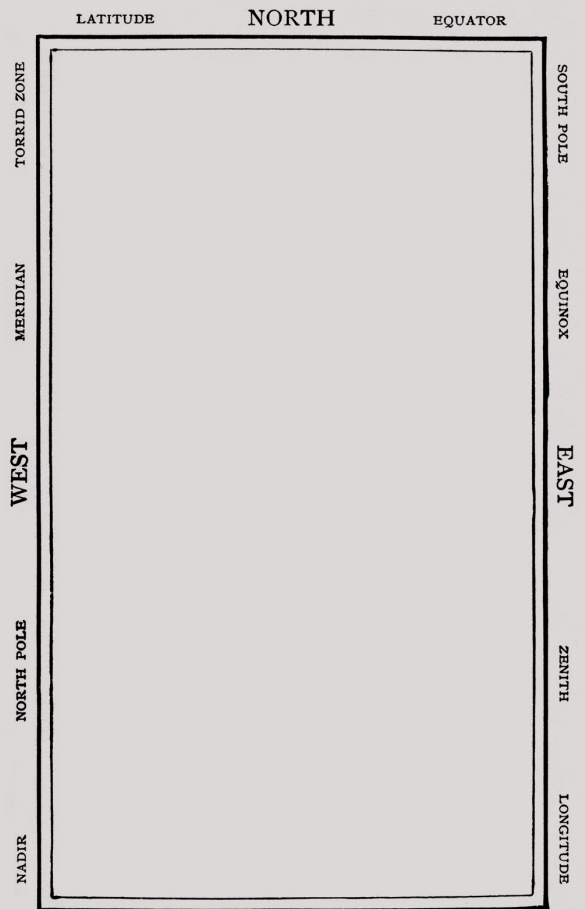


Topología Salvaje



Scale of Miles.

OCEAN-CHART.

MUSEO JUMEX

Fundadores / Founders

Sr. Eugenio López Rodea
Sra. Isabel Alonso de López†

Presidente de / President of
Fundación Jumex
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia /
Assistant to the President
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe / Chief Curator
Kit Hammonds

Asistentes curatoriales / Curatorial Assistants
Adriana Kuri Alamillo, Cindy Peña

Coordinadora editorial / Editorial Coordinator
Acely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Daniel Carbajal

Educación y Fomento / Education and Grants - Scholarships

Coordinadora de Educación / Education Coordinator
Sofía José

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

Gerente de Exposiciones / Exhibitions Manager
Begoña Hano

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 Zúñiga,
Iván Gómez, Brian Saucedo

Gerente de Producción y Operaciones /
Planning and Operations Manager
Francisco Rentería

Equipo de Producción / Production Team
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruiz,
Arturo Vázquez, Fernando Ramírez,
Víctor Hernández, Marco Salazar

Gerente de Comunicación / Communications Manager
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación /
Communications Coordinator
Maricruz Garrido





Aleksandra Mir, *Tierra del Fuego*, 2006

COLECCIÓN JUMEX: TOPOLOGÍA SALVAJE

Kit Hammonds

Topología salvaje reúne obras de la Colección Jumex de artistas internacionales que entrelazan paisajes físicos, psicológicos e históricos tanto en forma como en contenido. Estas exploraciones permiten una simultaneidad de lecturas que afectan las estructuras subyacentes a nuestras percepciones del pasado y el presente.

La topología es una forma de mapeo, una que analiza la relación entre las partes de un todo, independientemente de la escala. Al igual que en el mapa del metro o un diagrama organizacional, la topología no corresponde al espacio físico sino a cómo se ordenan y estructuran las cosas. En esta exposición, la topografía adquiere asociaciones metafóricas, trazando conexiones entre tiempos, lugares y eventos distantes que son inherentes a las obras individuales, así como a sus temas compartidos.

Matthew Barney crea su propio universo metonímico que comprime historias con paisajes visionarios. Rodney Graham se basa en los imaginarios culturales de la literatura, el cine y otras narraciones históricas en sus obras cíclicas y satíricas. El compromiso de vida de Dieter Roth de combinar su vida y su arte crea un terreno único y salvaje donde la verdad y la ficción, la creatividad y el azar se hablan. Francis Alÿs realiza acciones temporales en el espacio público para instigar narrativas más allá de su autoría individual. La práctica de Lee Mingwei implica una mediación entre la reflexión personal y el trabajo participativo que se encuentra en el intersticio entre el pensamiento oriental y occidental. Aleksandra Mir explora el espacio geográfico junto con la actividad social, mientras que las pinturas de Irene Kopelman se crean junto a la exploración científica. De diferentes generaciones, antecedentes y con prácticas muy distintivas, cada artista comparte un interés en cómo actúan en relación con los demás y los espacios donde operan.

Al establecer relaciones entre objetos e ideas, la topología es esencialmente estructuralista, observando el “tercer orden” que media entre la realidad concreta y los conceptos abstractos. El filósofo francés Gilles Deleuze describe el estructuralismo del siguiente modo: “no se trata de una ubicación en una extensión espacial real, ni de sitios en extensiones imaginarias, sino de lugares y sitios en un espacio propiamente estructural, es decir, un espacio topológico”.¹

1 Gilles Deleuze, “How do we Recognize Structuralism?”, en *Desert Islands and Other Texts, 1953–1974*. Editado por David Lapoujade. Traducción de Mike Taormina (Los Ángeles: Semiotext(e), 2004), 174.

Este espacio topológico es tanto un producto del sentido como del sinsentido, o como Deleuze también ha declarado: “le debe menos a Albert Camus que a Lewis Carroll”. Un ejemplo de ello es el Mapa de Bellman, una pieza clave en *La caza del Snark [The Hunting of the Snark (An Agony in Eight Fits)]* (1876) de Carroll. En este poema satírico, el mapa se muestra como “un blanco perfecto y absoluto” sin características ni escala, que en última instancia resulta inútil para la navegación. Sin embargo, el equipo inexperto de Barrister, Banker, Beaver y otros lo encuentra preciso y tranquilizador mientras se embarcan en la búsqueda de una criatura mítica.

Presentado dentro del texto, el Mapa de Bellman no es una ilustración, sino un elemento crucial del poema que juega con todos los significados de sentido, lógica y definición. Este texto es considerado como un precursor de los libros de artista debido a su integración con la imagen. Cabe destacar que Carroll, cuyo nombre real era Charles Dodgson, era un matemático reconocido, y las dos facetas aparentemente distintas de su trabajo, la lógica y la fantástica, eran en cierto modo una mediación tanto del cálculo racional como del significado intuitivo que se encuentra en el lenguaje. En su libro *An Anecdoted Topography of Chance*, Dieter Roth y sus colegas, los artistas Robert Filliou, Daniel Spoerri y Emmett Williams reflexionan sobre una obra y los recuerdos de ella. Descrito por Spoerri como “un juego, un poema, una enciclopedia, un gabinete de maravillas: una celebración de amistad y creatividad”, la publicación fue un mapeo complejo de ideas, objetos y recuerdos reales e imaginarios.

6

En *El pensamiento salvaje*, una investigación realizada por el antropólogo y pensador estructuralista Claude Lévi-Strauss, el hombre primitivo o salvaje se caracteriza como un “bricoleur” que adapta su visión mitopoética del mundo formando un mosaico de lo que encuentra a su alrededor, mientras que la del “científico” —o podríamos decir la mente moderna— es similar a la de un ingeniero que crea objetos “de una sola pieza”. Notablemente, el artista está “a medio camino”, ya que da sentido al conjunto a través de una colección de partes. Los artistas de *Topología salvaje* operan en este espacio “a mitad de camino” basado en elementos en apariencia distintos y discontinuos para revelar ciertas relaciones estructurales que tienen un significado sin ilustración.

El aspecto performativo es otra área donde los artistas de esta exposición son actores en sus proyectos, tanto en términos de aparecer dentro de ellos y como agentes activos junto a otros ejecutantes. Matthew Barney interpreta papeles en su compleja mitología moderna como actor, escritor y director; Graham también encarna personajes cambiantes en sus videos basados en géneros literarios y artísticos. Alÿs con frecuencia lleva a cabo acciones en el espacio público con base en observaciones cotidianas o, en el caso de *Cuando la fe mueve montañas*, es visto en la documentación como el instigador de una

acción a gran escala. Lee Mingwei, Irene Kopelman y Aleksandra Mir también son participantes activos en sus obras de dimensiones sociales y comunicativas, que colocan sus prácticas fuera del estudio y replantean territorios de acto e intención. Si bien sus fundamentos provienen de distintas formas de arte moderno y contemporáneo —ya sea Fluxus, *Land Art*, la novela o el cine—, cada artista extiende sus investigaciones simultáneamente en panoramas exteriores e interiores.

El arte mismo se ve hoy no sólo como la producción de imágenes-objetos, sino como la relación entre sus partes. Esto es evidente desde las composiciones de pintura hasta el arte contemporáneo que reúne diferentes medios en instalaciones o en referencias a los sistemas relacionales entrelazados de un mundo global. Sin embargo, las prácticas artísticas recientes han estado más en sintonía no sólo con los hilos formales sino también conceptuales o narrativos que se comunican entre artefactos de diferentes esferas: políticas, físicas, corporales e históricas entre ellas.

