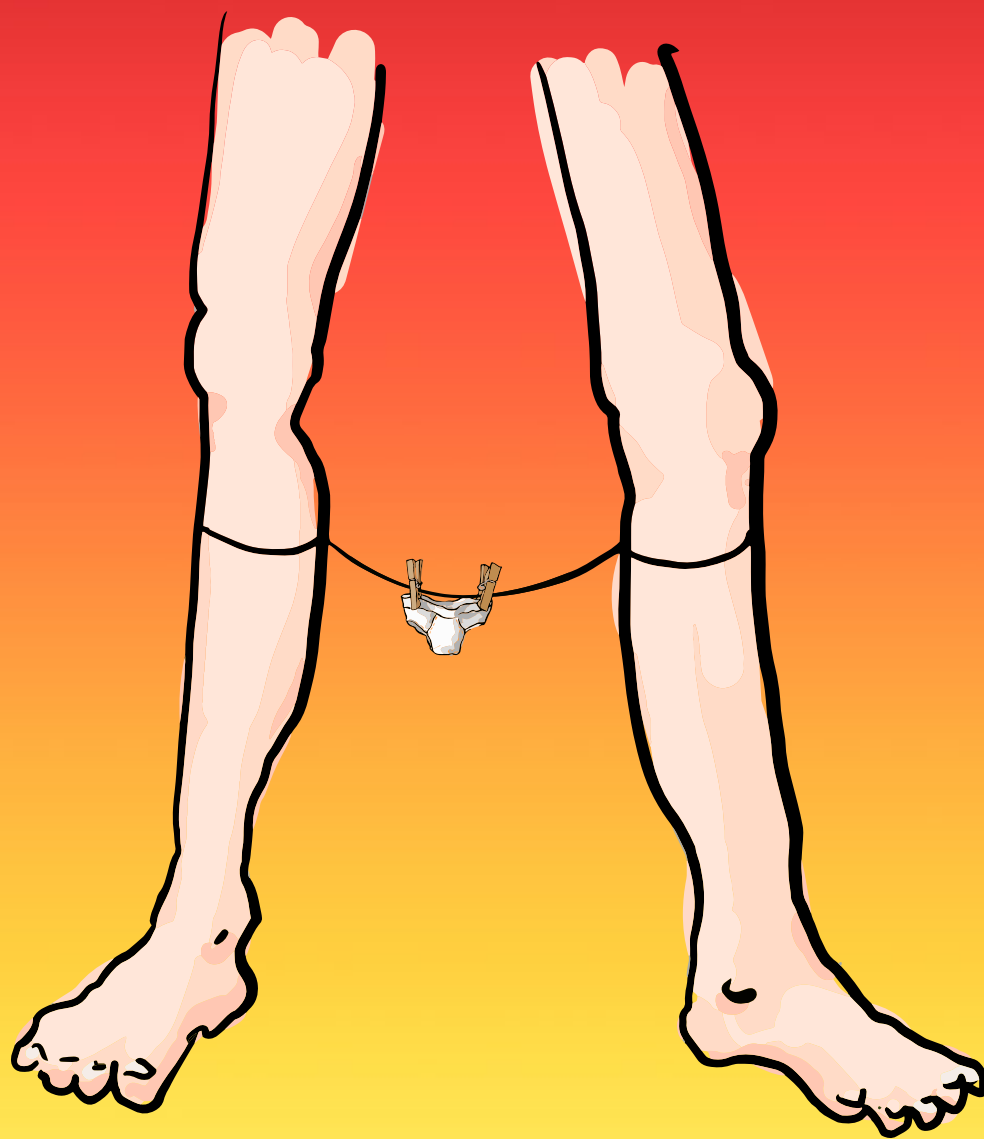


URS FISCHER

LOVERS



MUSEO JUMEX
02.ABR.-18.SEP.2022

URS FISCHER

LOVERS

MUSEO JUMEX
02.ABR.-18.SEP.2022

#25



Love Life, 2019

URS FISCHER: LOVERS

Francesco Bonami

Urs Fischer es uno de los artistas contemporáneos más activos e influyentes de su generación. Ha expuesto internacionalmente desde finales de los años 90 y esta es su primera exposición individual en América Latina. Al venir a México, el objetivo de Urs Fischer es ofrecer un panorama de su práctica hasta la fecha, que abarca más de 25 años de producción, al tiempo que presenta nuevas obras concebidas para la exhibición en un país cuya cultura está profundamente arraigada en la iconografía de la fe católica, representada ampliamente en su arte. Urs Fischer ha concebido una exposición lúdica, romántica y poética, en la que el visitante puede descender a los infiernos y ascender a su imaginación.

La muestra presenta obras anteriores, recientes e inéditas en una instalación específica para el distintivo edificio del Museo Jumex. En lugar de seguir un orden cronológico, *Lovers* concibe al museo como un pastel de cumpleaños con sus diferentes capas y sabores. Cada piso ofrece al visitante su propia experiencia específica que, al igual que el libro *Alicia en el País de las Maravillas*, permite diversas dimensiones físicas y mentales, pasando de la emoción a la percepción, o de la mirada desapegada al asombro sublime.

El título de la exposición, *Lovers*, es compartido con una de sus obras principales, una gigantesca escultura pública instalada frente al edificio. Dos formas se encuentran, una en equilibrio sobre la otra. Como sugiere el título, son dos cuerpos que se abrazan apasionadamente y, de manera simultánea, cargan con el peso de la existencia del otro. Al tiempo que nos enfrentamos a la escultura monumental, también nos involucra en un juego de diversas y múltiples referencias históricas del arte, lo cual es un elemento recurrente en la práctica de Fischer. Desde el arte rococó y barroco en general, hasta los besos de Gustav Klimt y Constantin Brancusi, la obra también alude a *La gran ola de Kanagawa* (1830-1833) de Katsushika Hokusai y a citas más populares como *La Bella y la Bestia* de Disney. Se pide al espectador que establezca sus propias conexiones y desarrolle su imaginación sobre esta relación. Y aunque *The Lovers #2* está destinada, de hecho, a ser un hito para hacerse selfis, su forma crea una tensión en el paisaje urbano en el que se sitúa. Dialoga con la elegante arquitectura museística de David Chipperfield, que se erige como una escultura minimalista por derecho propio. Y también habla con el cercano Museo Soumaya, que a su vez es un edificio que atrae selfis. Los contrastes realzan ambas identidades.

En la galería 3 hay un paisaje creado por muchas esculturas y pinturas diferentes del artista, realizadas a lo largo de más de 25 años. Como *El jardín de las delicias* (c. 1500-1505) de El Bosco, es una cacofonía de estilos, mensajes, escalas y relaciones. Pasar por el jardín invita a una experiencia individual entre el espectador y la obra de arte, un encuentro más personal e íntimo. En cierto sentido, es como adentrarse en el estudio del artista y encontrar o descubrir su proceso creativo inicial. Este piso está dedicado a los detalles más que al espectáculo. Desplazamos nuestra mirada desde pequeñas obras, como una lengua mecánica que sobresale de una pared, hasta esculturas más grandes, como una cama aplastada bajo un montón de hormigón.

Nos encontraremos con obras que presagian el futuro, como una silla y un encendedor injertados el uno sobre el otro, una imagen a la que el artista ha vuelto recientemente en su exploración del nuevo mundo de las NFT [Non Fungible Token (Token no fungible)].¹ Recorreremos los primeros trabajos de Fischer que revelan su fascinación por el juego, como los gatos de espejos en medio de una sala de espejos toscamente construida, o un esqueleto desplomado sobre una silla, agotado por su propia condición. Obras que pueden parecer juegos de manos como un inodoro lleno de fruta fresca que se burla de los *ready-mades* de Marcel Duchamp. Una escoba levantada por un globo, una mariposa descansando sobre un croissant fresco o una pintura realizada moviendo un dedo sobre la pantalla de un iPad. En todo momento, Urs Fischer cuestiona la tecnología y luego la esconde bajo su ingenio. No quiere que nos asombremos, quiere que compartamos su asombro ofreciendo un diálogo constante entre la sencillez y la complejidad.

En el segundo piso del museo se vuelve al rococó de *The Lovers #2*, del exterior. Una gran instalación de gotas de lluvia ocupa la mayor parte de la galería y aparece como una experiencia interactiva encantada y petrificada que ironiza inadvertidamente sobre la tendencia reciente de los museos de todo el mundo a presentar instalaciones tipo parque de atracciones. La potente y colorida lluvia de *Melody* se contrarresta con un par de caracoles mecánicos que se deslizan lentamente por el espacio. Una puerta de madera encantada añade un aire mágico y de cuento a la experiencia.

En la primera planta es donde el espectáculo y el drama cobran protagonismo. Las dimensiones abstractas de *Lovers* toman cuerpo y forma. La pieza central es *Things*, un rinoceronte de aluminio traspasado y bombardeado por una infinidad de objetos. El rinoceronte se convierte en un símbolo de la historia

de la humanidad que se fundamenta en la agresión del progreso y el consumismo, un monumento tanto a la permanencia como al consumo, la entropía y la gravedad. En la misma sala, dos retratos de tamaño natural, moldeados en forma de velas, piezas emblemáticas del artista, son elogios visuales del devenir corporal. Cada uno representa una relación dramática entre dos personas. Ambos pueden verse como “Pietas” contemporáneas que citan las obras maestras de Miguel Ángel.

En una de ellas, un músico carga con el peso, tanto físico como emocional, de otro intérprete que se apoya en su espalda, haciéndose eco de la forma de *The Lovers #2*, en la plaza. El peinado exagerado de la mujer funciona como el follaje de un árbol que da sombra al músico a su vez. La otra “Piedad” representa a un joven caballero desplomado sobre el regazo de su musa. El caballero va vestido de manera informal mientras que la mujer está diáfana como un fantasma, un espíritu o tal vez un ángel de la guarda. Ambos grupos se derretirán en el transcurso de la exposición, marcando el inevitable paso del tiempo, el lento avance de cada uno de nosotros hacia otra dimensión que a algunos les gusta llamar muerte. Visto a través de la ventana de la galería, un esqueleto más recuerda a quien lo desea, que tal vez no todo desaparezca tras cruzar el umbral de otro mundo.

La exposición es, en conjunto, un sublime canto a la energía de la vida, a las fuerzas que la conforman y que la consumen. A los sentimientos, las emociones y los miedos que hacen de la vida en general, pase lo que pase, una maravillosa aventura, un juego, como el de los niños, o el que tiene sus reglas con ganadores y perdedores. El objetivo de este espectáculo es que sea una experiencia hermosa y emocionante de ver. Como un juego para que los niños se entretengan en el parque mientras los adultos se divierten mirando.

