

ENTRECRUZAMIENTOS DE LA COLECCIÓN JUMEX



#06 CHROMO-

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
chromo-

Traversing the Collection
chromo-

#06



Andrés Carretero (1981) Serie: *Fenotipos*, Anais Montemayor 1, 2007;
Serie: *Fenotipos*, Erick Arath Ovando, 2007. Impresiones cromogénicas

“El color pertenece [...] tanto a la alta cultura como a la cultura popular, tanto a la teoría como a la historia.

El color es realmente fluido: se derrama sobre los sujetos y se filtra entre disciplinas [...]”

David Batchelor, *On Colour and Colours*, 2008

El color es fundamental para el arte y la creación, no sólo como un elemento, sino también como una idea. A lo largo de los años, los artistas han afirmado que el color es sensación pura, lo han aceptado como una herramienta e incluso lo han denunciado como decadente y decorativo. Aquellos que detestan el color han tenido tanto qué decir al respecto, como aquellos que lo aman. El color es “diverso y divergente; fluido, elíptico y contradictorio; a menudo oscuro, esotérico o extraño; a veces divertido y completamente fascinante”.¹

Umberto Eco explica que el rompecabezas del color es cultural, ya que a medida que filtramos nuestras sensaciones y percepciones a través de la lingüística, se contaminan por la información cultural que dicta las formas en que interactuamos con el mundo.² Lo que significa que la interacción con el

1 David Batchelor, “Introduction. On Colour and Colours” en *Colour: Documents of Contemporary Art*, ed. David Batchelor (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008), 15.

2 Umberto Eco, “How Culture Conditions the Colors We See, 1985” en *Colour: Documents of Contemporary Art*, 178-184.

color está condicionada por la cultura y la historia que lo rodea. Por lo tanto, queda demostrado el argumento de Jean Baudrillard sobre los colores: que su significado deriva del exterior, por lo cual son simplemente metáforas de significados culturales establecidos. Esta tesis se cumple a medida que las jerarquías tanto estéticas como raciales se unen para crear un sistema que coloca ciertos colores, como el blanco, por encima de otros, cuyo significado se asocia a naciones, culturas y razas específicas como identificadores.³

Se puede encontrar evidencia del prejuicio al que se ha sometido al color en Occidente desde Aristóteles, quien estableció la superioridad del blanco al abogar por su objetividad y conexión con la mente en oposición a los sentidos y el cuerpo.

Las estatuas y los templos de mármol blanco de la época grecorromana influyeron en la producción de capital artístico, y la admiración por su belleza y falta cromática se convirtió en una calidad que los artistas buscaban en un esfuerzo por emular la “perfección”. Sin embargo, este ideal surgió de ruiñas que habían sido despojadas del color que las decoraban y de estatuas de mármol que eran copias de originales griegos, las cuales se fundían en bronce. Durante el Renacimiento, los artistas buscaron inspiración en las sociedades griegas y romanas, por lo cual en un intento por revivir el clasicismo impulsaron la importancia de la unidad, el orden, la forma y la blancura. A principios del siglo XIX, el neoclasicismo resucitó una vez más las mismas ideas, repitiendo un ciclo enfocado en revivir el pasado y con él la percibida superioridad de la blancura. No obstante, esta narrativa histórica del arte no es el

único aspecto responsable de los modos en que agrupamos, categorizamos y damos significado al color.

El colonialismo de principios del siglo XVI solidificó la posición del sujeto occidental como un ser superior, categorizando a los pueblos indígenas de las colonias como inferiores y “otro”. El sesgo racial y la separación de los caucásicos blancos de las personas de color, consideradas como el “otro” o los “otros”, continuó en la tradición colonial de dominación y control. La producción artística de las poblaciones indígenas y su uso del color fueron vistos como una amenaza que se tenía que exterminar o controlar. La necesidad del colonizador de controlar la tierra, los recursos y el trabajo humano se tradujo en un control total sobre la producción de bienes, lo que resultó en una racialización y exotización de lo producido en las colonias. Por lo tanto, las teorías que habían establecido una jerarquía de colores se conectaron inseparablemente a los sistemas de prejuicio y discriminación basados en la raza.⁴

El primitivismo, al igual que el colonialismo, explotó a las culturas no occidentales en su búsqueda de inspiración. Aunque los artistas de este movimiento decían que tomaban motivos prestados de las culturas no occidentales para realizar sus obras, el pensamiento occidental consideraba el color, la identidad, el arte y las personas de estas culturas primitivas como “salvajes”, “sensuales y “otros” en contraposición a la racionalidad de la mentalidad occidental.