No obstante, entre las obras que componen esta topología salvaje surgen ciertos hilos comunes en la historia, particularmente en torno al legado de un modernismo globalizado. Aunque forman parte de diferentes generaciones de artistas, cada uno ha explorado aspectos de la globalización y sus resonancias psíquicas que se remontan a las preocupaciones coloniales y expansionistas del siglo XVII, y las manifiestan como arquetipos en el presente. El descubrimiento y la exploración científica se permean de asociaciones poéticas y literarias que juegan y continúan influyendo en cómo se ve y se da sentido al mundo. En este “sentido”, la narrativa de la exposición actúa como su propio mapeo de relaciones en diversas prácticas de artistas que normalmente no están asociados entre sí, una topología desenfrenada.



At the end of the day, each of the participants
received a copy of the book. In the afternoon
the participants were taken to the beach for
a walk. The walk was a very important
moment for them. It was a moment of
reflection and a moment of joy. It was a
moment when they felt that they were
part of something big. It was a moment
when they felt that they were making a
difference. It was a moment when they
felt that they were part of a team. It was
a moment when they felt that they were
part of a community. It was a moment
when they felt that they were part of
something that was bigger than themselves.



Máximo esfuerzo Mínimo resultado



Maximum effort, minimum result. When *El
montañas* is an application of the
developmental latin American principle
extension of the failed logic, pro-
pillaging, utopic resistance, economic
erosion of the region. It was a parody
productivity, a parody of the western
progress, while it also illustrated in a
the effect of minimal reforms achieved
collective efforts.
It never intended to promote the idea of
but to concentrate in the same space and
logic of an economy that, despite having
supplied with all the features of modern
resists (or never meets) the expectations
modernization and neoliberalism. It
pervert the dogma of "efficiency."

To evoke and poeticize such economy means
a certain way accomplished of the
underdevelopment. Helio Pinheiro's motto
adversidade vivemos can be read either as
description of the role of culture in the
socially divided context of Latin America,
open confession of the way the Latin
artist takes advantage of those circumstances
raw matter to produce art. Future minds
to decide if this attitude is more cynicism
siding with the evils of development.



Francis Alÿs, fotograma de *Cuando la fe mueve montañas*, Lima, Perú, 11 de abril, 2002, 2002

FRANCIS ALÿS

(1959, Bélgica. Vive en la Ciudad de México)

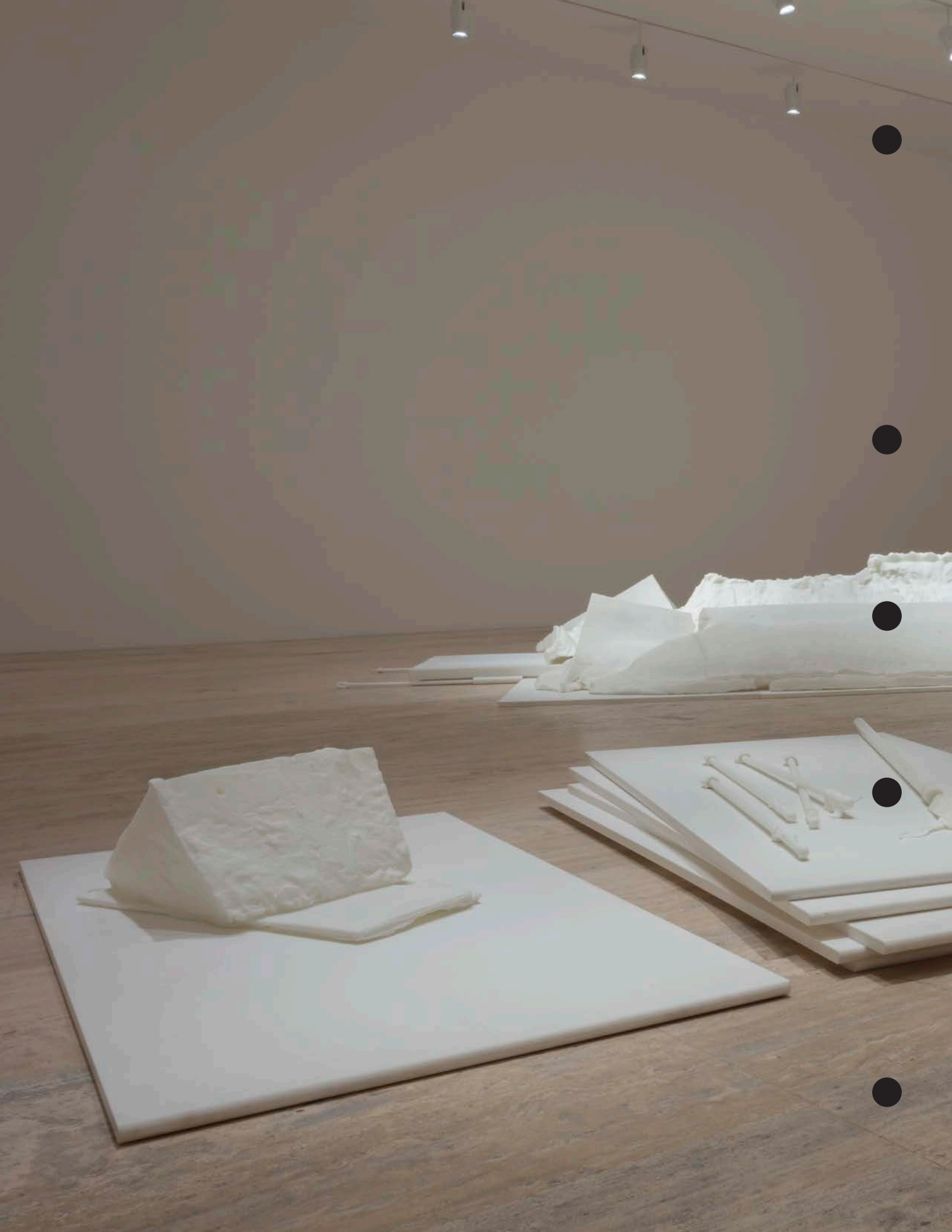
Cuando la fe mueve montañas, Lima, Perú, 11 de abril, 2002, 2002

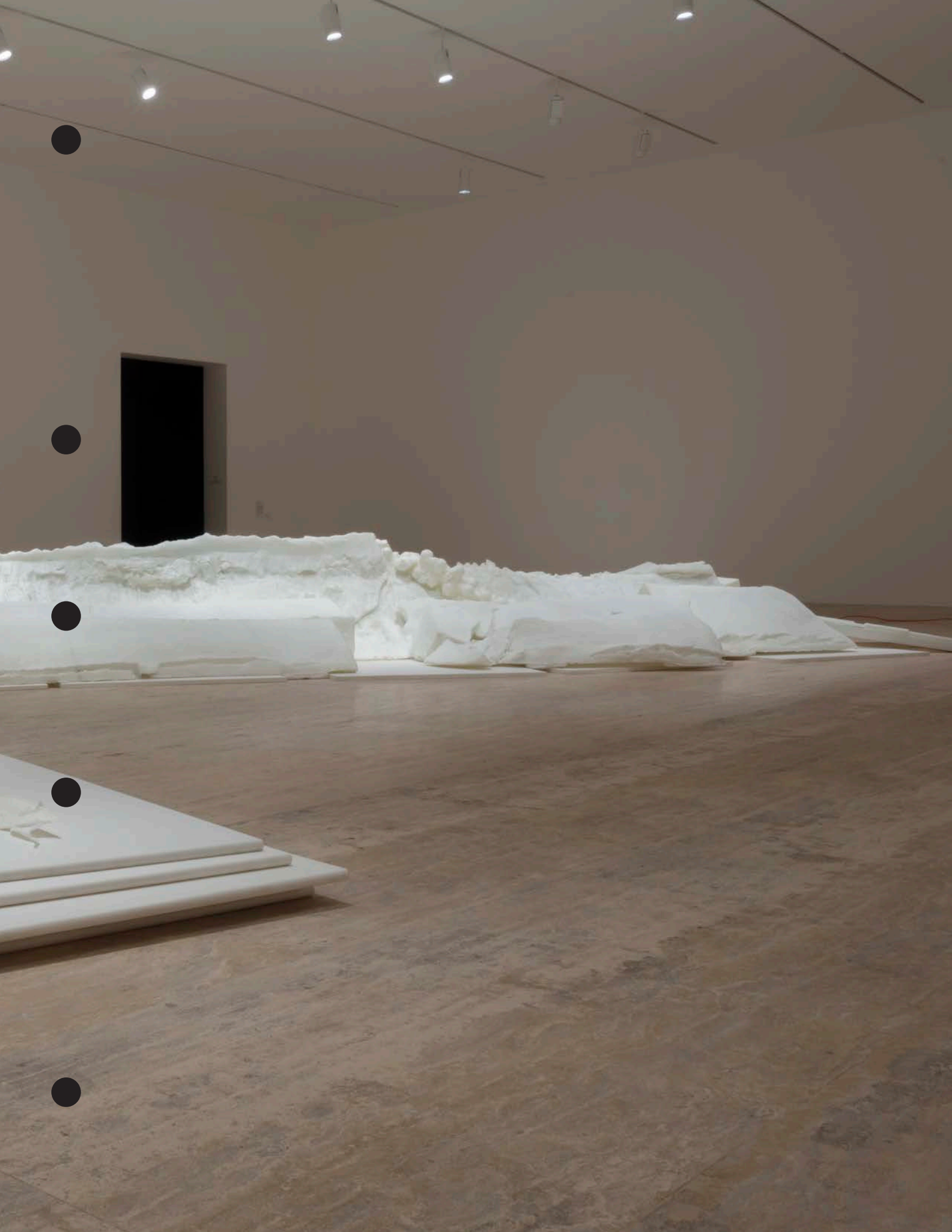
La instalación de Alÿs se compone de la documentación de uno de sus proyectos más ambiciosos, mover una “montaña” en las afueras de la capital peruana, Lima. El movimiento en sí se logró mediante el trabajo manual de un gran equipo de 500 trabajadores voluntarios que palearon la tierra de un lado a otro de una gran duna durante el transcurso del día.

