

RUfíN0

revista de arte contemporáneo del Museo Tamayo





R U f i N O

ÍNDICE

7

EDITORIAL

Reapertura 2012

Carmen Cuenca

EXPOSICIONES

10

APROXIMACIONES A RUFINO TAMAYO

Tamayo/Trayectos

Juan Carlos Pereda y Adriana Domínguez

16

ARTE CONTEMPORÁNEO

El mañana ya estuvo aquí

Julietta González

22

ARTE CONTEMPORÁNEO

Primer Acto

Andrea Torreblanca

27

Los largamente inmóviles

Luigi Amara

28

ARTE CONTEMPORÁNEO

Olinka, o donde se crea el movimiento

Adam Szymczyk

32

PROYECTOS DE ARTISTA

El día del ojo: Pierre Huyghe

Sofía Hernández

38

PROYECTOS DE ARTISTA

Ryan Gander

Javier Rivero

42

PROYECTOS DE ARTISTA

Nueva matemática y otras historias

Magnolia de la Garza

46

PROYECTOS DE ARTISTA

*La activista, el arquitecto, el cazador de
brujas y un estadio de béisbol*

Magnolia de la Garza

50

OTROS PROYECTOS

La cueva de Artaud

ARQUITECTURA

54

EL MUSEO TAMAYO SE TRANSFORMÓ

Ampliación y remodelación

arquitectónica 2011-2012

62

Retos arquitectónicos

Santiago Sánchez-Aedo

79

EPÍLOGO

La luna y el museo temporal

Michael Stevenson y Jan Verwoert

COLECCIÓN MUSEO TAMAYO

82

Un febril impulso: Dubuffet a la luz de Gombrowicz

Daniel Saldaña París

88

Mandala. Delta de siete letras

Luis Rodríguez

92

Simon Starling: Travesías

Alberto Ríos de la Rosa

96

Moonrise Puerto Rico, una propuesta de lectura

Raquel Montes Castro

CONEXIONES TAMAYO

104

Nuevos modelos de construcción de conocimiento

Mónica Amieva

108

La cuestión del espectador crítico

Agnès Merat

112

Qué lejos estoy del pueblo donde he nacido. Gestión cultural y propuestas artísticas noveles en el Oaxaca contemporáneo

Violeta Celis

120

Para saber más

Mónica Amieva, Ana Paola Pacheco y Enrique Arriaga

CARTELERA

130

PROGRAMACIÓN AGOSTO 2012 /
FEBRERO 2013

APUNTE FINAL

134

Biografías o semblanzas de Artistas y
expositores / Colaboradores



El arquitecto Teodoro González de León con personal de Arquitech Constructora y Winco seleccionando material de construcción. Archivo Museo Tamayo.

EDITORIAL

Después de un año de intenso trabajo en la reestructuración arquitectónica, institucional y artística –debido a la ampliación y remodelación de su edificio–, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo reabre sus puertas al público con nuevos y remodelados espacios para consolidarse como un recinto generador de conocimiento. Gracias a la inversión mixta entre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. (FORT) se concretó el proyecto del arquitecto Teodoro González de León, quien junto con el arquitecto Abraham Zabludovsky (1924-2003) diseñaron el edificio original.

Contar con más áreas para las exposiciones de arte contemporáneo, de la colección y de la obra de Rufino Tamayo implica la reproducción de pensamiento crítico que nos ayude a comprendernos como individuos y como sociedad. Para diseminar este pensamiento, el Museo Tamayo busca fortalecerse como un sitio de producción donde se privilegie la investigación curatorial que a su vez derivará en exposiciones, publicaciones, programas públicos y educativos, posicionando al museo como un sitio de producción discursiva.

El Museo Tamayo pretende fortalecerse como un lugar donde el visitante pueda conocer y pensar el mundo contemporáneo. Las exposiciones junto con el programa educativo y las publicaciones conforman una de las diversas maneras de interpretar la vida actual. La propuesta es que el espectador conozca esta interpretación artística del mundo, la observe con detenimiento y piense si está de acuerdo o no con ella.

Invitamos a los lectores de *Rufino* a sumarse a este diálogo con las obras, los textos y los servicios educativos con el fin de que el arte contemporáneo constituya no sólo una experiencia grata sino una significativa transformación en la mirada hacia el mundo.

Este número es una edición conmemorativa, ya que se publica para la reinauguración del museo, documentando a grosso modo la transformación arquitectónica y para celebrar el natalicio de Rufino Tamayo (26 de agosto).

En estas páginas presentamos los proyectos realizados por el equipo curatorial del museo, encabezado por Julieta González y Willy Kautz. La reapertura incluye tres exposiciones colectivas: *Tamayo/Trayectos*, *El mañana ya estuvo aquí* y *Primer Acto*; así como tres proyectos

de artista: Pierre Huyghe, Ryan Gander y Michael Stevenson. También se describen las exposiciones de fin de año: *Olinka* y el proyecto de la artista Pia Rönnicke, además de una nota sobre el mediometraje filmado por Javier Téllez en México, durante el primer trimestre de 2012.

En la sección “Arquitectura” se encuentra la información de la ampliación y remodelación arquitectónicas junto con una serie de imágenes que dan cuenta de la transformación del museo. En “Colección Museo Tamayo” participan: Daniel Saldaña, con un acercamiento al pintor Jean Dubuffet a través del escritor polaco Witold Gombrowicz; Luis Rodríguez, quien analiza la obra *Mandala* de Bruno di Bello desde la perspectiva tipográfica; Alberto Ríos destaca el viaje como proceso de trabajo de Simon Starling; y Raquel Montes propone una serie de ideas para que un público específico de estudiantes se adentre a la fotografía *Moonrise Puerto Rico* de Wolfgang Tillmans.

Hay una nueva sección llamada “Conexiones Tamayo” que pretende integrar la mediación y la programación educativa con lo que sucede en otras áreas de la escena artística contemporánea, englobando la participación del espectador.

En este número, por ejemplo, Mónica Amieva describe el programa educativo del Museo Tamayo; la filósofa Agnès Merat analiza el papel del espectador y la curadora educativa Violeta Celis retrata un aspecto del arte contemporáneo hecho desde Oaxaca, ciudad de nacimiento del fundador de este museo.

El Museo Tamayo se transformó y pretende continuar en este proceso dinámico de generación de ideas. Arquitectónicamente tiene las condiciones. Contribuyamos directivos, personal, voluntarios, críticos, artistas, prensa y público en este modo de conocer y comprender al mundo actual.

Carmen Cuenca

Directora

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

EXPOSICIONES



APROXIMACIONES A RUFINO TAMAYO TAMAYO/TRAYECTOS

JUAN CARLOS PEREDA Y ADRIANA DOMÍNGUEZ

Autor desconocido. Rufino Tamayo en la ciudad de México, 1917. Archivo Olga Tamayo.

Tamayo/Trayectos es una exposición retrospectiva que muestra las diversas maneras en las que el artista oaxaqueño abordó a lo largo de su trayectoria artística algunos temas clásicos de la historia del arte, como el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato, el desnudo femenino y las escenas de género, entre otros.

La muestra comprende 60 pinturas, entre las que destacan obras inéditas y poco vistas por el gran público, algunas de las cuales forman parte de diversos museos de Estados Unidos, como Los Angeles County Museum of Art (LACMA) y el Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, de la Universidad de Berkeley, California.

La selección tiene un interés temático más que cronológico, el cual busca evidenciar el desarrollo del artista y sus aportaciones estéticas al campo de la pintura a lo largo de siete décadas (1920–1990). En este sentido, *Tamayo/Trayectos* apunta a constituirse en un espacio de exploración desde donde deriven líneas de investigación para futuras exposiciones, partiendo de este primer capítulo que se presenta con motivo de la reinauguración del Museo Tamayo, tras su etapa de ampliación y remodelación arquitectónica.

La exposición está diseñada a partir de los géneros clásicos de la pintura: el *Paisaje*, en el que Tamayo experimenta con estilos pictóricos que le ofrecieron desafíos técnicos y estéticos, llevándolo a renovar el género con elementos mexicanos; la *Naturaleza muerta*, en la cual incluye objetos con los que traduce las nociones que animaban el espíritu de

progreso de los primeros años del siglo XX y desde donde estableció un diálogo permanente con el arte internacional.

Otros tópicos son el *Retrato*, en este caso centrado en la figura de su esposa Olga; el *Desnudo femenino*, tema que provocó en el artista una profunda reflexión estética a través de la cual dotó al cuerpo femenino de una novedosa estructura, con evocaciones de la escultura prehispánica, el arte popular y la pintura de sus contemporáneos; las *Escenas de género*, las cuales se traducen en los conocidos “Personajes” de Tamayo, que lo mismo presentan inquietudes existencialistas que neurosis y momentos de alegría.

La muestra incluye también un breve capítulo llamado *Imágenes de México* en el que Tamayo hace una consideración estética a los modos de vida y las manifestaciones de la gente del pueblo mexicano, trabajos que el artista cultivó como una reacción a la llamada Escuela Mexicana de Pintura. También contiene una sección sobre la participación del oaxaqueño en las vanguardias históricas internacionales, en este caso el surrealismo, estética que le permitió encontrar una primera expresión para definir su personalidad artística.

Tamayo/Trayectos presenta los valores estéticos y filosóficos que Tamayo plasmó a través de estos temas, en donde se revelan sus reflexiones en torno a la libertad del arte, su identidad mexicana y sus alcances artísticos, que contienen un humanismo universalista, expresados a través de una renovada iconografía y un colorido inédito.



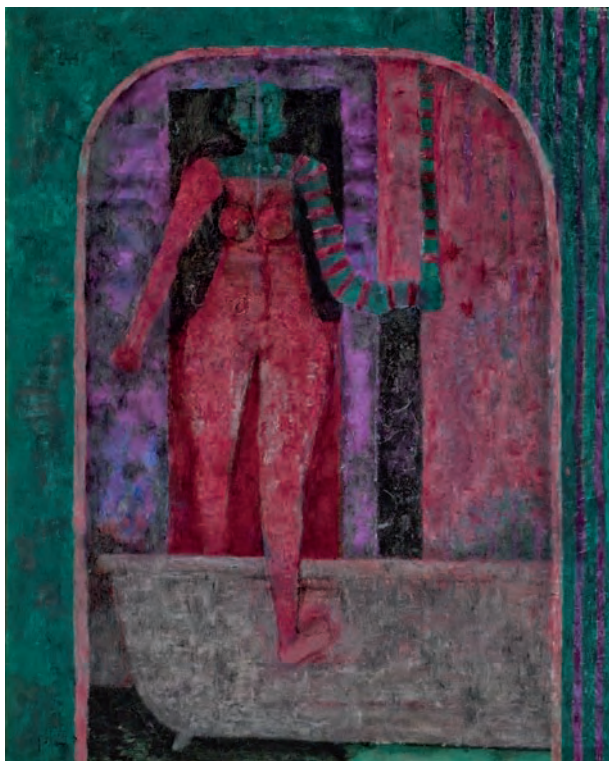
Pueblo, 1925 . Óleo sobre tela. 60 x 75 cm. Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive at University of California, Berkeley, San Francisco, California.



Naturaleza muerta con calabaza y cañas de azúcar, 1931. Óleo sobre tela. 49.5 x 54.5 cm. Colección de Arte Mexicano de Bernard y Edith Lewin del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA). Imagen digital © 2012 Museum Associates / LACMA. Licencia de Art Resource, NY.



Sandías, 1951. Óleo sobre tela. 120 x 178 cm. Colección particular.

