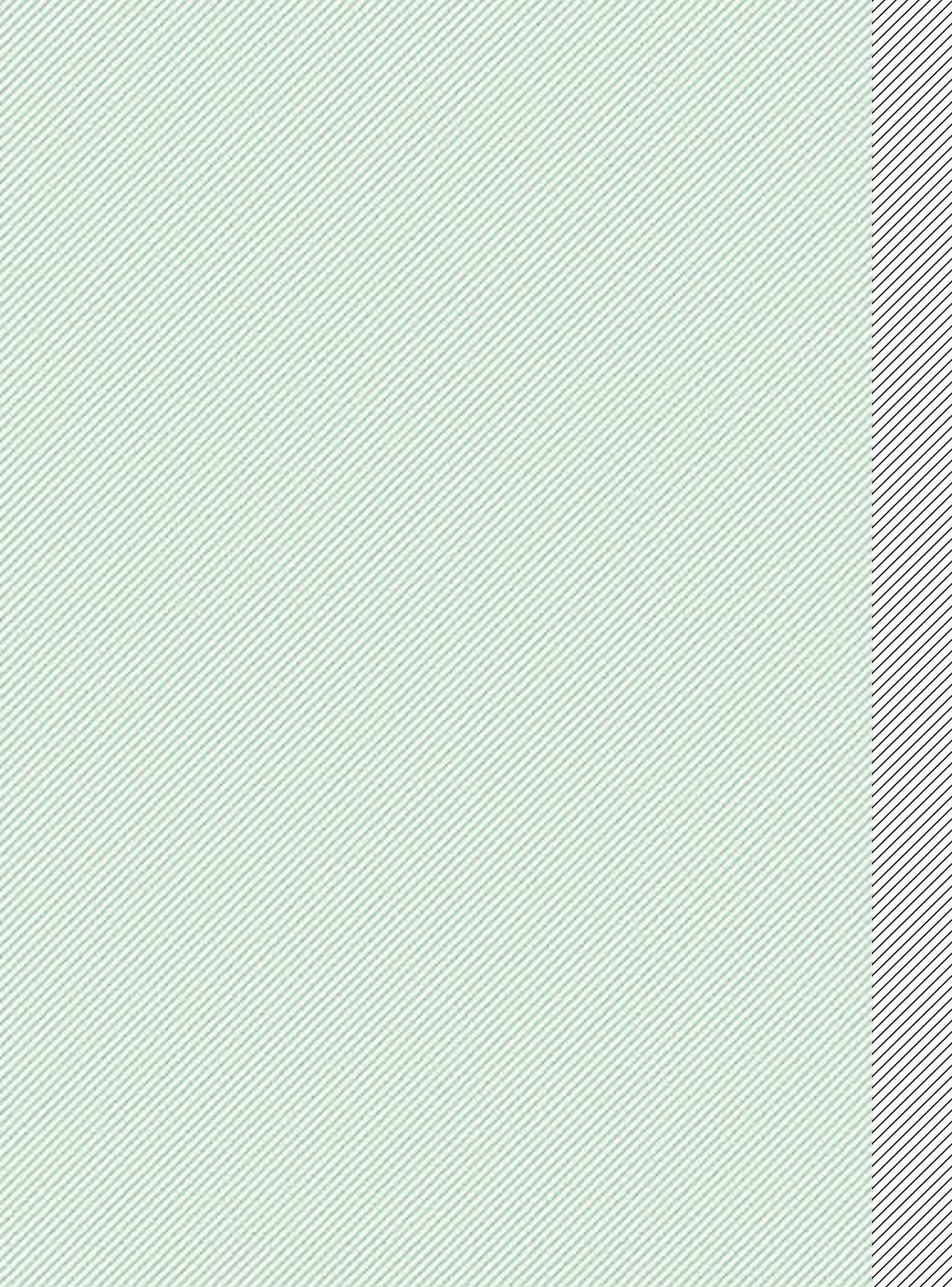


REFINANCIA



M

RUFINO



EDITORIAL

Reajustes 6

HOY

ACERCAMIENTOS AL ACERVO

Incidentes de viaje espejo en
Yucatán y otros lugares
Pablo León de la Barra 10

EXPOSICIONES

Roman Ondák
Usted está aquí
Andrea Torreblanca 17

La colección del Museo
Tamayo en el Centro
Cultural Musas 20

Rufino Tamayo. 20 años de
ausencia 23

Instantes detenidos 25

El Museo fuera del museo 29

AMPLIACIÓN

Se inician las obras para
la ampliación y remodelación
del Museo Tamayo 33

Dejar una bella ruina
Alejandro Hernández Gálvez 37

ENTRETANTO

BIENAL DE PINTURA
XV Bienal de Pintura Rufino
Tamayo 43

VOLUMEN
Palabras y palabra (o cómo
debió titularse el performance
de Martin Creed)
Daniela Pérez 45

DIÁLOGOS
Resonancias del
Diálogo Eduardo
Abaroa+Goldin+Senneby
Arely Ramírez 48

COLABORACIÓN
Volver a trazar...
Daniela Pérez 53

EDUCACIÓN
Simplificar vs. complejizar
Construcción colectiva de
conocimiento
Jorge Munguía 59

Anidar el pasado
Reflexiones sobre el proyecto
antológico *Microhistorias y
macromundos*
Marcela Quiroz 64

SIEMPRE

La persistencia de la economía
estética de lo abstracto
Willy Kautz 72

Luisa Lambri en Casa Barragán
María Minera 77

Dentro y fuera. Una fotografía de
Berenice Abbot descuartizada
Adriana Domínguez 81

La construcción de un lenguaje.
La obra de Joaquín Torres García
Magnolia de la Garza 87

Vetas por explorar: archivos
documental y fotográfico
del Museo Tamayo
Juan Carlos Pereda 92

AYER

Aprender a mirar: 30 años
del Museo Tamayo 98

ACERCA DE
Microhistorias
y macromundos 106

INTERVALO

SÚMATE
Programa de membresías 126

CONOCE
Artistas y expositores
Colaboradores 128



En este año inician los trabajos de ampliación y remodelación del museo.

Entérate en www.museotamayo.org y www.rufino.mx de las actividades que el museo organizará en esta etapa de transformación.

EL
**MUSEO
TAMAYO SE
TRANSFORMA!**



Reajustes

El trabajo de construcción en el Museo Tamayo ha iniciado. De forma simbólica, en junio de 2011 se colocó la primera piedra con las autoridades del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Gobierno del Distrito Federal y la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. En el segundo semestre del año empezó el trabajo rudo de cimentación y remozamiento. El Museo Tamayo se transforma. Y lo hace en función de una vital necesidad: adaptarse a la contemporaneidad de los recintos museísticos que demanda salas impecables, espacios pedagógicos para niños y adultos, así como sitios de convivencia y entretenimiento para que los distintos públicos coexistan.

El museo ya no es más, desde hace varios años, un lugar donde podemos ir a mirar pasivamente una obra de arte. Desde su fundación hace 30 años, Rufino Tamayo creó este espacio para motivar el sentido crítico del público mexicano; en una palabra, para pensar; para reflexionar sobre

nosotros mismos y el mundo que nos rodea. Es por ello que, desde 2008, las autoridades culturales con la iniciativa de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. y el apoyo del arquitecto Teodoro González de León han planeado reestructurar arquitectónicamente el edificio del Museo Tamayo para ofrecer más exposiciones y actividades educativas que generen pensamiento, lo enriquezcan y se traduzca en acciones favorables para nuestro entorno.

Aunque las salas permanezcan cerradas por un breve tiempo, el Museo Tamayo seguirá trabajando con un programa paralelo que incluye las exposiciones realizadas en otros museos con obras de la colección, como las organizadas para el Museo de Arte Prehispánico "Rufino Tamayo", en Oaxaca, y la que se prepara para fines de 2011 en el Centro Cultural Musas, en Hermosillo. También se organizarán conferencias, recorridos arquitectónicos y conciertos. En *Rufino.mx* habrá artículos y videos que en conjunto ayudan a respondernos qué es lo

contemporáneo. De este modo, el Museo Tamayo se erige como un centro cultural vivo más allá de sus exposiciones.

Rufino también se reajusta. A partir de este número la versión impresa sólo se editará en español, ya que la revista es más de circulación nacional que extranjera. Otro cambio notorio: la tipografía, a fin de que la lectura sea más fluida. Asimismo, las imágenes ocupan una mayor área para disfrute del lector.

En este número se presenta el proyecto curatorial que Pablo León de la Barra preparó para la serie *Acercamientos al acervo*. En *Incidentes de viaje espejo a Yucatán y otros lugares*, el curador invitado incluyó la pieza *No-sitio de inversión de color con baño privado* (2009) de Jonathan Monk, la cual forma parte de la colección permanente. En la sección "Hoy" la curadora y crítica Andrea Torreblanca presenta un ensayo sobre *Midiendo el universo* del artista Roman Ondák, obra que se configuró a lo largo de su exposición en el Museo Tamayo. Como parte de las exposiciones en otras sedes incluimos dos notas informativas, una sobre *Rufino Tamayo. 20 años de ausencia*, muestra fotográfica presentada en Oaxaca, y *Una mirada a la*

colección, que se presentará en Sonora, además de una breve relación de las piezas del acervo que se exhibieron en otros espacios culturales de México y el mundo. En relación con la ampliación del museo, se detalla lo sucedido en la ceremonia de colocación de la primera piedra, además de contar con un puntual ensayo escrito por Alejandro Hernández Gálvez acerca de la evolución del lenguaje arquitectónico de Teodoro González de León.

En "Entretanto" el lector encontrará una relación de las diversas actividades que también conforman el programa artístico del museo: la XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo; "Volumen" con el artista Martin Creed; el proyecto discursivo de Salón para la exposición *Abstracción posible*; las antologías *Microhistorias y macromundos*; así como la descripción de la obra *Headless Limited* de Goldin+Senneby, quienes se presentaron en "Diálogos" y en *Abstracción posible*; así como un ensayo de Daniela Pérez acerca de dos exposiciones en Nueva York relacionadas con el proyecto interinstitucional *Museum as Hub* (Museo como nodo) del cual el Tamayo forma parte.



“Siempre” contiene un imaginativo y lúcido ensayo del curador Willy Kautz quien habla sobre John Chamberlain; en tanto, María Minera describe la atmósfera de las fotografías de Luisa Lambri. Adriana Domínguez desmonta la fotografía *Father Duffy Times Square (1937)* de Berenice Abbot, y Magnolia de la Garza pone en la mesa algunos de los planteamientos de la Escuela del Sur, abanderada por Joaquín Torres García con el fin de que deliberemos sobre ellos.

Por último, el maestro Juan Carlos Pereda traza ciertas utilidades que ha tenido el archivo documental y fotográfico del museo, el cual también forma parte del acervo patrimonial.

En “Ayer” se muestra un modesto ensayo visual de las exposiciones que consideramos más sobresalientes en tres décadas de trabajo. Asimismo, hay un breve resumen de la serie *Microhistorias y macromundos* que busca documentar este proyecto curatorial dirigido por Magalí Arriola.

El Museo Tamayo entra en una etapa de trabajo que rendirá buenos resultados para los distintos públicos que acuden a él para acercarse al arte contemporáneo.

Arely Ramírez Moyao

HOY

Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares

Pablo León de la Barra

Como parte de la serie de exposiciones *Acercamientos al acervo*, el curador y crítico Pablo León de la Barra propone la exposición *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares*, en la que incluye una pieza de reciente inclusión en la colección permanente: *Colour Reversal Non-site with Ensuite Bathroom (No-sitio de inversión de color con baño privado)*, de Jonathan Monk. Esta muestra colectiva inaugurada el 7 de julio exhibió litografías, video, fotografía, instalación, escultura y documentación de artistas contemporáneos que abordan el paisaje de ruinas antiguas y modernas a través del turismo, la arqueología, la antropología o la historia para construir una arqueología del presente.

Alias Editorial, Lara Almarcegui, Jürgen K. Brüggemann, Stefan Brüggemann, Mariana Castillo Deball, Frederick Catherwood, Claude-Joseph Désiré Charnay,

Alice Dixon Le Plongeon y Augustus Le Plongeon, Sam Durant, Cyprien Gaillard, Mario García Torres, Alex Hubbard, Leandro Katz, Pierre Leguillon, Mauricio Maille/Gabriel Orozco/Mauricio Rocha, Jeremy Millar, Jonathan Monk, Henry Moore, Ruben Ortiz Torres, Giovanni Battista Piranesi, Beatriz Santiago, Yann Sérandour, Cerith Wyn Evans y el espíritu de Robert Smithson.



Incidentes de viaje en espejo en Yucatán y otros lugares, Museo Tamayo

“Si usted visita estos sitios (una dudosa probabilidad), encontrará nada más que huellas de memoria pues los desplazamientos-espejo fueron desmantelados inmediatamente después de ser fotografiados.

Los espejos están en algún lugar de Nueva York. La luz reflejada ha sido borrada. Los recuerdos son sólo números en un mapa, memorias vacantes constelando los terrenos intangibles en proximidades suprimidas. Es la dimensión de la ausencia la que queda por ser encontrada. El color expurgado que queda por ser visto. Las voces ficticias de los tótems han agotado sus argumentos. Yucatán está en otro lugar”

Robert Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan”, Artforum, Sep. 1969, pp. 28-33, reimpresso en Robert Smithson: The Collected Writings, Jack Flam ed., University of California Press, p. 133.

“Éste es de hecho el antiguo hotel, y es evidente que en lugar de derribarlo todo de una vez lo derribaron sólo parcialmente para no privarnos de su situación de completa ruina. Para mí es perfecto, porque no todos los días tienes



Mariana Castillo Debal. *Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito...*, 2011.

Fibra de vidrio. Cortesía de la artista

la oportunidad de contemplar edificios que están siendo derruidos y construidos al mismo tiempo. En realidad no están muy seguros de si quieren esta parte del hotel o no, y simplemente la dejan ahí, lo que me parece una solución muy inteligente...”

Robert Smithson, “Hotel Palenque”, Parkett, número 43, marzo 1995, p. 121



Frederick Catherwood. *Castillo en Tulum, 1844*.
Litografía. Colección Banco de México

En octubre de 1839, el escritor John L. Stephens y su muy sincero amigo, el dibujante Frederick Catherwood, partieron de Nueva York rumbo a Centroamérica, Chiapas y Yucatán. Juntos exploraron la región y registraron por primera vez casi la totalidad de las ruinas mayas existentes en esa zona; en aquella época sólo era sabido de tres sitios arqueológicos mayas: Copan, Palenque y Uxmal. El libro de sus viajes, *Incidentes de Viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, en dos volúmenes, con ilustraciones de Catherwood, se imprimió en 1841, y rápidamente se convirtió en un best-seller.

Stephens y Catherwood regresaron a Yucatán en 1841 a continuar su investigación; el resultado fue la publicación en 1843 de *Incidentes de Viaje en Yucatán*, también en dos volúmenes. Esta publicación fue traducida al español por Justo Sierra O'Reilly, en Campeche, como *Viaje a Yucatán* a fines de 1841 y principios de 1842, publicado también en dos volúmenes; el primero en 1848 y el segundo en 1850. Los libros de Stephens junto con los grabados de Catherwood desataron una ola de viajeros, exploradores, amateurs y arqueólogos que siguieron sus huellas y continuaron sus investigaciones.

En 1969, 130 años después de Stephens y Catherwood, el artista estadounidense Robert Smithson acompañado de su esposa Nancy Holt y la galerista Virginia Dwan viajaron por Yucatán. Durante el recorrido Smithson realizó la obra *Incidentes de Viaje-Espejo en Yucatán*, cuyo título hace referencia al libro de Stephens y Catherwood. *Incidentes de Viaje-Espejo...* es una obra de Land Art de Smithson donde posicionó 12 espejos de 30 x 30 cm en nueve diferentes puntos del paisaje yucateco y los registró fotográficamente con la cámara.

En el mismo viaje, Smithson y Holt visitaron las ruinas y la ciudad de Palenque en Chiapas. Se hospedaron en el Hotel Palenque, que estaba en construcción pero donde parte del hotel ya se encontraba en ruinas. Ahí Smithson tomó una serie de fotografías de edificio, que le intrigó más que las ruinas mayas que los turistas normalmente visitan. El estado del hotel, entre construcción y ruina, le sirvió a Smithson como una analogía para investigar ideas en torno a la entropía que el artista exploraba en su propio trabajo.

La exposición *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares* de la serie *Acercamientos al acevo* del Museo Tamayo se encuentra libremente inspirada en los viajes de Stephens, Catherwood y Smithson, y existe en el espacio creado por los reflejos, las resonancias y las rupturas que se producen entre los trabajos de éstos, y la genealogía posterior de viajeros, artistas, fotógrafos y arqueólogos que han seguido sus huellas. La exposición también se complementa con una serie de trabajos que sin hacer referencia directa a Catherwood, Stephens

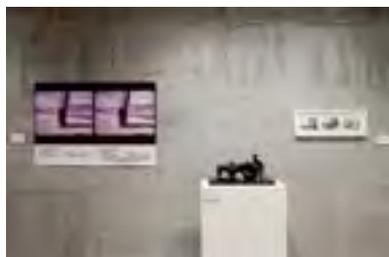
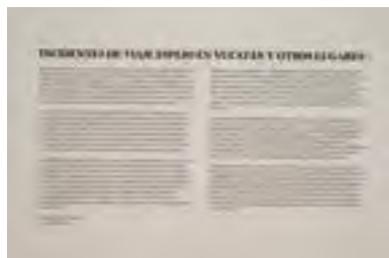


Frederick Catherwood. *Cabeza colosal en Izamal*, 1844. Litografía. Colección Banco de México

o Smithson, también construyen y cuestionan el paisaje de ruinas antiguas y modernas a través del turismo, la arqueología, la antropología, o la historia, para así proponer una nueva arqueología del presente.

El catálogo de la exposición *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares* estará disponible a partir de noviembre de 2011, en el Museo Tamayo.

Para más información:
info@museotamayo.org



Fotografías: Ramiro Chaves



La exposición
Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares
se realizó con el significativo apoyo de

GRUPOHABITA

Jonathan Monk. *No-sitio de inversión de color con baño privado*, 2009.
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA



© Estate of Robert Smithson / licensed by VAGA, New York. Image courtesy James Cohan Gallery, New York.

ROBERT SMITHSON

HOTEL PALENQUE

Año de publicación 2011.

Formato: 14 x 21 cm.

Páginas: 72.

Imágenes en color: 31.

ISBN: 9786077985006

Incluye un encarte con la obra: *Mapa del Hotel Palenque*, de Robert Smithson, 1969.

Publicación editada en el marco de la exposición *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares*, de la serie *Acercamientos al acervo*, del Museo Tamayo. Un proyecto de Pablo León de la Barra. Julio-agosto, 2011.

En 1969, el artista estadounidense, Robert Smithson, viajó al sureste mexicano en compañía de la artista Nancy Holt y la galerista Virginia Dwan. Aficionado a los viajes terrestres en automóvil, la geología y la geografía, Smithson realizó en su trayectoria por la península yucateca las esculturas “desplazamientos de espejos”, que después formaron parte de su ensayo “Incidentes de viajes-espejo en Yucatán”. Una vez que llegó a Palenque, Smithson tomó una serie de fotografías del lugar en el que él y sus acompañantes se hospedaron durante su estancia en la ciudad que da nombre al hotel.

Tres años más tarde, *Hotel Palenque* fue presentada ante un auditorio de estudiantes en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Utah. Imagen tras imagen el autor compartió su percepción de una edificación derruida y construida a la vez. En ella encontró ecos de la arquitectura prehispánica, así como referencias a los grabados de cárceles hechos por Piranesi en el siglo XVIII. Su aguda apreciación hizo resaltar elementos constructivos y decorativos que en su extravagancia –calificada como “barroco maya”– aludían al arte neoyorkino de la década de los setenta.

Con el tiempo, esta obra se convirtió en un referente importante de las historias de viajes realizadas por artistas y exploradores, capaces de aportar una visión peculiar a la percepción del entorno.

De Robert Smithson, Alias ha publicado también *Selección de escritos*, que es una compilación de sus ensayos aparecidos en revistas como *Artforum*, *Arts International*, *Art Magazine*, entre otras. Este libro, realizado en colaboración con el Museo Tamayo, completa dicha selección.

