

RUFINO

ÍNDICE

EDITORIAL Comenzamos <i>Sofía Hernández Chong Cuy</i> 4	ENTRETANTO AMPLIACIÓN La ampliación Tamayo 62	SÚMATE VIAJA CON TAMAYO Álbum: Nueva York 130
HOY	COLABORACIÓN Beca de Viaje <i>Patricia Phelp de Cisneros</i> 70	Viaja con Tamayo "Segunda Parada: Oaxaca" 133
PROYECTO ESPECIAL Desde el escritorio curatorial: De tácticas y estrategias <i>Magalí Arriola</i> 12	Museo como nodo <i>Daniela Pérez</i> 78	BIOS 136
ACERCAMIENTOS AL ACERVO Notas <i>Hacia la barriga de un pichón</i> <i>Raimundas Malašauskas</i> 16	SIEMPRE La Colección <i>Juan Carlos Pereda</i> 84	
MICROHISTORIAS Y MACROMUNDOS ¿Algo qué predecir acerca del futuro? <i>Magalí Arriola</i> 26	Los Picassos <i>Carmen Cebreros</i> 90	
VOLUMEN Play <i>Daniela Pérez</i> 34	Los Tamayo de Tamayo <i>Juan Carlos Pereda</i> 104	
"Boom, Boom, Boom" <i>Emily Roydson + MEN</i> 38	AYER	
Slowdancing con Los Super Elegantes <i>Adriana Lara</i> 40	CONÉCTATE Perfil: Robert Litman www.rufino.mx 118	
DIÁLOGOS Primer Diálogo: María Guerra + Dominique Liquois <i>Magnolia de la Garza</i> 48	MAÑANA INSCRÍBETE Curso de arte 122	
La Guerra <i>Pablo Vargas Lugo</i> 54	COMPRA Publicaciones 124	
	VISITA Cartelera 127	



CONTENTS

EDITORIAL At the Outset <i>Sofía Hernández Chong Cuy</i> 5	MEANWHILE EXPANSION Museo Tamayo's Expansion 63
TODAY	COLLABORATION Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant 71
SPECIAL PROJECT From the Curatorial Desk: On Tactics and Strategies <i>Magalí Arriola</i> 13	Museum as Hub <i>Daniela Pérez</i> 79
ACTIVATING THE COLLECTION Notes <i>Into a Belly of a Dove</i> <i>Raimundas Malašauskas</i> 17	ALWAYS The Collection <i>Juan Carlos Pereda</i> 85
MINOR HISTORIES, LARGER WORLDS Is There Something to Predict about the Future? <i>Magalí Arriola</i> 27	The Picassos <i>Carmen Cebreros</i> 91
VOLUME Play <i>Daniela Pérez</i> 35	Tamayo's Tamayos <i>Juan Carlos Pereda</i> 105
"Boom, Boom, Boom" <i>Emily Roydson + MEN</i> 38	YESTERDAY
Slowdancing with Los Super Elegantes <i>Adriana Lara</i> 41	CONNECT Profile: Robert Litman www.rufino.mx 119
DIALOGUES Dialogue 1: María Guerra + Dominique Liquois <i>Magnolia de la Garza</i> 49	
La Guerra <i>Pablo Vargas Lugo</i> 55	

Comenzamos

Sofía Hernández Chong Cuy

Tienes en tus manos el primer número de *Rufino*, una revista que presenta la visión renovada del Museo Tamayo. El futuro programa del museo abarca varios formatos de exposición dinámicos —presentación en salas, publicaciones, eventos en vivo—, así como proyectos que conectan el pasado con el presente, lo local con lo global, individuos con comunidades. Debido a que el arte contemporáneo no sólo articula el presente, sino que además puede cambiar el pasado, el programa del museo busca provocar la concepción de nuevos imaginarios sociales.

El título de *Rufino* proviene del primer nombre del fundador del museo, el artista mexicano Rufino Tamayo. Al retomarlo sugerimos una experiencia más íntima del proceso creativo, los proyectos artísticos y las exploraciones curatoriales del museo, además de una mirada más personal hacia esta institución pública.

Esta primavera inauguramos una serie de exposiciones que se programará durante los próximos tres años. *Microhistorias* y *macromundos* se enfoca en las constantes aproximaciones y quiebres del arte contemporáneo con la historia. Cada año, esta serie se

abocará a un periodo histórico particular, comenzando por el siglo XIX. Los primeros dos proyectos curatoriales de esta serie incluyen las exposiciones de Joachim Koester y Adrià Julià, presentadas en “¿Algo qué predecir acerca del futuro?” por su curadora Magalí Arriola, quien ha sido fundamental en la conceptualización del programa. Magalí también invitó al colectivo artístico Claire Fontaine a exhibir su trabajo en el patio de esculturas del museo. Su texto *De tácticas y estrategias* ofrece su punto de vista sobre los cambios institucionales en el Museo Tamayo y argumenta a favor del entendimiento del artista como intelectual.

También se inaugura en primavera la serie de exposiciones *Acercamientos al acervo*, para la cual el museo invita a un profesional del medio cultural a concebir un proyecto con obras de la colección permanente del Museo Tamayo. El primer proyecto cuenta con la curaduría de Raimundas Malašauskas, cuya práctica ha contribuido en la redefinición del quehacer expositivo a nivel internacional. Incluido en este número de *Rufino* se encuentran las notas de *Hacia la barriga de un pichón*, su exposición en el Tamayo, para la



At the Outset

Sofía Hernández Chong Cuy

In your hands is the inaugural issue of *Rufino*, a magazine embodying a renewed vision for the Museo Tamayo. The museum's future program embraces a number of dynamic exhibition formats—gallery displays, publications, live events—as well as projects connecting past and present, local with global, individuals to communities. Because contemporary art not only articulates the present, but can also change the past, the museum program aims to provoke new social imaginaries.

Rufino takes its title from the first name of the museum's founder, Mexican artist Rufino Tamayo. By doing so, it suggests a more intimate experience of creative processes, artistic projects, and curatorial endeavors at the museum, as well as a more personal look at this public institution.

There couldn't be a better time for *Rufino* and the museum's new vision. In a year commemorating the bicentennial of Mexico's independence and the centenary of the revolution, Museo Tamayo is taking the opportunity to contribute to and expand these narratives. To do this, the museum must make a program that is locally

meaningful and at the same time internationally significant.

This spring inaugurates a three-year exhibition series, *Minor Histories, Larger Worlds*, addressing contemporary art's consistent ties and significant breaks with history. Each year, this series focuses on an historical period, starting with the nineteenth century. The first two curatorial projects in the series include exhibitions by Joachim Koester and Adrià Julià, and are introduced here in “Is There Something to Predict about Future?” by its curator Magalí Arriola, who was instrumental in conceptualizing the program. Magalí also invited the artist collaborative Claire Fontaine to exhibit their work at the museum's sculpture patio. Her text “On Tactics and Strategies” responds personally to the institutional changes at Museo Tamayo, and argues for an understanding of the artist as intellectual.

Also inaugurating this spring is the exhibition series *Acercamientos al Acervo*, for which the museum invites a cultural practitioner to create a project with works in the collection. The first project in this series is guest-curated by Raimundas Malašauskas, whose practice has contributed to redefining

cual ha construido dentro de una sala una versión reducida del lado este del museo, un área temporalmente cerrada por renovación y expansión. Raimundas invitó a los artistas Gintaras Didžiapetris y Rosalind Nashashibi a concebir un nuevo trabajo en colaboración para esta especie de laberinto compacto, donde una selección de trabajos de la colección parecerá tener dimensiones extraordinarias.

En la sección “Siempre” de *Rufino* se publican nuevos textos sobre obras de arte de la colección. En este número Juan Carlos Pereda, curador del museo desde 1986, contribuye con un texto introductorio sobre la conformación y creación de la colección. Un texto adicional de la curadora independiente Carmen Cebrenos se enfoca en un pequeño grupo de trabajos de Pablo Picasso, también pertenecientes al acervo. Un tercer texto, nuevamente de Juan Carlos, presenta las obras de Rufino Tamayo incluidas en la colección. Mediante estos escritos, *Rufino* funge como un espacio adicional para compartir y aprender sobre una de las colecciones públicas más importante de arte internacional.

Acompañando estos textos históricos, la curadora asociada, Daniela Pérez, presenta la serie de conciertos *Volumen*. Para *Volumen*, la artista Adriana Lara reflexiona el fundamental espacio cultural que ocupa el grupo Los Super

Elegantes dentro de las bandas de artistas. Una segunda contribución es la letra de una canción escrita por la artista Emily Roydson, la cual será interpretada en el concierto del grupo MEN. Además, Magnolia de la Garza presenta *Diálogos*, un programa que comienza en el verano, en el que artistas mexicanos y profesionistas del medio cultural dialogarán con pensadores creativos del extranjero. El título de esta actividad proviene de un importante libro del ecléctico intelectual Salvador Novo (1904–1974); este programa también escenifica diálogos imaginarios entre personajes de diversos periodos históricos. En seguida de la introducción de Magnolia, se encuentra a manera de perfil informal el texto de Pablo Vargas Lugo, de la independiente y destacada curadora María Guerra (1957–1999).

Y ya que hay mucho que aprender de y desde el Museo Tamayo y México, la recién establecida beca *Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant* permitirá que una estudiante de maestría de Bard College, del Center for Curatorial Studies en Nueva York, se incorpore temporalmente durante el verano en la investigación curatorial como becaria. En este número podrán conocer sobre esta nueva colaboración, así como de una red interinstitucional conocida como el Museum as Hub.



exhibition-making internationally. Included in this issue of *Rufino* are Raimundas’ notes on “Into a Belly for a Dove”, his exhibition at Museo Tamayo, for which he constructed in a single gallery a compressed version of the east wing of the museum building, an area that is temporarily closed for renovation and expansion. Raimundas invited artists Gintaras Didžiapetris and Rosalind Nashashibi to create a new collaborative work in this compacted labyrinth-like area, where selected artworks from the collection appear to have extraordinary dimensions.

For its section “Siempre” (Always), *Rufino* publishes new writing on artworks in the collection. In this issue, Juan Carlos Pereda, curator at the museum since 1986, contributes an introductory text on the making and make-up of the collection. An additional article by freelance curator Carmen Cebrenos focuses on a little-known body of work by Pablo Picasso also in the collection. A third text, again by Juan Carlos, introduces the works by Rufino Tamayo held by the museum. Through these writings, *Rufino* serves as an additional space to share and learn about one Mexico’s most important government collection of international art.

Accompanying these historical texts, associate curators Daniela Perez introduces the concert series *Volumen*. For *Volumen*, artist Adriana Lara

reflects on the liminal cultural space taken by artist bands Los Super Elegantes. A second contribution is a song lyric written by artist Emily Roydson that will be interpreted in the concert by the band MEN. Additionally, Magnolia de la Garza introduces *Diálogos*, a program beginning this summer in which Mexican artists and cultural practitioners dialogue with foreign creative thinkers. Taking its title from the seminal book by the eclectic intellectual Salvador Novo (1904–1974), this program also stages imaginary dialogues between figures from various historical periods. Following Magnolia’s introduction is an informal profile by Pablo Vargas Lugo of the influential independent curator Maria Guerra (1957–1999).

Because there is much to learn in and from Museo Tamayo and Mexico, the newly established *Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant* allows a graduate student from Bard College’s Center for Curatorial Studies in New York to join us in conducting research this summer as a curatorial intern. In this issue, you can learn about this new collaboration and an existing inter-institutional network known as the Museum as Hub.

The first issue of *Rufino* would be incomplete if it did not acknowledge that, aside from the program, one of the most significant changes at Museo Tamayo is the architectural renovation

El primer número de *Rufino* estaría incompleto si no reconocieramos que además de la programación, uno de los cambios más significativos en el Museo Tamayo es la renovación y expansión actual del edificio. Esta revista incluye una sección que se enfoca en estos proyectos, los cuales son posibles gracias a la colaboración entre el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), en conjunto con la Fundación Olga y Rufino Tamayo (FORT).

Concebido como una plataforma de comunicación de esta nueva fase para el Museo Tamayo, *Rufino* es uno de varios proyectos en desarrollo en los que intereses curatoriales y pedagógicos se entrelazan. Una versión en línea de esta revista, www.rufino.mx, expande la versión impresa al comisionar textos adicionales, presentar video-entrevistas, documentar exposiciones, eventos y moderar foros de discusión.

Finalmente, paralelo a *Rufino*, el museo publicará *Microhistorias* y *macromundos*, una serie de compilaciones de textos de referencia a ciertos proyectos, cuyo primer volumen será lanzado esta primavera. Estas antologías serán una herramienta para que los visitantes y el público general se sumerjan más profundamente en algunas ideas y formas que el arte contemporáneo explora.

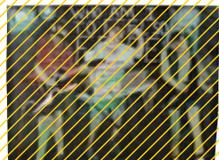


and expansion the building is currently undergoing. This issue includes a section devoted to these projects, which are made possible thanks to a partnership of the government agencies INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) and Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) with the FORT (Fundación Olga y Rufino Tamayo).

Created as a communication platform of a decidedly new phase of Museo Tamayo, *Rufino* is one of several projects in development where curatorial and pedagogical interests meet. An online version of this magazine, www.rufino.mx, expands on the print version by commissioning additional texts, presenting video interviews, documenting exhibitions, events, and moderating discussion forums.

And lastly, alongside *Rufino*, the museum will publish a series of exhibition readers, *Minor Histories*, *Larger Worlds* the first of which is released this spring. These readers are anthologies of material influential to the making of exhibitions at the museum, and serve as a tool for its visitors and the general public to more profoundly address ideas and forms explored in contemporary art.

HOY

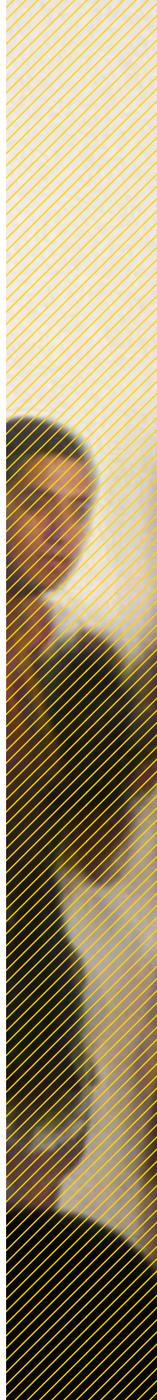


TODAY

Desde el escritorio curatorial: De tácticas y estrategias

Al tratar de elucidar cuál sería la mejor manera de elaborar un planteamiento introductorio a un nuevo ciclo para el Museo Tamayo —uno más que, al desarrollarse a lo largo de los años, habrá de distinguirse por un origen y un destino aun cuando la ruta a seguir no describa una línea recta— las primeras preguntas que surgieron fueron ¿por qué? y ¿para qué? En otras palabras, ¿cómo articular un conjunto de eventos y exposiciones sin que parezcan sucederse de manera inconexa, aún más en un contexto como éste que tiende a una memoria corta, y gusta de consumir las cosas en forma apresurada en lugar de empuñarlas para desarrollar una reflexión a largo plazo? ¿Cómo plantear una serie de preguntas, si no correctas, al menos pertinentes que, al no prometer una respuesta contundente, abran la posibilidad de volverse a plantear? De pronto despuntó, con todas sus contradicciones, la posibilidad de replicar desde otro lugar: ¿Qué sucedería de apelar e interpelar a una identidad ficticia en el seno de un contexto que suele dejarse encandilar por las luminarias de carne y hueso, para hacer públicos una serie de cuestionamientos compartidos en torno a la institución artística y al arte como institución?

Se dice que Claire Fontaine es una artista *ready-made*; que no le gusta hablar de sí misma y que se resiste a que otros lo hagan por ella. Y ella ha mencionado que el surgimiento del artista *ready-made* —un artista que incauta, utiliza y redistribuye formas y estrategias preexistentes— es un síntoma de la imposibilidad de crear algo excepcional, un efecto secundario de la deshumanización y desubjetivación del arte a la que apuntara Marcel Duchamp. Hasta cierto punto, el plantear la figura del artista *ready-made* en un entorno cuya subjetividad ha sido colonizada por el capitalismo avanzado y sus formas de distribución y consumo —la tan sonada sociedad del espectáculo de Guy Debord—, no es sino reactivar una serie de cuestionamientos recurrentes sobre cómo puede el arte extender su campo de acción, acerca de qué posibilidades tiene de operar en una sociedad que parece cada vez más hermética, apática e indefensa, y la que los espacios de reclusión han transgredido sus propios límites (“Una exploración parcial de la obra como el interior de la prisión, y de la prisión como el exterior de la obra” C.F.). Así, en lugar de inquirir acerca de si existe un espacio social como el museo que tenga como tarea acoger a



From the Curatorial Desk: On Tactics and Strategies

In trying to clarify the best way of preparing an introductory statement to a new cycle for the Museo Tamayo—one more which, in developing over the years, will be distinguished by an origin and a destination even though the route to be followed does not describe a straight line—the first questions that arose were “Why? and, “What for?” In other words, how do we link a series of events and exhibitions without them seeming to succeed one another in an unconnected manner, and even more so in a context like this which tends toward a short memory, and likes to consume things hastily instead of taking them up to develop a long-term reflection? How do we pose a series of questions, if not correct, at least pertinent which, by not promising a convincing answer, open the possibility of being posed again? Suddenly, with all its contradictions, the possibility of replying from another place emerged: what would happen if we appealed to and questioned a fictitious identity within a context that tends to allow itself to be dazzled by flesh-and-blood luminaries, in order to make public a series of shared questionings regarding the artistic institution and art as an institution?

They say that Claire Fontaine is a ready-made artist, that she does not like to talk about herself and that she resists others doing so on her behalf. And she has mentioned that the emergence of the ready-made artist—an artist who seizes, uses and redistributes preexisting forms and strategies—is a symptom of the impossibility of creating something exceptional, a secondary effect of dehumanization and de-subjectivization of art to which Marcel Duchamp pointed. To a certain extent, bringing up the figure of the ready-made artist in a setting whose subjectivity has been colonized by advanced capitalism and its forms of distribution and consumption—the much-talked-about society of the spectacle of Guy Debord—is nothing more than reactivating a series of recurrent questionings about art’s possibilities of operating in a society that appears to be increasingly hermetic, apathetic and defenseless, and about how its field of action can be extended. Thus, instead of inquiring as to whether the museum exists as a social space, the task of which is to host artistic manifestations, perhaps the question should be put in terms of what type of social space can

las manifestaciones artísticas, quizás la pregunta deba de plantearse en términos de ¿qué tipo de espacio social puede generar el arte para acoger a las *subjetividades cualesquiera* de las que, siguiendo a Giorgio Agamben, ha hablado Claire Fontaine, y volverlas relevantes?

No quisiera, sin embargo, que estas líneas se leyeran como una confesión de ese sentimiento recatado de impotencia que Claire Fontaine le ha transmitido a R en una de sus cartas, ni asumir el activismo pesimista y derrotista del que le habla a A en otra misiva, y que aleja cada vez más al discurso político de sus sujetos. Por el contrario, querido lector, me interesa recuperar la estrategia epistolar como una forma de comunicación *al ralenti*, diferida y aplazada. Después de todo, como ya lo ha manifestado Claire Fontaine, la *expropiación* de formas y estrategias artísticas fácilmente identificables dentro de la historia del arte consiste menos en apropiarse de la obra de los demás, que en recuperar la esencia de un gesto para difundirlo y reactivarlo en distintos contextos. Así, aun cuando esta carta posiblemente permanezca sin respuesta, quizá permita reactivar los intercambios personales de manera que una suma de individualidades pueda delinear una esfera de actividad colectiva y poner en marcha una táctica disruptiva en el sentido en que la planteara Michel de Certeau — esto es, como la exploración y el



Claire Fontaine
PLEASE COME BACK (K. Font / Mexican Version), 2010 / Tubos blancos fluorescentes, luminarias de México, acero montado en un andamio marco y detector de movimiento / 300 × 200 × 1500 cm / Cortesía de la artista & Galerie Chantal Crousel / Fotografía: Florian Kleinefenn

aprovechamiento de circunstancias y oportunidades que se presentan en la vida cotidiana, al contraponer la utilización *táctica* del espacio a su cooptación *estratégica* como una maniobra sin vida del poder institucional. Pues así han de perfilarse instituciones como ésta, como una suma de voluntades individuales (llámense artistas, curadores, visitantes o lectores) que no han de ofrecer soluciones concretas, mucho menos definitivas, sino propiciar un despertar, ese golpe o estallido del que hablaba Walter Benjamin, o el *revolucionarismo placentero y mesiánico* que, tras él, recupera Claire Fontaine, y según dice, consiste en pensar que las actividades que uno realiza a diario ayudan a preparar el terreno del cambio.

Si hemos de creer en presagios, quizá a esto nos remita *Future Tense*.

—Magalí Arriola

art generate to welcome *the what ever subjectivities*, of which, following Giorgio Agamben, Claire Fontaine has spoken, and make them important?

I would not, however, wish these lines to be read as a confession of that demure feeling of impotence that Claire Fontaine transmitted to R in one of her letters, nor assume the pessimistic and defeatist activism that she talks about to A in another letter, and which increasingly distances the political discourse of its subjects. On the contrary, dear reader, I am interested in recovering her epistolary strategy as a form of slow motion, deferred and postponed communication. After all, as Claire Fontaine has already stated, the *expropriation* of artistic forms and strategies that are easily identifiable within the history of art consists less in the appropriation of the work of others, than in recovering the essence of a gesture to disseminate and reactivate it in different contexts. Thus, even though this letter may possibly remain unanswered, it may perhaps make it possible to reactivate personal exchanges in such a way that a sum of individualities may outline a sphere of collective activity and set in motion a disruptive tactic in the sense proposed by Michel de Certeau—that is, as the exploration and utilization of circumstances and opportunities that arise in daily life, by contrasting



Claire Fontaine
Untitled (Tennis ball sculpture) - Version 1, 2008 / 80 pelotas de tenis rellenas de diversos objetos / Dimensiones variables / Cortesía de la artista & Galerie Chantal Crousel / Fotografía: Florian Kleinefenn

the *tactical* utilization of space with its *strategic* cooptation as a lifeless maneuver of institutional power. So that is how institutions such as this one should take shape, as a sum of individual wills (whether artists, curators, visitors or readers) who should not offer specific solutions, much less definitive, but favor an awakening, that blow or bursting Walter Benjamin talked about, or the *pleasant and messianic revolutionarism* which, after him, Claire Fontaine takes up and, as she says, consists of thinking that the activities we carry out on a daily basis help to lay the groundwork for change.

If we are to believe in portents, this is what *Future Tense* might refer us to.

—Magalí Arriola

Notas Hacia la barriga de un pichón

Raimundas Malašauskas

Permítanme jalar varios hilos desde la barriga de un pichón para compartirlos con ustedes tal como aparecen hoy, 25 de enero:

Hay una imagen en baja resolución de una estructura compuesta en su totalidad por palillos de madera. Primero apareció en *El Topo*, filme de Alejandro Jodorowsky¹ realizado en México a fines de los años sesenta. Para el director de la cinta este nido geométrico representa una situación bastante compleja que no requiere de palabras:

El palillo es esto: cuando comes usas un palillo porque has comido bien, ¿no es cierto? El palillo es un símbolo místico que quiere decir: ahora hay comunión dentro de mí. Tengo el alimento dentro de mí. Limpio mis dientes. Y mientras los limpio, no hablo. Las palabras dejan de ser necesarias. Esto es lo que estoy sintiendo.

(Quizá los palillos representaban algo distinto para el artista que creó la estructura; y quizá tuvieron una significación diametralmente diferente



Alejandro Jodorowsky, Still de *El Topo*, 1970

para el segundo creador quien la incluyó en su filme).

En 2007 Loris Gréaud² tomó los planos arquitectónicos del edificio del Palais de Tokyo en París, los imprimió en una hoja de papel, la arrugó y tradujo las líneas creadas por los dobleces en una pieza de neón. Este laberinto de neón nos recuerda la estructura de palillos utilizada por el segundo creador en *El Topo*, así como las constelaciones de las pinturas celestes de Rufino Tamayo (Oaxaca, 1989 – Ciudad de México, 1991). Las cosas se conectan aun cuando carecen de fundamento común. O incluso sin pensar en la posibilidad de pertenencia sobre un fundamento común.

Notes Into a Belly of a Dove

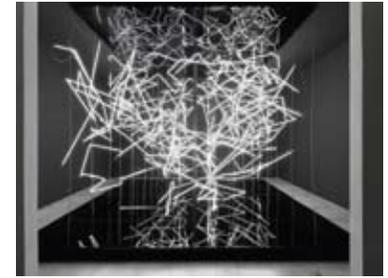
Raimundas Malašauskas

Let me pull out several strings from the belly of a dove and share them with you, as they appear today, the January 25th:

There is a low-resolution image of a structure made entirely of tooth-picks. First, it appeared in *El Topo*, a film by Alejandro Jodorowsky¹ shot in Mexico during the late 1960s. For the director of the film, this geometric cradle stands for a rather intricate situation in which words are not necessary:

The toothpick is this: when you eat, you use a toothpick because you have eaten well, right? The toothpick is a mystical symbol, which means: now I have the Communion within me. I have the Food within me. I clean my teeth. And as I'm cleaning my teeth, I don't speak. Words are no longer necessary. This is what I feel.

(Perhaps the tooth-picks stood for different things for the artist who produced a structure with them, and possibly a totally different set of things for the second master who introduced it in his own film.)



Loris Gréaud y DGZ research
Neon Ball Bubble, 2007–2008 / Luces de neón / Colección Francois Pinault / Cortesía Yvon Lambert, París, Nueva York y DGZ research / Fotografía: Olivier Pasqual

In 2007 Loris Gréaud² took the architectural plans of the Palais de Tokyo building in Paris, printed them on a sheet of paper, crumpled it and translated the new lines produced by crumpling forces into a neon piece. This neon maze reminds us both of the tool of the second master in *El Topo* and the constellations in galaxy paintings by Rufino Tamayo. Things connect even if they don't share a common ground. Or even without the idea of a common ground. Exactly—when words are not necessary for things to connect.