En su desplazamiento del paisaje, aunque fuera de sólo unos pocos centímetros, el proyecto de Alÿs se refirió al *Land Art* de los años 60 y 70. Sin embargo, esas obras en los desiertos estadounidenses rara vez se encuentran pobladas, y el artista buscó infundir una dimensión sociopolítica al legado de los *earthworks*.

El trabajo de Alÿs a menudo se ha involucrado con el trabajo de las personas en las periferias. Al describir el objetivo de *Cuando la fe mueve montañas*, Alÿs se refiere al proyecto como una alegoría social hecha en respuesta a las condiciones políticas en Lima en un momento en que percibió la urgencia de producir un esfuerzo colectivo, incluso si, en última instancia, la duna se movía casi imperceptiblemente: “La verdadera consecuencia del proyecto radica en los efectos de anécdotas e imágenes que irradian de la obra”. A este respecto, la pieza no documenta el acto en sí, su efecto, sino sus afectos y, junto con la documentación misma, también —y tal vez principalmente— existe en las historias no trazables que circulan con los participantes.

Radicado en la Ciudad de México desde los años 80, las propias apariciones de Alÿs como un caminante o actor en la vida diaria de la ciudad lo distinguen por sus ejecuciones de acciones cotidianas que ha observado, transformándolas en intervenciones en los lugares peculiares donde coexisten el espacio planificado y la actividad informal. A partir de estos actos, el artista ha construido su propio lenguaje formal donde una línea en el paisaje, ya sea de los que cavan en la ladera, o un hilo de pintura que cae de una lata transportada por el artista, se convierten en medios de mapear espacios en disputa en una escala de uno a uno.







MATTHEW BARNEY

(1967, EE. UU. Vive en Nueva York)

Occidental Restraint [Moderación occidental], 2005/2009

La instalación escultórica *Occidental Restraint* fue producida después de la película *Drawing Restraint 9* de Matthew Barney. Ambientada en Japón, la película presenta al artista junto a su entonces pareja, Björk. Con la aparición de un escenario de un contexto no revelado, el performance está implícito en las instalaciones de Barney, incluso cuando no se infiere ningún acto específico. El trabajo de Barney opera entre los espacios del cine, el performance y el objeto, y como resultado se sitúa críticamente entre la realidad y varios imaginarios.

Occidental Restraint forja un espacio entre cuerpos, industria, historia, cultura y paisaje. El material, que es inherentemente inestable y que fluye literalmente durante un largo período de tiempo, emula la grasa de las ballenas y la industria de estos cetáceos es el motivo principal en el trabajo.

La caza de ballenas en la obra de Barney puede entenderse como un punto de encuentro de dos narrativas culturales distintas: la cacería en Japón para obtener carne de ballena a pesar de las restricciones internacionales, y la historia del Atlántico Norte, donde este tipo de caza fue una industria importante en los siglos XVII al XIX, y en esencia una de las empresas fundamentales para la consolidación de la economía estadounidense. Las dos industrias tenían propósitos diferentes. La grasa era la razón principal para cazar ballenas en el Atlántico, con el fin de producir sebo para velas y otros artículos de uso diario. En cambio, en Japón la caza era para obtener carne, en tanto que la grasa se empleaba como lastre en los botes antes de desecharse.

En la película, los invitados occidentales residen en una casa tradicional japonesa, comen con sus anfitriones y luego se convierten en ballenas y regresan al mar. Una relación casi caníbal y erótica emerge entre los amantes. La “columna vertebral” ascendente de las masas en *Occidental Restraint* continúa con este tono de cuerpos fusionados. El espacio superpuesto entre la emoción y la repulsión es emblemático de las exploraciones de Barney de la historia global moderna.

La alusión a la grasa en el trabajo de Barney evoca referencias tanto en lo material como en la forma a la obra de Joseph Beuys, cuya propia mitología artística afirmaba que fue rescatado por los tártaros después de un accidente aéreo y envuelto en materiales para protección y curación. La adopción por parte de Barney de versiones industrializadas de estos materiales, especial-

mente la vaselina que aparece con frecuencia, o los equivalentes plastificados de grasa, tienen algunas de las mismas resonancias, pero se trasladan al ámbito cinematográfico, uniendo aún más la historia del arte con la de transformaciones más amplias, culturales e industriales, durante el período moderno. Las fotografías muestran a personajes de *Cremaster 3*, parte del ciclo épico de películas de Matthew Barney que lo consolidó como uno de los artistas más visionarios de su generación.

Acompañando la pieza en esta exposición se exhibe la obra fotográfica *Cremaster 3: Jachin y Boaz*. El ciclo *Cremaster* de Barney incluye cinco largometrajes filmados en diferentes ciudades y países. Cada lugar y, en algunos casos, los actores que interpretaban los papeles fueron elegidos por sus referencias históricas específicas. En estas fotografías, el personaje Hiram Abiff es el artista Richard Serra, famoso por sus esculturas minimalistas a gran escala; y la ubicación es el icónico edificio Chrysler de Nueva York. Dentro de la mitología del complejo *Cremaster*, ambos representan el poder moderno e industrial americano del siglo XX.









Rodney Graham, fotogramas de *Vexation Island*, 1997
Cortesía: Lisson Gallery, Londres

RODNEY GRAHAM

(1949, Canadá. Vive en Vancouver)

Vexation Island [La isla del disgusto], 1997

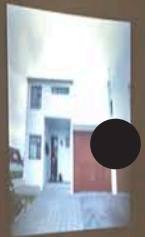
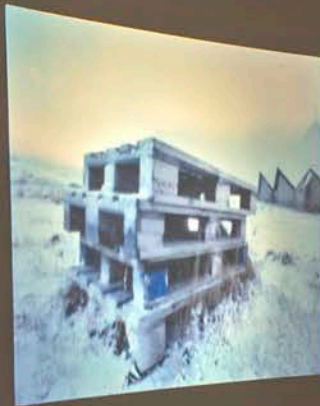
La circularidad es una característica de las obras de Rodney Graham, tanto en la argumentación como en la acción. Sus videos de la década de 1990 son círculos sin un principio ni un fin discernibles, formando una lógica circular.

Vexation Island encuentra a un pirata, interpretado por el artista, en una playa desierta durmiendo debajo de una palmera o a la deriva después de un naufragio. Esta ambigüedad permanece a lo largo del video. Al despertar, el personaje parece buscar sustento antes de ver un coco en un árbol, que sacude sólo para quedar inconsciente nuevamente cuando cae sobre su cabeza. *Vexation Island* se mostró por primera vez en la 47ª Bienal de Venecia y a nivel internacional marcó un momento importante para Graham por su enfoque conceptual con referencias culturales humorísticas y populares.

Las obras del mismo período, incluyendo *City Self / Country Self*, siguen una forma similar de bufonería donde los personajes, con trajes de época, nuevamente del siglo XVII, se persiguen entre sí. Cuando el hombre de la ciudad llega al hombre del campo, lo pateo, sólo para encontrarse siendo agredido por el hombre del campo en un ciclo de humillación y/o retribución.

El humor simple que emplea Graham es una estrategia deliberada de este período de su trabajo, el cual adopta tropos genéricos como lenguajes conceptuales y colapsa la cultura alta y baja del arte, así como del entretenimiento popular. Sin embargo, también define un período en su práctica al que volvió con frecuencia a fines de los años 90 y principios de la década de 2000, con asociaciones a la aventura de la literatura y el capitalismo global que fundó el mundo moderno. Este “cierre del círculo” del comercio y la economía, y quizás la trampa que creó, se refleja en las narraciones cíclicas de cada obra.

Graham a menudo realiza o aparece como personajes en sus propias obras, tanto en sus videos como en las fotografía. Al interpretar papeles de estafadores, vaqueros e incluso artistas ficticios, el propio personaje de Graham está mapeado contra géneros cuyos imaginarios han inspirado los suyos y los nuestros.







Dieter Roth, fotogramas de *Reykjavik Slides*, 1973-1975 / 1990-1998
© The estate of Dieter Roth

DIETER ROTH

(1930-1998, Suiza. Vivió en Reikiavik y Basilea)

Reykjavik Slides [Diapositivas de Reikiavik], 1973-1975 / 1990-1998

Dieter Roth fue un artista alemán-suizo que demostró ser muy influyente en el arte moderno de la posguerra. Su trabajo es a la vez expresivo y juguetón, el cual a menudo toma materiales y objetos cotidianos para transformarlos en actos que abarcan la destrucción y la creación. Roth personificó el ideal vanguardista de la difuminación de los límites entre el arte y la vida, y la acumulación de materiales cotidianos. La construcción de instalaciones expansivas y la posterior descomposición de obras hechas con chocolate, queso y salchichas remarcó su interés en el proceso sobre el producto, donde el trabajo de la vida continuó cambiando. Como escribió un obituario, Roth hizo “imágenes de caídas, grandes o pequeñas”.² Pero para el propio Roth, la decadencia de las cosas sólo mostraba cómo simplemente seguían desarrollándose obras que continuaron viviendo más allá del estudio.

