions of authorship and genius so often associated to artists like Marcel Duchamp, whose famous urinal, *Fountain* (1917),

Levine reproduces in bronze, endowing it with a material more suited to its place in hegemonic discourse. Hannah Wilke also challenged the way in which women were considered and represented in art history and popular culture. In *Hannah Wilke Through the Large Glass* (1970), a performative action at the Philadelphia Museum of Art, she carried out a striptease from one side of *The Large Glass* (1915–1923) by Duchamp, parodying the often absurd poses of fashion models which consolidated a specific beauty standard while marginalizing any other way of being a woman. These works are efficacious partly because both the urinal and the *Large Glass* by Duchamp have become part of certain popular culture informed by the optical unconscious. By decontextualizing them and displacing their original sense, they find a mediating agency and exercise their critical potential.

For feminist theorist and filmmaker Laura Mulvey, Pandora (the first human woman in Greek mythology)'s gesture of opening the box evokes the fragmentation in women's subjectivities, "divided in image, constantly subjected to ideological contradiction, incarnating irreconcilable mythologies and fantasies." Mulvey sees in this fragmentation a potential because it "allows heterogeneity and flexibility to be valued over and above a single critical perspective. Feminist theory and criticism and, indeed, feminist art make use of this fragmentation, avoiding the blinkered vision of a single, anthropomorphic perspective."¹⁹ Through all these constellations, it is important to think about an irresolute subject, constantly recomposing, whose identity is not fixed, but continuously mended through the labor of the image. Faced with the myth of the wholesome white man defined by his identity, we propose the reality of a hybrid, open subject, capable of generating critical media that do not cease to question how and from where truth is written.

19 Laura Mulvey, "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity," in *Sexuality and Space*, ed. Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 70–71.



Sherrie Levine, *Fountain (Buddha)*, 1996. Cast bronze. La Colección Jumex, México



Tala Madani, *Rear Projection: ASP*, 2014. Oil on canvas. La Colección Jumex, México

CONSTELLATIONS

MIMETIC MACHINES AND VISUAL WORLDS

Images have become the main mediator between us and the world. Although pictures make our surroundings accessible and imaginable, they also come in between us and reality. In the words of philosopher Vilém Flusser, we once made images to find our way in the world, whereas now we try to find it within them. What's more, we have come to trust the machines that produce them as though they were our own eyes.

Vision depends on a complex physiological apparatus, on the retina, cones, rods and the optical nerve, and how they respond to light. Similarly, the camera works with an analogous mechanism; its efficiency relies on its hermetic quality and the luminosity control exerted by its operator. Photography and cinema have made a vital contribution towards the enrichment of visual perception. Close-ups and slow motion effectively introduced us to entirely new structures of matter, making evident that which before only existed in the optical unconscious—a notion introduced by philosopher Walter Benjamin to refer to that which remained unknown to us before the advent of the camera.

Artists in this section reflect on the machines that opened up a new relation to reality. Tacita Dean uses analogue film to record light, while works by Mary Corse reflect on the physiological experience of seeing, creating a triangle between the viewer, the surface and the light. Yet other artists use the ideas of refraction and projection to introduce different ways of seeing. Anne Collier questions the notion of the feminine, inverting the gaze that is traditionally directed towards women in order to interrogate the spectator. These works invite us to question issues related to representation, revealing the frame of the camera as a highly contested space where power relations are waged.

Artists: Anne Collier, Mary Corse, Tacita Dean, Ceal Floyer, Tala Madani, R.H. Quaytman, Melanie Smith.

EMBODIED PERCEPTION

Architecture is one of the crucial factors that shape contemporary ways of experiencing and thinking about our body. The urban landscape orients not only our physical experience, but also family, sexual, and social relations insofar as it organizes life into public and private domains. In turn, the body can also transform architecture according to its changing economic and psychological needs. They are mutually defining, giving rise to a space where the body can be contested and reexplored.

Stereotypical notions of space make evident the gendering of our surroundings; traditionally, a feminine quality has been ascribed to the emotional, sexualized, intimate sphere of the home, in contrast to the masculine, adventurous and impersonal public realm. The house can be understood as a mechanism for the domestication of women, an “interior” space that also contains within it “interiority,” the psychic spaces of desire and anxiety, and the private scenarios of feelings.

46

In order to subvert the systematic obscuring of women in the history of art, it is necessary to transgress these physical and metaphorical associations. Artists in this section represent both public and private domains, looking at architecture from a self-aware perspective of the female gaze. From Sharon Lockhart’s portrayal of the National Museum of Anthropology, to Luisa Lambri and Lake Verea’s depiction of architect Luis Barragan’s house, these works invite us to consider the implications of embodied perception as well as the way in which space shapes our consciousness.

Artists: Andrea Geyer, Candida Höfer, Luisa Lambri, Sharon Lockhart, Adriana Lara, Tania Pérez Córdova, Ale de la Puente, Lake Verea, Cathy Wilkes.



Luisa Lambri, *Untitled (Barragan House, #35)*, 2005. Impresión Laserchrome. La Colección Jumex, México

POLITICAL LANDSCAPES

The landscape and its geographic and spatial arrangements affect the way we inhabit space. Much more than a simple background, a landscape can be permeated by an ideology, it can be a reflection of the political and historical constructs of a region or, as in Amalia Pica's installation, a fertile gesture for nostalgia.

Landscapes, like history, are largely dependent upon images; it is through these that they become visible. Therefore, to control its depiction can be seen as a strategic move: images can come to substitute the memory of a place, and by dominating the representation of a region one can exert power over how people relate to that space.