Exactamente; sucede cuando las palabras no son necesarias para que las cosas se conecten entre sí.

Coctel de *Looking Glass* (*Vidrio de observación*) creado por Gintaras Didžiapetris y Rosalind Nashashibi para la inauguración de la muestra *Sculpture of Space Age* (*Escultura de la era espacial*) en Londres en octubre 2009. La exposición tenía ya 30 años de existir al momento de su inauguración. Algunos aseguran que la muestra jamás sucedió.³ Sin embargo, a través de la obra *Looking Glass* (*Vidrio de observación*) de Gintaras y Rosalind era posible ver la exposición reluciente —siempre y cuando el vaso estuviera lleno. Se mostraba como esos volúmenes rojos de introspección y que permitían al resto de las piezas en la muestra emerger juntas entre los intoxicados visitantes a la inauguración. Tengo curiosidad por desentrañar los flujos que brotarán del interior de la colección Tamayo para desembocar en la exposición *Into the Belly of a Dove* (*Hacia la barriga de un pichón*).

“Cómo encoger un museo” es una idea de Valdas Ozarinskas, un arquitecto en Vilnius responsable de la configuración de muchas exposiciones de vanguardia en el Contemporary Art Center (CAC) Vilnius.

Una vez trabajamos juntos en el diseño de la IX Trienal del Báltico conocida como BMW (“Mundos del Mercado Negro”, por sus siglas en inglés).



Exposición “Sculpture of the Space Age”, 2009. Gintaras Didžiapetris/Rosalind Nashashibi *Looking Glass*, 2009 / Bebida roja / Cortesía de los artistas / Imagen: Raimundas Malašauskas, 2009

Nuestro punto de arranque fue una frase de Jalal Toufic⁴ que habla sobre la posibilidad de que una línea recta se pueda convertir en el más hondo laberinto. Esto, sumado al concepto geométrico de los muros de sombra del mapa de campos geomagnéticos del museo hecho por Arturas Raila⁵, conformó el plano arquitectónico del espacio. Recientemente, Ozarinskas puso a prueba otra idea de orden similar: propuso reducir las dimensiones del museo en Vilnius a una escala 1:800, reproduciéndolo en poliuretano

Looking Glass cocktail concocted by Gintaras Didžiapetris and Rosalind Nashashibi for the opening of *Sculpture of Space Age* exhibition in October 2009 in London. The show was more than 30 years old when it opened. Some claim that the show never took place at all.³ Yet through *Looking Glass* by Gintaras and Rosalind one could see the show sparkling as long as the glass was full. It loomed like those luminous volumes of red introspection and allowed the rest of the pieces in the exhibition to emerge together with intoxicated guests of the opening. I am curious to unravel the fluids that will flow through the contents of the Tamayo collection landing *Into the Belly of a Dove* exhibition.

The “how to shrink a museum” is an idea of Valdas Ozarinskas, an architect in Vilnius responsible for the look of many edgy exhibitions at Contemporary Art Centre (CAC) Vilnius.

Once, we worked together on the design of the *IXth Baltic Triennial aka BMW* (Black Market Worlds). Our starting point was Jalal Toufic’s⁴ sentence about a straight line that could become a deepest labyrinth. This, coupled with the geometric concept of the shadow walls and Arturas Raila’s⁵ map of geomagnetic fields of the museum, resulted in a blueprint of the space. Recently, Ozarinskas tested out another idea of a similar flair: he proposed to reduce the building of the museum in Vilnius



Rufino Tamayo
La gran galaxia, 1978 / Óleo sobre tela / 95.8 × 129.7 cm / Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

to a 1:800 scale by reproducing it in polyurethane and placing it back in the space thus, creating a stage for the next exhibition to unfold. It is an invitation to venture deeper inside the museum rather than escape from it. This could be a good path to enter the building of the Mexican architects, Teodoro González de León and Abraham Zabludovsky—through a reduced version of itself.

(When a replica is installed inside the original, an interesting elliptical device is created: it is similar to the one employed by writers who tend to narrate one fiction inside another fiction. Through the “fictive nature” of the “inner fiction” the first one, the one that frames it, end up standing for the real.

It is like sitting at the bar of Café La Habana in Mexico City and looking at the enlarged pictures of the same bar

y situándolo de nuevo en el espacio para así crear el escenario donde sucedería la nueva exposición. Es una invitación a aventurarse más adentro del espacio del museo y no a escapar de él. Éste podría ser un buen camino para entrar en la obra de arquitectos mexicanos como Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky — a través de una versión reducida de sus edificios.

(Cuando se instala una réplica dentro del espacio original se genera una interesante herramienta elíptica, similar a la que emplean los escritores cuando narran una ficción dentro de otra. A través de la “naturaleza ficticia” de la “ficción interna” el primer espacio, aquel que lo enmarca, termina por ocupar el lugar real.)

Es como estar sentado en el bar del Café La Habana en la Ciudad de México observando las fotografías en gran formato de ese mismo espacio que cuelgan sobre los muros interiores. Son imágenes escaneadas de un periódico, amplificadas y colocadas sobre el bar; te hacen sentir como si fueras una taza de café que ha llegado ahí desde una pequeñísima cafetería.

Otra cita de hace 40 años retomada por Jodorowsky después de que filmara *El Topo*:

Susan: Pero tus historias son como laberintos.

Jodorowsky: Sí. Con frecuencia la gente habla de laberintos. Muchas personas relacionan mi trabajo con el laberinto. Pero debes pensar también en términos de laberintos móviles con muros que viajan a la velocidad de la luz... que es la velocidad de las tortugas. Solemos pensar en los laberintos como estructuras inmóviles, pero si pensamos en un laberinto móvil con una sola pared, tendremos un gran laberinto. Fantástico.

Roday: ¿Por qué es recurrente la aparición de la imagen del laberinto?

Jodorowsky: La primera imagen del laberinto son los intestinos. Cuando se abre una paloma o pichón y se lee la fortuna en sus intestinos, estás descubriendo un laberinto. El laberinto es la imagen de los intestinos del hombre. Los orientales siempre han buscado la verdad en su vientre. Cuando estás en busca del laberinto, estás buscando la verdad en tu vientre. Es un descenso hacia tu vientre y hacia el Hara.⁶ Ese es el significado del laberinto.

(Me parece interesante que los interiores de las iglesias rurales en México me recuerdan a los intestinos de Aldous Huxley.⁷ Ver su temblorosa narración de viaje en “Beyond The

hanging above it. They were scanned from a newspaper, blown up and stuck above the bar; they make you feel like a coffee cup that arrived from a tiny café).

Another 40 year old quote by Jodorowsky after he made *El Topo*:

Susan: But your stories are like labyrinths.

Jodorowsky: Yes. People often talk to me about labyrinths. Many people think in terms of labyrinths. But you must also think in terms of mobile labyrinths with walls that travel at the speed of light ... which is the speed of turtles. We usually think of labyrinths as being immobile, but if we think of a mobile labyrinth with just one wall, we'll have a great labyrinth. Fantastic.

Roday: Why does the labyrinth as an image continually appear?

Jodorowsky: The first image of the labyrinth are the intestines. When you open up a dove and read your fortune in its intestines, you're discovering the labyrinth. A labyrinth is an image of human intestines. The Orientals always looked for truth in their bellies. When you look for the labyrinth, you're looking for truth in your belly. It's a descent into your belly

to the Hara. That's the meaning of the labyrinth.

(It is interesting that interiors of countryside churches of Mexico remind of intestines for Aldous Huxley.⁸ See his shaky travelogue “Beyond The Mexique Bay” from 1934.)

A line from Renata Molho,⁹ whose article I found in one of the books of Carla Fernández's⁸ library and whose thinking reminded me of *Evening Dress* (2009), another collaboration between Gintaras Didžiapetris and Rosalind Nashashibi. In this article Renata Molho, a fashion historian from Milano, speaks about our inclination to record the present and then entertain the moment of postponing the replay (or editing) of it. Congruently to the situation she describes, I couldn't finish the whole article at once so I searched for more of her writings later. In one of those interviews, I found the following passage about dressing:

Dressing for me is just a way to share the space with others, so sometimes I feel like giving a strong contribute to the picture, and sometimes I just need to be transparent, to pass through without making any noise. But it's always referred to my mood in relation to the others.

[...]

Mexique Bay” (“Más allá de la bahía de México”) de 1934).

Una frase de Renata Molho⁸ cuyo ensayo encontré en uno de los libros de la biblioteca de Carla Fernández⁹ me hizo recordar *Evening Dress (Vestido de noche)* (2009) —otra colaboración entre Gintaras Didžiapetris y Rosalind Nashashibi. En este artículo Renata Molho, historiadora de moda de Milán, habla sobre nuestra inclinación por registrar el presente tan sólo para posponer el momento de su reproducción (o edición). En congruencia con la situación que describe, en ese momento no pude terminar de leer su artículo completo; así que después busqué otros textos escritos por ella. En una de sus entrevistas encontré el siguiente pasaje sobre el vestir:

Para mí vestirse es solamente una forma de compartir el espacio con otras personas; así, a veces me siento inclinada a hacer una contribución importante a la escena; otras veces sólo necesito ser transparente, pasar de largo sin hacer ningún ruido. Pero siempre se determina por mi estado de ánimo en relación con el otro.

[. . .]

No demasiadas cosas hermosas juntas: un elemento en particular y el resto debe ser algo más tenue, silente

y respetuoso, como el marco para una pintura.

(Si tan sólo *Evening Dress (Vestido de noche)* de Didziapetris y Nashashibi no fuera un florero azul reposando, iluminado de luz azul, habría ya salido a la calle a convivir con otros entre las luces nocturnas.)

1. Alejandro Jodorowsky (Chile, 1929) es director de cine, actor, artista, escritor, filósofo, poeta, guionista, psicoterapeuta e instructor de tarot, entre otras muchas cosas. Ha vivido casi 20 años en México y se le conoce por haber dirigido películas controversiales como: *La Montaña Sagrada* (1973); *Santa Sangre* (1989); *El Topo* (1970).

2. Loris Gréaud (France, 1979) es un artista que trabaja con arquitectura y mecánica cuántica. Fundador de un taller de creación cinematográfica experimental y productor de una firma discográfica de música electrónica.

3. “Siendo una colección de obras que aspiran en retrospectiva sobre lo que ‘hubiera sido’ como pasado ficticio de esta muestra, suceden en un contenedor o receptáculo de contenido ausente —un receptáculo, una empresa curatorial que Ballard omitió entregarnos, aun en terrenos ficticios. Por ello estamos ahora de manera precaria, provocados; estamos comprometidos por su provocación. Esta exposición es una desviación, una perversión del curso de la historia que dejó en su lugar sólo el anuncio de su existencia como una elisión atemperada. Lo que precisamente permite que la exposición ‘no sea’ —manteniéndola en su potencial en el estricto sentido aristotélico señalado por Agamben. El cruce del umbral que marca el vaciamiento de la negación no es, por supuesto, el objeto contra el que se monta esta exposición; pues estas obras y esta labor de engrane curatorial parecen insistir en que la exposición sea una muestra del constante vaciamiento del presente —a pesar de cualquier actualización putativa— por virtud de un multifacético deshacerse: una vez dentro del espaciado

Not too many beautiful things together: one particular element and the rest must be something cooler, silent and respectful like a frame in a picture”.

(If only an *Evening Dress* by Didziapetris and Nashashibi was not made by a blue vase sitting in a blue light, it could have gone to the streets to mingle with others in the evening light).

1. Alejandro Jodorowsky (Chile, 1929) is a film director, actor, artist, writer, philosopher, poet and script writer, as well as psychotherapist and tarot instructor among other things. He lived approximately 20 years in Mexico and is known for directing controversial films such as *La Montaña Sagrada* (1973) and *Santa Sangre* (1989), as well as *El Topo* (1970).

2. Loris Gréaud (France, 1979) is an artist that works with architecture and quantum mechanics. He founded an experimental film workshop and produced a record label for electronic music.

3. “Being a collection of works which retrospectively aspire to the what ifs of this past fictional exhibition, they take place in an imagined absent content or repository—a repository, a curatorial endeavour which Ballard omitted to give us, even in fictive terms. Thus we are in this precarious, provoked now; we are compromised now by this provocation. This exhibition is a deviation, a perverting of the course of the story which left only what it announces as an exhibition as a smoothed-over elision. Which precisely allows that exhibition not to be, which leaves it as potential in the strict Aristotelian sense identified by Agamben. The crossing of the threshold which marks the emptying out of the ‘not’ is of course not the object of the attack of this exhibition, because these works and this work of curatorial arrangement seem to insist that the exhibition be a showing of the continued hollowing out—despite any putative actualization—



Exposición “Sculpture of the Space Age”, 2009
Gintaras Didžiapetris/Rosalind Nashashibi
Evening Dress, 2009 / Florero y centro de mesa con gel azul / Cortesía de los artistas / Imagen: Mark Blower, 2009

of the now, by virtue of a multifaceted undoing: once in the imagined spacing in the Ballard story (which gives the exhibition), then in the curatorial imaginary, then in the works convened in their own singularity (their own ‘whatever’, as Agamben might himself put it), then in the scrutiny and in the ‘suture-futuring’—I propose this hideous amalgam of Badiou and Ballard—of these interventions.”
Garin Dowd in ‘Replay: conducts of time × 4 (interstitial pedagogies)’
<http://instituteformodern.co.uk/2009/the-future-papers-part-two-garin-dowd#more-217>

4. Jalal Toufic (Lebanon, 1962) is an artist that works prominently with video, film and writes novels and texts, including the following, among many

imaginario en la historia de Ballard (que brinda la exposición), entonces, en el imaginario curatorial; por lo que en las obras convocadas sobre su propia singularidad (su propio 'lo que sea', como pudiera decirlo el propio Agamben); entonces en el escrutinio y en la 'sutura-futurizante' —propongo esta repulsiva amalgama entre Badiou y Ballard— en estas intervenciones."

Garin Dowd en 'Replay: conducts of time × 4 (interstitial pedagogies)' ('Reproducción: conductas del tiempo × 4 (pedagogías intersticiales)') <http://instituteformodern.co.uk/2009/the-future-papers-part-two-garin-dowd#more-217>

4. Jalal Toufic (Lebanon, 1962) es un artista que trabaja principalmente con cine y video; escribe novelas y textos, entre otros: *Undying Love, or Love Dies (Amor eterno, o el amor nunca muere); (Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film [(Vampiros): un ensayo intranquilo sobre los muertos-en-vida en el cine]; Over Sensitivity (Sobre-sensibilidad) y Forthcoming (Proximidad).*

5. Arturas Raila (Lituania, 1962) es un artista que trabaja en video y fotografía, interesado en explorar esos segmentos de la sociedad que parecen aislados del flujo central de la cultura buscando ofrecer perspectivas alternativas sobre lo tradicional.

6. Hara: en la medicina oriental es 'centro del ser'. (N. del T.)

7. Aldous Huxley (Inglaterra, 1894 – California, 1963) es un reconocido escritor famoso por sus novelas, ensayos cortos, poesía y diarios de viaje, entre otras publicaciones. Durante toda su vida estuvo interesado en temáticas relacionadas con lo espiritual, lo psicológico y lo místico.

8. Renata Molho (Italia, 1951) es periodista, escritora y crítica de moda.

9. Carla Fernández (Saltillo, 1973) es una diseñadora mexicana cuyas creaciones están fuertemente inspiradas en las artesanías y el trabajo textil de mujeres indígenas.

others: *Undying Love, or Love Dies; (Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film; Over Sensitivity and Forthcoming.*

5. Arturas Raila (Lithuania, 1962) is an artist that works with video and photography and is regularly interested in exploring segments of society that appear to be isolated from mainstream culture, hoping to offer alternate perspectives to the traditional.

6. Aldous Huxley (UK, 1894 – California, 1963) is a recognized writer, famous for his novels, essays, short texts, poetry and travel journals among others. Throughout his life, he was constantly interested in spiritual, psychological and mystical and philosophical thematic.

7. Renata Molho (Italy, 1951) is a journalist, writer and fashion critic.

8. Carla Fernández (Saltillo, 1973) is a Mexican designer whose designs are largely inspired by mexican crafts and the textile work of indigenous women.

¿Algo qué predecir acerca del futuro?

Magalí Arriola

Dentro de las nuevas series de exposiciones del Museo Tamayo, lo más representativo del arte contemporáneo internacional será mostrado en el ciclo Microhistorias y macromundos. En esta serie de 2010 a 2012 se presentarán proyectos individuales y muestras colectivas, las cuales explorarán de forma creativa las relaciones entre lo histórico y lo contemporáneo.

Podríamos preguntarnos junto con Joachim Koester si hay algo que predecir acerca del futuro. “Está ahí descansando, trazando todas estas líneas, huellas, que nos enlazan con el pasado. . .,” escribe el artista danés. “Creo que a esto se refería Walter Benjamin cuando hablaba de la ‘esquina profética’ —*profetischer Winkel*— que descubrió en el zoológico de Berlín: que desde un punto preciso podía trazar todas las líneas históricas que eran visibles para él; y en su seguimiento podía encontrar la manera de predecir ciertos eventos futuros. Por eso solía llamar ‘perezosos’ a quienes consultaban a clarividentes para conocer el futuro; pues para él predecir no era sino observar el pasado, recopilar información de lo que ya ha sucedido para develar su potencial y darle continuidad. . . En este sentido, el futuro también se trata de un cierto *momentum* que decides afectar”.

La serie *Microhistorias y macromundos* que arranca con las exposiciones de Joachim Koester y Adrià Julià, se inserta dentro de este tipo de revisionismo prospectivo. Al proponer lecturas paralelas a las crónicas oficiales

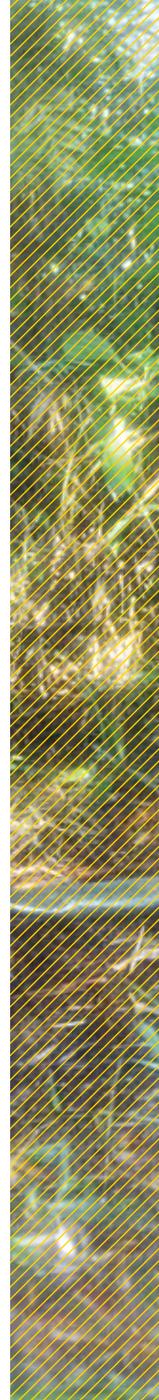
Is There Something to Predict about the Future?

Magalí Arriola

One of the new exhibitions series at Museo Tamayo is Minor Histories, Larger Worlds, which will present the best of international contemporary art. This series, spanning from 2010 to 2012, includes solo projects and group exhibitions that creatively explore the relationship between the historical and the contemporary.

We could ask ourselves, together with Joachim Koester, whether there is something to predict about the future. “It is sitting there with all these lines, all these traces coming from the past. . .,” writes the Danish artist. “I think that is what Walter Benjamin meant with his ‘prophetic corner’, the *profetischer Winkel* that he discovered in the Berlin Zoo: that he would be able to trace all the historic lines he would see at a certain place, trying to follow them through, and this would be a way to predict some future events. . ., because for him predicting was about looking back, about gathering information of the past and making that information potential, making it continue. . . In that sense the future is also about a certain momentum you want to affect.”

The series *Minor Histories, Larger Worlds*, which starts with the exhibitions of Joachim Koester and Adrià Julià, fits in with this type of prospective revisionism. By proposing parallel readings of the official chronicles of history, this series stands as an inquiry into the convergences and frictions between the ideological commodification of



de la historia, dicha serie se presenta como una indagación acerca de las convergencias y las fricciones entre la *comodificación* ideológica de una cronología construida y la recuperación de una memoria subjetiva por medio de la historia narrada. Considerando que la memoria no se limita a una lectura unívoca del pasado sino que supone la convivencia de una pluralidad de tiempos, la articulación de sus distintos episodios abrirá la posibilidad de esbozar secuencias alternativas que obvian la causalidad asumida de los hechos. De tal forma, podremos fomentar el restablecimiento de una participación activa tanto en la multiplicación de sus posibles interpretaciones desde las coordenadas cambiantes de una perspectiva actual, como en las especulaciones a futuro de las maneras en que queramos incidir en el desarrollo y el desenlace de la historia por venir.

Podríamos empezar remontándonos al siglo XIX para luego ir avanzando en el tiempo. Abordaríamos los avances colonizadores de la hegemonía occidental, tal y como se delinearon durante dicho siglo al abrir las puertas a la globalización y a la espectacularización de sus encarnaciones fantasmagóricas con las que aún hemos de enfrentarnos día a día. Sin embargo, antes que reformular un discurso poscolonial, hoy nos interesa apuntar hacia los modos de dispersión y,



Joachim Koester
Del jardín secreto del sueño / From the Secret Garden of Sleep, 2008 / Impresión de plata sobre gelatina / Cortesía del artista y la galería Jan Mot

a veces de disolución, de determinados movimientos sociales, utopías políticas e iniciativas culturales, que buscaron abrir un espacio de resistencia.

Tanto la exposición *El jardín secreto del sueño* de Koester como el proyecto de Julià, *Indicaciones para otro lugar*, permitirán introducir una mirada fragmentaria en la que permea una tensión entre la documentación de los residuos materiales de la historia y los distintos relatos que traslucen detrás de ellos. Las coincidencias y los desfases entre las fotografías, películas y textos, que conforman la obra de Koester, exhortan al espectador a significar aquellos espacios intermedios

constructed chronology and the recovery of a subjective memory by means of narrated history. If we consider that memory is not limited to a univocal reading of the past but involves the coexistence of a plurality of times, linkage of its different episodes will open the possibility of sketching alternative sequences that obviate the assumed causality of the events. Thus we will be able to foster an active participation in both the multiplication of its possible interpretations of history from the changing coordinates of a current perspective, and future speculation on the manner in which we wish to have an influence on the development and outcome of the events ahead.

We could begin by going back to the 19th century and then moving forward in time. We would address the colonizing advances of western hegemony, as outlined during that century on opening the doors to globalization and to making a spectacle of its phantasmagorical incarnations, which we still have to face on a daily basis. Nonetheless, rather than reformulating a postcolonial discourse, today we are interested in pointing toward the means of dispersion, sometimes dissolution, of particular social movements, political utopias and cultural initiatives which sought to open a space for resistance.

Both the exhibition *From the Secret Garden of Sleep* by Koester and Julià's



Adrià Julià
Ruinas da Fala, 2009 / Instalación de cine y video de dos canales / Película de 16mm color, muda / Película de 16mm blanco y negro, sonora, transferida a video / Cortesía del artista

project *Indicaciones for Another Place*, will make it possible to take a fragmentary look permeated by tension between the documentation of the material residues of history and the different stories that show through behind them. The coincidences and phase lags between the photographs, films and texts that comprise the work of Joachim Koester, call upon the spectator to imply the intermediate spaces that lie between the stories proposed by the artist based on his research, and the images he provides as traces of our historical narratives. If we start from the fact that for Koester a photograph, rather than capturing an instant in the present, establishes a bridge between our imagination of the past and the readings of particular situations that arise into the future, its practice locates and activates

que yacen entre los relatos propuestos por el artista con base en sus investigaciones, y las imágenes que provee en tanto rastros de nuestras narrativas históricas. Si partimos del hecho de que para Koester una fotografía, antes que capturar un instante del presente, establece un puente entre nuestro imaginario del pasado y las lecturas de determinadas situaciones que surgen proyectadas a futuro, su práctica localiza y activa aquellos puntos ciegos que suelen permanecer ocultos por las crónicas oficiales. Por lo mismo, los episodios que explora el artista en su obra se encuentran con frecuencia vinculados con encarnaciones informales de la historia de la filosofía, el arte o la literatura (en este caso, desde el padre de la estética Emmanuel Kant y Thomas de Quincey a Henri Michaux, pasando por Charles Baudelaire), y con manifestaciones de la contra-cultura y de fenómenos como la magia y el ocultismo (de Alister Crowley a Charles Manson o Carlos Castaneda).

Quizá sea pertinente sumar a este elenco —aunque desde otra perspectiva— el nombre de Charles Fourier, revolucionario visionario que, entrando el siglo XIX, no sólo se manifestó en contra de los males de la civilización como la violencia, la desigualdad y la opresión, sino que desde entonces presagió las posibilidades de un cambio en el orden social a partir de la liberación



Joachim Koester
El rancho Barker/The Barker Ranch, 2008 /
Impresión de plata sobre gelatina /
Cortesía del artista y la galería Jan Mot

de las pasiones humanas —una sociedad en la que niños y mujeres gozaban de un reconocimiento inusual. Dicha emancipación permitiría estimular las relaciones entre los distintos grupos que conforman una comunidad, y llevarla a despertar de su letargo emocional, político e intelectual. El rastreo hecho por Julià de las ruinas y restos dispersos de los falansterios fundados por los seguidores de Fourier que desertaron de Europa y vinieron a probar fortuna en el “Nuevo Continente”, no sólo se refiere a la manera como se difundió el pensamiento del filósofo francés (cuyas influencias se extienden desde los arranques revolucionarios de la Europa decimonónica hasta movimientos como el surrealismo de Breton y el situacionismo de Debord), sino también a sus desplazamientos, interpretaciones, modos de afianzamiento, y a la suerte que sufrieron muchas de



Adrià Julià
Ruinas da Fala, 2009 / Instalación de cine y
video de dos canales / Película de 16mm color,
muda y película de 16mm blanco y negro, sonora,
transferida a video / Cortesía del artista

those blind spots that tend to remain concealed by official chronicles. The episodes explored by the artist in his work are thus frequently linked to informal incarnations of the history of philosophy, art or literature (in this case, from the father of esthetics Immanuel Kant and Thomas de Quincey to Henri Michaux, including Charles Baudelaire), and with manifestations of the counter-culture and phenomena such as magic and occultism (from

Aleister Crowley to Charles Manson or Carlos Castaneda).

Perhaps it would be pertinent to add to this cast—although from another perspective—the name of Charles Fourier, a visionary revolutionary who, in the early 19th century, not only declared himself against civilization’s ills such as violence, inequality and oppression, but also, already, presaged the possibility of a change in the social order based on the liberation of human passions—a society in which children and women enjoyed unusual recognition. Such emancipation would make it possible to stimulate relations between the different groups that make up a community and lead it to an awakening



estas colonias cuyos rastros, a pesar de su desaparición, aún subyacen en las culturas locales y las supersticiones populares.

