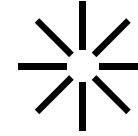


Colección Jumex

VISIONES DIFUSAS





Colección Jumex

VISIONES DIFUSAS

Ale de la Puente

Michel François

Cyprien Gaillard

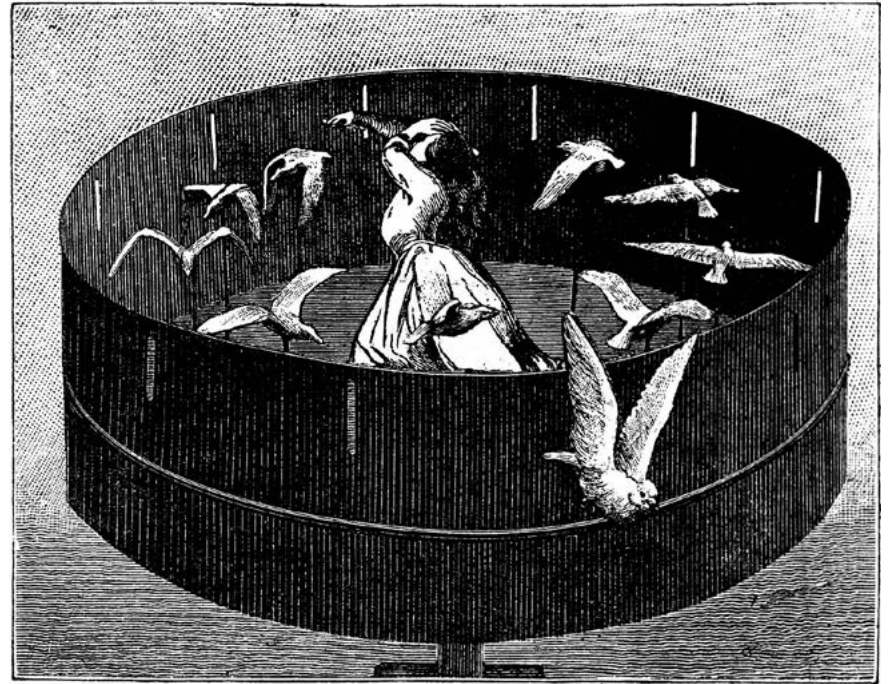
Petrit Halilaj

Jim Hodges

Emily Kraus

Pipilotti Rist

Teresa Solar Abboud



Max Ernst, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil*, 1930

Visiones difusas

Adriana Flores Suárez

...todos mis colibries tienen coartadas
y cien virtudes profundas cubren mi cuerpo.
—Marceline-Marie saliendo del árbol antropófago.
Max Ernst, *A Little Girl Dreams Of Taking The Veil*

Max Ernst, figura cardinal del movimiento Dadá y poeta del imaginario surrealista, publicó en 1930 su segunda novela ilustrada, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil* [Una niña sueña con tomar el velo].¹ En ella, Ernst dispone de un repertorio de escenarios oníricos mediante la yuxtaposición de recortes provenientes de novelas populares de aventuras criminales y presencias sobrenaturales. El resultado es un repositorio de grabados victorianos transformados en collages satíricos que subvierten su lectura original, para narrar una historia que brota de los confines del subconsciente.

Uno de los grabados que aparece en la novela muestra a la joven protagonista, Marceline-Marie, atrapada en el vértigo de una estructura cilíndrica que gira sin pausa, rodeada por una parvada de aves. Con una mano cubre su rostro y se adentra en el interior de sus pesadillas, mientras su cuerpo queda suspendido en el aire. Este dispositivo giratorio es, en realidad, un mecanismo óptico conocido como zootropo, cuyo efecto estroboscópico² —producido por la interrupción rítmica de la visión a través de estrechas ranuras— hizo posible que una secuencia de imágenes fijas se condensara en la ilusión de movimiento. Esta tecnología decimonónica, precursora del cine, inauguró un campo de microrrelatos gráficos que le facilitó a Ernst proyectar el lenguaje visual del subconsciente en los intersticios del sueño y la fantasía.

Visiones difusas es una selección de obras de la Colección Jumex que conforma un umbral donde las imágenes del mundo tangible se desencajan de su lógica habitual, dando paso a la materia que brota de la profundidad de los sueños. Retomando la fascinación de Max Ernst por el mecanismo óptico del zootropo y su capacidad para desplegar la imagen, algunas de las piezas seleccionadas muestran escenas familiares al filo de lo inquietante, mientras que otras sugieren rastros de presencias más

Diffuse Visions

Adriana Flores Suárez

...all my hummingbirds have alibis,
and a hundred profound virtues cover my body.
—Marceline-Marie coming out of the anthropophagus tree.
Max Ernst, *A Little Girl Dreams Of Taking The Veil*

In 1930, Max Ernst, a central figure of the Dada movement and poet of the Surrealist imaginary published *A Little Girl Dreams of Taking the Veil*, his second illustrated novel.¹ In this work, Ernst arranges a repertoire of oneiric scenes via the juxtaposition of clippings from popular novels about criminal adventures and supernatural presences. The result is a repository of Victorian prints transformed into a satirical collage that subvert their original reading in order to tell a story that springs from the depths of the subconscious.

One of the engravings shows the young protagonist, Marceline-Marie, caught in the vertigo of a cylindrical structure in ceaseless rotation, surrounded by a flock of birds. With one hand covering her face, she descends into her nightmares while her body remains suspended midair. This rotating device is in fact, an optical mechanism known as a zoetrope, whose stroboscopic effect²—produced by the rhythmic interruption of vision through narrow slits—made it possible for a sequence of still images to be condensed into an illusion of movement. This nineteenth-century technology, a precursor of cinema, inaugurated a field of graphic micro-narratives that enabled Ernst to project the visual language of the subconscious into the interstices of dreams and fantasy.

Visiones difusas [Diffuse Visions] is a selection of works from the Colección Jumex at the threshold where images of the tangible world are freed from their usual logic, giving way for matter that emerges from the depths of dreams. Drawing on Max Ernst's fascination with the optical mechanism of the zoetrope and its ability to unfold the static image in time, some of the selected artworks present familiar scenes that border on the edge of the unsettling, while others suggest traces of



que humanas. En una espiral de signos y apariciones carentes de sentido inmediato, la mirada del espectador se desplaza hacia una atmósfera de extrañamiento donde las obras se articulan como visiones delirantes y alucinatorias, proliferando la saturación cromática, símbolos y jeroglíficos que persisten incluso al cerrar los ojos.

Como provocación para abandonar el orden de la vigilia, la fotografía *Coudes* [Codos] (1991) del artista Michel François evoca el rostro oculto de Marceline-Marie, aunque en este retrato el desgaste de las comisuras de los codos actúa como fachada de un cuerpo cautivo en su deliciosa intimidad. Al renunciar a la materialidad física para internarse en terrenos desconocidos, el lóbulo carnoso esculpido por la artista Teresa Solar Abboud sugiere un descenso hacia las cavidades de lo que subyace a la mirada. *Tunnel Boring Machine* [Tuneladora] (2022) pertenece a una serie de esculturas que, como partes de máquinas excavadoras, se adentran en los pliegues rocosos del subsuelo, en ese espacio recóndito donde presencias minerales y otras formas de vida permanecen ocultas, tal como la materia de los sueños.