A finales del siglo XX, cuando el arte comenzó a tomar nuevas estructuras y explorar la suavidad en los materiales, el

3 Jean Baudrillard, “Atmospheric Values: Colour, 1968” en *Colour: Documents of Contemporary Art*, 147-149.

4 Michael Taussig, “The Face of World History” en *What Color is the Sacred?* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), 3-9; y Taussig, “The Instrument of Ethnographic Observation” en *What Color is the Sacred?*, 119-129.

color industrial y la eliminación de la superficie pictórica plana, los críticos de arte y los defensores del formalismo atacaron cualquier tipo de producción artística que no fuera formalmente racional. Conforme este tipo de crítica permeó en la práctica artística, todos los “otros” – el color, lo primitivo, lo decorativo, lo femenino, lo suave – se convirtieron en temas y formas no deseadas y no aprobadas dentro del arte. El color y la irracionalidad se ataron entre sí, al igual que lo decorativo, lo femenino y lo primitivo se relacionaron con lo irracional. El “otro” se comenzó a interpretar como una influencia corruptora que tenía que ser controlada por la racionalidad superior del blanco, occidental y masculino.

“El color nos permite ver algunas de las formas en que clasificamos, ordenamos y agrupamos nuestras experiencias [...] al igual que algunos de nuestros hábitos de pensamiento no expresados, algunas de nuestras preferencias y algunos de nuestros prejuicios culturales”.⁵ En el arte contemporáneo, algunos artistas continúan apegándose a las nociones históricamente codificadas de las formas en que el color se ha definido y desplegado tanto teórica como funcionalmente. Mientras que otros buscan romper el molde, y emplean el blanco u “otros” colores para analizar o criticar las estructuras culturales que han influido en nuestra comprensión y uso del color.

La neutralidad del blanco, o el blanco como ideal estético, se ve reflejada en *Sem título* [Sin título] de Fernanda Gomes. La artista convierte lo desecharo y lo perdido, los objetos mundanos ignorados o descartados de la vida cotidiana en frágiles construcciones que trazan las acciones del día a día. Al



5 Batchelor, “Introduction. On Colour and Colours” en *Colour: Documents of Contemporary Art*, 20.

Robert Ryman (1930-2019). *Course* [Curso], 1994. Aceite y esmalte sobre dumasita

pintar su obra de blanco, y sólo de blanco, eleva el estado de lo que llama “cosas” mediante el uso de un color que interpreta como el más completo, lleno y receptivo. *Course* [Curso] de Robert Ryman forma parte de una exploración de toda la vida enfocada en las cualidades y posibilidades integradas en el uso del blanco. Su enfoque estricto eliminó las imágenes, el color e incluso la pincelada emotiva en un esfuerzo por reflejar su convicción de que cada detalle visible en una obra contribuye a la experiencia del espectador, incluida la pared blanca sobre la cual se apoya. Ryman se esforzó por crear una experiencia reverente de la pintura a través de “...un blanco [que] realza refinadamente la belleza, como si impartiera alguna virtud especial propia”.⁶ Obras blancas que se extienden hacia afuera y se convierten en parte de su entorno.