Marcel Duchamp-John Cage-Robert Filliou-Jimmie Durham-Lawrence Weiner-Dan Graham-Robert Smithson-Gabriel Orozco-Hélio Oiticica-Cildo Meireles-Tacita Dean-Ad Reinhardt

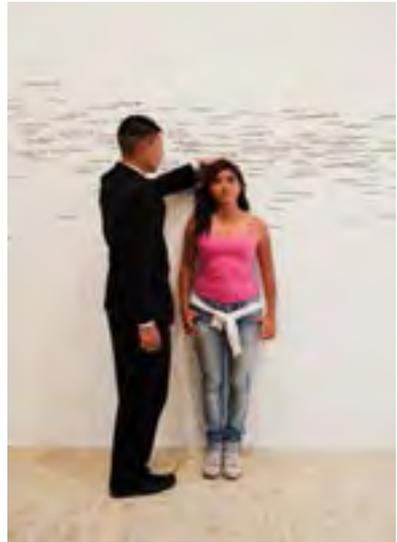
Para conocer nuestro catálogo entra a: www.aliaseditorial.com

Roman Ondak

Usted está aquí

Andrea Torreblanca

En su libro *Especies de Espacios*, el escritor francés Georges Perec menciona que “pocos acontecimientos hay que no dejen al menos una huella escrita”. El autor hace esta descripción mientras juega libremente con las palabras por la página del libro como si fuera una superficie sin límites; escribe en los renglones, en los márgenes y en los bordes, dejando espacios en blanco para provocar discontinuidades y silencios —como lo hacía el poeta Stéphane Mallarmé. Perec afirma que “así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca” y concluye diciendo que el espacio es una duda: continuamente hay que marcarlo, designarlo y conquistarlo. De una manera similar, el artista eslovaco Roman Ondák marcó y conquistó una sala del Museo Tamayo con su obra *Midiendo el universo* (abril-julio, 2011), en donde el espacio fue intervenido a partir de la espontánea participación de



Los custodios invitaban a la gente a medirse.
Museo Tamayo

los espectadores. La galería se presentó como una nueva página, en donde se escribieron sin jerarquía los nombres de los visitantes, el día que fueron a la muestra y la marca de su altura. Los únicos espacios en blanco lo constituyeron aquellos fragmentos

que quedaron por encima o por debajo de las estaturas de los visitantes, quienes escogieron el lugar para situarse y permitir que los guardias del museo marcaran este paso del público por la sala. *Midiendo el universo* tiene una referencia directa a cuando los niños son medidos en la pared para determinar su crecimiento, pero igualmente estos trazos se asemejan a los puntos que se marcan en un mapa cuando se ha visitado un lugar. Este nuevo espacio, creado por el artista en diversas salas del mundo, ha sido conquistado por los visitantes y ha dejado de ser una página en blanco para convertirse en una cartografía, donde los nombres se enciman, se atraviesan y desaparecen detrás de una mácula negra que crece y cubre toda la sala únicamente durante el tiempo de la exposición.

De esta manera, *Midiendo el universo* nos podría recordar aquella fábula de Jorge Luis Borges *Del rigor de la ciencia*, en la cual el escritor argentino inventa una historia firmada por un autor apócrifo para describir la precisión de la cartografía. En este relato, que curiosamente aparece bajo la sección "Museo" del libro *El hacedor*, se describe la labor de cierto Colegio de Cartógrafos, el

cual levantó un mapa tan exacto que llegó a cubrir toda la región del Imperio. Ondák, quien está ausente durante toda la exposición y por lo tanto se vuelve un personaje casi mítico (o apócrifo), dejó que los guardias del Museo Tamayo fueran los "hacedores" de este mapa que durante el tiempo de la exposición cubrió todo el espacio de la galería. La acumulación de fechas, nombres y medidas es una descripción de un tiempo y una historia específica del Museo Tamayo: un atlas casi exacto de este "universo" temporal.

Y es temporal porque así como el mapa del Imperio relatado por Borges desapareció con el tiempo —ya que "las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil"— la obra de Ondák se desvaneció sin dejar rastro, como lo dice el nombre de la exposición. Sin embargo, *Midiendo el universo* no desaparecerá por completo, pues los nombres, las fechas y las alturas de los espectadores que visitaron el Museo Tamayo durante ese tiempo estarán aquí: sólo quedarán ocultos bajo una capa de pintura que cubrirá toda la pared, haciendo del espacio una nueva página en blanco en donde se instalarán



otras exposiciones, otras historias, otras obras. El rastro quedará en la memoria del museo, del público y en las paredes de la galería que serán marcadas y conquistadas continuamente, como lo afirma Percec. Con el paso del tiempo, si alguien llegara a dismantelar este espacio, se daría cuenta de que detrás de las capas de pintura aparece como vestigio un mapa de un momento específico, un registro tan exacto de los espectadores que alguna vez visitaron el museo que llegó a cubrir todo el espacio, un acontecimiento que dejó su huella escrita en el Museo Tamayo.

Aspecto de la sala en el Museo Tamayo

La colección del Museo Tamayo en el Centro Cultural Musas

Una mirada analítica pero al mismo tiempo festiva es la que se propone la exposición *Una mirada a la colección del Museo Tamayo* en el Centro Cultural Musas, en Hermosillo, Sonora (diciembre, 2011 –marzo, 2012). Con obra de artistas modernos y contemporáneos, esta muestra constituye un recorrido sintético por

algunos de los capítulos más importantes de la historia moderna del arte, como la figuración y sus transformaciones; el surrealismo; las tendencias de la abstracción; el arte conceptual y los nuevos trayectos de la colección del Museo Tamayo. La exposición incluye más de 150 obras entre pintura, escultura, fotografía, instalación, arte gráfico



Fotografía: Cortesía Centro Cultural Musas

y arte textil. Una de las piezas más destacadas de la exhibición es el tapiz monumental *Henequén rojo y negro*, del artista catalán Josep Grau Garriga.

La colección del Museo Tamayo se ha consolidado como uno de los acervos de arte moderno y contemporáneo más importantes de México. Conformada originalmente por Rufino y Olga Tamayo, la colección incluye obras y artistas destacados de la segunda mitad del siglo XX y en los últimos años se ha acrecentado con obras de artistas contemporáneos de gran trascendencia.

El Centro Cultural Musas pretende acercar de esta manera a sus diversos públicos a los conceptos de arte moderno y arte contemporáneo a través de esta selección del acervo que incluye trabajos de Pierre Alechinsky, Frederic Amat, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Carlos Mérida, Joan Miró, Pierre Soulages, José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Luisa Lambri, David Lamelas, Wolfgang Tillmans, y Shi Yong, entre muchos otros artistas.



Pablo Picasso. *Desnudo sobre un diván*, 1960.
Óleo sobre tela
217 x 163 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA



Joan Miró. *Pintura*, 1972.
Temple sobre tela
112.5 x 145.7 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA



Rufino Tamayo

20 años de ausencia

Exposición de fotografía en el Museo de Arte Prehispánico en Oaxaca

El Museo Tamayo organizó la exposición fotográfica *Rufino Tamayo. 20 años de ausencia* para conmemorar el aniversario luctuoso del pintor oaxaqueño, por lo que la muestra abrió sus puertas al público el pasado 24 de junio en el Museo de Arte Prehispánico de México "Rufino Tamayo", en la ciudad de Oaxaca.

La muestra incluyó 32 retratos del artista hechos por importantes fotógrafos entre los que destacan Manuel Álvarez Bravo, Irving Penn, Arnold Newman y Rogelio Cuéllar, que revelan fragmentos de la vida y el carácter de Rufino Tamayo, figura central de la pintura mexicana en el siglo XX.

El recorrido cronológico propuesto por el curador Juan Carlos Pereda hace un breve recuento de la vida del artista y de sus dos grandes pasiones: la pintura y su esposa y compañera de vida, Olga Tamayo.



Jonh Rawlings. Toma de Rufino y Olga Tamayo para la revista *Vogue*. NY, 1941
Archivo Olga Tamayo

◀ Irving Penn. *Retrato de Rufino Tamayo*, 1948.
Archivo Olga Tamayo



Rufino Tamayo. 20 años de ausencia se presentó hasta el 31 de julio en el Museo de Arte Prehispánico de México "Rufino Tamayo", recinto fundado con la colección de más de 1,100 piezas que Tamayo reunió durante varios años. La museografía de Fernando Gamboa y el discurso que Rufino Tamayo propuso para esta colección la convierten en única en su tipo, ya que valora al arte prehispánico por su importancia estética más que histórica y antropológica.

Manuel Álvarez Bravo. Fotografía de 1989.
Archivo Olga Tamayo

La exposición fue inaugurada por Andrés Webster, secretario de Cultura de la ciudad de Oaxaca; Alicia Pesqueira, directora del Museo de Arte Prehispánico; Carmen Cuenca, directora del Museo Tamayo; y Juan Carlos Pereda, subdirector curatorial del Museo Tamayo y curador de la muestra. La emotiva ceremonia reunió a familiares del artista y a una gran cantidad de visitantes oaxaqueños y extranjeros.

Instantes detenidos

Adriana Domínguez

Toda ausencia deja tras de sí un espacio vacío, un lugar deshabitado que nunca encuentra reemplazo, aunque sí, un alivio en el transcurrir del tiempo. Para hacerle frente, la fórmula incluye necesariamente alguna manera de evocar aquella presencia perdida y de intentar traerla al presente, con la intención de hacer brillar una vez más la luz de su existencia.

Fija en el papel, la imagen fotográfica es la forma más inmediata y aprehensible de cumplir con este objetivo. Una fotografía es la imagen de un instante detenido que reproduce lo que ha ocurrido una sola vez y que nunca podrá repetirse.

Es también la tentativa de eternizar un momento para hacerlo sobrevivir al tiempo y de hacer creer a quien la observa, que la realidad es algo que podemos poseer en pequeños fragmentos coleccionables.

Las fotografías son objetos poderosos que se deslizan entre el espacio de la memoria y la ensoñación. Dado que nuestra relación con ellas es inmediata



Irving Penn. *Rufino Tamayo*, 1947.
Archivo Olga Tamayo

y afectiva, nos conducen más allá de ellas mismas, convertidas en una suerte de péndulo que se mueve incesantemente entre el exterior y nuestro interior, destapando recuerdos y creando nuevas imágenes.



Al mismo tiempo, funcionan como una ventana al mundo, la cual aparentemente hace accesible y cercano todo aquello que nos es desconocido.

Las fotografías no son un fiel reflejo ni una copia de la realidad, son al igual que las pinturas y los dibujos una interpretación del mundo. Sin embargo, saber que fueron creadas a partir de algo que existió verdaderamente les confiere la importancia de un testigo. Como escribió el filósofo francés Roland Barthes en *La cámara lúcida* "de un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí.

Rufino Tamayo en el Museo de Arte Prehispánico de México, Oaxaca, 1974. Autor desconocido. Archivo Olga Tamayo.

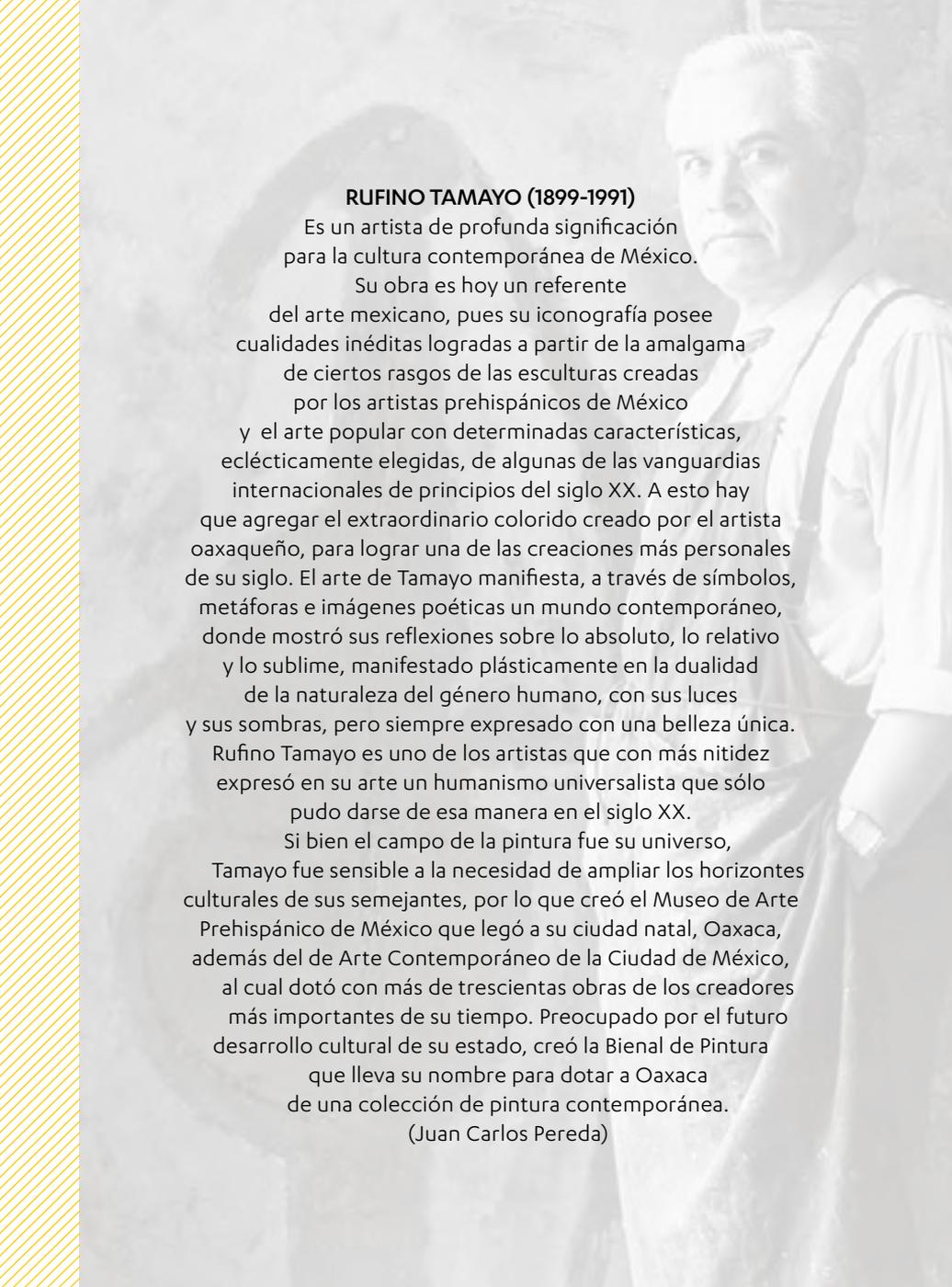
La foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella".

Así las fotografías, como la exposición *Rufino Tamayo 20 años de ausencia* lo hace evidente, son al mismo tiempo el indicio de un vacío y la única manera con la que jugamos a suplirlo.

El Museo Tamayo agradece el apoyo de



MUSEO DE ARTE PREHISPANICO DE MEXICO
"RUFINO TAMAYO"



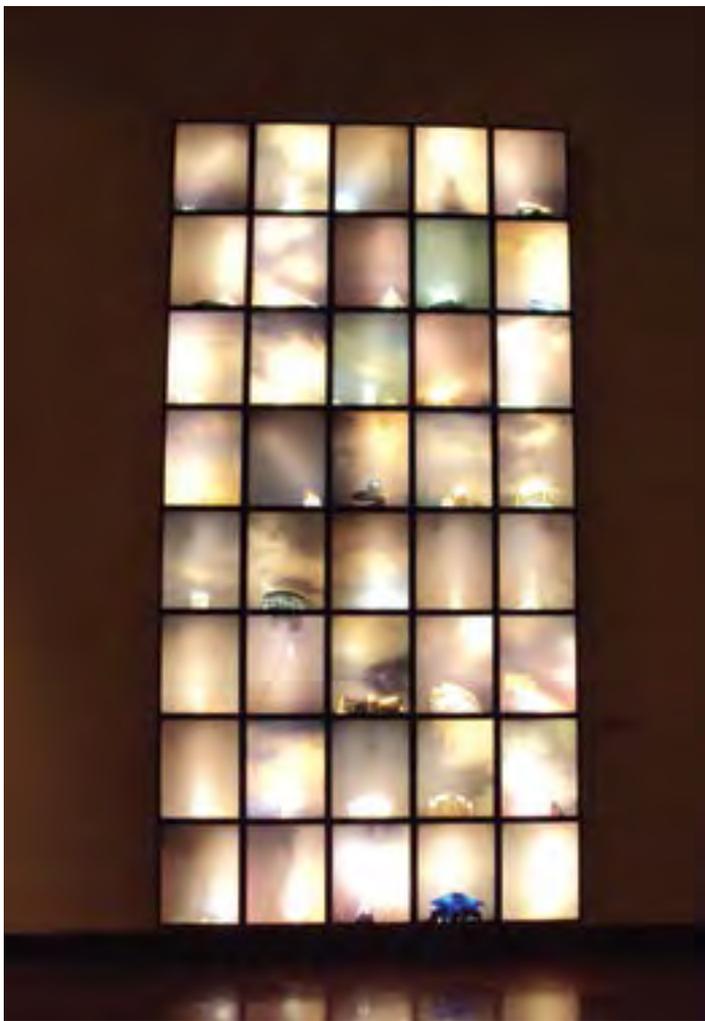
RUFINO TAMAYO (1899-1991)

Es un artista de profunda significación para la cultura contemporánea de México.

Su obra es hoy un referente del arte mexicano, pues su iconografía posee cualidades inéditas logradas a partir de la amalgama de ciertos rasgos de las esculturas creadas por los artistas prehispánicos de México y el arte popular con determinadas características, eclécticamente elegidas, de algunas de las vanguardias internacionales de principios del siglo XX. A esto hay que agregar el extraordinario colorido creado por el artista oaxaqueño, para lograr una de las creaciones más personales de su siglo. El arte de Tamayo manifiesta, a través de símbolos, metáforas e imágenes poéticas un mundo contemporáneo, donde mostró sus reflexiones sobre lo absoluto, lo relativo y lo sublime, manifestado plásticamente en la dualidad de la naturaleza del género humano, con sus luces y sus sombras, pero siempre expresado con una belleza única. Rufino Tamayo es uno de los artistas que con más nitidez expresó en su arte un humanismo universalista que sólo pudo darse de esa manera en el siglo XX.

Si bien el campo de la pintura fue su universo, Tamayo fue sensible a la necesidad de ampliar los horizontes culturales de sus semejantes, por lo que creó el Museo de Arte Prehispánico de México que legó a su ciudad natal, Oaxaca, además del de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, al cual dotó con más de trescientas obras de los creadores más importantes de su tiempo. Preocupado por el futuro desarrollo cultural de su estado, creó la Bial de Pintura que lleva su nombre para dotar a Oaxaca de una colección de pintura contemporánea.

(Juan Carlos Pereda)



Shi Yong
Noche de Shanghai, 2005
40 cibacromes en cajas de luz
Colección Museo Tamayo,
INBA-CONACULTA

Wolfgang Tillmans
Imperio (avalancha), 2005
C-print
Colección Museo Tamayo,
INBA-CONACULTA



El Museo fuera del museo: préstamos y exposiciones

Las obras de la colección permanente del Museo Tamayo también se presentan en diversos museos de México y del extranjero, ya sea en exposiciones individuales o colectivas.

A continuación, *Rufino* da a conocer algunas de las muestras en las que han estado piezas emblemáticas de la colección original, así como las obras de recién ingreso al acervo.



Rufino Tamayo

Costa, 1973

Óleo sobre tela

Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA



EXPOSICIÓN/MUSEO/OBRA

Dialéctica del Paisaje Urbano. 16 marzo – 31 julio/ Museo Mural Diego Rivera

Christo. *Árbol envuelto*, 1979. Mixta sobre cartulina

Joaquín Torres García. *Constructivo con campana*, 1932. Óleo sobre tela

Max Ernst. *Pueblo cansado*, 1943. Óleo sobre tela

Cimientos. 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones. 4 julio – 21 agosto/
Museo del Palacio del Bellas Artes

Wolfgang Tillmans. *Imperio (avalancha)*, 2005. C-print

Salida de luna Puerto Rico, 1995. C-print

Shi Yong. *Noche de Shanghái*, 2005. 40 cibacromes en cajas de luz

Louise Nevelson. *Pared del cielo*, 1974. Madera ensamblada y pintada

Pierre Soulages. *15 enero 1955*, 1955. Tinta serigráfica sobre tela

Joan Miró. *Pintura*, 1972. Temple sobre tela

Sin título. De la serie *Homenaje a Joan Prats*. Tres litografías a siete colores sobre papel acuarela Guarro, H. C.

