

PER KIRKEBY

Evocación de la posteridad

[Evocation of Posterity]

MUSEO TAMAYO 13 JUL-15 OCT 2003

PRESENTACIONES

3-5

PER KIRKEBY.
EVOCACIÓN DE LA POSTERIDAD

ANDRÉS VALTIERRA

6-8

ESCULTURAS DE LADRILLO

9-24

ARCHIVO

25-64, 91

PINTURAS & MASONITAS

65-90

SELECCIÓN DE TEXTOS
DE PER KIRKEBY

93-101

DIBUJOS

103-107

VISTAS DE SALA

109-116

APÉNDICE

ENGLISH TRANSLATIONS

118-125

LISTA DE OBRA

126-128

CRÉDITOS Y CORTESÍAS

129

DIRECTORIO

130-131

AGRADECIMIENTOS

131

Per Kirkeby admiraba fervorosamente la arquitectura maya, que fue de gran inspiración para su creación artística. A partir de su viaje a México en 1971, el artista comenzó a incorporar motivos y figuras que pueden ser encontrados en construcciones mesoamericanas. El artista danés, dedicó su vida y carrera a la exploración de los vínculos entre la geología y el arte. Su enfoque innovador y su compromiso con la investigación minuciosa han llevado a descubrimientos y creaciones artísticas únicas que nos transportan a mundos desconocidos y nos invitan a contemplar la grandeza de la naturaleza.

Kirkeby ha sabido capturar esta conexión intrínseca entre los estudios geológicos y artísticos, y lo ha plasmado magistralmente en su obra. Cada pieza expuesta es una invitación a sumergirse en la riqueza histórica y cultural, a través de una fusión de formas, colores y texturas que nos transporta a un universo de sabiduría ancestral.

Traer esta exposición a México tiene un significado profundo y trascendental: no sólo nos brinda la oportunidad de apreciar el talento y la visión artística de este destacado creador danés, sino que también nos permite reconectar con nuestras raíces y valorar la riqueza cultural de nuestro país. Es un recordatorio de la diversidad y la interconexión de las civilizaciones pasadas y presentes, y de cómo el arte puede servir como puente entre diferentes épocas y culturas.

Como institución dedicada a promover y fomentar las artes, nos sentimos honrados de acoger la obra de uno de los grandes artistas daneses del arte contemporáneo.

La relación de Per Kirkeby con México se encuentra reflejada en sus bitácoras, donde el artista plasmaba sus dibujos durante el que sería su primer y único viaje a nuestro país, explorando las zonas arqueológicas mayas. En este estudio Kirkeby analizó los emplazamientos de las antiguas construcciones en medio de la naturaleza, lo cual marcó nuevas líneas de interés dentro de su producción artística. A partir de ahí, la arquitectura comenzó a desempeñar un papel mucho más relevante en su trabajo pictórico, y dicha experiencia le permitió enfatizar la idea de que todo producto cultural creado por el ser humano forma parte de una extensión de la historia de la naturaleza.

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, se enorgullece de presentar la exposición de Per Kirkeby, titulada *Evocación de la posteridad*, una lectura de la trayectoria del artista quien comenzó su desarrollo artístico como dibujante durante expediciones científicas a finales de la década de 1950, las cuales pronto se convirtieron en un aspecto central de su obra. A través de sus pinturas, dibujos y material de archivo, el artista exploró aspectos geológicos y naturales, así como también en su serie de esculturas de ladrillo, donde investigó sobre la luz y las construcciones efímeras. La presente publicación acompaña la primera exposición en México y América Latina dedicada a esta destacada figura danesa del arte contemporáneo, y brinda al público mexicano la oportunidad de conocer su trayectoria de más de sesenta años, específicamente, la relación con nuestro país y sus culturas originarias. Al mismo tiempo, *Evocación de la posteridad* invita a sumergirse en la evolución de la obra de Kirkeby y su profundo interés en la intersección entre la naturaleza, la arquitectura y la cultura, en un momento histórico en el que estas relaciones constituyen una vía excepcional para reconectar con lo que el propio artista en su momento llamó “un más allá del metabolismo de la sociedad”.

“La obra de Per Kirkeby puede entenderse mejor como una negociación constante entre distintas formas de desplazamiento”, escribe Andrés Valtierra en su texto introductorio a esta muestra. En efecto, cuando el pintor danés menciona en sus escritos de principios de los años setenta el viaje que hizo al sureste de México y a Centroamérica, se refiere a dichos desplazamientos como a movimientos fuera del mapa, pues “si bien el mapa es tu conocimiento”, escribía, “también es el límite de tu imaginación”. Al rememorar sus primeros impulsos para viajar y sus motivaciones para visitar las tierras mayas, Kirkeby hablaba de la manera en que, para él, dicha cultura era sinónimo de una creatividad liberadora y transcendental.

Per Kirkeby. Evocación de la posteridad parte de los dibujos que el artista realizó durante dicho viaje, en un intento por asir la erosión y la simultánea sedimentación de las ruinas arqueológicas dentro de su entorno natural. La muestra parte, también, de las esculturas que se relacionan con aquella expedición, mismas que responden a la noción del artista de que los asentamientos dejan de ser parte de un relato cultural para volverse una extensión de la historia de la naturaleza. Al entrelazar bocetos y estructuras con la propia materialidad estratificada de la obra pictórica de Kirkeby, esta exposición pone de relieve su fascinación por las transformaciones geológicas, y su interés por volver visible aquello que él mismo llamó los “procesos decisivos”. Con ello esperamos contribuir a poner en perspectiva la dimensión política del pensamiento precoz de un artista que muy pronto dejó de ver las extensiones naturales como paisaje, para esbozar un camino que permitiera entender el entorno en que vivimos como ese organismo vivo que hemos de cultivar y del que, hoy sabemos, también somos parte indisociable.

PER KIRKEBY. EVOCACIÓN DE LA POSTERIDAD

ANDRÉS VALTIERRA

*Evocación de la posteridad
Y luego viene la orquesta
Ay lo Sublime*

—Per Kirkeby

La obra de Per Kirkeby (Copenhague, 1938–2018) puede entenderse mejor como una negociación constante entre distintas formas de desplazamiento. La primera de ellas es completamente literal: desde una etapa muy temprana de su carrera, viajó a lugares remotos en los que observó de manera lenta y metódica aquellos ambientes en los que se encontraba, ya fueran naturales o urbanos. Kirkeby estudió historia natural y geología en la Universidad de Copenhague entre 1958 y 1964 y, en ese contexto, comenzó su producción artística como dibujante durante expediciones a Groenlandia, donde esquematizó valles, montañas y cuerpos de hielo. Desde entonces, y hasta las últimas décadas de su carrera, realizó excursiones a la misma isla y a otras regiones.

El segundo tipo de desplazamiento concierne a las maneras de producir arte. En 1962, de manera paralela a su formación científica, Kirkeby se unió a la Eks-Skolen (Escuela de Arte Experimental), uno de los centros artísticos más vanguardistas en Dinamarca durante aquella década. Este centro fue fundado por el artista Poul Gernes y el historiador del arte Troels Andersen, quienes, a pesar de utilizar el término “escuela” en su nombre, buscaron salirse de las estructuras pedagógicas formales de su momento para propiciar la experimentación conceptual y material en el arte. Se alejaron de la noción jerárquica profesor-alumno —y del formato de clase o lección— para gestionar un modelo en el que los participantes colaboraban como pares, haciendo uso de metodologías y estrategias creativas que fueran más allá de soportes tradicionales como la pintura y la escultura. Durante su existencia de menos de una década, la Eks-Skolen también tuvo nexos cercanos con miembros y eventos de Fluxus.

A pesar de participar de estas metodologías de experimentación, Kirkeby nunca abandonó la pintura y, de hecho, fue su soporte principal durante buena parte de los sesenta, lo cual implicó un cierto distanciamiento frente a sus contemporáneos. Operó, ya desde ese entonces, en una tensión entre representar y reflexionar sobre la naturaleza, mientras ensayaba trabajar con varios gradientes de representación y abstracción. Si bien muchas de sus obras principales del periodo estuvieron influenciadas por el arte pop, Kirkeby también estaba interesado en reflexionar sobre la importancia de mirar y pintar paisajes agrestes y, sobre todo, cómo ciertas formaciones geológicas o elementos naturales pueden ser utilizados para crear espacios

de resguardo. Cavernas, chozas o cercas de madera son recurrentes en las pinturas de ese periodo, todas ellas parten de una exploración sobre las maneras en las que la humanidad ha modificado aquellos ambientes que ha habitado.

Las ideas estéticas de Kirkeby estuvieron determinadas por la geología y por la noción del tiempo geológico: aquella temporalidad que abarca la historia de la Tierra, desde su formación hasta el presente, y que es tan vasta que resulta muy difícil de dimensionar. Con el paso del tiempo, pequeñas partículas de sedimento se van depositando sobre el suelo, lo cual, tras milenios, va creando nuevas capas geológicas cuyos horizontes pueden ser vistos en montañas, riscos o cañones. De igual manera, el paso del viento o del agua causa erosiones que modifican el paisaje y cuya trayectoria crea formas singulares en el terreno. Estas nociones de sedimentación y erosión son dos de las ideas principales que Kirkeby trasladó a su práctica en todos los soportes en los que trabajó, y en lo que respecta tanto a su producción como a su conceptualización.

En 1966, Kirkeby llevó los sujetos pictóricos antes mencionados más allá del lienzo y comenzó a realizar esculturas con ladrillos. Los primeros ejercicios de este tipo pueden parecer afines al minimalismo como se estaba desarrollando en Estados Unidos. Sin embargo, en el caso de Kirkeby, estas piezas —a la par de explorar cómo sus materiales interactúan con el espacio y con los cuerpos de visitantes que las miran y recorren—, tienen fuertes cargas conceptuales sobre los usos del ladrillo. Para Kirkeby, la construcción era una acumulación de materiales y de la historia de éstos, lo cual produce una superposición de capas simbólicas. En este sentido, son similares a las formaciones geológicas, aunque con una temporalidad muy distinta.

En 1971, Kirkeby viajó a sitios arqueológicos mayas en México, Guatemala, Belice y Honduras. Durante esta excursión, se interesó por analizar el emplazamiento de las ruinas en el contexto natural que las había rodeado con los años, lo cual se puede apreciar en los bosquejos y dibujos que realizó *in situ*. A final de cuentas, las estaba mirando de manera más cercana a sus estudios de montañas o glaciares que en un contexto arqueológico o de historia del arte. Para él, la arquitectura no existía en oposición a la naturaleza —en un intento de domesticarla o aislarla, como ha sucedido en la historia de Occidente—, sino que había una constante retroalimentación entre la una y la otra. Había, finalmente, un intercambio de materiales y de capas simbólicas entre lo construido y aquello traído por la naturaleza, un proceso constante de sedimentación y erosión. La ruina, entonces, deja de ser un remanente del pasado para convertirse en parte de un estrato de la Tierra. Dentro de la noción de tiempo geológico, se vuelve parte del presente e incluso evoca su futuro, una posteridad en la que la ruina seguirá siendo modificada, asimilada y resifgnificada.

A partir de este viaje, la obra de Kirkeby tuvo cambios significativos. Por ejemplo, en un inicio, sus esculturas de ladrillo eran creadas para contextos de galería; posteriormente, sin abandonar este primer marco expositivo, también realizó obras de sitio específico que se instalaron en espacios al aire libre. En ambos casos, se tratan de objetos muy ambiguos que sugieren un estado de ruina, o bien, que parecen haber sido abandonados

y quedado inconclusos. Por otro lado, también incorporó, tanto a su escultura como a su pintura, figuras que pueden ser encontradas en construcciones mesoamericanas, tal y como la greca que las culturas de esta región utilizaron para representar a la serpiente. No obstante, lejos de un proceso de apropiación, Kirkeby estaba interesado en yuxtaponer los contenidos simbólicos que ciertos ornamentos han tenido en distintas temporalidades y latitudes. Con ello, el artista buscaba reflexionar sobre la relación entre la forma arquitectónica y su contenido conceptual, una conexión que es variante e inestable pero que, al mismo tiempo, puede tener implicaciones cosmogónicas para muchas culturas.

Con el paso de las décadas, Kirkeby también experimentó con esculturas de bronce, collages, dibujos, ensayos y poesía, e incluso realizó arquitectura funcional y habitable. Las relaciones entre las exploraciones que hizo en un soporte y otro son estrechas y pueden ser vistas como una continuidad de pensamiento. Lo que es más, resulta difícil seccionar su trabajo según categorías materiales y el análisis transversal entre ellas brinda un panorama más completo y comprensible sobre su trabajo e ideas estéticas. *Evocación de la posteridad* es la primera exposición individual de Per Kirkeby en América Latina. En este contexto, una recopilación de sus escritos dará cuenta de la complejidad de su pensamiento y podrá expandir las lecturas que nuevos públicos puedan hacer sobre su obra.