A lo largo de su vida, Roth mantuvo una casa y un estudio tanto en Islandia como en Suiza. La obra *Reykjavik Slides* es una instalación única en su cuerpo de obra que demuestra algo de su fascinación por lo cotidiano y su hogar adoptivo. Al igual que con las obras exhibidas, es un resumen que se expande más allá de los límites de la imagen individual, al tiempo que no proporciona una jerarquía real entre lo bello, lo ordinario y lo deteriorado entre todas las vistas de la ciudad. Roth describió que cuando se embarcó en este proyecto, la ciudad era “una maravilla arquitectónica” donde “la gente tomó lo que necesitaba de los edificios demolidos en la ciudad y construyeron nuevos edificios donde vivían. Y como eran ahorrativos y no tenían dinero, dejaron la pintura como estaba en el hierro corrugado, lo que resultó en mosaicos absolutamente maravillosos”.³ Aunque no pudo completar la documentación en su momento, retomó el proyecto más tarde a pesar de que la ciudad había cambiado de carácter. La cultura vernácula de Reikiavik, una ciudad donde vive la mayoría de la población de una Islandia sin árboles, radica en que este lugar es conocido por su estilo de “chalet suizo” más que por una relación con la arquitectura de otros países nórdicos; una curiosidad que bien podría haber satisfecho el acercamiento picaresco de Roth. Y al igual que con muchas de sus obras que reinventan la definición de arte, las *Reykjavik Slides* se sostienen contra sus propias palabras: “Un relato de un testigo ocular es evidencia de

- 2 Dorothea Baumer, “Anxiety by day, anxiety by night. Exhibitions by Dieter Roth in Zurich and Vienna”, obituario en *Süddeutsche Zeitung*, 30 de junio de 1998. Publicado en Malcolm Green (ed.), *I'll Get Through* (Dieter Roth Academy) disponible en: http://www.dieter-roth-academy.de/dieter-_i_ill_get_through.pdf
- 3 “Conversation with Dieter Roth on 15.05.98 with Peter P. Schneider and Simon Maurer” en Malcolm Green (ed.), *I'll Get Through* (Dieter Roth Academy).

que un artista ha propuesto una obra de arte. Pero la evidencia documental (es decir, una fotografía) es más concluyente”.

La ambición y la inutilidad de grabar todo es un subtexto frecuente en el trabajo de Roth, que acepta el humor negro y la tragedia de la vida, lo obtuso, escatológico y obsceno como parte de la belleza de las cosas.









Irene Kopelman, *50 metros de distancia o más*, 2010

IRENE KOPELMAN

(1974, Argentina. Vive en Ámsterdam)

50 metros de distancia o más, 2010

Las pinturas de Irene Kopelman de la serie *50 metros de distancia o más* fueron producidas durante un período cuando colaboró con un equipo de investigación en la Antártica. Tras viajar con la tripulación por mar desde su natal Argentina, Kopelman trabajó en *plein air* para crear dibujos del paisaje polar que luego utilizó para realizar estas pinturas de gran formato. La práctica de Kopelman se basa en la investigación relacionada con la exploración y está inspirada en representaciones del mundo natural producidas en la era de la Ilustración. En esta intersección entre el arte y la ciencia, las obras en colecciones de museos de este período son representaciones que sirven a ambas áreas de investigación. A medida que su obra ha progresado, la artista se ha basado cada vez más en la experiencia de primera mano de trabajar con científicos contemporáneos, en particular, ecólogos y naturalistas, y continúa formando parte de un proyecto de largo plazo del Smithsonian Tropical Research Institute en el istmo panameño, en la investigación sobre las regiones glaciales. Como parte de los proyectos que buscan mapear y documentar la biodiversidad y los cambios dentro del mundo natural, la producción artística de Kopelman está expuesta a diferentes ritmos y escalas de tiempo a través de su compromiso directo con los estudios de campo.



Lee Mingwei
Headlands 9:13 am / Headlands 12:52 pm / Headlands 14:21 pm / Headlands 16:26 pm, 2000

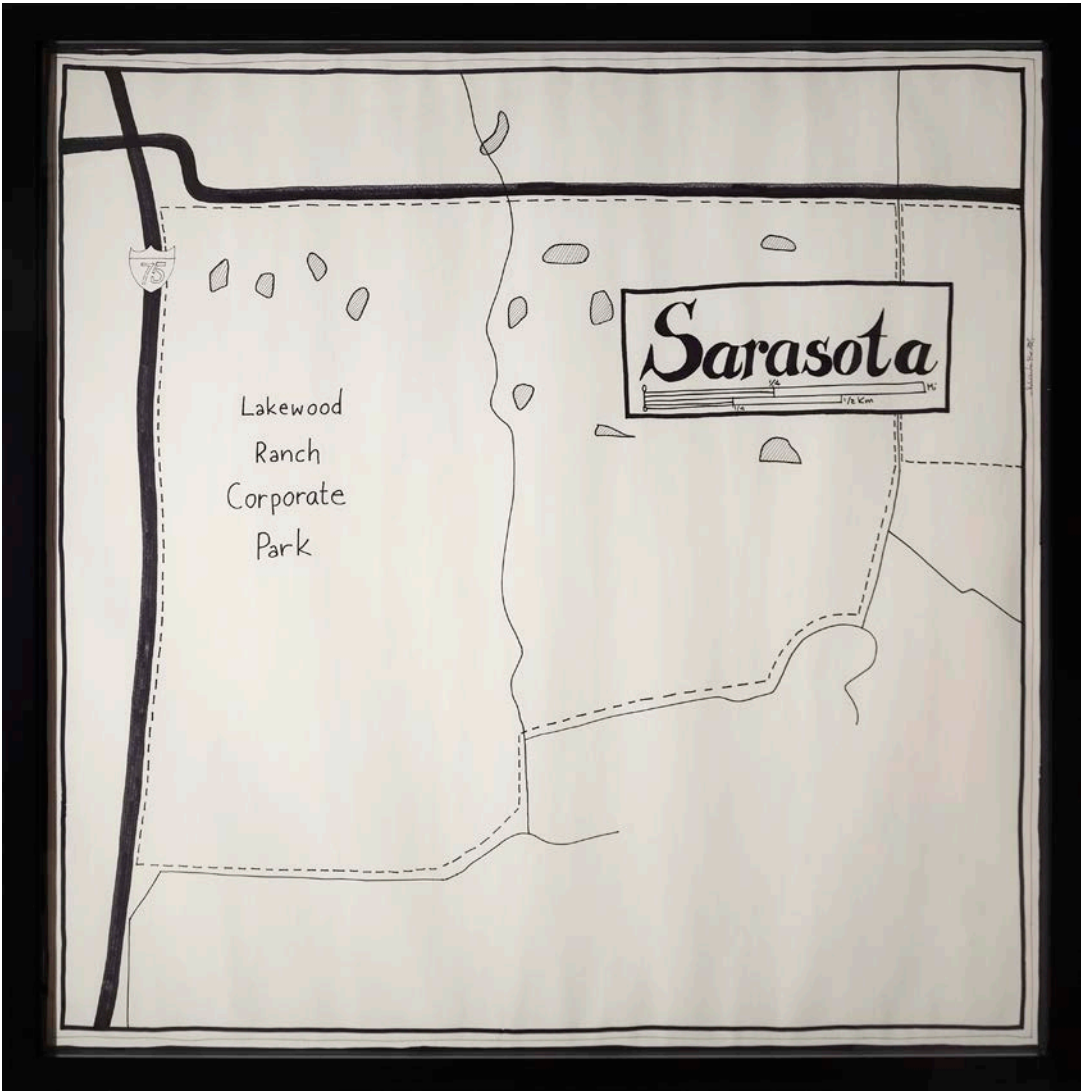
LEE MINGWEI

(1964, Taiwán. Vive en Nueva York y París)

*Headlands 9:13 am / Headlands 12:52 pm / Headlands 14:21 pm /
Headlands 16:26 pm, 2000*

Headlands es un conjunto de cuatro fotografías de Lee Mingwei, producidas durante su residencia en el Headlands Art Center. Lee es conocido por obras que involucran al público a través de instalaciones y acciones que invitan a la participación y la conversación. Su práctica social incluye preparar el escenario para que la gente participe en la conversación y la entrega de regalos, ya sea pasando la noche en camas separadas en un museo, o regalando flores a desconocidos mientras se desvían a su siguiente destino, o durante una conversación en la que un remendador o remendadora arregla la ropa de un participante. Estas interacciones y encuentros sugieren la posibilidad de entablar intimidad y confianza con extraños.

Las fotografías de *Headlands* son distintas de esta faceta de su práctica y ofrecen una vista del artista “en retiro”. Su visión desenfocada de momentos capturados sin la presencia de personas en momentos particulares sugiere una soledad divagante, perfilando el día del artista. Lee describe su trabajo como una mediación no sólo para el público sino también para diversas escuelas de pensamiento. Nacido en Taiwán y con residencia en Nueva York y París, Lee recurre al pensamiento modernista budista y occidental, buscando un diálogo entre los dos diferentes sentimientos del yo que evocan.