Mathias Goeritz. *La luna*, 1960. Hoja de oro y plata sobre madera

Joaquín Torres García. *Constructivo con campana*, 1932. Óleo sobre tela

Hans Hartung. *T 1974 E 14*, 1974. Acrílico sobre tela

John Chamberlain. *Medina Ataxia*, 1984. Lámina de hierro pintada y cromada

Vicente Rojo. *15 espejos enterrados*, 1998. Técnica mixta sobre tela

Francisco Toledo. *Chapulín*, 1980. Óleo sobre tela

Lynn Russell Chadwick. *Pareja sentada IV*, 1974. Bronce vaciado

Luisa Lambri. *Núm. 01, núm. 19 y núm. 21*. De la serie *Casa Barragán*, 2005
Impresión Laserchrome

George Segal. *El corredor*, 1976. Conjunto escultórico en yeso y madera

Pablo Picasso. *Jacqueline*, 1966. Tapiz en lana, punto de alfombra

Gabriel Orozco. *Sin título (boleto de avión)*, 2010. Técnica mixta

Pedro Reyes. *Parque vertical*, 2002-2006. Técnica mixta

Teresa Margolles. *Muro baleado*, 2009. 130 piezas de block con intervenciones de bala



John Chamberlain
Medina Ataxia, 1984
Lámina de hierro pintada y cromada
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA

Luisa Lambri
Núm. 01, núm. 19 y núm. 21.
De la serie Casa Barragán, 2005
Impresión Laserchrome
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA



Agradecemos a la  **FUNDACIÓN/COLECCIÓN
JUMEX**

el apoyo para la realización de las exposiciones
y las actividades del Museo Tamayo



Sam Durant. *Enmarañado, caótico, discontinuo, sin sentido, invertido, racional, uniforme, estructurado, ordenado (Árbol boca abajo)*, 2001
Detalle. Foto: La Colección Jumex, México.

Se inician las obras para la ampliación y remodelación del Museo Tamayo

El jueves 16 de junio se llevó a cabo la ceremonia de colocación de la primera piedra, de la ampliación y la remodelación del Museo Tamayo, presidida por Consuelo Sáizar, presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA); Marcelo Ebrard, jefe de gobierno del Distrito Federal; Teresa Vicencio, directora general del Instituto Nacional de Bellas

Artes (INBA); Teodoro González de León, arquitecto del proyecto; David Cohen Sittón, presidente de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. (FORT); y Carmen Cuenca, directora del Museo Tamayo.

Autoridades de CONACULTA, INBA, el gobierno del Distrito Federal, FORT y Museo Tamayo colocaron la primera piedra junto con el arquitecto Teodoro González de León.





El arquitecto Teodoro González de León expicó el proyecto de ampliación y remodelación.
Fotografías: Cortesía Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

La ampliación comprende mayores y mejores espacios para exposiciones, bodegas, biblioteca, restaurante, así como áreas para talleres y actividades educativas. El proyecto fue comisionado al arquitecto Teodoro González de León y acordado entre la FORT y el INBA desde 2009, con el objetivo de incrementar y modernizar la infraestructura museística. Desde entonces se ha desarrollado el plan de ingenierías para el desarrollo del proyecto, así como la adecuación de espacios y movimiento de obra.

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, con base en su reconocida estética de la abstracción, bajo el mismo concepto arquitectónico del proyecto original que alude a una pirámide prehispánica; tres de sus lados tienen taludes de tierra cubiertos de hiedra, lo cual provoca una disminución de la altura perimetral y por tanto se establece una continuidad con el terreno del bosque.



NUEVA FACHADA SUR

00m/00m

00m/00m



NUEVA FACHADA ORIENTE

00m/00m

00m/00m



NUEVA FACHADA NORTE

00m/00m

00m/00m

Renders y planos:

Cortesía Arq. Teodoro González de León



Cabe recordar que hace 30 años se inauguró el edificio, concebido por González de León y Abraham Zabudovsky, con el que ganaron en 1982 el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el rubro de "Bellas Artes". La ampliación se llevará a cabo dentro del perímetro del terreno del Museo, sin que implique el menor daño ecológico al Bosque de Chapultepec.

Asimismo, se aprovecharán al máximo las áreas existentes del edificio, modernizándolas, se construirán nuevos espacios que permitirán el óptimo funcionamiento del Museo Tamayo: nuevas salas de exhibición,

área para talleres y oficinas, un restaurante con terraza, así como área de máquinas e instalación.

También incluye la remodelación del auditorio, bodegas de arte, oficinas, tienda, biblioteca de arte contemporáneo/centro de documentación, y las áreas de museografía y mantenimiento. Esto se llevará a cabo con un fondo de participación mixta entre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Fundación Olga y Rufino Tamayo. Se proyecta esté listo en el segundo trimestre del 2012.

Dejar una bella ruina

Alejandro Hernández Gálvez

Vive rápido, muere joven, deja un bello cuerpo. Esa frase, que algunos quisieran atribuir a James Dean –otorgándole además de su valor general otro premonitorio–, parece que realmente fue dicha por John Derek, “actor, director y fotógrafo americano más conocido –dice su nota biográfica en Wikipedia– por sus esposas” –Ursula Andress, Linda Evans y, claro, Bo Derek. La dice su personaje, Nick Romano, a Andrew Morton, interpretado por Humphrey Bogart en la película de 1949 *Knock on any Door*,

y podría tenerse como uno de los lemas de la modernidad posindustrial: no sólo los cuerpos, todas las cosas parecen arruinarse con el paso del tiempo, lo que, en el caso de los objetos e incluso de algunos cuerpos, implica el necesario mantenimiento continuo de un estado de perfección original, inmaculado –para los cuerpos y algunos objetos– o la suspensión de

Explanada del Museo Tamayo
© Gerardo Peña



la decadencia mediante la muerte o el abandono temprano. Las cosas, diría algún nostálgico de otras formas y otros tiempos, ya no duran lo que antes. Y es cierto.

La obsolescencia ya no es sólo un accidente que el devenir impone a los objetos que construimos, a los usos que los exigen o a las ideas y las tecnologías que los sustentan, sino una condición que ya forma parte de la lógica misma de los productos: las cosas se hacen para ser sustituidas rápidamente por otras –y para verse bien sólo el tiempo en que sean útiles. Ese fenómeno parece haber llegado incluso a esa forma que se quería inmutable, fija y resistente a los cambios, inmueble: la arquitectura misma.

La primera obra construida por Teodoro González de León (1926), la casa Catán (1953), era –según la descripción que aparece en su *Obra reunida* (Arquine, 2010)– “una plataforma de 560 metros cuadrados de concreto armado aparente que soportaba una armazón de acero. Con excepción de estas dos estructuras, todos los demás elementos constructivos eran prefabricados y desmontables.” De la descripción publicada he cambiado el tiempo de los verbos –en presente– a



Vestíbulo del Museo Tamayo
© Gerardo Peña

pasado: la casa ya fue demolida. Siendo una obra privada, supongo que su desaparición se debe más a los cambios de uso, también privados, y a los empujes del mercado inmobiliario, que al hecho de haberse concebido como una construcción desmontable. Tal vez esa casa –uno de los mejores ejemplos de la primera época del joven González de León, que apostaba por una arquitectura más ligera y transparente, heredera

de una modernidad ya aceptada gustosa y lúdicamente— no haya asumido la obsolescencia antes mencionada como parte de su programa, pero contrasta con la dura y persistente materialidad que caracterizará a la obra madura de González de León.

Es quizás a partir de la Escuela de Derecho de la Universidad de Tamaulipas, de 1966, que la presencia de grandes elementos estructurales construidos en concreto aparente, generadores no sólo de la consistencia tectónica sino también de la compositiva, será elemento reconocible de su arquitectura. A partir de los años setenta, con obras como las oficinas del Infonavit (1975, en sociedad con Abraham Zabludovsky), el concreto aparente será cincelado para exponer los agregados de grano de mármol. De manera paradójica ese terminado que, en palabras del propio González de León, suaviza la rudeza estandarizada del concreto colado en obra —introduciendo la diversidad del acabado artesanal en un proceso homogéneo— y regula las imperfecciones de una mano de obra deficiente —normalizando las irregularidades resultado de un proceso técnico que no se domina del todo—; borra y, al mismo tiempo, señala las

condiciones sociales y económicas de la producción en México —el que la tantas veces elogiada mano de obra nacional implique, por su bajo costo, una deficiente preparación técnica de parte del trabajador.

Pero, además de lo antes apuntado, ese acabado —hoy ya una marca de su arquitectura, aunque haya sido usado también por algunos arquitectos coetáneos de González de León, como Paul Rudolph, en Estados Unidos, o Alejandro Caso y Margarita Chávez, en México— tiene un efecto en algo relacionado con el morir joven y dejar un bello cadáver: transforma a la obra desde un inicio en una ruina a la vez que la estabiliza en un futuro arcaico fuera del tiempo. Los proyectos de González de León son sometidos a una obstinada erosión artificial que de algún modo, al arruinarlos, los conserva. Más allá de su uso, más allá de su condición representativa e institucional —recordemos que buena parte de su obra, sobre todo entre los años setenta y noventa, tiene, al ser obra pública, además de su función práctica, una buena carga de función retórica e institucional—; la arquitectura de González de León es heredera de una tradición que, con antecedentes del romanticismo y quizás, extendiéndose un poco

más atrás, de Piranesi, no puede imaginar al monumento desligado de la ruina y del paisaje.

En 1943 el arquitecto Josep Lluís Sert, el crítico e historiador Sigfried Giedion y el pintor Fernand Léger publicaron un pequeño manifiesto: *Nueve puntos para una nueva monumentalidad*. Si la arquitectura moderna había rechazado al monumento retórico de la arquitectura de fines del XIX, debía recuperar, decían, otra idea de lo monumental acorde a sus tiempos. “La arquitectura monumental –proclamaron– será algo más que estrictamente funcional.” Por su parte, González de León hace referencia a una frase de Aldo Rossi: la arquitectura tiene una indiferencia a la función. “Uno de los dogmas del funcionalismo que más obstáculos había sembrado en la elaboración de mis proyectos –agrega González de León– era el que la forma final de los edificios es una consecuencia directa del programa.

La sentencia de Rossi me hizo ver su falsedad. Se refería a los cambios de uso, o sea de programa, que sufre cualquier edificio con el tiempo y a lo relativamente fácil que resulta adaptarlo sin cambiar sustancialmente su forma.”

En el Museo Tamayo, uno

de los mejores ejemplos de la etapa madura de González de León, podemos ver todas esas condiciones reunidas. Se trata de una ruina inmersa en el paisaje que logra efectos monumentales sin los recursos retóricos presentes en otros de sus proyectos. El propio suelo se despliega en una serie de plataformas, se hace muro y se hace trabe que cubre el patio central. Todo en concreto aparente y cincelado –artificialmente erosionado. Desde afuera el edificio se pierde entre taludes de vegetación que, según el propio González de León, no remiten directamente a las pirámides prehispanicas sino a sus ruinas.

Consciente de su uso pero al mismo tiempo indiferente a la función, la estructura de concreto envuelve un recorrido –o, más bien, habría tal vez que decir que el recorrido se desenvuelve bajo la cubierta. La planta del Tamayo parece una versión explotada de la espiral cuadrangular del museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier (1939) –con quien González de León trabajó un tiempo, recién salido de la escuela. Podríamos también imaginar su ampliación como una estructura continua, y referirnos a imágenes como las de los italianos

de *Superstudio y su monumento continuo* (1969), que serán a su vez retomadas por Rem Koolhaas y Elia Zenghelis en su proyecto *Los prisioneros voluntarios de la arquitectura* (1972). Así, podemos ver al Tamayo como un fragmento –un módulo quizás– de una arquitectura a la vez abstracta y monumental, infraestructural y, por lo mismo, indiferente a la función; un *mat building* –un edificio que se extiende como un tapete– distinto a otros ejemplos de lo que podríamos calificar como el brutalismo mexicano –representado por la obra de arquitectos como Agustín Hernández, Manuel González Rul, los ya mencionados Caso y Chávez, e incluso en proyectos posteriores del mismo González de León y de Abraham Zabludovsky– quienes buscan lo monumental a partir de lo simbólico, en vez de limitarse a la abstracción meramente tectónica. *Vive rápido, muere joven, deja un bello cuerpo* –frase a la que Andrew Morton, el personaje interpretado por Bogart, responde: *you look great, but kid, that's not enough*. El desgaste controlado y otras estrategias compositivas –en un sentido que engloba pero trasciende a la composición decimonónica e incluso moderna–, hacen que el Tamayo pueda

olvidarse hasta cierto punto del paso del tiempo y los cambios de uso: llegó aceleradamente a su mejor estado: bella ruina, un paisaje operativo, colocándolo a mi juicio –junto con obras como la Delegación Cuauhtémoc o el Colegio de México– entre los proyectos más contemporáneos a la vez que atemporales de su autor.



Patio central del Museo Tamayo
© Gerardo Peña

ENTRETANTO

XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo

El 12 de mayo el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el gobierno del estado de Oaxaca, a través del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, y la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. dieron a conocer la convocatoria para la XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo, que invita a artistas mexicanos y extranjeros, con cinco años de residencia en México, a inscribir sus obras a este certamen de pintura, creado por Rufino Tamayo en 1982.

Esta edición es muy significativa, ya que por primera vez la premiación y la exposición de la Bienal se llevarán a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), sede que ha resguardado desde un inicio las obras ganadoras de este concurso (hasta el momento 42), tal como lo ideó Tamayo. Posteriormente, la muestra de las pinturas seleccionadas se realizará en el Museo Tamayo.

La itinerancia de la exposición de la bienal se realizará, al igual que en las ediciones anteriores, en varios estados de la república;

de manera simultánea, en 2012, el Museo Tamayo organizará una serie de mesas de debate en torno a la pintura y la bienal, como parte de su programa *Razones para debatir*.

La convocatoria estipula como fecha límite para recibir trabajos el 26 de agosto de 2011. El jurado calificador seleccionará un máximo de 50 obras, las cuales conformarán la exposición de la bienal. De esta selección, el INBA, la FORT y el gobierno del estado de Oaxaca otorgarán tres premios individuales, con carácter de adquisición, de \$150,000.00 M.N. cada uno. El jurado estará integrado por cinco personas de reconocida trayectoria artística e intelectual, cuatro de reconocimiento nacional y uno internacional. Los nombres se darán a conocer en su oportunidad.

El fallo del jurado será inapelable y se sabrá en la inauguración de la XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo, el 9 de diciembre de 2011 en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, en la ciudad de Oaxaca, donde también se llevará a cabo la premiación.



Las 14 ediciones anteriores de la Bienal de Pintura Rufino Tamayo se han destacado por premiar a artistas de gran renombre como Irma Palacios, Miguel Castro Leñero, Roberto Turnbull, Boris Viskin y Daniel Lezama, entre otros. Hasta el momento han sido 40 los artistas premiados, pues en dos bienales se entregó premio a dos artistas que ya habían ganado (Armando Romero y José Castro Leñero), de los cuales 33 han sido hombres y 7 mujeres.

Desde su inicio, la Bienal ha presentado varios cambios, como en la edición de 2004, que se dedicó exclusivamente al dibujo y la gráfica de gran formato, ya que estas disciplinas también fueron parte de la práctica artística de Rufino Tamayo y en la actualidad han cobrado mayor relevancia. Otro cambio importante fue que a partir

Imagen de la XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo

de la XII edición no se especificó edad mínima, con lo que la bienal se convirtió en un foro para artistas emergentes.

Al cierre de Rufino, la Coordinación de la Bienal de Pintura informó que en esta edición se inscribieron más de mil artistas.

Palabras y palabra (o cómo debió titularse el performance de Martin Creed)

Daniela Pérez

I was thinking (estaba pensando)... son el par de palabras sencillas con las que Martin Creed inicia casi todas sus frases en su constante esfuerzo por comunicarse con los demás: así comenzó el primer correo electrónico que contestó sobre su performance en el Museo Tamayo el pasado 2 de junio. La presentación en vivo de Martin Creed fue un recuento performático de su proceso de pensamiento y trabajo en relación con la música.

Los movimientos y las palabras que Martin Creed relativamente improvisó se fueron amplificando con la colaboración de Andrea Chirinos –bailarina que se dedicó a imitar los movimientos del artista como si fuera su sombra durante gran parte del performance–, así como de Verónica Méndez –quien tradujo consecutivamente del inglés al español como otra “imitación” de las palabras que emitía el artista.



Martin Creed en su presentación en el Museo Tamayo

Fotografías: Eduardo González Malo



El título del performance *Palabras y música* quedó prácticamente descartado desde el inicio cuando Martin Creed aclaró que no le gustan los encabezados. Él mismo seleccionó el título en este caso (aunque no fue idea suya que el performance tuviera uno). El defecto de los títulos, según la lógica de Creed, tiene que ver con dar indicios sobre lo que uno está por ver antes de presenciarlo; aquello condiciona y predispone de tal manera que obstruye el nivel de libertad que él como persona procura en la vida y que como artista busca en su práctica. Luego

Martin Creed y Andrea Chirinos

de deliberar entre varias ideas, Creed resolvió atinadamente que el título más adecuado para este performance sería *Palabras y palabra*.

A lo largo del monólogo de cerca de una hora y media, intervenido, en momentos, por canciones de pocas notas que tocó con su guitarra acústica y una armónica, Martin Creed habló de su paso por la escuela de arte, su interés e investigación en los procesos de la pintura y de la escultura, en particular, los cuales lo llevaron a vincular su obra con la música.



La decisión por incursionar en la música y presentarla como parte de su obra tiene que ver no sólo con un deseo claro por evadir jerarquías entre los soportes que utiliza, sino con el carácter procesual que inevitablemente experimenta una obra o presentación musical en vivo. Inicialmente, en su intento por componer música, se abocó a la creación de piezas instrumentales, aunque una mayor dificultad se le presentó cuando llegó la hora de escribir letras para sus canciones, las cuales suelen ser bastante directas. Todo este desarrollo, no obstante, ha estado

Creed durante su performance.

acompañado, como es costumbre en él, de un sentimiento de falta de confianza y de certidumbre en lo que hace (a manera de continuo cuestionamiento), lo cual también lo ha llevado a “terminar accidentalmente” algunos trabajos que, a su criterio, funcionan mejor cuando no se congelan en el tiempo, sino que más bien le permiten volver al comienzo una vez más.

Resonancias del Diálogo

Eduardo Abaroa+ Goldin+Senneby

Arely Ramírez

Una novela. Las iniciales de un autor o autora. Un portavoz. Las islas Bahamas. Una empresa *offshore*. La conversación entre dos personas y la narración acompañada de una presentación en Power Point. Son las claves y lo que queda en la memoria tras experimentar la obra *Headless. From the Public Record* de los artistas Goldin+Senneby, presentada en la exposición *Abstracción posible/ Abstract Possible: The Tamayo Take*, del 27 de marzo al 7 de agosto de 2011.

Cuatro días antes de la inauguración de esta exposición colectiva, Eduardo Abaroa sostuvo un diálogo con Goldin+Senneby, quienes no suelen presentarse en público, pero, por alguna razón ajena a la autora de este texto, aceptaron el diálogo con el artista mexicano a quien ya conocían.

Por indicaciones del colectivo, esta actividad no se registró en audio, video o fotografía.



Vista de la instalación de *Headless. From the Public Record*, 2011, en el Museo Tamayo

Fotografías: Ramiro Chaves

El presente artículo es más bien una somera reflexión de los hechos que se discutieron más que un registro o reseña del diálogo. ¿Por qué tanta secrecía? Goldin+Senneby no realizan cualquier tipo de práctica artística. La suya tiene que ver con la investigación sobre las estructuras jurídicas y financieras de la economía capitalista; dicha exploración se muestra en su mayoría a través de performances. Estas



investigaciones develan mucha información comprometedor, sin embargo, no implica peligro alguno para ellos. (O al menos, eso es lo que sabemos). Como postura artística, han decidido que a ellos les va la no-presencia por ser los “orquestadores” de la obra más que los especialistas en los temas que aborda sus obras. De ahí que su trabajo con profesionales de otras ramas, como la geografía económica, pretenda dar a conocer –en el caso de *Headless. From the Public Record* (2009)– cómo opera una parte del sistema capitalista.