Este descenso por el túnel del subconsciente se materializa frente a la nebulosa de *Real Remnants of Fictive Wars II* [Restos reales de guerras ficticias II] (2004). Filmado en 35 mm, esta pieza de video del artista Cyprien Gaillard muestra en primer plano la boca de un túnel ferroviario de destino incierto, que desaparece poco a poco entre una densa nube de vapor. Este humo, emitido en realidad por extintores, actúa como un elemento seductor que disuelve toda referencia a la realidad. Christian Metz, teórico cinematográfico, destaca una sutil y contundente diferencia entre una situación filmica y onírica destacando que “se habla a veces de ilusión de realidad para una y otra, pero la ilusión verdadera es típica del sueño y sólo de él. [...] El soñador no sabe que está soñando, mientras que el espectador de la película sabe que está en el cine”.³

A través de esta nebulosa entre lo real y lo ficticio, una sucesión de signos se manifiesta de forma rítmica en el díptico *Ouroboros* (*Fractal 3*) [Uróboros (*Fractal 3*)] (2023), de Emily Kraus. Motivada por el ritmo de los ciclos naturales, la artista emplea un sistema de rodillos de su propia invención que pone en rotación continua dentro de su estudio para producir esta serie de pinturas, donde las ondas de óleo se trazan como jeroglíficos en perpetua repetición. El lienzo, originalmente cosido en una sola pieza y posteriormente fragmentado en dípticos, funciona como el registro gráfico de pulsos vitales. Esta escritura de líneas y ondulaciones evoca la cadencia del ciclo respiratorio,

more-than-human presences. Within in a spiral of signs and apparitions devoid of immediate meaning, the viewer's gaze drifts toward an atmosphere of estrangement, where the works come together as delirious, hallucinatory visions marked by chromatic saturation, symbols, and hieroglyphs that persist, even with eyes wide shut.

As a provocation to abandon the waking order, the photograph *Coudes* [Elbows] (1991) by artist Michel François evokes Marceline-Marie's hidden face, although in this portrait the worn surfaces of the elbows function as a facade of a body held captive within its own delicious intimacy. Renouncing physical materiality to venture into unfamiliar territories, the fleshy lobe sculpted by artist Teresa Solar Abboud suggests a descent towards the cavities of what underlies the gaze. *Tunnel Boring Machine* (2022) belongs to a series of sculptures that, like components of excavation machinery, enter the rocky folds of the subsoil, that hidden space where mineral presences and other forms of life remain concealed, much like dream matter.

This descent through the tunnel of the subconscious materializes facing the nebula of *Real Remnants of Fictive Wars II* (2004). Filmed on 35 mm film, this video work by the artist Cyprien Gaillard presents a close-up view of the mouth of a railway tunnel of uncertain destination, that slowly disappears amid a dense cloud of steam. This vapor—actually produced by fire extinguishers—acts as a seductive element that dissolves any reference to reality. Film theorist Christian Metz underscores a subtle yet decisive distinction between filmic and oneiric situations, emphasizing that though “we sometimes speak of the illusion of reality in one or the other,” “true illusion belongs to the dream and it alone. [...] The dreamer does not know that he is dreaming; the film spectator knows that he is at the movies.”³

Through this nebula between the real and the fictional, a succession of signs unfolds rhythmically in the diptych *Ouroboros* (*Fractal 3*) (2023) by Emily Kraus. Guided by the rhythms of natural cycles, the artist employs a self-devised system of rollers set into continuous rotation within her studio to produce this series of paintings in which waves of oil paint are inscribed like hieroglyphs in endless repetition. The canvas, originally sewn as a single piece and subsequently divided into diptychs, functions as a graphic register of vital pulses. This inscription of lines and undulations evokes the cadence of the respiratory cycle, the tracings of an



el lenguaje de un electrocardiograma o la sensación de caer, una y otra vez, en el vértigo de un bucle sin fin.

Las visiones difusas de la exposición reafirman la sustancia onírica como materia de artificio en manos de artistas contemporáneos que, como el surrealista Max Ernst, son atraídos por el espacio liminal entre el sueño y la vigilia. En el ensayo “El inconsciente óptico”, la teórica y crítica de arte Rosalind Krauss analiza obras de distintos movimientos y artistas como Marcel Duchamp, Pablo Picasso y Eva Hesse, quienes concibieron el campo de la imagen desde una opacidad guiada por automatismos inconscientes, pulsiones sexuales y neurosis obsesivas.

El desarrollo de artefactos tecnológicos como el zootropo, la cámara y el cine a lo largo del siglo XX desempeñó un papel crucial en la historia del arte al expandir las posibilidades de la imagen.

Los artistas del “inconsciente óptico” hicieron suya la temática de los vehículos de la cultura de masas. A su modo de ver, estos confirmaban la existencia de un orden en el que la nítida separación entre los sentidos —la escisión lógica entre el espacio y el tiempo— había quedado disuelta, deconstruida. Entendían que el latido que dichos mecanismos evocaban no podía ser estructuralmente distinto de la visión, sino que se producía del seno de ésta.⁴

En este procesamiento óptico del mundo que nos rodea sucede también una transferencia de información en la que incluso el lenguaje fonético retorna a un lenguaje primordial, en el cual los signos son meramente flujos visuales. Si el zootropo proponía una nueva forma de alterar la realidad mediante una ráfaga de imágenes en movimiento, las piezas de Jim Hodges y Petrit Halilaj sugieren una observación de la realidad desde una alteridad animal.

Jim Hodges recurre a la figura de la araña como protagonista de la narrativa de *Untitled / (Daydream)* [Sin título / (Soñar despierto)] (1994) en la que un velo de seda entrelazado con cadenas metálicas evoca una gramática animal que excede la función de refugio o trampa. La geometría orbicular de la tela de araña trasciende la visualidad para resguardar, entre sus hilos, una escritura suspendida, sutil y luminosa.

Por su parte, el nido de ramas y lodo que conforma la instalación de Petrit Halilaj *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is* (2014)⁵ desenchaja de la escala habitual hasta situarnos

electrocardiograma, or the sensation of falling, again and again, into the vertigo of an endless loop.

The diffuse visions presented throughout the exhibition reaffirm the oneiric as a material of artifice in the hands of contemporary artists who, like the Surrealist Max Ernst, are drawn to the liminal space between sleep and wakefulness. In the essay *The Optical Unconscious*, theorist and art critic Rosalind Krauss examines works from different movements and by artists such as Marcel Duchamp, Pablo Picasso, and Eva Hesse, who conceived the field of the image through an opacity guided by unconscious automatisms, sexual impulses, and obsessive neuroses.

The development of technological artifacts like the zoetrope, camera, and cinema throughout the twentieth century played a crucial role in the history of art by expanding the possibilities of the the image.

[The] artists of the “optical unconscious” were concerned with the vehicles of mass culture. It seemed to them that what was confirmed there was an order in which the neat separation of the senses —space logically segmented off from time—had been dissolved, deconstructed. That the beat summoned by these devices could not be understood as structurally distinct from “vision” but as operating within it.⁴

In this optical processing of the world that surrounds us, a transfer of information also takes place, whereby even phonetic language reverts to a primordial tongue in which signs become mere visual flows. If the zoetrope proposed a new way of altering reality through a burst of moving images, the works of Jim Hodges and Petrit Halilaj suggest an observation of reality from an animal alterity.

Jim Hodges turns to the figure of the spider as the protagonist of the narrative in *Untitled / (Daydream)* (1994), in which a veil of silk interwoven with metal chains evokes an animal grammar that exceeds the function of shelter or trap. The orbicular geometry of the spider's web transcends visuality, to safeguard within its threads a suspended, subtle, and luminous form of writing.

The nest of branches and mud that constitutes Petrit Halilaj's installation *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is* (2014)⁵ disrupts habitual scale,



en un paraje onírico de escala monumental. Las esculturas e intervenciones de Halilaj retoman experiencias personales vinculadas a su condición de refugiado durante el conflicto político entre Albania y Kosovo a finales de los años noventa. A través de un repertorio de criaturas fantásticas surgidas de su propio imaginario, el artista construye una atmósfera de extrañeza en la que se entrecruzan las nociones de refugio, migración y libertad. En esta pieza, el ave aparece como metáfora de los desplazamientos forzados que afectan a cualquier ser vivo en contextos de profunda vulnerabilidad, mientras el traje amarillo suspendido entre las ramas funciona como única reminiscencia de otra presencia humana.