El mundo del arte contemporáneo se puede apreciar mayoritariamente dentro del ambiente estéril y “puro” de paredes blancas de los museos y galerías. Esta “blancura es a la vez específica y mal definida. Es la norma incrustada en las instituciones [...] el museo y la universidad. Se menciona [poco], pero se asume como la línea de base, articulada a través de una combinación amorfa de mecanismos sociales”.⁷ *Untitled (Coloring Book II)* [Sin título (Libro para colorear II)], de Julieta Aranda, juega con este fondo blanco al usarlo como la superficie “neutral” sobre la que se invita a los espectadores a imaginar nuevos colores. La obra consiste en una colección de nombres de pinturas comerciales aplicados a la pared de la exposición bajo un rectángulo blanco correspondiente. Estos nombres actúan

como una colección de índices que ejercitan la mente a través de la ausencia del color. Al apropiarse de los nombres de una tabla de colores y pedirle al espectador que los vuelva a imaginar, Aranda genera una transacción alternativa de capital cultural. *What Colour* [Qué color], de Stefan Brüggemann, combina múltiples estratos de historia cultural y los superpone con su uso icónico de declaraciones textuales. Brüggemann considera el espacio de la sala precisamente al preguntar de qué “otro” color deberían pintarse las paredes blancas, con el propósito de reconsiderar las convenciones de exhibición establecidas.

El blanco y su relación con el color no funciona únicamente como un elemento dentro de una obra de arte; también está incrustado en conversaciones e ideas sobre raza y representación. Conversaciones en las que los artistas contemporáneos han sentido la necesidad de participar a través de las reflexiones que inspiran por medio de su obra. La división entre el blanco y “otros” colores se refleja en la que existe entre las personas blancas y los “otros”, personas de color que no pueden y no desean ser clasificadas como blancas. En las piezas de la *Serie: Fenotipos*, Andrés Carretero fotografía sujetos mexicanos con albinismo. La obra de Carretero toca lo etnográfico y racial, ya que, si bien sus sujetos son “blancos”, estas personas son parte de una minoría en México y sufren discriminación. Esta serie critica los prejuicios que surgen alrededor de lo que está afuera de la norma, y que incluso al ser blanco es considerado desconocido y como “otro”. Andrés Serrano, por su parte, aborda el tema de la raza a través de retratos que representan las diferentes caras de Estados Unidos en su serie *America*, la cual surgió como reacción a los ataques terroristas en Nueva York y Washington, y en referencia a la pregunta sobre quién se considera estadounidense. La preocupación de Serrano por el color

6 Batchelor, “Whitescapes” en *Chromophobia* (Londres: Reaktion Books Ltd, 2000), 15.

7 Ellen Fernandez-Sacco, “Check Your Baggage: Resisting Whiteness in Art History”, *Art Journal* 60, no. 4 (2001): 59.

se puede observar en esta serie, particularmente en el emparejamiento de *America* (*Chloë Sevigny*) y *America* (*Snoop Dogg*), fotografías que funcionan como códigos que juegan reductivamente con los tipos para crear una representación radiante de un Estados Unidos unificado e igualitario.

El color racial y el uso del color se han vinculado a lo largo de la historia, forzando a los colores a desempeñar el papel de identificadores. A pesar del estado globalizado del mundo y los intercambios entre culturas y artistas, la utilización culturalmente condicionada del color y las maneras en que se emplea para comunicar la identidad permanecen intactos. *La belleza oculta en la propiedad ajena* de Claudia Fernández es parte de una práctica dedicada a examinar el legado de los objetos mexicanos como contenedores de valor histórico y visual. Su fotografía de las fachadas coloreadas de hogares mexicanos está ligada estéticamente, a través del lenguaje del color, a las formas en que conocemos, entendemos y consumimos el rico patrimonio cultural de México. Su paleta de colores recuerda las prácticas artesanales características de México. En tanto, Birgir Andrésson examinó en su obra aspectos de la cultura islandesa y la identidad nacional a través del color, en particular, un conjunto de colores que el artista designó como exclusivamente islandeses en la década de 1980. En *Black and white classics (Blackmail 2075-Y60R / 7005-Y50R)* [Clásicos en blanco y negro (Chantaje 2075-Y60R / 7005-Y50R)], Andrésson asignó colores “islandeses” de su Pantone ficticio a artefactos culturales existentes, creando un lenguaje visual que está específicamente ligado a una comprensión local del color.