¹ NFT: es un identificador digital único que no puede ser copiado, sustituido o subdividido, que se registra en una cadena de bloques (*blockchain*) y que se utiliza para certificar la autenticidad y la propiedad (de un activo digital específico y de derechos específicos relacionados con él). *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/NFT>. Consultado el 27 de febrero de 2022.



Forget-me-not, 2015



Divided, 2016

URS FISCHER ACERCA DE HUMOR Y PRODUCCIÓN

Adriana Kuri Alamillo

La obra de Urs Fischer juega con la escala, el antropomorfismo, el humor y la tecnología. Al pretender cerrar la brecha entre el arte y la vida, y cada vez más preocupado por la tendencia contemporánea de mediar las relaciones sociales a través de los objetos, Fischer está conceptual y estéticamente influenciado por movimientos como el neo-dada, la Internacional Situacionista, el arte pop y el surrealismo. Trabaja en una multitud de medios que incluyen la escultura, la fotografía, el dibujo, la pintura y se extienden a las publicaciones y otras actividades fuera del espacio expositivo. Esta amplia variedad de materiales —desde la pintura o la arcilla hasta la cera y los elementos orgánicos— se resisten a la clasificación, ya que comprenden aquellos que no se asocian tradicionalmente con el arte. A través de este juego, Fischer recontextualiza lo cotidiano a través de un variado universo de objetos, figuras y entornos inmersivos que cuestionan la percepción y la representación.

Fischer nació en Zúrich, Suiza, en 1973 y a los 16 años se inscribió en el programa de fotografía de la Schule Für Gestaltung en esa ciudad. En 1993 se mudó a Ámsterdam, obtuvo una beca para estudiar en De Ateliers —una pequeña escuela de arte dirigida por artistas holandeses— y se involucró en la construcción y diseño de escenarios cinematográficos. La mayoría de la obra que produjo como estudiante fue descartada o destruida, excepto una escultura de madera cubierta de terciopelo de un puño parcialmente cerrado y tres sillas alteradas para sugerir las posiciones de quienes se sentaran en ellas, las cuales sobrevivieron como ejemplo de su estética temprana.

Para finales de la década de 1990, Fischer comenzó a hacerse de un nombre en el arte produciendo obras que invocaban una estética de desorden, ironía y decadencia. La obra temprana de Fischer estaba impregnada de humor y una naturaleza transformadora. Su escala era más corporal que grandiosa. En 1996 tuvo su primera exposición individual en Galerie Walcheturm en Zúrich, y en 1998 construyó paredes inestables sostenidas por una base de fruta y verdura fresca que finalmente se pudrió en De Ateliers. Esta pieza se había exhibido previamente en el Migros Museum für Gegenwartskunst. Otras primeras obras incluyen las mitades atornilladas de una manzana con una pera, y dos sillas que parecen estar copulando. Estos gestos y composiciones hechas de materiales en descomposición o construcciones simples son representativos de sus primeros esfuerzos artísticos.

13



Urs Fischer vivió y trabajó entre Londres, Berlín y Nueva York de 2000 a 2004; compartió estudio con Rudolf Stingel en estas dos últimas ciudades y ambos participaron en exposiciones en Europa y América del Norte. En 2004 Fischer se instaló en Nueva York y comenzó a trabajar en *Untitled (Bread House)* [Sin título (Casa de pan)] (2004-2005), la cual presentó por primera vez como una instalación al aire libre en Viena. Esta obra, construida en su totalidad con hogazas de pan de masa madre, se destruyó cuando el pan en descomposición se desmoronó. Durante este período, Fischer empezó a integrar intervenciones en espacios existentes como un motivo recurrente en su práctica, marcando un punto de inflexión importante en su carrera. Sus primeras obras consistentes en recortes de paredes se presentaron en Gavin Brown's Enterprise en 2003 y en Kunsthaus Zúrich en 2004. Al poco tiempo, Fischer causó un gran revuelo en la Bienal del Whitney de 2006 al cortar dos enormes agujeros de las paredes de la galería para ofrecer una vista a través del espacio de una pintura hecha por Rudolf Stingel.

Para 2007, se había producido un cambio en la escala y el alcance de sus piezas; en consecuencia, su exposición *You* en Gavin Brown's Enterprise en Nueva York fue un cráter de 2.5 metros de profundidad que prácticamente ocupaba la galería. El crítico de arte Jerry Saltz comparó esta intervención con los *earthworks* interiores de los años 60 y 70 y consolidó la práctica de Urs Fischer dentro de la tradición de hacer que el espacio sea palpable. Fischer llevó su experimentación con el espacio un paso más allá en *Urs Fischer: Marguerite de Ponty* en el New Museum en 2009, donde llenó tres pisos con instalaciones inmersivas y ambientes alucinantes. Descrita como una "serie de gigantescas naturalezas muertas y *walk-in tableaux*", por Massimiliano Gioni, curador de la exposición, la muestra incluía un laberinto óptico de más de cincuenta cubos espejados que reflejaban el vertiginoso despliegue de imágenes que habían sido serigrafiadas en sus superficies, y convirtió la arquitectura del museo en una imagen de sí misma a través de la fotografía, reimpresión y empapelado del espacio con las imágenes de la arquitectura que cubrían.

En 2009, Fischer también inició sus *Problem Paintings* [Pinturas problemáticas], que parecen basarse en las serigrafías que destacan la obsesión por los íconos populares de Warhol y, a través de la apropiación y la colisión, producen un efecto ligeramente duchampiano. Con esta serie de grandes lienzos que muestran imágenes antiguas de estrellas de Hollywood, coloreadas digitalmente, y luego oscurecidas por objetos incongruentes serigrafiados sobre su superficie, Fischer volvió a la fotografía, aunque se podría argumentar que la creación de imágenes siempre ha estado al centro de su práctica.

Simultáneamente sólidas y blandas, estáticas y cambiantes, muchas de las obras escultóricas de Urs Fischer parecen sufrir o atraviesan físicamente una metamorfosis. Aunque este aspecto está presente en esculturas que parecen cambiar a causa de una fuerza invisible, así como en obras que



Bliss, 2017

incluyen alimentos que se degradan, las esculturas de cera de Urs Fischer son las más representativas de este proceso. Estas esculturas han sido una parte icónica de la práctica de Fischer desde principios de la década de los 2000 y los avances tecnológicos a lo largo de los años le han permitido refinar el proceso y la estética. Presentó múltiples reproducciones en cera a escala como parte de *ILLUMInations* en el Arsenale durante la 54.^a Bienal de Venecia en 2011. Se incluyeron una reproducción de *El rapto de las Sabinas* de Giambologna, un retrato de Rudolf Stingel y una copia en cera de la silla de estudio de Fischer. Estas velas, cuyas pequeñas flamas lentamente derretieron las obras, eventualmente se convirtieron en una masa de miembros que caían y hacían una referencia estética al surrealismo.

Los siguientes años estuvieron llenos de acontecimientos para Fischer, quien presentó exposiciones fundamentales en Venecia y Los Ángeles. *Madame Fisscher*, la primera exposición monográfica de un artista vivo en Palazzo Grassi, exploró su carrera desde la década de 1990 hasta 2010, presentando gran parte de su obra, incluida una puesta en escena a escala del estudio del artista en Londres. La exposición se enfocó en procesos de creación y destrucción con un proyecto de colaboración externo en el cual los estudiantes de la Accademia di Belle Arti produjeron pequeñas esculturas de arcilla que se disolvieron con el tiempo. En línea con esta incursión en el trabajo colaborativo, la retrospectiva de la carrera de Fischer en el MOCA presentó las esculturas de barro sin cocer de 1500 voluntarios en el Geffen Contemporary y las intercaló con las propias esculturas de Fischer. La exhibición también contó con una nueva presentación de *Untitled (Bread House)*, una instalación inmersiva de gotas de lluvia de yeso que el público podía atravesar y un recorte gigante tomado de la pared de la galería que luego se apoyó contra otra pared.

En los últimos años, Fischer ha continuado explorando la creación colaborativa, los entornos participativos o inmersivos y la tecnología como una herramienta más que como un tema. La costumbre de Fischer de invitar al público a modificar sus obras quedó patente en la presentación de *Bliss [Dicha]* (2017). Un busto monumental de Katy Perry que estaba hecho de plastilina, y cuya maleable superficie blanca daba paso a entrañas de colores que los visitantes podían sacar y usar para reconfigurar la escultura y el espacio. *PLAY [Juego]* (2018), concebida por Urs Fischer y coreografiada por Madeline Hollander, se encuentra en la intersección de la escultura, la tecnología y el comportamiento. Para esta pieza se programaron con inteligencia artificial nueve sillas de oficina motorizadas las cuales tenían una serie de gestos, movimientos y secuencias de comportamiento en relación con los visitantes que se encontraran en el espacio con ellas. Recientemente, Fischer fue uno de los primeros artistas en explorar el mundo de las NFT (Non Fungible Token). *CHAOS #1 - #501 [Caos #1 - #501]* (2021) es una serie de esculturas digitales únicas de dos objetos convergentes, creadas al transformar objetos físicos en modelos digitales 3D. La obra de Urs Fischer es una exploración constante de la plasticidad y la

entropía, el existencialismo y el legado que toma prestado y se inspira en varios movimientos, períodos y artistas a lo largo de la historia del arte. Su práctica es una de polinización cruzada e hibridación en la cual la ilusión y la realidad, el humor y la crítica, la lógica y lo absurdo coexisten y se combinan en un extraordinario abanico de posibilidades.



OBJETOS E IMÁGENES DE URS FISCHER

Nicholas Cullinan

Cuando visito el estudio de Urs Fischer en Red Hook, Brooklyn, una mañana de marzo, el lugar bulle de actividad. Digo “estudio”, pero me parece un término anacrónico e insuficiente para describir la gran cantidad de obras y la panoplia de proyectos en curso. Dispersas por el recóndito espacio de una antigua empresa de distribución de calcetería hay varias obras recientes de su serie en curso *Problem Paintings* [Pinturas problemáticas]: grandes paneles de aluminio impresos con fotografías vintage en blanco y negro de estrellas de Hollywood de la época dorada, como Paul Newman, que Fischer ha coloreado digitalmente. Sus famosos rasgos aparecen en segundo plano y medio oscurecidos por objetos incongruentes, como un cigarrillo medio quemado, un plátano aplastado o un tornillo doblado. Estas “obstrucciones” son imágenes de alta resolución, serigrafiadas a mano sobre las fotografías de época, superponiendo lo analógico y lo digital. También está en marcha un nuevo grupo de esculturas de cera de Fischer: escaneos en 3D más grandes que el tamaño real del propio artista, de amigos y de compañeros de profesión como Rudolf Stingel y, en este día en específico, Adam McEwen. Estas esculturas se realizan primero en espuma de uretano y, eventualmente, se funden en forma de velas gigantes que arderán y se derretirán lentamente en el transcurso de muchos días y semanas, para acabar extinguiéndose en clases magistrales de entropía como fue el caso de la memorable copia en cera de Fischer de *El rapto de las Sabinas* de Giambologna en la Bienal de Venecia de 2011.