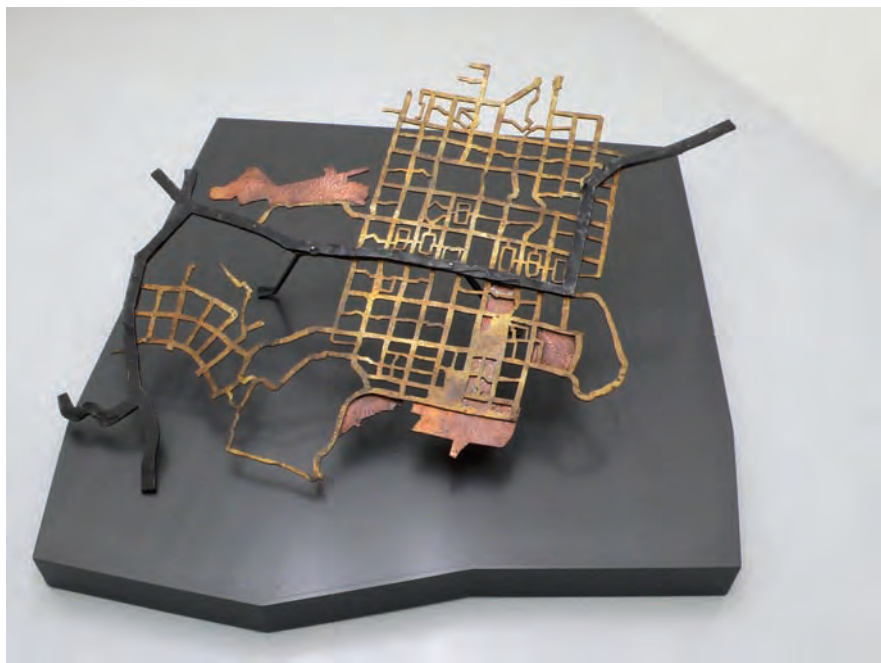


Venus saliendo del baño, 1968. Óleo y arena sobre tela. 100 x 80 cm.
Colección particular.

ARTE CONTEMPORÁNEO

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ

JULIETA GONZÁLEZ



Rita McBride. *Settlements (Chandigarh)*, 2009.

Cortesía de Alexander & Bonin, Nueva York; Mai 36 Gallery, Zúrich; Annemarie Verna, Zúrich.

En las últimas dos décadas hemos presenciado cambios de dirección muy importantes en las prácticas del arte contemporáneo hacia lo que algunos críticos e historiadores de arte han identificado ya sea como el “impulso archivístico” o el “giro historiográfico”. La *historia* misma se ha vuelto un medio crucial para muchos artistas contemporáneos por lo que los aparatos de representación de medios como el cine, el video y la fotografía se convierten en vehículos privilegiados de su quehacer historiográfico. *El mañana ya estuvo aquí* es una exposición que intenta seguir un hilo específico en estos giros archivísticos e historiográficos del arte contemporáneo mediante la presentación del trabajo de artistas que examinan con mirada retrospectiva las visiones pasadas del futuro.

El título de la exposición aprovecha el recurso de la paradoja de la circularidad del tiempo, propia de los viajes en el tiempo de la ciencia ficción, en la que un viajero del futuro se traslada al pasado y, la mayoría de las veces, efectúa cambios irreversibles en el futuro que lo destierran del mismo. Así, el mañana parece ser cosa del pasado; llegó, se fue y ya no está a nuestro alcance. La circularidad del tiempo de *La Jetée* de Chris Marker, cuyo espectro cinemático se cierne sobre toda la exposición, también es la parte medular de su estructura, y está presente en las obras de los artistas participantes: desde *la mise en scène* de Gerard Byrne de las predicciones del futuro de los escritores de ciencia ficción en las páginas de la revista *Playboy* en 1963, hasta los

viajes al pasado (nuestro presente) del Dr. Usha Adebaran-Sagar en la *Otolith Trilogy*.

Los espectros de la modernidad, el futuro y la historia también se ciernen sobre esta exposición, que se construye sobre algunos de los imaginarios predictivos de la modernidad en el punto álgido de la Guerra Fría. Muchos de ellos pertenecen al ámbito de la ciencia ficción y se despliegan en tres direcciones principales en esta exposición: la angustia provocada por la Guerra Fría y la percepción de la tecnología como arma de doble filo, cuyo uso indiscriminado podría provocar la desaparición de la humanidad; la metáfora de los viajes y la colonización espaciales como tropo utópico predominante en la ciencia ficción; y el entorno construido que es, de manera palpable, la esfera en la que muchas visiones utópicas del pasado cobraron forma concreta.

1984 and Beyond de Gerard Byrne (2007) asume una función articuladora en esta exposición. Byrne escenifica una conversación que tuvo lugar en las páginas de la revista *Playboy* en el verano de 1963, entre los escritores de ciencia ficción de la época (Isaac Asimov, Ray Bradbury y Arthur C. Clarke, entre otros), que fueron invitados a hablar sobre el futuro después de haber establecido la fecha orwelliana de 1984 como marco temporal de sus predicciones. A pesar de que esta conversación original tuvo lugar en el punto más crítico de la paranoia desatada por la Guerra Fría (la crisis de los misiles en Cuba había ocurrido sólo un año antes, en 1962), el tono optimista de los escritores y los pronós-

ticos que hicieron del futuro parecen a veces extravagantes, ahora que ya transcurrieron casi treinta años desde 1984 y que todo esto ha quedado relegado al pasado. Sin embargo, ofrecen guías que articulan la exposición, pues sus predicciones tienen lugar dentro del contexto de la Guerra Fría y tratan algunos de los ejes temáticos antes mencionados de la exposición, en particular, el entorno construido y la exploración espacial.

Las obras de la colección del Museo Tamayo sirven para contextualizar los tres ámbitos que se abordan en la exposición, en pequeñas exhibiciones a modo de “sala de época” que funcionan como una especie de cápsulas de tiempo, con obras de arte que reflexionan sobre cuestiones parecidas relacionadas con estos temas, pero también se presentan como diferentes manifestaciones de lo moderno que oscilan entre las expresiones pesimistas e impregnadas de angustia de algunas de las formas esculturales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y las pinturas y esculturas optimistas, marcadas por la influencia del arte óptico y cinético de mediados a finales de la década de 1960, y su relación con las concepciones arquitectónicas y tecnológicas específicas del periodo.

Las obras de la colección creadas por Henry Moore, Barbara Hepworth, Roberto Matta y Adolph Gottlieb que se exhiben en la “sala de época” introducen el tropo de la Guerra Fría y transmiten la angustia ante la aniquilación atómica. En un estrecho diálogo, la instalación de Simon Starling reexamina temas similares a tra-

vés de aproximaciones estéticas a estas obras. Los trabajos de Julieta Aranda y Johan Grimonprez añaden otra dimensión al tema del desasosiego de la Guerra Fría en la forma de espacios temporales cíclicos y la metáfora de los viajes en el tiempo, si bien con sentido del humor en el caso de *Double Take* de Grimonprez. Esta obra es un collage fílmico que escenifica el encuentro de Alfred Hitchcock con su *alter ego* más viejo, quien ha venido del futuro. Durante la reunión aparecen entremezcladas imágenes de los *Debates de cocina* entre Richard Nixon y Nikita Krushev, y de las películas de Hitchcock, como *Los pájaros* y *Topaz*. El tema de la carrera espacial se encuadra tanto en el filme de Grimonprez como en la instalación de Aranda acerca del conflicto de Kiribati sobre la línea internacional de cambio de fecha.

Los temas de los viajes y la colonización espaciales, motivos privilegiados de especulación en la ciencia ficción, se consideran en las obras de Steve McQueen, Kiluanji Kia Henda, Jane y Louise Wilson y The Otolith Group. El contenido fotográfico del Disco de oro, una cápsula de tiempo enviada al espacio en 1977 –que incluye sonidos e imágenes que representan la diversidad de la vida y la cultura en la Tierra– aparece en *Once Upon a Time* de Steve McQueen, que ofrece una banda sonora de voces hablando en distintas lenguas, una babe-lización del lenguaje que contrasta con las imágenes, contenidas en el disco, de una vida armoniosa y homogénea en la Tierra. El espectro del colonialismo y las



Kenneth Armitage. *Small Prophet Version II*, 1962 (Pequeño profeta, Versión II). Bronce, edición de 6
32 x 18 x 18 cm. Colección Museo Tamayo INBA-CONACULTA.



secuelas de la descolonización de los países del Tercer Mundo durante la Guerra Fría está presente en *Icarus 13*, la ficción de Kiluanji Kia Henda de un programa espacial angoleño; *Otolith I* de The Otolith Group combina la historia del movimiento político y laboral de las mujeres en la India poscolonial con el relato de un encuentro real entre una feminista india con Valentina Tereshkova, la cosmonauta soviética que fue la primera mujer en el espacio; *Proton, Unity, Energy, Blizzard* de Jane y Louise Wilson traza, en su representación del programa espacial soviético en la exrepública soviética de Kazajistán, la precaria coexistencia del despliegue tecnológico de la carrera espacial con las tradiciones étnicas milenarias de los pueblos kazajos.

La última sección de la exposición, o la primera, dependiendo de la ruta que se siga al salir de la instalación de Gerard Byrne, aborda el tema de las empresas utópicas y futuristas de la arquitectura modernista y la planeación urbana. En el trabajo de los artistas de esta sección de la exposición la ruina impera en contextos sociales, económicos e históricos muy diferentes: las utopías de la modernización del Tercer Mundo, en las referencias a Chandigarh, en las obras de Rita McBride y la película *Otolith II* de The Otolith Group, y la representación de la decadencia de Brasilia en *Vacancy*

de Matthias Müller; el ambiente opulento de la incipiente clase ociosa de Francia en los años sesenta en *Four Descriptions Of Maneval's Six Shell Bubble House* de Armando Andrade Tudela; la reconstrucción de Alemania durante la posguerra en *Exquisite Function* de Dorit Margreiter; y los planes de vivienda para la clase trabajadora de Inglaterra en la era posindustrial, plasmados en el diseño de Victor Pasmore del complejo urbanístico Peterlee y su Pabellón Apolo, hoy en ruinas, retratado en *Monument* de Jane y Louise Wilson.

La noción de potencialidad, del futuro que pudo haber sido, pero que jamás se materializó, es el hilo conductor de gran parte de las obras de esta exposición. En ocasiones, éstas transmiten un sentido nostálgico de pérdida al aceptar el potencial no realizado de las visiones del futuro en el siglo XX. Sin embargo, y de manera más significativa, estas obras abordan la historia como una forma de entender el presente y crear una visión del futuro, invocando, una vez más, el espectro de la utopía.

Adolph Gottlieb. *Burst*, 1972 (Explosión)
Óleo y vinílica sobre tela. 231 x 154.8 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta.



ARTE CONTEMPORÁNEO PRIMER ACTO

ANDREA TORREBLANCA

Primer Acto es una exposición colectiva que integra obra de la colección del Museo Tamayo, así como de artistas de arte contemporáneo internacional. Como parte del proyecto, se comisionó a cuatro artistas para que realizaran una invitación a la inauguración, ya que la muestra toma como punto de partida el momento en que el Museo Tamayo abre nuevamente el “telón” en su ceremonia de reinauguración, tras las adecuaciones arquitectónicas de ampliación y remodelación.