Novela *Headless*
Cortesía: Goldin+Senneby

En el Diálogo, los artistas desmenuzaron los elementos de su obra. *Headless...* parte de un libro (*Looking for Headless*) que narra la historia de dos personajes, conocidos como Simon Goldin y Jakob Senneby, quienes investigan una empresa *offshore* en las Bahamas llamada *Headless Limited*.¹ Sus pesquisas son el fundamento para que el escritor John Barlow haga una novela de misterio llamada *Headless*, en parte documental



El performance se graba para, posteriormente, proyectarse en museos y galerías dentro del contexto de una instalación que, además, simula el espacio donde la plática original entre Cameron y la curadora Kim Einarsson se llevó a cabo.

Durante el performance, los ponentes también leen e interpretan lo que ya está escrito en el libro *Looking for Headless* en el que ellos mismos son personajes de la historia. Cameron explica que la “presencia ausente” de los artistas imita las estrategias de las empresas *offshore* como la de emplear

Vista de la instalación de *Headless*.
From the Public Record, 2011, en el Museo Tamayo

agentes (en este caso, Angus) que actúan en su nombre.

Algunas voces airadas cuestionan la esteticidad de un ¿performance/ instalación/novela? como lo es *Headless...*; Angus Cameron –en el video exhibido en el Museo Tamayo– refiere que el objetivo de Goldin+Senneby no es una agenda política expresa. El hecho de que expongan en qué consiste una empresa *offshore* y la manera en que ellos lo dan a conocer (la novela, el performance, su

ausencia, su trabajo con varios actores-agentes) no implica una denuncia radical contra el sistema capitalista que ha llegado al extremo de legalizar lo ilegítimo y de tolerar algo tan poco ético como la evasión de impuestos. *Headless...* únicamente muestra una situación –quizá de forma poco ortodoxa por la complejidad del tema, pero ésa es otra discusión. Ya es cuestión del espectador si reflexiona o no sobre los intrínquilis del sistema financiero, si toma cartas en el asunto o si lo pasa de largo.

De igual forma, para Cameron hablar en público de las empresas *offshore* ya es una especie de crítica. Y como él mismo lo comenta, el performance consiste en saber y no saber. “No se trata de una manifestación clara de la ejecución, sino de una exploración de la capacidad de ejecutar, si lo prefieres.” Al igual que toda obra procesual la estética de *Headless* radica en el proceso mismo y va más allá de la novela y del performance. Como casi todo en el arte contemporáneo, *Headless...* busca de un modo sinuoso la reflexión del espectador sobre un tema en específico.



Logotipo de la empresa *offshore Headless Limited*.

¹ En el ámbito financiero, las empresas *offshore* son los paraísos fiscales que generalmente se ubican en islas. Grandes empresas transnacionales o personajes con altos recursos financieros las utilizan para ocultar dinero o evadir impuestos en sus países de origen.

Volver a trazar

Daniela Pérez

Recientemente, en el quinto piso del New Museum en Nueva York –espacio destinado a la red internacional del Hub¹– se presentaron dos exposiciones que sin necesidad de estar evidentemente vinculadas, materializaron deliberaciones que por lo general se escuchan dentro de las conversaciones del network del Hub. Las exposiciones son *An Accord is First and Foremost Only a Proposition* (*Un acuerdo es primero y antes que nada, una proposición*), curada por Sarah Rifky de Townhouse Gallery, (9 de febrero – 1 de mayo, 2011), y *The Incongruous Image: Marcel Broodthaers and Liliana Porter* (*La imagen incongruente: Marcel Broodthaers y Liliana Porter*), co-curada por Annie Fletcher del Van Abbemuseum y Tobias Ostrander del Museo Experimental El Eco, (11 de mayo – 3 de julio, 2011).

Como parte de la participación activa del Museo Tamayo en el Hub, este texto articula una especie de “respuesta” a los planteamientos generales de ambas muestras, mientras toma como punto de partida una investigación del



An Accord is First and Foremost Only a Proposition, 2011. Panorámica de la exposición New Museum, Nueva York
Cortesía: New Museum. Fotografía: Naho Kubota

artista Jorge Satorre que, desde la perspectiva de este ensayo, contiene varias de las premisas que ambos proyectos expositivos traen a colación. El proyecto de Satorre es una amplia y compleja investigación vinculada a un legendario performance de Chris Burden. El proyecto de Satorre, sin embargo, se desdobra de varias maneras incluyendo un proceso que deriva en dos obras independientes una de la otra: *National Balloon* (2006) y *La intención general* (2009). En el contexto de este ensayo, el trabajo de Satorre nutre el desarrollo



de una conversación para que ésta continúe más allá de las reuniones semanales y del espacio expositivo del Hub en Nueva York, para plasmar un análisis breve y sustancial que exhibe (en otra plataforma) el trabajo de este artista. Queda claro que esta forma de respuesta se aproxima a ciertas ideas desde un proceso artístico en lugar de uno curatorial.

Con obra de artistas como Yael Bartana, Dora García, Wael Shawky y Carey Young, *An Accord is First and Foremost Only a Proposition* planteó una especie de deconstrucción de ciertas obras al presentar, en lugar de trabajos terminados, algunos elementos de su fase de producción u objetos que derivaron a partir de la obra final.

The Incongruous Image: Marcel Broodthaers and Liliana Porter, 2011

Vista de la exposición. New Museum, Nueva York

Fotografía: Naho Kubota

A juicio de la curadora estos elementos y objetos juegan un papel simbólico y revelador en la relación entre el evento que determina o define una obra y un documento concerniente al evento, el cual automáticamente adquiere carácter de monumento cuando es presentado como la evidencia emblemática que perdura. *An Accord...* propuso, además, analizar la lectura de las obras de arte exhibidas como una serie de acuerdos sociales entre las instituciones y el público que las observa.

Esta propuesta curatorial generó varias respuestas por parte de miembros del Hub siendo el presente texto una de ellas. Jorge Satorre inició una investigación en septiembre de 2006 cuando viajó a Los Ángeles con la intención de volver a trazar el performance *Shoot* que Chris Burden realizara en 1971. Satorre se dedicó a buscar pistas, rastros y residuos del propio performance, es decir, el momento en que un amigo de Burden le disparara a éste en el brazo izquierdo con un rifle calibre 22. Y aunque la investigación de Satorre se centra en un evento particular (el performance de Burden) –tal como lo sugiere Rifky en su premisa curatorial que habla de los episodios particulares como factores determinantes de una obra– en realidad el artista utiliza una estrategia opuesta a la de la curadora de Townhouse Gallery, para quien el documento preciso del pasado es significativo en la relevancia de lo que sobrevive al evento. Satorre en vez de esto, convierte al monumento o al evento en múltiples e inexactos ejercicios de memoria, que a su vez construyen a lo largo del camino situaciones que dan vida al acontecimiento recordado, así como a los detalles y factores que hoy se le adhieren a la actual historia.



Jorge Satorre
La intención general, 2006-09
Hoja de papel enmarcada, 21 x 29.5 cm
y serie de dibujos guardados en un sobre cerrado.
Cortesía del artista

Shoot es un trabajo cuya lectura se encuentra determinada por la falta de documentación, la falta de audiencias primarias –que hayan presenciado el acto– y del factor del paso del tiempo, permitiendo que sobrevivan infinitos rumores en torno a él, así como solamente un par de fotografías y una grabación de ocho segundos de duración. Estas condiciones son las que Satorre de-construye, adjudiicándole a la

materialidad original de la obra de Burden una relativa y menor importancia, al enfocarse en las sugerencias que se manifiestan a través de herramientas como la comunicación oral y el dibujo, para recobrar cierto tipo de memoria sobre este evento.

La segunda exposición llevada a cabo en el Hub, a manera de respuesta potencial ante *An Accord...*, es *The Incongruous Image: Marcel Broodthaers and Liliana Porter*. Mediante la yuxtaposición inesperada del trabajo de estos dos artistas, los curadores decidieron mostrar cómo Broodthaers y Porter investigan “la decepción, disonancias e incluso incongruencias que las imágenes y el lenguaje pueden producir”. Broodthaers proclamaba que la duda era la única consciencia posible; pensando en eso y regresando al valor que Satorre otorga a la memoria menos oficial, llena de dudas, es posible entablar una especie de resonancia en el factor imperativo de los espacios ficticiamente construidos por todos estos artistas, para crear un espacio libre de representación preestablecida, que permita la creación de algo más.



Jorge Satorre
***National Balloon*, 2006**
 46 dibujos, 21 x 29.5 cm c/u y 13 diapositivas
 proyectadas en loop
 Cortesía del artista

Precisamente, en *National Balloon*, Satorre selecciona una serie extensa de dibujos y algunas fotografías –presentadas a manera de historia no lineal– que se basan en los rastros o respuestas que derivan de su investigación sobre *Shoot*, 35 años después del evento. El título de este trabajo incluso proviene del nombre de la empresa (dedicada a la impresión de globos), que hoy se ubica en el mismo sitio donde algún día



Jorge Satorre
National Balloon, 2006
46 dibujos, 21 x 29.5 cm c/u y 13 diapositivas
proyectadas en loop
Cortesía del artista

también estuvo el F-Space, galería en la que el performance se llevó a cabo y cuya experiencia de revisitar –además de informar al actual dueño de la empresa sobre lo que un día aconteció en ese sitio– se convirtió en un factor clave para que Satorre pudiera transicionar según su propia consideración, de un testigo secundario² a uno primario en su relación con la obra de Burden. Satorre amplía entonces su propia definición de espectador

y pretende situarse en un tiempo pasado, haciendo uso de otras herramientas para “presenciar el acto”.

En sintonía con Porter, Satorre pretende también eliminar la diferencia entre el espacio de representación y el real: como si el tiempo se pudiera retrasar o las experiencias de primera mano se pudieran reconsiderar. Desde el comienzo de la investigación, por supuesto, Satorre buscó evadir la consigna de espectador ausente y su intención clara fue recuperar el performance de tal manera que su experiencia se tornara en aquella propia de un espectador

presencial. En *La intención general* queda claro que Satorre sobrepasa o brinca indistintamente entre los espacios de representación ficticia y los reales: para su estancia en Los Ángeles en aquella ocasión le pidió justamente a Dora García (como lo hace en otras ocasiones con personas cercanas a él), que decidiera qué libros leería en su trayecto, Dora García determinó que Satorre solamente leería *La figura de la alfombra* de Henry James, que habla de un mensaje oculto, un secreto sobre la esencia de las intenciones.

Cuando este mensaje es descifrado finalmente por un joven, éste fallece sin revelar el secreto, lo cual propicia que la historia se mantenga abierta ante la falta de “documento preciso”. Pero, además, a manera de negociación o acuerdo tal vez entre artista, obra, institución y público, volviendo al planteamiento inicial de Rifky, *La intención general* literalmente genera y recubre dentro de un sobre, que no se deberá abrir, el contenido de esta obra, en formatos de dibujo de los cuales sí sabemos por parte de Satorre que tienen que ver con el libro de James y la obra de la propia Dora García. Probablemente para alentar la existencia de futuras versiones,

el artista encapsula el contenido para producir otro secreto, que no deberá ser mostrado ni compartido, con excepción de una hoja de apoyo que Satorre utilizó al trazar la serie para no ensuciar los dibujos.

El acto de volver a trazar conlleva un cierto retorno al punto de inicio, a un camino antes tomado pero que finalmente, ya sea en el proceso del trabajo de Satorre o en las propuestas curatoriales planteadas recientemente en el Hub, permite un proceso de análisis continuo que derive en conversación.

¹ Museum as Hub es una red internacional de espacios y museos que buscan explorar nuevas formas curatoriales en el arte contemporáneo a través de la colaboración institucional; en ella participan New Museum, Nueva York; art space pool, Seúl; Museo Experimental El Eco, Ciudad de México; Townhouse Gallery, El Cairo; Van Abbemuseum, Eindhoven y el Museo Tamayo.

² Un testigo secundario según Burden es quien conoce de un trabajo a partir de la lectura o haber escuchado sobre él.

Simplificar vs. complejizar

Construcción colectiva de conocimiento

Jorge Munguía

Salón, una oficina dedicada a expandir las conversaciones críticas y prospectivas en torno al arte y la cultura contemporánea, fue invitado por Maria Lind, curadora de la exposición *Abstracción posible/Abstract Possible: The Tamayo Take*, para ser parte de la muestra en México, que se presentó en el Museo Tamayo del 26 de marzo al 7 de agosto.

Salón diseñó la página web www.abstractpossible.org cuyo contenido gira en torno a los ejes temáticos de la investigación de Lind: *abstracción formal*, *abstracción económica* y *abstracción como estrategia de retracción*. Asimismo, *Salón* organizó una serie de pláticas en torno a estos temas. Participaron artistas e invitados especiales quienes en tres jornadas distintas llamadas *acercamientos* reflexionaron sobre estos temas que por sus repercusiones políticas, económicas y sociales



Liam Gillick y Maria Lind hablaron sobre la disposición de las obras en la exposición *Abstract Possible* en el Museo Tamayo

Fotografías: Ramiro Chaves

son relevantes en la cultura contemporánea.

Las jornadas se realizaron el 26 de marzo, 8 de abril y 27 de mayo de 2011 en el Museo Tamayo, con la participación de Wade Guyton, Gunilla Klingberg, Doug Ashford, Ultra-red, Angus Cameron (portavoz del colectivo Goldin+Senneby), y Liam Gillick, artistas de la exposición; además de Alejandro Hernández, Pablo Sigg, Pip Day y Maria Lind.

En el siguiente texto, Jorge Munguía, de *Salón*, recapitula estas jornadas a partir de las preguntas de mediación/ educación que esta oficina de proyectos se planteó.

Si bien el arte contemporáneo es una manera más para entender y relacionarnos con nuestro tiempo, también es cierto que se distingue de otras disciplinas que buscan esto mismo, por las múltiples interpretaciones que pueden desenvolverse a partir del arte en distintos niveles y direcciones. En esta línea, en el planteamiento para la exposición *Abstracción posible/ Abstract Possible: The Tamayo Take*, la curadora Maria Lind explora distintos caminos de una veta del arte: la abstracción. Lind no sólo busca presentar en torno a este tema cómo ha sido la evolución desde las primeras manifestaciones a principios de siglo XX hasta nuestros días, sino abordarlas desde otros fenómenos actuales. Complejizar nuestra perspectiva previa sobre la abstracción y apuntar a su relevancia hoy en día, también viene acompañado de retos y preguntas que comienzan a intuirse en su planteamiento curatorial.

Al definir la participación de *Salón* dentro de la exposición

colectiva, el principal eje de ésta pretendió explorar la manera de potencializar estas múltiples dimensiones que se desenvuelven a partir de las obras de arte de la muestra y dos preguntas son claves: ¿qué podría permitir este desenvolvimiento de ideas? y ¿cuál sería el formato de este ejercicio?

En una entrevista con Maria Lind para este proyecto, la curadora explica la importancia de replantearnos los distintos modelos de espectador en los museos actualmente y el rol de la educación a partir de un cambio de paradigmas. Si dejamos de entender la experiencia de espectador de manera individual y finita, por una experiencia colectiva y dinámica, nos encontramos con un sistema que crece más allá de sí mismo en cuanto a la producción de lecturas, significados e incluso relevancia. Así, el proyecto desarrollado por *Salón* buscó fungir como una fuente de entrevistas, conversaciones y textos que permitiera a los ‘usuarios’ entrar en una alimentación continua de su curiosidad sobre distintos temas asociados a la muestra y sus obras.

Desde que existe registro de nuestra historia, el diálogo ha fungido como la herramienta educativa más efectiva. En este territorio, cualquiera de las partes



puede exponer el punto desde el que parten y permitir una construcción de conocimientos. También podemos decir que el papel que juegan los artistas dentro de la sociedad es aquel que cuestiona las perspectivas vigentes y exponen sensiblemente los conflictos que van identificando. Con estos dos puntos en mente, se buscó multiplicar las referencias para el público a través de un marco discursivo que sucediera tanto en línea como a través de un programa público de conversaciones.

Mientras que la plataforma en línea www.abstractpossible.org promueve las relaciones que el usuario pueda ir formando a partir de una serie

Vista general de la plática entre Liam Gillick y Maria Lind

de contenidos relacionados y ejes temáticos, el programa público estuvo compuesto por tres días que proponían conversaciones entre artistas de la exposición y artistas, curadores y críticos fuera de ella para generar conversaciones que resultaran el producto de las inquietudes de cada uno de los participantes sobre lo que su contraparte decía y viceversa. En cada plática los formatos fueron cambiando para promover una experiencia siempre distinta de manera que el progreso de cada



evento generó al mismo tiempo aproximaciones diferentes a cada tema.

La primera plática se enfocó más a los procesos de producción involucrados en dos maneras distintas de abordar la abstracción formal y sus relaciones con el contexto en el que existen las obras. Wade Guyton y Gunilla Klingberg, ambos con piezas muy distintas en la muestra, compartieron preguntas e ideas relacionadas con su proceso. Alejandro Hernández Gálvez, crítico y arquitecto, también fue invitado a esta conversación en la que tendió puentes entre la visión de la abstracción/lo abstracto en el arte

El colectivo Ultra-red organizó un taller para discutir el tema “educación radical”

y la arquitectura moderna mexicana con la evolución del pensamiento en la filosofía de Occidente. El evento, a pesar de ser el que contó con más audiencia, permaneció como una conversación íntima entre los ponentes que se veían cara a cara mientras el resto del público estaba alrededor más parecido a los turistas ávidos de escuchar al guía, enterrado entre ellos, que a un panel tradicional.

La segunda plática, en contraste, fue una muy cercana conversación que abordó dos de



Dough Ashford, artista de *Abstract Possible*, durante su intervención.

los ejes temáticos de la exposición: estrategias de retracción y la abstracción formal. El artista radicado en Nueva York Doug Ashford, ante un pequeño foro dentro de las salas de exhibición, respondió generosamente a las preguntas sobre cómo considera en retrospectiva su trabajo. Ashford comenzó con grandes instalaciones, con mucha información como parte del colectivo de artistas y activistas *Group Material*, y actualmente hace un trabajo individual de pequeño formato, abstracto, casi silencioso, pero con mucha fuerza.

El tercer programa se compuso de tres eventos independientes en sí mismos: un taller del colectivo

Ultra-red; una conversación entre el geógrafo económico Angus Cameron (portavoz de los artistas Goldin+Senneby), la curadora Pip Day y el artista y escritor Pablo Sigg; por último, una plática entre Maria Lind y el artista Liam Gillick, quien participó en la muestra pero también fue clave en el desarrollo de las ideas desplegadas en la muestra.

Cada uno de estos programas, desde su particular contexto y objetivos, participaron de la construcción y continua expansión del universo de la abstracción. Como espectadores y participantes de esta expansión somos víctimas y responsables también de continuar esta tarea.

Ver www.abstractpossible.org

Anidar el pasado

Reflexiones sobre el proyecto antológico

Microhistorias y macromundos

Marcela Quiroz

En las primeras páginas del volumen 1 de *Microhistorias y macromundos*, la entrevista de John Kelsey a Claire Fontaine sitúa la pertinencia del intento que asumen las páginas del actual proyecto antológico del Museo Tamayo. Una de las voces del colectivo que compone a la 'artista ready-made' Claire Fontaine asegura: "lo que producimos es cuantitativamente y cualitativamente diferente de la suma de nuestras prácticas individuales." De tal suerte que si habláramos en términos moleculares, el compuesto elemental de Claire Fontaine no responde al conjunto integral atómico que conjugarían sus partes sino al orden de intercambios, adherencias, restos, pérdidas y destilaciones particulares a los que da lugar; elementos (des)integradores que en su entrega suponen un ejercicio de compromiso, interpelación y llamado. Pero ¿qué es lo

que estamos llamando cuando leemos las páginas de estos tres volúmenes antológicos publicados por el Museo Tamayo que acompañan a las exposiciones que entre 2010-2011 han respondido a la serie expositiva *Microhistorias y macromundos*?