Incluso tratándose de proyectos autónomos, los episodios que, como estos, conformen la serie de *Microhistorias* y *macromundos* no habrán de percibirse como una sucesión de exposiciones aisladas, sino como eventos y momentos curatoriales que, uno a uno, y en conjunto, se aventuren a esbozar una estructura por momentos secuencial en la que los distintos proyectos funcionen como un capítulo de una

Joachim Koester
Los paseos de Kant/The Kant Walks,
 2003–2004 / Serie de 7 fotografías a color /
 Cortesía del artista y la galería Jan Mot

narrativa más amplia que habrá de desarrollarse a largo plazo.



from its emotional, political and intellectual lethargy. The tracking done by Julià of the ruins and dispersed remnants of the phalansteries founded by the followers of Fourier who deserted from Europe and came to seek their fortune in the “New Continent,” not only refers to the way in which the French philosopher’s thinking (his influence extends from the revolutionary flare-ups of nineteenth-century Europe to movements such as Breton’s Surrealism and Debord’s Situationism. It also refers to its displacements, interpretations and ways of consolidation, and to the fate suffered

by many of these colonies whose traces, despite their disappearance, still underlie local cultures and popular superstitions.

Even though independent projects, the episodes which, like these, make up the series of *Minor Histories, Larger Worlds* should not be perceived as a succession of isolated exhibitions. They rather stand as curatorial events and moments which, one by one, and as a whole, venture to outline a structure, sometimes sequential, in which the different projects function like a chapter from a broader narrative to be developed over the long term.

Play

Daniela Pérez

En esta serie el Museo Tamayo busca dar a conocer el trabajo de artistas contemporáneos, quienes forman parte de grupos musicales, ya sea porque esta actividad se integra a su propuesta artística o lo toman como una alternativa al resto de su producción. Volumen será el escenario para conocer estas propuestas musicales contemporáneas a través de presentaciones acústicas, con música de distintos géneros.

LOS SUPER ELEGANTES

Presentan el performance:

El Infierno, una vez más

Escenografía: En colaboración con José Rojas

Sábado 17 de abril de 2010

12:30 horas

Explanada del museo

MEN

Presentan el performance: *I am a fe-MEN-ist*

Sábado 28 de agosto de 2010

Consultar horario en www.museotamayo.org

Explanada del museo

Los Super Elegantes

La inauguración de Volumen la harán Los Super Elegantes, cuya presentación se basa en un guión que contempla la caracterización de ciertos personajes de forma teatral, el dúo cantará sus melodramáticas composiciones que se escucharán mientras observamos cambios de escenografía. En la explanada del Museo Tamayo, Los Super Elegantes harán uso de distintas herramientas como objetos reciclados, una pasarela que unirá los escenarios, vestuario y, por supuesto, pistas de canciones electro-tropicales para animar este evento.

Conformado en 1995 y con base en Los Ángeles, Los Super Elegantes está compuesto por Milena Muzquiz (Tijuana, 1974) y Martiniano López-Crozet (Bahía Blanca, Argentina, 1966), quienes en ocasiones se presentan acompañados de un grupo de tres músicos. Para sus performances en vivo, el colectivo entremezcla sus composiciones con manifestaciones teatrales parcialmente improvisadas. Los Super Elegantes han denominado su música como "punk-mariachi-hip-pop". Sus ritmos, visuales y las letras de sus canciones llevan el género pop y el melodrama al extremo.

Play

Daniela Pérez

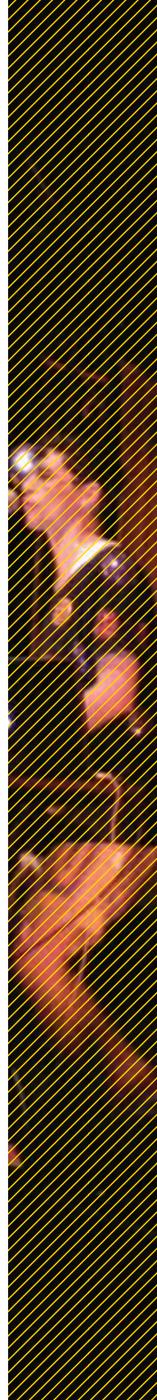
In this series the Museo Tamayo seeks to make known the work of contemporary artists who form part of musical groups, whether because this activity fits in with its artistic proposal or it is taken as an alternative to the rest of its production.

Volumen will be the scene for becoming acquainted with these contemporary musical proposals through acoustic shows, with music of different genres. Both Mexican and foreign groups will be invited, and their concerts or performance-type shows will take place on the Museum esplanade.

Los Super Elegantes

Los Super Elegantes will open this series of musical performances. They work in a show based on a script which in addition to including narrative in which they characterize certain characters in theatrical form, the duo will sing their melodramatic compositions while we watch changes of scenery. On the Tamayo Museum esplanade, Los Super Elegantes will make use of different tools such as recycled objects, a catwalk joining the stages, costumes and, of course, electro-tropical song tracks to liven up this event.

Formed in 1995 and based in Los Angeles, the members of Los Super Elegantes are Milena Muzquiz (Tijuana, 1974) and Martiniano López-Crozet (Bahía Blanca, Argentina, 1966), who sometimes appear accompanied by a group of three musicians. For their live performances, the group intermingle their compositions with partially improvised theatrical expressions. Los Super Elegantes have referred to their music as "punk-mariachi-hip-pop". Their rhythms, visuals and song lyrics take the pop genre and melodrama to extremes.



MEN

MEN es una banda de Brooklyn, Nueva York, conformada recientemente en 2007 por JD Samson, Michael O'Neill y Ginger Brooks Takahashi. Además, la editora, música y escritora Johanna Fateman y la artista plástica Emily Roysdon contribuyen de modo constante en distintos procesos del proyecto como consultoras, escritoras y productoras. El colectivo lleva a cabo performances en vivo en los que acostumbran tratar, mediante las letras de sus canciones y elementos que incorporan en las presentaciones, temas vinculados a la economía en tiempos de guerra, la lucha, la demanda y la conciencia por la libertad y la sexualidad.

Para su presentación en el Museo Tamayo, MEN se encuentra en la conceptualización de un performance en el cual colaborarán con un grupo de percusionistas locales, entre otros personajes. Mientras MEN toca sus canciones, por lo regular interpretadas con ritmos de tambor eléctrico, se irán incorporando a la presentación los percusionistas tradicionales; hacia el final, sólo se escuchará y permanecerá el sonido del tambor manual. Mientras lo anterior se lleva a cabo, la artista neoyorquina Celeste Dupuy-Spencer realizará a un costado del escenario una pintura mural que será concebida durante los ensayos con MEN en la Ciudad de México, así



Cortesía de Celeste Dupuy-Spencer

como en el momento del performance en vivo para el público.

MEN

MEN is a band from Brooklyn, New York, formed recently in 2007 by JD Samson, Michael O'Neill and Ginger Brooks Takahashi. Also, musician and writer Johanna Fateman and visual artist Emily Roysdon constantly contribute to different project processes as consultants, writers and producers. The group gives live performances in which, through their lyrics and the features they incorporate into their shows, they usually deal with topics to do with the economy in times of war, and the struggle, demand and awareness for freedom and sexuality.

For their performance at the Museo Tamayo, MEN are currently conceptualizing a performance in which they will play with a group of local percussionists, among other performers. While MEN play their songs, usually interpreted to the rhythm of electric drums, traditional percussionists will become incorporated into the performance; towards the end, only the sound of manual drums will be heard. In the meantime, New York artist Celeste Dupuy-Spencer will work on a mural painting which will be conceived during MEN's rehearsals in Mexico City, and executed live for the public during the performance.

“Boom, Boom, Boom”
Emily Roydson + MEN

high on the horizon
night into day
half the boys are building cars
half the boys a war away

our heads are in the clouds
with clocks between our thighs
global markets demand big guns
and we have to supply

Boom Boom Boom
I can't see the sky
Boom Boom Boom
working world is changing time
working world is changing time
there's nothing left to give that they commodify
(too fast too fast)

microfinance
Yunus talk to Gore
buy me a goat and a sewing machine
don't give me another war

buildings rise and fall
people do the same

time can break your heart
but the government has a name

Boom Boom Boom
I can't see the sky
Boom Boom Boom
working world is changing time
working world is changing time
there's nothing left to give that they commodify (too fast too fast)

fighting at home and abroad...
what's the difference between you and a tree?

high on the horizon
night into day
half the boys are building cars
half the boys a war away
half the boys are building cars
half the boys a war away
half the boys are building cars
half the boys a war away

Boom Boom Boom
I can't see the sky
Boom Boom Boom
working world is changing time
working world is changing time
there's nothing left to give that they commodify (too fast too fast)
×2

Slowdancing con Los Super Elegantes¹

Adriana Lara

Se ha escrito mucho acerca de Los Super Elegantes y acerca de sus obras de teatro; de la forma en que Milena Muzquiz y Martiniano López-Crozet se conocieron, de la manera espontánea en que formaron el grupo mientras estudiaban arte, de cómo su colaboración los ha llevado por muy diversos rumbos y a protagonizar distintos papeles, desde su participación en las bienales de Whitney y São Paulo hasta su presentación en el festival de música mexicano Vive Latino. En esta ocasión procuraré no redundar en ninguno de estos hechos. En cambio, intentaré escribir un poco de todas sus prácticas y analizar como éstas se han ido construyendo en paralelo para conformar su obra.

El inicio de la música como lugar de creación y recreación de imágenes

Su incursión en la música a partir de lo visual y sus composiciones orquestadas con principios básicos de las artes visuales y no de la música son dos suposiciones que hacen interesante en su trabajo y derivar en toda una serie de interpretaciones. Una de

ellas es que al crear imágenes en forma de canciones, canciones en forma de esculturas (vivientes), conciertos en forma de exposiciones, actuaciones en forma de performance —y el registro de todo esto en forma de video, fotografía o pintura, transformando de nuevo la canción en imágenes— los hizo poseedores de un género nuevo de arte.

El haber encontrado a mediados de los noventa un lugar para el performance: integrar bajo el mismo techo música, prácticas e intereses como la escritura, no sólo de letras de canciones sino de guiones y diálogos; conjuntar la escultura, la pintura, la fotografía con el mismo interés de un artista conceptual y la moda, casi como un componente pictórico, fue lo que los hizo sobresalir del resto de las bandas conformadas por artistas.

Independientemente de estas interpretaciones, con las que se puede estar de acuerdo o no, Los Super Elegantes deben ser reconocidos por realizar en un sólo proyecto una especie de composición teatral-cinematográfica-musical que muchas veces prescinde

Slowdancing with Los Super Elegantes¹

Adriana Lara

Much has been written about the music of Los Super Elegantes and about their plays; about the way in which Milena Muzquiz and Martiniano López-Crozet met; about the spontaneous manner in which they formed the group while they were studying art; and about how their collaboration has taken them to perform in different places and to perform various roles (take, for instance, the distinction between their participation in the Whitney Museum and São Paulo biennials to their inclusion in *Vive Latino*, a Mexican music festival). Here, I will preclude from over amplifying these facts. Instead, I will address all their practices, and write about how these have been built in parallel to shape their work.

The beginning of music as a place for creation and re-creation of images

Their incursion into music from a visual standpoint, and the orchestration of their compositions informed by basic principles of visual arts rather than music are two suppositions that interest me in relation to the work of Los Super Elegantes. This prompts a whole series

of interpretations. One of them is that while creating images in the form of songs, songs in the form of (living) sculptures, concerts in the form of exhibitions, acts as performance art—and the documentation of all this in the form of videos, photographs or paintings, once again transforming songs into images—established them within a new art genre.

In the mid-1990s, they found a place for performance: while incorporating under the same roof their music and other practices and interests, not only song lyrics, but also scripts and dialogues, they brought together sculpture, painting, and photography with the same interest of a conceptual artist, plus their fashion, almost as a pictorial component, made them stand out from other artist's bands.

Regardless of these interpretations, which one can agree or not with, Los Super Elegantes should be recognized for carrying out in a single project a sort of theatrical-cinematographic-musical composition that can frequently do without a stage, a camera or music itself.

The song as ready-made and a cover as an obvious exercise in appropriation,

de un escenario, de una cámara o de la música misma.

La canción como ready-made y el cover como ejercicio obvio de apropiación, el estilo de Fassbinder, referencias estéticas de Godard, guiones de Passolini, los cinco minutos de fama de Warhol y el performace melodramático y exagerado de la televisión mexicana

Desde sus inicios, cuando cantaban canciones de mariachis al estilo punk, Los Super Elegantes se caracterizaron por *coverear* canciones clásicas y reinterpretarlas. "Rape Me" de Nirvana traducida al francés, "Prometimos no llorar" de Palito Ortega, "Dance" de ESG, "Careless Whispers" de George Michael son ejemplos de las innumerables canciones que han utilizado como materia prima.

Sus múltiples y cambiantes referencias desde cineastas, pensadores, rockeros y poetas, hasta melodramas, boleros, la moda y el alcohol añejos, el arte y el amor, aparecen reinterpretados en sus canciones, obras de teatro y videos como tratados de belleza, dando como resultado un *Pop Art* versión refinada.

Pop, underground, *cute*, *lick-cheek*, *camp*, kitsch, eclécticos, esquizofrénicos, *understream* o *mainground* son adjetivos que les ponen; ellos en cambio se identifican como experimentales, no conceptuales, abstractos, "post-art",

"ilusionistas", "imaginistas", "situacionistas" y "escapistas"... Yo los identifico bien con "súper elegantes", adjetivos a los que apelan en su nombre. Me parecen, aunque poco usuales, propios para calificativos de este dúo artístico. Si la elegancia tiene que ver con la actitud con la que se enfrenta la vida y las limitaciones ocasionales, entonces se trata de buscar acceso al capital simbólico, distanciándose del económico, como acto reflejo de escapismo, operación que dicen Los Super Elegantes practicar muy a menudo. En una pregunta sobre el significado actual de elegancia, Milena responde lo que significa para ella: "es tener el lujo de vivir como quieres: en un castillo como *prince* William y Harry o en un basurero como el Chavo del 8."

Algunas de sus obras de teatro: *Tunga's House Bar* o *una bola de niños hablando sobre el fin del mundo*, TTVOID (*The technical vocabulary of an interior decorator*), *Flip Flop! una conversación entre Giselle Bunchen e Ivo Mezquita*, *Falling Leaves of Saint Pierre*

Al mundo del teatro aportan una versión actualizada de éste. Con la integración de un discurso vigente, ellos no necesitan recurrir a formatos posmodernos ni efectos especiales grandilocuentes para dar la impresión de estar presentando una obra contemporánea. Al respecto, me interesa

Fassbinder's style, esthetic references of Godard, scripts by Pasolini, Warhol's five minutes of fame and the melodramatic, exaggerated performances in Mexican television

From the outset, when they sang mariachi songs in punk style, Los Super Elegantes were characterized for making music covers of classic songs and reinterpreting them. "Rape Me" by Nirvana translated into French, "Prometimos no llorar" by Palito Ortega, "Dance" by ESG and "Careless Whispers" by George Michael are some examples of the innumerable songs they have used as raw material.

Their multiple, changing references—from filmmakers, thinkers, rockers and poets to melodramas, boleros, aged liquor and fashion, art and love—appear reinterpreted in their songs, plays and videos like treatises on beauty, resulting in a refined version of Pop Art.

Pop. Underground. Cute. Lick-cheek. Camp. Kitsch. Eclectic. Schizophrenic. Under-stream, and also mainstream. These are the adjectives used by others to describe their work. They, on the other hand, identify themselves as experimental, non-conceptual, and abstract, describing their work as post-art, illusionist, imaginst, situationist and escapist. I identify them, well, as "súper elegantes"—suggested by their very name. Probably unusual, but I actually



Los Super Elegantes
Fotografía: Justin Cavin, *Flipi Flopi*,
Bienal de Sao Paulo 2008

think that's the most apt way to describe this artistic duo. If elegance has to do with an attitude towards life and its occasional limitations, then it is a question of seeking and accessing symbolic capital, distancing oneself from the economic as an act reflecting escapism, an operation that Los Super Elegantes say they frequently practice. In responding to the current meaning of elegance, Milena says "it's having the freedom to live as you want—in a castle like Prince William and Prince Harry, or in a garbage dump like Chavo del 8."

Some of their theatrical works: *Tunga's House Bar* or *a bunch of kids talking about the end of the world*, TTVOID (*The technical vocabulary of an interior decorator*), *Flip Flop! a conversation between Gisele Bundchen and Ivo Mesquita*, *Falling Leaves of Saint Pierre*

que quien escribe el guión es la misma persona que diseña la escenografía, por lo que mucho del contenido estético también se encuentra en elementos del escenario, lo que nos hace apreciar objetos en actuación o, en otras palabras, al objeto artístico en vivo.

Modistos, estilistas y modelos, ecoradores y curadores on stage y off stage.

El hecho de estar en constante representación de un personaje los vuelve en estilistas natos. Su moda es una experimentación que oscila entre materialización de una identidad y la destrucción de la misma y nunca obedece a nada más. Actualmente los dos confeccionan piezas de ropa con aspiraciones artesanales-experimentales que en un momento dado puedan introducirlos a un mundo distinto, pero siempre será desde su posición como artistas.

Los Super Elegantes han estirado las líneas y creado un desorden que hace que aproximarse a su trabajo por un sólo campo sea difícil e incompleto. . . ¡Pero eso no es negativo!

Los Super Elegantes pueden ser también una construcción fantasmiosa, pero al final una construcción como aquella que los artistas llaman obra de arte. Los Super Elegantes son autor



Los Super Elegantes
Fotografía: Dean Sameshima,
Slow Dance Club, AVAF

y obra al mismo tiempo. La música y la actuación en vivo son un paso más en la búsqueda por una desmaterialización del arte que se viene gestando desde los años sesenta. Conceptos como el *ready-made*, la *apropiación*, el *détournement*, la *estética relacional*, etcétera están presentes en su trabajo y, sin embargo, nunca les ha interesado especificar cómo se relacionan a su proyecto. Esto los hace un autor/obra resistente a clasificarse. En el catálogo de la Bienal Internacional del Deporte en el Arte dicen: "Si el museo es una botella de cerveza y la discoteca es un cenicero, nosotros estaríamos entre las cenizas que cayeron. El hecho de que la música sea gran parte de lo que hacemos crea interés en el mundo del arte y en los comisarios

They contribute to contemporary theater with new and current forms. By incorporating a valid and current discourse, they have no need to recur to postmodern formats or pretentious special effects to give the impression of presenting a contemporary work. In this regard, I am interested in knowing that the person who writes the script is the same person who designs the sets, and, therefore, many of the esthetic elements are found in the stage itself, allowing us to appreciate how objects act, or, in other words, to see the artistic object in life.

Designers, stylists and models, decorators and curators on-stage and off-stage.

The fact of constantly representing characters makes them born stylists. Their fashion is an experiment that fluctuates between the materialization and the destruction of an identity, obeying nothing other than that. Currently, both Milena and Martiniano create clothing with craft-experimental aspirations, which at a given moment can introduce them to a different world, but always from their position as artists.

Los Super Elegantes have stretched the lines and created a disorder which makes it difficult and incomplete to approach their work from a single field. . . But that's not negative!

Los Super Elegantes can also be an imaginative construction, but in the end a construction such as artists call a work of art. They are author and work at the same time. Live music and acting are one step further in the search for a dematerialization of art that has been developing since the sixties. Concepts such as *ready-made*, *appropriation*, *détournement*, *relational esthetics*, etcetera, are present in their work, but they have never been interested in specifying how these relate to their project. This makes them an author/work resistant to classification. In the catalogue of the *International Sports in Art Biennial* they say: "If the museum is a bottle of beer and the discotheque is an ashtray, we would be among the ashes that fell. The fact that music is a large part of what we do creates interest in the art world and in the exhibition organizers. The work is what it is."²

As authors, Los Super Elegantes do not strictly fit in the music industry, among other reasons because they have disagreed to the one-sided contracts that record companies frequently offer. Much less do they fit in the theater industry—they are too prominent to play a character for short runs, to repeat and mature their act. For the art world, they are the perfect entertainment for an opening, a fair or biennial, the very reason that makes it unlikely for them to accept an invitation. Nevertheless, in all their

organizando exhibiciones. La obra es lo que es.”²

Como autores, Los Super Elegantes no existen propiamente en la industria de la música, entre otras razones porque no han accedido a los leoninos contratos que las disqueras frecuentemente ofrecen; mucho menos existen en la del teatro: demasiado protagónicos para encarnar a un personaje durante cortas temporadas para repetir y madurar su acto. Para el mundo del arte son el perfecto entretenimiento de una inauguración, feria o bienal, razón por la cual difícilmente aceptan una invitación por el impulso básico de exponer su obra. . . No obstante, en todas sus funciones, sea en donde sea, disfrazado de buen *look* y sentido del humor, se pronuncia un discurso de tanto ingenio que denota un compromiso con ellos mismos más que con el público. Así, a pesar de que no formen parte activa en una industria específica, sino de varias a la vez, tienen seguidores por todo el mundo.

La amalgama compuesta de notas, letras, instrumentos musicales, diálogos, improvisación, narrativa, caos, silencio, historia, mitos, vestimenta, objetos, voz, miradas y gestos configura un lenguaje que como espectador es difícil de comprender en una sola cosa. Pero si la obra consiste en eso, entonces ésta debe contemplarse sin un espacio ni un tiempo definido; más bien en todas sus formas posibles, tal como se contempla un paisaje

cambiante en un viaje en coche o en tren, de día, de noche, nublado o soleado, parando en puntos fijos, guardando imágenes y olvidándolas también.

Como muchos otros artistas que buscan la libertad de existir en sus propios modelos, no es una posición fácil en la que se encuentran Los Super Elegantes. Sin embargo, tienen la ventaja de que su obra existe como tal mientras estén vivos. Esto hace que cada presentación sea la última que realicen, por lo que su obra, más que la de cualquier artista es y debe ser apreciada y valorada en el presente.

1. Título y subtítulos de este artículo por Fernando Mesta

2. *Catálogo de la Bienal Internacional del Deporte en el Arte: España, 2007, 120–125.*

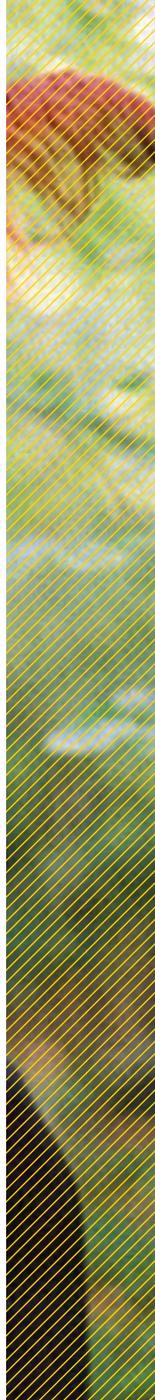
performances, wherever they are, disguised with a good look and sense of humor, they give a clever banter that reveals a commitment to themselves more than to the public. As such, even though they do not form an active part of a specific industry, they have followers all over the world.

Their mixture of notes, lyrics, musical instruments, dialogues, improvisation, narrative, chaos, silence, history, myths, outfits, objects, voice, looks and gestures, makes up a language that, as a spectator, is difficult to understand as one single thing. But if the work consists of that amalgam, then it should be viewed without a definite space or time, such as when you look at the changing landscape on a journey by car or by train, during the day, at night, cloudy or sunny, stopping at fixed points, keeping images and also forgetting them.

Like many other artists who want the liberty to exist in the models they've shaped, the position of Los Super Elegantes is not an easy one. Yet, they have the advantage of their work existing as such while they are alive. This makes every performance the last they give, and therefore their work, more than that of any other artist, is and should be appreciated and valued in the present.

1. Title and subtitles by Fernando Mesta

2. *Catalogue: Bienal Internacional del Deporte en el Arte: Spain, 2007, 120–125.*



Primer Diálogo: María Guerra + Dominique Liquois

Magnolia de la Garza

Diálogos es una nueva iniciativa que convoca a reconocidos artistas y personajes culturales mexicanos a invitar a su contraparte extranjero a sostener un diálogo público en el Museo Tamayo. Asimismo, se organizarán “diálogos imposibles” entre personajes disímbolos entre sí o ya fallecidos. Diálogos nace con el interés de re-introducir a la comunidad artística mexicana al Museo Tamayo y a exhibir, discursivamente, los proyectos y las ideas que están definiendo el imaginario social del país, así como la imagen internacional de la cultura mexicana que su obra ha forjado.

Considerada una de las primeras curadoras independientes en México, María Guerra (1957–1999) jugó un papel importante en la internacionalización del arte de este país durante la década de los noventa. Era una época cuando la práctica curatorial, de hecho, estaba en cuestionamiento y definición. Junto con curadores independientes como Rubén Bautista, Guillermo Santamarina y Olivier Debroise, María ayudó a configurar los espacios de visibilidad de una nueva generación de artistas, los cuales no tenían cabida en el discurso ni en los espacios oficiales. Al romper con las políticas culturales del Estado, estos curadores pudieron generar nuevos sentidos en las prácticas artísticas a través de exposiciones como *Otro arte mexicano: la ilusión perenne de un principio vulnerable*.

En 1995, Olivier Debroise describía la irrupción e importancia del curador independiente y su papel en la globalización del arte mexicano, la cual no se debió a un único evento, sino a la convergencia de distintas iniciativas e intereses. Desde exposiciones con planteamientos curatoriales que

DIÁLOGOS

Guillermo Santamarina y Dominique Liquois.

Martes 27 de julio de 2010

19:00 horas

Dialogue 1: María Guerra + Dominique Liquois

Magnolia de la Garza

Dialogues is a new initiative in which recognized artists and cultural practitioners are invited to present a public dialogue at the Museo Tamayo, with a foreign thinker of their choice. This program will also organize “imaginary dialogues” among figures from diverse historical moments or even among two of them who have already passed away but have been fundamental in the construction of our current culture. Dialogues focuses on the reintroduction of the Mexican artistic community to the Museo Tamayo while exhibiting, discursively speaking, projects and ideas that are shaping the social imaginary of this country and that also are responsible for the international perspectives in relation to Mexican culture that are being forged.