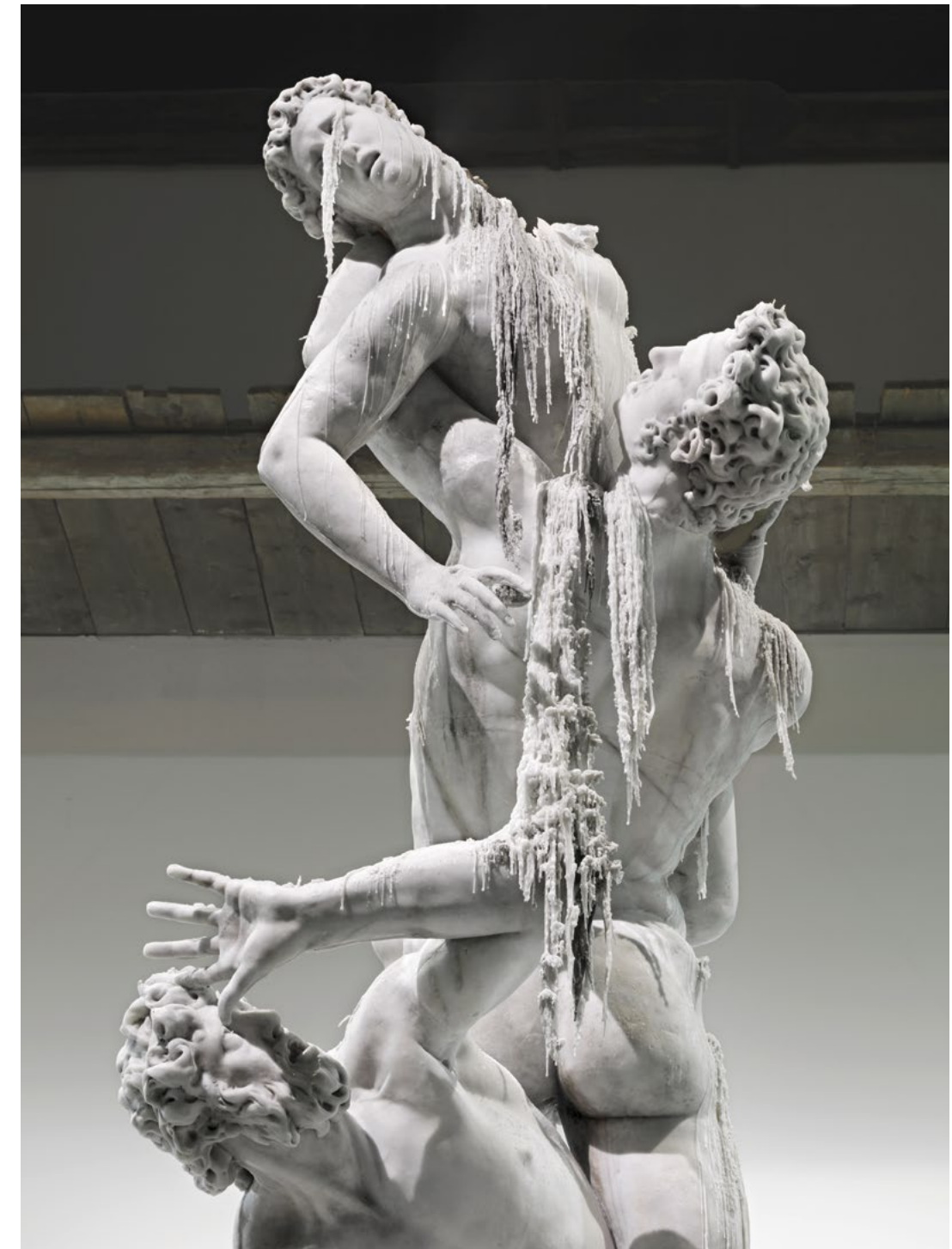
Pero por la tarde, conforme me paseo por allí, entre el equipo de personas que trabajan en distintas producciones en zonas separadas dedicadas a la fotografía, la serigrafía y los archivos, el plazo más apremiante y la tarea más urgente parece ser el almuerzo, un proyecto en el que todos participarán. La cocina común parece el verdadero centro de este estudio. De igual importancia, entre los equipos de alta tecnología y los pertrechos de escala y ritmo de producción casi industriales, hay zonas reservadas para que jueguen los niños, incluida la hija de Fischer y sus amigos, como lo hacen hoy. Creo que esto es clave para diferenciar las obras de Fischer, a menudo enormes, su prolífica producción y sus altos valores de producción, de las de otros artistas como Jeff Koons, que imitan casi deliberadamente un modelo corporativo de productividad y profesionalidad en sus esfuerzos. El trabajo de Fischer, en cambio, y como se vio ese día, parece estar más preocupado con una superabundancia de ideas y objetos que permite la colaboración, la convivencia, lo lúdico y lo francamente desordenado.



Fischer ha expresado su admiración por la prodigiosa producción (algunos dirían que sobreproducción) de Dalí y Warhol, quienes, al producir obras mucho después de su supuesto mejor momento, desafiaron y enfurecieron las nociones del buen gusto y sinceridad. Pero mientras que estas dos figuras perfeccionaron un estilo característico reconocible al instante —que luego se podría decir que comercializaron y rentabilizaron en la segunda mitad de sus carreras para crear una “marca”—, Fischer parece convertir su inquieto ritmo de trabajo y su flujo de ideas en un proyecto global que socava por sí mismo cualquier noción de género, especificidad del medio o estilo característico. Aclarar cómo debería ser exactamente un “Urs Fischer” sería una tarea casi imposible, más allá de algunas de sus series más conocidas. Incluso cuando deambulo por el estudio, la variedad de obras en curso y los diferentes medios y formas que adoptan, todas ellas realizadas en conjunto, se asemejan más a una exposición colectiva que a la producción de un artista concreto en un momento determinado.

Del mismo modo, intentar trazar una lista coherente de influencias o un linaje para la obra de Fischer resulta bastante infructuoso. Por un lado, la nitidez de las *Problem Paintings* o las cajas de espejos que Fischer adorna con imágenes de objetos mundanos animales, vegetales y minerales —como una calculadora, un filete crudo y un mechero— parecen hacer un guiño, respectivamente, a las pinturas en serigrafía obsesionadas con los iconos de Warhol y a las investigaciones fenomenológicas contemporáneas de los *quacchi specchianti* (cuadros de espejos) de Michelangelo Pistoletto de los años 60, que atraen al espectador involuntariamente a la composición, desafiándonos a permanecer pasivos o apartados. Igualmente, pero en el extremo opuesto del espectro, la serie de esculturas de formas humanas fragmentadas de Fischer, mucho más ásperas, y realizadas en diversos materiales como cera, bronce, espuma de poliuretano y yeso —por ejemplo, los orificios yuxtapuestos de la boca, la oreja y el ano en *Untitled (Holes)* [Sin título (Orificios)] (2006), y las manos que se agarran entre sí de *The Grass Munchers* [Los masticadores de pasto] (2007)— tienen un claro linaje escultórico: las formas humanas de Medardo Rosso que emergen a medias de montículos de cera amorfos; las esculturas del cuerpo fragmentado de Bruce Nauman y Alina Szapocznikow; y figuras contemporáneas como Robert Gober.

Sin embargo, en todas estas obras dispares, Fischer se esfuerza por conseguir algo muy diferente de cualquiera de estos puntos de referencia, a pesar de algunas afinidades formales. De hecho, si hay alguna obra que se encuentre ahora en los museos que dé resultado, serían las obras de cera. Este medio se remonta a las procesiones funerarias de la realeza europea en la Edad Media, en las que a menudo se necesitaba una efigie de cera para sustituir al cadáver real; su forma más contemporánea, tal y como se exhibe en los museos de cera de todo el mundo, se remonta directamente a una tal Marie Tussaud, que



Untitled, 2011

produjo máscaras mortuorias de miembros ejecutados de la familia real francesa durante la Revolución. Como indica el título de la exposición individual de Fischer de 2012 en el Palazzo Grassi de Venecia —*Madame Fisscher*—, esta es una conexión que el artista se complace en hacer. Al igual que las obras transitorias de Fischer en este medio, las obras de cera son *doppelgängers*: sustituyen a algo o a alguien y recuerdan una ausencia; son dobles y marcadores de posición de personas y cosas que se han ido. Los procesos escultóricos que adopta el artista, que tienden a privilegiar, o al menos a poner en primer plano los moldes, también recuerdan algunos de los desarrollos en la conformación de la forma humana que surgieron paralelamente a la escultura. Uno de ellos es la máscara mortuoria, un molde de cera o de yeso realizado para grabar los rasgos de una persona poco después de su muerte como registro de su fisonomía. Otra es la técnica de escayola desarrollada por el arqueólogo italiano del siglo XIX Giuseppe Fiorelli. Durante sus excavaciones en Pompeya, Fiorelli utilizó yeso de París para rellenar las cavidades dejadas por los cuerpos de las víctimas del volcán en la ceniza y la lava volcánicas, produciendo moldes de los cadáveres que convertían un vacío en una masa. El resultado fue un registro increíblemente evocador de las personas en el momento de la muerte.

Este proceso de fundición, y la tensión entre ausencia y presencia, es un tropo que resuena en toda la obra de Fischer. En 2007, el artista cavó una fosa profunda de tierra en la galería neoyorquina Gavin Brown's Enterprise para crear *You* [Tú]. Ese mismo año, conjuró una réplica similar a una tumba en el suelo de la sede de Sadie Coles, en Londres. *Untitled (Hole)* [Sin título (Orificio)] (2007) era en realidad un molde sólido de aluminio que atravesaba el techo de la sala de abajo, donde aparecía como una forma colgante. Anteriormente, para *Middleclass Heroes* [Héroes de la clase media] (2004), cortó una serie de agujeros en las paredes de la Kunsthau Zürich como parte integral de la exposición *Kir Royal*.