Aleksandra Mir, *Sarasota/Lakewood Ranch Corporate Park*, 2004

ALEKSANDRA MIR

(1967, Polonia. Vive en Londres)

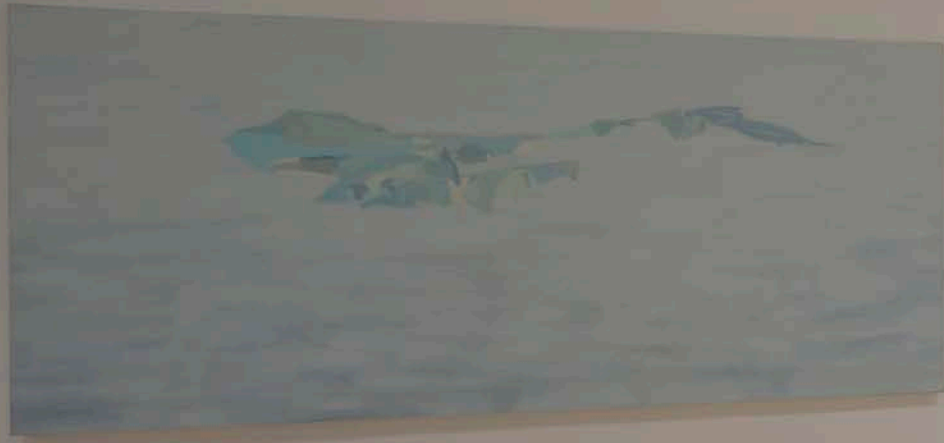
Miami/Big Cypress natl. Pres.
[Miami/Reserva Nacional Big Cypress], 2004

Martin Luther King Park: Lake Michigan
[Parque Martin Luther King: Lago Michigan], 2004

Sarasota/Lakewood Ranch Corporate Park
[Sarasota/Parque Corporativo Lakewood Ranch], 2004

Tierra del Fuego, 2006

Los dibujos de mapas de Aleksandra Mir son parte de una serie realizada por la artista con rotulador Sharpie y papel de rotafolio. Al reproducir detalles de los mapas encontrados, las obras a menudo llaman la atención por características particulares que se perderían en una visión general: parques corporativos y espacios casi vacíos. Estos son dibujos de los propios mapas, más que de los lugares que representan. Mir también vuelve la mirada hacia los símbolos cartográficos y el florecimiento del estilo en el texto y la imagen que individualizan cada mapa de ser información pura, pero también son indicativos de la perspectiva de su tiempo. En esto hay una sensación de pérdida de escala y tiempo, con la serie producida, para llenar momentos de estudio entre otros proyectos de Mir que la han visto convertir una playa en un paisaje lunar para *First Woman on the Moon*, una colaboración con el diseñador de moda Jeremy Scott, y proyectos que interactúan directamente con el público a través del dibujo. En estos enfoques, Mir adopta un amplio panorama en el que el arte puede ser un actor más allá de simplemente hacer y mostrar, una intención democratizadora.





ENGLISH



COLECCIÓN JUMEX: A SAVAGE TOPOLOGY

Kit Hammonds

A Savage Topology brings together works from the Colección Jumex by international artists that weave together physical, psychological, and historical landscapes in both form and content. These explorations allow for a simultaneity of readings that touch on the structures underlying our perceptions of the past and present.

Topology is a form of mapping, one that looks at the relationship between parts of a whole, irrespective of scale. Like a metro map or organizational diagram, topology does not correspond to physical space but how things are ordered and structured. Here, topography takes on metaphorical associations, drawing connections between distant times, places, and events that are inherent to the individual works, as well as their shared themes.

Matthew Barney creates his own metonymic realm that compresses histories with visionary landscapes. Rodney Graham draws on the cultural imaginaries of literature, cinema, and other historical narratives in his cyclical, satirical works. Dieter Roth's lifelong commitment to blending his life and art creates a unique and wild terrain where fact and fiction, creativity and chance speak to one another. Francis Alÿs plays out temporary actions in the public realm to instigate narratives beyond his individual authorship. Lee Mingwei's practice involves a mediation between personal reflection and participatory work that sits in the interstice between Eastern and Western thought. Aleksandra Mir explores geographical space alongside social activity while Irene Kopelman's paintings are created alongside scientific study. From different generations, backgrounds and distinct practices, each artist shares an interest in how they act in relation to others and the spaces they operate within.

By establishing relations between objects and ideas, topology is essentially structuralist, looking at the 'third order' that mediates between concrete reality and abstract concepts. French philosopher Gilles Deleuze describes structuralism as, 'not a matter of a location in a real spatial expanse, nor of sites in imaginary extensions, but rather of places and sites in a properly structural space, that is, a topological space.'¹

1 Gilles Deleuze, "How do we Recognize Structuralism?", *In Desert Islands and Other Texts, 1953–1974*. Edited by David Lapoujade. Translated by Mike Taormina, 170–192. Los Angeles: Semiotext(e), 174.

This topological space is both sensible and nonsensical, or as Deleuze has also stated “owes less to Albert Camus than to Lewis Carroll.” A case in point is the Bellman’s Map, a key feature in Carroll’s *The Hunting of the Snark (An Agony in Eight Fits)* (1876). In this satirical poem, the map is shown ‘a perfect and absolute blank’ without features or scale, rendering it ultimately useless for navigation. Nevertheless, the misfit crew of Barrister, Banker, Beaver et al, find it reassuringly precise as they embark on a search for a mythical creature.

Presented within the text, the Bellman’s Map is not an illustration but a crucial element to the poem that plays with all meanings of sense, logic, and definition. This text has come to be seen as a precursor to artist books due to the integration with the image. Significantly, Carroll, whose real name was Charles Dodgson, was an equally noted mathematician, and the two seemingly distinct sides of his work, logical and fantastical, were in some ways a mediation of both the rational calculation and intuitive meaning found in language. In their book *An Anecdoted Topography of Chance*, Dieter Roth and his fellow artists Robert Filliou, Daniel Spoerri and Emmett Williams reflect on both a work and their memories of it. Described by Spoerri as “a game, a poem, an encyclopedia, a cabinet of wonders: a celebration of friendship and creativity” the publication was a complex mapping of ideas, objects and memories, both real and imagined.

40

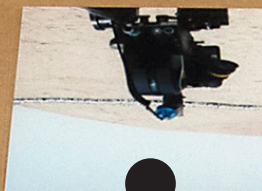
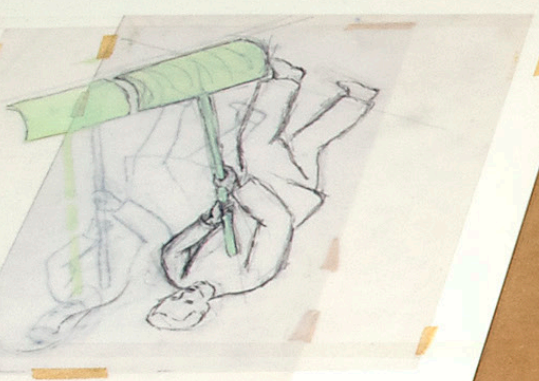
In *The Savage Mind*, an investigation by anthropologist and foundational structuralist thinker Claude Lévi-Strauss, the savage is characterized as a “bricoleur” who adapts their mythopoetic view of the world as a patchwork of what they find around them, whereas the “scientist” or we might say modern mind is akin to an engineer creating objects “out of the whole cloth.” Significantly, the artist is “half-way between,” simultaneously making sense of the whole through a collection of parts. The artists in *A Savage Topology* operate in this “half-way” space that draws from seemingly distinct and discontinuous elements to reveal certain structural relationships that have meaning without illustration.

The performative aspect is another area in which the artists in this exhibition who are actors in their projects—both in terms of appearing within, and as active agents alongside others. Matthew Barney takes on roles in his complex modern mythology as actor, writer, and director; Graham likewise appears as changing characters in his videos based on literary and artistic genres. Alÿs, frequently performs actions in public space based on everyday observations or, in the case of *When Faith Moves Mountains*, is seen in documentation as the instigator of a large-scale action. Lee Mingwei, Irene Kopelman, and Aleksandra Mir are also active participants alongside others in their works which have social and communicative dimensions that place their practices outside of the studio and stake out territories of act and intention. While drawing from distinct forms of modern and contemporary art, be it Fluxus,

Land Art, the novel or cinema, each extends their investigations into exterior and interior vistas simultaneously.

Art itself is today seen not only as the production of image-objects but the relationship between their parts. This is evident from painting compositions to contemporary art that assembles different media in installations, or in references to the interlocking relational systems of a global world. Nevertheless, recent practices have been more attuned not only to the formal but also the conceptual or narrative threads that run between artifacts of different spheres—political, physical, embodied, and historical among them.

Nevertheless, among the works that make up this savage topology, certain common threads in history emerge, particularly around the legacy of a globalized modernism. Although from different generations of artists, each have explored aspects of globalization and its psychic resonances that stretch back to colonial and expansionist concerns from the 17th century, and manifest these as archetypes in the contemporary. Discovery and scientific exploration are infused with poetry and literary associations that all played and continue to influence how the world is seen and made sense of. In this 'sense', the narrative of the exhibition acts as its own mapping of relationships in diverse artist's practices not normally associated with one another, a topology gone wild.



ESPECIAL 24 de febrero de 2002

Mujeres por la Democracia lavan uniformes militares frente al Comando Conjunto

CONTRA LA IMPUNIDAD

Las mujeres y los jóvenes universitarios se unieron ayer a la protesta pacífica que crece día a día a todo lo largo y ancho de país, para impedir la institucionalización del terrorismo y la impunidad y para exigir que el presidente Fujimori renuncie de una vez y de paso a su gobierno transitorio que roba la democracia en el Perú.

Las integrantes del Frente Democrático Nacional de Mujeres, encabezadas por la regidora Elio Guerrero, inauguraron una nueva y singular jornada pacífica frente a las instalaciones del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, en la tercera avenida de la avenida Arequipa.

Por Erika Fernández



Las mujeres se acercan día a día al Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas.