Considered one of the first independent curators in this country, María Guerra (1957–1999) played an important role in the internationalization of Mexican art during the 1990s. This was a time when the practice of curating, in fact, the very term itself, was in question and definition. Together with curators like Rubén Bautista, Guillermo Santamarina y Olivier Debroise, María’s work helped shape the spaces of visibility of a new generation of artists—artist’s who didn’t fit in so-called official art institutions and discourses. By breaking away from established cultural policies and programs, these curators offered new readings of artistic practices with exhibitions such as *Another Mexican Art: The Perennial Illusion of a Vulnerable Principle*.

In 1995, Olivier Debroise described the emergence of the “independent” curator, and their significant role in the “globalization” of Mexican art. The globalization of the Mexican art not itself due to a single event, but to the convergence of different initiatives and interests. From exhibitions with curatorial approaches that emphasized

enfataron el papel de las prácticas neoconceptuales del arte mexicano — las cuales se llevaron a cabo en distintas instituciones en Estados Unidos (debido al interés de este país por tener representación latinoamericana)— hasta plataformas discursivas como el *Foro Internacional de Arte Contemporáneo* (FITAC), que en su primera edición en 1992 contó con ponentes como Catherine David, Achille Bonito Oliva, Jean Fisher y Gerardo Mosquera o la revista *Curare*.¹

Asimismo, Olivier describía de una forma utópica el arquetipo del curador independiente:

Premisa: su carrera accidentada lo sitúa en el limbo, al filo de posibles definiciones. La voluntad creativa lo puso en contacto, desde temprano, con los artistas más jóvenes y sus exigencias. Participó, algunas veces, hace muchos años ya, en algunos eventos, actos espontáneos, *performances*, exposiciones salvajes montadas al vapor en un garaje, un baldío o quizás en los patios de un convento desafecto.²

Este contexto puede muy bien describir la práctica de María Guerra. Proveniente de las artes visuales, formó parte del colectivo de los años ochenta *Atentamente la Dirección* con el cual realizó diversos *performances*,



Dominique Liquois
Cortesía: Dominique Liquois

para finalmente dedicarse a la investigación y a la curaduría.

Cuando pensamos en María Guerra para participar en uno de los Diálogos en el Museo Tamayo, el objetivo no era el de hacerle un homenaje. Nuestro interés era reconsiderar algunas de las ideas y los proyectos de esta curadora que como muchos de su generación se fue antes de tiempo.

En nuestra investigación de posibles interlocutores en este diálogo con María,

the role of the neoconceptual practices of the Mexican art, that they were carried out in different institutions in the United States (due to the interest of this country by having Latin-American representation), as to discursive platforms as the *International Forum of Contemporary Art* (FITAC by its acronyms in Spanish), that in its first edition in 1992 included speakers like Catherine David, Achille Bonito Oliva, Jean Fisher and Gerardo Mosquera, or the magazine *Curare*.¹

Debroise also describes, somewhat fictitiously, the background archetype of this figure:

Premise: an irregular career leaves him in limbo, on the borderline of several possible definitions. His creative impulses placed him in contact, from early on, with young artists and their demands. He took part, a few times, years ago now, in a number of events, spontaneous actions, *performances*, wild exhibitions set up on the hop in a garage, a disused lot or in the courtyards of some abandoned convent.²

This background could possibly be the one of María Guerra. Trained as a visual artist, she formed part of an artist's collective in the 1980s, named *Atentamente la Dirección* (Sincerely,



Performance de María Guerra y Dominique Liquois / Cortesía: Dominique Liquois

the Management), and made several performance artworks before finally devoting her time and research to curating.

When we considered that María Guerra could participate in Museo Tamayo's new program, "Dialogues," the idea was not to simply pay her homage. Our interest was to reconsider some of the ideas and projects realized by this curator, who, like others of her generation, left us before her time.

In our search for possible interlocutors in this dialogue with María, our colleague Guillermo Santamarina, curator at MuAC (and also an artist), suggested the photographer Carlos Somonte; artists Abraham Cruzvillegas or Francis Alÿs; the co-owner of the Mexican art gallery, OMR, Jaime Riestra; and the French artist Dominique Liquois, who collaborated with María in *Sincerely, the Management*. We decided of inviting Liquois to discuss

nuestro colega Guillermo Santamarina, curador del MuAC (y artista), sugirió al fotógrafo Carlos Somonte; los artistas Abraham Cruzvillegas o Francis Alÿs; el co-propietario de la galería OMR, Jaime Riestra; y a la artista francesa Dominique Liquois, quien colaboró con María en *Atentamente la Dirección*. Decidimos invitar a Liquois para discutir la transición de María de su práctica artística a la curatorial, como Dominique explica:

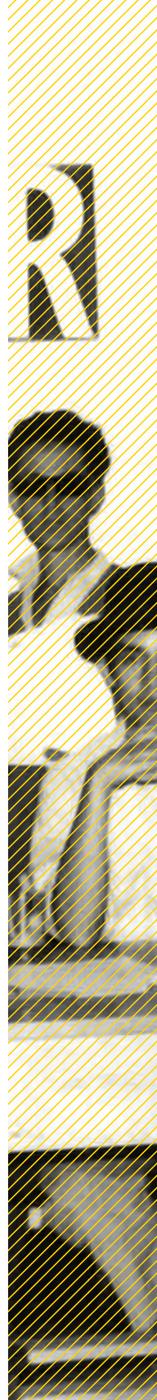
En un cierto momento María había decidido que no era artista, pero que tenía más talento para organizar exposiciones... Quizás sus cualidades creativas se afirmaban más dentro de un grupo, tenía poder de convocatoria (una energía *federativa*) y una sensibilidad muy fuerte para detectar y revelar los talentos ajenos. Sin embargo la considero también como artista.³

Esa energía fue el gran poder que María tuvo para armar alrededor de ella un grupo de artistas, curadores, críticos y promotores que fueron parte de ese momento en el que el arte mexicano neoconceptual buscó su lugar en un contexto internacional.

1. Debroise, Olivier. "Perfil del curador independiente de arte contemporáneo", en *CURARE, Espacio Crítico para las Artes*, No.12, Enero-Junio 1998, pp. 8–14. Presentado originalmente en Guadalajara en 1995 como conferencia en el FITAC.

2. Op cit. 8-9.

3. Dominique Liquois. 29 enero 2010.



the transition from her artistic to curatorial practice, of which she explains:

At a certain point María had decided she wasn't an artist—that her talent was in organizing exhibitions. . . . Perhaps her creative qualities expressed themselves better as part of a group, given she had a power of bringing people together (a *federative* energy) and a strong sense for detecting and revealing the talent of others. Even so, I also consider her to be an artist.³

That energy was the very power that María had to gather a group of artists, curators, and cultural practitioners at a moment in which Mexican neo-conceptualism was seeking its place on the international stage.

1. Debroise, Olivier. "Perfil del curador independiente de arte contemporáneo", in *CURARE, Espacio Crítico para las Artes*, No.12, Jan–Jun 1998, pp. 8–14. First presented in Guadalajara in 1995 as a conference paper in the *International Forum of Contemporary Art* (FITAC).

2. Op cit. Pp. 8–9.

3. Dominique Liquoise, 29th January 2010.

La Guerra

Pablo Vargas Lugo

para Laureana Toledo

María Guerra vivía en el primer piso de un edificio de pasillos angostos y oscuros situado en la esquina noroeste de Ámsterdam y Michoacán. Su ventana se abría casi directamente sobre el zaguán; uno tocaba el timbre o gritaba su nombre, y ella asomaba su mano y dejaba caer las llaves. Al subir la puerta de su departamento ya estaba abierta, y apenas uno cruzaba el umbral ella saludaba desde adentro con alguna coquetería en francés. Desde ahí uno podía dar un par de pasos al frente e ingresar en la única habitación o bien girar a la derecha para encontrarse con el pequeño gabinete comedor y la cocina. Al fondo de ese apretado espacio recuerdo a María preparando algo, sirviendo un par de tequilas o poniendo la cafetera sobre el fuego. Uno se sentaba a la mesa para conversar desde ahí, esperando a que ella tomara asiento si es que íbamos a comer algo, o que lo invitara a pasar a la habitación para compartir un trago o un café. Ahí —en un espacio que se recorría en no más de cinco pasos en cualquier dirección— la luz era abundante, y el bullicio de la calle era menos notorio de lo que se esperaba. Al lado izquierdo de la

ventana estaba su cama, al lado derecho de la habitación recuerdo un sofá de dos plazas tapizado en amarillo, la puerta del closet y del baño; en la pared colindante con la cocina y el comedor había una mesa de trabajo, libros, unas docenas de casetes y una pequeña grabadora.

Había algo casi espartano en su modo de vida, lo cual parece contrastar con la leyenda de un carácter intenso y excesivo. No se trataba de una pobreza bohemia —María tenía claros sus gustos y no escatimaba en ellos— más bien prefería vivir dentro de un pequeño cerco doméstico y de amistades, aunque esa impresión tal vez responde a que ella mantenía unos capítulos de su existencia apartados de otros, y a duras penas respondía preguntas sobre su vida fuera del ámbito en el que uno la conocía. Era casi imposible, por ejemplo, lograr averiguar algo sobre su actividad como artista. Ello podía resultar un tanto exasperante: circulaba con libertad entre los estudios de los artistas, haciendo preguntas, lanzando críticas e improperios y cultivando su amistad. ¿Por qué no responder a unas cuantas preguntas o mostrarnos unas cuantas fotos y un video? Ahora pienso que lo que quería evitar era que

La Guerra

Pablo Vargas Lugo

for Laureana Toledo

María Guerra lived on the first floor of a building with dark, narrow passages, a building located on the northeastern corner of Ámsterdam and Michoacán streets. Her window opened almost directly above the garage door. If you rang the bell or shouted her name, she put her hand out and dropped the keys. When you went up, the door to her apartment was already open and you had hardly crossed the threshold when she greeted you from inside with some coquetry in French. From there, you could take a couple of steps forward and enter the only room or turn to the right to find the small kitchenette and with the table. At the far end of this tight space, I remember María preparing something, serving a couple of tequilas or starting the coffee-maker on the stovetop. You would sit at the table to talk from there, waiting for her to sit down if we were going to eat something, or invite you to move into the room to share a drink or a coffee. There—in an area you could cover in no more than five steps in any direction—there was abundant light and the noise from the street was less noticeable than one might have expected.

On the left side of the window was her bed and on the right side of the room, I remember, a two-seat sofa upholstered in yellow, the closet and bathroom doors; along the wall adjoining the kitchen were a work table, books, several dozen cassettes and a small tape player.

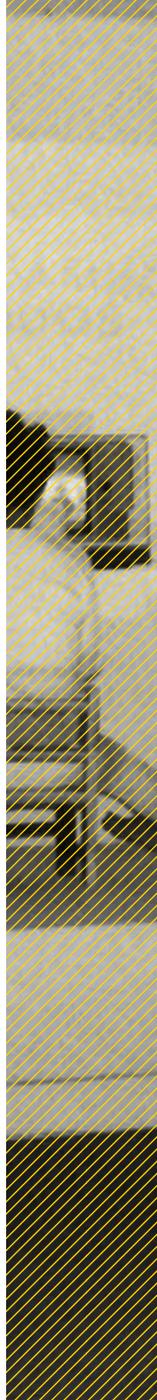
There was something almost Spartan about her way of life, which seems to contrast with the legend of an intense character prone to excesses. It wasn't a question of bohemian poverty—María was clear about her tastes and did not scrimp with them. Rather she preferred to live within a small perimeter of domestic life and friendships, although that impression perhaps tallies with the fact that she kept some chapters of her existence separate from others and gave scant answers to questions about her life outside the sphere in which one knew her. It was almost impossible, for instance, to find something out about her activity as an artist. This could be somewhat exasperating: she moved freely among artists' studios, asking questions, uttering criticisms and insults and cultivating their friendship. Why not answer a few questions or show us a few pictures and a video? Now, I think, what she wanted to avoid was for us to oversize

sobredimensionáramos los pasos que llegó a dar en esa dirección, y que al juzgarla como artista olvidáramos su papel de curadora, el cual tomaba con gran seriedad y una dosis equivalente de humor.

La última vez que la vi fue en ese departamento. Su cama estaba colocada frente a la ventana, y las persianas estaban cerradas, aunque un poco de la intensa luz de mediodía alcanzaba a filtrarse entre ellas. Me acompañaba Laureana Toledo, y acudimos dolidos e intimidados ante ese adiós definitivo. Desde su lecho, todavía regalándonos su amplia sonrisa, María nos pidió un favor al cual accedimos, y que a la fecha nos atosiga: que lleváramos a término *Unhoused*, una exposición en la cual había trabajado durante más de un año antes de enfermar, y que reunía a artistas cuya obra debía más a una cultura urbana globalizada que a una identidad nacional o geográfica. María murió esa misma tarde, y unos días después nos reunimos con los otros involucrados para trabajar en la que en ese momento hubiera sido la muestra de arte contemporáneo internacional más ambiciosa producida en México. Bien pronto, sin embargo, nuestro entusiasmo se vio enfrentado a la complejidad y escala de la tarea: la depuración de la lista de artistas, la selección final de la obra, los presupuestos, seguros y fletes. Las instituciones vacilaban en

su compromiso y los recursos con que creíamos contar comenzaron a desvanecerse. Tras cada reunión la consecución del último deseo de María se veía más lejana: nos quedábamos escrutando el texto de página y media que nos debía servir de brújula y cada vez nos parecía más escueto y críptico, llegando inevitablemente a preguntarnos si ella había sido consciente de la magnitud del favor que nos había pedido. Con el tiempo, y a pesar de varios intentos de resucitar el proyecto, cada uno fue absorbido por sus asuntos; tácitamente acordamos dejarlo en paz antes que seguir deshilachando lo que había comenzado a tejer María bajo el nombre de *Unhoused*.

Los años siguientes vieron florecer la carrera de muchos artistas casi desconocidos que ella seleccionó entonces, a la par de la presentación de exposiciones y bienales curadas bajo premisas semejantes a las de su proyecto en las sedes de lo más reconocidas alrededor del mundo. Ello podía parecer una reivindicación de la visión de María, pero al mismo tiempo me hacía pensar en las diatribas que le hubieran merecido casi todas esas muestras, por sentimentales, escleróticas o solemnes. Aun así su trabajo nunca llegó a contar con un foro de esa relevancia, lo cual me hace preguntarme: ¿por qué eligió confiarle su proyecto más sustancial a unos cuantos de sus amigos artistas?



the steps she managed to take in that direction and on judging her as an artist we should forget her role as curator, which she took very seriously and with an equivalent dose of humor.

The last time I saw her was in that apartment. Her bed was in front of the window and the blinds were shut, although a little of the intense midday brightness filtered through between them. I was accompanied by Laureana Toledo, and we came in sorrow and intimidation before that final goodbye. From her bed, still giving us a broad smile, María asked a favor of us to which we assented, and which to this day still overwhelms us: to bring *Unhoused* to a successful conclusion. This was an exhibition on which she had worked for over a year before falling ill, and which brought together artists whose work owed more to a globalized urban culture than to a national or geographical identity. María died that very afternoon, and a few days later we met with the other people involved to work on what at that time would have been the most ambitious international contemporary art exhibition ever produced in Mexico. Very soon, however, our enthusiasm was marred by the complexity and scale of the task: weeding out the list of artists, final selection of the works, budgets, insurance and transportation. Institutions vacillated in their commitment and the funds we thought we had secured began to vanish.



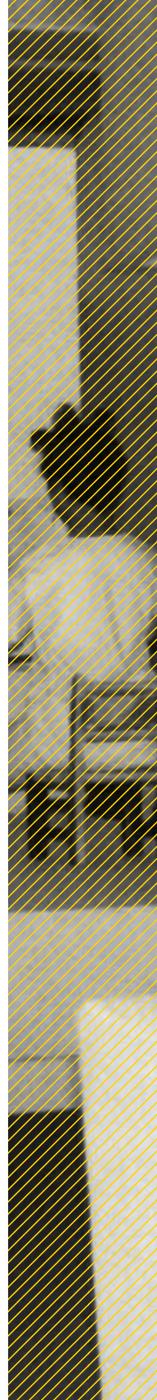
María Guerra
Cortesía: Dominique Liquois

After every meeting, fulfillment of María's last wish seemed a long way away: we kept going over the one-and-a-half-page text that was meant to act as a direction finder and each time we found it briefer and more cryptic, inevitably reaching the point where we wondered whether she had been aware of the magnitude of the favor she had asked of us. Over time, and despite several attempts to resuscitate

¿fue algo que reflexionó durante días o semanas?, ¿acaso al final de su vida cedió finalmente ante un cliché, como quien deja a su hijo al cuidado de un amigo pobre y soltero?, ¿fue un gesto final de humor que no supimos interpretar?, ¿pensó que siendo artistas, como ella, seríamos capaces de completar su trabajo? Nunca me pareció que su labor como curadora estuviera impregnada de vanidad o narcisismo, y ello me lleva a pensar que hubiese preferido vernos concentrados en nuestra propia obra antes que ocupados en descifrar sus intenciones.

En cualquier caso, más de diez años después de su muerte, lo que queda del trabajo de María se concentra en unos cuantos textos, la documentación de una docena de exposiciones y un cuerpo de tradición oral que podría llenar un salón de conversaciones durante días. Ello significa que para cada generación que pase su figura será una nota cada vez más velada, incomparable con el vívido recuerdo que dejó entre quienes la conocimos. Sin embargo no creo que este sea un asunto que sea del todo necesario remediar. Hubo en María siempre el cultivo de algo huidizo: el recelo al equipaje y los lastres de todo tipo, la insinuación de otra vida de la cual había tomado un respiro y a la cual siempre podría volver. Así, en las semanas posteriores a su muerte, mientras debatíamos en torno al lugar

más adecuado para dispersar sus cenizas, éstas fueron contrabandeadas fuera del país en una cajita de Olinalá para reposar finalmente en algún lago suizo. No en balde la cita que abría el *statement* curatorial de *Unhoused* — atribuida al místico medieval Hugo de St Victor— era un elogio a quienes son capaces de extinguir su apego a cualquier lugar.



the project, each of us became absorbed by our own affairs. We tacitly agreed to leave it in peace before continuing to unravel what María had started to weave under the name of *Unhoused*.

During the next few years the many of the artists that she chose became well known in the international circuit, and many exhibition and biennals were curated under similar postulates in the best-known venues. This could seem a vindication of María's vision, but it also makes me think of the diatribes almost all of them would have merited for being sentimental, sclerotic or solemn. Even so, her work never reached a forum of that importance, which makes me wonder: Why did she choose to entrust her most substantial project to a few of her artist friends? Was it something she thought about for days—or weeks? At the end of her life, did she perhaps finally yield to a cliché such as people who leave their child in the care of a poor, unmarried friend? Was it a final touch of humor we were unable to interpret? Did she think that as artists, like herself, we would be able to complete her work? I never thought of her work as a curator as being impregnated with vanity or narcissism, which leads me to think that she would have preferred to see us concentrate on our own work rather than busily trying to decipher her intentions.

In any case, over ten years after her death, what remains of María's work is concentrated in a few texts, the documentation related to about a dozen exhibitions and a body of oral tradition that could fill a conversation room for days. This means that for each generation that passes her figure will be an increasingly veiled note, simply not comparable with the vivid memory she left among those of us who knew her. And yet I don't think this is a matter that necessarily needs to be remedied. There was always in María the cultivation of something fleeting: misgivings about baggage and burdens of all types, the insinuation of another life from which she had taken a breather and to which she could always go back. Thus, in the weeks following her death, while we were discussing the most suitable place to scatter her ashes, the latter were smuggled out of the country in a small Olinalá wooden box and were finally laid to rest in some Swiss lake. Not in vain did the quote that opened the curatorial statement of *Unhoused*— attributed to the medieval mystic Hugh of Saint Victor—praised those who are able to extinguish their attachment to any place.

ENTRETANTO



MEANWHILE

La ampliación Tamayo

El proyecto del actual edificio del Museo Tamayo surgió en la década de los setenta y respondía a las exigencias de un recinto amplio y con luz, óptimo para presentar la obra de la colección de arte contemporáneo internacional de Olga y Rufino Tamayo.

En los últimos 20 años, los museos como instituciones culturales han transformado su función. Ahora, además de exhibir obra, planean un programa de actividades más dinámico, con el fin de establecer formas de mediación y de participación que demandan otro tipo de espacios arquitectónicos. En materia de arte contemporáneo el objetivo es integrar más al público, hacerlo partícipe de la programación, pues así se busca ampliar su noción estética del arte actual, a fin de que disfrute las diversas expresiones artísticas contemporáneas.

En 1994, la entonces directora del Museo Tamayo, Cristina Gálvez, y los arquitectos Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León identificaron algunos de estos cambios en el sistema museístico y consideraron que la infraestructura del Museo Tamayo requería de una ampliación para cumplir de forma más convincente con su vocación. De acuerdo con dicho

proyecto, el museo necesitaba expandir su coordinación de programas educativos y culturales; además de instalar una tienda y una cafetería, las cuales complementarían el programa de extensión cultural.

El proyecto de 1994 nunca se realizó. La tienda y la cafetería actuales se instalaron en 2001 en espacios inadecuados para un buen funcionamiento. Desde esa fecha han ocupado diferentes áreas, que incluso significó que por un tiempo se sacrificara una sala de exposición para contar con una tienda-cafetería. Hoy en día tanto los lugares como los servicios otorgados por la tienda y la cafetería necesitan optimizarse.

En 2008, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. (FORT) retomaron el proyecto de ampliación en el afán de preservar el espíritu vanguardista de Rufino Tamayo. El museo demanda un nuevo impulso, para lo cual es necesario su crecimiento y una remodelación en áreas clave. De este modo, ofrecerá al público exposiciones y actividades en un lugar idóneo. En este sentido, en 2008 el INBA contrató



Museo Tamayo's Expansion

The architecture of Museo Tamayo was conceived during the 1970s by the Mexican architects Abraham Zabludovsky and Teodoro González de León, and designed, in principle, for showcasing the collection of contemporary art that was formed by Rufino and Olga Tamayo, who were interested in an ample and illuminated space.

Over the past decades, this as other museums devoted to contemporary art have transformed themselves as larger and more dynamic cultural institutions. In addition to organizing and presenting temporary exhibitions, they organize a wide range of activities and offer educational and public programming. With an interest in presenting others forms of mediation and public participation, museums require spaces other than exhibition galleries.

In 1994, the then director of the Museo Tamayo, Cristina Gálvez,

approached Zabludovsky and González de León to identify some of these changes in the museum system, and considered that the museum's infrastructure required expansion to fulfill its vocation in a more compelling manner. In line with that project, the museum would expand to create areas for educational programs, in addition to installing a shop and a cafeteria that would complement the visitor's experience. But that 1994 project never came to fruition.

More than a decade later, the government agencies that support Museo Tamayo—the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) and the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)—in hand with Fundación Olga y Rufino Tamayo (FORT) revisited and updated that project. In 2008, INBA hired González de León to create a renewed architectural project to expand the museum and renovate existing areas.

This new expansion project includes new galleries, classroom and workshop area, public library, a restaurant with terrace, and a shop. It also includes significant renovations in the auditorium, the art storage and office areas. During the construction period, which is scheduled to start this year, Museo

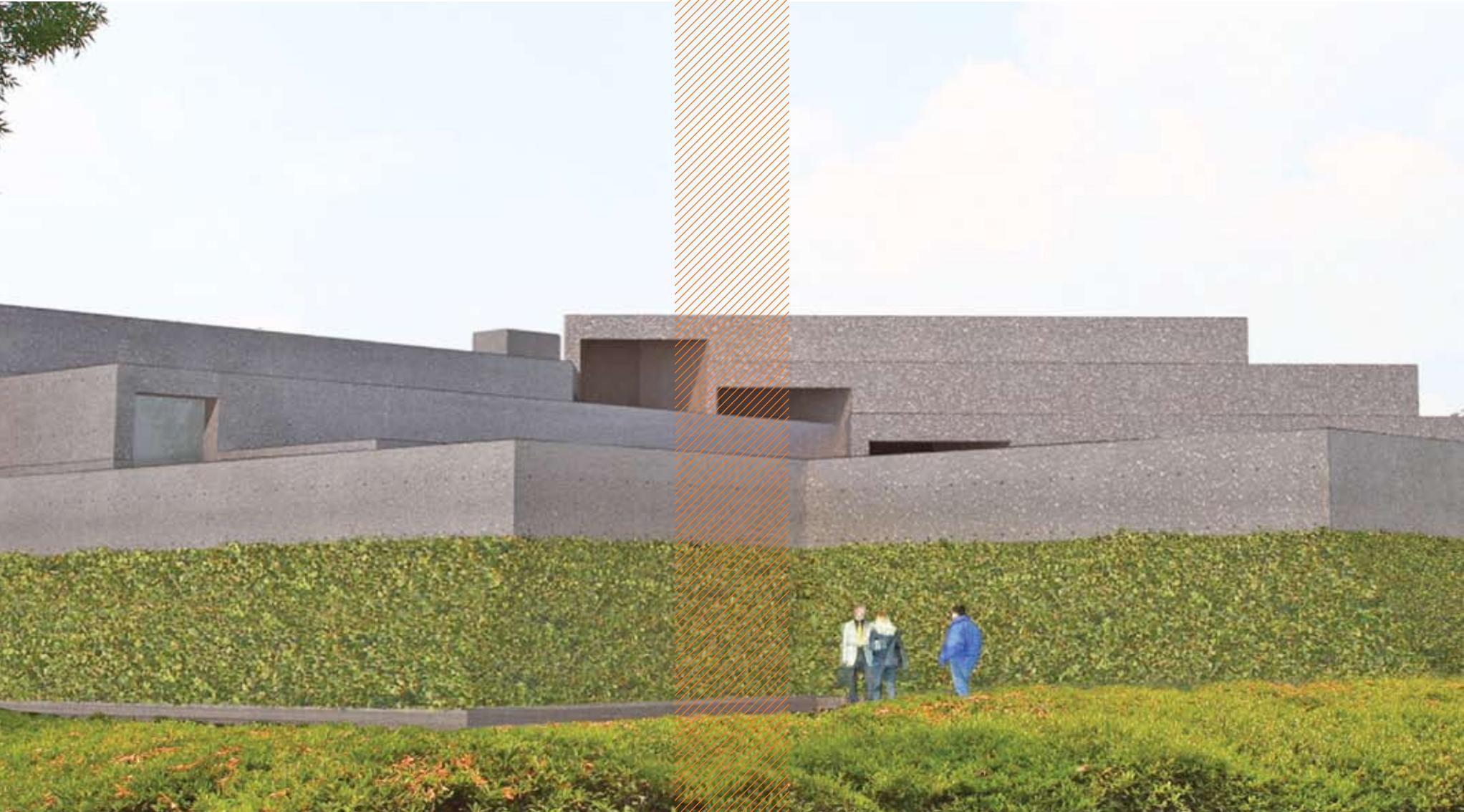
PÁGINAS SIGUIENTES / FOLLOWING SPREADS
Sureste

Vista del museo, lado sureste / Cortesía:
Arq. Teodoro González de León

Noreste

Vista del museo, lado noreste / Cortesía:
Arq. Teodoro González de León





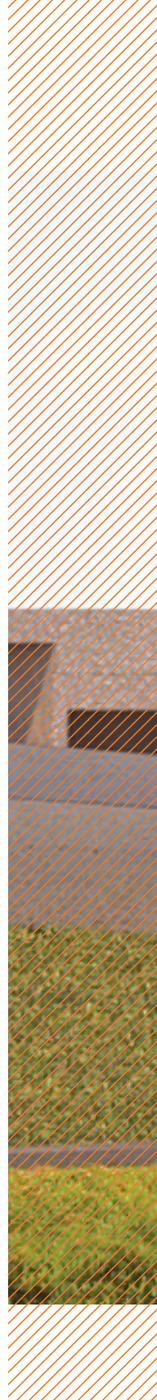
al Arq. Teodoro González de León para desarrollar el proyecto ejecutivo de la ampliación.