El color como propiedad de un cuerpo “extraño”, como propiedad de lo primitivo, *queer* o patológico, se ha formado a través de las décadas. Aristóteles creía que los colores, debido



Claudia Fernández (1965). *La belleza oculta en la propiedad ajena*, 1997-2000. Impresión cromogénica

a su capacidad de atrapar los sentidos, eran la antítesis de la objetividad; y tanto para Platón como para Aristóteles actuaban como drogas. Las *Spot Paintings* [Pinturas de puntos] de Damien Hirst recalcan la conexión entre el color y las drogas. En *Cefoperazone* [Cefoperazona], cuyo título corresponde al nombre de un antibiótico, Hirst pinta puntos de colores brillantes organizados en líneas ordenadas que pueden leerse como imágenes esquemáticas de píldoras farmacéuticas. La obra investiga y desafía los sistemas de creencia contemporáneos que confían plenamente en la medicina, pero no en el arte, sin cuestionar ninguno de los dos. *Three Rainbow American Flags for Jasper in the Style of the Artist's Boyfriend* [Tres banderas americanas de arcoíris para Jasper en el estilo del novio del artista], de Jonathan Horowitz, examina críticamente la sexualidad y lo *queer* al recrear la pieza icónica *Three Flags* [Tres banderas] de Jasper Johns como una bandera estadounidense invadida por los colores de la bandera LGBTQIA+. Horowitz emplea el color como un identificador para lo *queer*, y para cuestionar radicalmente los sistemas de valores de la sociedad contemporánea que aún requieren que el “otro” se marque como tal.

“El color amenaza –o promete– deshacer los logros de la “cultura”. Amenaza –o promete– el caos y la irregularidad. El color amenaza el desorden, pero también promete libertad”.⁸ Aunque el color ha sido discriminado en una variedad de formas, técnicas, morales, raciales, sexuales e incluso culturales, también sirve como vehículo para la exuberancia subversiva, permitiendo hacer declaraciones radicales que desafían la raza, la clase y el gusto. Es precisamente a través del color que

el arte occidental logra escaparse de los regímenes y jerarquías establecidas por el arte académico.

Adriana Kuri Alamillo, asistente curatorial, Museo Jumex.

8 Batchelor, “Apocalypstick” en *Chromophobia*, 65.



Jonathan Horowitz (1966). *Three Rainbow American Flags for Jasper in the Style of the Artist's Boyfriend*, 2005. Glitter and oil on linen

“Color belongs [...] both to high culture and to popular culture, both to theory and storytelling. Color is truly fluid: it spills over subjects and seeps between disciplines [...]”

David Batchelor, *On Colour and Colours*, 2008

Color is central to art and making, not only as an element, but also as an idea. Throughout the years, artists have affirmed color as pure sensation, embraced it as a tool and even denounced it as decorative and decadent. Those who loathe color have had as much to say about it as those who love it. Color is “diverse and divergent; fluid, elliptical and contradictory; often obscure, esoteric or strange; sometimes funny, and altogether fascinating.”¹

Umberto Eco argues that the puzzle of color is a cultural one, for as we filter our sensations and perceptions through linguistics they become tainted by the cultural information that dictates the ways in which we interact with the world.² In this sense, the experience of and interaction with color is conditioned by the culture and history that surrounds it. Thus,

1 David Batchelor, “Introduction. On Colour and Colours,” in *Colour: Documents of Contemporary Art*, ed. David Batchelor (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008), 15.

2 Umberto Eco, “How Culture Conditions the Colors We See, 1985,” in *Colour: Documents of Contemporary Art*, 178-184.

Jean Baudrillard's argument that colors derive their significance from outside themselves and are simply metaphors for fixed cultural meanings is proven correct as the histories of both aesthetic and racial hierarchies come together to create a system that places certain colors, i.e. white or whiteness, above "other" colors whose meaning becomes attached to specific nations, cultures and races as identifiers.³

Evidence of the prejudice to which color has been subjected in the West can be found as far back as Aristotle, who established the superiority of white by advocating for its objectivity and connection to the mind as opposed to the senses and the body.