Con la curaduría de Andrea Torreblanca, curadora asociada del Museo Tamayo, *Primer Acto* problematiza la función del museo en relación con el espectador, la obra de arte, el espacio y la crítica. A través de elementos retóricos de la historia de la representación pictórica y teatral, como son el espejo y el telón, se pone de manifiesto el vínculo entre la expectativa que se genera antes de cualquier acto o exhibición y lo que realmente vemos reflejado en estos escenarios. Asimismo, diversas obras críticas y cuestionan a la institución como un sistema que ejerce un poder sobre el público en tanto define una forma específica de conocimiento y acercamiento al arte.

La muestra aborda cuatro conceptos principales: la cortina como imagen simbólica en la historia del arte y su vínculo con el teatro y el espectador; el espejo como un elemento retórico que refleja la imagen del museo y la colección; la crítica como una extensión de la propia institución; y el espacio como escenario en el cual –además de ser un contenedor simbólico– tiene lugar la representación y la ilusión.

Participan: Mark Benson, Stefan Brüggenmann, André Cadere, Mariana Castillo Deball, Tacita Dean, Thomas Demand, Ceal Floyer, Lucio Fontana, Andrea Fraser, Douglas Gordon, Adad Hannah, Jonathan Hernández, Fritzia Irizar, Adriana Lara/Natalia Martínez, Nils Nova, Goran Petercol, Wilfredo Prieto, Ana Roldán, Superflex y Pablo Vargas Lugo. Artistas de la colección Museo Tamayo: Berenice Abbott, Yaacov Agam, Carlos Cruz-Diez, Christo, Helen Frankenthaler, Auguste Herbin, Arcangelo Ianelli, María Leontina, Julio Le Parc, Mark Rothko, Julian Stanczak, Antoni Tàpies y Victor Vasarely.

En la siguiente entrevista, la curadora de la exposición, Andrea Torreblanca, aborda la obra de Adad Hannah (Nueva York, 1971), quien participa con la pieza *Reflejando el Tamayo*.

Adad Hannah, *Eros*, 2008.

Fotografía a color, producida en colaboración con el Museo Nacional del Prado. Cortesía del artista.

Breve conversación con Adad Hannah:
Reflejando el museo

Andrea Torreblanca

Adad Hannah tiene una relación especial con el teatro. No sólo porque durante quince años, desde que tenía 2 años hasta los 17, apareció en escena como intérprete –una función que después trasladó al ámbito del arte contemporáneo como artista– sino porque su interés en observar surge de cómo los espectadores perciben lo que ocurre en la realidad.

Andrea Torreblanca: Te interesa el término empleado por Jacques Lacan, “la mirada” (*the gaze*). Utilizas el video como medio, pero tu aproximación se parece mucho más a la base de la fotografía y su potencial para mantener las cosas inanimadas. Al entrar en el museo, observas el comportamiento del público, a sabiendas de que existe un código y normas que nos indican cómo reconocer lo que tenemos frente a nosotros. Por lo tanto, te interesas en hallar la relación entre las construcciones que se generan dentro de la institución y el poder del espectador como agente histórico. En este sentido, “lo teatral” desempeña un papel en tu obra.

Adad Hannah: Quizá tenga más sentido decir que la relación entre el espectador y las personas que aparecen en el video es teatral. En el fondo, creo que mi trabajo es una interpretación, la interpretación de quedarse quieto, que es la interpretación básica de y para la fotografía. Entonces, cuando esa interpretación se

graba y reproduce, una nueva interpretación cobra forma: la del espectador frente a la obra, la interpretación de observar. Desde luego, en cierto sentido se trata de una doble interpretación, ya que el espectador es tanto un espectador como un intérprete al mismo tiempo.

AT: En *Reflejando el Tamayo* (*Mirroring the Tamayo*), una obra nueva creada para presentarla en *Primer Acto*, utilizas más de veinte obras de la colección en una nueva instalación parecida a los “gabinetes de amateurs”. Obras de artistas como Helen Frankenthaler, Julio Le Parc, Mark Rothko y Carlos Cruz-Diez se organizan en las paredes como un conjunto que grabaste en video. Sin embargo, en este proceso los empleados del museo son los que hacen posible la realización de este trabajo, quedan implicados como modelos durante la grabación de la instalación. Un grupo pequeño de empleados, específicamente seleccionados por ti, sostiene un espejo frente a la colección en este montaje, dividido entre dos paredes, una frente a otra. Por lo tanto, no sólo haces evidentes las obras, sino que captas en video el reflejo de ellas para luego insertarla entre las pinturas como si fuera otra obra. Esto significa que lo que veremos es una imagen de espejo de la colección suspendida en el tiempo.

AH: Con *Reflejando el Tamayo* [la primera obra producida con paredes y pantallas opuestas] quise que el museo se reflejara a sí mismo, para volver al revés el acto de mirar y complicar aún más la relación entre los espectadores y las obras de arte. Además, existe el elemento del



En la locación del video *Eros and Aphrodite*, 2008, de Adad Hannah. Fotografía a color. Cortesía del artista

tiempo real frente a la imagen grabada, y la manera en que el espectador se vuelve invisible de algún modo en este ir y venir entre las dos pantallas. Todos los modelos de *Reflejando el Tamayo* son empleados de las diferentes áreas del museo, entre ellos, curadores, bibliotecarios y administradores. Aunque esto no queda claro en la obra terminada, fue interesante para mí producir la obra de esta manera y cambiar los papeles que interpretan los empleados en el museo por otros que difieren de sus actividades cotidianas.

La instalación de la obra, su colocación en el mismo plano que las obras de arte que se ven en los videos es también, de algún modo, discordante y armoniosa al mismo tiempo.

AT: La idea de observar un momento donde todo está detenido, pero no necesariamente sin vida, nos hace percibir un reflejo en el que empezamos a reconocer ciertas semejanzas entre el espectador y las obras de arte. Así, el aparente *tableaux vivant* (pintura viviente) se pierde de algún modo entre la representación y lo real.

AH: También hay una interpretación dentro del tiempo, la suspensión de la incredulidad no tarda en suspenderse y nos quedamos viendo lo que, a todas luces, es una persona tratando de quedarse quieta: su respiración incontrolable y parpadeo persistente menoscaban el papel interpretado y dejan expuesta a la persona, la fuerza vital de neuronas y sinapsis avanzando a través del tiempo. Además, existe esta quietud secuencial, lo que Bazin denomina *momificación*, donde el movimiento se reduce a una serie de imágenes fijas, la base del cine. Creo que la doble representación del tiempo ocurre mientras el espectador se debate entre la sensación de estar atrapado en un concurso de miradas con la persona que tiene frente a sí y la evidente conciencia de estar viendo una grabación, un registro de algo que ocurrió en algún tiempo y lugar anteriores.

AT: En esta relación entre la interpretación, la imagen exacta y el doble estableces una asociación básica entre el espectador y el espacio de la representación. La repetición es crucial para comprender la reaparición de múltiples tiempos y, por lo tanto, para recalcar momentos específicos. Quizá es inevitable mencionar a Baudrillard cuando dice que “las imágenes ya no son el espejo de la realidad, se han apoderado de la esencia de la realidad y la han transformado en una hiperrealidad donde, de una pantalla a otra, el único propósito de la imagen es la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real porque es lo real; ya no puede



En locación del video realizado en colaboración con el Museo Nacional del Prado. Fotografía a color Cortesía del artista.

trascender la realidad, transfigurarla o soñarla, puesto que las imágenes son realidad virtual. En la realidad virtual es como si las cosas se hubieran tragado su espejo”.¹ En este sentido, eres un artista que no imagina lo real, sino que más bien presenta reflejos de lo real como imágenes genuinas.

1. Jean Baudrillard. “Aesthetic Illusion and Disillusion”. En *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, editado por Sylvère Lotringer, traducido al inglés por Ames Hodges. Cambridge: Semiotext(e), 2005, p. 120.

LOS LARGAMENTE INMÓVILES

Luigi Amara

Vuelves la página
y piensas
que un telón se descorre
sin ese oleaje oscuro de la tela.

Adivinas ya la penumbra,
el escenario,
la mesa puesta y tal vez los relámpagos;
relámpagos colgando del techo del
poema,
candelabros sonoros,
tan largamente inmóviles.

Vuelves la página
y esperas
un mobiliario en silencio,
unos actores;
látigos en tus ojos que seccionan el aire,
como el primer aliento,
quizá el segundo,
como la tercera llama que los despierta.
Topor y herrumbre.

Se descorre el telón
a otro telón
y a otro.

Puedes notar
—al margen—
que la tela es más grácil.

ARTE CONTEMPORÁNEO

OLINKA, O DONDE SE CREA EL MOVIMIENTO

ADAM SZYMCZYK

Detalle del Patio de esculturas del Museo Tamayo. Fototeca Museo Tamayo.

Para el oído europeo la palabra *Olinka* sueña extrañamente familiar, como un nombre con connotaciones femeninas. Es un nombre con un ligero timbre europeo oriental, que podría ser checo, ruso o polaco, quizá un diminutivo de Olga. Pero lo cierto es que Olinka es una utopía, un no lugar creado en la mente del Dr. Atl (Gerardo Murillo, 1875–1964), el artista, escritor y pensador mexicano, pero también vulcanólogo autoproclamado y aviador apasionado, famoso por haber pintado el nacimiento de un nuevo volcán: el Parícutín, en los siete años posteriores a su primera erupción en 1943. Además, utilizó los aviones que volaba como mecanismos ópticos que le permitían estudiar y pintar “aeropaisajes” desde el punto de vista estratégico de un ave, o semidios, liberado de las ataduras de la gravedad y con el “marco rectilíneo de referencia”, que fue la norma de la mayoría de la producción de imágenes del siglo XX.

Cuauhtémoc Medina, el historiador de arte y curador mexicano, describe en un ensayo a Olinka del Dr. Atl como una “ciudad utópica... centrada en un rascacielos cilíndrico inimaginablemente alto, poblado de artistas y científicos”. Una dimensión más pragmática y alcanzable de esta utopía urbana, arquitectónica y social está presente en el concepto que tenía el Dr. Atl de un museo al aire libre en

el Bosque de Chapultepec en la Ciudad de México. Hasta cierto punto, este sueño se ha materializado en la forma del Museo Tamayo, inaugurado en 1981 y diseñado por los arquitectos Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León, en estrecha colaboración con Rufino Tamayo. Para el visitante que va por primera vez, el edificio parece una acumulación de volúmenes que aflora de una colina verde, como una pirámide impenetrable o un pequeño cono volcánico. El museo es

Vivimos en un mundo poblado de estructuras: una mezcla compleja de construcciones geológicas, biológicas, sociales y lingüísticas que no son más que acumulaciones de materiales forjados y templados por la historia.

Manuel de Landa,
Mil años de historia no lineal

sede de una colección permanente y recinto de exposiciones temporales, pero también es el lugar donde se crea el movimiento de ideas que afecta y transforma las zonas aledañas: tanto el

parque como la ciudad que lo rodea, así como –de modo menos visible, pero con efecto más profundo– la mente de quienes acuden a ver las exposiciones y los proyectos que organiza el museo.

Ollin es una palabra náhuatl que designa el movimiento, el cambio y, como es natural, los movimientos de la Tierra. *Nahui-Ollin* en el calendario azteca es el sol de la era actual, el “sol de los 4 movimientos”, que representa la inestabilidad, la destrucción inminente y el potencial de transformación. *Nahui Olin* también fue el nombre simbólico que el Dr. Atl dio a la pintora y poetisa mexicana Carmen Mondragón (1893–1978), nombre que ella usó hasta el final de su



Patio de esculturas del Museo Tamayo. Fototeca Museo Tamayo.

vida, a pesar de que su relación con el Dr. Atl resultó ser tan breve como intensa. Nahui Olin, mujer bohemia, célebre por su belleza, excentricidad y estilo de vida liberal, también fue modelo de fotógrafos como Tina Modotti y Edward Weston, y de pintores, entre otros, Diego Rivera y el propio Dr. Atl.