Este proyecto aprovecha al máximo las instalaciones ya existentes (salas, patio de esculturas, explanada y auditorio), al tiempo que amplía la superficie construida y moderniza importantes áreas. Se construirán dos nuevas salas de exhibición, áreas pedagógicas, restaurante con terraza, bodegas de arte y tránsito, área de máquinas y una nueva tienda. Asimismo, se remodelará el actual auditorio, el Centro de Documentación, las oficinas, además de las áreas de museografía y mantenimiento.

Tanto la ampliación como la remodelación no afectarán la forma arquitectónica del edificio, pues éste desde su concepción en los años setenta fue planeado como una estructura modular, susceptible a expandirse. Asimismo, la ampliación se llevará a cabo dentro del perímetro del terreno del Museo, sin que implique el menor daño ecológico al Bosque de Chapultepec.

Durante el 2010, mientras se desarrolla la obra, el museo estará parcialmente abierto. La Dirección del Museo Tamayo ha contemplado una programación de exposiciones y de actividades de acuerdo con dichos trabajos arquitectónicos.

En el próximo número no te pierdas la entrevista que José Castillo, arquitecto y crítico, le realizó al Arq. Teodoro González de León sobre la ampliación del Museo Tamayo.



Tamayo will be partially open. While the east-wing of the museum will be closed, the central sculpture patio and west-side galleries will remain open and present changing exhibitions of contemporary art and the collection, and be the set for series of events and public programs.

In the next issue read the conversation between José Castillo, architect and critic, and Teodoro González de León about Museo Tamayo Expansion.

Beca de Viaje *Patricia Phelps de Cisneros*

Una nueva colaboración entre el Museo Tamayo, el Center for Curatorial Studies at Bard College (CCS) y la Fundación Cisneros ofrece una excelente oportunidad de residencia para investigación en curaduría en México. Al fomentar relaciones significativas interinstitucionales, esta colaboración da la posibilidad a un estudiante titulado del CCS Bard de trabajar y estudiar con el equipo de curaduría del Museo Tamayo. Esta residencia ha sido posible gracias a un apoyo generoso de la recién fundada Beca de Viaje Patricia Phelps de Cisneros.

Desde 1981 cuando se fundó el Museo Tamayo, un gran número de profesionales que hoy se encuentran activos en la escena del arte contemporáneo en México y en el extranjero han colaborado o formado parte del equipo de trabajo del museo. Así que conscientes del lugar que el Museo Tamayo ha ocupado como generador de proyectos relevantes a nivel nacional como internacional y además, como plataforma de intercambio de ideas entre personas genuinamente involucradas en el arte contemporáneo y el medio cultural, estamos contentos de continuar fomentando colaboraciones relevantes en la formación de nuevas generaciones.

En esta ocasión, el Museo Tamayo y el Center for Curatorial Studies de Bard College (CCS Bard), en Nueva York, han reunido esfuerzos para ofrecer una oportunidad invaluable a un estudiante de la maestría en curaduría de arte contemporáneo. Gracias a Fundación Cisneros, un estudiante de CCS Bard recibirá la *Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant* que le permitirá pasar el verano en México trabajando en el Museo Tamayo e investigando la escena artística de este país. Para ello, el Museo Tamayo realizó una convocatoria en CCS Bard

III CCS BARD

FUNDACIÓN
CISNEROS
COLECCIÓN
PATRICIA
PHELPS DE
CISNEROS



Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant

A new collaboration between Museo Tamayo, Center for Curatorial Studies at Bard College and Fundación Cisneros provides an exciting internship opportunity for curatorial research in Mexico. By fostering meaningful inter-institutional connections, this collaboration allows a graduate student of CCS Bard to work and study with the curatorial team of Museo Tamayo. This internship is made possible with a generous support from the newly founded Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant.

Since the Museo Tamayo was established in 1981 a great many professionals who are active in today's contemporary art scene in Mexico and abroad have participated in museum programs or have been part of one of its work teams. The Museo Tamayo has played a major role in creating projects of national and international importance, and has been a center for the exchange of ideas among people who are genuinely involved in contemporary art and culture. We are pleased to continue encouraging collaborative projects that significantly contribute to the education of new generations of artists.

Now, the Museo Tamayo and the Bard College Center for Curatorial Studies (CCS Bard) have joined forces to offer a valuable opportunity to a student pursuing a master's degree in contemporary art curation. Thanks to support from the Cisneros Foundation, a CCS Bard student will receive a *Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant* that will finance spending the summer in Mexico working at the Museo Tamayo and conducting research on the Mexican art scene. The Museo Tamayo issued a call for applications this winter and has selected Laurel Ptak as the grant recipient.

en invierno, y seleccionó a la estudiante Laurel Ptak como becaria.

La estudiante de maestría Laurel Ptak nos dice de dónde viene, y qué hará en México

Confieso que mi interés por la curaduría en arte contemporáneo tiene orígenes poco usuales. Empezó cuando inicié un blog sobre la fotografía contemporánea en 2006, cuyo conteo de visitantes diarios rebasa hoy en día los recuentos de los museos más importantes, y cuyo contenido es utilizado como un recurso didáctico en las aulas de todo el mundo.

La proliferación y la popularidad del arte en línea, que inició en años recientes, pone en claro que el navegador de la red se ha establecido ya por su propio derecho como un espacio poderoso de discurso y de exhibición para el arte contemporáneo. Como parte de una nueva generación de curadores emergentes cuyas carreras en el “mundo real” son resultado directo de su práctica del Internet, siento una profunda responsabilidad en cuanto a cuestionar lo que el navegador significa para el discurso sobre el arte, para los objetos, los artistas, los curadores, las instituciones y los públicos por igual.

Muchos de los proyectos en los que trabajo en este momento intentan de una u otra manera suscitar o hacer más complejas las ideas sobre el Internet

y la tecnología como un lugar de producción, discurso y distribución del arte. Mi blog, iheartphotograph.com, es actualizado cotidianamente. Funciona como mi “tarjetero visual” —un archivo en constante evolución para investigar en los márgenes de la práctica de la fotografía contemporánea. Pero es mucho más que un simple recipiente para mis reflexiones privadas —es también una especie de forma de pensar en voz alta—, le comunica de forma transparente mis inclinaciones a un público numeroso y global de visitantes.

El blog atrajo recientemente la atención de un espacio de proyectos para la fotografía contemporánea en Guatemala, La Fototeca, y pronto viajaré allá para trabajar con ellos durante los próximos meses en la producción de una exposición “fuera de línea”.

Otro proyecto en desarrollo es FREE KEVIN (freekevin.info), una serie de videos sobre hackers que reimagina el papel de la curaduría en una cultura del *open source* en la que la información circula libre, amplia y de forma anónima en línea. La serie consiste en 15.4 GB de películas y documentales descargados de la red, que describen a los hackers y su cultura de las computadoras de los años 1980 a 2000, y que será exhibido en recintos en todo el mundo. El título FREE KEVIN es un eslogan pertinente, empleado originalmente por la comunidad de hackers de computadora



Actividades en Bard College

The student Laurel Ptak tells us about her background and what she will do in Mexico.

My interest in curating has admittedly unusual origins. It began when I started a blog about contemporary photography in 2006 whose daily visitor count these days surpasses major museums’ headcounts and whose content is utilized as an educational resource in classrooms throughout the world.

The proliferation and popularity of online art initiated in recent years makes it clear that the browser has by now established itself a powerful space of discourse and exhibition for

contemporary art in its own right. As part of a new generation of emerging curators whose “real world” careers are a direct result of their online practices, I feel a deep responsibility towards questioning what the browser means for art discourse, objects, artists, curators, institutions, and audiences alike.

Many of the projects I’m working on at the moment in one way or another try to engage or complicate ideas about the internet and technology as a site of production, discourse, and distribution for art. My blog, iheartphotograph.com, is updated everyday. It functions as my “visual rolodex”—an ever evolving archive of research into the margins of contemporary photographic practice. But it’s much more than just a container for my private thoughts—it’s also a



Laurel Ptak (al centro) es entrevistada sobre su blog en el New York Photo Festival 2009.

en los noventa para protestar contra el arresto de Kevin Mitnick, un hacker legendario que en aquel momento era el criminal informático más buscado en la historia de Estados Unidos. El campo de batalla de la propiedad intelectual en una cultura del *open source* no ha hecho sino intensificarse y ha sido desplegada en contra de un número cada vez mayor de individuos durante la última década. FREE KEVIN puede leerse

como la encarnación de la resistencia y de la lucha por los derechos y libertades individuales ante el control corporativo y estatal, en la era de la información.

En junio de 2010 viajaré a la Ciudad de México, donde trabajaré en el verano con el Museo Tamayo como residente en curaduría. Espero no sólo implicarme en su plataforma en línea, *Rufino.mx*, sino además sacar mi cabeza de detrás de la pantalla de la computadora para trabajar en muchos proyectos dentro del museo y abarcar una perspectiva de la escena del arte contemporáneo en México.

kind of thinking aloud—it renders my inclinations transparent to a large and global audience of onlookers.

The blog recently caught the attention of a project space for contemporary photography in Guatemala City, La Fototeca, and I'll be traveling there and working with them in the coming months to produce an "offline" exhibition.

Another project in development is FREE KEVIN (freekevin.info), a hacker screening series which re-imagines the role of the curatorial inside an open source culture where information is freely, widely, and anonymously circulated online. The screening consists of 15.4 GB of downloaded films and documentaries depicting hackers and related computer culture from the 1980s–2000s and will be shown in venues around the world. The title FREE KEVIN is an appropriated slogan originally used by the computer hacker community in the 1990s to protest the arrest of Kevin Mitnick, a legendary hacker who at the time was the most wanted computer criminal in United States history. The battlefield of intellectual property in an open source culture has only intensified and been waged against an increasing number of individuals over the last decade. FREE KEVIN can be read as the embodiment of resistance and struggle for individual rights and freedoms from corporate and state control in the age of information.

In June of 2010, I'm headed to Mexico City where I'll be working with Museo Tamayo as their curatorial intern. I'm looking forward not only to being involved with their online platform, *Rufino*, but also peeking my head out from behind the computer screen to work on many projects at the museum and embrace Mexico's contemporary art scene.

Laurel Ptak is a Masters Degree candidate at the Center for Curatorial Studies at Bard College in New York whose interests in contemporary art veer towards image-based practices and network culture. She is the 2010 recipient of the Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant, generously allowing her to work with Museo Tamayo this summer.

Recent graduate and current fellow of CCS Bard, Christina Linden, introduces her school

The official description of the Center for Curatorial Studies at Bard College (CCS Bard) begins by explaining that it "is an exhibition, education and research center dedicated to the study of art and curatorial practices from the 1960s to the present day." If I find this first sentence slightly awkward it is only because it is rare to see a writer set out to try and provide such a concise definition of the slippery term "contemporary." The term is hard to define because it is, by its nature,

Christina Linden, egresada reciente y actualmente miembro académico de CCS Bard, presenta su escuela

La descripción oficial del Centro para Estudios de Curaduría de Bard College (CCS Bard) comienza por explicar que “es un centro de exposiciones, enseñanza e investigación dedicado al estudio del arte y de las prácticas de curaduría desde los años sesenta hasta el presente.” Si esta primera frase me parece un poco extraña es solamente porque es poco frecuente ver a un escritor disponerse a intentar aportar una definición concisa, como ésta, al resbaloso término de “contemporáneo”. Este término es difícil de definir porque está, por su propia naturaleza, en constante mutación — no sólo al borde de convertirse en algo más, sino más bien constituido por este mismo borde: la frontera entre el ahora y lo que está por venir.

La habilidad singular del CCS Bard para explorar este umbral reside en su posición flexible como museo, librería, archivo y escuela, instalado en el conjunto de una institución académica más amplia. Esta posición permite desarrollar colaboraciones a través de invitaciones a artistas, curadores, historiadores y teóricos de renombre mundial tanto al campus de Bard College como a las galerías del CSS Bard y al Museo de Arte Hessel, pero también actividades extra-muros de

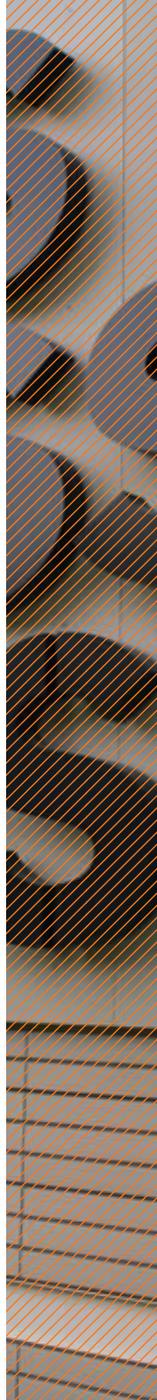
los estudiantes inscritos en el programa de posgrado del Centro. Aunque los estudiantes son ya, en la mayoría de los casos, curadores en activo antes de llegar al CSS Bard, así como durante los periodos de clases que toman en los periodos académicos, participan igualmente en una residencia intensiva en el periodo intermedio de los dos años del programa.

Yo soy una egresada reciente del programa, y trabajo actualmente como miembro académico curador durante un tercer año de residencia en Bard College. La experiencia de una residencia —es decir de salir y sumergirme en las actividades de otra institución en el transcurso de mis estudios— fue algo no sólo increíblemente enriquecedor, sino que propició algunos de mis encuentros recientes más significativos — con el arte, las ideas, los públicos y con otros productores culturales.

always mutating—not only on the verge of becoming something else but rather constituted by this very verge: the boundary between now and what is to come.

CCS Bard’s unique ability to explore this threshold lies in its flexible position as museum, library, archive, and school set within a larger academic institution. This position allows for partnerships to develop as world-renowned artists, curators, historians, and theoreticians are invited to the Bard College campus and the CCS Bard Galleries and Hessel Museum of Art, but also by the off-campus activities of the students enrolled in the Center’s graduate program. While students are most often already active as curators before arriving at CCS Bard and alongside the classes they take during academic sessions, they also participate in an intensive internship between the two years of the program.

I am a recent graduate of the program currently working as Curatorial Fellow for a third year of residence at Bard College. The experience of an internship—that of stepping out and immersing myself in the activities of another institution while in the midst of my course of study—was not only incredibly enriching, but fostered some of my most meaningful recent connections—to art, ideas, audiences, and to other cultural producers.



Museo como nodo

Daniela Pérez

En la primavera de 2005, sin idea alguna de que un par de años después trabajaría en el lado “opuesto”, realicé junto con Mayumi Hirano (una joven curadora japonesa que vivía en Nueva York) una investigación para el departamento de curaduría y educación del New Museum en Nueva York, la cual finalmente se materializó un par de años adelante en el proyecto: Museum as Hub (Museo como nodo). En aquel entonces, investigamos y conformamos una amplia lista de instituciones de distinto perfil con planteamientos propositivos en distintos sentidos. De ese proyecto, volví a saber dos años después, cuando empecé a trabajar en el Museo Tamayo, donde a mi llegada me comentaron que el Tamayo formaba parte de un proyecto de colaboración interinstitucional junto con New Museum en Nueva York, Townhouse Art Gallery en El Cairo, Van Abbe Museum en Eindhoven, e Insa Art Space en Corea del Sur.

La primera serie de exposiciones organizadas en el espacio del Hub, en 2008, —un espacio físico en el quinto piso del edificio donde el Museum as Hub lleva a cabo exposiciones, charlas, performances, proyecciones, talleres y otras actividades— fueron proyectos

concebidos por cada institución a partir del desarrollo del concepto de “barrio”. En aquella ocasión el Museo Tamayo presentó una exposición que se tituló *Tlatelolco y la negociación localizada de futuros imaginarios*, con la curaduría de Tobias Ostrander y Jorge Munguía, quienes asumiendo que el concepto de “barrio” es multifacético y que incorpora una serie de relaciones humanas, así como visiones diversas de un lugar, decidieron aproximarse al imaginario potencial de Tlatelolco — lugar conocido por su particular desarrollo y ansiedad cultural a lo largo de los años. Debido a las capas de historia que aún son visibles en dicho sitio, su constante redefinición fue abordada desde la visión de varios artistas (locales y extranjeros) que en la actualidad encuentran distintos temas de interés en Tlatelolco. Tatiana Bilbao, Christoph Draeger, Thomas Glassford, Terence Gower, Paulina Lasa, Mark Powell y Pedro Reyes fueron invitados a presentar trabajos e investigaciones, algunas de ellas preexistentes y otras tantas comisionadas para la exposición. Se organizaron proyecciones de películas, charlas con artistas e intelectuales mexicanos y se llevaron a cabo diferentes



Museum as Hub

Daniela Pérez

In the spring of 2005, with no idea that a couple of years later I would be working on the “opposite” side, I carried out a research project with Mayumi Hirano (a young Japanese curator who was living in New York) for the department of curatorship and education of the New Museum in New York, which finally materialized a couple of years later in the project: Museum as Hub. At that time, we researched and made up a long list of institutions with different profiles and different proactive approaches. I heard about that project two years later, when I started work at the *Museo Tamayo Arte Contemporáneo*, where upon arrival I was told that the Tamayo formed part of a project of inter-institutional collaboration together with the New Museum in New York, the Townhouse Art Gallery in Cairo, the Van Abbe Museum in Eindhoven and the Insa Art Space in South Korea.

The first series of exhibitions organized in the Museum as Hub— a physical space on the fifth floor of the building where the Museum as Hub puts on exhibitions, talks, performances, screenings, workshops and other activities—, in 2008, were projects conceived by each institution based



Vista de la instalación de la muestra *In and Out of Context*, New Museum, Nueva York, 2009 / Fotografía: Benoit Pailley

on the development of the concept of “neighborhood.” On that occasion the Tamayo Museum mounted an exhibition entitled *Tlatelolco and the localized negotiation of imaginary futures*, with the curatorship of Tobias Ostrander and Jorge Munguía, who, assuming that the concept of “neighborhood” is multifaceted and includes a series of human relationships, as well as different visions of one place, decided to approach the potential imaginary of Tlatelolco—a place known for its particular development and cultural anxiety throughout the years. Due to the layers of history that are still visible in that place, its constant redefinition was addressed from the vision of various artists (local and foreign) who at present find different

pláticas informales a lo largo de la duración del proyecto.

Tras evaluar la primera serie de proyectos presentados en Nueva York, la red del “hub” consideró pertinente desviar la conversación hacia el significado detrás del desplazamiento de proyectos y actividades de un contexto local y particular hacia el de Nueva York. Así, en 2009 se concibió un proyecto expositivo en el que tanto el público como las instituciones podrían conocer más a fondo sobre cada espacio a través de un pequeño fragmento de la programación de cada uno. En *In and Out of Context (Dentro y fuera de contexto)* participan simultáneamente las cinco instituciones y, por lo mismo, la aproximación a los conceptos de hospitalidad, emigración y desplazamiento se vuelve auto-reflexiva también, como temas de interés común.

Asimismo, en octubre de 2009, en el Museo Tamayo se inauguró la exposición *Inconquistable. Visiones críticas de Corea del Sur* con el trabajo de cinco artistas de Seúl, con la curaduría de Heejin Kim. Para dicho proyecto, no sólo se presentó la selección de obra por parte de la curadora, sino que el equipo del museo también elaboró un programa paralelo de actividades (incluyendo conferencias, proyecciones, presentaciones) titulado *Visiones críticas desde México*. Este programa estableció puntos de encuentro entre México y Corea del Sur mediante plataformas abiertas para la discusión

pública como mesas redondas, proyecciones de películas, recorridos curatoriales en salas e inclusive una noche de *norae-bang* (karaoke coreano) para así aproximarse a la exposición desde diversos puntos de vista.

Hoy, luego de aproximadamente tres años de existencia del Museum as Hub, las instituciones que integran el proyecto continúan explorando métodos de comunicación y colaboración que deriven hacia formatos flexibles de intercambio de ideas al utilizar las plataformas que el proyecto provee desde su base. La retroalimentación entre instituciones propositivas sigue en crecimiento mediante el diálogo con espacios que colaboran con esta red de manera informal, como por ejemplo el Asia Art Archive de Hong Kong. Además de un sitio web —que se encuentra en construcción y el cual se visualiza como proyecto a desarrollar en conjunto, como uno de los principales objetivos de este año— se deberá lidiar con los cambios inherentes que se llevan a cabo en todas estas instituciones, descentralizar este “nodo” de su sede en Nueva York y, por supuesto, preservarlo como campo de entrenamiento y oportunidad, así como algún día surgió la investigación inicial para su actual conformación.



themes in Tlatelolco. Tatiana Bilbao, Christoph Draeger, Thomas Glassford, Terence Gower, Paulina Lasar, Mark Powell and Pedro Reyes were invited to submit works and research projects, some of them already existing and others commissioned for the exhibition. Screenings of films, conversations with artists and Mexican intellectuals were organized and different informal talks were held throughout the duration of the project.

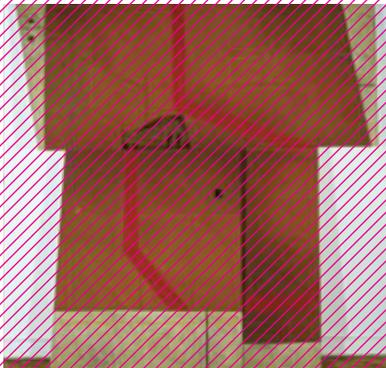
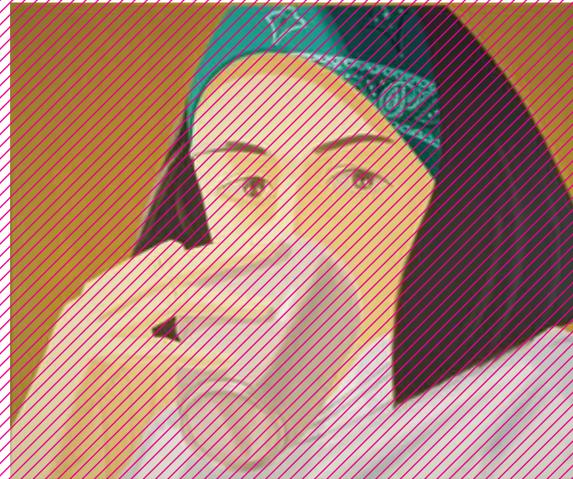
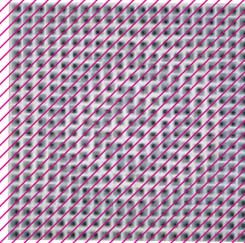
After evaluating the first series of projects presented in New York, the “hub” network considered it advisable to divert the conversation toward the meaning behind the displacement of projects and activities in a local, particular context toward that of New York. Thus, in 2009, an exhibition project was conceived in which both public and institutions could know more about each space through a small fragment of the programming of each one. In *In and Out of Context* the five institutions participate simultaneously and therefore the approach to the concepts of hospitality, emigration and displacement becomes self-reflexive too, as themes of common interest.

Furthermore, in October 2009, the exhibition *Unconquerable* was inaugurated at the Tamayo Museum. *Critical visions of South Korea* with the work of five Seoul artists, with the curatorship of Heejin Kim. For this project, not only was the selection of works by the curator exhibited, but the

museum’s team also prepared a parallel program of activities (including conferences, screenings, presentations) entitled *Critical Visions from Mexico*. This program established points of encounter between Mexico and South Korea by means of open platforms for public discussion such as roundtables, film screenings, curatorial tours of rooms and even an evening of *norae-bang* (Korean karaoke) in order thus to approach the exhibition from different points of view.

Today, after about three years of the Museum as Hub’s existence, the institutions that make up the project continue to explore methods of communication and collaboration that result in flexible formats for exchanging ideas by using the platforms that the project provides from the base. Feedback between proactive institutions continues to grow by means of dialogue with forums that collaborate informally with this network, such as, for example, the Asia Art Archive of Hong Kong. In addition to a website—which is currently under construction and which is envisaged as a project to be developed together, as one of the main objectives for this year—we must cope with the inherent changes carried out in all these institutions, decentralize this “hub” of its headquarters in New York and, of course, preserve it as a field for training and opportunity, just as one day the initial research for its current design arose.