La novela de Ernst utiliza deliberadamente imágenes prefotográficas, y está organizada en capítulos que funcionan como sueños alucinatorios; revela progresivamente los trágicos acontecimientos de los que Marceline-Marie intenta liberarse, en un esfuerzo por quebrar las normas sociales y superar su estado de neurosis. De manera similar, la artista suiza Pipilotti Rist recurre a derivas psíquicas para recrear escenarios liminales en los que el cuerpo es seducido por una atmósfera que es a la vez inquietante y acogedora, donde el pixel saturado de color envuelve y desorienta.

A menudo, el encuentro con las obras de Rist conduce a lecturas que la sitúan en el terreno de la cultura pop, debido a la performatividad musical y la estética de sus filmaciones desde los años ochenta. Sin embargo, esa ostentación en el uso del color que, según la propia artista, emana del subconsciente, se nutre en realidad de prácticas dadaístas y de referentes de Fluxus como Joan Jonas, Hannah Wilke y Nam June Paik. En *Remake of the Weekend/Still Stills* [*Remake de Weekend/Fotogramas fijos*] (1998), la artista retoma fragmentos de la película *Weekend* [Fin de semana] (1967), dirigida por Jean-Luc Godard que funcionan como visiones desprendidas de un sueño.

“No soy más colorida de lo que es la vida; simplemente estamos acostumbrados a ver imágenes con menos color, porque tenemos miedo de que la piel blanca se vea teñida.”⁶ Esta declaración condensa una perspectiva desde la cual su universo cromático no exagera la realidad, sino que la interviene y esculpe el plano de lo cotidiano, desestabilizando esquemas visuales dominantes. Esta secuencia de fotogramas, además de inquietarnos, devuelve nuestra mirada a través del cuerpo-cámara-lente en ese otro plano, por momentos alucinatorio.

En esta espiral de visiones difusas donde quien observa es al mismo tiempo observado, emerge *Ventana* (2004), pieza de la artista Ale de la Puente. Esta fotografía, iluminada por una caja de luz y de presencia

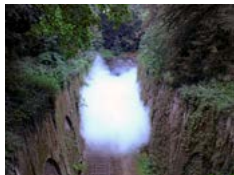
situating us within a dream landscape on a monumental scale. Halilaj’s sculptures and interventions draw upon personal experiences linked to his condition as a refugee during the political conflict between Albania and Kosovo in the late 1990s. Through a repertoire of fantastical creatures that emerge from his own imaginary, the artist creates an atmosphere of estrangement where ideas of refuge, migration, and freedom meet. In this work, the bird appears as a metaphor for the forced displacements that affect any living being in contexts of profound vulnerability, while the yellow suit suspended among the branches functions as the sole reminiscence of another human presence.

Ernst’s novel deliberately using pre-photographic imagery, organized into chapters that operate as hallucinatory dreams, progressively reveals the tragic events from which Marceline-Marie attempts to free herself, in an effort to break with social norms and overcome her state of neurosis. Similarly, the Swiss artist Pipilotti Rist draws upon psychic drifts to recreate liminal scenarios in which the body is seduced by an atmosphere that is unsettling yet comforting, where the color-saturated pixels both envelop and disorient.

The encounter with Rist’s work often leads to readings that situate her within the realm of pop culture, owing to the musical performativity and aesthetic of her filmic works since the 1980s. According to the artist, however, this ostentatious use of color—said to emanate from the subconscious—is in fact nourished by Dadaist practices and by references to Fluxus figures such as Joan Jonas, Hannah Wilke, and Nam June Paik. In *Remake of the Weekend/Still Stills* (1998), the artist reappropriates fragments from the film *Weekend* (1967), directed by Jean-Luc Godard which function as visions detached from dreams.

“I’m not more colorful than life is—we are simply used to seeing images that have less color, because we are so fearful that otherwise white skin might appear tinted.”⁶ This statement encapsulates a perspective from which Rist’s chromatic universe does not exaggerate reality, but rather intervenes in it and molds the sphere of the everyday, destabilizing dominant visual paradigms. This sequence of frames, beyond unsettling us, returns our gaze through the body-camera-lens in that other plane, at times hallucinatory.

Within this spiral of blurred visions, where the one who observes is at the same time observed, *Ventana* (2004), a work by the artist Ale de la Puente, emerges. This photograph, illuminated by a lightbox



fantasmagórica, registra el ritmo circadiano y el paso de la luz del día a la noche. Para la artista, el tiempo funciona como una noción abstracta de ciclos indistintos que pautan el plano de la realidad o la ensoñación. Así, la ventana se manifiesta como un umbral que nos recibe o nos despide, situándonos en un espacio intermedio entre un adentro y un afuera; un tránsito que nos devuelve a la cotidianidad o nos invita al abandono de la realidad, de forma similar a la vaporosa sensación que experimentamos al despertar de un sueño inconcluso.

and imbued with a ghostly presence, records the the circadian rhythm and the passage from daylight to night. For the artist, time functions as an abstract idea of indistinct cycles that structure of reality or reverie. Thus, the window manifests as a threshold that receives or bids us farewell, situating us in an intermediate space between inside and outside—a passage that returns us to the everyday or invites us to abandon reality, akin to the vaporous sensation experienced when we wake up from an interrupted dream.

1. Marx Ernst, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil: An Illustrated Novel*.

Traducido por Dorothea Tanning (Garden City, NY: Dover Publications, 2017).

2. El efecto estroboscópico es el efecto óptico mediante el cual los objetos se mueven a una velocidad más lenta de la real.

3. Christian Metz, *El significante imaginario* (Barcelona: Editorial Paidós), 2001.

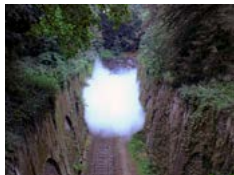
4. Rosalind Krauss, *The optical unconscious*

(Cambridge, Massachusetts Institute of Technology), 1996.

5. En español: *Tengo hambre de tenerte cerca. Quiero encontrar las palabras para resistir; pero al final hay una esfera cerrada. Lo curioso es que no estás aquí, nada está.*

6. Louisiana Channel, “Pipilotti Rist Interview: Color is Dangerous”, 16 de marzo de 2016.

Video de YouTube, 8:43, <https://www.youtube.com/watch?v=NdLuwX2uRTM>.



Cuanto vemos dormidos, visiones reales

Carolina Estrada García

sólo dormíamos para soñar
y despertábamos para ver lo que habíamos soñado
y algunas veces era luminoso.

Maricela Guerrero, *Sueño Per Capita & Wonderful Production*

Soñar es recorrer un continente sin fronteras, repleto de imágenes difusas que fluyen como ríos interiores. Cuando soñamos se desdibujan las líneas del mapa racional, permitiéndonos abrir caminos entre la hiedra para pensar de formas marginales frente a la lógica binaria que ordena la vigilia. También, en su fugacidad esencial, lo onírico nos muestra cómo, en aquello que no es permanente, reside una potencia conmovedora. Para conectar con estos pensamientos silvestres debemos prestar atención con los sentidos, más allá de la razón, al recuerdo que nos trae a esta otra vida, dormidos, y que nos acompaña de maneras insospechadas. Habrá que dejarnos llevar por eso que, dentro de nosotros, convoca el brotar del agua que nos arrulla desde las profundidades.

Si bien la tradición filosófica construye formas particulares de pensar y sentir que solemos jerarquizar de acuerdo con lo que consideramos propio, su núcleo también es múltiple y se transforma constantemente. La noción de perdurabilidad, que define la condición de aquello que supone durar para siempre, fluye frente a un pensador al margen que abordó la manera en que el mundo está conformado por relaciones que se mueven y que, más allá de ser duraderas, todo el tiempo están cambiando. Las nociones de Heráclito, popularmente conocido como “el oscuro” por adoptar voluntariamente una escritura ambigua, son cauces para repensar lo que creemos

All we see asleep are dreams

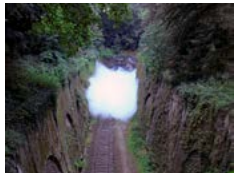
Carolina Estrada García

we slept only to dream
and woke to see what we had dreamed
and sometimes it was luminous.