La exposición *Olinka, o donde se crea el movimiento* se inspira en una multiplicidad de fuentes. Así, episodios del modernismo mexicano se proyectan sobre el trasfondo de la era fascista y la Segunda Guerra Mundial; una dimensión teleológica une la cosmogonía antigua y la utopía moderna, y los detalles de biografías y fragmentos de procesos históricos pasan a ser el foco de atención. En las obras de muchos artistas contemporáneos, la his-

toria está presente como una posibilidad que puede materializarse de pronto durante el proceso de evocación y reinterpretación del material histórico, en lugar de existir simplemente como una colección imponente de hechos inmutables, guardados en archivos que no pueden modificarse. Como Walter Benjamin señaló: “Articular el pasado de forma histórica no significa reconocerlo ‘como fue’ (Ranke), sino que implica aprehender un recuerdo en cuanto destella en un momento de peligro”. En esta interpretación, la historia no se abre como un libro, sino como un abismo, una *barranca* que de repente se abre en medio de las cosas conocidas.

Contrario a los métodos aplicables al estudio y clasificación de los fósiles, la historia también se puede interpretar no

como una cronología de acontecimientos guardados en la memoria, sino más bien como una constelación dinámica y siempre cambiante de sitios letárgicos o activos. En esta interpretación geológica y topológica de la historia como un territorio inestable, un terreno cons-truido sobre muchos estratos y sacudido por temblores y erupciones violentos, una nueva lectura de la historia crea movimiento, como una gota de agua que produce ondas concéntricas a través del tiempo que se extienden hasta el futuro, pero pasan por el momento presente. Los acontecimientos y los personajes históricos, materializados en monumentos que pueden incluir por igual textos, edificios y artefactos, resuenan de formas inesperadas en las obras contemporáneas de arte. La historia tiene ventajas y desventajas para la vida; se puede usar y abusar de ella cuando se pone al servicio de los políticos nacionalistas y el capital, pero continúa inspirando acción y sigue siendo una potente herramienta crítica para muchos artistas y pensadores de la actualidad. Si, como Nabokov decía, “el futuro no es más que lo obsoleto al revés”, las cosas enterradas hace mucho tiempo en el pasado tienen un aspecto revolucionario: la nostalgia apunta hacia el futuro y la historia es donde se creó el movimiento.

A partir de la metáfora del cambio que representa un temblor, podemos imaginar otras formas de movimiento violento que nos afectan a nivel psicológico, emocional e intelectual, y que ejercen influencia en las dimensiones social, ideo-

lógica y estética de nuestra existencia, en particular en México, un país asolado por la guerra contra las drogas donde las condiciones de vida son precarias, pero también en otros lugares. Las obras de los artistas de *Olinka* son testimonio de este estado de cosas.

Con la participación del Dr. Atl, Nairy Baghramian, Ross Birrell y David Harding, Mariana Castillo Deball, Kate Davis, Thea Djordjadze, Josep Grau Garriga, Susan Hiller, Nahui Olin, Paulina Olowaska, Vivian Suter, Rufino y Olga Tamayo, Tercerunquinto y Danh Vo.

Traducción: Pilar Carril.

PROYECTOS DE ARTISTA

EL DÍA DEL OJO

PIERRE HUYGHE

SOFÍA HERNÁNDEZ CHONG CUY



En el nuevo proyecto de Pierre Huyghe, *El día del ojo*, están entrelazadas conceptualmente impresiones tomadas del primer viaje del artista a México y su visita a este museo en 1987. Ese encuentro inicial, además de otras visitas más recientes que Huyghe ha realizado al país, han influido en este proyecto de manera determinante. Entre estos viajes hay tres de relevancia particular: una expedición a la mina de Naica en Chihuahua, reconocida por las monumentales formaciones de cristales en sus cuevas; una exploración de cenotes que fueron sitios rituales de ofrendas mayas en Yucatán; y una visita al Cárcamo de Tláloc,¹ un colector de agua que alguna vez fue moderno y hoy ya no funciona, el cual alberga en su interior el mural *El agua origen de la vida* realizado por Diego Rivera en la década de 1940; la antigua estación hidráulica está situada, al igual que el Museo Tamayo, dentro de los terrenos del Bosque de Chapultepec en la Ciudad de México. Aunque quizá no sea necesario señalarlo, todos estos viajes siguen un camino común hacia las profundidades espaciales e históricas.

En las últimas dos décadas, Huyghe ha llevado a cabo diversos proyectos para los que tuvo que investigar lugares remotos que complican las nociones de historicización y civilización. Muchos de los proyectos recientes de Huyghe han requerido viajes o travesías teóricas, así como investigación histórica para desenterrar y revelar lo que no se ve. Para este proyecto en el Museo Tamayo, Huyghe continúa con algunas de estas investigaciones mientras trabaja en una serie de

encuentros fortuitos –o que en apariencia lo son– que tuvo en México.

El título del proyecto que seleccionó el artista, *El día del ojo*, cristaliza varias inquietudes. En especial, trata el momento de ser testigo de algo, un acontecimiento que se vuelve experiencia y después recuerdo. Trátese de los acercamientos del artista con México o del encuentro del público con este proyecto, aquí se observa y celebra la función del testigo. En un juego ambiguo de doble sentido, la palabra “observa” funciona a la vez como el sujeto visto y el acontecimiento conmemorado. El título insiste en esto porque alude a un día específico, como si fuera una festividad, el así llamado *día del ojo*. En algunos días se celebran movimientos políticos y sucesos históricos nacionales; en otros, creencias culturales o religiosas; en tanto que otros más sirven para recordar... u olvidar. Así pues, *un día para el ojo* puede considerarse la ocasión propicia para reflexionar sobre el acto de atestiguar.

El día del ojo consta de tres elementos interrelacionados que se presentan de manera simultánea en el Museo Tamayo. El primero es una nueva obra de Huyghe consistente en un acuario sumergido, una especie de cenote artificial debajo del espacio de exposición, que se descubrió durante un ritual de apertura en la reinauguración del museo, tras su etapa de ampliación arquitectónica. El segundo es una exposición adyacente de esculturas y artefactos precolombinos, que Rufino Tamayo coleccionó a lo largo de su vida, localizados en el patio de es-

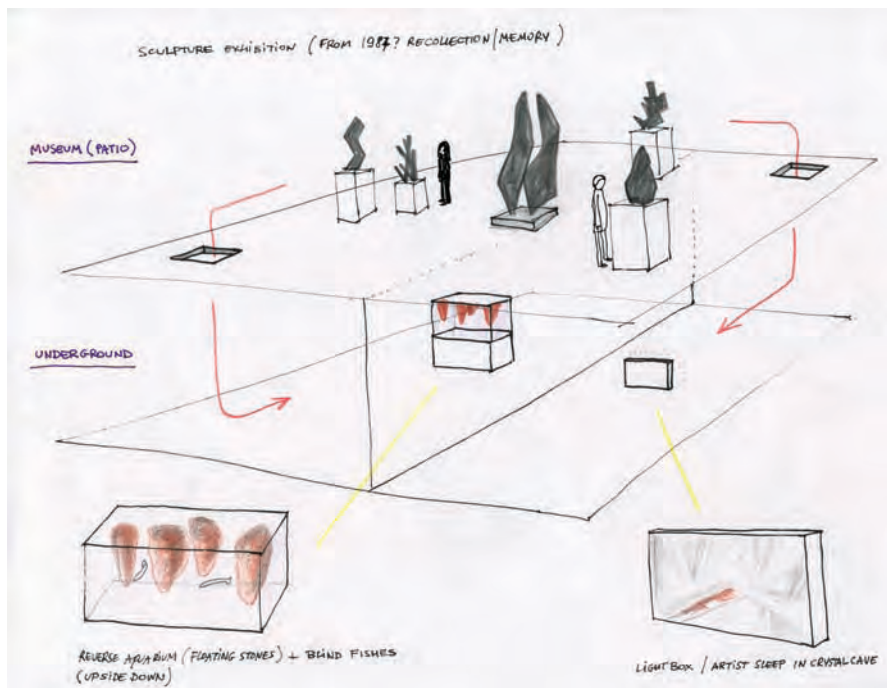
culturas del museo. Por último, está una publicación que, a manera de diario de viajes, reúne imágenes de la investigación realizada por el artista para la exposición. Han transcurrido 25 años entre la primera visita de Huyghe al Museo Tamayo y la inauguración de esta exposición. Lejos de ser un intento por representar el paso de este tiempo en forma simbólica, *El día del ojo* colapsa el encuentro fortuito por medio de la escenificación de la naturaleza y la cultura.

El acuario de Huyghe, semejante a una piscina, está sumergido debajo de uno de los extremos lejanos del patio de esculturas del museo. En su interior hay rocas volcánicas y peces ciegos que regularmente habitan en cuevas. Las especies de rocas y peces son oriundas de México, pero se presentan aquí de manera poco convencional. En lugar de estar incrustadas, las rocas flotan en esta escultura biológicamente activa, y los peces, que habitan en la oscuridad, están expuestos a la luz. La parte superior de la escultura está al ras del piso del museo, cubierta por paneles. Se hace visible sólo a través de un ritual de “apertura” que Huyghe diseñó. Dicho ritual sigue la costumbre de los días festivos, en los que se ejecuta una serie de acciones para transmitir un mensaje que, gracias a la repetición, se vuelve tradición. En vista de que los museos también tienen sus tradiciones, mismas que incluyen los protocolos de inauguración de las exposiciones, éstas se inscriben dentro de los rituales de *El día del ojo*.

Las profundidades del agua, la oscuridad y la flotación provocan una sensa-

ción inusitada de tiempo y gravedad, suspensión y deriva. Desde el advenimiento de la modernidad, el mar se ha relacionado con la exploración del inconsciente y la profundidad de pensamiento. Así, no es casualidad que los peces en la obra acuática de Huyghe hayan desarrollado piel ultrasensible para compensar la ceguera. Y tampoco es casualidad que el artista haya creado esta obra dentro del contexto del museo, donde las narrativas históricas de los objetos se reúnen en un solo espacio, aunque sea de manera temporal, para que las contemplemos.

En el centro del patio de esculturas hay una especie de heterónimo espacial de la exposición que Huyghe vio durante su primera visita al Museo Tamayo: la exposición de 1987 incluía esculturas abstractas pequeñas de Rufino Tamayo y una escultura central a gran escala del artista italiano Arnaldo Pomodoro. Aunque no se ha localizado la documentación de esa exposición, hace dos años Huyghe descubrió por casualidad en sus archivos personales una lata de película súper 8 que contenía las grabaciones de su viaje de 1987 a México. En un peculiar giro de los acontecimientos, había hecho dos tomas cinematográficas –ambas son planos de ubicación y contextualización– en el Museo Tamayo: una escena se filmó desde fuera del museo y muestra su plaza exterior y entrada principal; la segunda escena se rodó desde el vestíbulo principal del museo y muestra el patio de esculturas. En ambas tomas, la película se centra en el público que experimenta el arte.²



Los dibujos de las páginas 32 y 35 forman parte de la carpeta de bocetos de Pierre Huyghe durante el desarrollo de este proyecto, y son tomados de su archivo personal. (Cortesía del artista.)