SIEMPRE



ALWAYS

La Colección

Juan Carlos Pereda

La colección permanente del Museo Tamayo está compuesta de dos capítulos: el primero, forjado por Rufino Tamayo, que es ya de orden histórico-enciclopédico y muestra la intención de Tamayo por ofrecer a la ciudadanía de México un conocimiento relativo del acontecer artístico internacional de su tiempo; y el segundo, el crecimiento de la colección a través de donaciones de artistas que han expuesto en el museo. Estas aportaciones se han logrado a lo largo de los años gracias a las negociaciones tanto de la Dirección como de las curadurías. Recientemente, el acervo se ha enriquecido con las adquisiciones que la Fundación Olga y Rufino Tamayo (FORT) ha obtenido.

Desde su perspectiva, Tamayo trató de compilar los logros y los avances que hasta la década de los años ochenta —cuando donó el acervo y el museo abrió sus puertas— se habían sucedido en el panorama del arte contemporáneo de su tiempo. Sin embargo, como toda colección, la selección está decantada por las preferencias estéticas del artista, e incluso hasta las piezas que Tamayo adquirió con una intención *enciclopédica* están asociadas a su postura ante el

arte cinético y óptico, con el cual no dialogaría nunca, pero que inquietaban su percepción estética. Posterior a la donación que el matrimonio Tamayo hiciera al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), éste siguió adquiriendo obras para enriquecer el acervo. Las piezas se integraron a la institución como parte del comprometido esfuerzo que la FORT, creada por Tamayo y su esposa, Olga, da permanentemente al Museo. Así, la colección base ofrece un testimonio del generoso impulso de Tamayo por otorgar a la cultura nacional una diversificación que hoy podemos leer como una forma de globalización, la cual integraría a México al *mainstream* estético-cultural.

El conjunto de las obras del acervo no es síntesis de las vanguardias internacionales, sino una ecléctica visión del arte de su época, de sus afinidades estéticas, de sus propias referencias en su trayecto por el arte, donde se privilegian algunas manifestaciones del arte europeo, como algunos artistas pertenecientes a la llamada Escuela de París, de la posguerra, marcado por un informalismo derivado del surrealismo y sus vertientes abstractas (Fig. 1–3); así se dio lugar a obra de artistas españoles, franceses,

The Collection

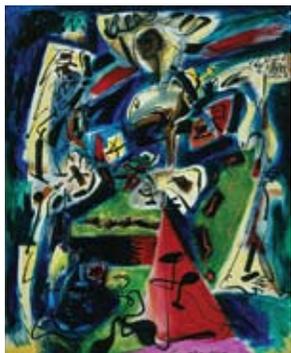
Juan Carlos Pereda

The history of the permanent collection of Museo Tamayo consists of two chapters: the first, put together by Rufino Tamayo, which is already of a historical-encyclopedic order and shows Tamayo's intention to offer Mexicans relative knowledge of the international artistic events of his time; and the second, the growth of the collection through donations from artists who have exhibited at the museum. Recently, the collection has been enriched with the acquisitions obtained by the Fundación Olga y Rufino Tamayo (FORT).

From his point of view, Tamayo tried to compile the achievements that up to the 1980s—when he donated the collection and the museum opened its doors—had succeeded one another in the panorama of contemporary art of his time. However, as in any collection, the selection is decanted by the artist's aesthetic preferences, and even the pieces Tamayo acquired with an *encyclopedic* intention are associated with his stance before kinetic and optical art, with which he would never converse, but which disturbed his aesthetic perception. Following the donation that Tamayo made to the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), the artist and his wife, Olga, continued to acquire works

to enrich the collection. These were incorporated into the institution as part of the committed effort that the Foundation, created by the Tamayos, makes permanently for the Museum. Thus, the core collection stands as testimony to Tamayo's generous impulse to provide national culture with a diversification that we can read today as a form of globalization which would integrate Mexico into the esthetic-cultural mainstream.

The set of works in the collection is not a synthesis of international vanguards, but an eclectic vision of the art of his times, of his aesthetic affinities, of his own references in his trajectory through art, which privilege certain manifestations of European art, such as some of the artists belonging to the so-called Paris School, of the postwar period, marked by an informalism derived from surrealism and its abstract aspects (Fig. 1–3). Thus, a place was given to Spanish, French and British artists, more than to the manifestations of art produced in the United States, without the latter having been excluded, especially with examples of Abstract Expressionism and a few isolated pieces of Pop Art (fig. 4–6). The collection has



1



3



2

británicos, más que a las manifestaciones del arte que se producía en Estados Unidos, sin que éste haya quedado excluido, sobre todo con manifestaciones del expresionismo abstracto y algunas piezas aisladas de arte pop (fig. 4–6). La colección tiene un breve capítulo surrealista, formado por obras de artistas de sólida filiación a este movimiento. Probablemente, el capítulo español, con sus variantes temporales, sea el grupo de más coherencia dentro de la colección (fig. 7). El arte latinoamericano contiene

la representación de algunas de las corrientes más importantes que, como Tamayo, aspiraron a expresar un universalismo enraizado en sus propias culturas locales; así, la llamada *Escuela del Sur* (fig. 8–10) y sus seguidores tienen piezas representativas dentro del acervo. El arte cinético y óptico tienen obras que ejemplifican sus poéticas dentro del conjunto (fig. 11–12). Coherentemente, Tamayo incorporó la obra de artistas mexicanos que habían alcanzado algún grado de internacionalismo; los artistas



4



5



6

a brief surrealist chapter, made up of works by artists with solid affiliation to this movement. Probably the Spanish chapter, with its temporal variations, is the most consistent group within the collection (fig. 7). Latin American art contains the representation of some of the most important currents which, like Tamayo himself, strove to express the universalism rooted in their own local cultures. The *Escuela del Sur* and its followers have representative pieces within the collection (fig. 8–10). Kinetic

and optical art have works that exemplify their poetics within the whole (fig. 11–12). Consistently, Tamayo incorporated artworks of a few Mexican artists who had reached some degree of internationalism. The artists selected belong to the generation of the so-called *Ruptura*.

In his generous and visionary project Rufino Tamayo channeled large part of his energy during his last years into the selection and acquisition of the works in the collection with which he would form a lasting legacy for national culture.



7



8



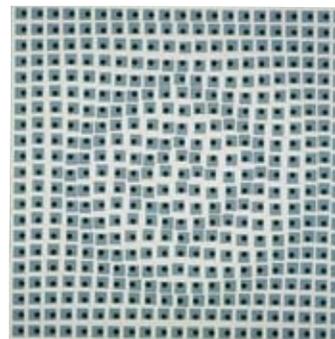
9



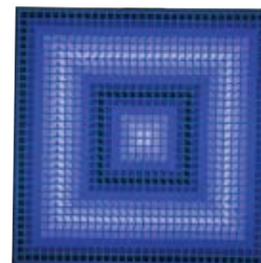
10

elegidos pertenecen a la generación de la llamada *Ruptura*.

En su generoso y visionario proyecto Rufino Tamayo puso gran parte de la energía de sus últimos años en la selección y adquisición de las obras de la colección con que buscaría formar un legado perenne para la cultura nacional.



11



12

1. André Masson
Los vampiros, 1961
Acrílico sobre tela
165.4 × 133.3 cm

2. Joan Miró
Pintura, 1927
Temple sobre tela
118.5 × 151.4 cm

3. Jean Le Moal
Interior u homenaje a Bonnard, 1966–1967
Acrílico sobre tela
202.3 × 182.2 cm

4. Helen Frankenthaler
Sonata, 1971
Acrílico sobre tela
219.5 × 121.9 cm

5. Alex Katz
Morning Coffe, 1977
Óleo sobre tela
246.7 × 307.8 cm

6. Andy Warhol
Dog, 1976
Serigrafía y acrílico sobre tela
110.6 × 140 cm

7. Marcelo Bonevardi
Señuelo, 1972
Mixta sobre conglomerado
198.2 × 204 × 10.5 cm

8. Antoni Tàpies
Figuras, 1960
Óleo y vinílica sobre tela
279 × 332 cm

9. Joaquín Torres-García
Barco constructivo, 1943
Óleo sobre madera
80.3 × 91.3 cm

10. Edgar Negret
Máscara II, s.f.
Aluminio ensamblado
109.69 × 69.3 × 47.7 cm

11. Julio Le Parc
Traslación circular, 1959
Gouache sobre tela
202.5 × 202.3 cm

12. Victor Vasarely
Ceti lum, 1966–1973
Vinílica sobre tela
205 × 205 cm

Todas las obras:
Colección Museo
Tamayo, INBA-
Conaculta

Los Picassos

Carmen Cebreros

(...)Pongo en mis cuadros las cosas que me gustan. Las cosas tanto peor para ellas: tienen que acostumbrarse.

Pablo Picasso, 1935

Existe en la colección del Museo Tamayo un conjunto de obras del español Pablo Picasso: un tapiz de lana,¹ un óleo sobre lienzo titulado *Desnudo sobre un diván* (1960), un conjunto de grabados y un dibujo a lápiz y tinta. *Desnudo sobre un diván* es, seguramente, una de las piezas más costosas de la colección junto con las pinturas de Francis Bacon, Mark Rothko y Antoni Tàpies. También una edición de *Sueño y mentira de Franco* (1937) forma parte del acervo. Esta obra, conformada por dos grabados, se diferencia de las demás de este autor en la colección, primero, porque no fue una adquisición de Tamayo sino un obsequio del propio Picasso;² por otro lado, se trata de una especie de historieta que presenta una secuencia narrativa de cuadros donde Picasso caricaturiza una gesta épica. El regalo fue hecho alrededor de 1949/1950,³ cuando Olga y Rufino Tamayo —que entonces vivían en París— visitaron a Picasso en su casa y taller de Vallauris en la Riviera Francesa.

Unos cuantos años atrás, en 1946, Picasso fue invitado por el director del entonces Museo Grimaldi en Antibes, también en la Costa Azul francesa —un antiguo castillo romano, después monasterio y posteriormente residencia de la familia real de Mónaco—, quien fundara dicha institución con el propósito de profundizar en el conocimiento sobre la arqueología de la región, para instalar un taller donde pudiera producir un conjunto de obras para el museo. Las piezas fueron mostradas al público en 1947, montándose una sala permanente para la obra de este artista, y en 1966 el recinto es nombrado oficialmente como Museo Picasso. Este fue el primer proyecto para una colección institucional sobre el artista,

The Picassos

Carmen Cebreros

(...)I put the things I like into my paintings. Too bad for the things; they have to get used to it.

Pablo Picasso, 1935

The Museo Tamayo collection includes a group of works by Pablo Picasso: a wool tapestry,¹ an oil on canvas entitled *Desnudo sobre un diván* (*Nude on a Divan*, 1960), a set of prints and a pencil and ink drawing. *Nude on a Divan* is, without a doubt, one of the most valuable pieces in the collection together with the paintings by Francis Bacon, Mark Rothko and Antoni Tàpies. An edition of *Sueño y mentira de Franco* (*The Dream and Lie of Franco*, 1937) is also in the collection. This work, comprising two prints, differs from all the others by the same artist in the collection insofar as firstly, it was not a purchase by Tamayo but a gift from Picasso himself,² and secondly because it is a sort of strip-cartoon showing a narrative sequence of frames in which Picasso caricatures heroic deeds. The gift was made around 1949 or 1950, when Olga and Rufino Tamayo—who were living in Paris at the time—visited Picasso at his house and studio in Vallauris on the French Riviera.³

A few years earlier, in 1946, Picasso had been invited, by the director of what was then the Grimaldi Museum in Antibes, also on the Côte d'Azur—an ancient Roman castle, then a monastery and latterly residence of the royal family of Monaco—who had founded this institution with the aim of deepening knowledge of the region's archeology, to set up a workshop where he could produce a series of artworks for the museum. The artworks were shown to the public in 1947, mounted in a permanent room for the artist's work, and in 1966 the complex was officially renamed the Picasso Museum. This was the first project for an institutional collection dedicated to the artist, though properly speaking the first Picasso Museum is the one in

aunque el primer Museo Picasso, propiamente dicho, es el de Barcelona que inauguró en 1963. Picasso deseaba establecer un museo en su ciudad natal, Málaga, desde 1953; pero no logró ver que se concretara —éste— su proyecto original. Fue Christine, nuera de Picasso y viuda de su primogénito Paul, quien gestionó la formación del museo andaluz que abrió hasta 2003, cincuenta años después de que el autor empezara a imaginarlo. El cuarto museo Picasso se encuentra en París, y este recinto acoge, además de un importante cuerpo de trabajo del artista, su colección de objetos y las obras de sus contemporáneos que le pertenecieron.

Hacia la última parte de la década de los cincuenta, a sus más de setenta años, Picasso aceleró notablemente su ritmo de trabajo, ejecutando incluso varias obras en un mismo día, sobre las que registraba sistemáticamente la fecha de su realización. Es en estos años que se dedica a diseccionar algunas de las pinturas más representativas de la historia del arte. Tal vez la más notable de estas series sea *Las Meninas* de 1957; en ella el pintor estudia cada personaje en la obra de 1656 de Diego Velázquez, hasta finalmente recomponerla en su totalidad, llevando los tonos pardos del cuadro original a una escala de grises, modificando el formato vertical por el horizontal, y confiriendo preeminencia al personaje de Velázquez que destaca en primer plano. Otra obra icónica, *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet, ocupó la mente y manos del artista español por casi ocho años —los primeros bocetos son de 1954 y las últimas pinturas, grabados en linóleo y maquetas para esculturas de la serie son de 1962.

Fueron también los últimos años de Picasso, en los que las representaciones eróticas le obsesionaron con más fuerza. Cuatro grabados de 1968 y un dibujo a lápiz y tinta posterior de 1972, que también forman parte de la colección del Museo Tamayo como se mencionó antes, ejemplifican nítidamente la pasión y energía sexual que animó el trabajo

Barcelona, inaugurated in 1963. Picasso had wanted to set up a museum in Malaga, his city of birth, since 1953, but he never saw the completion of this original project. It was Christine, Picasso's daughter-in-law and widow of his firstborn son Paul, who saw through to completion the opening of the museum in Andalusia in 2003, fifty years after the artist first imagined it. The fourth Picasso Museum is to be found in Paris, and this is the one that holds, along with an important body of work by the artist, his collection of objects and the artworks by his contemporaries he owned.

Towards the end of the 1950s, by which time he was over 70, Picasso notably accelerated his rate of work, even producing several artworks in a single day, with their date of production being systematically recorded. It was in these years that he dedicated himself to dissecting some of the most significant paintings in the history of art. The most notable of this series may be the 1957 *Las Meninas*, in which the painter studies every figure in the 1656 work by Diego Velázquez, until it is reconstructed in its entirety, shifting the dark hues of the original to a scale of grays, switching the vertical format for a horizontal one, and conferring preeminence on the figure of Velázquez who stands out in the foreground. Another iconic work, Edouard Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), occupied the Spanish artist's thoughts and hands for almost eight years; his first sketches date from 1954 while the final paintings, linocuts and models for sculptures of the series are from 1962.

These were also Picasso's last years, in which representations of the erotic came to obsess him more and more. Four prints from 1968 and a pencil and ink drawing from after 1972, also in the collection of the Museo Tamayo as mentioned above, clearly reveal the passion and sexual energy that animated the artist's work during this period. All of these works have as their subject a nude



Pablo Picasso
Jacqueline, 1966 / Tapiz en lana, punto de
alfombra 174 x 230 cm con 1.9 cm de espesor /
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta



Pablo Picasso
Desnudo sobre un diván, 1960 / Óleo sobre tela
217 x 163 cm / Colección Museo, INBA-Conaculta



Pablo Picasso
4 - 7 - 68 - I, 1968 / Grabado aguafuerte
40.2 × 44 cm / Colección Museo Tamayo,
INBA-Conaculta



Pablo Picasso
25 - 6 - 68 - I, 1968 / Grabado punta seca
40 × 43.5 cm / Colección Museo Tamayo,
INBA-Conaculta

del artista en esta época. Estas piezas están —todas ellas— protagonizadas por un personaje femenino desnudo, a través del cual Picasso demuestra que no es la voluptuosidad de las formas lo que le interesa acentuar —incluso y repetidamente parodia esta noción— sino el erotismo de la mirada; su objetivo radica en las posturas, tanto de las mujeres exhibiendo sus sexos como en la de aquellos quienes miran sin timidez. En grabados y dibujos de la misma época, este artista representó también sujetos en el momento de la cópula pero, a decir de las obras incluidas en la colección, es el umbral y la mirada como deseo, móvil o sublimación en Picasso lo que realmente atrajo a Tamayo.

Aunque repetidamente negó que tuviera interés alguno por las estampas japonesas, Picasso admiró a artistas como Manet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas, Forain, Rops, quienes —como afirma Malén Gual— fueron amantes del arte japonés.⁴ Fue a través de Leo Stein —coleccionista y hermano de la escritora Gertrude Stein— que Picasso vio de manera directa la gráfica japonesa en 1905. Gual relata que, a pesar de que el artista declaró que no le resultaban relevantes, fue poco a poco pero al menos desde 1911, que empezó a conformar una pequeña colección de grabados japoneses, varios de ellos conocidos como *shunga*: “en los que el explícito acto sexual focaliza la composición, sin que ésta pierda por ello la delicadeza en el tratamiento de los rostros, los ropajes y el escenario”.⁵

Desnudo sobre un diván nos hace evocar otra obra citada repetidamente por varios autores (pues, a partir de un modo de situar y representar un cuerpo desnudo femenino, prácticamente instaura un género pictórico despojado del halo de lo mítico): *Olympia*, también de Manet y también de 1863. Aunque especulativamente es fácil imaginar que Picasso recurriera una y otra vez a la obra del artista francés para analizar *Déjeuner sur*

female figure, in which Picasso shows that it is not the voluptuousness of the forms he is seeking to accentuate—indeed he repeatedly parodies this notion—but rather the eroticism of the gaze. His objective lies in the postures, both of the women revealing their sex and of those who gaze without timidity. In prints and drawings from the same period, the artist also depicted copulating figures, but to judge by the works included in the collection, it is the threshold and the gaze as desire, mobile or sublimation in Picasso that really attracted Tamayo.

Despite the fact that he repeatedly denied having any interest in Japanese woodcuts, Picasso did admire artists such as Manet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas, Forain, and Rops who—as Malén Gual points out—were admirers of Japanese art.⁴ It was through Leo Stein—a collector and brother of the writer Gertrude Stein—that Picasso directly encountered Japanese prints in 1905. Gual relates that, though the artist claimed they had no relevance for him, he gradually began to establish, from 1911, a small collection of Japanese prints, several of them in the style known as *shunga*, “in which the explicit sexual act is the focus of the composition, without thereby losing delicacy in the treatment of faces, clothing and surroundings.”⁵

Nude on a Divan evokes for us another work referred to repeatedly by several writers (given that, beginning with its way of placing and depicting the nude female body, it practically initiates a genre of painting deprived of the halo of myth): *Olympia*, also by Manet and also from 1863. Although tentatively we might imagine that Picasso went back to the French artist’s work again and again in order to analyze *Le Déjeuner sur l’herbe*, this does not necessarily imply that *Nude on a Divan* is a direct allusion to *Olympia*, though this latter does provide a point of view from which to observe the former. *Nude on a Divan*, with its vertical format, contrasts with the horizontality that

l'herbe, esto no quiere decir que *Desnudo sobre un diván* sea necesariamente una alusión directa a *Olimpia*, pero sí que esta última nos ofrece un punto desde el cual observar la primera. *Desnudo sobre un diván*, compuesta en formato vertical, se opone a la horizontalidad que favorece la sensación de gravedad y languidez de los modelos femeninos. La figura renuncia a cualquier sensualidad (como sucede con la mayoría de los personajes representados por Picasso). Sus miembros desarticulados, formados por líneas rectas contundentes seccionando el espacio, parecen esforzarse para conseguir enmarcar una mirada; pero esta mirada no es como la de *Olimpia*, que se regala a quien la observa, es una mirada desentendida del otro y atenta de su propio sexo.

Tamayo encontró una manera personal de (dis) seccionar las figuras humanas en aras de enfatizar un gesto, una posición o un movimiento. Como declara Rita Eder, a partir de que este artista observara la gran exposición retrospectiva de Picasso de 1939 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, surgieron importantes transformaciones en su pintura y en su concepción del espacio, el tiempo y el movimiento; por otro lado el tema de la guerra y el uso de la tecnología para sojuzgar a los sujetos empezó a aparecer en el trabajo de Tamayo.⁶ Obras como *Pájaro agresivo* (1948) o *El atormentado* (1949) reflejan esta influencia cuya lógica compositiva no es la perspectiva tradicional, sino el uso de líneas oblicuas para construir figuras inestables y referir una escena violenta circunscrita en un espacio entrópico.

Picasso no fue para Tamayo simplemente una figura importante que incluir en la revisión sobre la modernidad que hizo a través de su colección, sino también un referente fundamental en su propia práctica, y entendimiento del arte y de la vitalidad de la pintura. Probablemente es el Picasso incansable el que más fascinó a Tamayo en los años que dedicó a reunir este cuerpo de obra y también

favors the sensation of gravity and languor of the female models. The figure renounces any sensuality, as is the case with most of the characters depicted by Picasso. Her disarticulated limbs, defined by forceful straight lines that divide up the space, seem to make an effort to frame a gaze; yet the gaze is not like that of *Olympia*, which is offered to the observer, but is rather a gaze that ignores the other and focuses on her own sex.

Tamayo found his own way of dissecting human figures with the aim of emphasizing a gesture, a position or a movement. As Rita Eder has claimed, after the artist had viewed Picasso's major retrospective exhibition in 1939 in the Museum of Modern Art in New York, significant transformations occurred in his painting and in his conception of space, time and movement. Meanwhile the subject of war and the use of technology to subjugate people began to appear in Tamayo's work.⁶ Paintings such as *Pájaro agresivo* (*Aggressive Bird*, 1948) or *El atormentado* (*The Tormented One*, 1949), in which the compositional logic is not one of traditional perspective but uses oblique lines to construct unstable figures and to depict violent scenes circumscribed by an entropic space, reflect this influence.

For Tamayo, Picasso was not simply an important figure to be included in the overview of modernity he conducted with his collection, but also a fundamental reference point for his own practice, and his own understanding of art and of the vitality of painting. It is probably this tireless Picasso who most fascinated Tamayo in the years that he decided to bring together this body of work, which also explains the homage he paid him, at the age of 90, while at the same time unveiling the Spanish artist in one of his final works: *Picasso al desnudo* (*Naked Picasso*, 1989).

a ello obedezca que, a sus noventa años, rindiera un homenaje pero también develara al artista español en una de sus últimas obras: *Picasso al desnudo* (1989).

1. Ejecutado en 1966 en el taller de Maria Cotouli en París a partir de un diseño de Picasso.
2. De acuerdo con una conversación que tuvo Juan Carlos Pereda, curador de la colección del museo, con Olga Tamayo.
3. La fecha aproximada de la visita es citada en Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México: Editorial Praxis, 2000, 210.
4. Cfr. Gual, Malén (2009) "Dialogando con el arte japonés" en *Imágenes secretas. Picasso y la estampa erótica japonesa*. Barcelona: Museu Picasso, Institut de Cultura de Barcelona, 82.
5. Gual, Malén. op cit.
6. Eder, Rita (1995) "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo" en Olea, Oscar (ed.) *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. Pp. 238–240.

1. Produced in 1966 in Marie Cuttoli's workshop in Paris, based on a design by Picasso.
2. According to a conversation Juan Carlos Pereda, curator of the museum's collection, had with Olga Tamayo.
3. The approximate date of the visit is cited in: Suckaer, Ingrid. Rufino Tamayo. *Aproximaciones*. México: Editorial Praxis, 2000, 210.
4. Cf. Gual, Malén (2009) "Dialogando con el arte japonés" in *Imágenes secretas. Picasso y la estampa erótica japonesa*. Barcelona: Museu Picasso, Institut de Cultura de Barcelona, 82.
5. Gual, Malen, op. cit.
6. Eder, Rita (1995) "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo" in Olea, Oscar (ed.) *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 238–240.

Los Tamayo de Tamayo

Juan Carlos Pereda

Una vez concluido el proyecto del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, que el pintor legó a Oaxaca, su ciudad natal, en 1974, Olga y él empezaron un apasionado capítulo de sus vidas cuando dieron inicio a la adquisición de las obras que integrarían la colección del museo de arte contemporáneo de la Ciudad de México, que más tarde tendría también el nombre del artista. La expectativa de los diversos sectores culturales y políticos de entonces tuvieron distintas reacciones ante la divulgación de tal idea, que con cierta frecuencia aparecía en diferentes medios escritos. Un sector de la sociedad inició una serie de ataques dirigidos a la iniciativa de Tamayo; aducían que el pintor oaxaqueño preparaba un mausoleo a su memoria. Ante tal crítica, Tamayo cuidó de forma escrupulosa su propia presencia como figura del arte internacional dentro del nutrido grupo de artistas modernos que buscó integrar en esa colección todavía en formación. Con juiciosa prevención decidió incluir sólo algunas obras representativas de su poética de ese momento y que mostraran con claridad el peso de su arte.

La pluralidad de técnicas que el artista había cultivado quedó testimoniada en esa selección de obras. Un tapiz que pertenece a la colección permanente fue una obra diseñada *ex profeso* para ser tejida con los propios medios del textil artístico, realizada en 1975. El tapiz representa la única incursión de Tamayo en el mundo textil; la pieza tuvo una edición de veinte ejemplares; el tejido se llevó a cabo en un taller especializado en la India. Para el efecto se mezclaron diferentes tipos de lana con un entramado de cáñamo de lino y el teñido se realizó con colores naturales: las clásicas sandías del artista adquirieron una síntesis de rigor

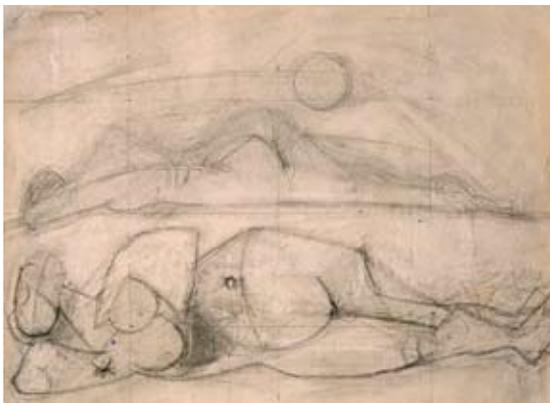
Tamayo's Tamayos

Juan Carlos Pereda

With the opening of the Museo Tamayo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, donated by the painter in 1974 to Oaxaca, his birth place, he and Olga, his wife, embarked upon an exciting chapter of their lives when they began to acquire the works that would form the collection of the contemporary art museum in Mexico City that was to assume the artist's name. Rumors of the plan, which appeared with certain frequency in the print media, caused a range of reactions and expectations in the various cultural and political circles of the day. A section of society opened a series of attacks on Tamayo's initiative, assuming that the painter from Oaxaca was preparing a mausoleum to commemorate himself. Faced with this criticism, Tamayo treated with scrupulous care his own presence as an artist of international standing within the crowded group of contemporary artists he sought to include in this collection-in-progress. With careful forethought he decided to include solely a number of works representative of his poetics at that time, which would clearly display the import of his own art.