Maricela Guerrero, *Sueño Per Capita & Wonderful Production*

To dream is to cross a continent without borders, full of hazy images that flow like inner rivers. When we dream, the lines of rationality's map are blurred, allowing us to make our way through the ivy and think on the margins of the binary logic that governs our waking hours. In its essential fleetingness, a world of dreams shows us the moving power that lies in the impermanent. To connect with these wild thoughts, we must pay attention with our senses, beyond the force of reason, to the memory that brings our sleeping selves to this other life and accompanies us in unexpected ways. We must let ourselves be taken away by that within us which summons the gush of water that calls us from the depths.

Although the philosophical tradition builds particular forms of thinking and feeling that we tend to rank according to what we feel to be our own, its core is also multifaceted and constantly transforming. The idea of permanence, the condition of that which is supposed to last forever, flows before a marginal thinker who dealt with the way in which the world is made up of relationships in movement that, far from being permanent, are constantly changing. The thought of Heraclitus, popularly known as “the Obscure” for his voluntary adoption of a cryptic writing style, provides channels for rethinking



conocer del mundo actual. Este pensador de la antigua Grecia develó la dificultad de entender la dicotomía dormido/desperto a partir de una frase que ha sobrevivido al tiempo: “Muerte es cuanto vemos despiertos; cuanto vemos dormidos, visiones reales”¹. En su raíz griega, una acepción de la palabra sueño se asemeja más al *hypnos*, que significa “somnia” y “letargo”, es decir, un estado intermedio que en su suave embriaguez nos hace dudar de lo que es real o no. Entre luz y oscuridad, vida y muerte, los sueños en su forma hipnótica van alzando los pasillos de un laberinto en el que transitamos sonámbulos, tratando de encontrarnos con alguna certeza que reacomode lo que creemos verdadero.

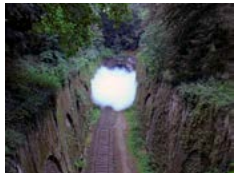
Lo difuso entre el binario dormido/desperto, aquello que se dilata y esparce, también hace temblar la distinción entre *lo que está aquí adentro* y *lo que está allá afuera*. La forma en que acuerpamos tradicionalmente el sistema de opuestos instala en nosotros un mecanismo que por lo general nos hace diferenciar y preferir el cobijo del espacio cerrado, lo conocido, frente la zona hiporréica que mueve lo desconocido. Obras como *Ventana* (2004) de la artista mexicana Ale de la Puente nos muestran la sutil tensión entre el afuera/adentro, y cómo se reflejan de formas casi indiferenciadas entre uno y otro. A lo largo de los años, el trabajo de Ale de la Puente explora la manera en que distintos procesos creativos se nutren de lo interdisciplinario. La fotografía montada sobre una caja de luz que también baña los muros de la galería se convierte en un estudio acerca de cómo el tiempo se puede medir lumínicamente. La luz del día que se cuela a través de la ventana muestra poéticamente la experiencia de una vivencia cotidiana: las formas sutiles del afuera se transparentan en el adentro, mostrando y ocultando simultáneamente la ilusión óptica que genera el espacio intermedio. Los relatos que nos contamos, traducidos en cálculos, evaluaciones, sondeos y anticipaciones sobre los riesgos que corremos *allá afuera* nos son inútiles frente a las visiones reales de cuanto vemos dormidos.

El sueño es un pliegue entre la visión y sus puntos ciegos, las sombras que se muestran al exterior, o se proyectan desde adentro. Este convivir cotidiano con nuestra propia alteridad nos habita como una otredad que nos constituye. Bastará encontrarse de frente con el nido del pájaro de gran escala del artista kosovar Petrit Halilaj, del que cuelga un extraño traje amarillo, para tratar de hacer sentido a una imagen cautivadora que al mismo tiempo perturba. La obra *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is* (2014) moldea en silencio lo trágico de este otro espacio inaccesible en el que no podemos hallarnos, y que ha de

what we think we know about today's world. This ancient Greek thinker revealed the difficulty of understanding the sleep/wakefulness dichotomy with a phrase that has stood the test of time: “Death is what we see awake; all we see asleep are dreams”¹. In its Greek root, one meaning of the word sleep is closer to *hypnos*, meaning “drowsiness” or “lethargy,” an intermediate state whose gentle intoxication makes us doubt what is real or not. Between light and darkness, life and death, the hypnotic forms of dreams raise the passageways of a labyrinth we sleepwalk through in search of some kind of certainty that will rearrange what we believe to be true.

The grey area between the binary of sleep and wakefulness, that which expands and scatters, also trembles the distinction between *what is here inside* and *what is out there*. The way we traditionally embody the system of opposites installs in us a mechanism that, in general, makes us differentiate and prefer the shelter of enclosed space, the known, over the hyporheic zone that moves the unknown. Works like the Mexican artist Ale de la Puente's *Ventana* [Window] from 2004 show us the subtle tension in the outside/inside and how these reflect each other in nearly undifferentiated ways. Over the years, de la Puente's work has explored the way in which different creative processes draw on interdisciplinarity. The photograph mounted on a lightbox that also bathes the gallery's walls becomes a study of how time can be measured in terms of light. The daylight that seeps through the window is a poetic example of an everyday experience: the subtle forms of the external show through on the inside, at once hiding and revealing the optical illusion that the in-between space creates. The stories we tell ourselves, translated as calculations, assessments, sounding and anticipation of the risks we run *out there* are useless to us against the dreams we see when sleeping.

Sleep is a crease between sight and its blind spots, shadows shown to the outside world or projected from within. This daily coexistence with our own alterity inhabits like an otherness that defines us. It is enough to come face to face with the Kosovar artist Petrit Halilaj's larger-than-life bird's nest, a strange yellow suit hanging from it, to try to make sense of an image at once captivating and disturbing. The piece titled *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is* (2014) silently shapes the tragedy of this other, inaccessible space in which we cannot find ourselves and that can only condemn us to the perpetual, unattainable desire that perhaps, one



condenarnos al deseo perpetuo e irrealizable de tal vez, un día, también vivir como pájaros. Para el psicoanalista Sigmund Freud, el sueño como realización disfrazada de un deseo insatisfecho genera un tiempo-otro donde el pensamiento se libera de las coordenadas de lo racional, desdibujando las jerarquías y mostrándose en imágenes arcaicas reveladoras. En *La interpretación de los sueños* (1900), Freud aborda cómo cada elaboración onírica cada vez nos sorprende, y moviliza un pensamiento que no piensa, pero todo habla. Esta observación de la diferencia, expandida, es para el psicoanálisis freudiano la propuesta de otras lógicas de desplazamiento, en donde el sueño desborda la vigilia para transformarse en aquello que siempre se nos escapa.

Cuando soñamos, el cuerpo se conmueve de otras maneras, dejando tras de sí las huellas de una experiencia vital que poco a poco se irán significando o borrando con el paso del tiempo. Ante la otredad que nos altera y transforma, que nos invade desde nuestra intimidad más profunda pero también consolida nuestro paso por los caminos del afuera, siempre podremos poetizar. Restituir la poética al interior del discurso de la razón abre surco para pensar su posibilidad de ausencia a partir de la metáfora. Esta escritura del sueño, el hacer sonámbulo que está detrás de la palabra lúcida, es explorada desde el vocabulario poético del artista estadounidense Jim Hodges. Entre el tejido sedoso de la obra *Untitled / (Daydream)* [Sin título / (Soñar despierto)] (1994) una pequeña araña edifica un hogar mientras sueña despierta. Las arañas hacen el texto, del latín *texere*, tejido, de sus telarañas al aire, permitiendo que el viento las sacuda tibiamente, a partir de los hilos de seda que ellas mismas producen. Desde adentro, testimonian lo que Hodges también menciona sobre su quehacer artístico: “Siempre empieza en mi interior, y uso el dibujo como una forma de expresarlo”.²