ESCULTURAS DE LADRILLO

10-11 LUCERNE II (ANGLE), 1976

12-13 COPENHAGEN I, 1966

14-15 ESSEN VIII (TRUNCATED COLUMN), 1977

16-17 FRANKFURT AM MAIN, 1994

18-21 LUCERNE II (ANGLE), 1976

22-23 PARIS III, 2017

24 LUCERNE II (ANGLE), 1976





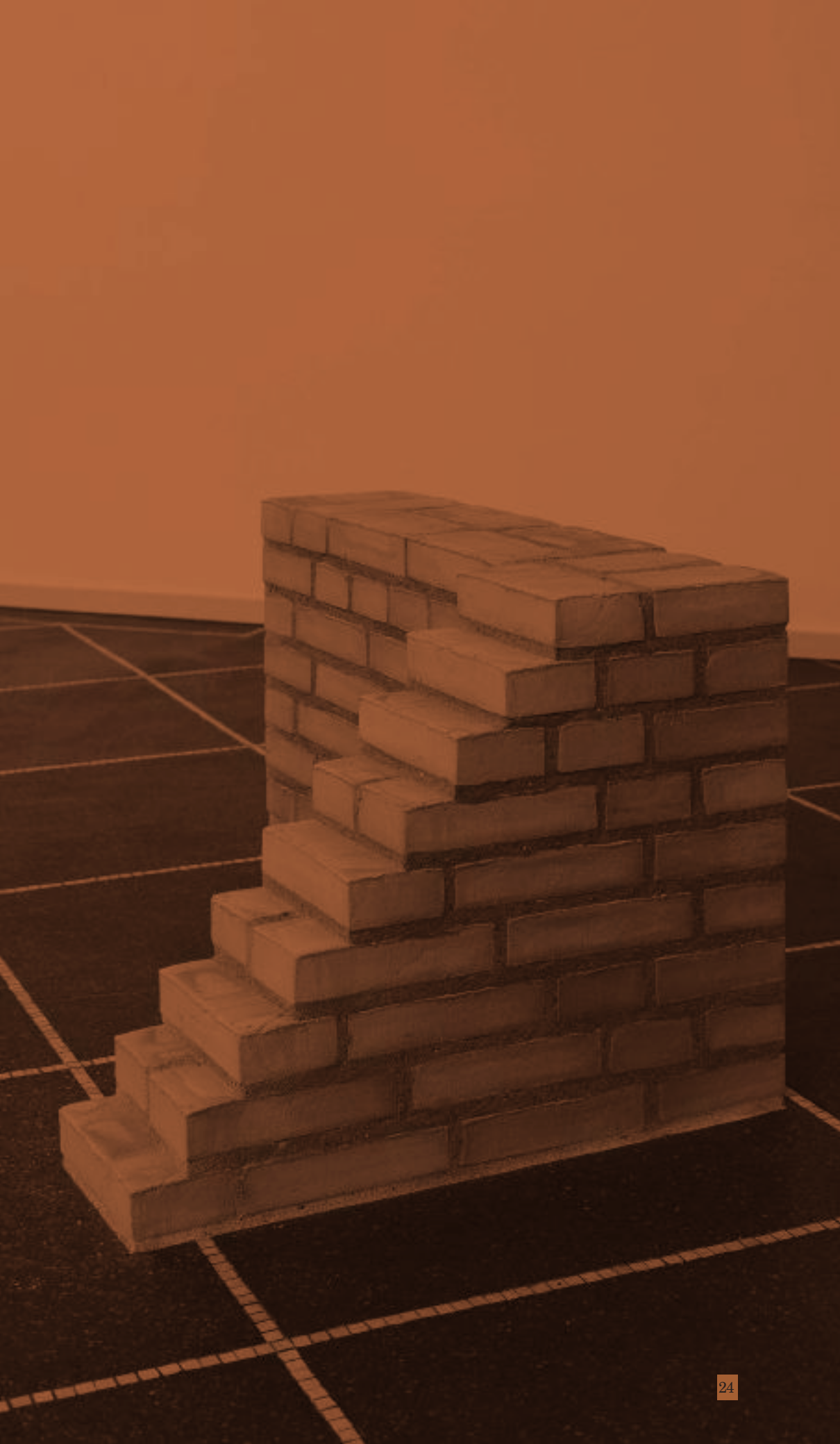


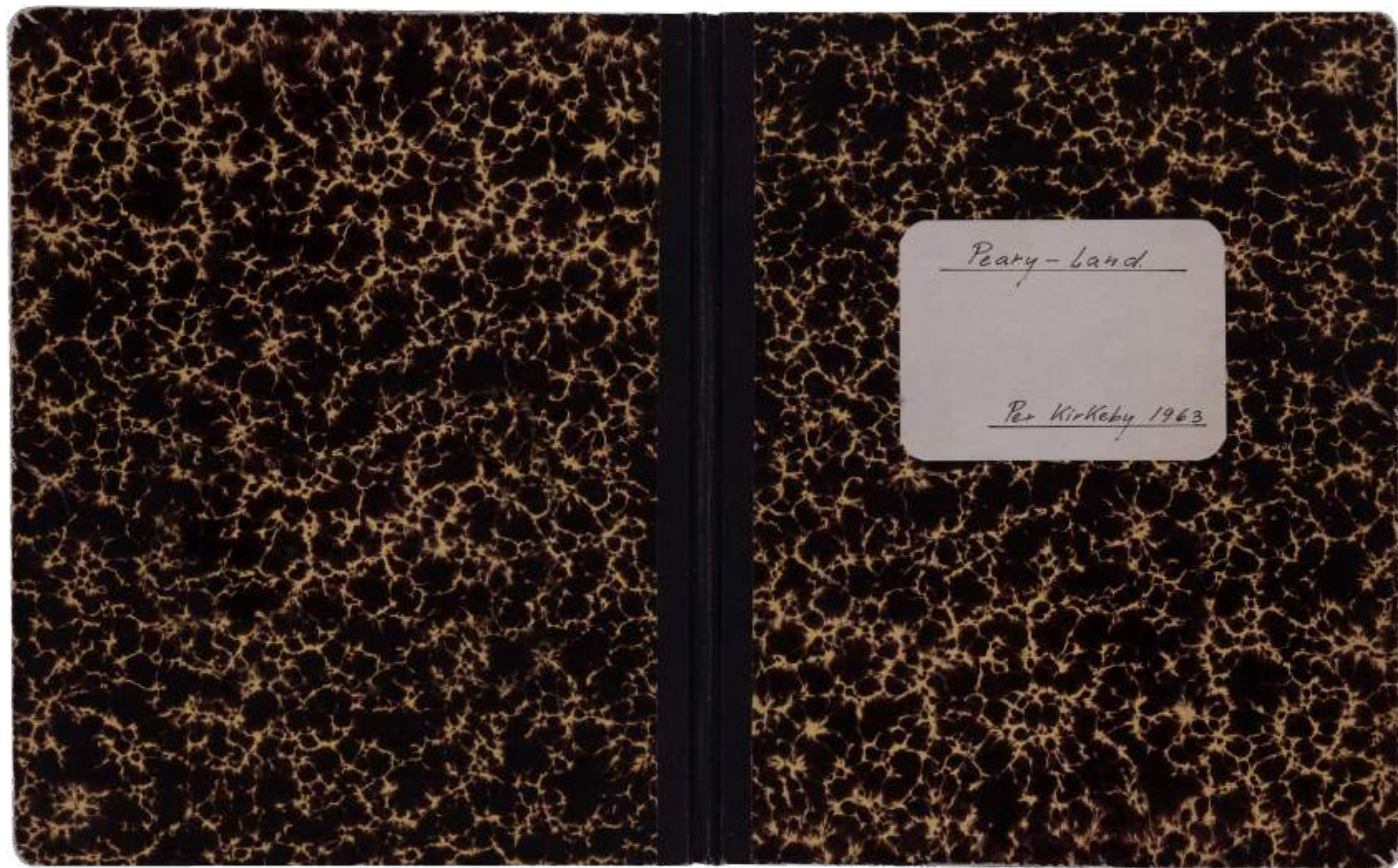












Peary-Land.

Per Kirkeby 1963



og Storm Iskappe. Herpå tyder skurestriberetningen. Hvad rolle Middelsøen har spillet er ikke helt klart. Da isen under tilbage smeltningen har stået ved Mornerø-Blomkefyld har en del af smelte- vandet søgt mod øst langs fjeldvæggen og ned gennem de tre store vandløbsstrøg (Mornerø- elvens dalgang kan betragtes som det første), hvor de forneden har dannet de store "postglaciale" smeltevandvilette. Det må have været en ret kortvarig proces svarende til et karrivis på ca 50 m. Disse vandløbsstrøg er udformet som et net af bangours, der væsentligst er nedbøget - det let kende bare billedet.

I en smal bremme langs elven ligger det lagdelte marine materiale. I de udvalgte, rene profiler ses ingen skille, men på overfladen, på steder hvor der under den store hoveddækning har været stille roge (det sidste er naturligvis en skovvej, der ikke er underlagt systematisk). I det marine er der ingen genangående i dets konstruktion, de skille finder gennemgående i dets konstruktion, de skille de højerestående dele af dette er fra ovenstående de lavere. Udskæringen af disse dele må stå i forbindelse med udstrømningen af vand fra de nævnte vandløbsstrøg og elvstille-dannelsen. På det ydre højere liggende marine materiale finder



There is a rough rule: 1 ad-
justment

MEXICO CITY, Jan. 8 (UPI)—An American archaeologist said today that he has discovered the ruins of an ancient city on the Mexican side of the Yucatan peninsula dating back about 500 B.C., approximately 1,000 years older than the Mayan ruins of Chichen-Itza.

The archaeologist, Jeffrey Winkerton, said that other evidence found in excavating the ruins indicated man had been in the area as early as 1,000

Mr. Wilkerson said excavation of the city in northeastern Vermont state involved digs as much as 60 feet deep. He and his colleagues found walls, building foundations, statues, coins, arrowheads and various types of pottery, as well as skeletal remains of inhabitants.

Mr. Wilkerson identified the businessmen of the day as Tompkins, The Toppers, proceeded to the stadium, was named Children-Rox about A.D. 1881 and subsequently put that city into a major one of Mayan civilization.

Home
Full of
fruit of
have I
I will
the let
and the
best man
the only
Maren v.
a. Nease
Carolina

When the
Mittelsch
Family of
Hend, No
to edit.

"I'm not a
the New
Team to
here" and
Dennis
David M.
Baker."

"I don't
know if I
can do it."
He said.
The end of
the world
wasn't there.

"Kikosi
 Wani: "Na
 "Hii hii
 alie wazi:
 "Aani
 Kikosi's
 asked.
 Kikosi s
 kuuze yoy
 wakili in

(Skell hund i brand)

Skat: VARM VINTER OVER DANMARK
BANDERER ER BRANDFÆLIG
FOLGEN ER EN HERNESKERT

776 DEW SAW

Polizist - ~~Person~~ Informationskontrolle für
- keine Polizeibefugnisse -



Herrn Dr. med. Angler, Apotheker LG
Herrn Allen, in ~~Sachsen~~^{Frankfurt} ~~unabhängig~~ de
af ~~Sachsen~~, in ~~unserer~~ ^{unserer} Stadt Allen ist
~~Apotheker~~^{Arzt}. / Herr Herrn Allen selbst wohnt
in ~~Burgscheidungen~~.

Laconite - pectinate, not pyramidal.

[illegible]

Robins Noyas & Co Mexico
Yacabán



Thompson: Slog Reservoir, Colors and
Directions in Maya and Mexican
Baltic - Contributions to American
Archaeology Vol. II, pp. 10

men jeg tror at min egen kreative side
er en lige så betydningsfuld
og vandt ud udvælgelse.

Itzamarra - de poble molt bonic amb bella platja

Chac - regid

Yung Kall - Krongkum

Al Puch - dediguda - kramé

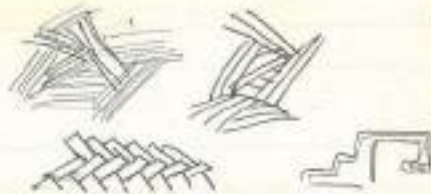
Uniqueness

quite for plasticity and of non-deforming

Xamaan EK - wordstijngeden

Ixchel - Itzamnas Vene

Ixtab - Seliments gradienten





DIBUJO MAYA (TIKAL, TEMPLO IV), 1971



DIBUJO MAYA (TIKAL, TEMPLO I), 1971



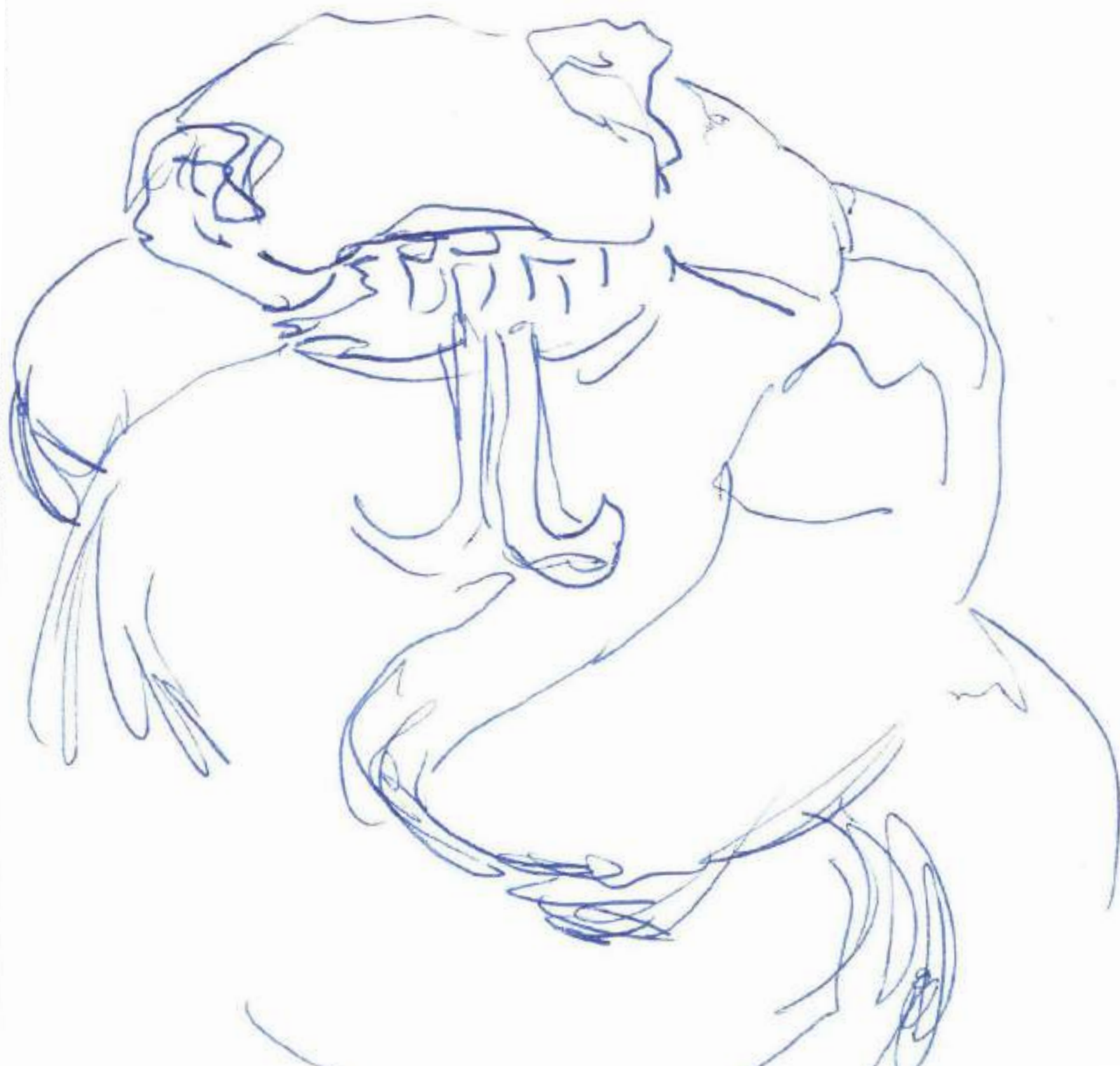


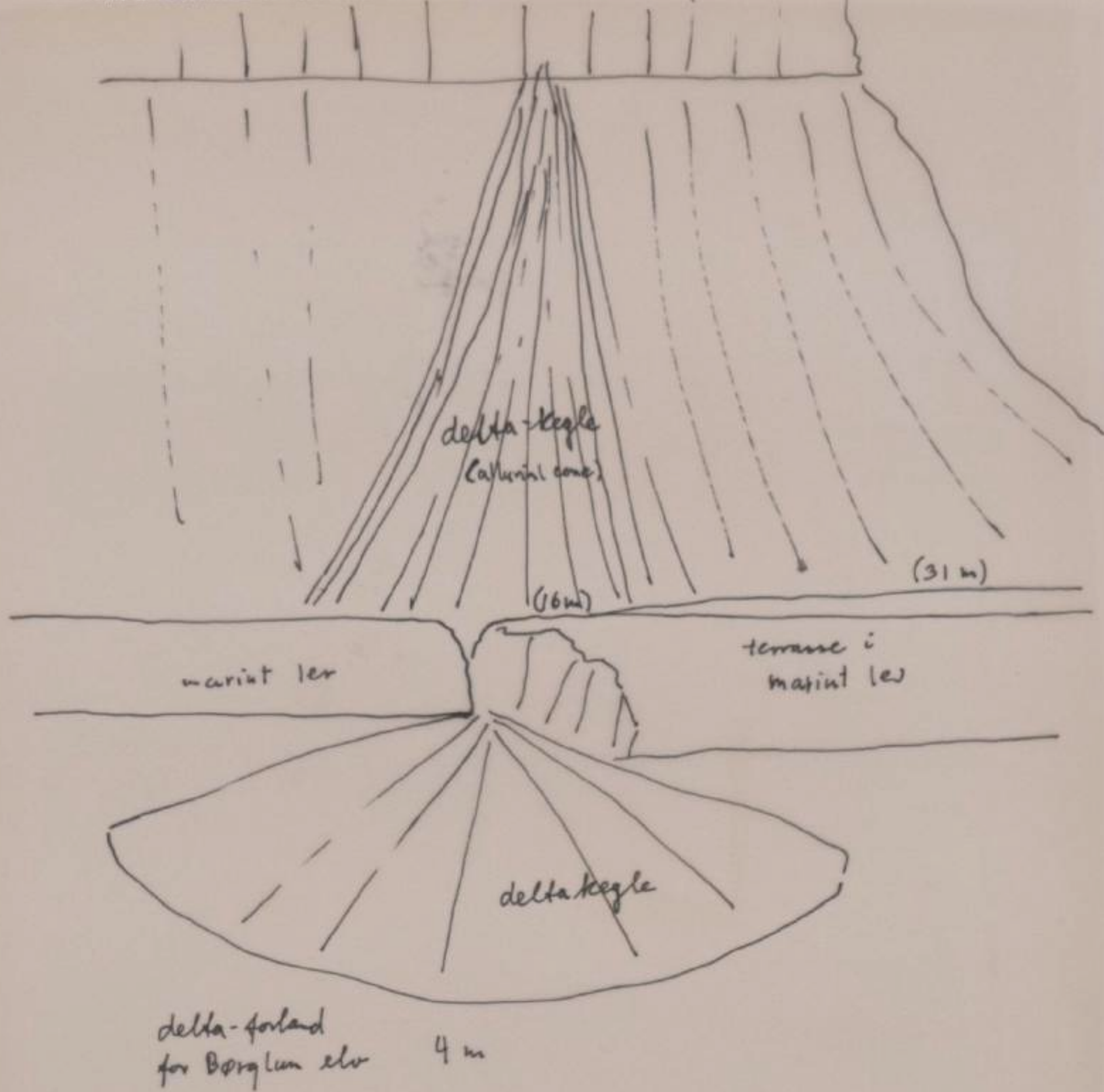
DIBUJO MAYA (TEMPLO IV VISTO DESDE EL TEMPLO I), 1971 42