Para buscar respuestas hay que entender los hilos que tejieron el proceso de investigación curatorial de cada uno de los tres proyectos expositivos de *Microhistorias y macromundos*. De acuerdo con el equipo curatorial del museo,¹ esta serie de exposiciones reúne proyectos artísticos que desde la perspectiva del arte contemporáneo recuperan momentos, personajes y obras del pasado que han quedado con frecuencia fuera de las narrativas oficiales de la historia.

Las capacidades discursivas de las antologías ofrecen al lector un compuesto heterogéneo, accesible desde niveles y ritmos



de lectura diversos y densidades variables. Entre sus páginas pueden encontrarse desde las confesiones de un opiómano inglés entre los fantasmas románticos decimonónicos;² la enfebrecida justificación de un libro inexistente anidado ante la disposición absoluta del poder monárquico sobre la inoperante figura del súbdito;³ o la urgida (ir)realidad de los diarios de vida de la reciente fundación de una comunidad autónoma de mujeres en el Desierto de Nuevo México.⁴

Una vez 'desaparecidas' las exposiciones que estos volúmenes alimentaron, hoy reposan sobre los estantes de un espacio contiguo a las salas, antes habitadas

por los fantasmas que estos textos invocaron sobre las relaciones entre sujetos, obras y documentos. Después del tiempo-expuesto, estas antologías quedan como una forma de diario teórico-testimonial cuya *restancia*⁵ constituye ya un acontecimiento promisorio. Estos ensayos, entrevistas, extractos y traducciones consiguen permanecer anidando todavía la potencia del acontecimiento pasado –las exposiciones entre las que germinaron. Sobre los condicionamientos presentes que parecen imponer un estado de excedida transitoriedad a cualquier intento reflexivo continuado, las antologías permanecen en

calidad de síntomas de una apuesta curatorial comprometida y una función museal capaz de desbordar los límites del espacio expositivo. Son síntomas que confiesan el tiempo de pensamiento injerto, tendido, del que derivaron las muestras: *Joachim Koester. Del jardín secreto del sueño, Adrià Julià. Indicaciones para otro lugar* y *Claire Fontaine. Future Tense*, vinculadas con el volumen 1; *Un lugar fuera de la historia* –enlazada al volumen 2; y *Abstracción posible/ Abstract Possible: The Tamayo Take* que se editó en paralelo al volumen 3.

Estas antologías pueden leerse sobre temáticas puntuales que perfilan la disponibilidad contextual suficiente para que el lector pueda trazar desde sus páginas algunos de los cuestionamientos que atraviesan el escenario del arte actual.

El volumen 1 inicia con el reconocimiento y las posibilidades de enfrentamiento a los vacíos y sobre-significaciones que inundan y devastan los territorios artísticos contemporáneos. Conforme se va desgranando la identidad de Claire Fontaine, entre las puntuales y críticas valoraciones que constituyen su voz, la lectura avanza con paso cuidadoso develando un campo minado de riesgos, desde la mercantilización total del artista,

la obra, los espacios y las formas de exposición; la violencia consumada del orden capitalista sobre el empobrecimiento de la experiencia y la expropiación de sentido de las subjetividades; hasta la volcadura del lenguaje ante la omnipotencia del espectáculo y sus efectos sobre la imperante condición de exilio que define la experiencia contemporánea.

Sobre ese tenor exiliado que resuena detrás de las narrativas históricas centrales, el volumen 1 se adentra en el registro de aquellos sujetos/narrativas ‘desatendidos’ desde la figura del utopista francés François-Marie-Charles Fourier. Tal como señala Frederic Jameson en su lúcido ensayo sobre el socio-urbanista, parecería que la pregunta-guía de este proyecto antológico es: ¿cómo articular esa relación ‘ideal’ entre estructura y acontecimiento?; considerando –como lo hace Jameson siguiendo a Fourier– que la estructura no es sino un “punto de partida para acontecimientos y aventuras impredecibles.”⁶⁶ El ensayo de Susan Buck-Mors ejercita la reflexión crítica desde un punto de partida ‘estructural’ aparentemente sosegado –el sentido etimológico-histórico de la ‘estética’– afirmando la aún impredecible capacidad

de revitalización que encierra el encuentro entre arte y filosofía.

El volumen 2 se elabora con la colaboración de Pablo Sigg como editor invitado. En su lúcida introducción, Sigg inicia con una frase que esclarece el tono no sólo de la antología sino de la muestra a la que acompañó. “Este libro comienza en las huecas páginas de otro que nunca pudo existir.” La imagen que esta frase convoca anticipa y continúa el acercamiento a las grandes narrativas desde sus vacíos e invisibilidades, puesto en marcha en el tomo anterior, para tocar esos espacios silenciosos y/o silenciados que cuando finalmente se dejan oír detonan con ensordecedora contundencia la complejidad del registro profundo de los hechos consignados como realidad. Las figuras atendidas entre sus páginas como las que compusieron los núcleos de la muestra –ya sea que hablemos de la hermana maléfica de Nietzsche y la instrumentalización de un legado filosófico que ajustó a sus ideales sobre la firma del otro; el oportunista-impostor inverosímil Tom Castro mal-urdido por Borges; o la ensortijada figura de Han van Meegeren, copista de Vermeer y traficante/falsificador de arte para los altos mandos nazis– despliegan sus historias escondidas,

desvirtuadas y supuestas como enunciados en confesión tardía sobre los dispositivos de poder, la economía de los discursos, la vulnerabilidad de los criterios de enjuiciamiento histórico y la cuestionable consistencia de las estrategias de lo verdadero.

El volumen 3 deriva de un proyecto de investigación que actualmente encabeza Maria Lind fungiendo así como editora del libro y curadora de la muestra *Abstracción posible/Abstract Possible*. Siendo tal vez el cuerpo temático que con mayor concreción supone enunciar su ámbito de reflexión, la variedad de textos, tenores e intenciones, que se tocan entre los escritos y autores reunidos, alumbra las infinitas variables comprensivas que incluye la noción de ‘lo abstracto’ cuando se piensa fuera de sus limitantes formales estéticas. El rumbo de los ensayos compilados dirige acertadamente al lector a partir del escrito seminal de Meyer Schapiro sobre las complejas condiciones contextuales que avalan el surgimiento del arte abstracto, antes de sus variaciones y desvaríos interpretativos sobre las lecturas de Alfred Barr y Clement Greenberg.

Los caminos formales e intelectuales que los ensayos

siguientes disponen provocan la instauración de un imaginario que nos hace evidente la necesidad del reclamo en voz de Emily Roysdon que corona uno de los escritos al proponer como acto de resistencia extática no seguir construyendo nuestros cuerpos⁷ sobre la infructuosa dinámica de la oposición. Para repensar condicionamientos racionales tan ‘básicos’ como las relaciones que entabla Liam Gillick sobre supuestos asumidos como ciertos al pensar la abstracción como opuesto de la representación; y entender en cambio que la abstracción es lo contrario de lo abstracto, tanto como la representación es lo contrario de lo real.

Derivas sobre un pensamiento estancado que conducen la lectura hacia los registros posibles de la abstracción sobre la vivencia sociopolítica cotidiana como relación efectiva de enfrentamiento/ infiltración/incidencia en el ámbito institucional propuestos por Gerald Raunig y ejecutados en la apuesta de ‘opacidad curatorial’ de Nina Möntmann.

Al final del recorrido antológico, lo que resuena con claridad es que entre los tres volúmenes de *Microhistorias y macromundos* sucede un fértil ‘espaciamento

estético’ –en tanto conocimiento sensible extendido más allá del tiempo de las exposiciones y del tiempo de los escritos compilados– que reitera la promesa de esa marca de la que escribiera Jacques Derrida para nombrar lo que resiste y permanece más allá del texto, de la escritura, del acontecimiento. “La estructura de la marca, que no es un signo, que no es algo que se deja borrar, transgredir, verter hacia el sentido; la estructura de la marca que es algo que permanece, pero es una permanencia que no es la subsistencia del cuerpo escrito [...] mientras que las palabras pasan. La estructura de la permanencia que me interesa es aquella [...] marca que hace que todo resista, (que) no se deje apropiar.”⁸

Ese llamado sobre lo que resta inapropiable para la *‘Historia y para el Arte entre los Discursos* y las confesiones es lo que elocuentemente se boceta y desdibuja entre los textos reunidos en estos tres cuerpos antológicos. Su resistencia al olvido, al descrédito y al apaciguamiento es lo que nos permite seguirles leyendo como marcas de urgida vitalidad en nuestros intentos por recomponer y representar las variables de reconstrucción de nuestras ínfimas, invisibles o infames historias.

¹ Equipo curatorial impulsado por Magalí Arriola –curadora en jefe del Museo Tamayo– en conjunto con las curadoras asociadas, Magnolia de la Garza y Daniela Pérez.

² Sobre la incorporación del relato autobiográfico de Thomas de Quincey en el volumen 1.

³ Sobre el proyecto antológico inconcluso de Michel Foucault “La vida de los hombres infames” incluido en el volumen 2.

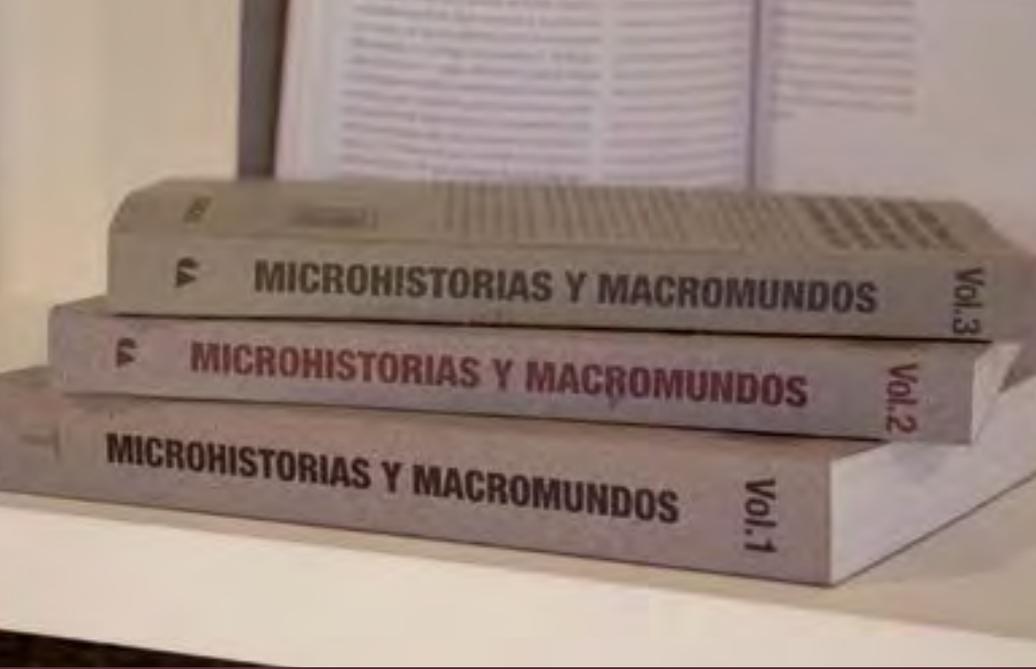
⁴ Sobre el proyecto ‘ficticio’ de Mai-Thu Perret recopilado como memorias individuales/comunitarias en “La frontera de cristal. Una historia de la vida real” albergadas en el volumen 3.

⁵ Pidiendo prestado el término derridiano –restance– para decir su estancia ‘en resto’ como aquello que permanece de las exposiciones, pero también ‘residual’ en tanto que se compone de fragmentos de otros cuerpos teórico-literarios. Restancia que señala una permanencia sobre lo desaparecido, donde lo fragmentario, lo que resta asume en integridad su capacidad sintomática.

⁶ Jameson, Fredric. “Fourier, o la ontología y la utopía” en *Microhistorias y macromundos*. México: INBA-Museo Tamayo, 2010. volumen 1. p 224.

⁷ Hablando del cuerpo en toda la amplitud y variabilidad significante que el término puede abarcar.

⁸ Derrida, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Madrid: Cuatro ediciones. 1999. p. 53.



MICROHISTORIAS Y MACROMUNDOS Vol. 1, 2 y 3

Textos básicos

sobre arte contemporáneo

De venta en el Museo Tamayo

info@museotamayo.org

SIEMPRE

La persistencia de la economía estética de lo abstracto

Willy Kautz

Gracias a una invitación expresa a escribir en este número sobre el trabajo del escultor estadounidense, John Chamberlain, más específicamente, sobre la pieza *Medina Ataxia* (1984), del acervo del Museo Tamayo, tuve la oportunidad de recorrer la institución desde sus bodegas, a diferencia del recorrido que normalmente hacen los públicos que visitan este recinto cultural. Lo inusual de esta visita, sin embargo, se debe al hecho de que el museo se encontraba en fase preparatoria para su ampliación, motivo por el cual su bodega y acervo estuviesen provisoriamente instalados en una de las salas de exhibición.

Este encuentro fortuito hizo que mi destino final, –‘contemplar’ la obra de Chamberlain para esbozar una descripción asertiva e historiográfica– incurriera en otro orden de registros estéticos cercanos a temas como la economía simbólica de lo abstracto y lo curatorial, en relación a la visibilidad pública y el resguardo de los bienes culturales. Por lo tanto mi itinerario



John Chamberlain
Medina ataxia, 1984
Lámina de hierro pintada y cromada
307 x 110 x 70 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA

tuvo inicio de manera aleatoria, con la grata sorpresa de encontrar el acervo en, digamos, *display*, por la coyuntura que significa estar en las salas de exhibición, aun fuera de la visibilidad de los públicos.

Desde esta perspectiva, el uso del espacio de exhibición para el resguardo de obras, así como la restricción a la visita, no impide que por medio de una ‘abstracción’ intelectual aquello se viera más como una exposición que el acervo en una bodega. En tanto tipología museológica es de notar su incursión a la estética del archivo *ilustrado*, sus categorías y registros clasificatorios, y el *mise-en-scene* de los sistemas de conservación y resguardo de las obras que, con un poco de distancia, articulan un dispositivo auto-referencial muy sugerente para la revisión crítica de las prácticas institucionales. Bastaría un guiño curatorial para oficializar ese montaje como exposición, lo que es también colocar al sistema museal en *display*, algo cercano a las prácticas autocríticas de la nueva institucionalidad. Dicho de otro forma, sería como encontrar una exposición ya lista, *ready-montage*, y simplemente nombrarla como tal.

Cualquiera que haya visitado el Museo Tamayo entre marzo y agosto notó que su programa

de exposiciones y proyectos colocaron ‘sobre la mesa’ el debate respecto a las ‘posibilidades de la abstracción’ en la actualidad. Más específicamente la exposición colectiva *Abstracción posible*, curada por María Lind, invita a reflexionar respecto a la abstracción como construcción formal, transacción financiera, así como las distintas estrategias de retraimiento que inscribe la cultura actual. Y justamente aquí es cuando resulta de interés adjudicar la idea de la bodega expuesta al repertorio de la abstracción, quizás como sistema de lo que no se exhibe, lo que se abstrae del ámbito de la visibilidad de lo público. Por otro lado, también hay que sumar a este temario de la ‘abstracción’ la escultura de gran formato de la artista polaca, Monika Sosnowska, proyecto a cargo de la curadora Magnolia de la Garza, que se presentó en el patio de esculturas del Museo Tamayo.

Si bien la escultura para sitio específico de Monika Sosnowska, *Escalera de incendios*, no forma parte de *Abstracción posible*, el anclaje de esta obra la sitúa de tal manera que uno la ve antes de entrar y al salir de la exposición, lo que incita al público a mirarla en relación con los lineamientos

de la abstracción que propone Maria Lind. ¿Sobre qué modelo de abstracción se inscribe la pieza de Sosnowska y, más precisamente, qué tiene todo esto que ver con John Chamberlain? Tal escultura se constituye a partir del ensamblaje de una escalera de metal, insinuación de los programas constructivistas a través de la intersección de planos con formas agrupadas y secuenciadas, que también recuerdan las esculturas retinianas de la venezolana Gego (Gertrud Goldschmidt), mismas que en 2002 se presentaron en el Museo Tamayo, en la muestra *Cuestionando la línea. Gego: 1955-1990*.

De manera similar a la escultura *Escalera de incendios*, Chamberlain también practica el ensamblaje escultórico a partir de piezas de metal, autopartes laqueadas, propuesta matérica que inscribe su obra a la estética del desecho. Chamberlain ha usado estos procedimientos escultóricos desde 1957 a la fecha, reiteración deliberada que traslada el lenguaje expresionista a la tridimensionalidad. El factor diferencial de su trabajo, sin embargo, y que quizás lo libre del estigma de una lectura anclada

en los preceptos generacionales, proviene de su programa que, aun cuando excesivamente definido en términos formales, carece de identidad 'estilística'. Esto es, resulta poco convincente inscribirlo a nociones historiográficas como son las agrupaciones de vanguardia, las tendencias o alguna vertiente específica de lo abstracto.

A pesar de la cercanía de Chamberlain a la generación de los expresionistas abstractos de la posguerra, el hecho de llevar el lenguaje pictórico hacia la escultura deviene en una estética más cercana al nuevo realismo europeo, la nueva figuración o la iconografía del pop art estadounidense, sobre todo aquellas propuestas que combinan procedimientos dadaístas como el collage, el objeto encontrado y el ensamble con los brochazos expresionistas característicos de los años cincuenta. También podríamos añadir que esta particularidad es justamente lo que hace que su trabajo se muestre por momentos propenso a lo sublime. Esa herencia romántica que significa el tratamiento bruto de las láminas, y que al mismo tiempo denota escenas de accidentes, incurre en figuraciones que uno no sabe a ciencia cierta si son irónicas, o más

bien, gestos deliberados para dotar de atributos violentos y agresivos a las esculturas.

En este sentido el material es a la vez forma autónoma en tanto expresiva en sí misma, pero pierde su literalidad al representar imágenes caricaturizadas de lo violento, propensas a lo tragicómico.

Si bien es evidente que los recursos escultóricos acercan la propuesta de los dos artistas, existe una clara diferencia generacional. Mientras el escultor se instala de manera natural en la estética del expresionismo de los cincuenta, Sosnowska plantea estrategias que sintonizan lo abstracto de forma distanciada. Su postura es retirada en el sentido de que la usa como una referencia histórica más que un lenguaje formal que signifique la única salida propositiva en el horizonte cultural de la época. Por otro lado, es de notarse que ambos incurren en un acercamiento a lo encontrado, ya que el material conserva sus características de fragmentos de lo real. Se pueden identificar las láminas metálicas de autopartes en uno; y, en la otra, la estructura de una escalera de incendio.

No obstante, el recurso de lo encontrado no define los

programas escultóricos de estos artistas. Mientras para Chamberlain lo abstracto es un recurso formal, para Sosnowska aquél es más bien un dispositivo histórico, que no se restringe a la autonomía de las formas. Según estas diferencias, cuando nos remitimos a los usos actuales del lenguaje formal de lo abstracto nos situamos en un contexto de referencialidad entre lo nuevo que cobra sentido en tanto traducción de formas históricas. Este nivel de extrapolación entreteje una economía de lo abstracto a partir de formas equiparables e intercambiables por su parentesco, para así crear algo nuevo desde lo 'viejo', es decir: actualizar una y otra vez el lenguaje formalista o constructivista desde la contemporaneidad.

La sobreproducción de obras que incurren en el recurso estético de lo abstracto es una prueba fehaciente de la persistencia de lo "moderno o modernista", a pesar de la disolución de las vanguardias poscubistas y su ideario utópico. ¿Cuál es la diferencia entre la ideología constructivista de antaño y los programas estéticos que hoy día se sostienen desde lo abstracto? En este punto vale la pena pensar que si el programa del Museo Tamayo acota algunas variantes

de la abstracción, no figuran en ese repertorio todas las que son. Semejante tarea consistiría en enlistar la totalidad de las categorías posibles, esto es, discernir lo singular de lo nuevo en relación con la estética de lo abstracto desde una representación histórica general, por lo menos desde los bodegones precubistas de Paul Cézanne.

Tras enunciar modelos de la abstracción, resulta evidente que lo abstracto ha encarnado a lo largo de la historia la estética de la modernidad universalista y sus valores democráticos de la igualdad. No tenemos otra posibilidad que la abstracción, por tanto, seguimos inscritos a la modernidad. Pero, en lugar de preguntarnos respecto a sus posibilidades, en tono afirmativo, quizás valga la pena reflexionar respecto a su persistencia, melancólicamente. ¿No será que lo que antaño era un modelo para visualizar el devenir utópico hoy día más bien ejemplifica la crisis perpetua del modelo económico y social del capital? ¿Qué otra alternativa posible tenemos más que un montón de láminas ensambladas? Incluso las escaleras de incendio pierden su función cuando al parecer la catástrofe es irreversible.