En última instancia, como sugieren los objetos e imágenes que encuentro en proceso en el estudio de Fischer, su principal modo de trabajo es la polinización cruzada y la hibridación. Fischer se formó en fotografía en la Schule für Gestaltung de Zürich, el medio con el que menos lo asociaría. Pero cuando uno recuerda los orígenes de la fotografía en la cámara oscura y, por lo tanto, su relación inicial con la arquitectura y el espacio, más que una imagen plana, esta improbable relación en la obra de Fischer empieza a tener más sentido. Un ejemplo de ello son sus obras de papel tapiz fotográfico, reproducciones en trampantojo muy convincentes del propio espacio de la exposición. La primera, *Verbal Asceticism* [Ascetismo verbal] (2007), se presentó originalmente en la exposición colectiva *Sequence 1: Painting and Sculpture in the François Pinault Collection* en el Palazzo Grassi, en la que mostraba los interiores de la galería tal y como habían aparecido durante la exposición anterior, incluyendo obras de titanes como Richard Serra y Cy Twombly. Un año más tarde, *Abstract*

Slavery [Esclavitud abstracta] (2008) apareció en la exposición *Who's Afraid of Jasper Johns?* en la Tony Shafrazi Gallery de Nueva York, reproduciendo no sólo los cuadros de Keith Haring y Jean-Michel Basquiat que habían colgado en las salas sólo un mes antes, sino incluso a los guardias de seguridad que habían estado junto a ellos. En ambas exhibiciones, se colgaron obras adicionales en las paredes, produciendo un palimpsesto de pasado y presente; ficticio y real; dos y tres dimensiones; imagen y objeto.

En su oposición casi escultórica entre la "imagen" de detrás y el "objeto" de delante, las *Problem Paintings* muestran que Fischer sigue reflexionando sobre estas mismas cuestiones. La fotografía se emplea aquí para abordar uno de los retos fundamentales de la pintura figurativa: cómo representar la masa volumétrica y el espacio en un plano. Al caminar con Fischer en el caos bien orquestado de su estudio, me parece que, a pesar de las apariencias, es menos un fabricante de objetos que un productor de imágenes, ya sea en dos o tres dimensiones. O quizá, mejor aún, podríamos resucitar otro término aún más anacrónico que el estudio, y decir que lo que crea son *tableaux*.

Publicado por primera vez en *Parkett* núm. 94, escrito por Nicholas Cullinan; reimpresión con permiso de *Parkett* Zúrich/Nueva York.



Urs Fischer en su estudio



Melody, 2019

URS FISCHER: LOVERS

Francesco Bonami



Skinny, 2015

Urs Fischer is one of the most active and influential contemporary artists of his generation. Exhibiting internationally since the late 90s, this is his first solo exhibition in Latin America. Coming to Mexico, Urs Fischer's goal is to offer a survey of his practice to date spanning more than 25 years of production, while presenting new work conceived for the show and a country whose culture is deeply rooted in the iconography of catholic faith that is richly represented in its arts. Urs Fischer has conceived an exhibition that is variously playful, romantic and poetic, where the visitor can descend into the underworld and ascend upwards into his imagination.

While the show presents old, recent, and never-before seen works, as a whole it acts as an installation specific to the Museo Jumex's distinctive building. Rather than following a chronologically order, *Lovers* treats the museum like a birthday cake with its different layers and flavor. Each floor offers the viewer its own specific experience that, like the book *Alice in the Wonderland*, allows for diverse physical and dimensions, as well as shifts from emotion to perception, or from detached gaze to sublime wonder.

The exhibition title *Lovers* is shared with one of its main characters, a gigantic public sculpture that is installed in front of the building. Two forms meet, one balanced on top of the other. As the title suggests they are two bodies who embrace passionately while at the same time carrying each other's burden of existence. By the enormous scale of the work, the monumental sculpture engages us in a play on diverse and multiple art historical references that is a recurrent element of Fischer's practice. From Rococo and Baroque art more generally, to Gustav Klimt's and Constantin Brancusi's kisses, the work also alludes to Katsushika Hokusai's *Wave* (1830-1833) and more popular quotation like Disney's *Beauty and the Beast*. Viewers are asked to make their own connections and build up their own imagination of this relationship. And while *The Lovers #2* is destined, indeed designed to be a selfie-friendly landmark, its form creates a tension in the urban landscape in which it is placed. It sits in dialogue with David Chipperfield's elegant museum architecture which stands as a minimalist sculpture in its own right. And it also speaks to the nearby Museo Soumaya, itself a selfie-attracting edifice. The contrasts enhance both identities.

On the top floor of the building is a landscape created by many different sculptures and paintings by the artist produced over more than 25 years. Like Bosch's *Garden of Delights* (c. 1500-1505) it is a cacophony of styles, messages, scales and relationships. Passing through the garden invites a one-to-one experience between the individual viewer and the individual work of art, a more personal and intimate encounter. In one sense it is like wondering in the artist's studio encountering or discovering his early creative process. This floor is devoted to details rather than spectacle. We shift our gaze from small works like a mechanical tongue sticking out from a wall to larger sculptures, a bed crushed under a pile of concrete.

We will meet work prescient of the future like a chair and a cigarette lighter grafted to each other, an image that the artist has returned to recently in his exploration of the new world of NFTs.¹ We walk through early work that will reveal the fascination of Fischer both with the idea of play, mirrored cats in the middle of roughly built hall of mirrors or a skeleton collapsed over a chair exhausted by its own condition. Works may look like sleight of hand such as a toilet bowl filled with fresh fruit that makes fun of Marcel Duchamp's ready-mades. A broom lifted by a balloon, a butterfly resting on a fresh croissant or a painting made by moving a finger on the screen of an iPad. Throughout, Urs Fischer questions technology and then hides it under his ingenuity. He does not want to make us wonder, he wants us to share his wonder, offering a constant dialogue between simplicity and complexity.

The second floor returns to the rococo from *The Lovers #2* outside. A large installation of raindrops occupies most of the gallery and will appear as an enchanted, petrified interactive experience that inadvertently mocks the recent trend of museums around the world to indulge into amusement park like installation. The powerful and colorful rain of *Melody* is counter-balanced by a pair of mechanical snails sliding slowly around the space. A haunted wooden door adds a magical fairytale mood to the experience.

The first floor is where spectacle and drama come into their own. The abstract dimensions of *Lovers* take shape and form. The center piece is *Things*, an aluminum rhinoceros trespassed and bombarded by myriad objects. The rhino becomes symbolic of human history grounded and sustaining the aggression of progress and consumerism, a monument both to permanence and consumption, entropy and gravity. In the same room two life-sized portraits cast as candles, the artist's signature pieces, that are visual eulogies to physical consumption. Each one represents a dramatic relationship between two

¹ NFT: Non-Fungible Token. A unique digital identifier that cannot be copied, substituted, or subdivided, that is recorded in a blockchain, and that is used to certify authenticity and ownership (as of a specific digital asset and specific rights relating to it). *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/NFT>. Accessed 27 Feb. 2022.

people. Both can be seen as contemporary "Pietas" quoting Michelangelo's masterpieces.

In one, a musician carries the weight, both physical and emotional, of another performer leaning on his back echoing the form of *The Lovers #2* outside. The extreme hairdo of the woman functions like a foliage of a tree shading the musician in return. The other "Pietas" represents a young gentleman collapsing on the lap of his muse. The gentleman is casually dressed while the woman is diaphanous like a ghost, a spirit or maybe a guardian angel. Both couples will burn during the course of the exhibition, marking the unavoidable passing of time, the slow pace of each of us toward another dimension some like to call death. Seen through the gallery window, a further skeleton reminds whomever so wishes that maybe not everything disappears after we cross the threshold to another world.

All in all, the exhibition is a beautiful hymn to the energy of life, to the forces that shape it and consume it. To the feelings, the emotions and the fears that make life in general, no matter what, a wonderful adventure, a play, like the ones of kids or game with its rules its winners and losers. The aim of this show is to be beautiful to experience and exciting to watch. Like a game for the kids in the park to play while the grownups will have fun on the side watching.



Mr. Flosky, 2001-2002



Midnight, 2017

URS FISCHER ABOUT HUMOR AND MAKING

Adriana Kuri Alamillo



Baum, 2002

Urs Fischer's work plays with scale, anthropomorphism, humor, and technology. Looking to close the gap between art and life, and increasingly concerned with the contemporary tendency of mediating social relations through objects, Fischer is conceptually and aesthetically influenced by movements such as Neo-Dada, the Situationist International, Pop Art and Surrealism. He works across a multitude of mediums that include sculpture, photography, drawing, painting and extend to publishing and other activities beyond the gallery. Such a wide variety of materials—from paint or clay to wax and organic elements—resist classification as they include those not traditionally associated with art. Through this play, Fischer recontextualizes the quotidian through a varied universe of objects, figures and immersive environments that question perception and representation.

Fischer was born in Zürich, Switzerland in 1973 and at sixteen enrolled in the photography program of the Schule Für Gestaltung in Zürich. In 1993 he moved to Amsterdam, was awarded a grant to study at De Ateliers—a small art school run by Dutch artists—and became involved in building and designing film sets. The majority of the works he produced as a student were discarded or destroyed, though a wooden sculpture of a velour-covered hand in the process of closing and three chairs altered to suggest the positions of those sitting on them survive as an early marker of his aesthetics.

By the late 1990s he was starting to make a name for himself, producing work that invoked an aesthetic of messiness, irony, and decay. Fischer's earliest work was infused with humor and a transformative nature. His scale more often bodily than grand. In 1996 he had his first solo show at Galerie Walcheturm in Zürich, and in 1998 he built unsteady walls held up by a foundation of fresh fruit and vegetables that eventually rotted at De Ateliers. The piece was shown for the first time at the Migros Museum für Gegenwartskunst. Other early works include the screwed together halves of an apple and pear and two chairs that appear to be copulating. These slight gestures and compositions made up of decaying materials or simple constructions are representative of his early artistic endeavors.

Urs Fischer lived and worked between London, Berlin, and New York from 2000 to 2004; sharing a studio with Rudolf Stingel in both Berlin and New York and participating in shows throughout Europe and North America. In 2004 he settled in New York and began work on *Untitled (Bread House)*, (2004-

2005), which he presented for the first time in Vienna as an outdoor installation. This work, made in its entirety out of loaves of sourdough bread, was allowed to decay as the decomposing bread crumbled. During this period Fischer also began integrating interventions into existing spaces as a recurring motif in his practice, marking an important point of inflection in his oeuvre. His first works consisting of wall cutouts were presented at Gavin Brown's Enterprise in 2003 and Kunsthaus Zürich in 2004. A short time later, Fischer caused a stir at the Whitney Biennial of 2006 by cutting two enormous holes from the gallery walls to provide a view through the space to a painting by Rudolf Stingel.

By 2007, a shift in the scope of his pieces had taken place. In keeping with this change, his show *You* at Gavin Brown's Enterprise in New York consisted of a 2.5-meter-deep crater that practically consumed the gallery. The art critic Jerry Saltz likened the work to the indoor earthworks of the sixties and seventies and cemented Urs Fischer's practice within the rather grandiose tradition of making space palpable. Fischer took his experimentation with space one step further in *Urs Fischer: Marguerite de Ponty* at the New Museum in 2009; where he filled three floors with immersive installations and hallucinatory environments. Described as a "series of gigantic still-lives and walk-in tableaux" by Massimiliano Gioni—curator of the exhibition—the show included an optical maze of more than fifty mirrored cubes that reflected the dizzying array of images that had been silkscreened onto their surfaces, and turned the museum's architecture into an image of itself through the photographing, reprinting and papering of the space with the images of the architecture they covered.