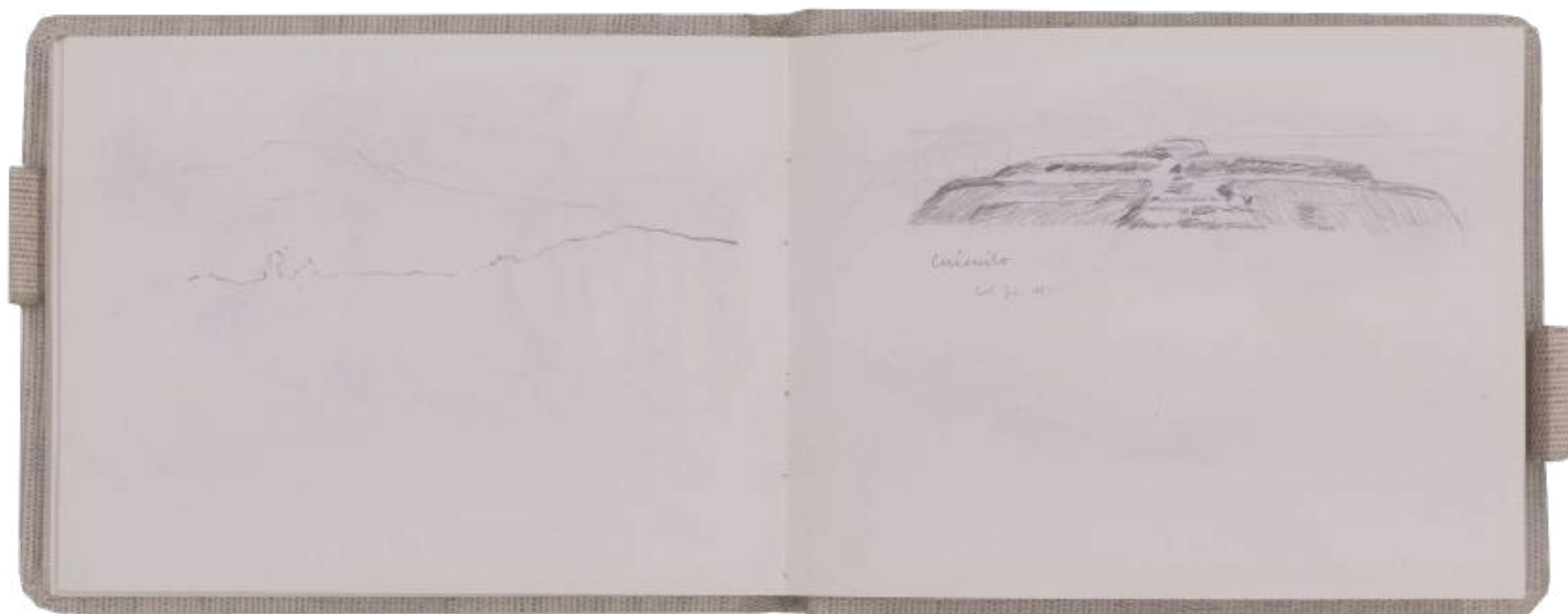


43 BOSQUEJO DE COPÁN (ESTELA VI), 1971

Aztec







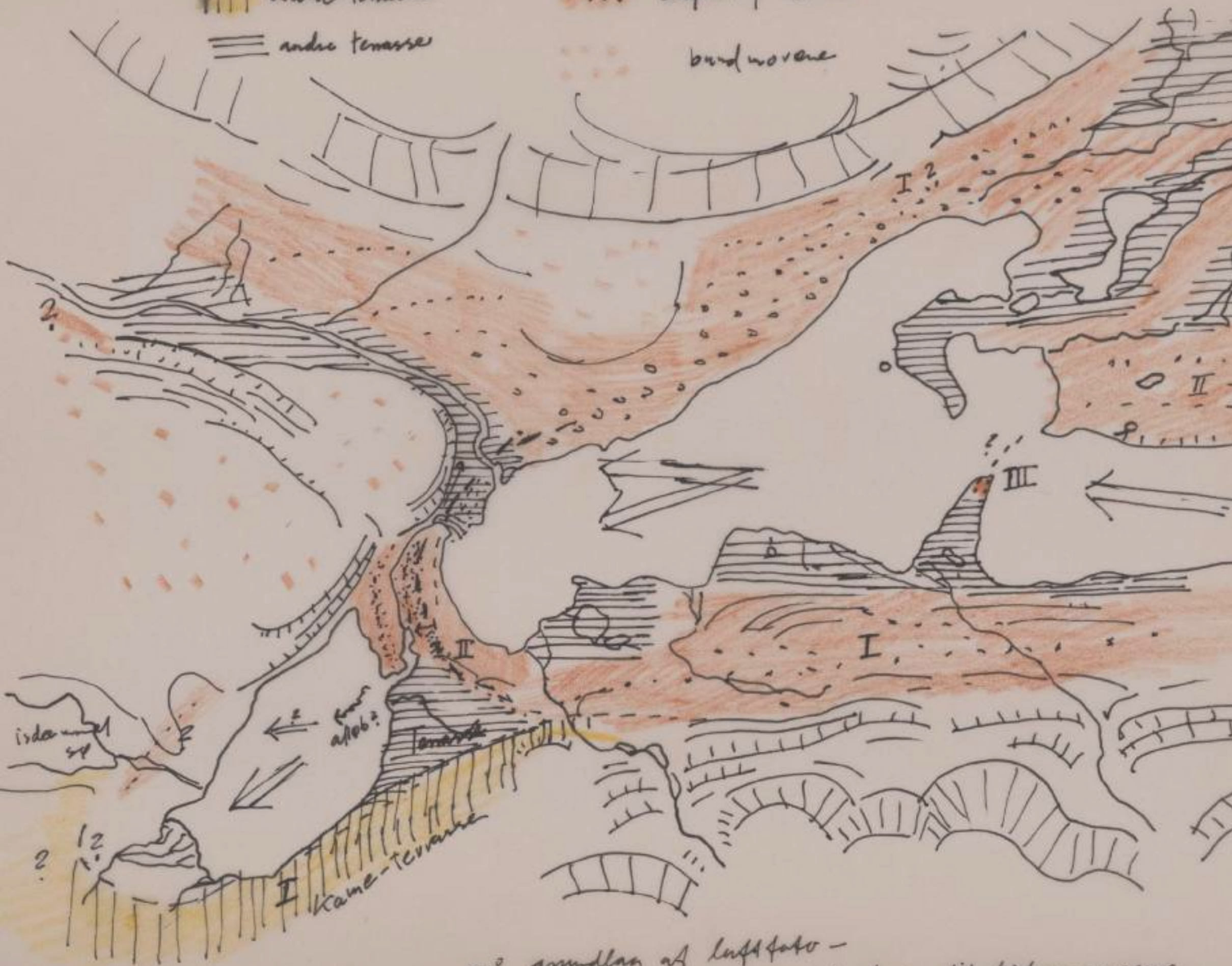


Kame-tenasse

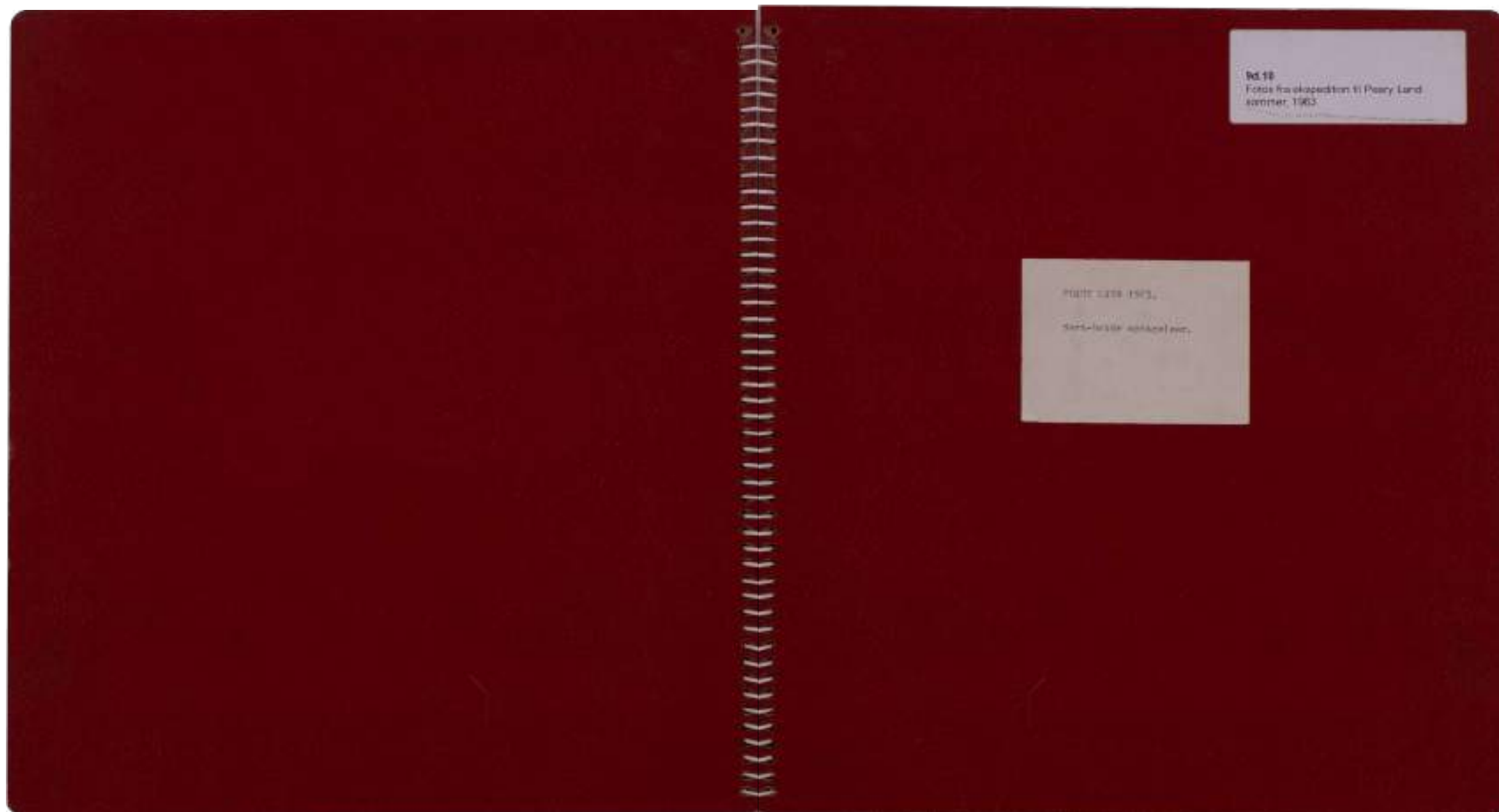
≡≡≡ andré tenasse

bedydelig mere

band move



på grundlag af luftfoto -
 tegnet for byen til Midsummerseerne.



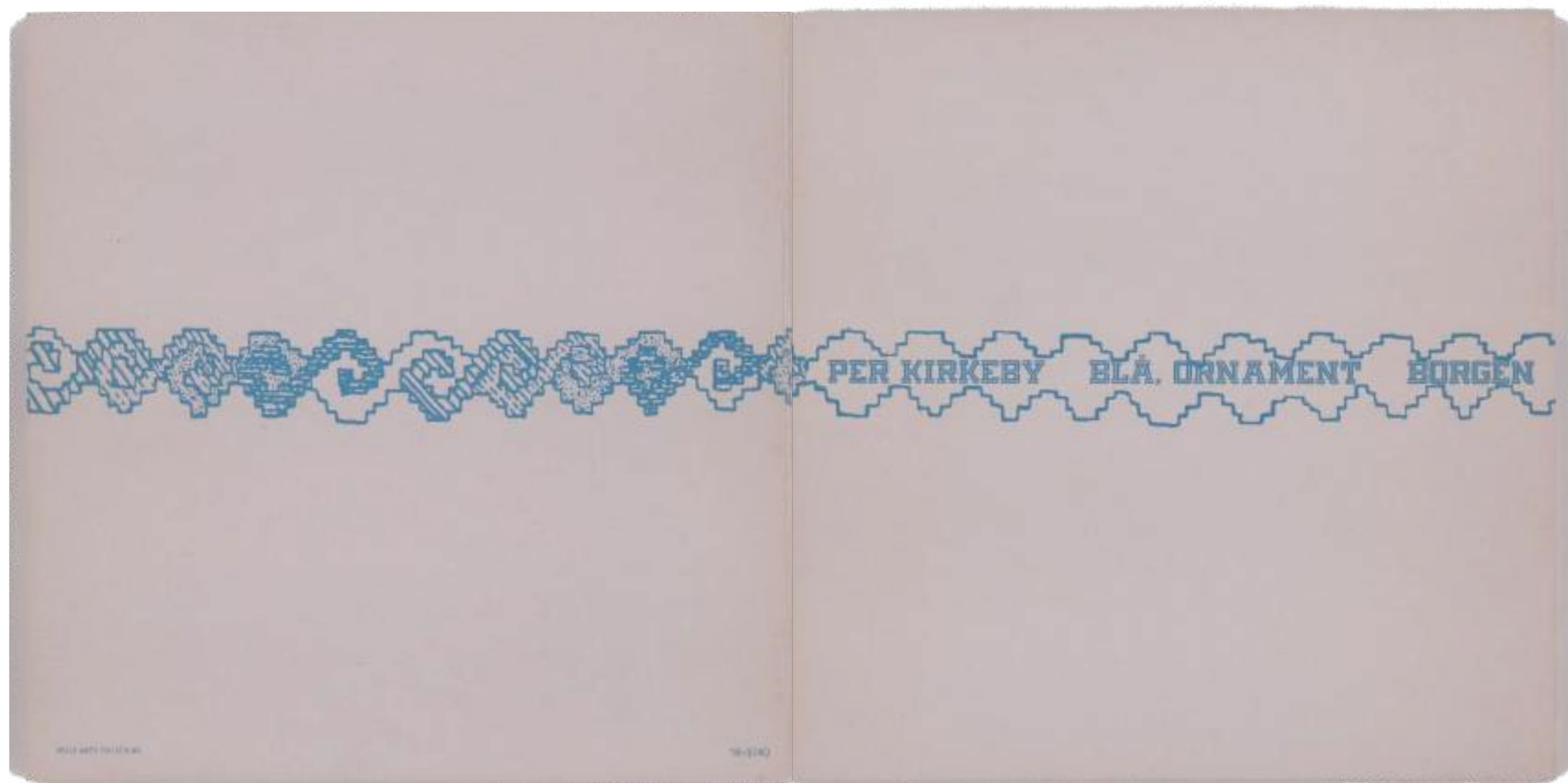


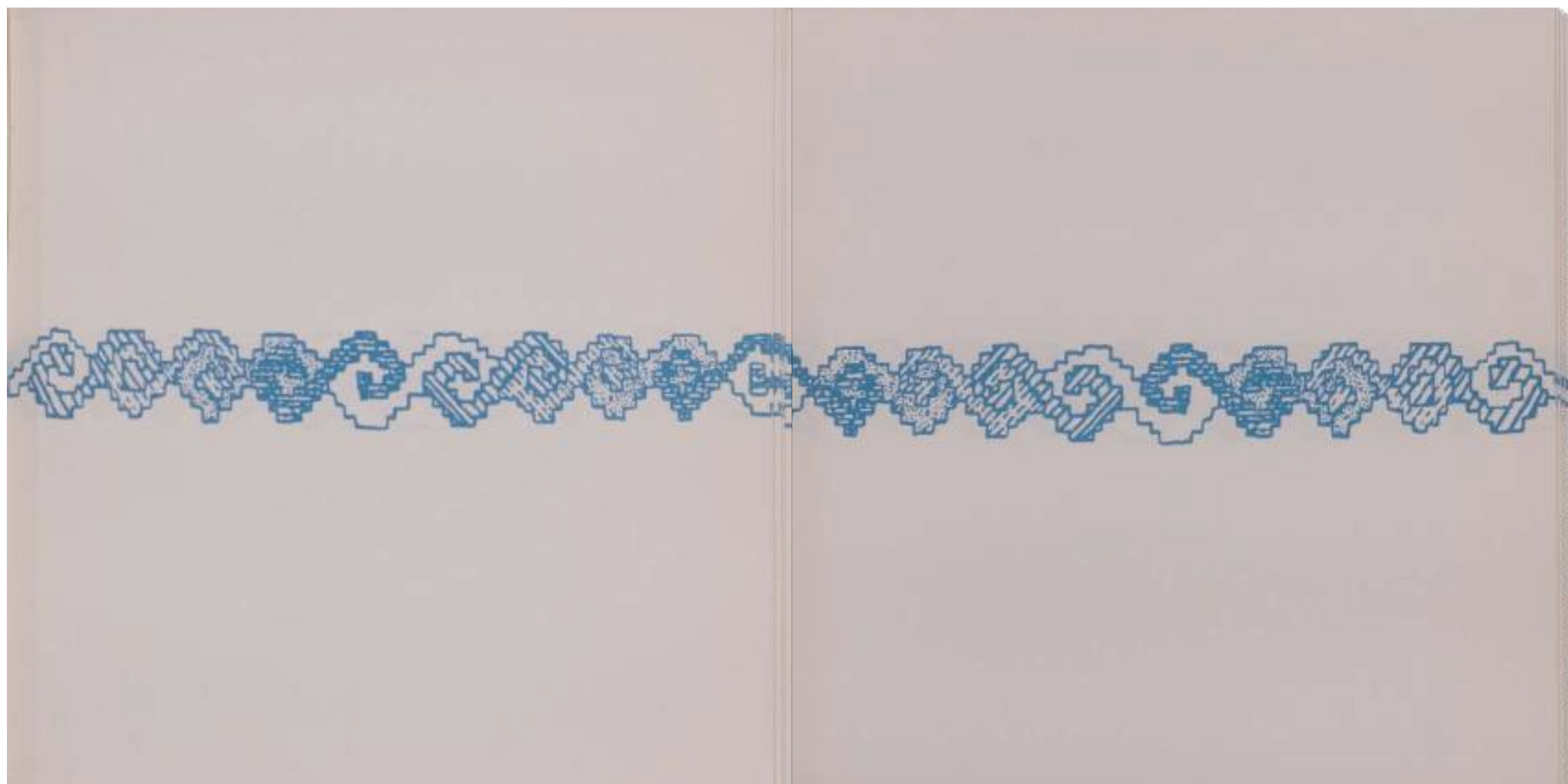
- 14 11-6 Detmillerale, a Sagittaria multicaulis - out and out.
 15 12-6 Detmillerale, a Sagittaria multicaulis - out and out.
 16 13-6 Detmillerale, a Sagittaria multicaulis - out and out.



- 17 14-6 Detmillerale, a Sagittaria multicaulis - out and out.
 18 15-6 Detmillerale, a Sagittaria multicaulis - out and out.
 19 16-6 Detmillerale, a Sagittaria multicaulis - out and out.