Marino Marini
Miracolo (Milagro)
Mármol tallado
73.3 x 100 x 51 cm
Colección Museo Tamayo,
INBA-CONACULTA.



Kiyoshi Takahashi
Recuerdo de Palenque II
Mármol blanco y hierro
142 x 114.5 x 95 cm
Colección Museo Tamayo,
INBA-CONACULTA.

El acto de atestiguar (del artista a través de la lente de la cámara y de las audiencias que observan el arte) y la feliz casualidad de que el artista llegue 25 años después a crear una obra en el mismo sitio son las dos motivaciones principales para orquestar esta nueva exposición en el patio de esculturas. Las intenciones de Huyghe son mediar visualmente el encuentro del público con esta escultura viviente y presentar perceptualmente diferentes formas del tiempo. Para acentuar esto, no se mencionan las fechas de creación de las obras exhibidas. Sin fechas, las obras de arte expuestas son mutables en su intento de captar artísticamente un periodo y lugar, o incluso escuelas de pensamiento. Las obras de arte se tomaron de las colecciones de dos instituciones fundadas por el artista Rufino Tamayo. Una pintura de Mathias Goertiz y las esculturas de Sergio de Camargo, Takahashi Kiyoshi, Marino Marini, Isamu Noguchi y Arnaldo Pomodoro son de la colección del Museo Tamayo. Dos obras de arte precolombino: un jaguar esculpido en roca de lava, presuntamente de Oaxaca, y una escultura en forma de cabeza de un guerrero, que se cree originaria de la región de Veracruz, son un préstamo del Museo de Arte Prehispánico en Oaxaca. La compilación de estas obras, en su mayoría abstractas, amplía la intemporalidad de los recuerdos.

Esta exposición es muy diferente de la esculturas de 1987 que el artista presentó en su primera visita al museo. Se habló de un intento de volver a montar la exposición original, pero enseguida se

puso de manifiesto que hacerlo sería contradictorio a la naturaleza del proyecto. La exposición actual no reconfigura ni representa el pasado. Más bien, destaca las incongruencias entre el acontecimiento y la memoria, creando un eterno intercambio de principios y fines. La selección de obras de arte que conforman la presente exposición combina con tacto las formas y los materiales de la antigüedad con la modernidad para crear viajes relacionales y transversales a través del tiempo.

Durante el proceso artístico y curatorial que culminó con *El día del ojo* –el cual abarcó desde recoger los recuerdos, emprender la expedición a las cuevas de Naica, investigar los archivos personales del artista y la colección del museo hasta excavar debajo del museo– el acto de la excavación simbólica o literal ha estado presente en todo momento. De este modo, los protocolos y los rituales para desenterrar y exponer historias variadas de cultura desempeñan una función crucial en el proyecto. Esta excavación se ejemplifica por el momento en que Huyghe revela la escultura acuática debajo de los paneles del piso. “Espero que la abertura de un agujero en la superficie del espacio de la exposición evoque la imagen de un espacio interior sin límites”, explica Huyghe.

Traducción: Pilar Carril.

1. También conocido como Cárcamo de Dolores o Fuente de Tláloc, aunque su nombre oficial es Museo Jardín del Agua, ubicado en las instalaciones del Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental.

2. Una selección de fotografías fijas de estas películas. Se incluye en la publicación que complementa la exposición.

PROYECTOS DE ARTISTA

RYAN GANDER

JAVIER RIVERO



Los visitantes de *Locked Room Scenario* primero tenían que recibir en su celular un mensaje de texto que confirmaba la hora en la que podrían asistir al lugar donde se exhibía el proyecto. Eran citados en un bar y después recibían otro mensaje invitándolos a caminar hacia un viejo edificio habitacional donde se presentaba *Field of Meaning*, una exposición curada por Ryan Gander en la que reunía a siete artistas pertenecientes a un grupo llamado "The Blue Conceptualists".

Al entrar, se encontraban con pasillos oscuros y desiertos, puertas cerradas y ventanas por las cuales se alcanzaban a ver obras a medio montar y cajas. Tirados en el piso o abandonados sobre una mesa había diagramas de las obras e invitaciones a la inauguración. Afuera, se topaban con un montón de tubos que bien podría ser una de las piezas. Hablando tras puertas cerradas u ocupados en el teléfono, otras personas parecían desconocer que allí hubiera una exposición. Al salir del edificio, algunos visitantes eran seguidos hasta su casa por una persona que después les entregaba una hoja arrancada de una novela, donde se detallaba el trabajo de los artistas supuestamente expuestos; al final era imposible saber con certeza si en realidad existían. Gander dijo después en una entrevista para Tate Shots: la exposición te seguía a casa.

Locked Room Scenario era una intriga detectivesca, una ficción, a través de la cual Ryan Gander buscaba demostrar que el límite entre el arte y la vida cotidiana no es constante ni uniforme. Para su exposición en el Museo Tamayo, que

se inaugura en agosto de 2012, Gander explora de nuevo este límite entre cotidianidad y práctica artística. En ella revela los mecanismos a través de los cuales concibe y produce una exposición, mecanismos que lejos de estar fincados en sofisticadas elucubraciones conceptuales parten de asociaciones entre sus intereses personales y las dudas e inquietudes que surgen como parte de la tarea de exhibir en una institución como el Museo Tamayo. *Boing, boing, squirt* reúne una diversidad de referencias anecdóticas, históricas, cinematográficas, arquitectónicas y escultóricas, las cuales el artista conjuga en un ejercicio creativo que demuestra cómo la asociación, a la par de la linealidad y la centralidad, construye narrativas. Incluso el título, que se refiere a saltos y juegos, emplea verbos onomatopéyicos para borrar la línea entre los famosos frescos mexicanos y la creación artística.

Una anécdota cuenta que las icónicas *Open Cube Variations* de Sol LeWitt fueron originalmente creadas como un juguete para su gato. Este relato se convierte en el motivo para que Gander proponga una recreación de dichas esculturas. Y al introducirse esta anécdota en las circunstancias particulares de su exhibición en la Ciudad de México, Gander rehace las esculturas no en la escala para un gato doméstico sino para la de un león africano. La escultura fue llevada al zoológico de Chapultepec e instalada en el área de los leones; gesto que, lejos de ser protagónico, se presenta en el museo sólo como una fotografía. Es decir, el

acto de recrear la escultura de Sol LeWitt se convierte de nuevo en una anécdota, en una imagen que narra una historia que podría o no ser cierta.

En el interior de una habitación instalada en el centro de la sala del museo, que también podría pensarse como una enorme pantalla encendida, el espectador se encuentra con una de las escenas más representativas de la película *Blow-up* (1962) de Michaelangelo Antonioni. Sin embargo, *Get me a chocolate cake, an umbrella and a blindfold* no se trata en realidad de dicha escena. Aquella estaba llena de acción, las actrices luchaban entre ellas, arrancaban el papel de la pared. Aquí, por el contrario, nos encontramos con otro momento narrativo, parece que la famosa escena ya transcurrió. Y en el fondo, la obra de la colección del Museo Tamayo *The Corridor* (1976), de George Segal, abre su famosa puerta como invitándonos a entrar a ese lapso de tiempo imposible, entre el transcurso de la película y esta escena abandonada.

Para entrar por la puerta sería necesario rodear la habitación, pero al intentarlo el espectador descubre que es imposible llegar al Segal. Y es que la carga histórica depositada en esta escultura es inaccesible; lo fue para el artista y lo es para el espectador. Al decidir emplear esta obra en su exposición, el artista también se encontró con retenedores que no eran de tela sino temporales y culturales. Como apuntaba Walter Benjamin, el aura que tanto admiramos en estas obras no es sino su construcción histórica, es su pasado inasequible. La distancia espacial

entre el espectador y la escultura funciona: refleja su distancia temporal.

Al otro lado de la sala nos encontramos con *Sigh, Cy, Die, Bye Bye Cy, I Cry*. Dicha obra demuestra el interés de Gander por hacer manifiesta la relación personal, incluso íntima, que tiene desde su práctica artística con determinados sucesos y con la misma exposición. Se presenta la reacción ante la muerte del artista Cy Twombly, que si bien podría considerarse emocional, queda definida como ejercicio artístico al ser abordada por el quehacer escultórico de Gander: un artista frente a la muerte de otro artista a quien admiraba.

Boing, boing, squirt se compone de los chispazos, de las súbitas y a veces intensas asociaciones que definen al trabajo de Ryan Gander. Nos encontramos no frente a un cuerpo uniforme dominado por la cohesión sino frente a una red de sinapsis que conecta a instancias tan distintas como leones jugando con una escultura de Sol LeWitt, la exposición de Pierre Huyghe que acontece a sólo pasos de ésta, en el patio central del museo, y la muerte de Cy Twombly. *Boing, boing, squirt* no es sólo el título de la exposición, es también el método intuitivo que le permitió a un artista como Ryan Gander relacionarse con una institución como el Museo Tamayo.



George Segal. *The Corridor*, 1976 (El corredor) Conjunto escultórico en yeso y madera. 230 x 183.5 cm
Colección Museo Tamayo INBA-CONACULTA.

PROYECTOS DE ARTISTA

NUEVA MATEMÁTICA Y OTRAS HISTORIAS

MAGNOLIA DE LA GARZA



The Smiles are not Smiles, 2005

Las sonrisas no son sonrisas

Madera, pintura, cerámica, oro, papel, vidrio, metal

8m x 5m x 2.3m

Cortesía del artista.

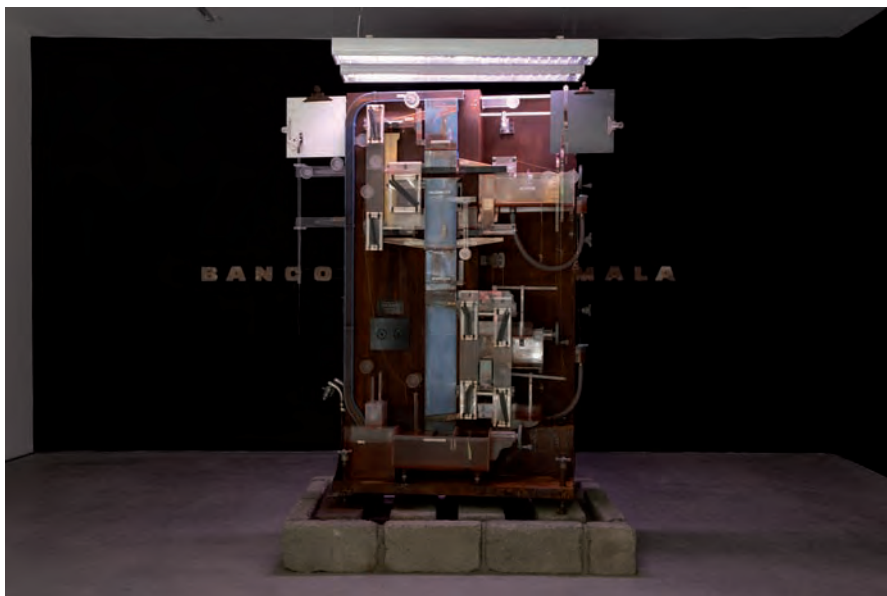
Conexiones inesperadas entre la historia, la economía, la política e incluso las matemáticas entretienen el trabajo de Michael Stevenson (Nueva Zelanda, 1964). Estas relaciones complejas, e incluso en ocasiones absurdas, son también las que definen el formato y la estética de las obras de este artista. Sus distintos proyectos le han llevado a investigar nociones como las de “regalo” del sociólogo francés Marcel Mauss, la computadora hidráulica *Phillips Machine*, o personajes históricos como Mohammed Reza Pahlevi, el último Sha de Irán.