In 2009, Fischer began his Problem Paintings, which appear to take up Warhol's icon-obsessed silkscreen paintings and through appropriation and collision produce an effect that is slightly Duchampian. With this series of vast canvases showcasing vintage images of Hollywood stars that are colored digitally and then obscured by incongruous objects silkscreened upon their surface Fischer turned once more to photography, though one could argue that image-making has always been at the center of his practice.

Simultaneously solid and soft, static, and changeable, many of Urs Fischer's sculptural works either seem to be or physically do undergo a process of metamorphosis. Though present in sculptures that appear to be acted upon by an invisible force, as well as works that feature foods that degrade; Urs Fischer's wax sculptures are most representative of this process. These sculptures have been an iconic part of Fischer's practice since the early 2000's and technological advancements throughout the years have allowed him to refine the process and aesthetic. He presented multiple to-scale wax reproductions as part of *ILLUMInations* at the Arsenale during the 54th Venice Biennale in 2011. Included were a reproduction of Giambologna's *Rape of the Sabine*

Women, a portrait of Rudolf Stingel, and a wax copy of Fischer's studio chair. These candles, whose small flames slowly melted the wax, eventually turned into a mass of falling limbs that referenced the aesthetics of Surrealism.

The next couple of years proved eventful for Fischer with major exhibitions in Venice and Los Angeles. *Madame Fisscher*—the first monographic exhibition of a living artist in Palazzo Grassi—explored Fischer's career from the 1990s to the 2010s; presenting much of his oeuvre including a to-scale restaging of the artist's studio in London. The exhibition focused on processes of creation and destruction with an offsite collaborative project that asked the students of the Accademia di Belle Arti to produce small clay sculptures that dissolved into nothing over time. In line with this foray into the collaborative, Fischer's career retrospective at MOCA presented the unfired clay sculptures of 1,500 volunteers at the Geffen Contemporary and interspersed them with Fischer's own sculptures. The show also featured a restaging of *Untitled (Bread House)*, an immersive installation of plaster raindrops that the public could traverse, and a massive section taken from the gallery wall that was then propped up against another wall.

In recent years Fischer has continued to explore collaborative making, participative or immersive environments, and using technology as a tool. Fischer's habit of inviting the public to modify his works was showcased in the staging of *Bliss* (2017). A monumental bust of Katy Perry in plasticine whose malleable white surface gave way to colored innards that visitors were invited to gouge out and use to reconfigure the sculpture and the space. *PLAY* (2018), conceived by Urs Fischer and choreographed by Madeline Hollander, stands at the intersection of sculpture, technology, and behavior. For this piece nine motorized office chairs were programmed with an artificial intelligence to enact a series of gestures, movements, and behavioral sequences in response to the visitors that encountered them. More recently Fischer was among the first artists to delve into the world of NFTs. *CHAOS #1 - #501* (2021) is a series of unique digital sculptures of two constantly converging objects created by transforming physical objects into virtual ones.

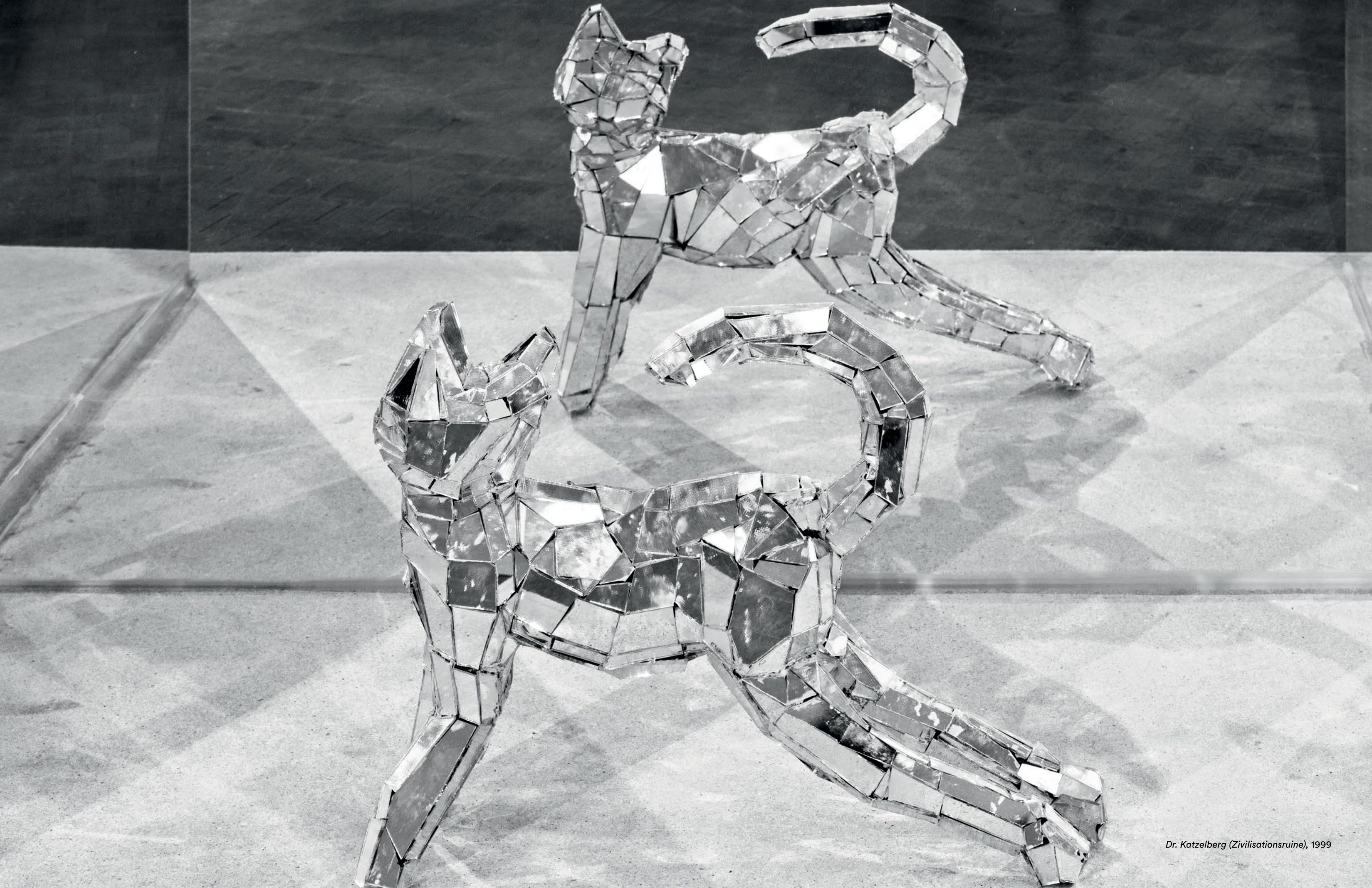
Urs Fischer's work is a constant exploration of plasticity and entropy, existentialism and legacy that borrows from and is inspired by various movements, periods, and artists throughout art history. His practice is one of cross-pollination and hybridity in which illusion and reality, humor and critique, logic and the absurd coexist and combine in an extraordinary range of possibilities.



CHAOS #18 Word, 2021



CHAOS #21 Bucolic, 2021



Dr. Katzelberg (Zivilisationsruine), 1999

URS FISCHER'S OBJECTS AND IMAGES

Nicholas Cullinan

When I visit Urs Fischer's studio in Red Hook, Brooklyn, one morning in March, the place is abuzz with activity. I say "studio," but that seems an outmoded and insufficient term with which to describe the sheer array of works and panoply of projects under way. Dispersed around the cavernous space of a former hosiery distribution company are several recent works from his ongoing series of Problem Paintings—vast aluminum panels printed with vintage black-and-white photographs of Hollywood stars from the golden era like Paul Newman, which Fischer has colored digitally. Their famous features are foregrounded and half-observed by incongruous objects such as a half-burned cigarette, a squashed banana, or a bent screw. These "obstructions" are all high-resolution images, silk screened by hand on top of the vintage photographs, layering analog and digital. Also underway are a new group of Fischer's wax sculptures: larger-than-life 3-D scans of the artist himself and friends and fellow artists such as Rudolf Stingel and, on this particular day, Adam McEwen. These are first rendered in urethane foam and will eventually be cast as giant candles left to burn and melt slowly over the course of many days and weeks, eventually extinguishing—master classes in entropy like Fischer's memorable waxen copy of Giambologna's *Rape of the Sabine Women* at the 2011 Venice Biennale.

But on the afternoon, I stop by, among the team of people working on various productions in separate zones devoted to photography, screen-printing, and archives, the most pressing deadline and urgent task seems to be lunch, a project in which all will take part. The communal kitchen very much seems the true center of this studio. Just as important, interspersed between the high-tech equipment and accoutrements of an almost industrial scale and pace of production are areas reserved for children to play, including Fischer's daughter and her friends, as they do today. I think this is key in differentiating Fischer's often enormous works, prolific output, and high production values from those of other artists like Jeff Koons, who almost deliberately ape a corporate model of productivity and professionalism in their endeavors. Fischer's work, on the other hand, and as witnessed that day, seems to be more concerned with a superabundance of ideas and objects that allows the collaborative, the convivial, the ludic, and the downright messy.

Fischer has expressed admiration for the prodigious production (some might say overproduction) of Dalí and Warhol, who, by churning out works long after their supposed best, defied and infuriated notions of good taste and sincerity. But whereas both these figures honed an instantly recognizable



Untitled, 2009

signature style—which they then arguably commodified and cashed in on in the second half of their careers in order to create a “brand”—Fischer seems to turn his restless pace of work and flow of ideas into an overarching project that itself undermines any notion of genre, medium-specificity, or signature style. To pin down what exactly an “Urs Fischer” should look like would be an almost impossible task, beyond a few of his best-known series. Even as I walk around the studio, the array of works in progress and the different mediums and forms they adopt, all being made in tandem, resembles a group show more than the output of one particular artist at a certain moment.

Similarly, trying to map a coherent list of influences or a lineage for Fischer’s work proves rather fruitless. On the one hand, the crispness of the Problem Paintings or the mirrored boxes Fischer emblazons with images of mundane objects animal, vegetable, and mineral—such as a calculator, a raw steak, and a cigarette lighter—would seem to nod respectively to the icon-obsessed silk-screen paintings of Warhol and to the contemporaneous phenomenological investigations of Michelangelo Pistoletto’s *quacchi specchianti* (mirror paintings) of the ‘60s, which draw the viewer involuntarily into the composition, defying us to remain passive or apart. Equally, but on the opposite end of the spectrum, Fischer’s ongoing and much rougher series of sculptures of fragmented human forms, made variously in such materials as wax, bronze, polyurethane foam, and plaster—for instance, the juxtaposed orifices of mouth, ear, and anus in *Untitled (Holes)* (2006), and the grasping hands of *The Grass Munchers* (2007)—have a clear sculptural lineage: Medardo Rosso’s human forms half-emerging from amorphous wax mounds; Bruce Nauman’s and Alina Szapocznikow’s sculptures of the fragmented body; contemporary figures such as Robert Gober.