TEIT JØRGENSEN, KIRKEBY FRENTE A RUINAS MAYAS, 1971

Sin título, 2001

Óleo sobre tela

200 x 110 cm



Sin título, 1982

Óleo sobre tela

130 x 200 cm

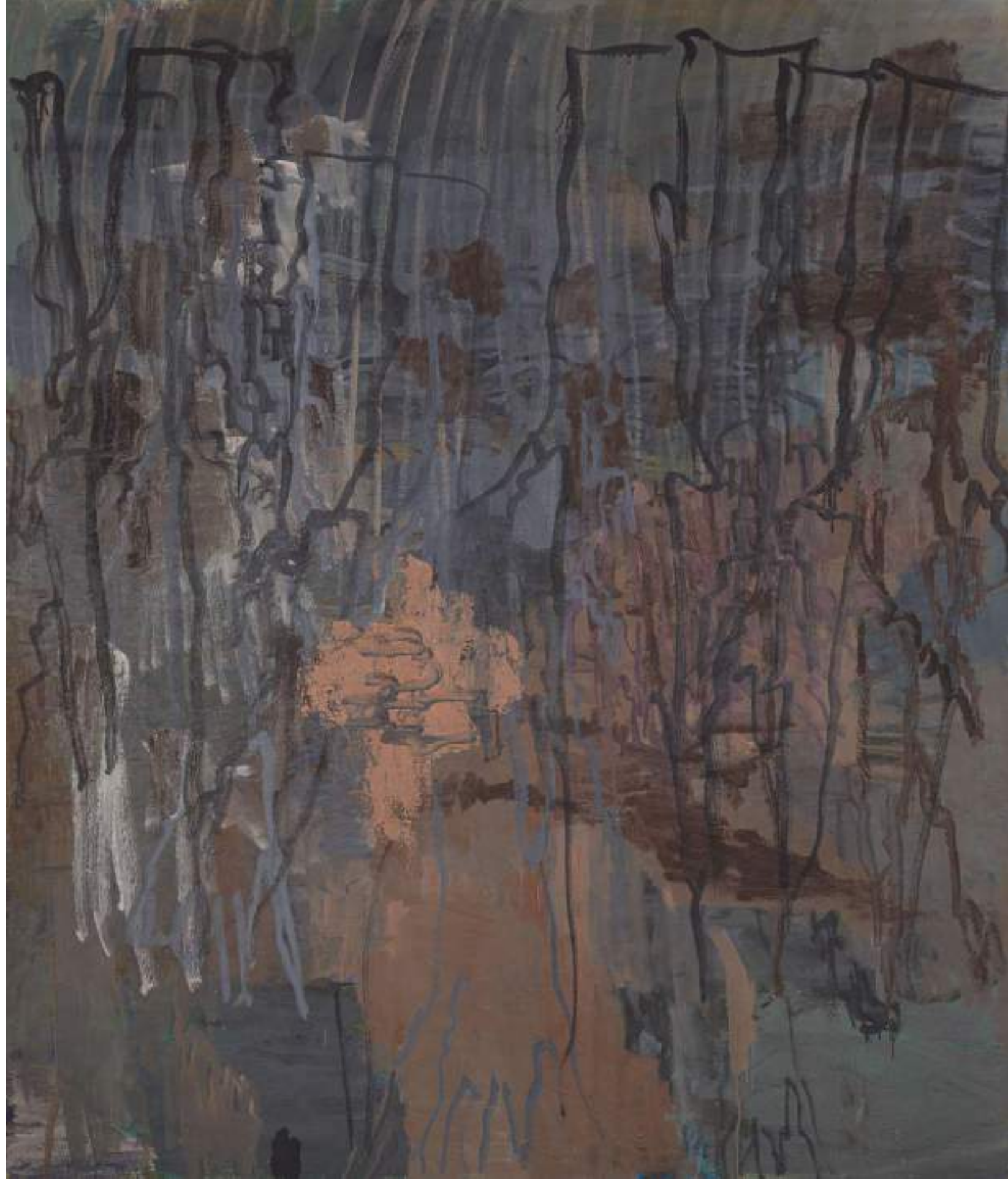




Holz I, 1994

Óleo sobre tela

200 x 170 cm





Sin título, 2011

Óleo sobre tela

175 x 250 cm



Sin título, 1989

Óleo sobre tela

145 x 135 cm



Sin título, 1998

Óleo sobre tela

200 x 130 cm



Sin título, 2008

Témpera sobre tela

200 x 130 cm



Sin título, 1968

Técnica mixta sobre masonita

122 x 122 cm



Sin título, 1987

Técnica mixta sobre masonita

122 x 122 cm





Sin título, 2015

Técnica mixta sobre masonita

122 x 122 cm

Sin título, 2015

Técnica mixta sobre masonita

122 x 122 cm





Sin título, 2012

Téchica mixta sobre masonita

122 x 122 cm

Sin título, 2011

Téchica mixta sobre masonita

122 x 122 cm





Sin título, 1978–1979

Técnica mixta sobre masonita

122 x 122 cm



TEIT JØRGENSEN, KIRKEBY FRENTE A RUINAS DE PALENQUE, 1971

SELECCIÓN DE TEXTOS
DE PER KIRKEBY

LA GEOLOGÍA - ¿UNA CIENCIA?
EN *EVOLUCIÓN* (1985)
94-97

EL MUNDO ES UN MAPA
EN *INCIDENTES DE VIAJE* (1971)
97

EL MUNDO ESTÁ AFUERA DEL LENGUAJE
Y AFUERA DE LA ESCRITURA
EN *INCIDENTES DE VIAJE* (1971)
98

DE CUANDO SENTÍ EL IMPULSO DE IR AL PAÍS DE LOS MAYAS
EN *INCIDENTES DE VIAJE* (1971)
98

EL SECRETO
EN *AISLAMIENTO DE LAS PARTES* (1980)
99

ESCULTURAS DE LADRILLO
EN *EVOLUCIÓN* (1985)
99-100

NOTAS SOBRE LAS
ESCULTURAS DE LADRILLO
EN *MANUAL* (1991)
101

LA GEOLOGÍA – ¿UNA CIENCIA? EN EVOLUCIÓN (1985)

Vemos la materia geológica. Vemos el resultado de los procesos geológicos, pero no podemos ver los procesos decisivos; tenemos que pensarlos.

Las piedras son materiales geológicos; pero, en ocasiones como ésta, la forma les ha sido dada por personas y no por un proceso geológico, el geólogo puede pensar que esto tiene más que ver con la arqueología o la etnografía que con su propia ciencia.

Eigil Knuth, atravesando en sus grandes botas Wellington las planicies cercanas al “Aeródromo” del Cabo Moltke (que me recuerda a Laesø):

Las piedras horadadas por el viento me daban, día con día, espiritualmente, ánimo para poder sobrellevar los dos largos años de mis andanzas por la Tierra de Peary, donde uno no se cansaba de quedarse mirando, a los pies de uno, para tomar los productos de arte. Y de nuevo, y otra vez, se hallaba otro ejemplar único, de tan increíble invención que era absolutamente necesario tomarlo y llevarlo a casa para la colección. Así como era un lugar pobrísimo en flores, el viento soplabla una gran riqueza vital al campo de piedras.

Había islas y colinas en la Tierra de Peary con esculturas en gran formato y formas geniales; en algunos lugares, gabinetes de rarezas surrealistas. Pero ninguna podía, sin embargo, medirse con la magia petrificada de la cual era yo el único testigo en el acantilado del Cabo Holbaek. Moldes grotescos de bestias fabulosas de los días de los dinosaurios se hallaban próximos a bloques cuya superficie se disolvía en patrones tejidos como la música más pura. Eran las obras maestras del viento polar acumuladas en las grandes, rojas islas flotantes del pasado.

(Eigil Knuth leyendo de su libro *The Mystic X in Denmark Fjord*)

Las piedras que el viento talla son el resultado de un proceso geológico.

Pero la experiencia y el concepto de este proceso es algo que ocurre en las personas.

Observar es la base de todo. Pero, ¿qué vemos cuando vemos?

La historia nos dice que las cosas no han sido vistas de la misma manera a lo largo del tiempo. La observación es matizada —no tan sólo por la luz y la sombra—, sino también por la idea del tiempo. No sabemos lo que vemos. Pero la observación, cooperando con la idea, intenta en todo momento y a pesar de todo, ser clara respecto a lo que se observa.

La fotografía en color del páramo es una manera de reproducirlo, pero no es el páramo en sí mismo. No es tampoco la única manera correcta o la reproducción más verídica. Es una manera de diseminar una impresión sobre el páramo.

La reproducción de Eigil Knuth del mismo páramo es un dibujo y nos dice algo acerca de su método de observación y el dibujo de un geólogo se ve completamente distinto y nos muestra que lo observa de un modo completamente diferente.

Hay piedras sobre toda Dinamarca, sueltas, como si vinieran de otro lugar; no se aprecian cantiles largamente establecidos.

Es natural intentar saber de dónde han venido estas piedras; e imaginar luego cómo fueron transportadas.

Al referirnos a los medios de transporte, no son sino suposiciones, suposiciones que no pueden ser demostradas pero que pueden resolverse por observaciones armadas como un rompecabezas. La historia muestra siempre que las mismas observaciones pueden ser usadas para servir a muy distintas suposiciones, incluso cuando cada era ha pensado que las suyas eran las suposiciones válidas y casi, por fuerza, una ley de la naturaleza.

Las playas danesas son un gran lugar para investigar las piedras sueltas. Allí, en esa gran compañía, pueden aislarse un grupo de rocas con una apariencia característica, tanto como para servirnos como dirección del remitente.

En el sur de Noruega se hallan cantiles bien establecidos que se ven exactamente como las piedras sueltas de las playas danesas y, como no hallamos nada más que se les parezca tanto en ningún otro lugar vecino, podemos con razón asumir que poseemos la dirección del remitente de nuestras piedras en las playas danesas.

A las piedras las movió el hielo.

La gran glaciación, la teoría de la edad del hielo, es la suposición corrientemente válida.

Esto no se deduce tan sólo a partir del problema de las piedras sueltas, así como no se demuestra únicamente por su existencia, pero el círculo de problemas se amolda al rompecabezas que muestra que la suposición de una edad del hielo es un modo razonable de ajustar las piezas. Nos da una imagen de cómo surgió la superficie de Dinamarca. De una inmensa masa de hielo en los acantilados escandinavos, los glaciares se movieron llevando consigo grandes masas de material, que por las fuerzas activas y pasivas de los glaciares, quedaron puestas sobre la superficie de nuestro país. Una estupenda teoría.

Una suposición poética, en verdad.

La manzana no cae demasiado lejos del árbol —y qué tan lejos cae puede ser medido—, pero no hay prueba de esta afirmación.

Las observaciones no tienen ningún uso si no las acompaña una idea.

Al medir qué tan lejos cayó la manzana del árbol, uno podría tener una nueva idea, incluso si es algo con lo que uno mismo no se ha medido.

La idea surge de la imaginación, la experiencia, la intuición. Pero lo más notable es que no surge si no medimos y si no observamos. Esto incluso aunque no sea el resultado de nuestras mediciones.

La manzana no cae muy lejos del árbol; hay que medir qué tanto.

La base de la geología es la observación en la naturaleza, lo que los geólogos llaman trabajo de campo.

Es el registrar, coleccionar y medir, pero, sobre todo, observar.

El joven alemán Alfred Wegener formó parte de la expedición danesa al noreste de Groenlandia de 1906 a 1909, la expedición en la cual Mylius-Erichsen, Høeg Hagen y Brønlund murieron.

Creo que la experiencia de Wegener en esta dura escuela lo convirtió en el más radical y valiente constructor de la llamada teoría de la deriva continental. Su valentía consistió en admitir, con gran claridad, el origen infantil de su idea. Ya de joven, Wegener decía:

Yo mismo poseo el punto de vista probablemente estrecho y crudo de creer que las demostraciones matemáticas que no entiendo, es decir, aquellas en las que no puedo ver a través del proceso de pensamiento, pues uno puede a menudo seguir este proceso sin pensar en las fórmulas, deben estar mal, o no significar nada.

Wegener trabajó al lado de J. P. Koch en la expedición al interior de Groenlandia de 1912–1915, en la cual, tras pasar el invierno en el noreste groenlandés, cruzaron el hielo interior.

Después de esta expedición, las ideas de Wegener maduraron con ejemplar simplicidad. Escribió:

Al hombre del cuarto vecino le regalaron el atlas de Andree para Navidad. Por horas admiramos los magníficos mapas. Y un pensamiento me golpeó. Por favor vean un mapa del mundo. ¿No parece la costa de América del Sur amoldarse exactamente a la costa occidental de África, como si hubiesen estado unidas en el pasado?

Esta fue la gran idea, aquella a la que muchas soñadoras lecciones de geografía lo habían llevado: que el mapa del mundo era un rompecabezas.

Y lo que puede ponerse junto en el pensamiento debe de hecho haberse apartado en la realidad.

Esta es la gran idea. La así llamada “deriva continental”. Que los continentes habían sido alguna vez parte de un gigantesco continente y que eran pedazos de este proto-continente. Y que todos los realmente inmensos, invisibles procesos geológicos están conectados con este movimiento.

La deriva continental es una teoría del tipo de la-manzana-que-no-cae-demasiado-lejos-del-árbol. No se deriva de ninguna manera erudita de una serie de serias investigaciones científicas. Es una idea auto-evidente. En un sentido absoluto, no puede ser demostrada. Aun así, uno siempre intenta demostrar este tipo de suposición. Son el dinamo de las observaciones y, como tales, funcionan hasta que otra gran idea indemonstrable cae.

Wegener y su idea se enfrentaron a una larga y violenta oposición, siendo su pecado el que su idea era demasiado simple para sonar suficientemente científica y en sus intentos por encontrar pruebas, holló las fronteras de los especialistas.

Pero hoy en día, entre los expertos, se acepta que el rompecabezas de Wegener es el gran dinamo de las ciencias geofísicas.

Alfred Wegener murió en Groenlandia en una expedición que él mismo había organizado, un intento por medir qué tan lejos cae una manzana del árbol.

La manzana no cae demasiado lejos del árbol (*close-up* de la piedra “neo-platónica”).

EL MUNDO ES UN MAPA EN *INCIDENTES DE VIAJE* (1971)

I.

El sol y las estrellas te dicen dónde te hallas en un mapa. Con el mapa puedes dirigirlo todo, predecir el clima, transformar la extensión salvaje de las montañas en pedagogía (por ejemplo, entender por qué viajas entre nubes al dejar las tierras altas de tus labios partidos por el invernadero de la costa). El mapa es tu conocimiento y también el límite de tu imaginación. Los indios no están equivocados más. Los viajes se convierten en libros fácilmente. Puedes intentar romper el mapa con drogas o miradas robadas, pero el mapa es también una atracción. Mantén fría tu cabeza pues ahí viene algo asombroso. Y sólo puedes ver lo que puede ser visto, es difícil dibujar los sueños.

II.

Cuando dejamos Penjamon y entramos a las montañas cubiertas de selva, no teníamos ya un mapa. Teníamos un mapa general de México que nos había servido muy bien, por mucho tiempo, y en él podíamos ver que la niebla eran nubes en las montañas costeras, y después de esto sabíamos dónde estábamos antes de estar allí. Teníamos un boceto dibujado por el guía, Moisés Morales, que pensábamos que era una especie de mapa, pero no lo era. Manejamos hasta un pueblo sin saber su ubicación. Pero aún estábamos dentro de la conciencia del mapa, aún habían caminos de cierta clase y se podía conseguir una Fanta en una cabaña. Estaba nublado, así que hasta las esquinas de la tierra se nos negaban. Nos hallábamos más allá de toda jurisdicción.

III.

Caminamos con un guía a través de la selva por tres arduas horas para llegar a Metzabok, donde se suponía que vivían algunas familias lacandonas. Era un viaje fuera de los mapas, pero no más allá de toda jurisdicción. Era otra la ley que se aplicaba; ésta era el conocimiento de la selva, el ver en los árboles las pequeñas incisiones del machete que marcaban los senderos prácticamente invisibles. La gente de la Lacandona a la que llegamos vive también fuera del mapa; más allá del metabolismo de la sociedad.

EL MUNDO ESTÁ AFUERA DEL LENGUAJE Y AFUERA DE LA ESCRITURA

EN *INCIDENTES DE VIAJE* (1971)

El mundo es material. Lo material piensa en material. Lo material que puedes tocar y sentir es mejor que lo material que no puedes tocar ni sentir. La escritura es mejor material que el lenguaje. El lenguaje también es material y cuando lo material piensa en términos materiales lo llamamos pensamiento. El resto del mundo no puede simplemente ser traducido a pensamiento porque el pensamiento no es pensado en el resto de los materiales del mundo. Por ejemplo, el gran problema de la geología es que los geólogos no se expresan en lo material del material, sino en pensamientos. Los padres eran más uno con lo material, porque todo era uno y lo mismo, incluso si así lo decían: incluso Stensen se dio tan cuenta del problema de decir geología que dejó de hacerlo y se convirtió en un obispo católico. Toda roca, de la más antigua a la más nueva, se formó en el agua, decía Stensen y más tarde los neptunistas; del fuego viene todo, toda roca tiene un origen volcánico, dijo Moro, con él, los plutonistas. Como tal, el discípulo conserva su fascinación. El lenguaje se vuelve presuntuoso porque el mundo ha sido transformado en pensamiento. Pero hay escritura que es pura al ser más material en lo material que el pensamiento. *De solido intra solidum naturaliter contento dissertationis prodomus*, como dijo Stensen, aunque en latín, por lo cual se volvió una geología más material y, por tanto, mejor.