This selection of works bore witness to the abundance of techniques cultivated by the artist. A tapestry from 1975 belonging to the permanent collection was designed *ex profeso* in order to be woven with the techniques proper to the textile. The tapestry represents Tamayo's sole incursion into the world of textiles; an edition of twenty was produced; weaving was undertaken in a specialized workshop in India. To achieve the desired effect different kinds of wool were blended on a lattice of hempen cloth and natural dyes were used, meaning the artist's classic watermelons took on a geometric rigor. The weaving is

Rufino Tamayo
*Boceto para Las músicas
 dormidas, 1950 / Lápiz sobre
 papel / 27.3 × 35.4 cm*



geométrico. El tejido se efectuó en punto de alfombra. Esa tapicería fue considerada por el pintor como una obra digna de figurar al lado de otros tapices hechos por algunos de sus contemporáneos —como Henry Laurens, Conrad Marca-Relli, Robert Motherwell, Ben Nicholson, Pablo Picasso y Theodoros Stamos—, tejidos en París en el taller dirigido por la galerista y promotora cultural Marie Cuttoli.

Por su parte, durante los años que se conformó la colección Fernando Gamboa, director del Museo Tamayo en 1981, eligió de entre los archivos de Tamayo dos dibujos que sirvieron como estudios a la realización de obras emblemática del artista, a fin de integrarlos a la colección permanente del museo. Se trata de los bocetos para el cuadro *Las músicas dormidas* (1950), actualmente en la colección del Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y del estudio para el mural *El Hombre* (1952), que se encuentra en el Dallas Museum of Art. Estos murales son dos de las obras más celebradas de Tamayo. Desde su reducido formato, los dibujos seleccionados por Gamboa proclaman el enorme talento de Tamayo como dibujante —faceta escasa y poco conocida del artista—, pues muestran en su síntesis la fuerza y elocuencia que

Rufino Tamayo
*Proyecto para el Mural del
 hombre, 1952 / Lápiz sobre
 papel / 47.5 × 27.5 cm*



in carpet stitch. The painter considered this tapestry worthy of being hung alongside others made by a number of his contemporaries, including Henry Laurens, Conrad Marca-Relli, Robert Motherwell, Ben Nicholson, Pablo Picasso and Theodoros Stamos, woven in Paris in the workshop directed by the gallery owner and cultural promoter Marie Cuttoli.

Fernando Gamboa, meanwhile, the Museo Tamayo's director in 1981 selected for inclusion in the permanent collection of the museum two drawings from among the Tamayo archives that served as studies for emblematic works by the artist. These are the sketches for the painting *Las músicas dormidas* (*The Sleeping Musicians*, 1950), currently found in the collection of the Instituto Nacional

luego animaría a las pinturas prefiguradas en el papel. Con soltura, pero también con una mesurada elegancia el artista esgrafió arabescos, frotó de forma suave el grafito sobre la superficie del papel para lograr finas superficies de pulida y tersa apariencia. Estos dibujos, además de testimoniar las primeras ideas del pintor en el proceso de realización de obras de importancia dentro de su trayectoria, también devienen en delicadas piezas maestras del dibujo mexicano.

Aunque las dos obras gráficas de Tamayo con las que cuenta el museo son de importancia dentro de las aportaciones del artista a este campo, se hallan separadas del corpus de más de 300 impresiones en diversas técnicas de estampación que produjo el artista oaxaqueño entre 1925 y 1991. Sin embargo, aun descontextualizadas de esa significativa producción, la litografía *Variaciones de un hombre* (1964) y *Dos figuras* (1979), una mixografía, representan un breve pero consistente capítulo dentro de la colección de obras gráficas que posee el Museo Tamayo. La litografía fue impresa en el Tamarind Workshop de Los Ángeles, California en 1964; pertenece a un proceso de depurada y exigente experimentación que Tamayo se auto-impuso cuando fue invitado a trabajar en ese laboratorio de experimentación, ya que para esa fecha se había convertido en el taller donde se fraguó el renacimiento de la litografía en Estados Unidos.

Dos personajes es una mixografía, técnica en la que el propio Tamayo tuvo una participación decidida al lado de Luis Remba, quien buscó satisfacer las cada vez más exigentes demandas técnicas que solicitaba el artista durante su colaboración de más de 17 años y más de setenta ediciones de trabajos gráficos. *Dos personajes* representa la conquista de formatos grandes, poco usuales en la obra impresa, y del uso de papeles especiales fabricados artesanalmente; éstos permitieron el registro de audaces texturas que en ocasiones llegaron a constituir verdaderos

Rufino Tamayo
Variaciones de un hombre, 1964 / Litografía /
93 × 66 cm



de Bellas Artes's (INBA) Museo de Arte Moderno, and the study for the mural *El Hombre* (*Man*, 1952), located in the Dallas Museum of Art. These murals are two of Tamayo's most celebrated works. Despite their small size, the drawings chosen by Gamboa proclaim Tamayo's enormous talent as a draughtsman—a little-known and infrequently-seen aspect of the artist—as they synthesize the power and eloquence that would later animate the paintings they prefigure. With fluency, but at the same time a measured elegance, the artist sketched arabesques and gently rubbed the graphite over the surface of the paper to achieve fine surfaces with a polished, smooth appearance. These drawings, as well as testifying to the painter's first ideas in the process of creating some of the most important works



Rufino Tamayo
Dos figuras, 1979 /
 Mixografía, P.A. I/III /
 101 x 172 cm

bajorrelieves impresos en papel, cuya calidad y belleza entrañó el diseño y la creación de maquinaria especializada para su realización.

Once óleos de Tamayo forman el acervo del museo. Escrupulosamente elegidos, Olga y Rufino acaso buscaron representar los aportes más sólidos del pintor a la historia del arte mexicano; así se decidieron por un magnífico *Retrato de Olga* fechado en 1964, una naturaleza muerta titulada *Sandías*, pintada en 1968, uno de los cuadros más insólitos dentro de la pintura del género *naturaleza muerta*, que en México tiene una larga y prestigiada historia. También hay un paisaje de compleja síntesis que se asocia con la pintura informalista, titulado *Costa* (1973), además de un grupo de ocho lienzos que representan personajes en situaciones distintas: *Mujeres* (1971) es una pintura de gran formato horizontal, “una de las telas más secretas del maestro” dijo de este cuadro Damian Bayón,¹ *Danzante* (1979) y *Hombre a la puerta* (1980) son de esos lienzos que conjuntan de modo magistral, en un sólo golpe de vista, ciertos rasgos de las vanguardias

in his career, also turn out to be delicate masterpieces of Mexican drawing.

Although the two prints by Tamayo held by the museum are of importance with regard to the artist's output in this medium, they are separated from the corpus of over 300 works in a range of printmaking techniques he produced between 1925 and 1991. Nevertheless, even detached from the context of this extensive output, the lithograph *Variaciones de un hombre* (*Variations of a man*, 1964) and *Dos figuras* (*Two Figures*, 1979), a mixograph—represent a brief but consistent chapter in the Museo Tamayo's print collection. The lithograph was printed in the Tamarind Workshop in Los Angeles, California in 1964, and belongs to a process of refined and demanding experimentation Tamayo imposed upon himself when he was invited to work in this experimental laboratory, which by that time had already become established as the workshop where lithography underwent its renaissance in the United States.

Two Figures is a mixograph, a technique to which Tamayo showed a particular dedication, alongside Luis Remba, who sought to satisfy the ever more exacting technical demands made by the artist over the course of their 17-year long collaboration and over seventy editions of prints. *Two Figures* embodies his mastery of the large format, unusual as this is in printed works, and of the use of special, hand-made papers: these allowed striking textures to be registered which on occasion amounted to veritable *bas-reliefs* printed on the paper, the quality and beauty of which belied the process of designing and building specialized machinery that went into their creation.

There are eleven oil paintings by Tamayo in the museum's possession. Scrupulously chosen, Olga and Rufino perhaps sought to illustrate the painter's clearest contributions to the history of Mexican art. Thus they chose a

Rufino Tamayo
Sandías, 1975 / Tapiz en lana,
 punto de alfombra, edición
 de 20 / 245 × 192 cm Espesor:
 4.12 cm



históricas y evocaciones al arte popular mexicano y donde se alternan en espacios fantásticos seres de una inverosímil belleza, saturados de un extraño sentimiento de empatía con el espectador y un delicado colorido. Acaso el *Hombre en rojo* (1976) sea el lienzo más contundente del grupo: un medio cuerpo de perfil muestra un desnudo masculino que de inmediato se asocia con algún momento de la pintura de Jean Dubuffet, pero también con ciertas esculturas de hierática presencia provenientes de la cultura azteca, al tiempo que trae a la mente una asociación con los *judas* de esqueleto de carrizo y piel de papel, juguetes populares de México ahora en proceso de extinción.

Retrato conyugal (1981) es un lienzo que contiene un tema que el pintor reiteró en muchas ocasiones y en distintos años; tal vez se trate de cuadros conmemorativos de su larga unión con Olga, con quien se casó en enero de 1934. El *Retrato conyugal* es de colores festivos,

magnificent *Retrato de Olga* (*Portrait of Olga*) dated 1964, along with a still life titled *Sandías* (*Watermelons*) painted in 1968, one of the most unusual canvases in the still life genre which has such a long and prestigious history in Mexico. Then there is the complex synthesis of a landscape linked with Informalist painting titled *Costa* (*Coast*, 1973), together with a group of eight canvases depicting figures in a range of situations. *Mujeres* (*Women*, 1971) is a large horizontal painting, "one of the maestro's most secret canvases" in the words of Damian Bayón.¹ *Danzante* (*Native Dancer*, 1979) and *Hombre a la puerta* (*Man at the Door*, 1980) are the kind of works which masterfully bring together at a single glance certain elements of the historical avant-gardes and evocations of Mexican folk art, combining beings of an extraordinary beauty in fantastic spaces, saturated with a strange sense of empathy and a delicate coloring. *Hombre en rojo* (*Man in Red*, 1976) may be the most forceful painting in the group: a half-length, naked male figure seen in profile immediately reminds us of aspects of the work of Jean Dubuffet, but also of certain hieratic sculptures of Aztec origin, while at the same time bringing to mind an association with the disappearing Mexican folk tradition of *judas* puppets made out of cane frames and papier-mâché.

Retrato conyugal (*Married Portrait*, 1981) is a canvas showing a subject that the painter was to return to on numerous occasions over many years, which together may be interpreted as commemorative paintings of his long union with Olga, whom he married in 1934. This *Married Portrait* is in festive, contrasting and joyful colors, though there is ambiguity in the interpretation, especially if we pay attention to the strange form of the structure that completes the composition and on which the female figure is supported.

For many, as well as for the Tamayos themselves, *Mujer en blanco* (*Woman in White*, 1976) could eloquently

contrastantes y alegres, pero ambiguo en sus posibles interpretaciones, sobre todo cuando se pone atención en la extraña forma que tiene la estructura que completa la composición y donde la figura femenina está apoyada.

Para muchos, como para la pareja Tamayo, el cuadro *Mujer en blanco* (1976) pudiera sintetizar con elocuencia el largo y fructífero diálogo que Tamayo sostuvo con el arte prehispánico: en el óleo encontramos como protagonista una transcripción casi literal de una de las figurillas llamadas *Venus de Tlatilco*. Dentro de la colección de arte prehispánico que formó Tamayo, tuvieron lugar de privilegio esas pequeñas esculturas que las culturas más antiguas del valle de México consideraban como talismanes y enterraban en los terrenos de cultivo para propiciar la fertilidad de la tierra y lograr una cosecha abundante. La Venus de Tamayo posee una original sensualidad que se puede asociar más a lo sacro que a lo biológico. La potente figura se recorta de modo monumental de un fondo iluminado por el rosa característico de Tamayo; la luminosidad del cuadro es algo que nos acompaña cuando pensamos en la obra aun sin tenerla frente a nosotros. Por último, en este breve recuento de las obras de Tamayo dentro de la colección del museo que lleva su nombre, tenemos el cuadro titulado *La gran galaxia* (1978), que resulta el lienzo más popular, el que más cala en el ánimo de los diversos públicos del museo, pues contiene como argumento estético uno de los mensajes más claramente cifrados de la veta humanista de Rufino Tamayo. Representa al hombre universal en perfecta comunión con la tierra, el mar y el cielo. Pese a su comprensible mensaje, el cuadro, como todos los de Tamayo, posee un hondo misterio, que se renueva cada que uno lo observa.

1. Damián Bayón. *Hacia Tamayo*. México: Fondo de Cultura Económica / Fundación Olga y Rufino Tamayo, 1995, 81.

sum up the long and fruitful dialogue Tamayo held with pre-Hispanic art: the subject of the oil painting is a near-literal representation of one of the figurines known as a "Venus of Tlatilco". Tamayo's own collection of pre-Hispanic art gave pride of place to these small sculptures that the oldest civilizations of the Valley of Mexico viewed as talismans, burying them in the fields to favor the fertility of the soil and bring an abundant harvest. Tamayo's "Venus" possesses an original sensuality more closely linked to the sacred than to the biological. The powerful figure stands out monumentally against a background lit by the pink hue characteristic of the painter; this luminosity of the painting is what stays with us if we recall it in our mind's eye. Finally, in this brief overview of works by Tamayo in the collection of the museum that bears his name, we come to the painting entitled *La gran galaxia* (*The Great Galaxy*, 1978), which is his most popular work and the one that has most effect on all kinds of visitors to the museum, given it contains one of the most clearly-decipherable messages of Rufino Tamayo's humanist vein as its aesthetic argument. It depicts the universal man in perfect communion with the earth, the sea and the sky. Despite the intelligibility of the message, the painting like all of Tamayo's works presents us with a deep mystery, renewed every time a new gaze falls upon it.

1. Damián Bayón. *Hacia Tamayo*. México: Fondo de Cultura Económica / Fundación Olga y Rufino Tamayo, 1995, 81.

AYER



YESTERDAY

Perfil: Robert Litman

www.rufino.mx

Rufino.mx es una plataforma artística que dialogará con los diversos proyectos de la nueva dirección curatorial del Museo Tamayo. En ella habrá textos relacionados con las exposiciones, visitas a estudios de artistas, entrevistas, la cartelera y recomendaciones, entre otros contenidos.

En este número te presentamos un extracto de la video-entrevista que rufino.mx tuvo con Robert Litman, director del Museo Tamayo entre 1984 y 1986, dentro de la sección Perfiles, la cual incluye entrevistas breves con emprendedores artísticos y gestores culturales del país, quienes aprendieron sus primeras lecciones sobre la historia y la administración del arte cuando comenzaron sus carreras en el Museo Tamayo.

Para ver la entrevista completa conéctate a [rufino.mx](http://www.rufino.mx)

RUFINO.MX

¿Cómo fue su primer acercamiento a México y al Museo Tamayo?



Robert Litman

Estaba preparando una exposición de Frida Kahlo en Nueva York y vine a México para tomar prestadas las obras de las colecciones Gelman y Dolores Olmedo. En este viaje conocí a Alberto Raurell, el entonces director del Museo Tamayo y me quedé en su casa.

En ese tiempo también estaba buscando un lugar para la exposición de David Hockney y el Museo Tamayo se presentó como opción. Entonces me pidieron que fuera yo quien adecuara la exposición en México y la oportunidad era sensacional para trabajar con un equipo tan profesional que hablaba inglés, francés, alemán.

Teníamos a Televisa para documentar cada pieza, además de que contamos con comerciales en todo el mundo y tuvimos la oportunidad de filmar documentales educativos para que el público supiera qué iba a ver. Estamos hablando del siglo pasado, en 1985, y esto no existía en el mundo.

Stills de la entrevista con Robert Littman.
Cortesía: rufino.mx

Profile: Robert Litman

www.rufino.mx

Rufino.mx is the online extension of this magazine. While it shares some of the content included here, [Rufino.mx](http://www.rufino.mx) ultimately takes a different editorial approach to content and events at Museo Tamayo, and in Mexico at large. This online platform includes additional texts relating to exhibitions, reports on artist's studio visits, video interviews, documentation of programs at the museum, public forums, and much more.

In its section "Profiles," *Rufino.mx* features people active in the field—people who learned much about art history and administration, museum studies and cultural policy in Mexico while working at Museo Tamayo earlier in their careers.

For this section, *Rufino.mx* interviews Robert Litman, director of the Museo Tamayo from 1984–1986. Included here is a video still and excerpt of this interview. To see the complete interview and check out other videos and content, go to www.rufino.mx.

RUFINO.MX

What was your first contact with Mexico and Museo Tamayo?

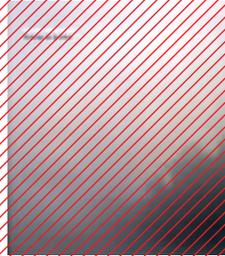
Robert Litman

I was preparing an exhibition on Frida Kahlo for a venue in New York, and I travelled to Mexico to arrange artwork loans from the collections of Gelman and Dolores Olmedo. On that trip, I met Alberto Raurell, then the director of the Museo Tamayo.

Around the same time, I was looking for a venue to present an exhibition of David Hockney. Museo Tamayo seemed like a good option, and they invited me to set up his show. It was a fantastic opportunity to work with such a professional team (people spoke English, French and German!).

We also had the full support Televisa [the television company whose foundation ran the museum] to document every work, to produce and place TV commercials all around the world, and to film and broadcast educational programming for the public to learn about the exhibition. We're talking about last century—this was the year 1985—and this sort of thing didn't exist then.

MAÑANA



Curso de arte

Crítica de arte, arquitectura y diseño

FECHAS

14 de abril – 16 de junio

HORARIO

miércoles 19:30 a 22:00 horas

DURACIÓN

10 sesiones / 25 horas

IMPARTEN

Daniel Garza Usabiaga, Alejandro Hernández Gálvez y Renata Becerril

CUPO

mín. 8, máx. 15 personas

COSTO

\$3000.00 (M.N.) en un pago; \$4000.00 (M.N.) en dos pagos de \$2000.000 cada uno. Descuento de 15% a miembros de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

SEDE

Centro de diseño, cine y televisión (Sierra Mojada 415, Lomas de Chapultepec, 11000)

INFORMES

5201 8882 ext. 8803 y 2789
9000 / educontinua@centro.edu.mx /
www.centro.edu.mx

El Museo Tamayo dentro y fuera de su programa de exposiciones genera espacios creativos de interacción e intercambio con públicos diversos. Mediante cursos educativos que el museo organiza se propician aproximaciones abiertas al conocimiento, las cuales ponen en marcha la activación y reflexión sobre temas específicos. De esta forma, la oferta educativa incluye diferentes disciplinas, acercamientos y puntos de vista para analizar aspectos de la cultura contemporánea.

En esta ocasión CENTRO y el Museo Tamayo ofrecen el curso Crítica de arte, arquitectura y diseño, con el interés de proporcionar una perspectiva actual de la crítica y la cultura visual contemporánea, desde la investigación y textos teóricos. El curso será impartido por tres especialistas en arte, arquitectura y diseño respectivamente: Daniel Garza Usabiaga, Alejandro Hernández Gálvez y Renata Becerril.

Daniel Garza Usabiaga

Doctor en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Essex. Realiza posdoctorado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Profesor de la Facultad de Filosofía

y Letras de la UNAM y del Programa de Posgraduados del Centro de Estudios Críticos 17. Sus artículos han sido publicados en *Apposite*, *Papers of Surrealism*, *The British Journal of Photography* y *La Tempestad*, entre otros.



Alejandro Hernández Gálvez

Arquitecto, crítico y curador de arquitectura. Colabora como columnista para el periódico *Reforma* y para varias revistas como *Arquine*, *Letras Libres*, entre otras. Ganó el primer premio en el concurso para el edificio de Centro de diseño, cine y televisión (2003). Fue co-curador de la muestra *Mexico City Dialogues* (Nueva York) y ha participado en las bienales de arquitectura en Sao Paulo, Rotterdam, Venecia y Canarias.

Renata Becerril

Maestra en Curaduría de Diseño Contemporáneo por Kingston University y el Design Museum de Londres, crítica de diseño y arquitecta. Curadora asistente en Vitra Design Museum y el Design Museum; curadora para México en la bienal de arquitectura de Londres. Coordinadora de Educación Continua, maestra y asesora de maestría de la escuela Centro de diseño, cine y televisión. Sus artículos han sido publicados en *La Tempestad*, *Código 06140* y *Arquine*.

Publicaciones



Franz West. Elefante blanco
Patrick Charpenel,
Michel Blancusbé, Veit Loers
64 p.
2010



Liliana Porter. Línea de tiempo
Tobias Ostrander, Gregory Volk
64 p.
2009
AGOTADO / SOLD OUT



Microhistorias y macromundos
Selección de textos:
Magali Arriola y Magnolia de la Garza
416 p.
2010



Artur Barrio
Tobias Ostrander, Paulo Herkenhoff, Adolfo Montejo Navas
196 p.
2009



Henrik Håkansson. Novelas de la selva
Tatiana Cuevas, Max Andrews
2009



XIV Bienal de Pintura Rufino Tamayo
Taiyana Pimentel, Manuel Marín
78 p.
2009



Thomas Hirschhorn. Stand-alone
Tatiana Cuevas, José Luis Barrios, Thomas Hirschhorn, Christian Stanicki
2008



Crónicas de la ausencia.
Óscar Muñoz y Rosángela Rennó
Daniela Pérez, Ana Paula Cohen
64 p.
2009
AGOTADO / SOLD OUT

Primer volumen de venta en /
First volume available at: **Museo Tamayo**

MICRO- HISTORIAS Y MACRO- MUNDOS

Cartelera Actividades abril-agosto 2010

EXPOSICIONES



PROYECTOS ESPECIALES

Future Tense
Claire Fontaine
17 de abril a 5 de septiembre
de 2010 / Patio de esculturas



MICROHISTORIAS Y
MACROMUNDOS
*Del jardín secreto del sueño /
From the Secret Garden of Sleep*
Joachim Koester
17 de abril a 29 de agosto de
2010 / Sala 2

Indicaciones para otro lugar
Adrià Julià
17 de abril a 29 de agosto
de 2010 / Sala 2

ACERCAMIENTOS AL ACERVO
*Hacia la barriga de un pichón /
Into the Belly of a Dove*
Curaduría: Raimundas
Malašauskas
17 de abril a 22 de agosto
de 2010 / Sala 3

DIÁLOGOS

María Guerra + Dominique
Liquois
Martes 27 de julio de 2010
19:00 horas / Patio de esculturas

VOLUMEN

Los Super Elegantes
Presentan el performance:
El Infierno, una vez más
Escenografía: En colaboración
con José Rojas
Sábado 17 de abril de 2010 /
12:30 horas / Explanada del
museo

MEN

Presentan el performance:
I am a fe-MEN-ist
Sábado 28 de agosto de 2010
Explanada del museo
*Horario por confirmar

CONFERENCIA

Michael Taussig
Martes 22 de junio de 2010
19:00 horas

Michael Taussig (Australia,
1940), antropólogo, hablará
sobre su libro *My Cocaine
Museum*, del cual se incluye
un fragmento en el número 1
de la antología *Microhistorias
y macromundos*, publicada por
el Museo Tamayo

Museo Tamayo
Paseo de la Reforma y Gandhi
s/n, Bosque de Chapultepec,
11580
Miguel Hidalgo, México, D.F.

Tels. (5255) 5286 65 19
(5255) 5286 6529
Fax (5255) 5286 6539

info@museotamayo.org
www.museotamayo.org
www.rufino.mx



SŪMATE

Álbum: Nueva York

A partir de 2009 se puso en marcha la iniciativa *Viaja con Tamayo*, un programa diseñado para Patrones, Asociados y miembros del Círculo Contemporáneo de la Fundación Olga y Rufino Tamayo (FORT). Los invitados estuvieron acompañados por la directora del Museo, Sofía Hernández Chong Cuy, quien para esta "primera parada" en noviembre de 2009 estructuró un recorrido a casas de subastas, museos, galerías y estudios de artistas, localizados en Nueva York.



Aunque estuve muy pocos días, la pasé increíble, me encantó estar en compañía del grupo que se formó. Pude conocer a galeristas y artistas muy interesantes, que de otra manera no hubiera podido. El viaje valió la pena y lo volveré a hacer cuando me inviten.

Aimée Labarrere de Servitje

Ni lo piensen. Viajen con Tamayo, el museo y la FORT les mostrarán un Nueva York u otro lugar de forma interesante.

Ienie Casanova



Visitamos la casa/estudio del artista Dan Graham, un artista conceptual establecido en Nueva York, donde nos habló de su obra y exposiciones recientes. La curadora Sandra Antelo-Suárez, quien comisionó a Graham una ópera rock de teatro con marionetas, nos platicó de su trabajo con el artista y la obra comisionada *Don't Trust Anyone Over Thirty* (2006).

No es la primera vez que voy a Nueva York, pero sin duda alguna ha sido una de las visitas más interesantes y emocionantes que he hecho, gracias al itinerario que organizó Sofía con recorridos con curadores y visitas a artistas.