The white marble statues and temples of Greco-Roman times later influenced the production of artistic capital and an admiration of their beauty and chromatic lack became a quality that was sought out by artists in an effort to emulate the 'perfection' achieved. This ideal however, emerged from ruins that had long been stripped of the color that decorated them and marble statues that were copies of Greek originals cast in bronze. During the Renaissance artists looked to the Greeks and Romans for inspiration, and in an attempt to revive Classicism touted the importance of unity, order, form, and off-course whiteness. In the early 19th century, Neoclassicism once more resurrected the same ideas; forming part of a cycle that kept reviving the past and with it the perceived superiority of whiteness. This art historical narrative, however, is in no way solely accountable for the ways in which we group, categorize, and give meaning to color.

3 Jean Baudrillard, "Atmospheric Values: Colour, 1968," in *Colour: Documents of Contemporary Art*, 147-149.

Widespread Colonialism in the early 16th century solidified the position of the Westerner as superior; categorizing the indigenous people of the colonies as inferior, and "other". The racial bias and separation of white Caucasians from "colored others" continued in both the tradition begun by Aristotle that dictated the supremacy of white, as well as the colonial tradition of domination and control. The artistic production of indigenous populations, and its use of color was seen as a threat to be either exterminated or controlled. The colonizer's need to control land, resources and human labor translated into a total control over the production of goods, resulting in a racialization and exotization of that produced in the colonies. Thus, the theoretical ideas that had surrounded a hierarchy of colors for years became inextricably connected to new systems of prejudice and discrimination based on race.⁴

Primitivism, like Colonialism, exploited Non-Western cultures in its search for new inspiration. Although borrowing from Non-Western cultures, Western thought still considered the color and identity of the art and people of these cultures primitive, savage, sensual and all around "other" to the rationality of the Western mindset.

In the late 20th century, as art began to take on new forms and explore softness, industrial color and a removal from the flat pictorial surface, art critics and proponents of Formalism lashed out at any type of artistic production that wasn't formally rational. As this type of criticism was codified into artistic practice all of the "others": color, the primitive, the

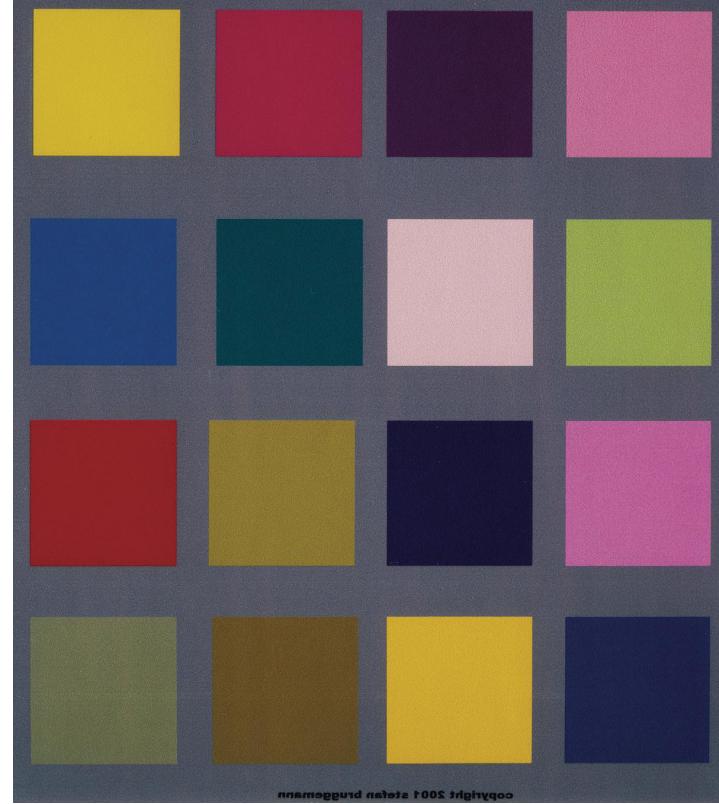
4 Michael Taussig, "The Face of World History," in *What Color is the Sacred?* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), 3-9; and Taussig, "The Instrument of Ethnographic Observation," in *What Color is the Sacred?*, 119-129.

decorative, the female, the soft, became one large conflation of unwanted and unapproved subjects or forms within art. Color and irrationality became tied to one another, just as the decorative, female and primitive were tied to irrationality. The “other” was seen as a corrupting influence that had to be controlled by the superior rationality of the white, Western, and male.