DE CUANDO SENTÍ EL IMPULSO DE IR AL PAÍS DE LOS MAYAS

EN *INCIDENTES DE VIAJE* (1971)

Lo hice en parte por la coincidencia de haberme interesado en los restos dejados por los mayas y por las habilidades que poseían conducentes a la imaginación. Pero más que nada fue por esa ficción que llamamos dibujo. Dibujar ha sido siempre algo mágico para mí. He trabajado mucho con la mano y con el ojo, con la inocencia y con los sistemas de signos. Pero había un tipo de inocencia relativa que quería intentar y recuperar (el sentarme, por ejemplo, y dibujar un árbol, hacerlo porque me ocupaba por completo). Solía hacerlo cuando era muy joven; era maravilloso, pero en aquel tiempo creía que tenía todo que ver con el poner manos a la obra, pues nunca me enseñó Eckersberg. Desde entonces me había desflorado y era por ello que deseaba de nuevo volverme representacional. No es un asunto fácil, por supuesto, así que asumí esta ficción de viajar a la selva escondida, siguiendo a Catherwood, el renombrado artista y explorador del siglo XIX. Estaba lo suficientemente lejos de todo lo que conocía para que la ficción diese algún fruto. Lo que era importante era encontrar material, más que volver a casa con varias obras maestras del dibujo.

EL SECRETO

EN *AISLAMIENTO DE LAS PARTES* (1980)

– los colores fríos. El gran fumador. Quien robó los cigarros forjados a mano del lacandón. La cueva de los colores fríos. La noche estruendosa. El violeta, ay. El violeta. Se torna rojo tierra azul. Las montañas distantes. En la niebla. Aquí blancas. Cuánto rojo. El fumador duerme en el piso. Las hojas cafés son paredes de la cueva, en el humo el contorno de las montañas. ¿Qué dice la esfera de color? ¿El café se convierte en violeta? Sí, pues la esfera de color es la tierra, los colores son geografías. Aquí la geografía se lanza adelante: los polos son blancos, ambos, no uno negro y uno blanco. Dos blancos – blanco es el esfuerzo de la superficie. El ecuador contiene todos los colores. El centro de la esfera es negro, el contagio de todos los colores. El más grande contagio es la mezcla de verde y rojo. Amarillo – rojo y verde, los colores cruciales. El verde es la superficie hasta que las plantas ceden al amarillo desértico y al rojo. El azul está por todos lados. El azul y el verde oscurecen las cosas, sin mancharlas, el azul y el rojo se vuelven un violeta encendido, el azul y el amarillo regresan al verdor.

¿Son los salones cuevas?
Las pinturas esperanzadoras.
Llenas de tierra
lodo
la niebla azul-violeta
la mañana violeta y roja

ESCULTURAS DE LADRILLO

EN *EVOLUCIÓN* (1985)

Munch escribió una carta de la exhibición en Colonia en 1912: “Las pinturas más enloquecidas de toda Europa están reunidas aquí. Yo soy puramente clásico, harto. La catedral tembló en sus fundamentos”.

El gran clasicismo. El primer intento por encontrar un camino. Las primeras esculturas de ladrillo que hice provenían de una idea inocente que en ese entonces impulsaba y sustentaba mi trabajo: que el arte fluctuaba entre lo puro y lo impuro. No en un estricto sentido moral, sino como entidades artísticas tangibles. Lo impuro contenía todas las asociaciones y las referencias. Lo puro era la estructura, expuesta, desnuda. Naturalmente, todo arte contiene elementos de ambos, pero en aquellos años (el principio de la década de los sesenta), el ideal era lo puro. El ideal del espíritu de los tiempos. Tal vez por ello su opuesto era llamado impuro. Dada la época supongo que yo también deseaba lo puro aunque yo funcionase impuramente. Debo suponer, por lo tanto, que actuaba basándome en estas dos categorías para poner fin a mi impureza con una dosis adecuada de pureza. Era más moralista de lo que yo quería creer entonces; las dosis de pureza no eran enteramente gratuitas.

NOTAS SOBRE LAS ESCULTURAS DE LADRILLO EN *MANUAL* (1991)

I.

Me perturbaba —y de ello me daba constantemente cuenta—, lo que era más intensamente banal del “sistema”, pero necesitaba mi inocencia. Con ella podía, por ejemplo, hacer un color azul utilizable: puro e impuro, cielos y azul al azar. Y con ello podía fundamentar mi inclinación hacia el ladrillo: el ladrillo y sus reglas, y aunque fuere parte de un oficio antiguo, era pura estructura que se acomodaba con lo que se llamaban ideas conceptuales. Al mismo tiempo el ladrillo estaba lleno de asociaciones y de referencias. Referencias a la gran arquitectura, profundamente histórica, con escenas de ruinas y de otros paisajes en la niebla que se levanta, a la luz de la luna. Y para mí, asociadas con mis experiencias de niño a la sombra de enormes pedazos de ladrillo gótico.

Así que hice mis esculturas sin preocuparme, hasta que los malentendidos arquitectónicos del día las pusieron en duda. Acerca de su pureza, acerca de los ladrillos en sí mismos, acerca de sus normas. Nunca hubiera pasado esto con el bronce. Casi abandoné mi escultura de ladrillo para documentar por esta razón. Hasta que la esencia de la escultura se abrió camino una noche de insomnio en un compartimento insomne, obligando a los ladrillos hacia una crudeza y sinrazón tales que la pusieron fuera del bloque de la gracia y de la deferencia arquitectónica.

No veo diferencia en principio entre aquellas esculturas en ladrillo que yo hago por mi propia mano y aquellas que comisiono a otros. En cierto respecto las esculturas en ladrillo poseen una apariencia muy clara; llaman la atención sobre el anonimato de esta obra como una entidad que no puede ser ignorada. El anonimato es un aspecto paradójico de cualquier obra de arte maestra. Los pintores mayores muchas veces lograban un anonimato casi aterrador en su obra: un “vacío” que era resultado de mucho esfuerzo. Las esculturas poseen en un mayor grado que las pinturas una especie de anonimato hereditario. Hacer un “objeto” es una acción que casi trasciende al individuo. Lo que está dado y es anónimo es más evidente en la pintura, donde el miedo al anonimato puede ser más fácilmente exorcizado por una serie de trucos que buscan la originalidad. Y donde tan sólo el genuino maestro original ve la verdadera sabiduría del anonimato. En escultura: dar forma con la mano es dar forma con la mano, tallar es tallar, construir es construir. El anonimato es más concreto. Pintar es pintar: la calidad de la textura, etcétera. La pintura ha buscado periódicamente imitar la naturalidad de la escultura, aunque no llegue a ser tan obvio.

El anonimato en este sentido es tal vez lo más cercano a lo que yo entiendo por clasicismo. Un concepto que he estado dispuesto a usar por su aroma, su ligereza, su sonar de trompetas. Es esta misma cualidad del anonimato la más difícil de comprender en el clasicismo histórico.

Pero una vez vista, es inescapable. Es mi propio Thorvaldsen. Por lo tanto empleo las esculturas de ladrillo para referirme y para mantener el clasicismo y el anonimato de las esculturas hechas a mano. Y empleo las esculturas hechas a mano para sostener lo que hay de intuitivo y confiado en las de ladrillo. Pero cada escultura es, por supuesto, única: contiene esto pero también aquello, al tiempo que espero logre evitar la originalidad trabajada y mezquina. Incluso los ladrillos ya no se adhieren a las normas.

Ese problema de juventud: lo puro y lo impuro, que me atormentó en mis años de formación. Puro quería decir pura forma o pura textura, entidades sin asociación. Impuro era lo cargado, lo impedido con recuerdos indistintos, las asociaciones perdiéndose en las profundidades de la historia.

Pensaba en un ladrillo como algo puro e impuro al mismo tiempo.

Una forma elemental, que además exudaba asociaciones, cargada históricamente, si bien de manera relativamente placentera: limpio, por así decir. Color, luz, textura hacían causa común con este material histórico de la construcción, pero la asociación era “real” más que “simbólica”.

Los ladrillos podían usarse en estructuras duraderas e interesantes tan sólo siguiendo ciertas reglas fijas. Era un sistema. Aquí había una oportunidad —así creía en mis años de juventud—, para trascender, para combinar, el cisma punzante de lo puro y lo impuro. Era el primer paso de un sendero visionario.

II.

Por ello no debe sorprender que la primera fase resultara monolítica, cristalina.

Eran como cualquier monolito decente debe ser: misteriosos, impenetrables y sin embargo, naturales. Aquí la gran ventaja del ladrillo se ponía de manifiesto: su anonimato sosegado y evidente. Con ladrillos uno podía crear monumentos monolíticos que no eran “privados”, excesivamente personales, pero que con calma planteaban su desafío, tan más poderoso en que parecía ser tan aparente.

Fue un paso necesario: la naturalidad, el anonimato, para poder acercarse siquiera a la obra de arte que pudiera construirse hacia fuera y se extendiera en un concepto que lo incluyera todo.

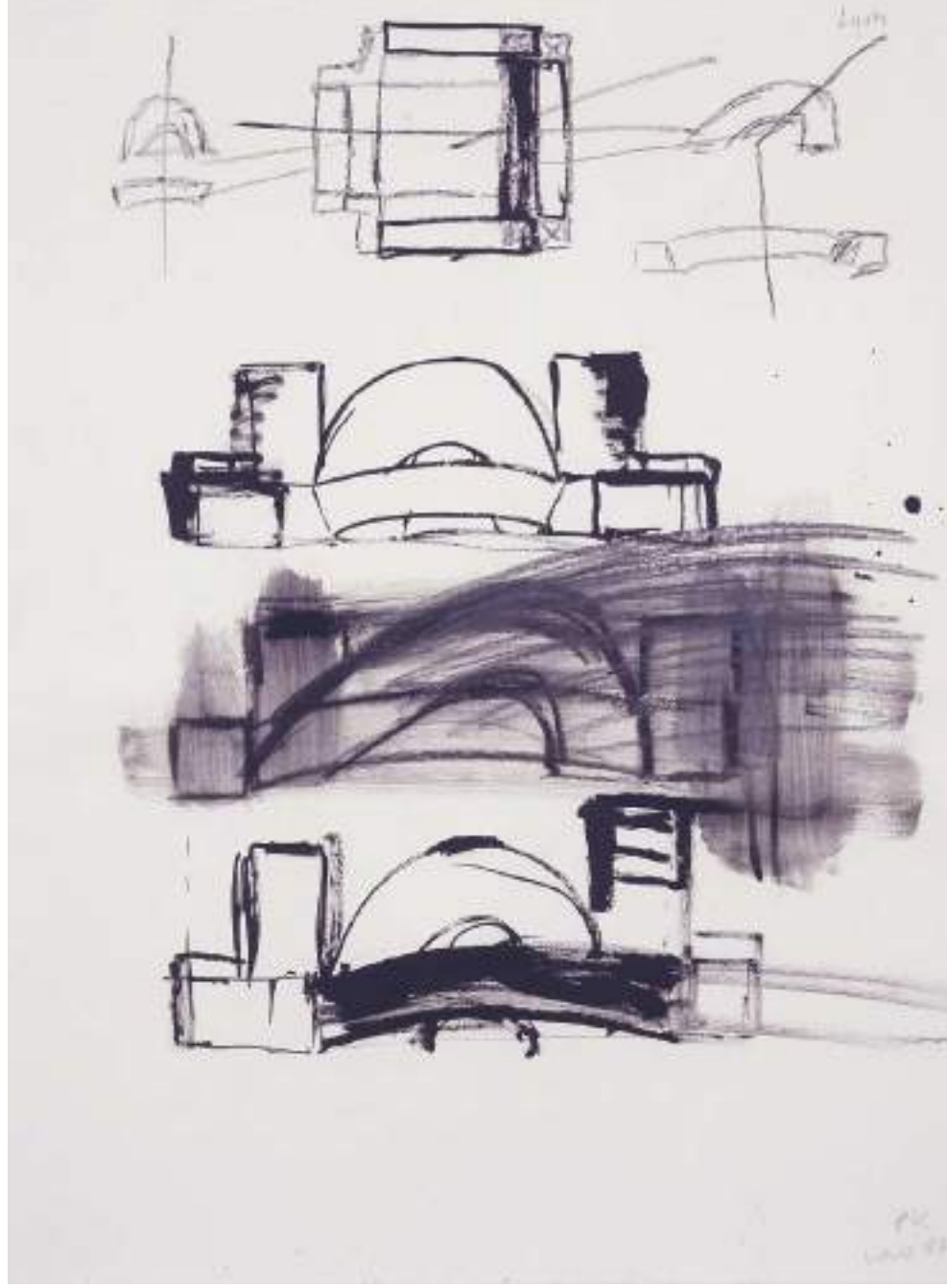
III.

La obra que está tanto allí como no. Que no hay que rodear sino que puede caminarse adentro. Masiva en apariencia y sin embargo, transparente. Que parece un edificio pero que no lo es. Que tampoco es una escultura agigantada, pero que no mueve su peso con dificultad de una pierna a la otra. Porque es enteramente lo que es: ni siquiera se plantea la cuestión. Aunque sí tal vez otras preguntas. Acerca del cielo mensurable. Acerca de la constancia de las paredes y la naturaleza fugaz de los edificios. Acerca del ingenio humano libre del vicio intelectual. Acerca del esconderse y buscarse o tener una pared con la cual jugar a la pelota.