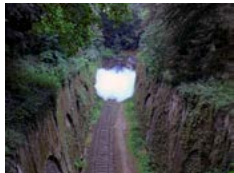
Cuando al final del libro *De la gramatología*, publicado en 1967, el filósofo franco-argelino Jacques Derrida se encuentra con la supremacía histórica de la palabra oral frente a la palabra escrita como su suplemento, defiende las posibilidades de explorar la potencia de exterioridad como constitutiva de la interioridad. La alteridad absoluta de la escritura puede afectar desde afuera, en su adentro, al habla viva, así como hay una escritura interior, del inconsciente, que articula nuestra experiencia del mundo. Derrida retoma esta escritura íntima como las formas de los sueños que generan un sentido previo a nuestra existencia en vela y se pregunta: “¿qué debe ser el sueño, qué debe ser la escritura si, como ahora sabemos, se puede soñar escribiendo?”³

day, we too can live like birds. For the psychoanalyst Sigmund Freud, dreams as a disguised realization of unsatisfied desire create an other-time in which thought becomes free from the coordinates of rationality, blurring hierarchies and presenting itself in revelatory, archaic images. In his 1900 book *The Interpretation of Dreams*, Freud addresses how each dream-creation surprises us, mobilizing a form of thought that thinks nothing but says everything. This expanded observation of difference is for Freudian psychoanalysis the proposal of other logics of displacement in which sleep overtakes wakeful life to become that which is always beyond our reach.

When we dream, the body is moved in other ways, leaving behind the marks of a vital experience that little by little become resignified or erased with the passing of time. Facing the otherness that alters and transforms us, that invades our deepest intimacy but also consolidates our path down the roads of the outside world, we can always turn to poetry. Restoring poetics to the discourse of reason opens a path to consider its possibility of absence through metaphor. This dream-writing, the act of sleepwalking behind the lucid word, is explored through the poetic vocabulary of US artist Jim Hodges. In the silky fabric of *Untitled / (Daydream)* (1994), a diminutive spider builds a home while daydreaming. Spiders make text, from the Latin *texere*, to weave, of their webs in the air, allowing the wind to shake them gently, using the silk strings they produce themselves. From within, they bear witness to what Hodges says about his artistic practice: “It always starts inside my body, and I use drawing as a way of getting it out.”²

When at the end of his 1967 essay *Of Grammatology* the French Algerian philosopher Jacques Derrida comes face to face with the historical supremacy of the spoken word against the written word as its supplement, he defends the possibility of exploring the power of exteriority as constitutive of interiority. The absolute alterity of writing can affect, from without, the inside of living speech, in the same way as there is an inner writing—that of the unconscious—that articulates our experience of the world. Derrida takes up this inner writing as the form of the dreams that create a previous meaning for our sleepless existence, asking himself “what should dream or writing be if, as we know now, one may dream while writing?”³

Navigating a system of opposites and contradictions is an invitation to search for spaces in between. The game of differences that opens between the binaries of sleeping/waking, outside/inside, and



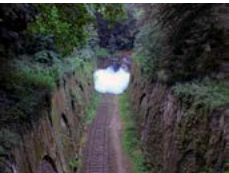
Navegar un sistema de opuestos y contradicciones es una invitación para buscar los espacios intermedios. El juego de diferencias que se abre entre los binarios dormido/desperto, afuera/adentro y ficción/realidad se despliega en un abanico de tonalidades. Al soñar podemos reencontrarnos con el mundo primordial a partir del cual emergen las historias que nos contamos sobre nosotros mismos. Los sueños traslucen sensaciones y molduras, recordándonos que aquello que nos muestran no se aleja de influirnos de igual modo que aquello que nos ordena cuando estamos despiertos. Somos lo que soñamos, visiones reales de nosotros mismos que nos seducen a seguir durmiendo para encontrarnos, una vez más, en el territorio salvaje de lo invisible.

fiction/reality unfolds in a range of tones. Dreaming, we can reencounter the primordial world that gives rise to the stories we tell ourselves about ourselves. Dreams reveal sensations and frames, reminding us that what they show us does not fail to influence us in the same way as that which orders our waking life. We are what we dream, real visions of us that tempt us to keep dreaming in order to find ourselves, once again, in the wild territory of the invisible.

1. Alberto Bernabé, “Heráclito de Éfeso” en *Fragmentos presocráticos*. *De Tales a Demócrito* (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 135.

2. Museum of Contemporary Art Chicago. “Jim Hodges”. Consultado el 6 de noviembre de 2025 en: <https://mcachicago.org/about/who-we-are/artists/jim-hodges>.

3. Jacques Derrida, *De la gramatología* (México, Siglo XXI, 1986), 397.



En el centro de una espiral

Natalia Vargas

Hay momentos que se sitúan en un punto intermedio, donde la percepción deja de ser estrictamente nítida y permite que otras formas de comprensión se filtren. En el umbral entre la vigilia y el sueño emergen lo que podrían llamarse visiones difusas: imágenes que no se imponen de manera frontal, sino que se desplazan con suavidad, como si pertenecieran a un plano que no es completamente real. Estas visiones no funcionan como meras fantasías, sino que operan como manifestaciones simbólicas que revelan aspectos de la mente que la conciencia no logra entender del todo. Se presentan como insinuaciones que exigen una atención diferente, más receptiva y menos orientada a la interpretación inmediata.

Hablar de lo difuso no debe entenderse como una carencia. Al contrario, su fuerza radica en su capacidad para sostener simultáneamente múltiples significados. La nitidez, con frecuencia asociada a la certeza y al control, delimita el campo de lo posible; lo difuso lo amplía. La ambigüedad invita a un tipo de observación más profunda, en la que el significado se revela a su tiempo y no por imposición. Este modo de percepción se asemeja a la lógica del sueño, en la que las imágenes circulan sin obedecer a las leyes del pensamiento lineal y lo simbólico adquiere un protagonismo inesperado. En los sueños, los lugares cambian de forma, los recuerdos se mezclan con elementos extraños y las emociones se presentan con una intensidad que no siempre es equivalente al estar despierto. Su verdad no está en lo literal, sino en la forma en que afectan a quien está soñando.

El psicoanalista Carl Jung entendía los sueños como mensajes simbólicos que brotan del inconsciente. Para él, los sueños no sólo procesan los restos del día, sino que revelan aquello que la conciencia no ha podido integrar, señalando caminos posibles hacia una comprensión más completa de uno mismo.¹ Jung observó que la mente opera con movimientos semejantes a los de una espiral, en la que volvemos a los mismos puntos de conflicto o deseo, pero desde un nivel de integración cada vez mayor. Así, los

In the Embrace of a Spiral

Natalia Vargas

There are moments that exist in an intermediate state, where perception ceases to be strictly defined and allows other forms of understanding to emerge. At the threshold between sleep and wakefulness emerge what we might call diffuse visions: images that do not impose themselves directly, but instead drift by gently, as if they belonged to a plane that is not entirely real. These visions operate not as mere fantasies but symbolic manifestations that reveal aspects of the mind that consciousness cannot fully grasp. They present themselves as insinuations that demand a different kind of attention; more receptive, less oriented towards immediate interpretation.

Diffuseness should not be understood as a kind of lack. On the contrary, its power lies in its capacity to sustain multiple meanings simultaneously. Clarity, often associated with certainty and control, marks off the field of the possible; diffuseness expands it. Ambiguity invites a deeper kind of observation in which meaning reveals itself at its own time rather than being imposed. This kind of perception resembles the logic of dreams, where images circulate without obeying the laws of linear thought and the symbolic takes on an unexpected significance. In dreams, places shift and transform, memories merge with unfamiliar elements, and emotions present themselves with a greater intensity than when we are awake. Their truth is not to be found in any literal sense but in the way they affect the dreamer.