Peruana de las Américas, según se ha informado, con la guerra por la Democracia las autoridades han introducido un nuevo mecanismo de control de la información, que es el sistema de control de la información. Este sistema de control de la información se ha introducido en las redes de comunicación de las Fuerzas Armadas y se ha introducido en las redes de comunicación de las Fuerzas Armadas y se ha introducido en las redes de comunicación de las Fuerzas Armadas.

Universitarios lavan la bandera en el campus de San Marcos y el 31 marchan hacia sede de la OEA

En un momento de gran tensión y de gran importancia para el país, los estudiantes universitarios se unieron ayer a la protesta pacífica que crece día a día a todo lo largo y ancho de país, para impedir la institucionalización del terrorismo y la impunidad y para exigir que el presidente Fujimori renuncie de una vez y de paso a su gobierno transitorio que roba la democracia en el Perú.

Los estudiantes universitarios se unieron ayer a la protesta pacífica que crece día a día a todo lo largo y ancho de país, para impedir la institucionalización del terrorismo y la impunidad y para exigir que el presidente Fujimori renuncie de una vez y de paso a su gobierno transitorio que roba la democracia en el Perú.

En un momento de gran tensión y de gran importancia para el país, los estudiantes universitarios se unieron ayer a la protesta pacífica que crece día a día a todo lo largo y ancho de país, para impedir la institucionalización del terrorismo y la impunidad y para exigir que el presidente Fujimori renuncie de una vez y de paso a su gobierno transitorio que roba la democracia en el Perú.

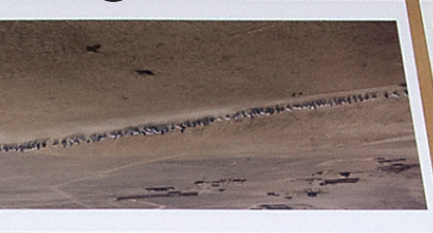


Frente al Comando Conjunto, un grupo de mujeres protesta pacíficamente lavando uniformes militares.

Frente al Comando Conjunto, un grupo de mujeres protesta pacíficamente lavando uniformes militares.

...ve una duna

Social delay: One could say that the delaying effect of hope. Faith is a mechanism that introduces resignation in the present, as an investment in an abstract promise of the future. Of course, the cost of excellence, but it is any other human undertaking requires an extent a postponement and reward. Thus the of free faith from domain.



CHAYLA INCOALAYTA...
El desplazamiento será de una distancia...
El anterior Francisco de Paula...
Es un proyecto...
nu

ld to reflect on
of the idea of
ns by which one
tion in the
estment in the
t future. This,
tholic trap par
no less true of
icipation. Any
to a certain
of both desire
relevance here
its theol

Migratory waves: Lima has already been driving away its dunes for decades. This happened through its conversion into a Megalopolis, and the parallel dramatic transformation of its ethnic composition, the so called "cholización". The immigration of Indian and mestizo peasants stretched the city grid and made the landscape retreat farther away from the sea. Moral: every megalopolis exiles its landscape.



Francis Alÿs, stills from *Cuando la fe mueve montañas*, Lima, Perú, 11 de abril, 2002, 2002

FRANCIS ALÿS

(1959, Belgium. Lives Mexico City)

When Faith Moves Mountains, Lima, Peru, April 11th, 2002, 2002

Alÿs's installation is comprised of documentation of one of his most ambitious projects, to move a 'mountain' on the outskirts of the Peruvian capital, Lima. The moving itself was achieved by manual labor with a large team of 500 volunteer workers shoveling earth from one side of a large dune to the other over the course of the day.

In its displacement of the landscape, if ultimately only by a few centimeters, Alÿs's project referred back to the land art of the 1960s and 70s. Rarely, however, are these remote works in the American deserts populated, and the artist sought to instill a socio-political dimension into the legacy of earthworks. Alÿs's work has often engaged with the work of people at the peripheries. In describing the objective behind *When Faith Moves Mountains*, Alÿs refers to it as a social allegory made in response to the political conditions in Lima at a time when he perceived an urgency to produce a collective effort, even if, ultimately the dune moved almost imperceptibly and "The true aftermath of the work lies in the ripples of anecdote and image that radiate out from it." In this respect the work documents not the act itself, its effect, but its affects and, apart from the documentation itself, also, and perhaps primarily, exists in the unmappable stories that circulate with the participants.

Based in Mexico City since the Eighties, Alÿs's own appearances as a wanderer or actor among the quotidian life in the city sees him activating everyday actions he has observed, transposing them into interventions in the peculiar places where planned space and informal activity co-exist. From these, the artist has built his own formal language where a line in the landscape—be it those digging on the hillside, or a stream of paint falling from a can carried by the artist— become means of mapping contested spaces in one to one scale.







MATTHEW BARNEY

(1967, USA. Lives New York City)

Occidental Restraint, 2005/2009

The sculptural installation *Occidental Restraint* was produced following Matthew Barney's film *Drawing Restraint 9*. Set in Japan, the film featured the artist alongside his then partner Björk. With the appearance of a stage set from an undisclosed scene, performance is implied in Barney's installations even when no specific act is inferred. Barney's work operates between the spaces of cinema, performance, and object, and is critically situated between reality and various imaginaries as a result.

Occidental Restraint forges a space between bodies, industry, history, culture, and landscape. The material, one that is inherently unstable and literally flowing over a long period of time, emulates blubber, the fat of whales, and the whaling industry is a principle motif in the work.

Whaling in Barney's work may be understood as a pinch point of two distinct cultural narratives, the continued hunting of whales in Japan for meat despite international restrictions, and the history of the North Atlantic which where whaling was a significant industry in the 17th to the 19th centuries, and in essence one of the foundations of the US economy. The two industries had different purposes. The fat, or blubber, was the main reason for hunting whales in the Atlantic where it was used for the production of tallow for candles and other daily goods. In Japan hunting was for meat, and blubber was used for ballast in the boats before being disposed of.

In the movie, the occidental guests reside in a traditional Japanese house, eating with their hosts, and later turn into whales and return to the sea. A quasi-cannibalistic and erotic relationship emerges between the lovers. The rising 'spine' from the masses in *Occidental Restraint* continues with this tone. The overlapping space between the two visceral emotions of excitement and revulsion is emblematic of the space Barney explores, a metonymic consideration of modern global history.

The allusion to fat in Barney's work evokes references in both material and form to that of Joseph Beuys, whose own artist mythology claimed he was rescued by Tatars after a plane crash and wrapped in materials for protection and healing. Barney's adoption of industrialized versions of these materials, most notably Vaseline which frequently appears, or the plasticized equivalents of blubber, carry some of the same resonances yet are transposed into the cinematic realm further drawing together art history with that of broader transformations, both cultural and industrial, during the modern period. The

photographs feature characters from *Cremaster 3*, part of Barney's epic film cycle that consolidated him as one of the most visionary artists of his generation.

Accompanying the work in this exhibition is the photographic work *Cremaster 3: Jachin and Boaz*. Barney's *Cremaster Cycle* included five feature-length movies shot in different cities and countries. Each location and in some cases the actors playing the roles were chosen for their specific historical references. In these photographs, the character Hiram Abiff is the artist Richard Serra, famous for his large-scale minimalist sculptures and the location is New York's iconic Chrysler Building. Within the complex *Cremaster* mythology both represent American modern and industrial power of the 20th century.









Rodney Graham, stills from *Vexation Island*, 1997
Courtesy: Lisson Gallery, London

RODNEY GRAHAM

(1949, Canada. Lives Vancouver)

Vexation Island, 1997

Circularity is a feature of Rodney Graham's works, both in argumentation and in action. His videos from the 1990s are loops with no discernable beginning or end, forming a circular logic.

Vexation Island finds a pirate, played by the artist, on a deserted beach either sleeping under a palm tree or washed up following a shipwreck. This ambiguity remains over the course of the video. On waking, the character seems to look for sustenance before seeing a coconut on a tree, which he shakes only to be rendered unconscious again as it falls on his head. *Vexation Island* was first shown in the 47th Venice Biennial and marked a breakthrough for Graham internationally for his conceptual approach with humorous and popular cultural references.

Works from the same period including *City Self / Country Self* follow a similar form of slapstick as characters in period costume, again from the 17th century, pursue one another. As the city man reaches the country fellow he kicks him, only to find himself being kicked by the country fellow in a cycle of humiliation and/or retribution.

The base humor of both works is a deliberate ploy from this period of Graham's work, adopting generic tropes as conceptual languages and collapsing the high and low cultures of art and popular entertainment. Yet it also defines a period which Graham's practice frequently returned in the late 90s and early 2000s, and which carries associations to the adventure of literature and global capitalism which founded the modern world. This 'closing the circle' of trade and economics, and perhaps the trap that it created, is mirrored in the looping narratives of each work.

Graham frequently performs or appears as characters in his own works, both in moving image and photography. Playing roles of card sharks, cowboys, and even fictional artists, Graham's own persona is mapped against genres whose imaginaries have informed his and our own.







Dieter Roth, still from *Reykjavik Slides*, 1973-1975 / 1990-1998
© The estate of Dieter Roth

DIETER ROTH

(1930-1998, Switzerland. Lived Reykjavik & Basel)

Reykjavik Slides, 1973-1975 / 1990-1998

Dieter Roth was a German-Swiss artist who has proved to be hugely influential in Post-War modern art. His work is at once expressive and playful, often taking everyday materials and objects and transforming them through acts that embrace both destruction and creation. Roth epitomized the avant-garde ideal of blurring the borders between art and life, and the accumulation of everyday materials. The construction of expansive installations and the subsequent decomposition of works made with chocolate, cheese, and sausages indicated his interest in process over product, where the work of life continued to change. As one obituarist wrote, Roth made 'pictures of downfalls, large or small'.² But to Roth himself the falling apart of things just showed how they simply continued to develop, works that continued to live beyond the studio.