“Color lets us look at some of the ways we grade, order and group our experiences [...] at some of our unstated habits of thought, some of our preferences and some of our cultural prejudices.”⁵ In contemporary art, some makers continue to ascribe to the historically codified notions of the ways in which color has been defined and deployed theoretically and functionally. Whilst other artists actively seek to break the mould, and use of white or “other” colors purposefully to analyze or criticize the cultural structures that have influenced our understanding and use of color.

The perceived neutrality of white, or white as an aesthetic ideal, is reflected in Fernanda Gomes’ *Sem título* [Untitled]. Gomes turns the leftover and lost, the disregarded or discarded mundane objects of daily life into fragile constructions that trace everyday actions. Painted white, and only ever white, she elevates the status of what she calls ‘things’ through the use of a color she interprets as the most complete color; full and receptive. Robert Ryman’s *Course* forms part of a life-long exploration into the qualities and possibilities embedded in the use of white. His stringent approach eliminated imagery, color and even emotive brushwork in an effort to reflect his conviction that every visible detail of a work contributed to the viewer’s

What colour should the wall be, i really haven't decided yet.



Stefan Brüggemann (1975). *What Colour*, 2001. Mixed media on paper

⁵ Batchelor, “Introduction. On Colour and Colours,” in *Colour: Documents of Contemporary Art*, 20.

experience of it, including and importantly the white wall supporting it. Ryman endeavoured to create enlightenment and a reverent experience of painting through “[...] whiteness [that] refiningly enhances beauty, as if imparting some special virtue of its own.”⁶ Whites that spread outward and become part of their surroundings.

The contemporary art world can for the most part be appreciated within the sterile and ‘pure’ white-walled environment of museums and galleries. This “whiteness is both specific and ill-defined. It is the norm embedded in the institutions [...] the museum, and the university. It is [rarely] mentioned, but it is presumed to be the baseline, articulated through an amorphous blend of social mechanisms.”⁷ Julieta Aranda’s *Untitled (Coloring Book II)* plays with this background by using it as the ‘neutral’ surface upon which viewers are invited to imagine new colors. The work consists of a collection of commercial paint titles applied to the exhibition wall under a corresponding white rectangle, a collection of indices that exercise the mind through the absence of color. By appropriating names from a color chart, and asking the viewer to reimagine them, Aranda generates an alternative transaction of cultural capital. *What Colour* by Stefan Brüggemann combines layers of cultural history and overlays them with his iconic use of text statements. He considers the white-walled gallery space precisely by asking what “other” color it should be painted, as a way to reconsider established exhibition conventions.

⁶ Batchelor, “Whitescapes,” in *Chromophobia* (London: Reaktion Books Ltd, 2000), 15.

⁷ Ellen Fernandez-Sacco, “Check Your Baggage: Resisting Whiteness in Art History,” *Art Journal* 60, no. 4 (2001): 59.

Whiteness and its relationship to color does not function solely as an element within an artwork; it is also embedded into conversations and ideas about race and representation. Conversations that contemporary artists have at times felt the need to participate in through the reflections their work inspires. The divisions between white and “other” colors are reflected in the division between white people and “others”; people of color from around the world that cannot and do not wish to be categorized as white. In *Serie: Fenotipos* [Series: Phenotypes], Andres Carretero photographs Mexican subjects with Albinism. Carretero’s work touches on the ethnographic and racial, for although ‘white’ these people are part of a minority in Mexico and suffer from prejudice and discrimination. This work comments on and criticizes the prejudice that arises from that which falls outside the norm, which even if white is considered unknown and “other”. Andres Serrano tackles race through portraits that represent the different faces of the USA in his series *America*, which evolved as a reaction to the terrorist attacks on New York and Washington and a question regarding who is considered American. Serrano’s preoccupation with color is reflected in this series, particularly in the pairing of *America (Chloë Sevigny)* and *America (Snoop Dogg)*, which function as ciphers that play reductively to type in a bright representation of a unified and equalized USA.