Yet in all of these disparate works, Fischer strives to achieve something quite different from any of these reference points, despite some formal affinities. Indeed, if there are any works now housed in museums that output, it would be wax works. This medium dates back to the funeral processions of European royalty in the middle ages, where a waxen effigy was often needed to stand in for the royal corpse; its more contemporary guise, as exhibited in waxwork museums around the world, dates directly back to a certain Marie Tussaud, who produced death masks of executed members of the French royal family during the Revolution. As indicated by the title of Fischer’s 2012 solo exhibition at Palazzo Grassi, Venice—*Madame Fisser*—this is one connection that the artist is happy to make. Like Fischer’s transient works in this medium, waxworks are doppelgängers: They are in lieu of something or someone and remind you of an absence; they are doubles and placeholders for people and things departed. The sculptural processes that Fischer adopts, which tend to privilege or at least foreground casts, also recall some of the developments in shaping the human form that ran parallel to sculpture. One of these is the death mask, a wax or plaster cast made to record a person’s features shortly after

death as a record of his or her physiognomy. Another is the plaster—casting technique developed by nineteenth-century Italian archaeologist Giuseppe Fiorelli. During his excavations at Pompeii, Fiorelli used plaster of Paris to fill the cavities left by the bodies of the volcano’s victims in the volcanic ash and lava, producing casts of the corpses that turned a void into a mass. The result was an uncannily evocative record of people at the moment of death.

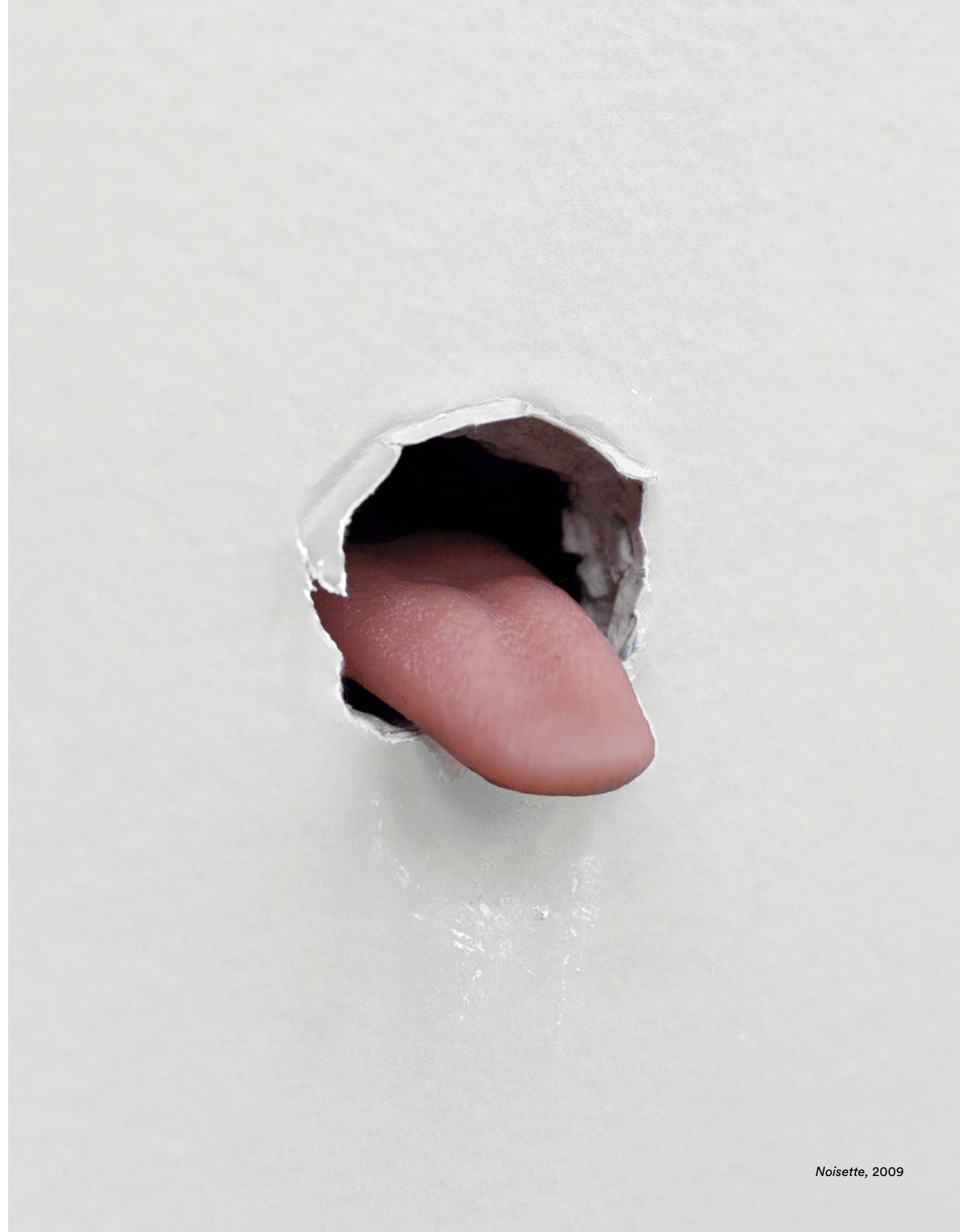
This process of casting, and the tension between absence and presence, is a trope that resonates throughout Fischer’s work. In 2007, the artist dug a cavernous pit of earth in the New York gallery Gavin Brown’s Enterprise to create *You*. That same year, he conjured a grave like recession in the floor of Sadie Coles HQ, London. *Untitled (Hole)* (2007) was actually a solid aluminum cast that broke through the ceiling of the room below, where it appeared as a dangling form. Earlier, for *Middleclass Heroes* (2004), he cut an enfilade of holes into the walls of Kunsthaus Zurich as an integral part of the exhibition *Kir Royal*.

Ultimately, as the objects and images I encounter in process in Fischer’s studio suggest, his chief mode of work is crosspollination and hybridity. Fischer trained in photography at the Schule für Gestaltung in Zurich, the medium with which I would least associate him. But when one remembers photography’s origins in the camera obscura, and therefore its initial relationship to architecture and space rather than just a flat planar image, this unlikely relationship in Fischer’s work begins to make more sense. A case in point is his photographic wallpaper works, highly convincing trompe l’oeil reproductions of the exhibition space itself. The very first, *Verbal Asceticism* (2007), was originally featured in the group show *Sequence 1: Painting and Sculpture in the François Pinault Collection* at Palazzo Grassi, where it pictured the gallery interiors as they had appeared during the previous show, including work by titans such as Richard Serra and Cy Twombly. A year later, *Abstract Slavery* (2008) appeared in the exhibition *Who’s Afraid of Jasper Johns?* at Tony Shafrazi Gallery, New York, reproducing not only the paintings by Keith Haring and Jean-Michel Basquiat that had hung in the rooms only a month before but even the security guards who had stood beside them. In both exhibitions, additional works were hung on the walls, producing a palimpsest of past and present, fictive, and real, two and three dimensions, image and object.

In their almost sculptural opposition between the “image” behind and the “object” in front, the Problem Paintings show Fischer continuing to think through these same issues. Photography is here employed to tackle one of the most fundamental challenges of figurative painting: how to depict volumetric mass and space on a flat plane. Walking around with Fischer in the well-orchestrated chaos of his studio, it strikes me that despite appearances to the contrary, he is less a maker of objects than a producer of images, whether in two or three dimensions. Or perhaps, better yet, we might resurrect

another term even more antiquated than studio, and say that what he creates are tableaux.

First published in *Parkett* no. 94, 2014, written by Nicholas Cullinan, reprinted with permission of Parkett Zurich/New York.





The Grass Munchers, 2007



You Can Not Win, 2003



LISTA DE OBRA
LIST OF WORKS

URS FISCHER
(Suiza/Switzerland, 1973)

GALERÍA 3
GALLERY 3

Tisch mit, 1995-2001

[Mesa con]
[Table with]
Madera, barniz, pintura acrílica,
hilo, colchón, tela, epoxi de dos
componentes
[Wood, lacquer, acrylic paint,
string, mattress, fabric,
two-component epoxy]
106 x 123 x 98 cm
Colección privada

Last Chair Standing, 1997

[Última silla en pie]
Madera, arcilla, pintura de látex,
hilo, cable, masilla, pegamento
de madera
[Wood, clay, silicone, latex paint,
string, wire, caulk, wood glue]
64.5 x 79 x 64.5 cm
Cortesía de Sadie Coles HQ, Londres

Untitled, 1997

[Sin título]
Mobiliario encontrado, ropa
encontrada, pintura de látex,
aglutinante acrílico, marcador,
pegamento de madera, silicón
[Found furnishings, found clothes,
latex paint, acrylic binder, marker,
wood glue, silicone]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]
Colección privada

Dr. Katzelberg
(*Zivilisationsruine*), 1999

[Dr. Katzelberg
(Ruina de la civilización)]
[Dr. Katzelberg ((Civilization's Ruin)]
Espejos, madera, poliestireno,
silicón, tres focos de teatro
en trípodes
[Mirrors, wood, polystyrene,
silicone, three theater
spotlights on tripods]
210 x 500 x 350 cm
Cortesía de Kunstsammlung
Stadt Zürich

Untitled (Candle), 1999

[Sin título (Vela)]
Velas, fibra, paneles
de cemento y tornillos
[Candles, fiber, cement
boards, screws]
100 x 100 cm (base/base)
125 x 20 x 20 cm (pedestal/
pedestal)
70 x 85 x 70 cm, creciendo
[growing] (cera/wax)
Colección privada

*Gedanken kommen
zurück "bitte"*, 2000

[Pensamientos,
"por favor" vuelvan]
[Thoughts, "please"
come back]
Madera, cera, silicón,
arcilla, esmalte en aerosol
[Wood, wax, silicone,
clay, spray enamel]
80 x 160 x 120 cm
Colección privada

Gänseeier Eclipse, 2001-2002

[Eclipse de huevos de ganso]
[Goose Egg Eclipse]
Dos huevos de ganso o gallina,
hilo de nylon, pegamento,
reflector de teatro
[Two goose or chicken eggs,
nylon filament, glue, theater
spotlight]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]
Colección privada
Cortesía del artista