Throughout his life, he maintained a home and studio in Iceland alongside one in Switzerland. The work 'Reykjavik Slides' is a unique installation in his oeuvre that demonstrates something of his fascination with the quotidian and his adopted home. As with the exhibited works, it is a survey which expands beyond the limits of the individual image, while providing no real hierarchy between the beautiful, the ordinary, and the dilapidated among every view of the city. Roth described that when he embarked on his endeavor the city was 'an architectural wonder' where 'The people took what they needed from the demolished buildings in town and built new buildings where they lived. And because they were thrifty and didn't have any money, they left the paint the way it was on the corrugated iron, which resulted in absolutely wonderful mosaics.'³ Although unable to complete the documentation at the time, he returned to the project later even though the city had since changed in character. The vernacular of Reykjavik, a city where the majority of the population of treeless Iceland lives, is known for its 'Swiss chalet' style more than a relationship to other Nordic countries' architecture, a curiosity that might well have satisfied Roth's picaresque approach. And as with so many of his works that reinvent the definition of art, the 'Reykjavik Slides' hold up against his own words: 'An eyewitness account is evidence that an artist has proposed a work of art. But documentary evidence (i.e. a photograph) is more conclusive'.

2 Dorothea Baumer, 'Anxiety by day, anxiety by night. Exhibitions by Dieter Roth in Zurich and Vienna', obituary in *Süddeutsche Zeitung*, 30 June 1998. Published in Malcolm Green (ed.), *I'll Get Through* (Dieter Roth Academy) available at: http://www.dieter-roth-academy.de/dieter-_i_ll_get_through.pdf

3 From Conversation with Dieter Roth on 15.05.98 with Peter P. Schneider and Simon Maurer In Malcolm Green (ed.), *I'll Get Through* (Dieter Roth Academy)

The ambition and futility of recording everything is a frequent subtext to Roth's work, that accepts the dark humor and tragedy of life, the obtuse, scatological, and obscene as part of the beauty of things.









IRENE KOPELMAN

(b. 1974, Argentina. Lives Amsterdam)

50 metros de distancia o más, 2010

Irene Kopelman's paintings in the series *50 meters of Distance of More* were produced during a period embedded with a Antarctic research team. Having travelled with the crew by sea under sail from her native Argentina, Kopelman worked plein-air to create drawings of the polar landscape which she then used to create these large scale paintings. Kopelman's practice is based on research related to exploration and is inspired by representations of the natural world produced in the age of the Enlightenment. At this intersection between art and science, the works in museum collections from this period are representations that serve both areas of investigation. As her work has progressed, the artist has drawn increasingly from first-hand experience of working with contemporary scientists, in particular, ecologists and naturalists and she continues to be part of a long term project of the Smithsonian Tropical Research Institute in the Panamanian Isthmus, and further work on Glacial regions. As part of projects that seek to map and document biodiversity and changes within the natural world, Kopelman's artistic production is exposed to different rhythms and timescales through her direct engagement with field studies.



LEE MINGWEI

(b. 1964, Taiwan. Lives New York & Paris)

*Headlands 9:13 am / Headlands 12:52 pm / Headlands 14:21 pm /
Headlands 16:26 pm, 2000*

Headlands is a set of four photographs by Lee Mingwei, produced during his residency at the Headlands Art Center. Lee is known for works that engage the public through installations and performances that invite participation and conversation. His social practice includes setting the stage for people to engage in conversation and gift-giving, either through spending the night in separate beds at a museum, or gifting flowers to strangers while on detour to their next destination, or during a conversation in which a mender mends the garments of a participant. These interactions and encounters suggest a possibility to engage in intimacy and trust with strangers.

The *Headlands* photographs are distinct from this part of his practice, offering a view onto the artist 'in retreat'. Their out-of-focus glimpse of moments captured without people at particular times is suggestive of a meandering loneliness, charting out the artist's day. Lee describes his work as a mediation not only for the public but also for distinct schools of thought. Born in Taiwan and living in New York and Paris, Lee draws on both Buddhist and Western modernist thinking, seeking a dialogue between the two distinct forms of 'sense' and self they evoke.



Aleksandra Mir, *Martin Luther Park: Lake Michigan*, 2004

ALEKSANDRA MIR

(B. Poland. Lives London)

Miami/Big Cypress natl. Pres., 2004

Martin Luther King Park: Lake Michigan, 2004

Sarasota/Lakewood Ranch Corporate Park, 2004

Tierra del Fuego, 2006

Aleksandra Mir's map drawings are part of series made by the artist using Sharpie marker pen and flipchart paper. Reproducing details of found maps, the works often draw attention to particular features that would be lost in the overview—corporate parks and nearly empty spaces. These are drawings of the maps themselves, rather than the places they represent, and Mir also turns her eye to the cartographic symbols, and the flourishes of style in text and image that individuate each map from being pure information but are also indicative of their time's perspective. In this there is a sense of lost scale and time, with the series produced to fill studio moments between Mir's projects that have seen her convert a beach into a lunar landscape for *First Woman on the Moon*, a collaboration with Fashion designer Jeremy Scott, to projects that engage directly with the public. In these approaches, Mir takes a broad landscape in which art can be an actor beyond simply making and showing, a democratizing intent.

LISTA DE OBRA LIST OF WORKS

Francis Alÿs

*Cuando la fe mueve montañas, Lima, Perú,
11 de abril, 2002* [When Faith Moves Mountains,
Lima, Peru, April 11th, 2002], 2002

Instalación multimedia

Multi-media installation

Dimensiones variables

Variable dimensions

Matthew Barney

Occidental Restraint

[Moderación occidental], 2005/2009

Policaprolactona fundida termoplástica,
plástico autolubrificante, polietileno y
polipropileno expandido

Cast polycaprolactone thermoplastic,
self-lubricating plastic, polyethylene,
and expanded polypropylene

Dimensiones variables

Variable dimensions

Matthew Barney

CREMASTER 3: Jachin and Boaz

[CREMASTER 3: Jachin and Boaz], 2001

Impresión digital en marcos acrílicos

C-prints in acrylic frames

2 impresiones/prints: 84 × 70 × 3.5 cm

(izquierda y derecha/left and right);

1 impresión: 106.5 × 84.5 × 3.5 cm (centro/center)

Rodney Graham

Vexation Island [La isla del disgusto], 1997

Proyección de DVD

DVD projection

Duración aproximada 9 minutos (en loop)

Approximate running time 9 mins (looped)

Dieter Roth

Reykjavik Slides

[Diapositivas de Reikiavik], 1973-1975 / 1990-1998

31,000 diapositivas, 3 estantes de madera,

8 proyectores

31,000 slides, 3 wooden shelves, 8 slide projectors

Dimensiones variables

Variable dimensions

Irene Kopelman

50 metros de distancia o más

[50 meters of distance or more], 2010

Óleo sobre tela

Oil on canvas

200 × 415.5 × 5 cm

Lee Mingwei

Headlands 9:13 am / Headlands 12:52 pm /

Headlands 14:21 pm / Headlands 16:26 pm, 2000

Impresiones Durst Lambda enmarcadas en papel

Ilfochrome, prensado en frío en sintra

Framed Durst Lambda prints

on Ilfochrome paper, cold pressed on Sintra

104 × 154.5 × 4.4 cm y 154.5 × 104 × 4.4 cm

Aleksandra Mir

Miami/Big Cypress natl. Pres.

[Miami/Reserva Nacional Big Cypress], 2004

Marcador sobre papel

Marker on paper

135 × 140 cm y 300 × 300 cm

Aleksandra Mir

Martin Luther Park: Lake Michigan

[Parque Martin Luther King: Lago Michigan], 2004

Marcador sobre papel

Marker on paper

135 × 140 cm

Aleksandra Mir

Sarasota/Lakewood Ranch Corporate Park

[Sarasota/Parque Corporativo Lakewood Ranch],
2004

Marcador sobre papel

Marker on paper

135 × 140 cm

Aleksandra Mir

Tierra del Fuego, 2006

Marcador sobre papel

Marker on paper

300 × 300 cm

Todas las obras [All works]:

La Colección Jumex, México

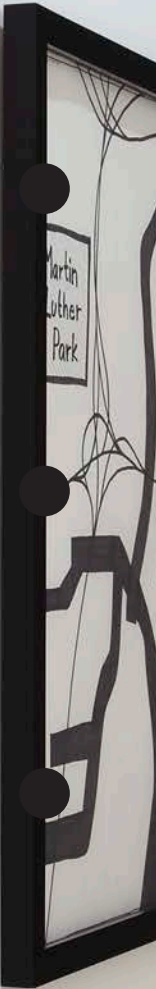
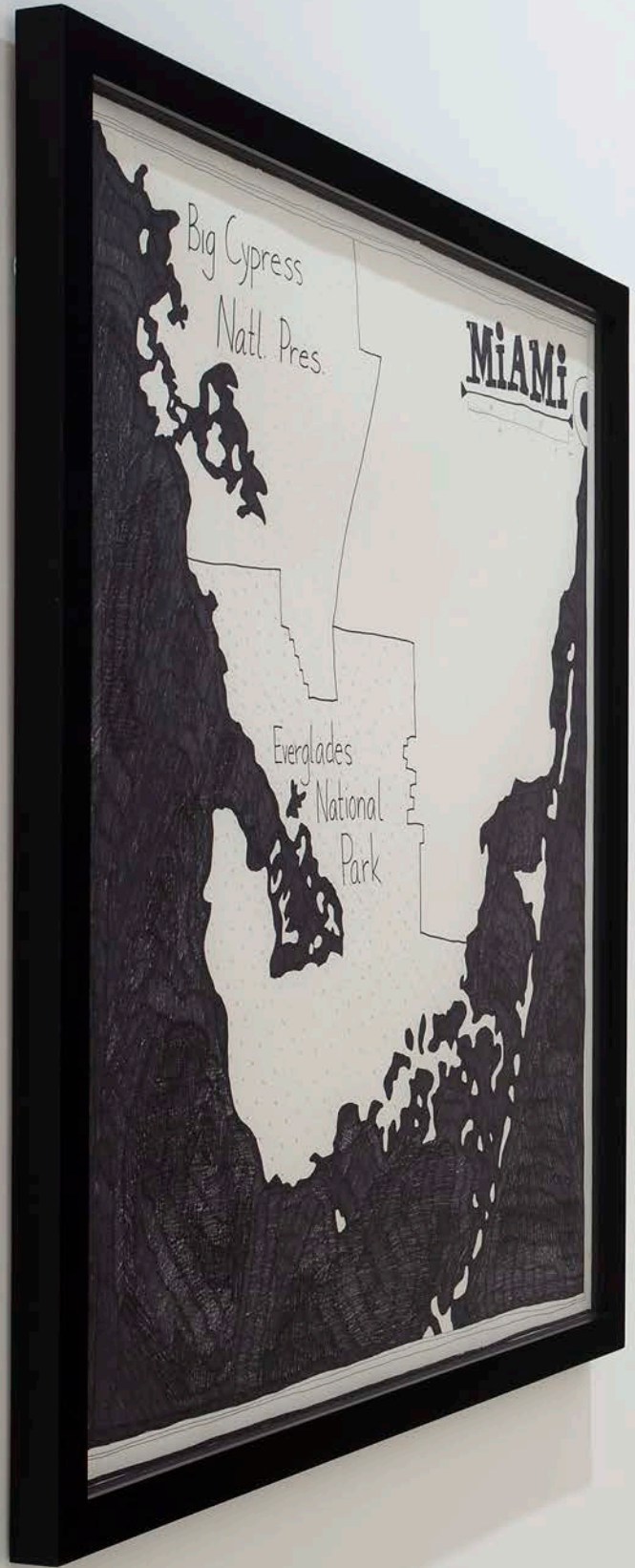
Créditos [Credits]

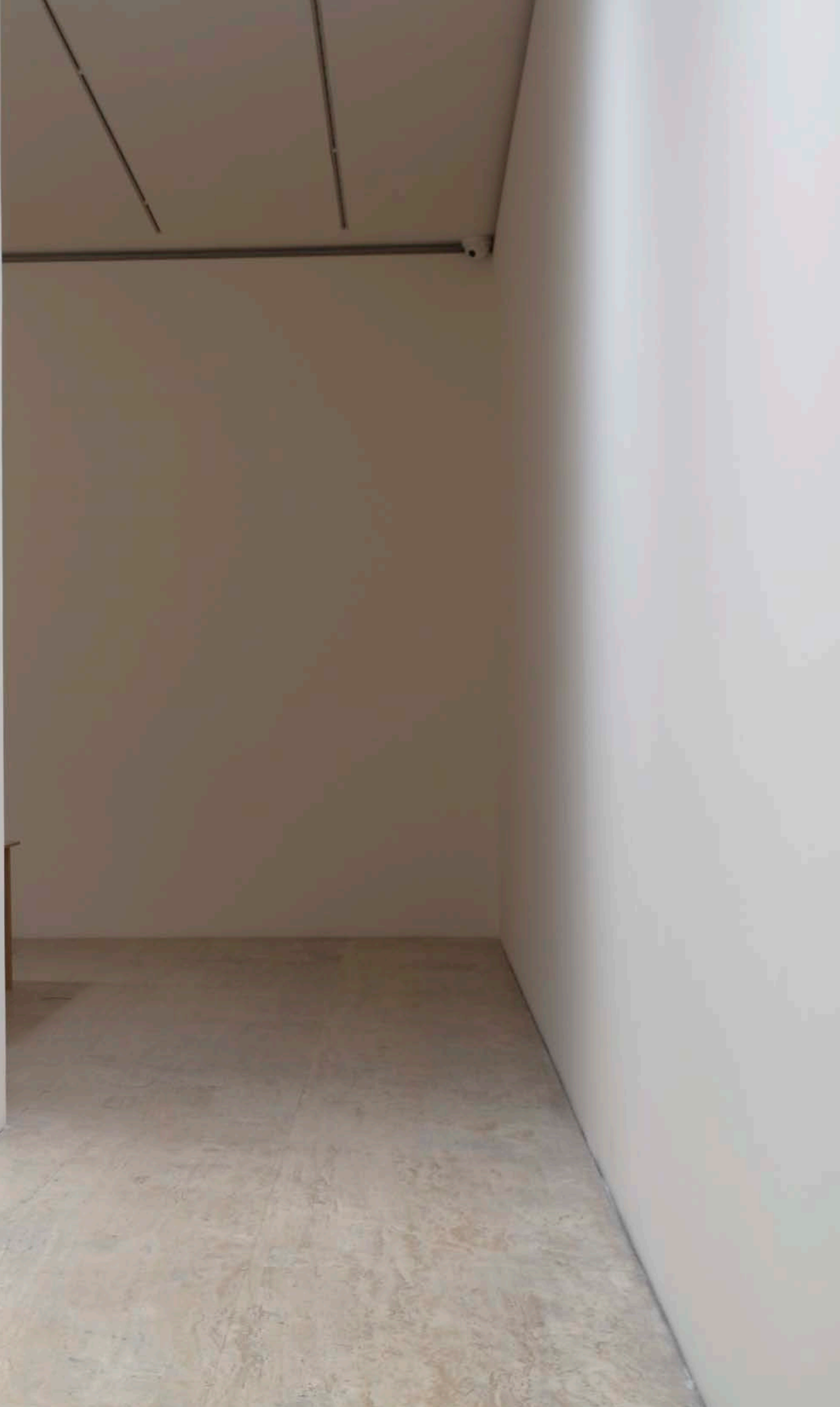
Vistas de instalación [Installation views]:

Francis Alÿs, pp. 8-9, 42-43
Matthew Barney, pp. 12-13, 14, 17, 46-47, 48, 51
Dieter Roth, pp. 22-23, 56-57
Aleksandra Mir*, Irene Kopelman, pp. 29-30
Irene Kopelman, Matthew Barney, pp. 36-37
Lee Mingwei y Aleksandra Mir*, pp. 63-64
Aleksandra Mir*, pp. 72-73
Matthew Barney, Francis Alÿs, pp: 74-75

Fotografías [Photos]: Francisco Kochen

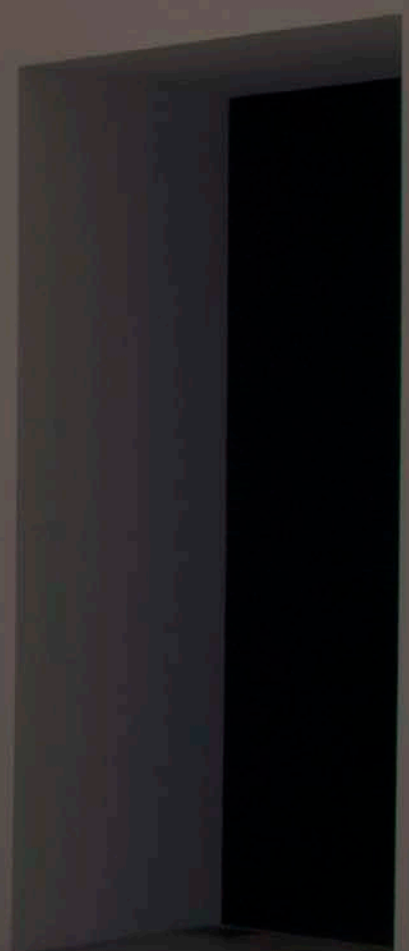
* Obras y vistas de instalación [Works and installation shots]: © Aleksandra Mir/DACS/SOMAAP/México/2020.







...the idea of liberty, ...the concept of modernity, ...the expectation of ...liberalism. It was to ...of such as in ...-Da





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
Servando Castañeda

Equipo de Seguridad / Security Team
David Bruno, Verónica Martínez,
Armando Herrera, Agustín Salinas

Servicios auxiliares / Auxiliary Services Team
Fabiola Chapela, José Escárcega

CUADERNILLO / BOOKLET

Colección Jumex:
Topología salvaje / A Savage Topology

Exposición organizada por / Exhibition
organized by:
Kit Hammonds, Curador en jefe / Chief Curator
Cindy Peña, Asistente curatorial /
Curatorial Assistant

Texto / Text
Kit Hammonds

Traducción / Translations
Cindy Peña

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Arelly Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Daniel Carbajal

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2020

 MUSEO JUMEX

Imagen de la camisa / Dust jacket image:

Mapa de Hency Holiday para *La caza del Snark (1876)*, de Lewis Carroll. / Hency Holiday's map for *The Hunting of the Snark (1876)* by Lewis Carroll.