Sonia Zabłudovsky



Hicimos un recorrido por galerías de arte contemporáneo de Chelsea con la curadora Amy Rosenblum-Martin, después de un desayuno ofrecido por Sara Meltzer. Aquí, en la exposición individual de la brasileña Regina Silveira, en Alexander Gray Associates.



Había ido varias veces a Nueva York, un lugar que me fascina, pero la experiencia que viví esta última vez en el viaje resulta inolvidable. Otra experiencia maravillosa fue la de visitar los departamentos de coleccionistas, que amablemente nos abrieron sus casas de la de la manera más gentil. Me encantó recorrer las galerías, conocer los talleres de los artistas y a ellos personalmente; en especial disfruté la visita al de Amy Sillman. La feria PINTA me encantó. Fue súper interesante ver reunidos además de las galerías, a los artistas, disfruté muchas cosas ahí. También quiero decir que me encantó el grupo, pues no es fácil convivir cuando apenas se conoce uno, y la verdad disfruté cada minuto, todos me parecieron encantadores, así que conocí un Nueva York distinto. ¡Gracias por la experiencia!
Rosa María Bermúdez

El viaje fue una gran experiencia, en la que además de aprender muchísimo de las pláticas con los curadores de los museos, disfruté las visitas a casas de coleccionistas y a los talleres de artistas increíbles. Estuvo muy divertido viajar con el grupo que se formó, ya que era muy entusiasta y dinámico.
Claudia Peña

Un viaje inolvidable

Viajar es renovarse, despertar y disfrutar un nuevo entorno, entre otras cosas. La experiencia que tuvimos en el viaje que organizaron el museo y la FORT fue para nosotros muy significativa, pues la percepción de cada experiencia estuvo enriquecida por la interacción con personas afines, interesadas en el arte contemporáneo

Nuestra presencia en las subastas de arte latinoamericano en Sotheby's y Christie's; las visitas a los talleres de artistas; darse la vuelta por la Feria PINTA; ir a las galerías con un trato personalizado, pero sobre todo poder acceder a colecciones particulares, donde se resguardan obras de Rufino Tamayo, fueron todas experiencias que enriquecieron mi vida, me motivaron a seguir conociendo de arte contemporáneo y sobre todo acrecentaron en mí un sentimiento de pertenencia a una institución creada por uno de los hombres más importantes de la cultura nacional, mi tío Rufino Tamayo.

María Eugenia Bermúdez de Ferrer



Comimos en Green Brown Orange, un concepto nuevo de café, creado por el chef mexicano Alejandro Alcocer; es uno de los restaurancitos más populares en Nueva York.

Viaja con Tamayo “Segunda Parada: Oaxaca”

En nuestra segunda parada, viajamos por México

¡Viaja a la ciudad de Oaxaca con el Museo Tamayo Arte Contemporáneo!

¡Sumérgete en un la escena artística nacional!

Visita exposiciones en museos, pasea en galerías de arte y conoce los talleres de importantes artistas, además de lugares modernos y contemporáneos

Después del éxito del programa inaugural de “Viaja con Tamayo—Primera parada: Nueva York”, que se llevó a cabo en otoño de 2009, el Museo Tamayo y la Fundación Olga y Rufino Tamayo (FORT) te invitan al próximo viaje “Segunda parada: Oaxaca”, programado para otoño de 2010.

Acompaña a la directora del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Sofía Hernández Chong Cuy, a Oaxaca, la ciudad natal de Rufino Tamayo. Será un viaje de 3 días y 3 noches para adentrarnos a la escena artística y cultural oaxaqueña. Comparte tiempo con un grupo exclusivo, y conoce a artistas, coleccionistas, galeristas y a empresarios culturales de la nación. Además, degusta las delicias culinarias de Oaxaca como nunca antes.

“Viaja con Tamayo” es un programa diseñado para Patrones, Asociados y miembros de la Fundación Olga y Rufino Tamayo. “Segunda parada: Oaxaca” es un viaje exclusivo y tiene cupo limitado. Insíbete y SÚMATE cuanto antes.

INFORMES Y RESERVACIONES

Silvia Sánchez
Relaciones Públicas
Museo Tamayo
5286 6519, 5286 6529 ext. 2227
ssanchez@museotamayo.org

SUMA 2010 & ZONA MACO

SUMA es la cena anual de gala que organiza la Fundación Olga y Rufino Tamayo A.C. (FORT), en beneficio del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, en conjunto con Deutsche Bank y otros patrocinadores, en la cual tradicionalmente se dan cita todas aquellas personas que apoyan con entusiasmo y generosidad el proyecto cultural y artístico del Museo Tamayo. Este año, la FORT se enorgullece de celebrar la séptima edición de tan importante evento y espera poder contar con la asistencia de todas aquellas personas que han trabajado arduamente a lo largo de todos estos años y que han hecho de SUMA una realidad.

En el contexto de SUMA se hace entrega del reconocimiento SUM-ARTE, galardón instituido por la FORT, para distinguir la labor filantrópica de aquellas personas que han apoyado la difusión del arte contemporáneo en México. En 2010, el premio será otorgado a la Sra. Margara Garza Sada por su mecenazgo a las artes y la cultura; y sobre todo por su empeño en la concreción del Museo Tamayo Arte Contemporáneo hace casi 30 años.

De igual modo, y en cumplimiento con uno de los objetivos que se ha



propuesto la FORT: acrecentar el acervo de la colección del Museo Tamayo, desde 2009 durante la cena se anuncia la obra adquirida en la feria internacional de arte contemporáneo ZONA MACO. Lo anterior es posible gracias al patrocinio de Seguros AXA México, que por segundo año consecutivo hace posible cumplir con esta importante tarea, sumado a los fondos de la FORT.

SUMA 2010 se llevará a cabo el día jueves 15 de abril de las 20:00 a las 23:00 horas en la explanada del Museo Tamayo. El precio del boleto-donativo para SUMA es de \$5,000.00 pesos, deducible de impuestos.

Para compra de boletos, comunicarse con Yvette de la Rosa al (5255) 55 53.39 31; en el correo yvette@museotamayo.org, o bien en el módulo que la FORT tendrá en la feria ZONA MACO. Cupo máximo para 400 personas.

FIESTA ZONA MACO FORT 2010

Al igual que en 2009, en esta edición de ZONA MACO, la feria de arte contemporáneo suma esfuerzos con la Fundación Olga y Rufino Tamayo para ofrecer la fiesta ZONA MACO FORT, para recaudar fondos en beneficio del programa de actividades del Museo Tamayo.

La fiesta tendrá lugar el jueves 15 de abril a partir de las 23:30 horas en la explanada del Museo Tamayo. El costo del boleto-donativo es de \$500.00 pesos, mismos que son deducibles de impuestos.

Para compra de boletos, comunicarse con Yvette de la Rosa al (5255) 55 53.39 31; en el correo yvette@museotamayo.org, o bien en el módulo que la FORT tendrá en la feria ZONA MACO. Cupo máximo para 400 personas.

FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO



AEROMEXICO



reinventando / los seguros

Baby Creysi
Collection



Artistas, expositores y colaboradores

EXPOSICIONES

GINTARAS DIDŽIAPETRIŠ

(1985) es un artista que vive y trabaja en Vilnius.

CLAIRE FONTAINE

El colectivo Claire Fontaine (Fulvia Carnevale, Italia/ James Thornhill, Inglaterra), establecido y fundado en Francia en 2004, toma su nombre de una popular marca francesa de cuadernos. Al auto-denominarse como artista *ready-made* – un artista que incauta, utiliza y redistribuye formas y estrategias artísticas preexistentes– Claire Fontaine plantea el estado de crisis en el que se encuentra la subjetividad del individuo, y por ende del artista como productor de obras y significados en la época actual: una era de capitalismo avanzado en la que las *subjetividades cualesquiera* se han vuelto intercambiables; la producción artística no ha de consumirse y valorarse como un producto terminado, sino como un elemento discursivo en constante reevaluación. A partir del uso de neón, video, escultura, pintura y textos, Claire Fontaine responde a cierto tipo de indagaciones sin ofrecer nunca soluciones concretas, sino más bien fomenta el debate público de aquellas preguntas que le preocupan, contribuyendo así a su difusión y desplazamiento.

Para Claire Fontaine el arte sería “un espacio para hablar de cuestiones que de otro modo estarían enterradas; un campo de intervención formal que ya no se plantea como un modo de liberación sino como un espacio puramente estético. Pero, como tal, capaz de albergar un enorme potencial crítico sobre la organización general de la sociedad”.

Claire Fontaine ha participado en varias conferencias junto a Jacques Rancière, Suely Rolnik y Giorgio Agamben; así como exposiciones colectivas e individuales, entre las más recientes

se encuentran *After Marx April After Mao June*, Aspen Art Museum, Colorado, (2009); CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, y Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam (2008).

En 2007 fue seleccionada por la alcaldía de París para realizar un monumento a Charles Fourier.

ADRIÀ JULIÀ

(Barcelona, 1974. Vive en Los Ángeles) estudió en Barcelona y posteriormente en la Universität der Künste en Berlín, ciudad en la que vivió durante cinco años y donde realizó su primera exposición individual en 2001. Actualmente vive y trabaja en Los Ángeles, ciudad que ha influenciado algunos de sus trabajos en los cuales explora la relación entre lo privado y lo público.

A través de video y cine la obra que presenta en el Museo Tamayo explora y rastrea los desplazamientos de las narrativas históricas y de sus distintas encarnaciones en su serie sobre los falansterios creados en Estados Unidos y Brasil tras la migración de los seguidores del socialismo y filósofo francés Charles Fourier durante el siglo XIX, un siglo marcado entre otras cosas por el afianzamiento de la industria y la ideología capitalista y las expediciones coloniales. Fourier no sólo pretendía replantear la organización de la sociedad desde las relaciones humanas donde los niños y las mujeres gozaban de un reconocimiento inusual y un estatus privilegiado. La sociedad utópica que planteaba Fourier apuntaba a la optimización de la productividad con base en la colaboración y el desarrollo de las pasiones humanas. La serie elaborada por Julià no nada más se refiere a la manera en que se difundió el pensamiento de Fourier, sino también a sus distintas reencarnaciones, interpretaciones y modos de afianzamiento en contextos que les resultaban completamente ajenos, así como

a la suerte que, por ello, sufrieron muchas de estas colonias cuyos rastros, a pesar de su desaparición, aún subyacen en las culturas locales de dichos asentamientos, las supersticiones populares o la infraestructura urbana de sus antiguas locaciones.

Entre sus exposiciones más recientes se encuentran *Indicios para otro lugar*, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, España (2008); *A Means of Passing the Time*, LAXART, Los Ángeles (2008); *Home Movies*, Associates, Londres (2007); *La Villa Basque*, Vernon, CA, Artists Space, Nueva York (2005).

JOACHIM KOESTER

(Dinamarca, 1962. Vive en Nueva York) se graduó del Royal Danish Academy of Art de Copenhague. Su trabajo involucra fotografía, video y textos. La relación que establece con la fotografía busca interpelar al público para que éste último pueda significar aquellos espacios intermedios que yacen entre las imágenes, como rastros materiales de nuestras narrativas históricas y construcciones culturales, y los relatos que propone el artista con base en sus investigaciones. Si partimos del hecho de que para Koester una fotografía, antes que capturar un instante del presente, establece un puente entre nuestro imaginario del pasado y las lecturas de determinadas situaciones que surgen proyectadas a futuro, su práctica artística localiza y activa aquellos puntos ciegos que suelen permanecer ocultos por las cronologías oficiales de la historia. Por lo mismo, los episodios que explora el artista en su obra se encuentran con frecuencia vinculados a encarnaciones informales de la historia de la filosofía, el arte o la literatura (desde el padre de la estética Emmanuel Kant y Thomas de Quincey, hasta Gordon Matta-Clark y Edward Ruscha, pasando por Charles Baudelaire), con manifestaciones de la contra-cultura y de fenómenos como el ocultismo (de Alister Crowley a Charles Manson o Carlos Castaneda).

La obra de Koester propone una mirada fragmentaria sobre la historia en la que permea una tensión entre la documentación de sus residuos materiales y las narrativas que

les subyacen, ofreciendo lecturas que corren paralelas a los relatos de la historia oficial. Como afirma el artista, “las fotografías se vuelven materiales y el tiempo se vuelve material. Esa es una manera de acercarse al tiempo y la historia: como material. Y quizás el tiempo sí apunte al futuro. ¿Qué hay que predecir acerca del futuro?”

El trabajo de Koester se exhibió de manera colectiva en la Bienal de Venecia de 2007, en *Altermodern*, Tate Triennial, Tate Britain, Londres y *Heaven*, Segunda Bienal de Atenas, ambas en 2009. Entre sus exposiciones individuales se encuentran *Tarantism*, Turku Art Museum, Turku, Finlandia (2009); *Poison Protocols and Other Histories*, Stills Centre for Photography, Edinburgo (2009); *Min yttre gräns är en oändlig mur av punkter*, Moderna Museet, Estocolmo (2007); *The Magic Mirror of John Dee and Other Works*, Preus Museum, Horten, Noruega (2007); *The Magic Mirror of John Dee*, Palais de Tokyo, París (2006).

RAIMUNDAS MALAŠAUSKAS

(Lituania; vive y trabaja en París), curador invitado para la primera muestra de la serie de exposiciones “Acercamientos al acervo”, busca activar desde diversos puntos de vista la colección del museo a través de la escenificación del diseño expositivo, mecanismos de presentación y emplazamiento de las obras. Malašauskas ha sido curador del Artists Space en Nueva York y curador del Contemporary Art Center en Vilnius (1995-2001). Co-productor del CAC-TV y co-curador de la Bienal de Sidney en 2008, entre otros proyectos. En 2009 curó la muestra *Sculpture of Space Age (Escultura de la era espacial)* en The David Roberts Art Foundation. Participa regularmente en procesos de investigación y creación de eventos relacionados con la presentación de proyectos artísticos y sus formas de recepción. Para estudiar, interpretar y activar la colección del Museo Tamayo a través de su propia práctica artística, Malašauskas ha invitado entre otros participantes a dos artistas para generar con ellos la conceptualización de la muestra: Gintaras Didžiapetris y Rosalind Nashashibi.

ROSALIND NASHASHIBI

(Croydon, Reino Unido, 1973; vive y trabaja en Turín) es una artista que trabaja con cine, collage y grabado, entre otros formatos. Es ampliamente reconocida por sus películas en 16 mm enfocadas a la observación de la interacción y de los procesos rituales entre diversos grupos sociales. Su interés en el retrato psicológico de distintos lugares busca iluminar formas de proyección subconscientes. En 2003 recibió la beca Becks Future Prize. En 2004 presentó por primera vez su trabajo en el Museo Tamayo como parte de la exposición colectiva *Sodio y Asfalto*. Entre otras muestras individuales ha expuesto en Chisenhale (2007) y en ICA (2009), ambas en Londres. Su obra fue presentada en el Pabellón de Escocia en la última edición de la Bienal de Venecia.

DIÁLOGOS**MARÍA GUERRA**

(Ciudad de México 1957-1999) fue de las primeras curadoras "independientes", formada como historiadora del arte en Francia, España y Suiza, a finales de los años ochenta se instaló en Nueva York donde trabajó como curadora en distintas galerías. A su regreso a México promovió actividades culturales extraoficiales, impulsando a una nueva generación de curadores, críticos y artistas tanto mexicanos como extranjeros que llegaron a instalarse en nuestro país como José Bedía, Ricardo Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, Arturo Cuenca, Melanie Smith o Francis Alÿs.

Además de su práctica curatorial, María Guerra encabezó, junto con Eloy Tarcisio, un colectivo llamado *Atentamente la Dirección*. Este grupo multidisciplinario surgió en 1983 y en él también participaron Vicente Rojo Cama, Mario Rangel Faz, Dominique Liquois, Carlos Somonte, entre otros. El colectivo apostó por el performance como medio para romper con las prácticas artísticas oficiales.

DOMINIQUE LIQUOIS

(Talence, Francia, 1957), llegó a México en 1982, durante su estancia en el país realizó investigación sobre los colectivos de arte, trabajó en la galería Juan Martín, en la Galería de Arte Contemporáneo y escribió catálogos para el Museo Carrillo Gil, como *De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos* (1985).

A su llegada a México conoció de forma azarosa a María Guerra en el Museo de Arte Moderno y con ella formó parte del grupo *Atentamente la Dirección*, participando en los distintos eventos organizados por el colectivo.

En 1985 Dominique volvió a Francia y ese mismo año María se fue a Nueva York.

A su regreso a Francia terminó su tesis doctoral titulada *El trabajo colectivo en las artes plásticas del México contemporáneo* e inició su carrera como pintora la cual la ha llevado a exponer en Londres, París y Madrid. Desde 1988 trabaja en el Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

GUILLERMO SANTAMARINA

(México, 1957) es artista y curador. En la década de 1990 fue organizador del FITAC en Guadalajara, foro que invitaba a críticos y curadores a reflexionar sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

Como curador ha realizado más de 200 exposiciones tanto en México como en el extranjero, trabajando en espacios independientes, así como dentro instituciones. Fue director de Ex Teresa Arte Actual de 1998 a 2004, donde creó el Festival de Arte Sonoro, de 2005 a 2009 dirigió el Museo Experimental el Eco y actualmente es curador del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MuAC).

Santamarina pertenece a la generación de curadores que surgieron durante la década de 1980 junto con María Guerra, Rubén Bautista y Olivier Debroyse, quienes desde distintas posturas, tanto estéticas como políticas, propusieron discursos alternativos a los ofrecidos por las instituciones culturales del Estado.

Exposiciones como *Otro arte mexicano: la ilusión perenne de un principio vulnerable*, en Pasadena, California, en 1991, curada por Guillermo Santamarina junto a María Guerra, fueron pensadas para posicionar el arte mexicano neoconceptual en un contexto internacional. Éstas ayudaron a generar una nueva forma de ver el arte mexicano en el extranjero, al mismo tiempo que suscitaron en las instituciones de cultura en México un interés por las prácticas curatoriales independientes, haciendo que algunos de estos curadores se integraran al ámbito institucional, como fue el caso de Santamarina y Guerra.

VOLUMEN**LOS SUPER ELEGANTES**

Han tocado anteriormente con el cantante y compositor Beck; también realizaron una versión de la canción "Rape Me" de Nirvana y en francés, la cual se escuchó en Europa, Norte y Sudamérica. Han exhibido recientemente en la XXVIII Bienal de Sao Paulo y el Baltic Centre for Contemporary Art en Newcastle (2008); Musée d'Art Moderne de la Ville en París; South London Gallery en Londres; Museum of Contemporary Art en Chicago (2007); Frieze Art Fair en Londres (2006); The Hammer Museum en Los Ángeles y el Whitney Biennial Exhibition en Nueva York (2004), entre otras. En el Museo Tamayo, el videoclip dirigido por ellos mismos de la canción "Flu & Fla" fue presentado en el ciclo de video de Panorámica 2008 titulado *Bailando sin salir de casa*.

Su página web es:
www.lossuperelegantes.com

ENTRETANTO**LAUREL PTAK**

Es candidata a la maestría en el Centro de estudios de curaduría de Bard College en Nueva York, cuyos intereses en el arte contemporáneo se orientan hacia las prácticas basadas en imágenes y la cultura de la red digital. Cuenta con la Beca de Viaje Patricia Phelps de Cisneros para 2010, cuya generosidad le permite trabajar con el Museo Tamayo este verano.

VISITA**MICHAEL TAUSSIG**

(Asutralia, 1940) es antropólogo y combina en su trabajo aspectos de diferentes disciplinas como la etnografía, la tradición oral y la teoría social. En sus libros ha abordado temas como la cultura popular, el colonialismo, la teoría de las prácticas rituales, la producción cultural del terror, el Estado y el secreto público, así como el museo y su relación con la memoria.

COLABORADORES

CARMEN CEBREROS URZAIZ

Curadora y escritora independiente egresada de la maestría en curaduría del Goldsmiths College (University of London, Reino Unido). Es docente de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (INBA). Vive y trabaja en la Ciudad de México.

ADRIANA LARA

Artista visual. Vive y trabaja en la Ciudad de México. Desde 2003 es co-fundadora de Perros Negros, una oficina de proyectos culturales. Como parte de su actividad en Perros Negros es editora de *Pazmaker*, una publicación tipo fanzine de distribución gratuita que reúne un grupo de autores de diversos campos con la intención de crear un punto de encuentro y una introducción a su trabajo. Uno de los proyectos de Perros Negros fue *Nothing Really Matters*, producción del disco de Los Super Elegantes que lleva el mismo nombre. (www.perrosnegros.info)

PABLO VARGAS LUGO

Nació en México D.F. en 1968. Es artista plástico, vive y trabaja en Lima, Perú.

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Sofía Hernández Chong Cuy
Director

Martha Sánchez Fuentes
Subdirección Técnica

Edgar López Soto
Subdirección Administrativa

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Subdirección Curaduría Tamayo

CURADURÍA

Magali Arriola
Curadora en jefe

Daniela Pérez Villa
Curadora Asociada

Magnolia de la Garza
Curadora Asociada

Fernando Rodríguez González
Centro de Documentación

Liliana Martínez Domínguez
Registro de obra

Enrique Posadas Vargas
Bodega

EDUCACIÓN

Monika Zukowska
Asesora Pedagógica

Ana Paola Pacheco
Tallerista de Jugando con Tamayo

Raquel Venegas
Tallerista de Jugando con Tamayo

Javier Becerril
Tallerista

EDITORIAL

Arely Ramírez Moyao
Coordinadora Editorial

Sabina Santana
Asistente de Diseño Gráfico

COMUNICACIÓN Y DESARROLLO

Amanda Echeverría
Jefa de Comunicación y Desarrollo

Beatriz Cortés Chávez
Prensa

Silvia Sánchez González
Relaciones Públicas

ADMINISTRACIÓN

Judith Hernández López
Asistente de Dirección

Hilda Islas Solís
Presupuestos

Julieta Islas Solís
Recursos Financieros

Verónica Miranda Rodríguez
Recursos Humanos

José Octavio Villaescusa Aguilar
Recursos Materiales

Delia Velázquez Gama
Archivo

Aldo Huerta Montes
Recepción

Jesús Rebolgar Axotla
Chofer / Mensajero

Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Jhovani Milian Hernández
Estacionamiento

Museografía
Rodolfo García Lara
Jorge Alvarado Arellano
Daniel Reyes Ramírez
Felipe Sánchez Rueda
Pablo Servín Ángel
Bernabé Chamán Chamán

Medios Audiovisuales
Jacobo Isaac Horowich Sánchez
Juan Martín Chávez Vélez

Mantenimiento
Andrés Rivera Arrieta
Jorge Luis Sánchez Ramos
José Leonardo López Cruz
Edgar Cabral Ortiz

Seguridad
Alfredo Espíndola Vélez
Alfonso Alvarado Arellano
Roberto Segura Pineda
Gonzalo López Bazaldú

Personal de apoyo
Alejandra Carreón Chávez
Juan Osorio Bautista
Isaías Bueno Hernández
Jorge Cañete Bueno
Gabriel Nieto Santuario
María Eleazar Barrera Espinosa
Ana María Luna Cruz
Víctor Ortiz Hernández
Armando Estrada Rojas

FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO, A.C.

Presidente
Julio Madrazo

Vicepresidente
Antonio del Valle Ruiz

Secretaria
Rosa María Bermúdez Flores

Vocal
Aimée Labarrere de Servitje

Patronos
María Eugenia Bermúdez de Ferrer
Rosa María Bermúdez Flores
Vicente Bermúdez Flores
Gilberto Borja Suárez
Magda Carranza de Akle
David Cohen Sittón
Agustín Coppel Luken
Moisés Cosío Espinosa
Alfonso de Angoitia Noriega
Xavier de Bellefon
Antonio del Valle Ruiz
Angélica Fuentes Téllez
Carlos Hank Rhon
Sissi Harp y Luis Narchi
Eugenio López Alonso
Alejandro Ramírez Magaña
Manuel Saba Ades
Aimée y Roberto Servitje
Alberto Torrado Martínez
Beatriz y Enrique Vainer

Patronos Honorarios
Teresa del Conde Pontones
Teodoro González de León
Jaime Zabludovsky Kuper

Asociados
José Carlos Arias Corres
Peter Bauer Mengelberg
Jorge Covarrubias Blasquez
Vicente Encarnación Martínez
Mario Gómez Cruz
Jorge René León Peña
Rodrigo Peñafiel
Juan Ricardo Pérez Escamilla

Círculo Contemporáneo
Loredana Dall' Amico Sánchez
Yolanda y Alfredo Delgado
Robert Duarte Guzmán
Marcela E. Ramírez
Carlos Elizondo Mayer
Bernardo Gómez Pimienta
Edith González Fuentes
Blanca Heredia Rubio
Uzyel Karp Mitastein
Gabriela Lobo Tamez
Vanessa Patiño Bonnemaire
Pablo Sepúlveda Yturbe

EQUIPO FORT

Administración
María Antonieta Hernández

Coordinación FORT
Yvette de la Rosa de la Barrera

Coordinación Subasta - Ampliación
Cecilia Escobar Ceballos

Derechos de Autor
María del Pilar Altamirano Quinteros

Proyectos Especiales
María Serrano Morodo

Relaciones Públicas
Sonia Freiman de Zabludovsky

Coordinación editorial

Sofía Hernández Chong Cuy
Arely Ramírez Moyao

Comité Editorial

Magalí Arriola
Beatriz Cortés
Amanda Echeverría
Magnolia de la Garza
Juan Carlos Pereda
Daniela Pérez
Monika Zukowska
Jorge Munguía
Guillermo Ruiz de Teresa
Guillermo Rivero

Colaboradores

Carmen Cebreros
Adriana Lara
Pablo Vargas Lugo

Diseño

Project Projects, Nueva York

Traductores

Marcela Quiroz y CM Idiomas

Número 1

Abril, 2010

Imagen de Rufino Tamayo en portada: Fotografía de Juan Guzmán, 1954 Archivo: Olga Tamayo

Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial del contenido por cualquier sistema o método incluyendo electrónico o magnético sin previa autorización del editor.

La responsabilidad de los artículos publicados en RUFINO recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

Certificados de licitud de título y de contenido en trámite. El registro del nombre RUFINO está en trámite en la Dirección General de Derechos de Autor.