No será el caso de que la persistencia de la modernidad que refleja la estetización de lo abstracto, aunada a la economía de la abstracción del capitalismo global, signifiquen la universalización del derecho a la desigualdad.

Luisa Lambri en Casa Barragán

María Minera

A veces, cuanto más simple es la imagen, más grandes son los sueños.

Gastón Bachelard

A mediados de la década de los cuarenta, tuvo lugar una de las crisis creativas más fructíferas de la historia de la música moderna –y posiblemente del arte en general: John Cage se encontraba sumergido en la composición de una serie de piezas para el ensamble de percusiones que acababa de fundar y para su más reciente invención: el piano preparado (un piano que debía su peculiar sonido a las alteraciones que producían los distintos objetos que el compositor colocaba sobre, entre o debajo de las cuerdas), cuando comenzó a sentir que quizá esos trabajos –tan mal comprendidos por la audiencia de la llamada música culta– eran quizá la comprobación de que la vieja concepción de la música como un arte necesariamente comunicativo había dejado –al desvanecerse el romanticismo– de tener sentido, pues la nueva música



Luisa Lambri

Núm. 19

De la serie *Casa Barragán*, 2005

86 x 96 cm

Impresión Laserchrome

Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA

parecía entenderse pobremente con sus escuchas.

A Cage lo inquietaba la idea de que sus composiciones no afectaran el ánimo de quien las oía de la manera que él deseaba: piezas en tono gracioso podían provocar pesadumbre, y amargas composiciones, por el contrario, gran alborozo. “La música realmente no se comunica con la gente. O si lo hace, es de un modo muy pero muy distinto con

cada persona”, diría años más tarde en una entrevista. Cuál era entonces el sentido de continuar por ese camino si era imposible entenderse cabalmente a través de la música: “decidí entonces dejar de componer –explicó– hasta encontrar una mejor razón para hacerlo que la simple “autoexpresión”. Y esa razón apareció en 1946, con la llegada a sus clases de contrapunto de Gita Sarabhai, una compositora india de quien aprendería que la música podía servir para simplemente “despejar y serenar la mente”. Y fue a partir de este nuevo sentido contemplativo que Cage pudo componer, entre otras cosas, su famosísima pieza *4'33"*, el punto de no-retorno que lo alejaría para siempre de las concepciones occidentales y lo llevaría a un territorio estético donde el sonido estaría marcado por el azar y la indeterminación.

A partir de los experimentos sonoros de Cage, la puerta quedó abierta para las distintas manifestaciones, no sólo musicales sino artísticas, que hicieran suyo el principio de la contemplación. Y es ahí donde habría que inscribir los ejercicios fotográficos de Luisa Lambri (Como, Italia, 1969). Una artista dedicada a fotografiar

espacios arquitectónicos pero siempre desde una perspectiva en extremo personal, que desafía los principios de la fotografía de arquitectura tradicional a tal punto que nuestra percepción se ve profundamente puesta a prueba.

En vez de concentrarse en el exterior de los edificios –el punto de vista predilecto de los fotógrafos convencionales–, Lambri prefiere internarse y buscar aquellos ángulos en los que difícilmente repararía un ojo menos atento. Esquinas, puertas, ventanas, toda superficie que produzca una sombra peculiar es en la que Lambri se detiene. Su punto de vista es, en ese sentido, el contrario al esperado: de adentro hacia fuera, porque lo que ella busca no es imponer su visión sobre el espacio, sino que éste se manifieste tal y como es. Para lo cual, Lambri dedica largas horas a fotografiar un mismo lugar, para conseguir una imagen desdoblada que parece fluir en el tiempo y provocar, en quien la ve, una cognición sensorial exacerbada del espacio: como si se estuviera realmente ahí.

No sólo se ocupa, pues, de plasmar la topología de cierto escondrijo, de cierta entrada de luz, no; también es como si deseara capturar las respuestas

emocionales, psíquicas del sitio. Por eso, Lambri elige fotografiar únicamente casas, no edificios: porque lo que le interesa son las singularidades, que nada más encuentra en la arquitectura, irreplicable, de una casa. Y más que la casa, la habitación; y más aún, el recoveco: ese es su territorio. Curiosamente, el rincón, como advertía Bachelard, es, en muchos aspectos, la negación del universo, su opuesto: “el rincón oculta la vida”, nos dice el filósofo. Y, en efecto, las delicadas tomas de Lambri, siempre oscilando entre una representación objetiva del espacio y una percepción subjetiva, casi abstracta del mismo, parecen hablar de lo deshabitado. “Las horas del rincón son las horas del silencio [...] ¿Para qué describir entonces la geometría de tan pobre soledad?”, se pregunta Bachelard.

En el caso de Lambri, es claro que a la fotografía no le atrae la mera documentación. Ella no busca dar testimonio de cómo se vive un determinado espacio. Lo suyo, como Cage, es lo indeterminado que opera en contra de nuestra irrefrenable tentación de verle a todas las cosas “cara de algo”. Pero, desde luego, si guardan algún parecido con algo es con

la pintura abstracta, porque son, la mayoría, imágenes en las que apenas es posible percibir algo más que contrastes de luz: como si estuvieran en estado de bosquejo o como si se tratara de un ensueño, “en que los detalles se borran, lo pintoresco se decolora, la hora no suena ya y el espacio se extiende”, nos dice Bachelard.

Especialmente pictóricas resultan las fotografías que Lambri realizó en Casa Barragán en 2005. Una serie de vistas de la ventana del cuarto donde dormía el arquitecto y que, como otras de la casa, funcionan con un mecanismo, inventado por Barragán, que permite el oscurecimiento total de la habitación, así como una graduación extremadamente sutil de la luz, gracias al uso de cuatro paneles de madera que pueden abrirse o cerrarse de manera independiente –y que, como quiso expresamente el arquitecto, forman una marcada cruz de luz cuando se encuentran entrecerrados.

Es evidente que esta propiedad lumínica es la que atrajo a Lambri, quien se dedicó a jugar con las posibilidades de combinación de los distintos paneles y las distintas horas del día. Así, el resultado es una serie de instantáneas en las

que la cruz de Barragán alcanza por momentos a formarse con nitidez mientras que en otros se desdibuja y lo que vemos –o alcanzamos a intuir– es la totalidad de la ventana y lo que hay detrás –una tenue imagen de las ramas de un árbol. Como escribió el artista brasileño Hélio Oiticica: “en los límites del fin de la representación, la exaltación de lo visual se convierte en residuo de lo visual y sugiere incursión sensorial”. En otras palabras, Lambri logra que dejemos de “ver” la ventana y nos concentremos en sentir su ser traslúcido.

Y es en esta frontera de la representación donde también se ubica el trabajo del propio Oiticica, al que las fotografías de Lambri parecen hacer, aún sin saberlo, homenaje; especialmente, si pensamos en la serie “metaesquemas”: un grupo de gouaches con los que el brasileño se propuso hacer “una obsesiva disección del espacio” por medio del color. Al reducir su vocabulario pictórico a un conjunto de formas monocromas –principalmente cuadrados y rectángulos– y hacerlas entrar en juego con el fondo del cuadro, Oiticica logró producir una sensación de inestabilidad y movimiento muy parecida a la que provoca Lambri con sus tomas

de Casa Barragán. También como Oiticica, la fotógrafa se acerca aquí a una nueva objetividad que consiste en retratar la realidad pero sólo para volverla un asunto propio: enteramente subjetivo.

¹ Composición en tres movimientos para cualquier instrumento (o ensamble) que consiste en que el o los intérpretes deben permanecer en silencio a lo largo de los cuatro minutos y treinta y tres segundos que dura la pieza. El propósito no es subrayar el silencio, sino hacer consciente al escucha de los sonidos incidentales que lo rodean.

Dentro y fuera

Una fotografía de Berenice Abbot descuartizada

Adriana Domínguez

La manera más intuitiva, automática y accesible con la que contamos para acercarnos al mundo, en un intento por entenderlo y aprehenderlo, es clasificarlo. Nada ordena y provoca la ilusión de control mejor que la acción de separar, hacer pedazos y luego acomodar en cajones diferentes, debidamente etiquetados, a todos los objetos, experiencias y seres vivos con los que nos enfrentamos. Clasificar nos da la posibilidad de describir, y nos gusta creer que detallar y explicar las cosas es el primer paso hacia el conocimiento verdadero.

Dentro y fuera son el juego de opuestos fundamental para catalogar a las cosas de acuerdo con su ubicación. De manera tajante esta dualidad disecciona y clasifica todo aquello que conocemos, separándolo con aguda precisión según el lugar que ocupan en un espacio, el cual puede ser tanto físico como imaginario. *Dentro y*



Detalle :
Berenice Abbot
Padre Duffy, Times Square, Manhattan, 1937
Plata sobre gelatina
24 x 20 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA

fuera constituyen, como escribió el filósofo francés Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio*, “una dialéctica del descuartizamiento”.¹

El mundo a nuestro alrededor se encuentra hecho pedazos y repartido en las categorías de dentro y fuera: estoy dentro de un edificio, esa persona está fuera de sí, etcétera.

Llevada a la fotografía, esta dialéctica nos presenta el reto de mirar algo que se encuentra dentro de un espacio limitado. Lo que observamos es la imagen de algo que sucedió en un pequeño fragmento de tiempo y espacio real, y que ha quedado impresa sobre un papel o de manera digital. El resto, lo que está fuera de cuadro, sólo podemos imaginarlo. Con esta idea, “descuartizaremos” la fotografía *Father Duffy, Times Square* (1937) de Berenice Abbott (Estados Unidos, 1898-1991), perteneciente a la colección permanente del Museo Tamayo.

Fuera de la fotografía: el contexto

Durante la primera mitad del siglo XX, Nueva York se convirtió en una de las ciudades más pobladas e importantes

del mundo. La gran cantidad de migrantes que llegaban a la ciudad, la aparición de nuevas tecnologías y el proceso de modernización que atravesaba Estados Unidos la llevaron a convertirse en un centro mundial para la industria, el comercio y las comunicaciones. En 1929, el mismo año de la Gran Depresión, la fotógrafa Berenice Abbott comenzó su primer gran proyecto: documentar a la cambiante ciudad de Nueva York. En la década que siguió, a pesar de los devastadores efectos de la crisis económica, la ciudad vio erigirse algunos de los edificios más altos del mundo, incluyendo muestras importantes del *Art-Decó*, que hasta hoy sobreviven, y fue testigo de la construcción de numerosos puentes, parques y avenidas que cambiaron de manera acelerada el aspecto de la ciudad.

Abbott emprendió su ambicioso proyecto poco tiempo después de regresar de París, ciudad en donde trabajó como asistente del surrealista Man Ray. En 1925, éste le presentó a Eugène Atget, fotógrafo francés que había documentado minuciosamente a París. Abbot se convirtió de inmediato en una gran admiradora de su trabajo y se vio fuertemente influenciada por él, a tal grado que en 1929, al

regresar a Nueva York, encontró en esa ciudad el mismo potencial estético y documental que Atget había visto en París.

La fotógrafa comenzó entonces a documentar el incesante cambio y crecimiento de la ciudad. Su objetivo no era mostrar una visión melancólica de Nueva York ni hacer fotografías a la manera de postales, muy al contrario, buscaba registrar los cambios arquitectónicos de la ciudad contrastando los viejos edificios con los nuevos.² Su concepción de la ciudad estaba influenciada por el libro *Sticks and Stones* (1924) de Lewis Mumford, el cual rechazaba una lectura estética de la arquitectura y más bien proponía un análisis sociológico que buscaba explicar “la relación de la cáscara con los cambios que tienen lugar en la vida de la comunidad”.³

Durante seis años, Abbott trabajó de manera independiente en su proyecto, ya que no lograba conseguir ningún apoyo financiero. No fue sino hasta 1935 que la agencia gubernamental Federal Art Project (FAP) le concedió un sueldo semanal de 145 dólares para financiar su proyecto. A pesar de que llevaba más de seis años trabajando en este registro fotográfico, fue hasta 1936 que

Abbott decidió titular a su serie *Changing New York* (*Nueva York cambiando*), la cual se convirtió en su trabajo mejor conocido.

En 1939 la dio por terminada con un total de 305 fotografías de la vertiginosa ciudad, entre las cuales figura *Father Duffy, Times Square*.

Dentro de la fotografía: la descripción

El 14 de abril de 1937, dos semanas antes de que se develara en Times Square la estatua del sacerdote católico Francis Patrick Duffy,⁴ Berenice Abbott le tomó una enigmática fotografía en blanco y negro a la que tituló *Father Duffy, Times Square*. En ella no se muestra el típico paisaje urbano, sino la imagen de un abigarrado pedacito de la ciudad, en la que no entendemos inmediatamente lo que está sucediendo.

En primer plano, dominando el espacio, se impone una desconcertante figura envuelta en una gran tela negra, amarrada con cinta y colocada delante de una sólida y pesada cruz celta. A sus pies, las palabras “Father Duffy” se asoman entrecortadas, escritas sobre la base. Detrás, en ambos



Berenice Abbot

Padre Duffy, Times Square, Manhattan, 1937

Plata sobre gelatina

24 x 20 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA

lados y en el fondo, se dejan ver varios anuncios espectaculares, algunos ubicados sobre el techo de los edificios. El ángulo de la fotografía, tomada desde abajo y desde el lado derecho de la estatua, hace parecer que todo en ese espacio se encuentra amontonado. Si observamos con detenimiento, nos daremos cuenta de que en la esquina inferior derecha se alcanzan a distinguir las copas de dos sombreros. Las caras de las personas que los portan están fuera de cuadro, gesto con el que se hace evidente que la intención de la fotógrafa era mostrar la cambiante arquitectura en relación con sí misma.

La dialéctica de dentro y fuera

La imagen que muestra la fotografía, contenida en un pequeño rectángulo de 24 x 20 cm, es misteriosa. Observarla con detenimiento nos lleva hacia dentro de ella: las formas, el espacio, los tonos blanco y negro, el fuerte contraste entre la figura negra que domina la composición y los anuncios publicitarios: todo nos habla de un momento histórico. Al mismo tiempo, la imagen también nos lleva hacia *fuera*, hacia el vacío que deja lo que no vemos: ¿qué sucedía

en el momento en que se tomó la fotografía?, ¿qué más había en el paisaje que no fue retratado?, ¿quiénes eran las personas de los sombreros?, incluso ¿cómo se veía la fotógrafa y cómo era su cámara? Todas estas interrogantes que se destapan a raíz de lo que no vemos nos llevan a utilizar la creatividad para llenar el espacio vacío. Éste, a su vez, resalta lo que ha quedado dentro, provocando un juego de ir y venir que constituye el lugar donde se mueven la investigación y la imaginación. La dialéctica entre aquello que vemos y aquello que no revela en última instancia nuestra manera de conocer y explicarnos al mundo: partimos de lo que hay dentro para buscar hacia *fuera*; luego volvemos *adentro*, intentando entenderlo a partir de lo que investigamos *afuera*. Todo el tiempo, dentro y fuera nos hablan el uno del otro, son categorías que descuartizan al mundo real, haciéndonos creer que lo conocemos y entendemos.

En la fotografía *Father Duffy, Times Square*, dentro y fuera dialogan y se oponen de distintas formas y niveles. En primer lugar, lo que está dentro de la imagen también queda fuera de ella: la estatua de Father Duffy, motivo central de la composición, es algo que sólo podemos imaginar.

Al estar envuelta, queda fuera del alcance de nuestros ojos: no la conocemos. Lo mismo sucede con los letreros publicitarios. Ninguno aparece completo en la imagen. Uno que otro podemos adivinarlo porque son parte de nuestra vida diaria, pero los otros, aunque están dentro de la fotografía, también quedan fuera de lo que conocemos.

En un nivel más profundo, la estatua de *Father Duffy* también revela un juego de opuestos. Envuelta de manera irregular en tela negra, es una imagen imponente no sólo por su tamaño y color sino porque nos remite, inevitablemente, a la imagen de un muerto. En el caso de esta imagen mental, el contraste entre dentro y fuera (de una envoltura) nos hace pensar en la oposición vida-muerte. Al mismo tiempo, el hecho de que la estatua se encuentre envuelta, implica que aún está fuera de la comunidad, no es parte de ella porque está dentro de la tela y nadie puede conocerla ni interactuar con ella. En cierta forma, es una estatua muerta.

Finalmente, esta breve reflexión sobre el dentro y fuera de la fotografía nos revela que *Father Duffy, Times Square* no es una imagen que refleje de manera fiel una realidad. Por el

contrario, se trata únicamente de la interpretación que hizo Abbott de un momento y espacio determinados, con la intención de seguir construyendo el discurso visual de *Changing New York*. Elegir un encuadre, como se ha hecho evidente en este análisis, significa también no elegir muchos otros: *dentro y fuera* son decisiones intencionales. El reto, sin embargo, es jugar en el espacio que se abre entre uno y otro y que es el único donde el conocimiento puede imaginarse y construirse.

¹ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 185.

² Bonnie Yochelson. Berenice Abbott: *Changing New York*. New York: The New Press, 1997, consultado en línea en: http://www.masters-of-photography.com/A/abbott/abbott_articles2.html

³ Idem.

⁴ Sacerdote que participó en la guerra de Estados Unidos contra España en 1898 y que hasta su muerte, en 1932, sirvió a la comunidad teatral de Times Square. En: New York City Department of Parks and Recreation: <http://www.nycgovparks.org/parks/M093/highlights/9750>

La construcción de un lenguaje

La obra de Joaquín Torres García

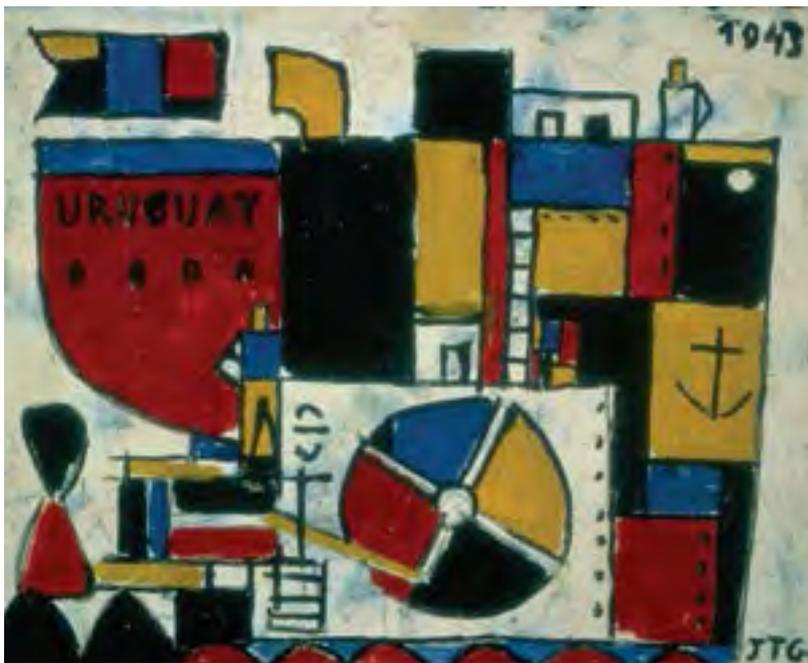
Magnolia de la Garza

En 1934, Joaquín Torres García (1874) volvió a Uruguay, después de haber vivido en España, Francia, Italia y Estados Unidos por más de cuarenta años. Fue en España, específicamente en Barcelona, donde estudió arte y se incorporó al circuito artístico, entrando en contacto con las vanguardias artísticas, y con las nuevas corrientes pedagógicas desarrolladas en Europa durante las primeras décadas del siglo XX.

A su regreso, publicó el manifiesto *La Escuela del Sur. Claves del arte de nuestra América* (1935), en el que escribió: “Nuestro Norte es el Sur, ir a una positiva originalidad nuestra”. Con esta frase Torres García propuso la creación de un lenguaje artístico moderno propio de América Latina, e independiente del discurso y la tradición europeos. Alrededor de este manifiesto, Torres García generó un taller bajo el nombre de *Taller Torres García* y que más tarde se conocería como la Escuela del Sur.