Answers to Some Questions about Bananas (Respuestas a algunas preguntas sobre plátanos, 2006) es una réplica de la computadora hidráulica concebida por el economista neozelandés Bill Phillips, en la década de 1950. La máquina, nombrada *Phillips Machine* o *Maniac*, tenía como objetivo visualizar flujos económicos. La búsqueda de Stevenson de estas computadoras lo llevó al Banco Central de Guatemala, institución que había adquirido la máquina en 1953. La historia de esta computadora se entrelaza con la del propio país, el cual en esos años gozaba de un momento de crecimiento económico, que se vería truncado a partir de 1954 con la llegada de los militares al poder. A consecuencia de los cambios políticos, la *Maniac* termina abandonada en la Universidad de San Carlos, donde se convierte en un “cachivache” más. Así la réplica de la *Maniac* guatemalteca representa para Stevenson el fracaso de una economía y política latinoamericanas.¹

Su primera aproximación a la figura del Sha de Irán se da de manera tangencial en *The Smiles are not Smiles* (Las sonrisas no son sonrisas, 2005). En esta obra, Stevenson evoca el muro de ladrillos de oro del artista Zadik Zadikian con la que Tony Shafrazi² inauguró su galería de arte en Teherán, Irán, en 1978. Shafrazi era el asesor de la esposa del Sha en la construcción de una colección de arte para el nuevo museo en Teherán. La colección conformada por arte occidental del siglo XX ponía de manifiesto la cercanía del monarca iraní con Occidente y también su espíritu moderno. Sin embargo, para 1978 la monarquía había perdido credibilidad y la apertura de la galería estuvo marcada por fuertes disturbios, los cuales anteceden a la Revolución de 1979. Durante las revueltas, los ladrillos de oro expuestos en la galería se perdieron quedando como único testimonio de esta exposición la invitación.

Siguiendo la historia del Sha de Irán, en 2007 Stevenson presenta *Persepolis 2530*, una gran estructura de metal, que representa –en escala real y en su estado de ruina actual– una de las carpas de invitados en las que en 1971 el Sha realizó, frente a jefes de Estado de todo el mundo, una suntuosa celebración de tres días por los 2530 años del Imperio Persa.³

La última pieza relacionada con la figura del Sha es un video titulado *Introducción a la teoría de la probabilidad*, realizado en el marco de la Bial de Panamá de 2008, el cual narra un encuentro ficticio entre el Sha, quien estaba exiliado



The Fountain of Prosperity, 2006. Plexiglass, acero, latón, aluminio, goma, corcho, cuerda, concreto, agua coloreada, lámparas fluorescentes. 2.5m x 1.6m x 1m. Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC)
Cortesía del artista.

en la isla de Contadora en Panamá, con el General Torrijos.⁴ En la narrativa se entrecruzan la historia de estos dos personajes, así como la historia y la política de sus países, usando como modelo narrativo el lenguaje matemático proveniente de la teoría de la probabilidad y la Paradoja de Russell⁵ sobre la teoría de conjuntos. *Introducción a la teoría de la probabilidad* es el cierre de la investigación de Stevenson sobre el Sha, pero al mismo tiempo es la presentación de un nuevo personaje dentro de su obra: José de Jesús Martínez, *Chuchú*, quien fue guardaespaldas del General Torrijos, además de filósofo, matemático y piloto aviador. Si bien el video retoma su título de uno

de los textos que *Chuchú* publicó, en él aparece únicamente como un testigo de la historia entre el monarca depuesto y el general. Para su proyecto en el Museo Tamayo, *Nueva Matemática*, Stevenson recupera a este polifacético personaje y lo sitúa en el eje central de su discurso. El proyecto incluye el video presentado en Panamá, el cual está “intervenido” por una pieza sonora que recrea el ruido de una avioneta la cual oímos, pero que nunca vemos; así como una instalación con puertas que se transforman en un “pasaje complejo”, como lo llama el artista. Estas piezas surgen de los textos e ideas que *Chuchú* generó en sus años como profesor en la Universidad de Panamá.

Así, los pasajes con las puertas hacen alusión a la teoría de este profesor sobre la existencia del diablo, ya que para él la prueba de que el diablo existe se daba cuando una puerta se atoraba sin una razón aparente.

Por otro lado, el sonido de la avioneta remite a un texto publicado por *Chuchú* (y reeditado con motivo de la exposición de Stevenson en el Museo Tamayo) titulado *Teoría del vuelo*, el cual, más que un tratado práctico sobre aviación, es un texto que habla de la ligereza que se experimenta al volar, así como de la “desaparición” física de los objetos, de los cuales sólo queda su imagen, su recuerdo. Son los conceptos de este texto los que marcan la presentación de Stevenson en el Museo Tamayo.

La investigación en torno a la *Teoría del vuelo* de *Chuchú* tiene un segundo episodio, el cual acontecerá, casi simultáneamente, en Portikus,⁶ Frankfurt. Si bien ahí la avioneta que podremos oír en el Museo Tamayo tampoco estará físicamente ante el público; estará su imagen proyectada a través de una cámara oscura.

Las obras de Michael Stevenson son resultado de verdaderas investigaciones de archivo que sobreponen distintas disciplinas generando ficciones a partir de los hechos investigados.

1. Michael Stevenson, “The search for the Fountain of Prosperity” en *The Central Bank of Guatemala*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2006.

2. Tony Shafrazi es un galerista de origen iraní, afincado en Nueva York, donde posee una galería. En 1974, a manera de protesta política, vandalizó el *Guernica* de Picasso escribiendo la frase “las mentiras matan todo”.

3. Para la celebración de los 2530 años del Imperio Persa, el Sha de Irán organizó una fiesta de tres días, en las que se montaron cincuenta y cuatro carpas de lujo en el desierto para alojar a los invitados, además de las que se levantaron para albergar los distintos eventos.

4. Omar Efraín Torrijos Herrera, conocido como el General Torrijos, fue líder de Panamá entre 1969 y 1982, tras un golpe militar. Firmó los acuerdos con Estados Unidos que legalizaban las bases militares de aquel país en territorio panameño, aunque también puso fecha a la entrega del Canal de Panamá a los panameños.

5. Bertrand Russell fue un matemático, filósofo y escritor británico.

6. En conjunto con Portikus y con la editorial Köning, el Museo Tamayo editará un libro sobre la obra de este artista neozelandés.



Scanning through Landscapes, 2008-2010. Vista de la instalación en Wiels, Bélgica. Cortesía de la artista.

PROYECTOS DE ARTISTA

LA ACTIVISTA, EL ARQUITECTO, EL CAZADOR DE BRUJAS Y UN ESTADIO DE BÉISBOL

MAGNOLIA DE LA GARZA

Miss Aurora Vargas where did you go? (¿A dónde fue, Señorita Aurora Vargas?) es el título de la película que Pia Röncke (Dinamarca, 1974) presentará como parte de su proyecto en el Museo Tamayo a finales del 2012. La película está construida a partir de una colección de documentos históricos, películas, emisiones televisivas, artículos de periódicos y entrevistas con antiguos habitantes del barrio de Chávez Ravine en Los Ángeles. Estos documentos sirven para elaborar una narrativa ficticia que transcurre en un tiempo indefinido entre 1959 y 2012.

Aurora Vargas, la protagonista, fue una de las últimas residentes del barrio de Chávez Ravine y fue encarcelada en 1959 por resistirse a abandonar su casa. La dramática imagen de su desalojo es el elemento que despertó en Röncke el interés de narrar la historia de esta mujer.

Chávez Ravine, o como se le bautizó a inicios de la década de 1950 como *Elysian Park Heights*, era un asentamiento poblado básicamente por descendientes de mexicanos en la ciudad de Los Ángeles. En 1949, siguiendo el reglamento del *National Housing Act*² (Acta Nacional de Vivienda) se comisionó al arquitecto Richard Neutra y su socio Robert Alexandre un proyecto para regenerar la zona. Para Neutra este proyecto significaba “una oportunidad para crear algo realmente sobresaliente, mejorando la vida de estos ciudadanos más pobres, y para poner en marcha un referente dinámico para la re-

vitalización urbana en todo el país”.³ Para poder llevar a cabo la regeneración del barrio, el gobierno de la ciudad negoció la venta de las casas con los propietarios, quienes además recibirían una nueva vivienda en el desarrollo proyectado por Neutra y Alexandre.

En plena Guerra Fría, el senador Joseph McCarthy encabezó una verdadera caza de brujas al perseguir y encarcelar (incluso sin pruebas) a toda persona que se sospechaba fuera comunista o tuviera

***Cuando se discute de arquitectura,
nunca es simplemente una cuestión
sobre arquitectura.*¹**

alguna simpatía hacia tal ideología. Esta persecución originó una “lista negra”, en la que

aparecían todas aquellas personas de las cuales se dudaba de su lealtad hacia Estados Unidos y en la que aparecían desde militares y políticos, hasta actores, guionistas y directores de cine de Hollywood. Bajo este acoso todos aquellos proyectos que “olían” a comunismo o socialismo fueron cancelados, incluyendo los desarrollos de vivienda social. De forma que el proyecto para el barrio de Chávez Ravine fue cancelado en 1953, dejando a muchos de sus habitantes sin vivienda. De hecho, muchos de ellos se negaron a abandonarlo, incluso el último de ellos vivió en una tienda de campaña sobre los restos de su casa derribada.

Tras la cancelación del proyecto de Neutra y Alexandre, las autoridades de la ciudad le ofrecieron a Walter O'Malley –dueño de uno de los equipos más populares de béisbol de la época, los Brooklyn Dodgers– los terrenos de Chávez

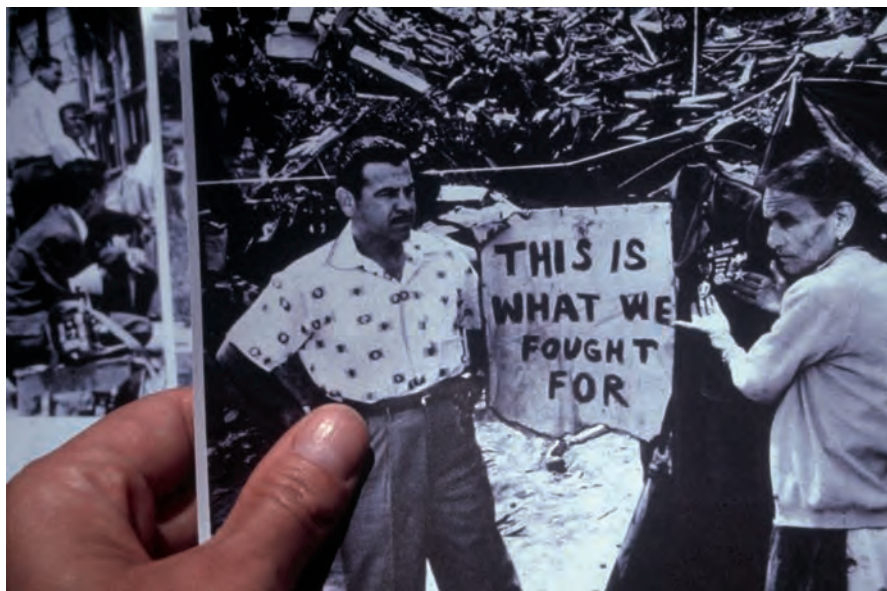


Imagen cortesía de la artista.