The psychoanalyst Carl Jung understood dreams as symbolic messages arising from the unconscious. For Jung, dreams not only process the remains of the day but reveal that which consciousness has not been able to assimilate, indicating possible paths to a more complete understanding of ourselves¹. Jung observed that the mind operates in movements resembling a spiral, in which we return to the same points of conflict or desire, each time from a higher level of understanding. In this way, dreams reconfigure episodes from the past, combining familiar



sueños reconfiguran episodios del pasado; combinan caras conocidas con situaciones imposibles y permiten procesar emociones que habían quedado suspendidas. En su espiral, la mente reordena y resignifica. La espiral es una metáfora del tiempo, la memoria y la erosión, un ir y venir constante, nunca igual.

En los corredores de la memoria, las imágenes circulan como ecos que se desplazan entre lo conocido y lo extraño, flotando sin necesidad de un orden lineal. Algunos motivos reaparecen transformados, estableciendo vínculos invisibles entre épocas y culturas, como lo hizo el historiador de arte Aby Warburg en su *Bilderatlas Mnemosyne*. En este atlas, las imágenes no funcionan como recuerdos fijos de su tiempo, sino como presencias persistentes que sobreviven y se resignifican. El pasado se superpone al presente y lo habita como un fantasma.² Desde esta lógica, las imágenes dejan de tener sólo un significado y ya no se consideran parte de un contexto cerrado. Permanecen en un estado inestable, como ocurre en los sueños, donde ninguna imagen tiene sentido por sí sola, sino en relación con otras. Así, la memoria cultural y la percepción individual comienzan a fundirse, revelando que recordar, soñar y mirar son actos atravesados por asociaciones, desplazamientos y retornos.³ No todos vemos con los mismos ojos.

En las escenas saturadas de color de Pipilotti Rist en *Remake of the Weekend/Still Stills* [Remake de Weekend/Fotogramas fijos] (1998), Rist retoma la película *Weekend* de Jean-Luc Godard, que examina el colapso de la sociedad burguesa de Francia a través de un viaje de fin de semana convertido en una pesadilla. Los fotogramas muestran cómo lo cotidiano se transforma en un caleidoscopio donde lo familiar se vuelve extraño, casi psicodélico. Las imágenes se ofrecen como fragmentos que reclaman una lectura más cercana a la lógica del recuerdo que a la realidad. Como en la experiencia onírica, el sentido no se entiende de inmediato, sino que, al reordenarse, las imágenes dejan de pertenecer por completo a su tiempo y comienzan a operar como prefiguraciones del presente, casi como cartas de tarot en las que su significado se activa en la lectura.

Cyprien Gaillard propone otra forma de visión difusa. En *Real Remnants of Fictive Wars II* [Restos reales de guerras ficticias II] (2004), el humo blanco que se apodera de un túnel entre el bosque, lo transforma y al dispersarse, lo revela nuevamente. El paisaje aparece y desaparece, recordando cómo, en los sueños, los lugares se desplazan entre lo familiar y lo extraño. Gaillard aporta la sensación de un mundo que se reconfigura. En ese mismo territorio liminal se inscribe la obra de Teresa Solar Abboud, *Tunnel Boring Machine* [Tuneladora] (2022) que parece provenir de un

faces with impossible situations and allowing suspended emotions to be processed. In the spiral of dreams, the mind reorders and re-signifies. The spiral becomes a metaphor for time, memory, and erosion—a continuous movement of return and transformation, never exactly the same.

Within the corridors of memory, images circulate like echoes moving between the familiar and the unknown, floating without need for linear order. Certain motifs reappear in altered forms, establishing invisible ties across eras and cultures, as the art historian Aby Warburg did in his *Bilderatlas Mnemosyne*. In this atlas, images function not as fixed memories of their time but as persistent presences that survive and are continually re-signified. The past overlaps with the present and inhabits it like a ghost.² From this perspective, images cease to possess a single meaning and are no longer confined to a closed context. They remain in an unstable state, much like in dreams, where no image makes sense by itself, but only through its relation to others. In this way, cultural memory and individual perception begin to merge, revealing that remembering, dreaming, and seeing are acts shaped by associations, displacements, and recurring returns.³ Not all of us see with the same eyes.

In the color-saturated scenes of Pipilotti Rist's *Remake of the Weekend/Still Stills* (1998), the artist revisits Jean-Luc Godard's film *Weekend* which examines the collapse of French bourgeois society through a trip that turns into a nightmare. The still frames of Rist's work reveal how the everyday is transformed into a kaleidoscope in which the familiar becomes strange, almost psychedelic. These images appear as fragments that call for a reading closer to the logic of memory than to reality. As in the experience of dreams, their meaning cannot be immediately understood; rather, as the images are rearranged, they detach from their original time and begin to operate as prefigurings of the present—almost like tarot cards, whose significance is activated through reading.

Cyprien Gaillard proposes another kind of diffuse vision. In *Real Remnants of Fictive Wars II* (2004), the white smoke that overflows from a tunnel in the woods, transforms it, and, upon dispersing, reveals it once again. The landscape appears and disappears, recalling how, in dreams, places move between the strange and the familiar. Gaillard conveys the sensation of a world in constant reconfiguration. This same liminal territory is inhabited by Teresa Solar Abboud's work *Tunnel Boring Machine* (2022), a work that seems to originate from a more-than-human dream. Its organic form, between the



sueño más que humano. Su forma orgánica, entre lo biológico y lo mecánico, revela un modo de vida que resulta conocido, pero nunca del todo real, habla de coexistencias y oposiciones a través de una morfología que puede recordar a un hongo o a una concha, entidades que crecen en lugares escondidos y que rememoran la imaginación de algo fantástico en esta realidad.

Estas obras funcionan como manifestaciones de un umbral. Capturan momentos etéreos, suspendidos entre el sueño y la memoria, que se sienten cercanos, pero dejan una impresión inquietante. Los paisajes y las figuras se presentan y se retiran, evocando recuerdos vagos y emociones inconclusas. Se trata de un terreno donde el pasado y el presente, la realidad y la ensoñación, se entrelazan. En ese pliegue, lo difuso deja de ser una falta de claridad para convertirse en una potencia. Las imágenes persisten como restos, como señales que se activan en la mirada y que nos invitan a habitar una temporalidad espiral, en la cual nada termina de desaparecer y cada visión es también un eco de otras. Así, soñar, recordar y mirar se vuelven gestos afines, modos de atravesar lo visible y lo invisible, de aceptar que encontrar sentido a algo muchas veces toma tiempo.

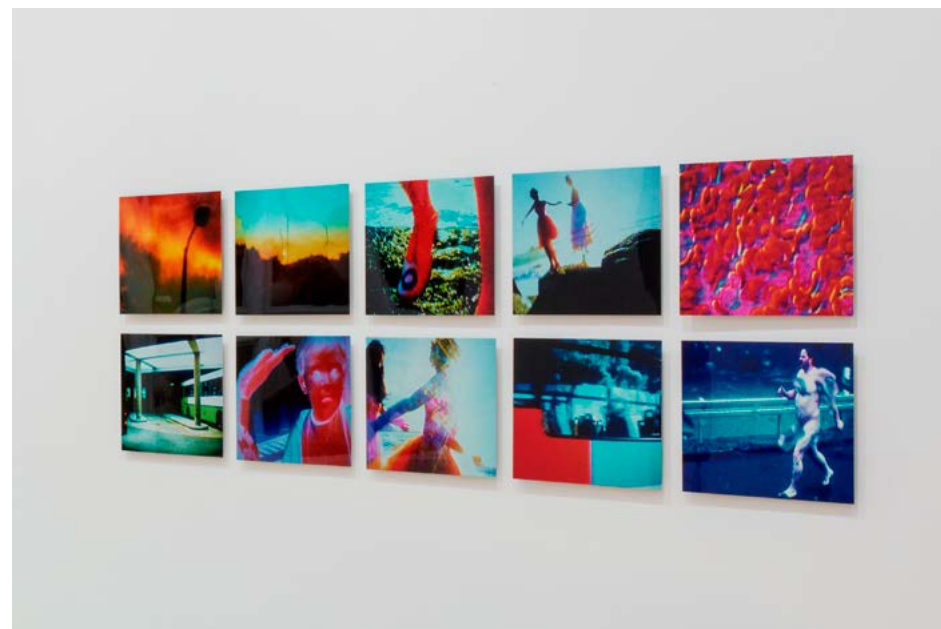
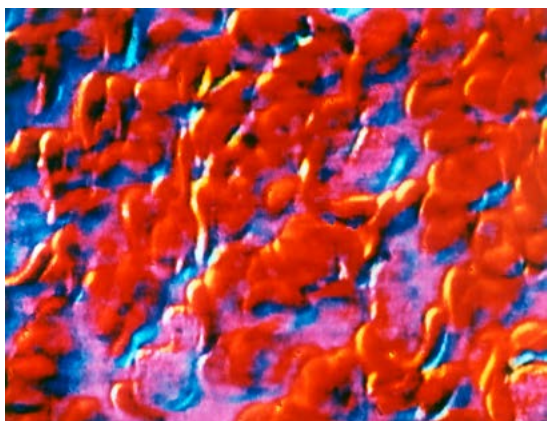
biological and the mechanical—suggests a mode of life that feels recognizable yet never fully real. Through a morphology reminiscent of fungi or shells—entities that grow in hidden spaces—it speaks of coexistence and opposition, evoking the imagination of the fantastic within reality itself.