Racial color and the use of color have been tied together throughout history, forcing colors into the role of identifiers. Even given the globalized state of the world and the exchanges between cultures and artists, culturally conditioned use of color and the ways it is employed to communicate identity remain intact and in place. Claudia Fernández’s *La belleza oculta en la propiedad ajena* [The Beauty Hidden in the Property of Others]

forms part of a practice dedicated to examining the legacy of Mexican objects as containers of historic and visual value. Her photograph of the richly colored facades of Mexican homes is aesthetically tied, through the language of color, to the ways in which we know, understand and consume the rich cultural heritage of making in Mexico. Her palette distinctly recalls the artisanal practices that abound in the country. Birgir Andrésson examines aspects of Icelandic culture and national identity through color, particularly a set of colors that the artist designated as being uniquely 'Icelandic' in the 1980's. In *Black and white classics* (*Blackmail 2075-Y60R/7005-Y50R*), Andrésson assigns Icelandic colors that are part of his fictional Pantone color set to existing cultural artifacts and by doing so creates a visual language in itself that is specifically culturally attached to an Icelandic understanding of color.

Color as the property of a 'foreign' body, as a property of the primitive, queer or pathological, has been long in the making. Aristotle believed that colors, because of their ability to ensnare the senses, were the complete antithesis to objectivity; and for both Plato and Aristotle they acted as drugs. Damien Hirst's *Spot Paintings* mark a connection between color and drugs. In *Cefoperazone*, titled after an antibiotic, he depicts brightly multi-colored dots organized into neat lines that can be read as diagrammatic images of pharmaceutical pills. Hirst's piece investigates and challenges contemporary belief systems that trust fully in medicine but not in art, without questioning either. *Rainbow American Flags for Jasper in the Style of the Artist's Boyfriend* by Jonathan Horowitz critically examines sexuality and queerness by recreating the iconic *Three Flags* piece by Jasper Johns as an American flag invaded by the colors of the LGBTQIA+ flag. Color is employed as a

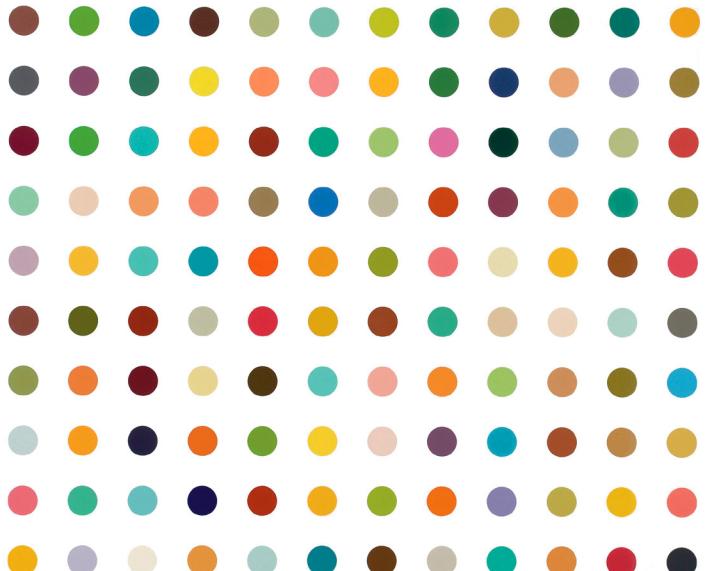
signifier for the queer, and to radically question the value systems of contemporary society that still require that the "other" be marked as such.

"Color threatens—or promises—to undo all the hard-won achievements of 'culture'. It threatens—or promises—chaos and irregularity. Color threatens disorder—but also promises liberty."⁸ Though color has been discriminated against in a variety of forms—technical, moral, racial, sexual and even cultural; it also serves as a vehicle for subversive exuberance, allowing for radical statements that challenge race, class and taste. It is precisely through color that Western art and making escape the regimes and hierarchies established by Academic art.

Adriana Kuri Alamillo, Curatorial Assistant, Museo Jumex.