Ravine para construir ahí un estadio y así trasladar el equipo a Los Ángeles. A inicios de la década de 1960 la ciudad contó finalmente con un equipo y un estadio de béisbol: los Dodgers de Los Ángeles.

Estas historias son el material para el proyecto *Scanning Through Landscapes* (Escaneo a través de paisajes), el cual Röncke realizó entre 2008 y 2010 y que sirvió de preámbulo a su película sobre Aurora Vargas. Esta investigación se materializó como una doble proyección de diapositivas, una banda sonora y una serie de fotografías. Las diapositivas muestran, por una parte, el estado actual del lugar y, por otra, imágenes del barrio en la década de 1940, los planos y los croquis del proyecto de Neutra y Alexandre, así como imágenes del des-

alojo de los últimos habitantes, entre ellas la de Aurora Vargas.

La banda sonora es un collage en el que se mezcla música del cine negro, junto con algunos diálogos de la película *To Kill a Mockingbird* (Matar al ruiseñor) de 1962, la cual utilizó algunas de las casas abandonadas de Chávez Ravine como locación. La película retoma la novela del mismo nombre, que aborda el tema de la injusticia social y racial en Estados Unidos, específicamente el caso de la comunidad afroamericana.

Para la artista esta obra “investiga la historia de un lugar, excavando el sitio actual buscando potenciales restos. Adentrándose en una historia social y de injusticia racial común al espacio urbano de Los Ángeles. El trabajo examina cómo



Imagen cortesía de la artista.

la historia es borrada y reescrita, y en este caso reutilizada por la industria cinematográfica de Hollywood”.⁴

Estas obras de Röncke, como gran parte de su práctica, parten de la investigación de archivos sobre todo de arquitectura y de diseño moderno, poniendo énfasis en los fracasos de las utopías propuestas desde estos campos. Desde el estudio de estas utopías arquitectónicas y sus reveses, la artista crea obras que navegan entre los límites de la realidad y la ficción, al presentarnos hechos y documentos verdaderos dentro de una narrativa y espacios ficticios.

1. Denis Holler, *Against Architecture. The writings of Georges Bataille*, MIT press, Massachussets, 1992, p. 31.

2. El *National Housing Act* fue un programa que tuvo diferentes objetivos como el promover créditos para la vivienda, así como mejorar barrios considerados insalubres debido a la precariedad de las construcciones o la falta de planeación urbana.

3. Cit. en: Ehrhard Bahr, *Weimar at the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, University of California Press, Berkely – Los Angeles, 2008, p. 166.

4. Pia Röncke, *Scanning Through Landscapes*, 2010.



Fotografías de *La conquista de México*, un filme de Javier Téllez. Cortesía del artista.
Fotógrafo: Christian Legorreta.

OTROS PROYECTOS

LA CUEVA DE ARTAUD

Basado en el texto *La conquista de México* del poeta, dramaturgo y actor francés Antonin Artaud (1896-1948), el artista Javier Téllez rodó en México el filme homónimo que presentó como una video-instalación titulada *La cueva de Artaud*, en la documenta 13, una de las exposiciones de arte contemporáneo más reconocidas a nivel internacional, con sede en Kassel Alemania.

La película tuvo varias locaciones: el Hospital Psiquiátrico “Fray Bernardino de Sahagún Álvarez”, la Isla de las muñecas, en Xochimilco; el Anfiteatro Simón Bolívar; el sitio arqueológico de Cantona, Puebla; y Teotihuacán.

Con la gestión del Museo Tamayo, Téllez filmó esta película en colaboración con pacientes del Hospital Psiquiátrico “Fray Bernardino de Sahagún Álvarez”, quienes conforman el elenco completo del filme e interpretan diversos personajes históricos (desde el propio Artaud hasta Moctezuma, la Malinche y Hernán Cortés, entre otros). El filme intercala fragmentos de textos de Artaud con escenas de la vida cotidiana en la institución psiquiátrica y entrevistas personales con los pacientes. Con estos últimos, Téllez trabajó en un taller previo a la filmación, con el fin de estudiar e interpretar el texto *La conquista de México*.

Artaud acuñó el término “teatro de la crueldad”, el cual pretende que el espectador sea consciente de la violencia que domina las fuerzas naturales y su propio interior. Es un teatro basado en el gesto, la danza y el movimiento, y no en la palabra o en la acción. El teatro de la crueldad se inspira en algunas tradiciones de teatro oriental, como el teatro balinés, y tiene como

punto de partida lo irracional y lo mágico, buscando el trance del espectador. Artaud visitó México en 1936 y convivió con los tarahumaras durante varios meses; de este acontecimiento surgió el libro *Viaje al país de los tarahumaras*.

La cueva de Artaud de Javier Téllez se presentó en documenta 13, (6 de junio a 16 de septiembre de 2012) en la estación de ferrocarriles Hauptbahnhof. El Museo Tamayo participó como gestor en la producción del filme. Otras instancias que participaron en la realización de este trabajo fueron el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Secretaría de Salud a través de los Servicios de Atención Psiquiátrica, la Delegación Xochimilco (Gobierno del Distrito Federal), la asociación civil Escritores en Lenguas Indígenas, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

Javier Téllez (Valencia, Venezuela, 1969). Vive y trabaja en Nueva York y Berlín. Su trabajo ha sido expuesto en MARCO, Vigo (2010-11); Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa (2010); Kunstverein Braunschweig (2009), y Aspen Art Museum (2006). También ha participado en la Bienal de Lyon (2011), Dublin Contemporary (2011), así como en la feria de arte Manifesta 7 (2008). En marzo de 2001 presentó la exposición *Bedlam, I'm Happy Because Everyone Loves Me*, dentro del proyecto Sala 7 del Museo Tamayo.



Fotografías de *La conquista de México*, un filme de Javier Téllez. Cortesía del artista.
Fotógrafo: Christian Legorreta.



ARQUITECTURA

EL MUSEO TAMAYO SE TRANSFORMÓ AMPLIACIÓN Y REMODELACIÓN ARQUITECTÓNICA 2011-2012



En la primera década del siglo XXI, el Museo Tamayo además de exposiciones ha realizado una serie de actividades como conferencias, proyección de videos y películas, obra *in situ*, conciertos, visitas guiadas, recorridos nocturnos, pláticas con especialistas, talleres para niños, jóvenes y adultos, y performances, entre otras, lo cual ha consolidado a este espacio a nivel nacional e internacional como representativo del arte contemporáneo.

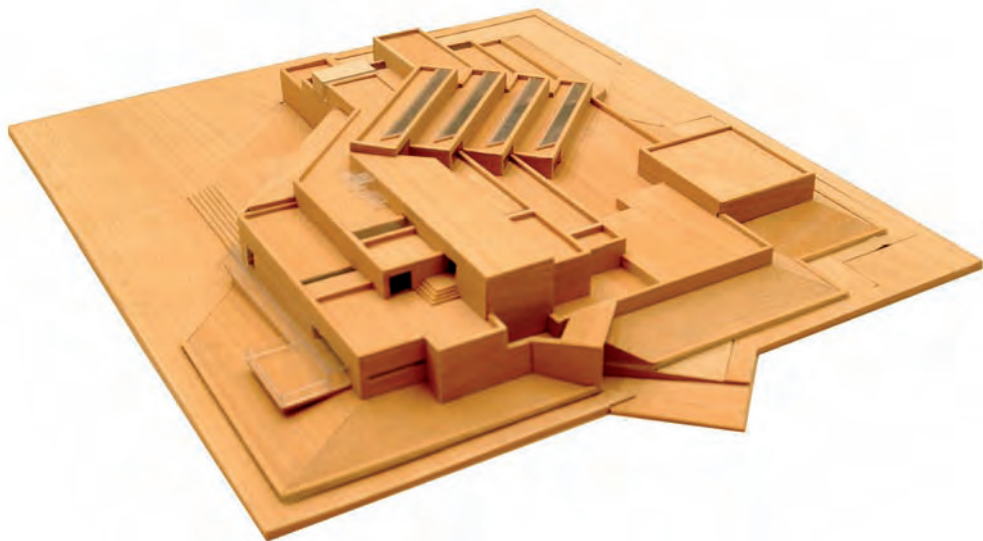
En el afán de preservar el espíritu vanguardista de Rufino Tamayo, su fundador, el museo se transformó en función de una vital necesidad: adaptarse a la contemporaneidad de los museos, la cual demanda espacios acondicionados y equipados para usos específicos, así como sitios de convivencia y entretenimiento para que coexistan los distintos públicos.

El proyecto de ampliación y remodelación del edificio estuvo a cargo del arquitecto Teodoro González de León, quien junto con Abraham Zabludovsky diseñó el plan arquitectónico original a fines de los años setenta. La ampliación y la remodelación se llevaron a cabo con un fondo de participación mixta entre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A. C. (FORT).

Con espacios nuevos y remodelados del museo se han aprovechado al máximo las áreas existentes del edificio modernizándolas. Se construyeron nuevos espacios que permitirán el óptimo funcionamiento del Museo Tamayo: nuevas salas de exposición, área para talleres, un restaurante con terraza, así como área de máquinas e instalación. El plan también incluyó la remodelación del auditorio, bodegas de arte, oficinas, tienda, centro de documentación, y las áreas de museografía y mantenimiento.

Tanto la ampliación como la remodelación no afectaron la forma arquitectónica del edificio, pues éste desde su concepción fue planeado como una estructura modular, susceptible a expandirse, por tanto, tampoco dañará en el ámbito ecológico al Bosque de Chapultepec.

Por otra parte, es oportuno subrayar que sus salas de exposición son aptas para una museografía flexible, dinámica, en la que es posible poner a dialogar piezas colocadas a cortas, medianas o amplias distancias. De igual forma, por el diseño de su edificio, el Museo Tamayo propicia desplazamientos diversos del público; lo invita a conocer sus texturas y accidentes; a percibir sus escalas y niveles; le ofrece rincones para la charla cercana lo mismo que espacios para el encuentro multidisciplinario.



Nuevos espacios:

- Salas de exhibición
- Áreas pedagógicas
- Restaurante con terraza
- Bodegas de arte y tránsito
- Área de máquinas
- Tienda

Remodelación:

- Auditorio
- Centro de Documentación
- Oficinas
- Áreas de museografía y mantenimiento

	Áreas existentes	Áreas remodeladas	Áreas nuevas
Planta baja	3001 m ²	892 m ²	1118 m ²
Planta de acceso	1507 m ²	381 m ²	440 m ²
Nivel oficinas	470 m ²	430 m ²	310 m ²
Total	4978 m ²	1703 m ²	1868 m ²
Gran total			6846 m²

Áreas de ampliación y remodelación

Crecimiento

- El Museo Tamayo creció 30%.
- La construcción del edificio original tenía una extensión de 4978 m², de los cuales 1703 m² han sido remodelados.
- Se han edificado 1868 m² de construcción nueva.
- El área de construcción del Museo Tamayo sumará un total de 6846 m².

Accesibilidad

El Museo Tamayo cuenta con rampas y elevador que dan acceso a todas sus áreas y niveles.

Salas de exposición (692 m²)

Con estas nuevas salas los espacios de exhibición aumentaron 40%.

Acervo documental (310 m²)

- Sistema de almacenaje de alta densidad para la conservación de archivos y documentos.
- Con acervo especializado de Rufino Tamayo.
- Acceso al público para consulta e investigación.

Auditorio (372 m²)

- Con capacidad para 180 personas y espacio para silla de ruedas.
- Totalmente renovado, con nuevo equipo audiovisual y de iluminación.