These works function as manifestations of a threshold. They capture ethereal moments, suspended between dream and memory—moments that feel intimate yet leave an unsettling trace. Landscapes and figures present themselves and then fade, evoking vague memories and unresolved emotions. This is a space where past and present, reality and daydream intertwine. Within this fold, the diffuse ceases to be a lack of clarity and instead becomes a source of potential. Images persist like remnants, like signs activated in the gaze that invite us to inhabit a spiral temporality in which nothing is ever done disappearing and every vision is the echo of another. In this way, dreaming, remembrance and gaze become related gestures, ways of crossing the visible and invisible, of accepting that meaning often emerges only with time.

1. Carl G. Jung, *Man and His Symbols* (Nueva York: Bantam, 2023), 5.
2. Mark Rappolt, “How Art Historian Aby Warburg Changed the Way We See.” *ArtReview* RSS, 16 de marzo de 2021. <https://artreview.com/how-art-historian-aby-warburg-changed-the-way-we-see/>.
3. Matthew Bowman, “It’s Art Historian Aby Warburg’s World. We’re Just Living in It.” *ArtReview* RSS, 30 de septiembre de 2024. <https://artreview.com/its-art-historian-aby-warburgs-world-were-just-living-in-it/>.



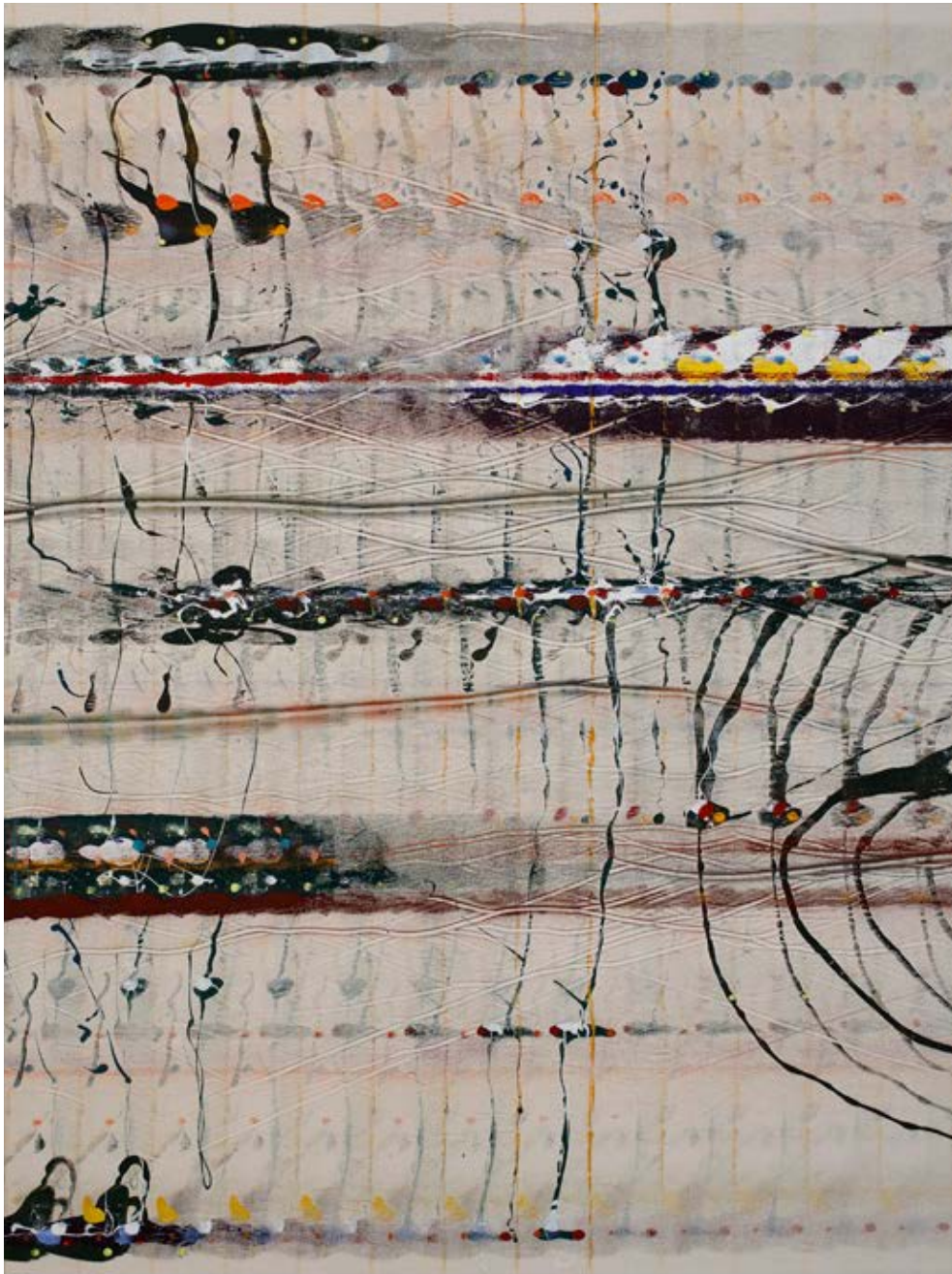




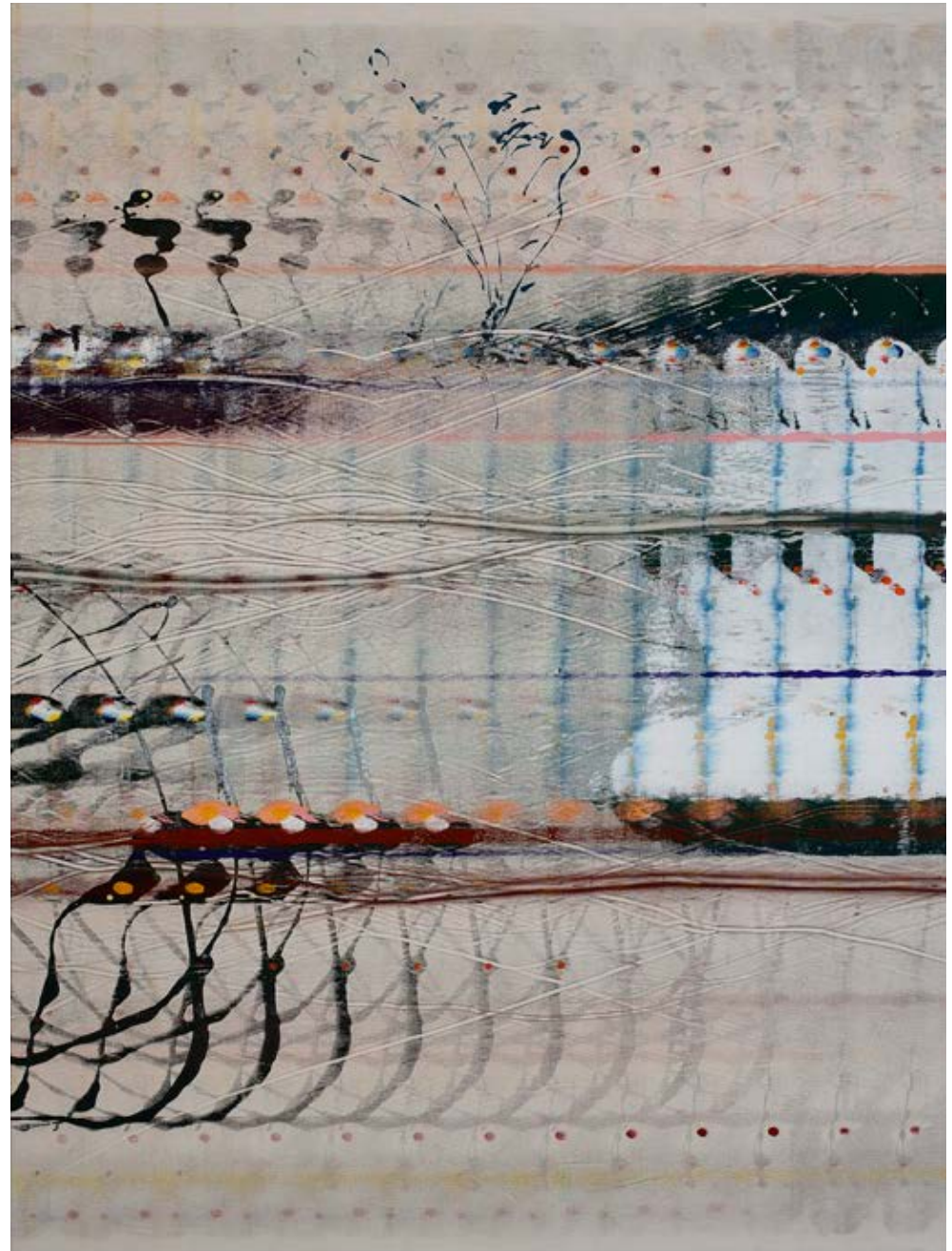
Pipilotti Rist, detalles y vista completa de [detail and installation view of] *Remake of the Weekend/Still Stills*, 1998

Teresa Solar Abboud, *Tunnel Boring Machine*, 2022





Emily Kraus, *Ouroboros (Fractal 3)*, 2023





Jim Hodges, *Untitled / (Daydream)*, 1994



Michel François, *Coudes*, 1991



Petrit Halilaj, *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is*, 2014



Ale de la Puente, *Ventana*, 2004

LISTA DE OBRA [LIST OF WORKS]

Ale de la Puente (México, 1968)
Ventana, 2004
[Window]
Impresión cromogénica en Duratrans,
montada en caja de luz
[C-print on Duratrans mounted in lightbox]
121 x 182 x 15 cm

Michel François (Bélgica, 1956)
Coudes, 1991
[Codos / Elbows]
Fotografía blanco y negro
[Black and white photograph]
41 x 28 cm

Cyprien Gaillard (Francia, 1980)
Real Remnants of Fictive Wars II, 2004
[Restos reales de guerras ficticias II]
Película de 35 mm transferida a DVD
[35 mm film transferred to DVD]
6 min 50 s
© Cyprien Gaillard

Petrit Halilaj (Kosovo, 1986)
*I'm hungry to keep you close. I want to find the words
to resist but in the end there is a locked sphere.
The funny thing is that you're not here, nothing is*, 2014
[Tengo hambre de tenerte cerca. Quiero encontrar
las palabras para resistir, pero al final hay una esfera
cerrada. Lo curioso es que no estás aquí, nada lo está]
Instalación [Installation]
140 x 60 x 2 cm (medida del traje [suit size])
Vista de la exposición *Petrit Halilaj: RUNIK*. Museo
Tamayo (noviembre 2013-abril 2024). CenDoc
Museo Tamayo : CDMT-MF: Gerardo Landa Rojano
& Eduardo López (GLR Estudio) / AORT-MF
PHRU4576/2023

Jim Hodges (EE.UU., 1957)
Untitled / (Daydream), 1994
[Sin título / (Soñar despierto)]
Seda y cadena de latón blanco
[Silk and white brass chain]
109.22 cm × 38.1 cm
© Jim Hodges

Emily Kraus (EE. UU., 1995)
Ouroboros (Fractal 3), 2023
[Uróboros (Fractal 3)]
Díptico. Óleo sobre lienzo [Diptych. Oil on canvas]
200 x 300 cm

Pipilotti Rist (Suiza, 1962)