Sin título (*Lyon/Læsø*), 1987

Carboncillo, tinta china
y lápiz sobre papel

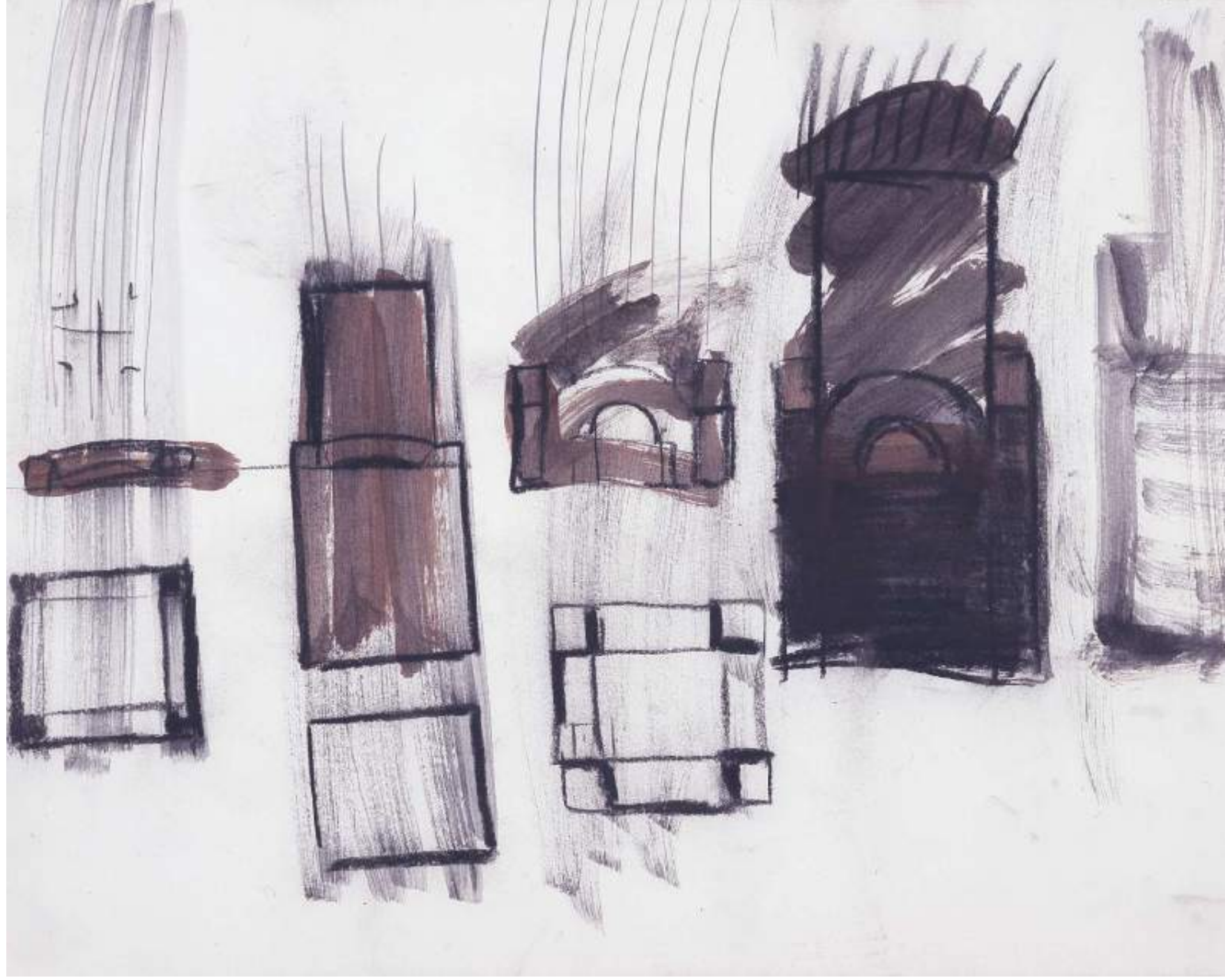
65.8 x 50.3 cm

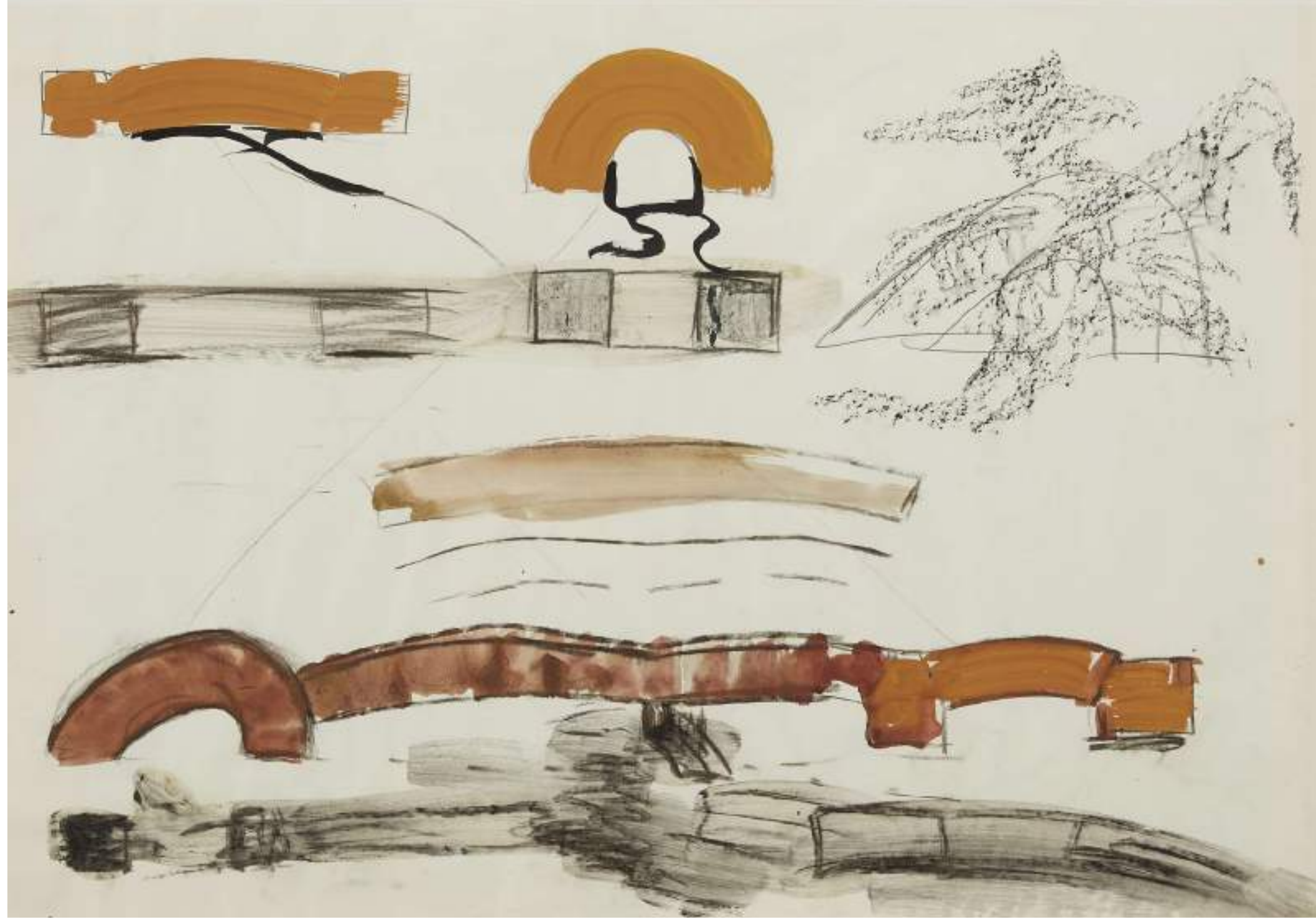


Sin título, 1968

Lápiz, tinta china, carboncillo
y gouache sobre papel

50 x 65 cm















APÉNDICE

ENGLISH TRANSLATIONS
118-125

LISTA DE OBRA
126-128

CRÉDITOS & CORTESÍAS
129

DIRECTORIO
130-131

AGRADECIMIENTOS
131

Per Kirkeby was a passionate admirer of Mayan architecture and his creative work was strongly influenced by it. After visiting Mexico in 1971, he began incorporating into his pieces motifs and figures borrowed from Mesoamerican constructions. The Danish artist dedicated his life and work to exploring the link between art and geology. His innovative approach and thorough research led him to discoveries and artistic creations so unique they can transport us, as an audience, to worlds unknown and invite us to contemplate the grandeur of nature.

Kirkeby was able to understand the intrinsic connection between geological and artistic studies and captured it masterfully in his work. Every artwork on display is an invitation to plunge into historical and cultural richness, through a combination of forms, colors and textures that take us into a universe of ancient knowledge. Presenting this series of pieces in Mexico has a deep and transcendental meaning: it not only gives us the opportunity to appreciate the talent and artistic vision of this outstanding creator, but also allows us to reconnect with our roots and value the cultural richness of our country. This exhibition is a reminder of the diversity and interconnectedness of civilizations past and present, as well as the ways in which art can bridge different periods and cultures.

From the Ministry of Culture of the Government of Mexico we are honored to host the work of one of the great Danish artists of contemporary art.

ALEJANDRA FRAUSTO
MINISTER OF CULTURE
MEXICAN GOVERNMENT

Per Kirkeby's relationship with Mexico can be appreciated in his sketchbooks, where the artist recorded his expedition to Mayan archaeological sites in what turned out to be his first and only trip to our country. Through the study of these ancient constructions located in the heart of nature, Kirkeby marked new lines of interest in his artistic production. From that moment on, architecture took on an increasingly relevant role in his pictorial work, and this experience allowed him to emphasize the idea that every cultural product created by human beings is part of an extension of the history of nature.

The National Institute of Fine Arts and Literature (INBAL), is proud to present the exhibition *Per Kirkeby. Evocation of Posterity*, a reading of the trajectory of an artist who began his artistic career as a draftsman during scientific expeditions—a central aspect of his work—in the late 1950s. Through his paintings, drawings and archival material, Kirkeby explored geological and natural aspects; likewise in his series of brick sculptures, where he studied light and ephemeral constructions. This publication complements the first exhibition in Mexico and Latin America devoted to

this outstanding Danish figure of contemporary art. It offers the Mexican public an opportunity to learn about his sixty-year long career, focusing specifically on his relationship with our country and its native cultures. *Evocation of Posterity* is also an invitation to delve into the evolutionary nature of Kirkeby's work, and into his profound interest in the crossroads between nature, architecture and culture, at a moment in time where these relationships constitute an exceptional way to reconnect with what the artist himself once called "something beyond the metabolism of society."

LUCINA JIMÉNEZ, PHD.
GENERAL DIRECTOR
INBAL

"The work of Per Kirkeby can be best understood as the constant negotiation between different forms of displacement," writes Andrés Valtierra, in his introductory text for this exhibition. Indeed, in the Danish painter's own writing from the early 1970s, upon mentioning a trip to southeastern Mexico and Central America, he refers to those displacements as movements outside the map, for "although the map itself is knowledge, it is also the limit of the imagination." Looking back on his early impulses to travel as well as his reasons for visiting the Maya territory, Kirkeby talks about the ways in which to him, this culture was synonymous with a transcendental and liberating creativity.

Per Kirkeby. Evocation of Posterity stems from the drawings that the artist made during this trip in an effort to capture the erosion and simultaneous sedimentation of the archaeological ruins within their natural environment. The exhibition also features sculptures related to that expedition that respond to Kirkeby's notion that settlements cease to be part of a cultural narrative and become an extension of the history of nature. By weaving together sketches and structures with the stratified materiality of Kirkeby's own pictorial work, this exhibition highlights the artist's fascination with geological transformations and his interest in rendering visible what he called the "decisive processes." By doing so, we hope to contribute to bringing into perspective the political dimension of the early thinking of an artist who very early on ceased to see the extensions of nature as landscapes, with the purpose of outlining a path towards a better understanding of the environment we live in as a living organism that we must nurture and of which, we now know, we are we are an inseparable part.

MAGALÍ ARRIOLA
DIRECTOR
MUSEO TAMAYO

PER KIRKEBY.
EVOCATION OF POSTERITY

ANDRÉS VALTIERRA

*Evocation of posterity
And then comes the orchestra
Oh the Sublime*

—Per Kirkeby

The work of Per Kirkeby (Copenhagen, 1938–2018) can be best understood as the constant negotiation between different forms of displacement. The first of these is altogether literal: from very early on in his career, Kirkeby traveled to remote places where he observed in a slow and meticulous manner the context surrounding him, whether urban or natural. Between 1958 and 1964, during his time as a student of Natural History and Geology at the University of Copenhagen, Kirkeby began his artistic production as a draftsman for expeditions in Greenland, where he sketched valleys, mountains, and bodies of ice. From then on, he embarked on expeditions to this island and to other regions until the final decades of his career.

The second type of displacement concerns the ways of producing art. In 1962, parallel to his scientific formation, Kirkeby joined the Eks-Skolen (School of Experimental Art), one of the most avant-garde art centers in Denmark during that decade. This center was founded by the artist Poul Gernes and the art historian Troels Andersen, who—in contrast to the use of the word "school" in its name—sought to break away from the formal pedagogical structures of the moment, and to further conceptual and material experimentation in art. Moving away from the teacher-student hierarchy—as well as from a classroom or lesson format—they created a model in which participants could collaborate as peers, using creative methodologies and strategies that would go beyond traditional mediums such as painting and sculpture. Although the Eks-Skolen existed only for less than a decade, it had close ties with members of Fluxus and its events.

In spite of being a part of these experimental practices, Kirkeby never gave up painting, but rather made it his main medium for much of the 1960s—which implied a conceptual distance from his peers. Even then, his work was operating in a tension between the depiction and reflection of nature, while experimenting with changing degrees of representation and abstraction. While many of his major works from that period were influenced by Pop Art, Kirkeby was also interested in reflecting on the importance of observing and painting wild landscapes; particularly, in the ways in which certain geological formations or natural elements could be used to create spaces of shelter. Caves, huts or picket fences are often seen in his paintings of this period and are all a part of an exploration of the ways in which humanity has modified the environments it has inhabited.

Kirkeby's aesthetic ideas were defined by geology and the notion of geological time—a

time span that encompasses the history of the Earth, from its formation up to the present, and which is so vast that it is very difficult to dimension. With the passing of time, small particles of sediment are deposited on the ground, creating, new geological layers whose horizons can be seen after millennia in mountains, cliffs, or canyons. Similarly, the passage of wind or water can cause erosions that alter the landscape and create unique landforms. These notions of sedimentation and erosion are two of the main ideas that Kirkeby transferred to his practice, across all of his media, and in terms of both production and conceptualization.

In 1966, Kirkeby took the subjects previously mentioned beyond the canvas and began making brick sculptures. His early experiments of this type share similarities with the minimalist tendencies that were popular during that time in the United States. Although Kirkeby's pieces explore how materials can interact with space and with the bodies of the visitors as these view and walk through them, they also carry strong conceptual overtones about the uses of brick. To Kirkeby, construction was an accumulation of materials and their histories, resulting in an overlapping of symbolic layers. In this respect, they are similar to geological formations, albeit with a very different temporality.

In 1971, Kirkeby traveled to Mayan archaeological sites in Mexico, Guatemala, Belize and Honduras. During this expedition, he became interested in analyzing the placement of ruins within the natural context that had enveloped them over time; this can be seen in the drawings and sketches he made on site.

Ultimately, he was examining them through the lens of his studies of mountains or glaciers, rather than from an archaeological or art historical context. From his perspective, architecture did not imply an opposition to nature—in an attempt to tame or isolate it, as had been the case in Western history—but rather existed in a constant state of feedback between one and the other. There was, after all, an exchange of materials and symbolic layers between what was built and what was brought in by nature, a constant process of sedimentation and erosion. The ruin therefore ceases to be a remnant of the past to become part of a stratum of the Earth. Following the concept of geological time, the ruin not only becomes part of the present; it also evokes the future, a posterity in which it will continue to be altered, absorbed, and re-signified.

Following that trip, Kirkeby's work underwent significant changes. For example, his early brick sculptures had been conceived to be displayed in gallery spaces; overtime, and without fully abandoning this exhibition context, he also started creating site-specific works that were installed outdoors. In both cases, the works stand as ambiguous objects that suggest a state of ruin, or could also seem to have been abandoned and left unfinished. He also began borrowing figures from Mesoamerican constructions and incorporating them into both his painting and sculpture, such as the fretwork that the cultures of this region used to represent the serpent.

He went from focusing on a painting that drew on human and urban figures—many of which were borrowed from mass media—to an analysis of the structures of natural elements, as well as of painting and sculpture itself. Far from a process of appropriation, Kirkeby was interested in juxtaposing the symbolic contents that certain ornaments have had in different temporalities and latitudes. In this way, the artist sought to reflect on the relationship between architectural form and its conceptual content, a connection that is shifting and unstable but that, at the same time, can have a cosmogonic significance for many cultures.

Over the decades, Kirkeby also experimented with bronze sculptures, collages, drawings, essays, and poetry; he even ventured in creating functional and habitable architecture. The close connections between his explorations through different media can be seen as a continuous train of thought. Furthermore, it is difficult to break down his work into to material categories—a cross-cutting analysis between them would provide a more thorough and comprehensible picture of his work and aesthetic ideas. *Evocation of Posterity* is Per Kirkeby's first exhibition in Latin America. In this framework, a compilation of his writings will provide an account of the complexity of his thought process and may expand the readings that new audiences might make of his work.

GEOLOGY — A SCIENCE?
FROM *EVOLUTION* (1985)
PER KIRKEBY

We see the geological materials. We see the results of the geological processes but we cannot see the decisive processes: we must think our way to those.

Stones are a geological material—but when, in the last round, as here, they are shaped by people and not by a geological process, then the geologist will feel that this is more archaeology or ethnography than geology.

Eigil Knuth wading in large wellingtons over the plains by 'the Aerodrome' on Cape Moltke (that reminds me of Læsø):

The wind-honed stones were a daily spiritual encouragement to me through two long years' wandering in Peary Land's deserted fields, where one never became tired of staring before one's feet to pluck up the art products. And again and again one found yet another unique specimen of such whimsical invention that it absolutely must be taken home to the collection. Where it was poorest in flowers, the wind blew just as great a richness of life into the field of pebbles.

There were islands and ranges of hills in Peary Land with sculptures in a larger format and forms of more than average genius, in a few places like pure surrealistic cabinets of rarities: but none of them could, nevertheless, be measured with the petrified magic to which I had become the only audience behind Cape Holbæk Fell. Grotesque recastings of fabulous beasts from the dinosaur days side by side with blocks whose surface dissolved in an interlacing of rib patterns like the purest music. It was the masterpieces of the Polar wind that were stored on the high-floating red islands of the past.

(Eigil Knuth reading from his book
The Mystic X in Denmark Fjord)

Stones that are shaped by the force of the wind are the result of a geological process.

But the experience and concept of this process is something that happens in people.

To observe is the basis of it all.

But do we see what we see?

History tells us that things have not looked the same throughout all times. Observation is always colored – not only by light and shadow – but also by the ideas of the time.

We don't know what we see. But observation and idea in cooperation attempt all the time, despite everything, to be clear about what it is we are seeing.

The film's color photo of the fell is a way of reproducing it. It is not the fell itself. Neither is it the only correct or the absolutely true reproduction. It is a method of disseminating an impression of the fell.

Eigil Knuth's reproduction of the same fell is a drawing and it tells something of his method of observation and the geologist's drawing looks completely different and shows that he observes in a completely different way.

Stones lie all over Denmark – loose, as if they came from another place for long-established fells are not to be seen.

It is natural to find out where these stones have come from – and then imagine a means of transport.

When it's a question of a means of transport, then it can never be anything but a *supposition* – that cannot be proven but can be made probably by a jigsaw-puzzle of observations. History has always shown that the same observations can serve different suppositions – even though each era has thought that its suppositions were the valid ones and almost a law of nature.

The Danish beaches are a fine place for investigating loose stones – and in that great company we can isolate a group with a characteristic appearance – so characteristic that there is a sender's address.

In southern Norway we find long-established fells which look exactly like our Danish beach stones – and as we do not find anything that resembles them anywhere else in our neighborhood, we can with reason assume that we have the sender's address on our stones from the Danish beaches.

And the stones were transported by the ice.

The great icing-up, the theory of the ice age, is the supposition currently valid.

This is not just deduced from the problem with the loose stones, just as it is not proven by their existence either – but the circle of problems enters a jigsaw-puzzle that makes the ice age supposition a reasonable way in which to collect the pieces. It gives us a picture of how the surface of Denmark came into being. From an immense inland ice on the Scandinavian fells, glaciers slid forward bringing with them large masses of material, which by the passive and active forces of the glaciers were arranged into the surface of our country. A lovely theory.

Really a poetic supposition.

The apple does not fall far from the tree – and how far can be measured – but this is no proof of the statement.

But 'the apple does not fall far from the tree' is an idea, an idea that makes it reasonable to measure how far.

Observations are no use if one does not have an idea with them.

As one goes around measuring how far the apple fell from the tree one could well have a new idea, even if it isn't something one has measured oneself to.

The idea springs from the imagination, experience, intuition. But the remarkable thing is that it does not spring if we don't measure and observe – even though it is not thus the result of the measurements.

The apple does not fall far from the tree – and then measuring has to be done.

The basis of geology is the observation in nature the geologists call – this field work.

It is registration, collecting, measuring with simple aids and above all observation.

As a young man the German, Alfred Wegener, took part in Denmark's Expedition to North-East Greenland in 1906-09 – the expedition where Mylius-Erichsen, Høeg Hagen and Brønlund perished.

I believe that Wegener's schooling in this hard field life made him the most radical and courageous shaper of the so-called Continental Drift theory. The courage consisted in admitting, with the greatest clarity, the completely childish starting point of the idea. Already as a young man Wegener said:

I myself have the rough and probably narrow viewpoint that the kind of mathematical unravelling that I don't understand – that is to say, those where I can no longer see through the thought process for one can often follow the thought process without reckoning according to the formulas – they must be wrong or meaningless.

Wegener was J.P. Koch's co-worker on the Inland Ice Expedition of 1912–15, where after over-wintering in Northeast Greenland, they crossed the inland ice.

After this expedition Wegener's idea had matured in exemplary simplicity.