Mr. Flosky, 2001-2002

[Sr. Flosky]
Madera, pintura de látex,
lámpara, cable, yeso, poliestireno,
vidrio, pegamento, tornillos
[Wood, latex paint, lamp, cable,
plaster, polystyrene, glass, glue,
screws]
98.5 x 105 x 59 cm (estufa/stove)
33.5 x 46 x 14.5 cm (gato/cat)
Cortesía de Burger Collection,
Hong Kong
Foto [Photo]: © Urs Fischer
Cortesía del artista

Baum, 2002

[Árbol]
[Tree]
Madera, vidrio transparente,
tablero de partículas, fotocopias
sobre película de poliéster,
pintura acrílica, pintura de látex,
marcador, grapas, tornillos
[Wood, clear glass, particleboard,
photocopies on polyester film,
acrylic paint, latex paint, marker,
staples, screws]
212 x 290 x 8.5 cm
Cortesía de Marianne Boesky
Gallery, Nueva York y Aspen
Foto [Photo]: © Urs Fischer
Cortesía del artista

Chair, 2002

[Silla]
Madera, pintura al óleo, motor
eléctrico, mecanismo, pegamento,
silicón, batería
[Wood, oil paint, electric motor,
mechanism, glue, silicone, battery]
82 x 42 x 42 cm
Colección privada, Milán, Italia

Clouds, 2002

[Nubes]
Poliestireno, cable, reflector
de teatro con filtro rosa
[Polystyrene, wire, theater spotlight
with pink gel]
100 x 150 x 16 cm (nube 1/cloud 1)
45 x 63 x 16 cm (nube 2/cloud 2)
Cortesía de Sadie Coles HQ,
Londres

Untitled (Nude on a Table), 2002

[Sin título (Desnudo sobre
una mesa)]
Espuma de poliuretano de dos
componentes, cartón, poliestireno,
espuma de poliuretano, cinta
adhesiva, tornillos, azúcar glas,
clara de huevo, pigmentos,
pintura acrílica
[Two-component polyurethane
foam, cardboard, polystyrene,
polyurethane foam, tape, screws,
powdered sugar, egg whites,
pigments, acrylic paint]
141 x 157 x 126 cm
Colección privada
Cortesía del artista



Chair for a Ghost: Thomas, 2003

[Silla para un fantasma: Thomas]

Aluminio fundido, pintura esmaltada, barniz, alambre

[Cast aluminum, enamel paint, lacquer, wire]

95 × 62 × 52 cm

Colección privada

Moody Moments, 2003

[Momentos de mal humor]

Arcilla, resina de poliuretano, madera, masa

[Clay, polyurethane resin, wood, dough]

38 × 33 × 30.5 cm (cabeza 1/head 1)

38 × 30.5 × 30 cm (cabeza 2/head 2)

Colección privada, Milán, Italia

You Can Not Win, 2003

[No puedes ganar]

Yeso de polímero, esmalte en aerosol, armadura

de metal, pintura acrílica

[Polymer plaster, spray enamel, metal armature, acrylic paint]

137.2 × 76.2 × 129.5 cm

Cortesía de The Brant Foundation,

Greenwich, Connecticut, EE. UU.

Foto [Photo]: Sean Keenan

© Urs Fischer. Cortesía del artista

236, 2004-2012

Aluminio, paneles ACM, tornillos,

imprimación de acrílico, tinta

de acrílico, esmalte en aerosol,

medio acrílico para serigrafía,

plumón de pintura, pintura de

acrílico, imprimación a base de óleo

[Aluminum, ACM panels, screws,

acrylic primer, acrylic ink, spray

enamel, acrylic silkscreen medium,

paint marker, acrylic paint,

oil-based primer]

245 × 310 × 5.7 cm

Colección privada

Cortesía del artista

A Place Called Novosibirsk, 2004

[Un lugar llamado Novosibirsk]

Aluminio fundido, resina epóxica,

varilla de hierro, hilo, pintura acrílica

[Cast aluminum, epoxy resin,

iron rod, string, acrylic paint]

249 × 77.5 × 105 cm

Cortesía de Ringier Collection, Suiza

Airports Are Like Nightclubs, 2005

[Los aeropuertos son como

discotecas]

Robot mecánico, silicón,

pigmento, peluca

[Mechanical robot, silicone,

pigment, wig]

66 × 35.5 × 78.7 cm (escultura/

sculpture)

83.8 × 63.5 × 53.3 cm (pedestal/

pedestal)

Colección privada

Addict, 2006

[Adicto]

Muebles encontrados, caja

de cartón, pegamento epóxico

[Found furniture, cardboard box,

epoxy glue]

155 × 72.5 × 73 cm

La Colección Jumex, México

Foto [Photo]: Rick Gardner

© Urs Fischer. Cortesía del artista

office theme / addiction

/ mhh camera, 2006

[tema de oficina / adicción

/ cámara mhh]

Madera, paneles de aluminio

compuesto, impresión de inyección

de tinta ultracromática Epson

sobre lienzo y papel de terciopelo

Somerset, cartón, pintura base,

pintura al óleo, cemento de papel,

polímero epóxico, barniz

[Wood, ACM panels, Epson

ultrachrome inkjet print on canvas

and Somerset velvet fine art paper,

cardboard, primer, oil paint, paper

cement, epoxy polymer, varnish]

245.3 × 183 × 8.3 cm

Cortesía de Pinault Collection

Foto [Photo]: Stefan Altenburger

© Urs Fischer. Cortesía del artista

Untitled, 2006

[Sin título]

Espuma de poliuretano, esmalte en

aerosol, varilla de aluminio, tornillos

[Polyurethane foam, spray enamel,

aluminum rod, screws]

106 × 42.5 × 76.5 cm

Cortesía de Sadie Coles HQ,

Londres

abC, 2007

Aluminio fundido, cadena

de acero, partículas de hierro

[Cast aluminum, steel chain,

iron particles]

29 × 32 × 23 cm

350 cm (cadena/chain)

Colección privada

Cortesía del artista

The Grass Munchers, 2007

[Los macedores de pasto]

Aluminio fundido,

pigmentos, pelo y cera

[Cast aluminum,

pigments, hair, and wax]

56 × 62 × 44 cm

Cortesía de Burger Collection,

Hong Kong

Foto [Photo]: Stefan Altenburger

© Urs Fischer. Cortesía del artista

The Lock, 2007

[La cerradura]

Poliuretano fundido, tubos

de acero, electroimanes

[Cast polyurethane,

steel pipes, electromagnets]

184 × 75.5 × 55 cm

Colección privada

Nickname, 2009

[Apodo]

Hilo de nylon, croissant

conservado, mariposa

conservada con piernas de

alambre, pegamento, cable

[Nylon filament, preserved

croissant, preserved butterfly

with wire legs, glue, wire]

Aprox. 15.2 × 14 × 6.3 cm

Colección privada

Cortesía del artista

Foto [Photo]: Mats Nordman

© Urs Fischer. Cortesía del artista

Noisette, 2009

[Avellana]

[Hazelnut]

Hoyo en la pared, silicón,

sensor de movimiento, motor

eléctrico, mecanismo

[Hole in wall, silicone, motion

sensor, electric motor, mechanism]

Dimensiones variables

[Variable dimensions]

Colección privada

Cortesía del artista

Foto [Photo]: Stefan Altenburger

© Urs Fischer. Cortesía del artista

Untitled, 2010

[Sin título]

Yeso, cáscara de huevo, poliuretano

de tres componentes, broche

de metal, pegamento epóxico,

gesso acrílico

[Plaster, eggshell, three-component

polyurethane, metal pin, epoxy

adhesive, acrylic gesso]

17.8 × 16.5 × 20.3 cm

Cortesía de The Brant Foundation,

Greenwich, Connecticut, EE. UU.

Kratz, 2011

Aluminio fundido, concreto,

aluminio, epoxi, fibra de vidrio,

malla de alambre, imprimación

epoxi, relleno de poliéster,

masilla de poliéster, relleno

monocomponente, capa a base

de agua, capa mate transparente

de poliuretano, pintura de

poliuretano

[Cast aluminum, concrete,

aluminum, epoxy, fiberglass, wire

mesh, epoxy primer, polyester filler,

polyester putty, one-component fill

primer, waterborne base coat,

polyurethane matte clear coat,

polyurethane paint]

66 × 182.9 × 238.8 cm

Colección privada

Cortesía del artista

Small Bird, Big Egg, 2011

[Pájaro pequeño, huevo grande]

Bronce fundido, óleo

[Cast bronze, oil paint]

14.6 × 14.6 × 7.6 cm

Cortesía de The Brant Foundation,

Greenwich, Connecticut, EE. UU.

Foto [Photo]: James Ewing

© Urs Fischer. Cortesía del artista

Small Egg, Big Bird, 2011

[Huevo pequeño, pájaro grande]

Bronce fundido, óleo

[Cast bronze, oil paint]

16.5 × 15.2 × 7 cm

Cortesía de The Brant Foundation,

Greenwich, Connecticut, EE. UU.

Fiction, 2012

[Ficción]

Impresión de inyección de tinta

sobre madera de balsa, espuma

de poliestireno, espuma acústica,

pegamento, acero, aluminio, motor

de corriente continua, batería de

litio recargable, titanio, tinta de

archivo, papel libre de ácido, acero

inoxidable, pintura acrílica,

imprimación epoxi, capa a base

de agua, capa transparente de

poliuretano, manchas de café

[Inkjet print on balsa wood,

Styrofoam, acoustic foam,

glue, steel, aluminum, DC motor,

rechargeable lithium battery,

titanium, archival ink, acid-free

paper, stainless steel, acrylic paint,

epoxy primer, waterborne base

coat, polyurethane clear coat,

coffee stains]

80.4 × 161 × 98.5 cm

Colección privada

Cortesía del artista

UF, 2015

Agua resina, acero, cera, pigmento,

clavos, adhesivo

[Aqua resin, steel, wax, pigment,

nails, adhesive]

86.7 × 39.4 × 50.2 cm

Colección privada

Cortesía del artista

Untitled, 2015

[Sin título]

Inodoro de porcelana, vidrio, fruta

[Porcelain toilet, glass, fruit]

76.8 × 44.5 × 70.5 cm

Colección privada

Cortesía del artista

Foto [Photo]: Mats Nordman

© Urs Fischer. Cortesía del artista

Divided, 2016

[Dividido]

Aluminio, epoxi, acero, madera,

panal de plástico laminado, tuercas

de remache de acero galvanizado,

imprimación de acrílico, gesso,

medio acrílico para aerografía,

pintura acrílica, medio de aceite

[Aluminum, epoxy, steel, wood,

laminated plastic honeycomb,

galvanized steel rivet nuts, acrylic

primer, gesso, acrylic silkscreen

medium, acrylic paint, oil medium]

214.4 × 179.7 × 2.9 cm

Cortesía de Gagosian

Foto [Photo]: Mats Nordman

© Urs Fischer. Cortesía del artista

Fire, 2016

[Fuego]