Joaquín Torres García,
Constructivo con campana, 1932
Óleo sobre tela
90.3 x 77.4 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA



Pero, ¿cómo construir un lenguaje propio? Para el artista, dicho lenguaje debía ser ajeno a causas políticas, sociales y religiosas; debía de recuperar el lenguaje plástico de las culturas prehispánicas, sobre todo sus valores geométricos y abstractos, así como distanciarse de la importación cultural de estilos europeos como el posimpresionismo y el *art nouveau*.

Al igual que artistas como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian o Kasimir Malevitch, Torres García abogaba por un arte que debía producirse

Joaquín Torres García
Barco constructivo, 1943
 Óleo sobre madera
 80.3 x 91.3 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA
 Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011

a partir de la geometría y la abstracción, los cuales constituían un lenguaje neutro y universal,¹ ya que se suponía que todos podían entender las formas geométricas de igual manera, por lo que la geometría funcionaría como una lengua común. En un panfleto publicado en septiembre de 1943,

con motivo de la muestra del Taller Torres García, el artista afirmó que: “el arte constructivo es aquel que, apoyado en conceptos universales, puede llegar a una verdadera construcción en la que todo esté comprendido”.²

El interés por la geometría se relaciona con la cercanía del artista a la teosofía, una corriente de pensamiento que busca reconciliar el pensamiento científico, el filosófico y el religioso para desvelar la realidad oculta tras las apariencias.

La geometría y la abstracción fueron vistas por los círculos cercanos a la teosofía como lenguajes plásticos que despojan de toda la ilusión a la pintura. El artista uruguayo no fue el único artista seguidor de la teosofía. Kandinsky y Mondrian también se vieron influenciados por esta doctrina tanto en sus pinturas como en sus textos.

Al igual que varios artistas europeos de su generación revaloraron el arte de distintas culturas de la Antigüedad, así como de las llamadas “culturas primitivas”, la atracción de Torres García por las culturas prehispánicas se vinculó con el uso de la abstracción y la geometrización de sus representaciones visuales. A diferencia de lo que hiciera el

muralismo mexicano o la Escuela Mexicana de Pintura, Torres García y los miembros de su taller no retomaron motivos prehispánicos dentro de sus composiciones ni tampoco estas culturas fueron un tema dentro de sus obras; más bien, su afinidad con el arte de los antiguos pueblos americanos residió en las composiciones constructivistas que éstos crearon, al plasmar ideas a través de símbolos.

Los temas de Torres García, así como los de algunos de los artistas del Taller, nos hablan de un arte vinculado con la ciudad, lejano a escenas pintorescas o costumbristas, donde imágenes del puerto, locomotoras, grúas, trasatlánticos, cajas de mercancías, chimeneas de vapor, cuerdas y hangares se mezclan con letras y números. Todos estos elementos son vistos como formas y no como cosas, ya que “los objetos, a menos que sean convertidos en formas abstractas, no armonizarán entre sí”.³ Algunos de estos objetos los encontramos en las dos obras que forman parte de la colección del Museo Tamayo: *Constructivo con campana* (1932) y *Barco constructivo* (1943), en las cuales los objetos aparecen sin un orden jerárquico, sin la intención de retratar o documentar una escena, evitando

toda cuestión anecdótica. En cambio, ordenan y construyen a partir de patrones geométricos y reducen aspectos cromáticos a paletas específicas. En *Constructivo con campana* la paleta se restringe a tonos tierras y grises a los que se les suma el negro y el blanco, recordando la paleta de obras cubistas como las de Georges Braque. Por el contrario, en *Barco constructivo*, la paleta se basa en colores primarios junto con el negro y blanco, similar a las obras de Piet Mondrian.

La obra y los textos de Torres García y la Escuela del Sur pretendieron crear un lenguaje artístico moderno, característico de América Latina, pero no anclado en el folclore.

Durante una conferencia dictada en 2006, el crítico y curador estadounidense Robert Storr indicó que la modernidad es la suma de sus contradicciones.⁴ Siguiendo esta idea, el lenguaje moderno que propuso Torres García también está compuesto por sus contradicciones. Por un lado, buscó desprenderse de la tradición europea –aunque se formó en dicha tradición y compartió lenguajes plásticos de artistas y corrientes europeas, pertenecientes a las vanguardias y no a los círculos académicos. Estos

lenguajes formaron parte de su propuesta artística; además, llegó a publicar textos de Piet Mondrian y Amédée Ozenfant en la revista del Taller Torres García.

Por otro lado, pese a buscar en las culturas prehispánicas un antecedente del arte geométrico y abstracto –para aseverar que el constructivismo provenía de América– no existe en su propuesta un estudio profundo de las culturas en las que dice inspirarse; más bien las trató como algo uniforme y sin hacer diferencias regionales o cronológicas.

En su afán por dejar atrás la tradición europea y construir algo “propio”, Torres García recurre a conceptos como “universal”, que forman parte de un discurso europeo de dominación. Si bien no se puede negar que esa universalidad que plantea el artista está ligada más a concepciones teosóficas, que a discursos de poder. Quizá su contradicción más grande sea la de pretender crear un lenguaje artístico latinoamericano sin pensar en las diferencias culturales que se dan en esa geografía y entendiendo a la región desde un punto de vista europeo.

No obstante la ambivalencia en la propuesta de Torres García, existe

una aportación al discurso plástico latinoamericano, como menciona Mari Carmen Ramírez, quien reconoce en la obra de este artista “el primer intento sistemático de afrontar la construcción de una tradición artística autónoma para Latinoamérica, a partir de las artes visuales”,⁵ lo que implica un intento por crear una identidad desde las artes, posicionándose frente una tradición y buscando retomar el propio contexto para crear un lenguaje propio.

¹ El interés por la búsqueda de un lenguaje universal a través de la geometría y la abstracción quedó de manifiesto en textos de Piet Mondrian, Amédée Ozenfant o la “Declaración de la Fracción Internacional Constructivista del Primer Congreso Internacional de Artistas Progresivos”, firmada por Theo van Doesbourg, El Lissitsky y Hans Richter en 1922.

² Texto publicado con motivo de la exposición del Taller Torres García en 1946. Reimpreso en: *La escuela del Sur: El legado del Taller Torres García en el arte latinoamericano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

³ Joaquín Torres García, “Nueva Escuela de Arte del Uruguay”, 1946, en *La escuela del Sur: El legado del Taller Torres García en el arte latinoamericano*, Op. cit.

⁴ Robert Storr, *School of Visual Arts 20th Annual National Conference on Liberal Arts and the Education of Artist: Reassessing the Modern, Modernity and Modernism*. 19 oct., 2006.

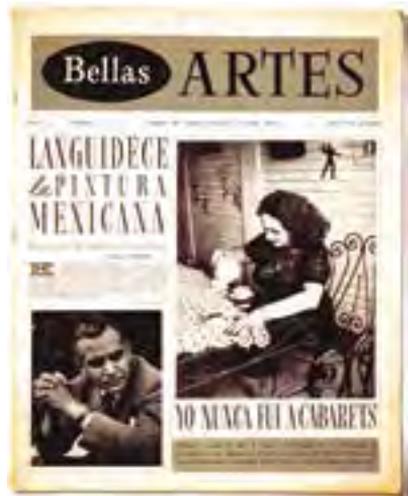
⁵ Mari Carmen Ramírez, *La escuela del Sur: El legado del Taller Torres García en el arte latinoamericano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 117.

Vetas por explorar: archivos documental y fotográfico del Museo Tamayo

Juan Carlos Pereda

Las instituciones están regularmente sustentadas en el cimiento sólido del conocimiento de su vocación, de su misión y en su caso de quien las crea, les da forma y sustancia. Los acervos documentales con los que cuenta el Museo Tamayo son de variada naturaleza y representan una de sus fortalezas más reconocidas. Los archivos documentales acerca de la persona y de la significación de la obra de Rufino Tamayo son los más importantes que existen y se nutren constantemente con los aportes de investigadores y las nuevas ediciones que capta la oficina de Derechos de Autor del artista. Estos acervos tienen diversa naturaleza pues los hay de orden hemerográfico, bibliográfico, documental e iconográfico.

La constancia de Olga Tamayo, esposa de Rufino, permitió la formación de un archivo hemerográfico que contiene



periódicos y revistas que registran noticias, crónicas y análisis de la vida, las exposiciones y las obras de Rufino Tamayo. Este extenso archivo inicia con la primera noticia sobre Tamayo aparecida en 1921 y termina con las crónicas de la muerte de Olga, acaecida en 1993. El archivo está en actualización con el puntual registro y archivo de las publicaciones que contienen

noticias del artista. Las revistas son un capítulo apasionante, pues la mayoría de ellas se conservan completas, así que se puede apreciar el contexto en que se publicó la noticia, se realizó el análisis de la obra, o se difundieron las imágenes de la pintura y retratos del artista.

Los archivos iconográficos también tienen gran importancia porque en ellos se ha preservado la evolución de las imágenes de Rufino y de Olga Tamayo. Ese archivo posee impresiones de algunos de los más importantes artistas de la lente del siglo XX, como Lola y Manuel Álvarez Bravo, Irving Penn, Arnold Newman, John Rawlings, Nickolas Murray, Cornell Capa, Rogelio Cuéllar y Rafael Dóniz, entre muchos otros. Asimismo, se han formado archivos de gran valía para las ediciones de catálogos y libros de difusión. Un banco de imágenes, aún en construcción, incluye el registro fotográfico de trabajos pictóricos del artista, dibujos y obra gráfica, fotografiados en blanco y negro para su estudio; también se cuenta con un archivo profesional en formatos ektachrome y digital listos para su publicación. Este material está a disposición de investigadores, estudiantes, periodistas y público interesado,

con la realización de algunos sencillos trámites y con la solicitud de derechos de reproducción. La oficina de Derechos de Autor de Rufino Tamayo se encarga, dentro de la estructura del museo, de facilitar y normar el acceso público a este universo de formas y colores que representa la obra del artista.

Una manera inédita de abordar los archivos ocurrió este año con la exposición *Uno sin el otro. Fotografías y películas de viaje de Rufino Tamayo/Retrato de su curador* (febrero-junio), en la cual el artista uruguayo Alejandro Cesarco utilizó por primera vez las imágenes captadas por Tamayo durante sus diversos viajes por México y el mundo a lo largo de su carrera como pintor. En esta exposición se observaron más de 300 diapositivas y 19 películas que dieron cuenta de paisajes, fisonomías, escenas de la vida cotidiana y la fiesta popular, capturados por el ojo de Tamayo.

Por otra parte, los archivos sobre Tamayo han nutrido las investigaciones de postulantes a licenciaturas, maestrías y doctorados en historia del arte y otras disciplinas afines, tanto de universidades mexicanas como extranjeras. Algunas tesis han recibido menciones honoríficas



como la de Nuria Rico Caso, quien trabajó sobre la obra gráfica de Rufino Tamayo, con la tesis *Al pie del tórculo, las estampas de Rufino Tamayo*, tesis para obtener la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana; y la de Blair Paltridge, quien escribió *Prehispanic Imaginary in the Art of Rufino Tamayo* (1988), para su maestría en arte por la San Francisco State University.

Tres tesis elaboradas con un apoyo importante de los archivos del Museo Tamayo ahora son libros: se trata de la tesis de maestría en arte que presentó Norma Ávila,

en la Universidad de Querétaro, en torno a la relación del arte de Rufino Tamayo y el cosmos, titulada: *La proyección de la astronomía y la era espacial en la obra de Rufino Tamayo (1946–1989)* publicada en 2010; la de la doctora en historia del arte Ana María Torres, cuyo trabajo de doctorado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se convirtió en el interesante libro *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo (1920–1960)*; lo mismo ocurrió con un capítulo revelador de la tesis de la doctora Ana Garduño Ortega, quien escribió una

investigación sobre la colección del Dr. Alvar Carrillo Gil cuya versión bibliográfica lleva el título: *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, editado por la UNAM y la Coordinación de Estudios de Posgrado, en 2009.

De este modo, usando estos ricos acervos como una herramienta valiosísima de investigación e interpretación, el Museo Tamayo cumple con las funciones de estudiar y difundir para disfrute y conocimiento el arte de Rufino Tamayo.





Monika Sosnowska. *Escalera de incendios*, 2011



Agradecemos a **reinventando** / los seguros el apoyo para la realización de las exposiciones y las actividades del Museo Tamayo, así como su significativa contribución al Fondo de Adquisiciones de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

AYER

Aprender a mirar: 30 años del Museo Tamayo

La creación del Museo de Arte Internacional Rufino Tamayo tenía un claro objetivo: dar a conocer en México la colección de arte moderno internacional que el pintor formó durante varios años y de este modo cultivar el panorama visual del público mexicano mostrando un fragmento de las obras más representativas de las vanguardias del siglo XX.

La empresa artística de Tamayo se materializó el 29 de mayo de 1981 con ayuda del Grupo Alfa y Grupo Televisa. Cinco años más tarde, el 9 de septiembre de 1986 el museo se integró a la Red Nacional de Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). El objetivo fundacional se ha consolidado en estas tres décadas, ya que la formación de una educación estética se acrecentó con la exposición de obras de arte contemporáneo internacional.

El Museo Tamayo más que mostrar la obra del pintor oaxaqueño pretende ser un espacio en donde confluyan las últimas tendencias artísticas

y la colección permanente, a fin de enriquecer la cultura visual de los mexicanos y, por supuesto, de los extranjeros que residen en nuestro país o están de visita.

El siguiente recuento se enfoca en algunas de las exposiciones más sobresalientes en el Museo Tamayo a partir de su incorporación al INBA. Como se verá, hay artistas modernos, contemporáneos, nacionales y extranjeros, que han conformado un crisol en la escena cultural de nuestro país con el primordial objetivo de que todo aquel que acuda al museo aprenda y reaprenda a mirar la realidad que lo desborda.



*Presencia y obra de Josep Grau-Garriga
(enero-marzo, 1987)
Convivencia con el artista*



*Armando Morales. Pintura
(julio-septiembre, 1990)*



Edgar Negret
De la máquina al mito
(febrero-mayo, 1992)
Vista general de salas



Julian Schnabel
Retrospectiva
(enero-marzo, 1995)
Inauguración



Louise Bourgeois
La elegancia de la ironía
(mayo-agosto, 1996)
Recorrido en salas

*La Escuela del Sur. El taller
de Torres García y su legado*
(marzo-junio, 1993)
Aspecto de la sala



Yoko Ono. Exit
(octubre-noviembre, 1997)
Panorama de la instalación



Gabriel Orozco
(octubre, 2000- febrero, 2001)
El artista durante la
inauguración





Hojas de sala

Hiroshi Sugimoto, 2001



Douglas Gordon, 2003



Peter Fischli - David Weiss, 2005

*Al filo del deseo.
Arte reciente en
India, 2005*

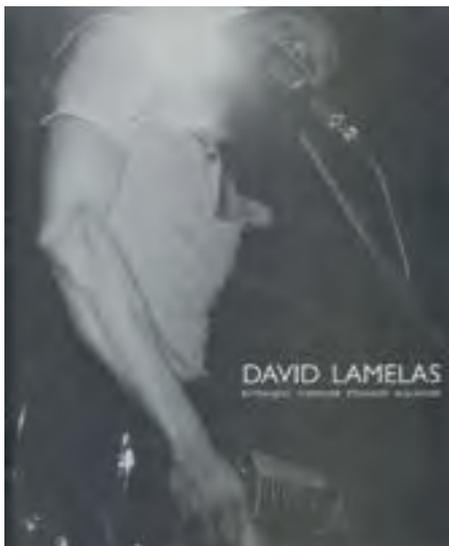


*Tamayo
reinterpretado, 2008*



*Thomas Hirschhorn:
Stand alone, 2008*





Catálogos

David Lamelas
Extranjero, foreigner, étranger,
ausländer, 2005



Jesús Rafael Soto. Visión en
movimiento, 2005

Bas Jan Ader, 2004



*Liliana Porter
Línea de tiempo, 2009*



Microhistorias y macromundos

Esta serie de exposiciones del Museo Tamayo reúne proyectos artísticos que desde la perspectiva del arte contemporáneo recuperan momentos, personajes y obras del pasado que han quedado con frecuencia fuera de las narrativas oficiales de la historia. A continuación presentamos un panorama de los proyectos exhibidos.

Microhistorias y macromundos I
17 de abril a 28 de agosto de 2010
Curaduría: Magalí Arriola

Joachim Koester
Del jardín secreto del sueño

Adrià Julià
Indicaciones para otro lugar

Tanto *Del jardín secreto del sueño* de Koester, como el proyecto de Julià, *Indicaciones para otro lugar*, introducen 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. Para Koester una fotografía, antes que capturar un instante del presente, establece un puente entre nuestro imaginario del pasado y la percepción de determinadas situaciones que surgen proyectadas a futuro; su práctica localiza y revela aquello que suele permanecer oculto en las narrativas oficiales. Por lo mismo, los episodios que explora en su obra se encuentran con frecuencia vinculados con una historia alterna 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 contracultura y de fenómenos como la magia y el ocultismo (de Alister Crowley a Charles Manson o Carlos Castaneda).



Del jardín secreto del sueño
Panorama de la sala

Fotografías: Ramiro Chaves



Vistas generales de la exposición
Del jardín secreto del sueño



The Hashish Club - 2009

Instalación con película de 16 mm
transferida a DVD, fotografía
en blanco y negro y lámparas marroquíes
Cortesía Galería Jan Mot y el artista



Julià rastrea las ruinas y restos de las comunidades (falansterios), fundadas por los seguidores de Charles Fourier que desertaron de Europa y vinieron a probar fortuna en el “Nuevo Continente”. Su investigación alude a los desplazamientos e interpretaciones del pensamiento de este filósofo francés, visionario, que entrando el siglo XIX, se manifestó en contra de los males de la civilización, presagiando las posibilidades de un cambio en el orden social a partir de la liberación de las pasiones humanas. Las influencias

La plaga (La Réunion), 2009
 Saltamontes disecado con un proceso electroquímico con cobre
 Cortesía del artista

de Fourier se extienden desde los arranques revolucionarios de la Europa decimonónica hasta movimientos como el surrealismo de André Breton y el situacionismo de Guy Debord. La obra de Adrià Julià se refiere a la suerte que sufrieron muchas de estas colonias, cuyos vestigios subsisten tanto en las culturas locales como en las supersticiones populares.



Ruinas da Fala - 2009

Instalación de cine y video en dos canales
Película de 16mm blanco y negro, sonora,
transferida a video
Cortesía del artista





Microhistorias y macromundos II

17 de septiembre de 2010 a 6 de marzo de 2011

Curaduría: Magalí Arriola en colaboración con Magnolia de la Garza

Un lugar fuera de la historia

Artistas participantes:

Francis Alÿs (Bélgica, 1959)

Olivier Debroise (Jerusalén, 1952 – México, D.F., 2008)

Harun Farocki (Neutitschein en la Checoslovaquia anexada a Alemania, 1944)

Jill Magid (Bridgeport, Estados Unidos, 1973)

Domingo Malagón Alea (Madrid, España, 1916)

Haan van Meegeren (Deventer, Holanda, 1889 – Ámsterdam, Holanda, 1947)

Museum of American Art (MoAA) con sede en Berlín

Tina Modotti (Udine, Italia, 1896 - Ciudad de México, 1942)

Melvin Moti (Róterdam, Holanda, 1977)

Nedko Solakov (Cherven Briag, Bulgaria, 1957)

Simon Starling (Epsom, Reino Unido, 1967)

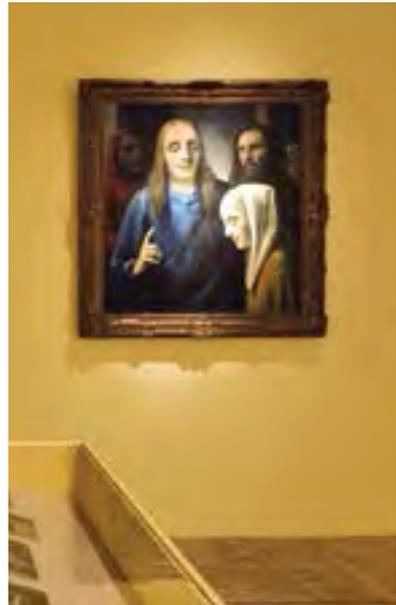
Hito Steyerl (Munich, Alemania, 1966)

Un lugar fuera de la historia considera el involucramiento tanto de obras de arte, artistas, historiadores e instituciones en materia de infiltración política e instrumentación ideológica que al final derivó en la elaboración de una red de comunicación a nivel internacional.