He wrote,

The man in the next room has had Andree's large atlas for Christmas. For hours we admired the magnificent maps. And a thought struck me. Please look at the map of the world. Does not the east coast of South America fit exactly into the west coast of Africa, as if they had been connected in the past?

And this is the great idea – the one the many dreamy geography lessons had been taken up with – that the map of the world was a jigsaw-puzzle.

And what can be placed together in thought must in reality have moved apart.

This is the great idea. The so-called Continental Drift – that the continents had once made up one great continent and the present continents were torn apart from this proto-continent. And all the really great-invisible geological processes are connected with this movement.

The Continental Drift is an apple-does-not-fall-far-from-the-tree theory. It is not derived in any learned way from a series of serious scientific investigations. It is a self-evident idea. But in an absolute sense it is unprovable. But nevertheless one always tries to prove this kind of supposition. They are the dynamo of the observations and function as such until a new, great and unprovable idea falls.

Wegener and his idea encountered violent and lengthy opposition – his sin was that the idea was too simple to sound sufficiently scientific and in his attempts to find proofs he overstepped all specialist boundaries.

But today it is generally acknowledged amongst experts that Wegener's jigsaw puzzle is the great dynamo of the geophysical sciences.

Alfred Wegener died in Greenland on an expedition he himself had set up, which was an attempt to measure how far the apple falls from the tree.

The apple does not fall far from the tree.
–(close-up of the 'Neo-Platonic' stone)

THE WORLD IS A MAP
FROM *INCIDENTS WHILE TRAVELING* (1971)
PER KIRKEBY

I.

The sun and the stars tell you where you are on the map. With the map they can steer everything, predict the weather, turn the wildness of the mountains into pedagogy (i.e., understand why you travel through the clouds when you leave the highland of your chapped lips for the greenhouse of the coast). The map is your knowledge and also the limit of your imagination. The Indians are no longer mistaken. Journeys easily become books. You can try to break the map with drugs and stolen glances, but the map is also an enticer. Keep a cool head because here comes something amazing. And you can only see what can be seen, dreams are hard to draw.

II.

When we left Penjamon and journeyed up into the rainforest-clad mountains, we no longer had a map. We had a map of all of Mexico that had served us well for so long, and from it we could see that the fog was clouds on the coastal mountains, after that we knew where we were before we were there. We had a sketch drawn by the guide, Moisés Morales, which we thought was a kind of map, but it was not. We drove to a village without knowing the location. But we were still within the consciousness of the map, there were roads of a kind and you could still get a Fanta soda in some hut. It was cloudy, so even the corners of the Earth were denied us. Without a map, no time and no direction. We were beyond all jurisdiction.

III.

We walked with a guide through the rainforest for three grueling hours to reach the settlement Metzabok, where some isolated Lacandon families were said to live. It was a journey off the maps, but not beyond all jurisdiction, it was just another rule of law that applied, namely knowledge of the rainforest, and in the trees the tiny machete marks of practically invisible pathways. The Lacandon peoples we reached also live off the map, they are beyond the metabolism of society.

THE WORLD IS OUTSIDE OF LANGUAGE
AND OUTSIDE OF WRITING
FROM *INCIDENTS WHILE TRAVELING* (1971)
PER KIRKEBY

The world is material. Material thinks in material. Material you can touch and feel is better material than what you cannot touch and feel. Writing is better material than language. Language is also material and when what is material thinks in material terms we call it thought. The rest of the world cannot simply be translated into thought because thought is not thought in the rest of the world's material. For instance, the great problem of geology is that geologists do not express themselves in the material of the material but in thought. The fathers were more at one with their material, because everything was of one and the same, even if they said so; indeed Stensen became so aware of the problem of saying geology that he stopped on the same account and became a Catholic bishop. All, all rock from the oldest to the youngest was formed in the water, said Stensen, and later the Neptunists, and from fire comes everything; all rock has volcanic origins, said Moro, and with him the Plutonists. As such, the discipline retained its fascination. Language has become presumptuous because the world has been transformed into thought. But there is writing that is pure as it is more material in material than thought. *De solido intra solidum naturaliter contento dissertationis prodromus*, as Stensen said, albeit in Latin, by which it became a more material, and therefore slightly better, geology.

WHEN I FELT THE URGE TO GO
TO THE LAND OF THE MAYA
FROM *INCIDENTS WHILE TRAVELING* (1971)
PER KIRKEBY

in Central America I did so in part because of having become interested by coincidence in what the Maya left behind and the abilities they possessed that were conducive to imagination. But mostly it was because of the fiction we call drawing. Drawing has always been magical to me. I have worked a lot with the hand and the eye, innocence and systems of signs. But there was a kind of relative innocence I wanted to try

and recover (i.e., to sit down and for instance draw a tree, to depict something because it was engrossing). I used to do it when I was quite young, and it was marvelous, but at the time I thought it all had to do with rolling up one's sleeves because I was never taught by Eckersberg. Since then I have become deflowered, and on that basis I wanted to be representational again. It's no easy matter, of course, so I hit upon this fiction of journeying to the hidden jungle cities on the heels of Catherwood, the renowned expedition artist of the last century. It was sufficiently far away from everything I knew for there to be a chance that the fiction might bear some fruit. What was important was finding material rather than returning home with drawn masterpieces.

THE SECRET (EXCERPT)
FROM *ISOLATION OF THE PARTS* (1980)
PER KIRKEBY

– the cold colors. The great cigar smoker. Who stole the home-rolled cigars of the Lacandon. The cave of cold colors. The blustery night. Violet, alas. Violet. Becomes red earth blue. The distant mountains. In mist. Here white. How much red. The cigar smoker sleeps on the floor. The brown leaves are cave walls, in the smoke the backdrop of the mountains. What does the color sphere say? Does brown become violet? Indeed, for the color sphere is the earth, the colors are geography. Here, the geography spins forth: the poles are white, both, not one black, one white. Two white – white is the striving of the surface. The equator contains all colors. The center of the sphere is black, the contagion of all colors. The greatest contagion is the mixture of green and red. Yellow – red and green are the most crucial of colors. Green is the surface until the plants yield to desert yellow and red. Blue is everywhere. Blue and green make things darker though never sully; blue and red become upper violet; blue and yellow return to greenness.

Are the salons caves?
The hopeful paintings
full of earth
Mud
The blue-violet mist
The red-violet morning

SCULPTURES OF BRICK
FROM *EVOLUTION* (1985)
PER KIRKEBY

Munch wrote in a letter from the exhibition in Cologne in 1912: "The wildest paintings in all of Europe are gathered here. I am purely classical and jaded. The Cathedral is shaken in its foundation.

The great classicism. The first attempt to find a way. The first brick sculptures I did came out of a naive idea that at the time drove and underpinned my work: that art fluctuated between pure and impure. Not in the strict moral sense, but as tangible artistic entities. The impure contained all the associations and the references. The pure was the structure, exposed and bare. Naturally, all art contained elements of both, but in the years in question (the early sixties), the ideal was purity. The ideal of the Zeitgeist. Perhaps that's why its opposite was called impure. Given the era, I suppose I, too, wanted purity, but I functioned only impurely. Therefore, presumably, I proceeded on the basis of these two categories in order to spike my impurity with a suitable measure of purity. There was more moralism in it than I wanted to believe: such dosages of purity were not entirely value-free.

I was constantly aware of and distressed by what was so intensely banal about "the system," but I needed the naïveté. With it I could for instance make a blue color usable: pure and impure, sky and blue at random. And with it I could underpin my inclinations towards brick: brick and its rules, and whatever else is a part of the ancient craft, was pure structure that accommodated what was so intensely banal about "the system," but I needed the naïveté. With it I could for instance make a blue color usable: pure and impure, sky and blue at random. And with it I could underpin my inclinations towards brick: brick and its rules, and whatever else is a part of the ancient craft, was pure structure that accommodated what was called conceptual ideas. And conversely brick was full of associations and references. References to the great, historically deep architecture, with ruins and other scenery, drifting fog, moonlight. And for me full of associations to childhood experiences in the shadow of enormous chunks of Gothic brick.

So I made my sculptures without concern, until architectural misunderstandings of the day began to cast doubt on them. On their purity, the bricks themselves, and their set of norms. It would never have happened to bronze. I almost gave up on the brick sculpture for documents for that reason. Until the essence of the sculpture thrust its way out during a sleepless night in a sleeping compartment, forcing the bricks towards a coarseness and unreasonableness that removed from the block all charm and architectural obligingness.

I see no difference in principle between the sculptures I create by my own hand and those I commission others to build in brick. In a certain respect, however, the brick sculptures possess a very clear appearance: they call attention to the anonymity of the work as an entity that cannot be ignored. Anonymity is a paradoxical aspect of any masterly work of art. Elderly painters often achieve near-horrifying anonymity in their work: an "emptiness" that is the result of much effort. Sculptures possess to a much greater extent than paintings a kind of hereditary anonymity. To fashion an "object" is an action that almost transcends the individual. What is given and anonymous

comes across that much more clearly in painting, where fear of anonymity may more easily be exorcised by means of tricks endeavoring towards originality. And where only the genuinely original master sees the true wisdom of anonymity. In sculpture: to shape by hand is to shape by hand, to carve is to carve, to build is to build. The anonymity is more concrete. To paint is to paint, textural quality, etc. Painting has periodically sought to imitate the naturalness of sculpture, though it is nowhere near as obvious.

Anonymity in this sense is perhaps the closest I can get to a description of what I understand by classicism. A concept I have been ready to employ because of its scent, its airiness, its blare of trumpets. It is this very quality of anonymity that we have found greatest difficulty grasping in historical classicism. But which once seen nonetheless remains so inescapably. It is my own Thorvaldsen.

Therefore I employ the brick sculptures to refer to and maintain the classicism and the anonymity of the sculptures done by hand. And I employ the sculptures done by hand to maintain what is intuitive and confident in the brick sculptures. But each sculpture is of course its own; it contains this as well as the other, while hopefully avoiding labored and petty originality. Even if the bricks no longer adhere to the norms.

NOTES ON THE BRICK SCULPTURES
FROM *HANDBOOK*
PER KIRKEBY

I.

That youthful problem: pure-impure, by which I was plagued in my formative years. Pure meant pure form or pure texture, entities with no associations. Impure was burdened, encumbered with indistinct recollections, associations losing themselves in the depths of history.

I took a brick to be both pure and impure at the same time. An elementary form, which moreover exuded associations, historically encumbered, albeit in a relatively pleasant manner: clean, so to speak. Color, light, texture made common cause with this historic building material, but association was “real” rather than “symbolic.”

Bricks could build into sustainable and interesting structures if only you followed certain fixed rules. It was a system.

Here was an opportunity – so I believed in those youthful years – to transcend, or combine, the nagging schism of pure vs. impure. It was a first step on a visionary path.

II.

For that reason it should come as no surprise that the first phase turned out monolithic, crystalline.

They were like any decent monolith should be: mysterious, impenetrable and yet quite natural. Here, the great advantage of brick came to the fore: its calm and self-apparent anonymity. With brick one could create monolithic monuments that were not intrusively

personal, “private,” but which calmly asserted their challenge, and all the more strongly as they appeared so self-apparent. It was a necessary step: the naturalness, this anonymity, in order to even approach the work of art that could be built out and extended into an all-inclusive conception.

III.

The work that is both there and not there. That need not be circumvented all the while you can walk inside it. That is massive in appearance, and yet transparent. That looks like a building and yet is not, and which is not an oversized sculpture, but which does not merely shift its weight uneasily from one leg to the other. Because it is entirely what it is and does not even pose the question. Though perhaps other questions. About the measured sky. About the constancy of walls, and the fleeting nature of buildings. About human ingenuity liberated from intellectual vice. About playing hide and seek and having a wall to play ball against.

PER KIRKEBY

PP. 10–11, 18–19, 20–21, 24, 114
Lucerne II (Angle) [Lucerna II (Ángulo)], 1976
 Ladrillos amarillos y mortero
 [Yellow bricks, mortar]
 60 x 70 x 100 cm [23.6" x 27.5" x 39.3"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby
 y Galleri Susanne Ottesen

PP. 12–13
Copenhagen I [Copenhagen I], 1966
 Ladrillos amarillos sin mortero [Yellow bricks]
 60 x 36 x 36 cm [23.6" x 14.1" x 14.1"]
 Cortesía Museum Jorn

PP. 14–15, 111, 113
Essen VIII (Truncated Column)
 [Essen VIII (Columna trunca)], 1977
 Ladrillos rojos y mortero [Red bricks, mortar]
 32 x 70 x 70 cm [12.5" x 27.5" x 27.5"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby
 y Galleri Susanne Ottesen

PP. 16–17
Frankfurt am Main [Fráncfort del Meno], 1994
 Ladrillos amarillos y mortero
 [Yellow bricks, mortar]
 24.5 x 1,000 x 64.3 cm [9.6" x 393.7" x 25.3"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby
 y Galleri Susanne Ottesen

PP. 22–23
Paris III [Paris III], 2017
 Ladrillos rojos y mortero [Red bricks, mortar]
 52 x 179 x 47 cm [20.4" x 70.4" x 18.5"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby
 y Galleri Susanne Ottesen

P. 25
 Bosquejo de Monte Albán
 [Sketch of Monte Albán], 1971
 Lápiz sobre papel [Pencil on paper]
 14.8 x 21 cm [5.8" X 8.2"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 26–29, 54–57
 Cuaderno de campo de excursión a la Tierra de
 Peary [Peary Land expedition work journal], 1963
 23 x 18.5 cm [9" x 7.2"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 30–31
 Boceto realizado durante un viaje a Berna
 [Sketch from a trip to Bern], 1979
 Tinta sobre papel [Ink on paper]
 14 x 10.5 cm [5.5" x 4.1"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 32–33
 Cuaderno de campo de excursión a México
 [Field journal of trip to Mexico], 1971
 17 x 11cm [6.6" x 4.3"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 34–35
 Cuaderno de campo de excursión a México
 [Field journal of trip to Mexico], 1971
 17 x 11 cm [6.6" x 4.3"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 36–37
 Dibujos arqueológicos en una hoja suelta, s.f.
 [Loose sheet with archeological drawings, n.d.]
 Lápiz sobre papel [Pencil on paper]
 29.5 x 21 cm [11.6" x 8.2"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 38
 Dibujo maya (Tikal, Templo IV)
 [Mayan sketch (Tikal, Temple IV)], 1971
 Lápiz y tinta sobre papel [Pencil and ink on paper]
 21 x 14.8 cm [8.2" x 5.8"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 39
 Dibujo maya (Tikal, Templo I)
 [Mayan sketch (Tikal, Temple I)], 1971
 Lápiz y tinta sobre papel [Pencil and ink on paper]
 21 x 14.8 cm [8.2" x 5.8"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 40
 Dibujo maya (Bonampak)
 [Mayan sketch (Bonampak)], 1971
 Lápiz y tinta sobre papel [Pencil and ink on paper]
 21 x 14.8 cm [8.2" x 5.8"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 41
 Dibujo maya (Bonampak)
 [Mayan sketch (Bonampak)], 1971
 Tinta sobre papel [Ink on paper]
 21 x 14.8 cm [8.2" x 5.8"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 42
 Dibujo maya (Tikal, Templo IV visto desde
 el Templo I)
 [Mayan sketch (Tikal, Temple IV
 as seen from Temple I)], 1971
 Lápiz sobre papel [Pencil on paper]
 21 x 14.8 cm [8.2" x 5.8"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 43
 Bosquejo de Copán, (Estela 6)
 [Sketch of Copán, (Stela 6)], 1971
 Lápiz sobre papel [Pencil on paper]
 21 x 14.8 cm [8.2" x 5.8"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 44–45
 Dibujo de serpiente azteca
 [Sketch of an Aztec snake], c. 1972
 Tinta sobre papel [Ink on paper]
 11.5 x 16.5 cm [4.5" x 6.4"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 46–47
 Esquema de formación delta en Børglum
 Elv, Groenlandia [Diagram of delta formation
 in Børglum Elv, Greenland], 1963
 Tinta china sobre papel transparente
 [India ink on transparent paper]
 30 x 21 cm [11.8" x 8.2"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 48–49
 Dibujo de Cuicuilco [Sketch of Cuicuilco], 1971
 Lápiz sobre papel [Pencil on paper]
 10 x 30 cm [3.9" x 11.8"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 50
 Dibujo maya (Tikal, Templo IV)
 [Mayan sketch (Tikal, Temple IV)], 1971
 Lápiz y tinta sobre papel [Pencil and ink on paper]
 14.8 x 21 cm [5.8" x 8.2"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 51
 Dibujo maya (Tikal, Templo IV)
 [Mayan sketch (Tikal, Temple IV)], 1971
 Lápiz y tinta sobre papel [Pencil and ink on paper]
 14.8 x 21 cm [5.8" x 8.2"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 52–53
 Esquema de Midtsommersøerne, Groenlandia
 [Diagram of Midtsommersøerne, Greenland], 1963
 Tinta china y carboncillo sobre papel transparente
 [India ink and charcoal on transparent paper]
 30 x 21 cm [11.8" x 8.2"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 58–59
 Cuadernos con estudios sobre motivos
 mesoamericanos [Notebooks with
 studies on Mesoamerican motifs], 1971
 10 x 6 cm [3.9" x 2.3"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

PP. 60–63
Bla, Ornament [Azul, ornamento
 /Blue, Ornament], 1969
 Libro de artista [Artist book]
 30 x 15 cm [11.8" x 5.9"]
 Cortesía The Per Kirkeby Archive, Museum Jorn