Bronce fundido, imprimación

de acrílico, gesso, pintura al óleo

[Cast bronze, acrylic primer,

gesso, oil paint]

15.2 × 14 × 12.7 cm

Colección privada

Cortesía del artista

Midnight, 2017

[Medianoche]

Silla encontrada, mermelada

de frambuesa, almidón de maíz

[Found chair, raspberry jam,

corn starch]

Dimensiones variables

[Variable dimensions]

Colección privada

Cortesía del artista

Foto [Photo]: Mats Nordman

© Urs Fischer. Cortesía del artista

Love Life, 2019

[Vida amorosa]

Bronce fundido, imprimación,

gesso, óleo, colorante a base

de resina de poliamida, acero

inoxidable, resina epóxica

de dos componentes

[Cast bronze, primer, gesso,

oil paint, polyamide resin-based

color, stainless steel, two-

component epoxy resin]

37.8 × 14.7 × 10 cm

La Colección Jumex, México

Foto [Photo]: Mats Nordman

© Urs Fischer. Cortesía del artista

Maybe, 2019

[Quizá]

Motores, engranajes, aluminio,

plástico, batería, latón, silicona,

imanes, fundición de uretano

de dos componentes, resina,

pintura acrílica, goma xantana,

goma arábiga, etanol, estación

de carga

[Motors, gears,

GALERÍA 2
GALLERY 2

Keep It Going Is a Private Thing, 2001
[Seguir así es algo privado]
Piel sintética, poliestireno,
motor eléctrico, unidad de control,
pintura acrílica, espuma de
poliuretano, pegamento de madera
[Synthetic fur, polystyrene, electric
motor, control unit, acrylic paint,
polyurethane foam, wood glue]
70 × 30 × 79 cm
Cortesía de Ringier Collection, Suiza

Door, 2006
[Puerta]
Aluminio fundido, pintura
de esmalte, bisagras de acero
[Cast aluminum, enamel paint,
steel hinges]
215 × 136 × 51 cm
Cortesía de MASSIMODECARLO

Untitled, 2009
[Sin título]
Aluminio fundido, alambre
de aluminio, imprimación epóxica,
relleno de poliéster, masilla
de acrílico monocomponente,
imprimación de uretano, pintura
de poliéster, capa transparente
mate de poliuretano acrílico
[Cast aluminum, aluminum wire,
epoxy primer, polyester filler,
one-component acrylic putty,
urethane primer, polyester paint,
acrylic polyurethane matte
clearcoat]
132 × 155 × 249 cm
Cortesía de Pinault Collection
Foto [Photo]: Stefan Altenburger
© Urs Fischer. Cortesía del artista
y Sadie Coles HQ, Londres

Melody, 2019
[Melodía]
Yeso, pintura de poliuretano
a base de agua, acero inoxidable,
hilo de nylon
[Plaster, water-based polyurethane
paint, stainless steel, nylon filament]
Dimensiones variables
[Variable dimensions]
Colección privada
Cortesía del artista
Foto [Photo]: Stefan Altenburger
© Urs Fischer. Cortesía del artista

GALERÍA 1
GALLERY 1

Invisible Mother, 2015
[Madre invisible]
Latón fundido, esmalte, pintura
en aerosol de esmalte, mugre,
polvo de bronce, polvo de cobre,
epoxi, laca en aerosol, tubería
de acero inoxidable, lavabo de
acero inoxidable, tubería de cobre,
manguera de goma
[Cast brass, enamel, enamel spray
paint, dirt, bronze dust, copper
dust, epoxy, spray lacquer, stainless
steel plumbing, stainless steel
basin, copper tubing, rubber hose]
132.1 × 160 × 170.2 cm
Colección privada
Cortesía del artista

Emotional Dialect, 2017
[Dialecto emocional]
Panel de aluminio, silicón, tornillos,
imprimación transparente a base de
aceite, pigmentos, imprimación de
acrílico,
medio acrílico para serigrafía,
pintura acrílica
[Aluminum panel, silicone, screws,
oil-based transparent primer,
pigments, acrylic primer, acrylic
silkscreen medium, acrylic paint]
325 × 411.5 × 7.9 cm
Colección privada
Cortesía del artista

Things, 2017
[Cosas]
Aluminio fresado, acero,
imanes, adhesivo epóxico
de dos componentes
[Milled aluminum, steel, power
magnets, two-component
epoxy adhesive]
320 × 519 × 301 cm
Cortesía de Gagolian
Foto [Photo]: Stefan Altenburger
© Urs Fischer. Cortesía del artista

Dakis & Lietta, 2021-2022
Bronce y porcelana
[Bronze and porcelain]
113.2 × 84.6. x 81.2 cm, más 11
figuras diferentes de
dimensiones variables
[+ 11 various figures, variable
dimensions]
Colección privada
Cortesía del artista

Eugenio & Esthella, 2021-2022
Parafina, cera microcristalina,
pigmento, hoja de paladio,
acero inoxidable, mechas
[Paraffin wax, microcrystalline wax,
pigment, leaf palladium, stainless
steel, wicks]
156.5 × 166.4 × 103.6 cm
Colección privada
Cortesía del artista

Kembra & Spencer, 2021-2022
Parafina, cera microcristalina,
pigmento, hoja de paladio,
maquillaje de cuerpo a base de
agua, acero inoxidable, mechas
[Paraffin wax, microcrystalline wax,
pigment, leaf palladium, water-
based body makeup, stainless
steel, wicks]
218.8 × 123.5 × 156 cm
Colección privada
Cortesía del artista

NOMAX, 2021
Panel compuesto de aluminio,
panal de aluminio, adhesivo de
poliuretano, imprimación epóxica,
gesso, pintura para serigrafía a
base de solvente, pintura para
serigrafía a base de agua
[Aluminum composite panel,
aluminum honeycomb,
polyurethane adhesive, epoxy
primer, gesso, solvent-based screen
printing paint, water-based screen
printing paint]
348.2 × 275.5 × 2.3 cm
Colección privada
Cortesía del artista

PLAZA

The Lovers #2, 2018
[Los amantes #2]
Aluminio fundido, acero inoxidable,
hoja de oro
[Cast aluminum, stainless steel,
gold leaf]
1000 × 1149 × 763 cm
Cortesía de Gagolian

ILUSTRACIONES ADICIONALES
[ADDITIONAL ILLUSTRATIONS]:

p. 8
Forget-me-not, 2015
[No-me-olvides]
Panel de aluminio fresado,
imprimación acrílica, gesso,
tinta acrílica, medio de serigrafía
acrílica, pintura acrílica
[Milled aluminum panel, acrylic
primer, gesso, acrylic ink, acrylic
silkscreen medium, acrylic paint]
203.2 × 152.4 × 2.5 cm
Foto [Photo]: Mats Nordman
© Urs Fischer. Cortesía del artista

p. 13
Bliss, 2017
Arcilla para modelar a base
de aceite, pigmento encáustico,
acero inoxidable, espuma de
poliuretano, madera de abeto
[Oil-based modeling clay,
encaustic pigment, stainless steel,
polyurethane foam, spruce wood]
289.5 × 315 × 182.9 cm
Foto [Photo]: Mats Nordman
© Urs Fischer. Cortesía del artista
y Gavin Brown's Enterprise,
Nueva York

p. 21
Untitled, 2011
[Sin título]
Cera, pigmentos, velas
Instalación de dimensiones
variables
[Wax, pigments, wicks
Installation variable dimensions]
Foto [Photo]: Stefan Altenburger
© Urs Fischer. Cortesía del artista
y Galerie Eva Presenhuber, Zúrich

p. 23
Urs Fischer en su estudio
[Urs Fischer in his studio]
Foto [Photo]: Alexia Vardinoyanni/
Artflyer

p.26
Skinny, 2015
[Flaco]
Aluminio fundido, imprimación
de acrílico, pegamento de piel
de conejo, tiza, pigmento, óleo,
spray adhesivo, polvo
[Cast aluminum, acrylic primer,
rabbit skin glue, chalk, pigment,
oil paint, spray adhesive, dust]
126.4 × 69.2 × 96.2 cm
Colección privada
Cortesía del artista
Foto [Photo]: Stefan Altenburger
© Urs Fischer. Cortesía del artista

p. 36
Fotograma de [Still from]
CHAOS #18 Word, 2021*
Video
© Urs Fischer. Cortesía del artista
y Pace Gallery

p. 37
Fotograma de [Still from]
CHAOS #21 Bucolic, 2021*
Video
© Urs Fischer. Cortesía del artista
y Pace Gallery

*Estas obras forman parte
de una colección de 501 esculturas
digitales únicas, publicadas
como NFT individuales.
[These works are part of a
collection of 501 unique digital
sculptures, released as
individual NFTs.]

CUADERNILLO / BOOKLET
URS FISCHER: LOVERS

Exposición organizada por /
Exhibition organized by:
Francesco Bonami,
Curador invitado / Guest Curator

Museo Jumex
Kit Hammonds,
Curador en jefe / Chief Curator
Adriana Kuri Alamillo,
Asistente curatorial /
Curatorial Assistant

Textos / Texts
Francesco Bonami
Adriana Kuri Alamillo
Nicholas Cullinan

Portada / Cover
Ilustración de [Illustration by]
Urs Fischer

Coordinación editorial /
Editorial Coordination
Arelly Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Daniel Carbajal

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte
Contemporáneo
© 2022

FUNDACIÓN JUMEX

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

Presidente de [President of]
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia
[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]
Marielsa Castro Vizcarra

Asistentes curatoriales
[Curatorial Assistants]
Adriana Kuri Alamillo, Cindy Peña

Coordinadora editorial
[Editorial Coordinator]
Arelly Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Design]
Carolina Oliva

Educación y Fomento
[Education and Grants -
Scholarships]

Coordinadora de Educación
[Education Coordinator]
Sofía José

Equipo de Educación y Fomento
[Education and Grants -
Scholarships]
Francisco Javier Navarrete,
Sofía Santana, Mónica Quintini

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,
Iván Gómez, José Antonio Terrones

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

Equipo de Producción
[Production Team]
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruíz,
Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Víctor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco

Gerente de Comunicación
[Communications Manager]
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
[Communications Coordinator]
Maricruz Garrido

Gerente de Administración
[Administrative Manager]
Aurora Martínez

Equipo de Administración
[Administrative Team]
Arturo Quiroz, Javier Cartagena,
Alan E. Castro, Héctor Polo,
Moisés Aparicio, Marisol Vázquez,
Berenice Domínguez,
Edith Martínez, Erika Ávila

Biblioteca [Library]
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad [Chief of Security]
Pedro A. Chávez

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

Servicios auxiliares
[Auxiliary Services Team]
Fabiola Chapela, José Escárcega





Addict, 2006



Untitled, 2015



Teardrop, 2019