48

Through their representation of the past, artists in this section revisit histories, laying down the building blocks for a different sort of visual memory in relation to the landscape. For example, Marine Hugonnier's films reflect on different ways of approaching the latter, as well as the distance necessary to apprehend it. Her works interweave a documentary standpoint with elements of fiction in order to question the production of a landscape and the interests it represents.

On the other hand, Anna Boghiguan's drawings operate both as reflections on the geopolitical conditions in which people live, and as documents of the cities that she has travelled through. The artist depicts geographical frontiers and socio-political barriers, to be crossed, or not, both literally and in the imaginary.

Artists: Anna Boghiguan, Mariana Castillo Deball, Minerva Cuevas, Marine Hugonnier, Teresa Margolles, Amalia Pica.



Anna Boghigian, *Cities by the River, Amazon*, 2014. Encaustic and pencil on paper.
Courtesy of the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg



Carol Bove, *La Traversée Difficile*, 2008. Mixed media. La Colección Jumex, México

AFFECTS

Affect is not only an emotion or feeling, but also the ability to affect and be affected; it is inextricably connected to our relations with other people as well as with objects and ideas, that in their capacity to move and affect us become relevant subjects within these exchanges.

In contemporary society, this is especially evident in the ongoing confrontation of gender relations, and although we live this daily power struggle, it is often censored, displaced and put off-bounds, and transformed into superficial, marketable harmony. From the domestic to the public sphere, passing through the realm of fiction, the works in this section explore the interstitial spaces in which affectivity struggles.

Affects resonate at a political and historical level, as seen in Renate Lorenz and Pauline Boudry's video, *Silent*. It focuses on the performance of a silent act, followed by a protest song, portraying both acts as allowing for agency, strength and even pleasure, without erasing the traces of violence and vulnerability. On the other hand, Moyra Davey's work combines the literary and the notion of staging to reveal new ways of relating to reality, while Rosemarie Trockel subverts the representation of women in modern society, often reduced to prototypical roles associated with the domestic, as well as to the production of textiles.

Artists: Carol Bove, Moyra Davey, Ceal Floyer, Ana Gallardo, Silvia Gruner, Sherrie Levine, Renate Lorenz & Pauline Boudry, Pipilotti Rist, Valeska Soares, Rosemarie Trockel.

BODIES

In Western history, the female body has been objectified both for its reproductive function but also for its erotic dimension, which has been simultaneously repressed and coveted. Works in this section refer to the politics that run through representations of the body, and how artists hope to reverse them. They explore the ways in which the body is conceptually, socially, sexually, and discursively produced, and the ways, in turn, bodies re-inscribe and project themselves onto their sociocultural environment.

The body, according to philosopher Maurice Merleau-Ponty, is not simply a container or surface—the sense organs and the flesh are our point of interface with the world. Theorists such as Judith Butler have expanded this phenomenological model using the insights of feminism; the body is a hinge between us and others as well as our environment, but it is also an effect of our thoughts and desires, the site of affect without which we could not speak of a self.

52

Artists here have seized control over the representation of their own bodies: some consist of body parts, like Kiki Smith's molded intestines, while others produce both highly erotic and abject photographs, such as Sarah Lucas. On the other hand, Ana Mendieta's actions, documented in film and video, sought to find a spiritual and feminine reconnection with the earth, against all white, patriarchal and colonial precepts. Taken together, their practices highlight the body but in a way that complicates rather than simplifies our understanding of its profound centrality to our mode of making and viewing visual culture.

Artists: Sarah Lucas, Ana Mendieta, Annette Messenger, Kiki Smith, Tatiana Trouvé, Hannah Wilke.



Sarah Lucas, *Pepsi & Cocky #12*, 2008. C-print. La Colección Jumex, México

MIRRORS

It is no accident that the portrait was the focal point of early photography. As noted by philosopher Walter Benjamin, the remembrance of loved ones, absent or dead, made pictures valuable instruments of magic, capable of conjuring them up right in front of our eyes. In a sense, portraits make evident the fact that we often access the self via its visible-corporeal-form.

The notion of self depends not only who you think you are, but on who others think you appear to be. In the work of Emma Wolukau-Wanambwa identity is presented, interrogated, opened out, and performed as fluid, constructed in relation to others. This section puts forward an invitation to consider portraits as images that are gendered, sexed, raced, classed, and experienced in ways that are constantly changing in relation to their context. They help us see ourselves looking: they depict the Other but they also serve as mirrors.

54

This exercise can take different forms, from Rineke Dijkstra's periodic portraits of a French youth in the military service, to Roni Horn's three-dimensional poetic depiction of Emily Dickinson, quoting the first line of her poem *Remembrance has a rear and a front*. Andrea Geyer's *Constellations* present collages of women who impacted the culture and politics of their time, but who have been obscured and overlooked by mainstream accounts in history. Their intimate and kaleidoscopic portrayal contrasts with Jenny Holzer's *Truisms*, a portrait of society's innermost beliefs made to irrupt and circulate in public space.

Artists: Mónica Castillo, Rineke Dijkstra, Andrea Geyer, Jenny Holzer, Roni Horn, Louise Lawler, Catherine Opie, Daniela Rossell, Emma Wolukau-Wanambwa.



Mónica Castillo, *Modelo para autorretrato III y representación*, 1997. Crochet-woven thread and wooden base. La Colección Jumex, México

Ana Mendieta, *On Giving Life*, 1975. Vintage color photograph. La Colección Jumex, México







Hannah Wilke, *S.O.S. Stratification Object Series*,
1974. Impresión antigua de plata sobre gelatina.
La Colección Jumex, México