P. 65
 Sin título [Untitled], 2001
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]
 200 x 110 cm [78.7" x 43.3"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 66–67
 Sin título [Untitled], 1982
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]
 130 x 200 cm [51.1" x 78.4"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 68–69
Plate II [Placa II], 1981
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]
 95 x 116 cm [37.4" x 45.6"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 70–71
Holz I (Wood I) [Holz I (Madera I)], 1994
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]
 200 x 170 cm [78.7 " x 66.9"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 72–73
 Sin título [Untitled], 2005
 Témpera sobre tela [Tempera on canvas]
 200 x 300 cm [78.4" x 118.1"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 74–75
 Sin título [Untitled], 2011
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]
 175 x 250 cm [68.8" x 98.4"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 76–77
 Sin título [Untitled], 1989
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]
 145 x 135 cm [57" x 53.1"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

P. 79
 Sin título [Untitled], 1998
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]
 200 x 130 cm [78.7" x 51.1"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

P. 81
 Sin título [Untitled], 2008
 Témpera sobre tela [Tempera on canvas]
 200 x 130 cm [78.7" x 51.1"]
 Cortesía Michael Werner Gallery, New York,
 London and Berlin

PP. 82–83
 Sin título [Untitled], 1968
 Técnica mixta sobre masonita
 [Mixed media on Masonite]
 122 x 122 cm [48" x 48"]
 Cortesía Michael Werner Gallery, New York,
 London and Berlin

P. 84–85
 Sin título [Untitled], 1987
 Técnica mixta sobre masonita
 [Mixed media on Masonite]
 122 x 122 cm [48" x 48"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

P. 86
 Sin título [Untitled], 2015
 Técnica mixta sobre masonita
 [Mixed media on Masonite]
 122 x 122 cm [48" x 48"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

P. 87
 Sin título [Untitled], 2015
 Técnica mixta sobre masonita
 [Mixed media on Masonite]
 122 x 122 cm [48" x 48"]
 Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
 Werner Gallery, New York, London and Berlin

P. 88
Sin título [Untitled], 2012
Técnica mixta sobre masonita
[Mixed media on Masonite]
122 x 122 cm [48" x 48"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
Werner Gallery, New York, London and Berlin

P. 89
Sin título [Untitled] 2011
Técnica mixta sobre masonita
[Mixed media on Masonite]
122 x 122 cm [48" x 48"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
Werner Gallery, New York, London and Berlin

P. 90
Sin título [Untitled], 1978–1979
Técnica mixta sobre masonita
[Mixed media on Masonite]
122 x 122 cm [48" x 48"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
Werner Gallery, New York, London and Berlin

P. 103
Sin título (*Lyon/Læsø*)
[Untitled (*Lyon/Læsø*)], 1986
Carboncillo, tinta china y lápiz sobre papel
[Charcoal, India ink, pencil on paper]
50 x 65 cm [19.6" x 25.5"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 104–105
Sin título [Untitled], 1986
Lápiz, tinta china, carboncillo y gouache
sobre papel [Pencil, India ink, charcoal,
gouache on paper]
50 x 65 cm [19.6" x 25.5"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 106–107
Sin título [Untitled], 1987
Lápiz, gouache y carboncillo sobre papel
[Pencil, gouache, charcoal on paper]
64 x 92 cm [25.1" x 36.2"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby y Michael
Werner Gallery, New York, London and Berlin

PP. 109–110, 116
Leeuwarden (Dobben IV), 1989
Ladrillos rojos y mortero [Red bricks, mortar]
60 x 300 x 300 cm [23.6" x 118.1" x 118"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby
y Galleri Susanne Ottesen

PP. 112–113
Frankfurt am Main [Fráncfort del Meno], 1994
Ladrillos amarillos y mortero
[Yellow bricks, mortar]
24.5 x 1,000 x 64.3 cm [9.6" x 393.7" x 25.3"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby
y Galleri Susanne Ottesen

PP. 114–115
Læsø VII, 1982–98
Ladrillos rojos y mortero [Red bricks, mortar]
52 x 161 x 35 cm [20.4" x 63.3" x 13.7"]
Cortesía The Estate of Per Kirkeby
y Galleri Susanne Ottesen

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

PP. 10–63, 65–90, 103–107
© The Estate of Per Kirkeby

PP. 12, 13
© Troels Andersen

PP. 64, 91
© Teit Jørgensen

PP. 70–71, 78–79
© Francisco Kochen

PP. 109–113
© GLR Estudio (Gerardo Landa y Eduardo López)

PP. 79, 82–83, 86, 87
© Eva Herzog

PP. 66–67, 72–73, 89
© Jörg von Bruchhausen

PP. 76–77, 81, 84–85, 88, 90
© Mark Woods

PP. 74–75
© Jason Wyche

Este catálogo fue publicado con motivo
de la exposición [This catalog was published
on the occasion of the exhibition]

PER KIRKEBY.
EVOCACIÓN DE LA POSTERIDAD
[PER KIRKEBY. EVOCATION OF POSTERITY]

13 julio–15 octubre, 2023
[July 13th–October 15th, 2023]
Museo Tamayo

CURADURÍA DE [CURATED BY]
Andrés Valtierra

PER KIRKEBY.
EVOCACIÓN DE LA POSTERIDAD
[PER KIRKEBY. EVOCATION OF POSTERITY]

Primera edición, 2023 [First edition, 2023]

Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Museo Tamayo
Fundación Olga y Rufino Tamayo
Michael Werner Gallery
Galleri Susanne Ottensen

TEXTOS [TEXTS]
© The Estate of Per Kirkeby
© Andrés Valtierra

IMÁGENES [IMAGES]
Teit Jørgensen
Francisco Kochen
GLR Estudio (Gerardo Landa y Eduardo López)

COORDINACIÓN EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATOR]
Ana Sampietro Brosa

DISEÑO [DESIGN]
Maricris Herrera & Taro Cantú
@Estudio Herrera
y [and] Sofía Ruiz (Museo Tamayo)

CORRECCIÓN DE ESTILO Y LECTURAS FINAS
[COPYEDITING AND PROOFREADING]
Aída Cantú

TRADUCCIÓN DEL DANÉS AL INGLÉS
(GEOLOGÍA–¿UNA CIENCIA?)
[DANISH TO ENGLISH TRANSLATION
(GEOLOGY–A SCIENCE?)]
Peter Shield

TRADUCCIÓN DEL DANÉS AL INGLÉS
(SELECCIÓN DE TEXTOS
DE PER KIRKEBY)
[DANISH TO ENGLISH TRANSLATION
(SELECTION OF TEXTS
BY PER KIRKEBY)]
Martin Aitken

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL
(SELECCIÓN DE TEXTOS
DE PER KIRKEBY)
(LA GEOLOGÍA – ¿UNA CIENCIA?
DE PER KIRKEBY)
[SPANISH TRANSLATION
(SELECTION OF TEXTS
BY PER KIRKEBY)
(GEOLOGY – A SCIENCE?
BY PER KIRKEBY)]
Pablo Soler Frost

TRADUCCIÓN AL INGLÉS
(PRESENTACIONES,
TEXTO ANDRÉS VALTIERRA)
[ENGLISH TRANSLATION
(FOREWORDS,
TEXT ANDRÉS VALTIERRA)]
Aída Cantú

PRE-IMPRESIÓN,
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
[PRE-PRINTING, PRINTING AND BINDING]
Repro.Grafika, S.C.
Impreso en Oaxaca, México
[Printed in Oaxaca, Mexico]

© 2023 *Per Kirkeby. Evocación de la posteridad*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/
Museo Tamayo/Fundación Olga y Rufino Tamayo/
Galería Michael Werner Gallery, New York,
London and Berlin/The Estate of Per Kirkeby

Museo Tamayo
Paseo de la Reforma 51
Bosque de Chapultepec
Miguel Hidalgo
11850, Ciudad de México

Todos los derechos reservados. Queda prohibida
la reproducción total o parcial de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático, la
fotocopia o la grabación, sin la previa autorización
por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes
y Literatura, el Museo Tamayo y la Fundación Olga
y Rufino Tamayo. [All rights reserved. No part of
this work may be reproduced in whole or in part by
any means or process, including reprography and
computer processing, photocopying or recording,
without the prior written permission of the Instituto
Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo
Tamayo and Fundación Olga y Rufino Tamayo.]

ISBN: 978-607-99805-1-1

La publicación de este libro fue posible gracias
al apoyo de Michael Werner Gallery, New York,
London and Berlin. [This publication was made
possible with the support of Michael Werner
Gallery, New York, London and Berlin.]

SECRETARÍA DE CULTURA	MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO
SECRETARIA DE CULTURA [MINISTER OF CULTURE] Alejandra Frausto Guerrero	DIRECTORA [DIRECTOR] Magali Arriola
SUBSECRETARIA DE DESARROLLO CULTURAL [DEPUTY DIRECTOR OF CULTURE DEVELOPMENT] Marina Núñez Bespalova	SUBDIRECTORA [DEPUTY DIRECTOR] Andrea Valencia
TITULAR DE LA UNIDAD DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS [HEAD OF ADMINISTRATION AND FINANCE UNIT] Omar Monroy Rodríguez	SUBDIRECTOR DE COLECCIONES [HEAD OF COLLECTIONS] Juan Carlos Pereda Gutiérrez
DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL [GENERAL DIRECTOR OF SOCIAL COMMUNICATION] Manuel Zepeda Mata	SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA [HEAD OF ADMINISTRATION] Karla E. Hernández
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA	SUBDIRECTORA TÉCNICA [PRODUCTION MANAGER] Martha Sánchez Fuentes
DIRECTORA GENERAL [DIRECTOR] Lucina Jiménez	JEFA DE DESARROLLO [HEAD OF DEVELOPMENT] Mara Ortega Arena
SUBDIRECTORA GENERAL DE PATRIMONIO ARTÍSTICO INMUEBLE [DEPUTY DIRECTOR OF ARTISTIC HERRITAGE BUILDING AND SITES] Dolores Martínez Orralde	COORDINACIÓN DE DIRECCIÓN [HEAD OF MANAGEMENT] Lena Solà Nogué
DIRECTORA DE DIFUSIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS [HEAD OF COMMUNICATION] Lilia Torrentera Gómez	COORDINADORA DE EVENTOS [EVENT COORDINATOR] Silvia Sánchez
COORDINADORA NACIONAL DE ARTES VISUALES [NATIONAL COORDINATOR OF VISUAL ARTS] Lluvia Sepúlveda Jiménez	CURADORA EN JEFE [CHIEF CURATOR] Magali Arriola
	CURADORA ASOCIADA [ASSOCIATE CURATOR] Andrea Valencia
	COORDINADORA DE EXPOSICIONES [EXHIBITION COORDINATOR] Ana Sampietro
	ASISTENTE CURATORIAL [ASSISTANT CURATOR] Lena Solà Nogué
	REGISTRO DE OBRA Y CONTROL [HEAD REGISTRAR] Elizabeth Aguilar
	ASISTENTE DE REGISTRO Y CONTROL DE OBRA [ASSISTANT REGISTRAR] Pilar Robledo Yod García
	ASISTENTE DE COLECCIONES [ASSISTANT OF COLLECTION] Lorenza Herrasti

ENCARGADO DE BODEGA DE ACERVO [COLLECTION MANAGER] Enrique Posadas	JEFE DE EDUCACIÓN [HEAD OF EDUCATION] Jaime Ruiz	COORDINADORA DE EDUCACIÓN [EDUCATION COORDINATOR] Rubi Gokigenyo	ACCESIBILIDAD E INCLUSIÓN [ACCESSIBILITY] Ana Fernanda González	CENDOC CENTRO DE DOCUMENTACIÓN [DOCUMENTATION CENTER] Mónica Oliva	COORDINADORA DE DIFUSIÓN [OUTREACH COORDINATOR] Victoria Cornejo	DISEÑO [DESIGN] Sofía Ruiz	RECURSOS MATERIALES [MATERIAL RESOURCES] Octavio Villaescusa	RECURSOS FINANCIEROS [FINANCIAL RESOURCES] Julieta Islas Solís Hilda Islas Solís	GESTIÓN DOCUMENTAL Y ARCHIVO DE TRANSPARENCIA [ARCHIVE AND ACCESS TO INFORMATION] Delia Velázquez Gama	AUXILIAR ADMINISTRATIVA [ADMINISTRATIVE ASSISTANT] Verónica Miranda	PAQUETERÍA [CLOAKROOM] Ivonne Díaz	AUXILIAR [AUXILIARY] Armando Estrada Rojas	ESTACIONAMIENTO [PARKING] Antonio Ovalle Martínez Daniel Jiménez Miguel Ovalle Martínez Olivo Sotero Álvarez Óscar Molina Camacho
---	--	---	--	---	---	----------------------------------	--	---	--	--	--	--	---

JARDINERÍA [GARDENING] Daniel Reyes Ramírez	JEFE DE MUSEOGRAFÍA [HEAD OF EXHIBITION DESIGN] Rodolfo García Lara	EQUIPO DE MONTAJE [ART HANDLERS] Carlos Maldonado Bravo Jorge Alvarado Arellano Pablo Servín Ángel	JEFE DE MEDIOS AUDIOVISUALES [HEAD OF AUDIOVISUAL] Jacobó Isaac Horowich Sánchez	EQUIPO DE MEDIOS AUDIOVISUALES [AUDIOVISUAL ASSISTANT] Juan Martín Chávez Vélez	JEFE DE MANTENIMIENTO [HEAD OF MAINTENANCE] Andrés Rivera Arrieta	EQUIPO DE MANTENIMIENTO [MAINTENANCE] Daniel Lescas Rojas Jorge Luis Sánchez Ramos	JEFE DE SEGURIDAD [HEAD OF SECURITY] Alfredo Espíndola Vélez	EQUIPO DE SEGURIDAD [SECURITY TEAM] Alfonso Alvarado Arellano Luna Alicia Barreto Flores Verónica Arrieta	TIENDA TAMAYO [TAMAYO STORE] Victoria Martínez Villar Yuritzi Amado Mendoza	DERECHOS DE AUTOR RUFINO TAMAYO [COPYRIGHT RUFINO TAMAYO] María Eugenia Bermúdez de Ferrer Julio César Álvarez	FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO	PRESIDENTA [PRESIDENT] Alejandra Servitje	DIRECTORA [DIRECTOR] Sonya Santos Garza	SECRETARIO [SECRETARY] Jerónimo Gaxiola Balsa
--	--	--	---	--	---	---	--	---	--	---	-----------------------------------	---	---	--

TESORERO [TREASURER] Ismael Reyes Retana	ADMINISTRACIÓN [ADMINISTRATION] Gabriela Araiza	PATRONOS [BOARD OF TRUSTEES] Aimée Labarrere de Servitje Alfonso Castro Díaz Alejandro Ramírez Magaña Bertha González Nieves Begoña De Pedro Arsuaga Carlos Hank Rhon David Jassan Rosas Eugenio López Alonso Fabián e Hilda Gosselin Fernando Chico Pardo Fernando Elías Calles Francisco Agustín Coppel Luken Gabriela Cámara Bargellini Guadalupe de la Vega Arizpe Juan Cortina Gallardo Julio Serrano Espinosa Marcos Enrique Dau Iñiguez María Eugenia Bermúdez Flores Nicolás Carrancedo Ocejo Rosa María Bermúdez Flores Rudy Weissenberg y Rodman Primack Salomé Carrete Alfeiran	ASOCIADOS [ASSOCIATES] Armando Beltrán Zacarías Carmen Serra Ávila Enrique y Beatriz Vainer Rodrigo Peñafiel	MIEMBRO HONORARIO [HONORARY ASSOCIATE] Jaime Zabłudovsky Kuper	CÍRCULO CONTEMPORÁNEO Alejandro Bracho Alejandro G. Gutiérrez Alejandro Jassan Alicia Gutiérrez Amanda Echeverría Anapaula Zamacona Anuar Duclaud Beatriz Mapelli Bettina Kiehnle Bernardo Saenger Carmen Castillo Catalina Zambrano Cecilia Cervantes Cecilia Laffan China Cerrillo Edith Vaisberg Eduardo Saenger Fátima González Fernando Vázquez-Chelius Gerardo Sarur Guillermo Martínez Javier Estevez Jezer Alarcón
---	--	---	---	--	---

Jimena Antunez Juan Antonio Margain Juan Carlos Olivares Louise Carla Sala Madeline Lowenthal Magnolia de la Garza Manuel Cervantes Marcella Lambert Marcos Ruiz María Fernanda Cadena María Eugenia Cadena María Rivero Mario Bours Mauricio de la Garza Mercedes Gutierrez Mercedes Nasta Miriam Torres Moisés Micha Nicole Guillén Pablo Estevez Pablo Sepúlveda De Yturbe Paige Haran Pamela Ocampo Rafael Micha Ramiro Fernández Ramiro González Luna Rita Marimen Rodrigo Acierno Rodrigo Peñafiel Serapión Fernández Sharon Marie Pérez Simenson Sofía Servitje Sofía García Sophia Loyzaga Tatiana Peralta Toni Sadurni Valeria Martínez
--

AGRADECIMIENTOS

El Museo Tamayo desea agradecer el invaluable apoyo de Charlotte y Sophus Kirkeby; The Per Kirkeby Estate; Gordon VeneKlasen, Birte Kleemann y la Michael Werner Gallery; Susanne Ottesen, Allegra Nancini Barker y la Galleri Susanne Ottesen; Arne Fremmich, Lucas Haberkorn y al Museum Jorn; a la Embajada de Dinamarca en México, así como la Danish Art Fundation.



CULTURA

■ INBAL

Michael Werner Gallery

MUSEO TAMAYO