La exposición toma en cuenta el papel instrumental que dichos actores han jugado en la construcción de la historia a través del arte, y a la vez cómo la propia historia del arte ha sido frecuentemente escrita a partir de un escenario político particular.

El proyecto se refiere también a la producción artística, sus sistemas de distribución y agentes de propagación como herramientas secretas para generar una plataforma para el cambio.

Al reunir trabajos artísticos, imágenes de archivo y ensayos visuales de carácter analítico o especulativo, la exposición explora episodios de la vida y obra de personajes legendarios –o no–, así como la historia de instituciones artísticas fundacionales (como lo son Tina Modotti, Domingo Malagón Alea, Anthony Blunt, Han van Meegeren o el Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre otros) que estuvieron involucrados en el espionaje o la infiltración



Cristo y la mujer adúltera, 1930-44
Han van Meegeren
Óleo sobre tela, Colección Netherlands
Institute for Cultural Heritage

Fotografías: Ramiro Chaves

cultural para llevar a cabo una agenda política oculta.

Este proyecto pone en perspectiva conceptos como identidad y autoría, falsificación y autenticidad, gloria e infamia, con el propósito de abordar las conexiones y encuentros entre la práctica artística y la actividad política como arma o herramienta para el activismo y la resistencia.



Montaje de fotografías y documentos de Tina Modotti



Fragmento de texto, 16 fotografías y 3 tarjetas postales
provenientes del archivo de Olivier Debroise (1952-2008),
relacionados con su novela inédita —*Traidor, ¿y tú?*



Vista en sala de la obra de Harun Farocki

Respite - 2007

Aplazamiento

Video - 20'

Cortesía del artista



Montaje de las obras
de Domingo Malagón Alea



Montaje de obras de Simon Starling (1967)



Simon Starling (1967)
Project for a Temporary Public Sculpture (Hiroshima), 2009

Jill Magid
El pastor, 2007-08
Escultura en bronce 3/5
Cortesía de la artista e Yvon
Lambert, París y Nueva York



Vista general del montaje del Museum of Modern Art

Microhistorias y macromundos III

26 de marzo a 7 de agosto de 2011

Curaduría: María Lind

Abstracción posible/Abstract Possible: The Tamayo Take

Artistas participantes:

Doug Ashford

(radica en Nueva York)

Claire Barclay

(radica en Glasgow)

José León Cerrillo

(radica en la Ciudad de México)

Matias Faldbakken

(radica en Oslo)

Claudia Fernández

(radica en la Ciudad de México)

Liam Gillick

(radica en Nueva York y Londres)

Wade Guyton

(radica en Nueva York)

Gunilla Klingberg

(radica en Estocolmo)

David Maljković

(radica en Zagreb)

Goldin+Senneby

(radican en Estocolmo)

Mai-Thu Perret

(radica en Nueva York y Ginebra)

Bojan Šarčević

(radica en Berlín y París)

Salón

(radican en la Ciudad de México)

Seth Price

(radica en Nueva York)

Walid Raad

(radica en Nueva York)

Ultra-red

(radican en Los Ángeles principalmente)

Emily Roysdon

(radica en Nueva York)

Anton Vidokle

(radica en Nueva York y Berlín)

La exposición colectiva *Abstracción posible/Abstract Possible: The Tamayo Take** sugiere que prestemos atención y reconsideremos los aspectos cruciales detrás del fenómeno de la abstracción que se expresan en el arte contemporáneo.

La mayoría de las obras en la exposición ya existían y fueron reunidas y organizadas dentro de los límites de un espacio de exhibición con rasgos abstractos en sí mismo. Algunas de las obras "tomaron" las salas, cubriendo todo el piso, como la obra de Wade Guyton, y ocupando gran parte de las paredes, como el papel tapiz de Mai-Thu Perret. Otras expresiones



Identidad gráfica de la exposición en el Museo Tamayo.

Fotografías: Ramiro Chaves

artísticas, que forman parte de esta muestra, se presentaron en diferentes momentos durante el tiempo que duró la exhibición, tal es el caso del colectivo Ultra-red, quien llevó a cabo un taller sobre la educación radical. El grupo Salón (radicado en la Ciudad de México) fue invitado a diseñar plataformas discursivas acerca de la abstracción: dos eventos públicos se desarrollaron en el Museo Tamayo y una está en línea: www.abstractpossible.org

Las obras de *Abstracción posible* estudian e involucran tres líneas principales de investigación: abstracción formal, abstracción económica y retracción (del latín *abstrahere*: retraer). Esta última línea de trabajo, expuesta con más énfasis en la muestra, funciona como un recurso intelectual que cuestiona y plantea la posibilidad de que, entre otras cosas, los artistas tengan un mayor margen de libertad y de creación de espacios para autogenerar iniciativas –“retraídas”– en el campo de la producción cultural.

*Abstracción posible forma parte de un proyecto de investigación sobre la abstracción y el arte contemporáneo, de la curadora Maria Lind, que se presentará de 2010 a 2012 en distintas sedes incluyendo Malmö, Zúrich, Estocolmo y Stuttgart.



Vista general y detalle de *New Flesh 2010*, 2010. Obra de Claire Barclay



La belleza oculta, 1988-2011,
de Claudia Fernández; y al fondo,
Imágenes con sus propias sombras, 2008,
de David Maljković



En primer plano: *Hotel Edén*, 2009,
de José León Cerrillo



En primer plano: *New Flesh* 2010, 2010
de Claire Barclay; al fondo: *Ensayos en el
mismo día en 1966*, 2011, de Doug Ashford



Esferas de la obra *Mantric Mutation*,
2004-11, de Gunilla Klingberg

DESCUBRE

QUÉ ES

LO CONTEMPORÁNEO

en

RUFINO

TEXTOS

VISITAS

DIÁLOGOS

PERFILES

www.rufino.mx

Un proyecto editorial de Salón-DF para el Museo Tamayo

INTERVALO

Súmate

Programa de membresías

La misión y razón de ser de la **Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.** (FORT) es apoyar al Museo Tamayo, uno de los espacios culturales más representativos de la escena artística contemporánea de México y con gran reconocimiento en el extranjero.

En la FORT estamos convencidos del beneficio de unir esfuerzos para mantener vivo el legado del maestro Tamayo al promover y difundir el arte contemporáneo en México.

Al sumarte a la FORT, contribuyes al desarrollo cultural de México y logras que más personas puedan conocer y disfrutar el arte contemporáneo.

¡Súmate! Hay dos maneras de hacerlo: con las membresías o donaciones.

Puedes realizar una donación al Museo Tamayo a la cuenta:

Beneficiario: **FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO, A.C.**

Banco: **HSBC**

Suc. **3557**

Cuenta: **4015402183**

Clabe: **021180040154021836**

o por cheque a nombre de “Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.”

Tus donaciones son deducibles de impuestos a partir de \$500 pesos

Para mayor información sobre las membresías y donaciones, comunícate a la FORT al 5553.3931 o a través de fort@museotamayo.org

BENEFICIOS

Acceso gratuito al Museo Tamayo para el titular, durante un año.



Acceso gratuito al Museo Tamayo para el titular con un acompañante, durante un año.



Recibo de donativo deducible de impuestos.



Credencial de socio



Invitación a todas las preinauguraciones y eventos especiales del museo.



Entrada gratuita a otros espacios museísticos: Museo Franz Mayer, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo Nacional de Arte (MUNAL) y Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO).



Descuento de 10% en la Tienda del museo.



Descuento de 10% en la Cafetería del museo.



Suscripción a la revista Rufino (impresa semestralmente)



Descuento especial en los cursos y talleres que organice el museo.



Invitación a inauguraciones, visitas guiadas y eventos especiales de otros museos y galerías.



Nombre del benefactor en el muro de donantes y publicaciones del museo.



Invitación a participar en viajes culturales, exclusivos para miembros de la FORT.



Artistas, expositores y colaboradores

Artistas

BERENICE ABBOT (Estados Unidos, 1898-1991).

Fotógrafa estadounidense famosa por su serie documental sobre Nueva York, así como por su trabajo innovador en el campo de la física. Estudió escultura en Nueva York y París.

A partir de los años veinte del siglo pasado se dedicó a la fotografía, debido a la influencia del artista estadounidense Man Ray.

MARTIN CREED (Inglaterra, 1968). Artista y

miembro del proyecto y banda, *Owada*, formada en 1994, con el que hizo el disco *Nothing*, en 1997. Las palabras y la música siempre han sido fundamentales en la práctica artística de Creed. Con ellas construye canciones tanto divertidas como tristes en cuestión de segundos.

JOHN CHAMBERLAIN (Estados Unidos, 1927).

Estudió en el Art Institute of Chicago (1951-52) y en el Black Mountain College (1955-56). Considerado por la crítica como artista del expresionismo abstracto, es reconocido por sus esculturas hechas de partes de automóviles. Desde la década de los cincuenta, Chamberlain trabaja con acero triturado y otros materiales para crear sus esculturas. Ha expuesto en las bienales de Sao Paolo, Venecia, Documenta y Kassel, entre otras.

GOLDIN+SENNEBY Radican en Estocolmo.

Simon Goldin y Jakob Senneby trabajan en conjunto desde 2004. Sus investigaciones se centran en las estructuras jurídicas y financieras del sistema capitalista. Han expuesto en Witte de With, Róterdam; Malmö Konsthall, Malmö; Serpentine Gallery y Gaswork, Londres; y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, entre otros espacios.

LUISA LAMBRI (Italia, 1969). Fotógrafa.

Su trabajo ha estado en la Bienal de Venecia, específicamente en las exposiciones dAPERTutto (1999), donde ganó el León de Oro y *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer* (2003). Ha expuesto de manera individual en diversas sedes internacionales como el Baltimore Museum of Art; The Menil Collection, Houston; the Palazzo Re Rebaudengo, Guarene d'Alba, Italia; y el Hammer Museum of Art en Los Ángeles.

PABLO LEÓN DE LA BARRA (México, 1972).

Vive en Londres desde 1997. Licenciado en Arquitectura por la Universidad Iberoamericana, maestría en Desarrollo y Cultura Urbana en el University College London, doctor en Historia y Teoría de Arte y Arquitectura por la Architecture Association London. Trabaja como curador independiente y es editor de su propio blog: <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com>.

ROMAN ONDÁK (Eslovaquia, 1966). Vive y trabaja

en Bratislava. Estudió en Slippery Rock University, Pennsylvania (1993) y en la Academy of Fine Arts, en Bratislava (1988-1994). Ha presentado su obra en diversos lugares del mundo, especialmente en Europa y Estados Unidos como Praga, Zúrich, Róterdam, Varsovia, Budapest, Londres, Berlín, Nueva York y San Francisco. Algunas de sus exposiciones individuales son: Galleria civica di arte contemporanea, Trento, (2011); *Before Waiting Becomes Part of Your Life*, Salzburger Kunstverein, Salzburgo; *Shaking Horizon*, Villa Arson, Niza; *Glimpse*, Fondazione Morra Greco, Nápoles (2010); *Rear Room*, Johnen Gallery, Berlín; *Measuring the Universe*, Museum of Modern Art, Nueva York; *Loop*, Czech and Slovak pavilion, 53ª. Bienal de Venecia; y *Fluid Border*, gb agency, París (2009).

Colaboradores

ALEJANDRO HERNÁNDEZ GÁLVEZ

Arquitecto. Fue becario del FONCA en el programa de jóvenes creadores en 1994. Finalista en los concursos del Zócalo y, con F304, de la Biblioteca José Vasconcelos y ganador del concurso para Centro, escuela de diseño, cine y televisión. Ha participado en las exposiciones *Mexico City Dialogues* en Nueva York, y en las bienales de Arquitectura de Róterdam, Sao Paolo, Canarias y Venecia. Es profesor en las escuelas de arquitectura de las universidades Anáhuac e Iberoamericana de la Ciudad de México. Su blog es: otrootroblog.blogspot.com

WILLY KAUTZ Maestro en estética filosófica y curador de arte contemporáneo. Actualmente coordina el área de Artes Visuales de la Casa del Lago de la UNAM. Fue curador asociado del Museo Tamayo, 2001-2004. Entre sus principales exposiciones destacan: *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo Tamayo y MARCO, Monterrey (2002); *Gordon Matta-Clark: proyectos Anarquitectónicos*, Museo Tamayo (2003); y *Mira Schendel. Continuum amorfo*, Museo Tamayo y MARCO, Monterrey (2004); además de *Simplesmente elas exalam*, Galería Leme, Sao Paulo (2005); curaduría de la exposición *I am he as you are he as you are me and we are all together*, Central de Arte, Guadalajara (2005).

MARÍA MINERA Tiene estudios en historia del arte, filosofía y teoría crítica y en la actualidad se desempeña como crítica de arte en diversas publicaciones.

JORGE MUNGUÍA Arquitecto y curador. Impulsor creativo de diversos proyectos culturales y ciudadanos como Salón, Pase Usted, Genera, Tomo y Modo, entre otros.

MARCELA QUIROZ Historiadora de arte, maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana y doctora en Teoría Crítica por el 17, Instituto de Estudios Críticos. Investigadora y curadora independiente. Escribe periódicamente en distintas publicaciones de arte y crítica cultural como *Curare*, *ArtNexus* y *salonKritik*. Editora y traductora para museos en México y Estados Unidos. Becaria de la Fundación/Colección Jumex desde 2007. Directora curatorial de ART SAN DIEGO 2011 (San Diego); entre sus últimas curadurías: *confes(s)ion(e)s*, JAUS gallery, Santa Mónica, California (2010); *patrones residuales y decaimiento alfa*, CECUT, Tijuana (2010). Desde 2004 vive y trabaja en Tijuana.

ANDREA TORREBLANCA Obtuvo una maestría en curaduría en el Center for Curatorial Studies de Bard College en Nueva York en 2010. Es licenciada en Artes por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) y ha trabajado en diversas instituciones museísticas como el Centro Cultural Muros en Cuernavaca y el Centro Cultural Tijuana. Ha sido acreedora de una beca de estudio de la Fundación Colección Jumex y de creación del FONCA. Actualmente es curadora independiente y profesora tanto de licenciatura como de maestría en la Facultad de Artes de la UAEM en Cuernavaca.

**CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES**

Consuelo Sáizar
Presidenta

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Alejandra Peña Gutiérrez
*Subdirectora General de Patrimonio Artístico
Inmueble*

Mónica López Velarde
Coordinadora Nacional de Artes Plásticas

Carmen Cuenca Carrara
Directora del Museo Tamayo

José Luis Gutiérrez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Héctor Orestes Aguilar Cabrera
Coordinador de Publicaciones

MUSEO TAMAYO

Carmen Cuenca Carrara
Directora

Martha Sánchez Fuentes
Subdirección Técnica

Edgar López Soto
Subdirección Administrativa

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Subdirección Curatorial

CURADURÍA

Magali Arriola
Curadora en jefe

Daniela Pérez Villa
Curadora Asociada

Magnolia de la Garza
Curadora Asociada

Adriana Domínguez
Asistente de Subdirección Curatorial

Fernando Rodríguez González
Centro de Documentación

Liliana Martínez Domínguez
Registro de obra

Enrique Posadas Vargas
Bodega

Arturo Jiménez
Asistente de Curaduría

EDUCACIÓN

Víctor Castro
Curador Educativo

Ana Paola Pacheco Romero
Asistente Educativo

Raquel Venegas Aparicio
Tallerista de Jugando con Tamayo

EDITORIAL

Arelly Ramírez Moyao
Coordinadora Editorial

Lídice Jiménez Uribe
Diseño

COMUNICACIÓN Y DESARROLLO

Amanda Echeverría Corcuera
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
Atención al Público

Delia Velázquez Gama
Archivo

Roberto Segura Pineda
Almacén

Jesús Rebollar Axotla
Chofer / Mensajero

Jhovani Milian Hernández
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento

Museografía

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

Medios Audiovisuales

Jacobo Isaac Horowich Sánchez
Juan Martín Chávez Vélez

Mantenimiento

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

Seguridad

Alfredo Espíndola Vélez
Alfonso Alvarado Arellano
Gonzalo López Bazaldú

Personal de apoyo

Alejandra Carreón Chávez
Juan Osorio Bautista

Isaías Bueno Hernández
María Eleazar Barrera Espinosa
Jorge Cañete Bueno
Gabriel Nieto Santuario
Armando Estrada Gómez

Voluntariado

Eliana Chávez
María Luisa Díaz
Julenne Esquinca
Patricia García
Pilar Gavito
Vivian Kadelbach
Liza Kaufer
Ileana Muñoz
Estibaliz Pinto
Alberto Quintero
Esi Rosenthal
Carmen Soler

Voluntariado en verano

Fernanda Cornejo
Eduardo González Malo
Rafael Hernández
Gabriela Hernández Juárez
Rafaelo López
Regina Martínez Gómez
Roxana Martínez Gómez
Iván Méndez Vela
Edgar Gabriel Pérez
Ana Sofía Rábago Pérez
Mónica Ruiz Vela
Ana Georgina Solano Briseño
Eduardo Zacarías Gaspar
Alberto Ríos de la Rosa, Macalester College, EEUU

Servicio Social

-Perla Pilar Carrillo, Ciencias de la comunicación, Universidad Anáhuac
-Elizabeth Ceballos León, Interpretación, Instituto Superior de Intérpretes y Traductores
-Elizabeth García Cruz Pérez Romero, Interpretación, Instituto Superior de Intérpretes y Traductores
-Rafaelo López Elorriaga, Centro de Estudios Tecnológico del Ángel, Diseño asistido por computadora
-Claudio Nieto Rojas, Arquitectura, Universidad La Salle

FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO, A.C.*Presidente*

David Cohen Sitton

Vicepresidenta

Angélica Fuentes Téllez

Secretaria

Rosa María Bermúdez Flores

Tesorera

Aimée Labarrere de Servitje

Vocal

Magda Carranza de Akle

Patronos

María Eugenia Bermúdez de Ferrer

Rosa María Bermúdez Flores

Magda Carranza de Akle

David Cohen Sitton

Agustín Coppel Luken

Moisés Cosío Espinosa

Alfonso de Angoitia Noriega

Xavier de Bellefon

Antonio del Valle Ruiz

Angélica Fuentes Téllez

Carlos Hank Rhon

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 Zabudovsky Kuper

Círculo Contemporáneo

César Cervantes

Yolanda y Alfredo Delgado

Robert Duarte Guzmán

Marcela E. Ramírez

Gabriela Lobo Tamez

Adrián Pandal

Vanessa Patiño Bonnamaire

Pablo Sepúlveda de Yturbe

EQUIPO FORT*Comercialización*

María Serrano Morodo

Comunicación

Yvette de la Rosa de la Barrera

Derechos de Autor

Pilar Altamirano Quinteros

Tesorería

María Antonieta Hernández

Coordinación editorial
Arely Ramírez Moyao

Comité Editorial
Carmen Cuenca

Juan Carlos Pereda
Magalí Arriola
Daniela Pérez
Magnolia de la Garza

Colaboradores
Alejandro Hernández Gálvez
Willy Kautz
Pablo León de la Barra
María Minera
Jorge Munguía
Marcela Quiroz
Andrea Torreblanca

Diseño original
Project Projects, Nueva York

Diseño en México
Lídice Jiménez Uribe
Paola Álvarez Baldit

Número 4 | Septiembre, 2011

Todas las imágenes de Rufino Tamayo
y de su obra:

© D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México /2011
Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Todas la imágenes de la colección permanente del
Museo Tamayo con autorización de reproducción
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,
2011.

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.

CONCIERTOS DE JAZZ EN EL BOSQUE

Como parte del Programa paralelo durante la etapa de transformación del Museo Tamayo, el programa **Noches de jazz cambia a Conciertos de Jazz en el bosque**, presentando lo mejor de este género musical en el Bosque de Chapultepec.



Rufino Tamayo. Sandías, 1973.
© D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México / 2011. Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Programa 2011

Jan Toussaint Jazz Project **Sábado 24 de septiembre, 12 pm**

El código postal /Alain Derbez **Sábado 22 de octubre, 12 pm**

A Love Electric **Sábado 19 de noviembre, 12 pm**

Entrada libre. Lugar: Pabellón de talleres.