8 Batchelor, "Apocalypstick," in *Chromophobia*, 65.

Lista de obra



Damien Hirst (1965). *Cefoperazone*, 2007. Household gloss on canvas

Birgir Andrésson (1955-2007)
Black and white classics
(*Blackmail 2075-Y60R / 7005-Y50R*) [Clásicos en blanco y negro
(Chantaje 2075-Y60R / 7005-Y50R)], 2005
Óleo sobre lienzo
60 × 60 cm

Julieta Aranda (1975)
Untitled (Coloring Book II) [Sin título
(Libro para colorear II)], 2007
Vinil
Dimensión variable

Stefan Brüggemann (1975)
What Colour [Qué color], 2001
Técnica mixta sobre papel
44 × 38 × 2.5 cm

Andrés Carretero (1981)
Serie: Fenotipos, Anais Montemayor 1,
2007
Impresión cromogénica
60 × 60 cm

Andrés Carretero (1981)
Serie: Fenotipos, Erick Arath Ovando,
2007
Impresión cromogénica
60 × 60 cm

Claudia Fernández (1965)
La belleza oculta en la propiedad ajena, 1997-2000
Impresión cromogénica
199.5 × 145 × 1 cm

Fernanda Gomes (1960)
Sem título [Sin título], 2010
Pintura sobre lienzo
60 × 30 cm

Damien Hirst (1965)
Cefoperazone [Cefoperazona], 2007
Pintura brillosa hecha en casa
sobre lienzo
193 × 233.7 cm

Jonathan Horowitz (1966)
Three Rainbow American Flags
for Jasper in the Style of the Artist's
Boyfriend [Tres banderas americanas
de arcoíris para Jasper en el estilo
del novio del artista], 2005
Brillantina y óleo sobre lino
78.7 × 116.2 × 12.7 cm

Robert Ryman (1930-2019)
Course [Curso], 1994
Aceite y esmalte sobre dumasita
61 × 61 × 0.2 cm

Andrés Serrano (1950)
America (Chloë Sevigny), 2000
Impresión cromogénica
114.9 × 95.5 × 3 cm

Andrés Serrano (1950)
America (Snoop Dogg), 2002
Impresión cromogénica
114.9 × 95.5 × 3 cm

List of works

Birgir Andrésson (1955-2007)
Black and white classics (Blackmail 2075-Y60R / 7005-Y50R), 2005
Oil on canvas
60 × 60 cm

Julieta Aranda (1975)
Untitled (Coloring Book II), 2007
Vinyl
Variable dimension

Stefan Brüggemann (1975)
What Colour, 2001
Mixed media on paper
44 × 38 × 2.5 cm

Andrés Carretero (1981)
Serie: Fenotipos, Anais Montemayor 1
[Series: Phenotypes, Anais Montemayor I], 2007
C-print
60 × 60 cm

Andrés Carretero (1981)
Serie: Fenotipos, Erick Arath Ovando
[Series: Phenotypes, Erick Arath Ovando], 2007
C-print
60 × 60 cm

Claudia Fernández (1965)
La belleza oculta en la propiedad ajena [The beauty hidden in the property of others], 1997-2000
C-print
199.5 × 145 × 1 cm

Fernanda Gomes (1960)
Sem título [Untitled], 2010
Painting on canvas
60 × 30 cm

Damien Hirst (1965)
Cefoperazone, 2007
Household gloss on canvas
193 × 233.7 cm

Jonathan Horowitz (1966)
Three Rainbow American Flags for Jasper in the Style of the Artist's Boyfriend, 2005
Glitter and oil on linen
78.7 × 116.2 × 12.7 cm

Robert Ryman (1930-2019)
Course, 1994
Oil and enamelac on dumasite
61 × 61 × 0.2 cm

Andrés Serrano (1950)
America (Chloë Sevigny), 2000
C-print
114.9 × 95.5 × 3 cm

Andrés Serrano (1950)
America (Snoop Dogg), 2002
C-print
114.9 × 95.5 × 3 cm

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
chromo-
JUL.2020

Traversing the Collection
chromo-

Editor [Editor]
Kit Hammonds

Coordinación editorial [Editorial Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Daniel Carbajal

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

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

Todas las obras: La Colección Jumex, México.

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

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

All works: La Colección Jumex, Mexico.

© Fundación Jumex, A.C. 2020