Remake of the Weekend / Still Stills, 1998
[Remake de Weekend / Fotogramas fijos]
Fotogramas en papel ilfocromo
[Videostills on ilfachrome paper]
49.8 x 66 cm c/u
Pipilotti Rist/PROLITERIS/ SOMAAP/México/2026.

Teresa Solar Abboud (España, 1985)
Tunnel Boring Machine, 2022
[Tuneladora]
Arcilla de alta temperatura, resina, acrílico, barniz
acrílico mate, metal
[High temperature clay, resin, acrylic, matte acrylic
varnish, metal]
52 x 101 x 80 cm

Todas las obras cortesía de
La Colección Jumex, México

FOLLETO [BOOKLET]

Textos [Texts]
Adriana Flores Suárez
Carolina Estrada García
Natalia Vargas

Traducción [Translation]
Noah Mazer

Coordinación editorial
[Editorial coordination]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Carolina Oliva

Diseño de portada
[Cover design]
Carolina Oliva

p.7: D. R. Max Ernst/ADAGP/SOMAAP/México/2026.

© 2026 Fundación Jumex Arte
Contemporáneo
© textos [texts]
© los autores [the authors]
© imágenes [images]
© los autores [the authors]

EXPOSICIÓN [EXHIBITION]
Colección Jumex: Visiones difusas
07.MAR. – 19.JUL.2026
Exposición organizada
por el Museo Jumex

Curaduría: Carolina Estrada García,
Adriana Flores Suárez, Natalia Vargas,
asistentes curatoriales

FUNDACIÓN JUMEX

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

Presidente
[President]
Eugenio López Alonso

Asistente del Presidente
[Assistant to the President]
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe
[Chief Curator]
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
[Exhibitions Manager]
Begoña Hano

Curadora asociada
[Associate Curator]
Rosela del Bosque

Asistentes curatoriales
[Curatorial Assistants]
Carolina Estrada García,
Adriana Flores Suárez,
Natalia Vargas

Coordinadora editorial
[Publishing Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño gráfico
[Graphic Designer]
Carolina Oliva

Educación y Fomento
[Education and Grants Scholarships]
Mariana Zardain, Fernanda Flores,
Nayeli García, Carmen Ixchel Maya

Gerente de Registro
[Chief Registrar]
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
[Conservation and Installation Team]
Mariana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Óscar Díaz, José Juan Zúniga, Adrián González,
Monserrat Carreño, Brayam Bustos

Gerente de Producción y Operaciones
[Planning and Operations Manager]
Francisco Rentería

Equipo de Producción
[Production Team]
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño, Gerardo Rivero,
Lissette Ruiz, Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Victor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco, Ulises Muñoz,
Moisés Aparicio, Fátima Bautista

Gerente de Comunicación
[Communications Manager]
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
[Communications Coordinator]
Nemi Guzmán

Gerente de Administración
[Administrative Manager]
Aurora Martínez

Equipo de Administración
[Administrative Team]
Arturo Quiroz, Javier Cartagena, Fernando García,
Héctor Polo, Marisol Vázquez, Berenice Domínguez,
Diana Balderas, Zabdi D. Ramos, Erika Ávila

Biblioteca
[Library]
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad
[Chief of Security]
Jorge Rodríguez

Equipo de Seguridad
[Security Team]
David Bruno, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo, José Tufiño

Servicios auxiliares
[Auxiliary Services]
Verónica Adame, José Escárcega