Aula educativa (222 m²)

- Sitio donde se llevarán a cabo actividades educativas para todo público.

- Cuenta con área de talleres, baños propios, así como acceso directo desde la explanada del museo.

Bodega de arte (280 m²)

- Acondicionada con sistema de almacenaje de alta densidad.
- Sistema de mallas deslizables, mobiliario para esculturas y gabinetes.
- Condiciones óptimas para la conservación del acervo.
- Optimización del espacio.

Restaurante (227 m²)

- Terraza con vista excepcional del Bosque de Chapultepec, y entrada directa e independiente del museo.

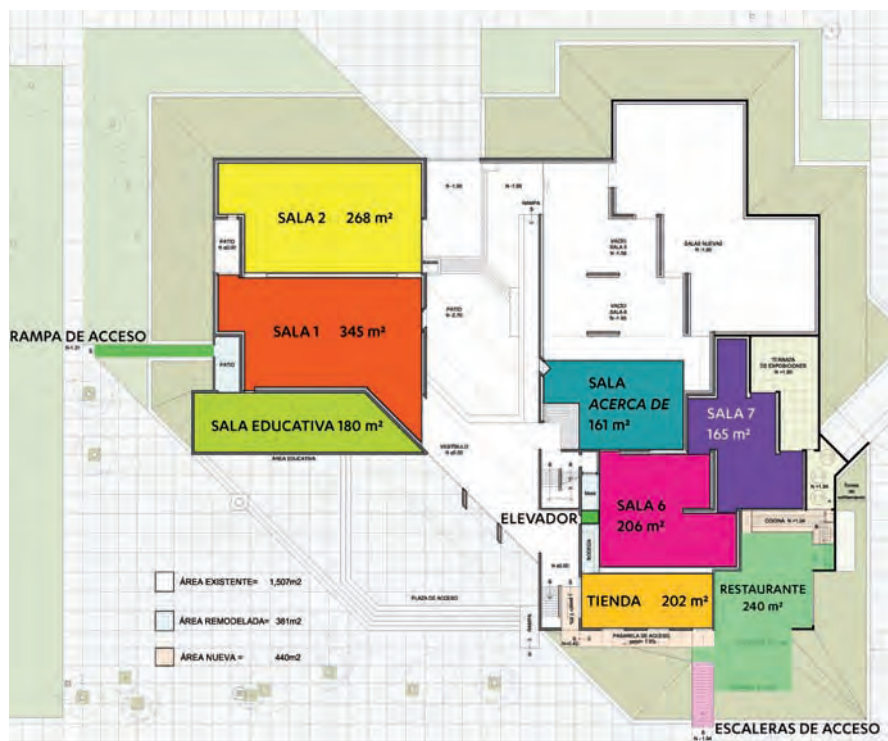
Tienda/Librería (131 m²)

- Se podrán encontrar objetos de diseño nacional y extranjero; libros y catálogos de las exposiciones del Museo Tamayo, así como otras publicaciones de arte contemporáneo y referencias obligadas para su entendimiento.
- Contará también con acceso independiente desde el Bosque de Chapultepec.

Espacios al aire libre (342 m²)

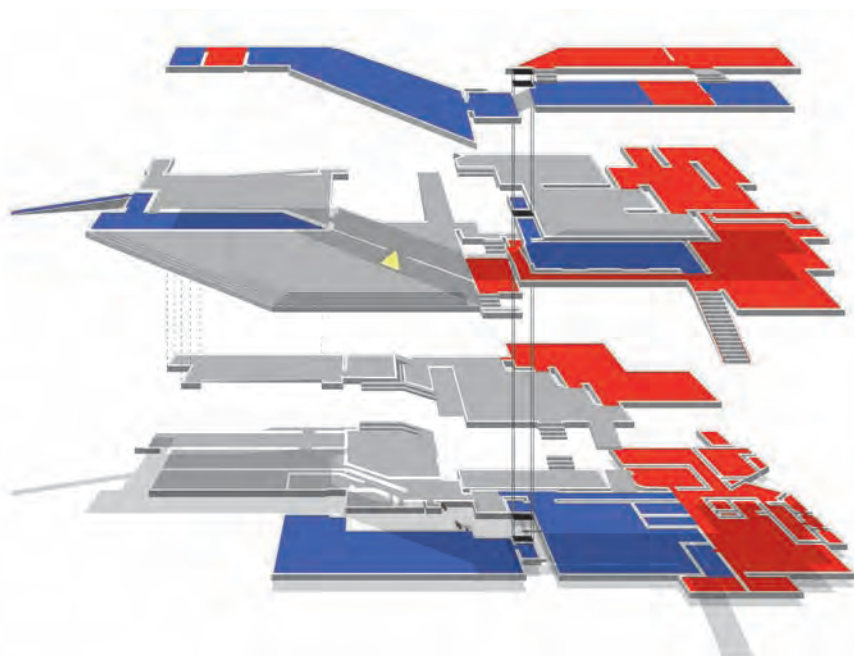
- Además de seguir contando con su emblemática explanada, el Museo Tamayo cuenta con terrazas en los espacios de exhibición, cafetería, oficinas y áreas de equipo.
- Además se renovaron los distintivos taludes del edificio y las áreas verdes, al igual que los andadores y las rampas de servicio que conducen al museo.

ÁREAS PLANTA DE ACCESO



ÁREAS PLANTA BAJA





■ Acceso al museo

■ Áreas existentes

■ Áreas remodeladas

■ Áreas nuevas

■ Elevador

Historia de la ampliación y la remodelación del Museo Tamayo

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

En 1994, la entonces directora del Museo Tamayo, Cristina Gálvez, y el arquitecto Teodoro González de León identificaron estos cambios en el sistema museístico y consideraron que en materia de infraestructura el Museo Tamayo requería de una ampliación para cumplir de manera más convincente con su vocación de formar un público asiduo a las manifestaciones del arte contemporáneo. De acuerdo con dicho proyecto, el museo necesitaba expandir su coordinación de programas educativos y culturales; además de instalar una tienda y una cafetería, las cuales complementarían el programa de extensión cultural.

El proyecto de 1994 nunca se realizó. La tienda y la cafetería se instalaron en 2001. Sin embargo, ocuparon diferentes espacios, incluso por un tiempo se sacrificó una sala de exposición para contar con una tienda-cafetería.

En 2009 la Dirección del Museo Tamayo y la FORT retomaron el proyecto de ampliación. En agosto de 2011 se cerraron las puertas al público e inició la construcción con la dirección de Teodoro González de León, el apoyo de la constructora Arquitech y la supervisión de Winco. Un año después, en agosto de 2012, el Museo Tamayo reinaugura con nuevas salas de exposición, un auditorio mejor equipado, una sala educativa para talleres, así como una tienda y un restaurante más amplios y funcionales, con el fin de otorgarle al público una mejor estancia durante su visita a este espacio cultural.



RETOS ARQUITECTÓNICOS

ING. SANTIAGO SÁNCHEZ-AEDO L.
ARQUITECH CONSTRUCTORA

Ubicado dentro del Bosque de Chapultepec, integrado al circuito de museos del que forman parte los Museos de Arte Moderno, Nacional de Antropología y Nacional de Historia, el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo fue inaugurado el 29 de mayo de 1981. Basado en un diseño de los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, quienes obtuvieron el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1982, el inmueble es considerado un ejemplo arquitectónico al idearse como museo y centro cultural interdisciplinario al mismo tiempo.

Ante este panorama, el que Arquitech Constructora haya sido elegida bajo mi dirección para encargarse de la ampliación del museo supuso todo un reto personal y profesional. Las experiencias vividas en este proceso son muchas y el problema para expresarlas en un orden particular radica en que en una construcción como ésta todo tiene que ver con todo.

En primer lugar, quisiera comentar el por qué de esta ampliación. La primera razón era el poder crecer los metros cuadrados de exposición pero, sobre todo, el poder mejorar éstos en relación con los anteriores en cuanto a sus dimensiones se refiere, a fin de tener espacios mucho más amplios y con ello la capacidad de exponer obras que hasta ahora eran imposibles de exhibir en las áreas existentes. La segunda razón, no menos importante que la primera, era mejorar las áreas que los visitantes nunca ven, como la bodega de obra y el área de mantenimiento, pero que son vitales para la correcta

operación del museo. En este caso creo que estas mejoras han sido sustancialmente radicales y es precisamente en estos espacios donde hemos tenido el mayor aprendizaje, ya que fue vital entender la operación del museo y el trato a las obras de arte, desde su recepción hasta la manipulación interna para su exposición; comprender esta operación interna dio lugar a que aportáramos mejoras para el museo y así consolidarnos como constructores propositivos.

La construcción del edificio como tal no es una obra de grandes volúmenes, pero cuenta con absolutamente todo lo que una obra de grandes volúmenes puede tener, dentro de sus respectivas proporciones; razón por la cual, la ampliación del Museo Tamayo no fue una obra por demás sencilla, más aún si consideramos que existía una gran expectativa sobre ella, además de que como toda obra de este tipo tiene un tiempo justo para ejecutarse.

Al mismo tiempo, el proyecto arquitectónico representaba otro reto importante, ya que la intención del arquitecto Teodoro González de León fue muy clara desde el inicio: extender la construcción existente, mas no crearle un concepto nuevo ni modificar su esencia. El desafío radicó en igualar el aspecto actual hasta llegar al punto en que no se pueda detectar la ampliación logrando así la unidad. Cabe señalar que el reto se cumplió, lo que nos deja muy satisfechos.

Por otro lado, quiero mencionar la particularidad de que esta construcción contó con una inversión mixta por parte

del CONACULTA, el INBA y de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, en pocas palabras, del Gobierno Federal y la iniciativa privada, situación especial y poco común en nuestro país en este tipo de proyectos. Puedo decir que la experiencia ha sido muy grata, pues el entendimiento con ambas partes ha sido inmejorable, lo que hizo que la obra de ampliación caminara sin interrupciones, con tomas de decisión muy ágiles, situación que como constructor y, sobre todo, como ciudadano me deja un muy buen sabor de boca.

Finalmente, puedo decir que la experiencia más gratificante ha sido poder construir un proyecto de tan renombrado y prestigioso arquitecto. Me parece que en esta obra hemos aprendido mucho del arquitecto Teodoro González de León.



Ampliación del Museo Tamayo. Tomas externas. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



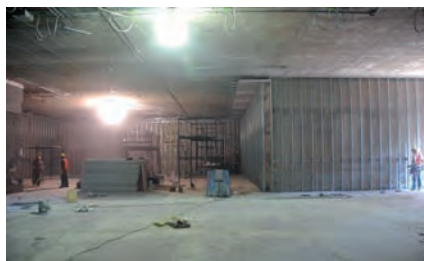
Ampliación del Museo Tamayo. Tomas externas. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



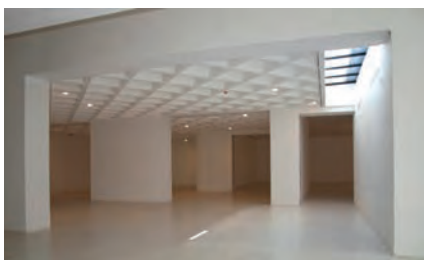
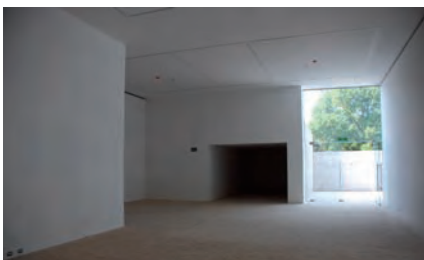
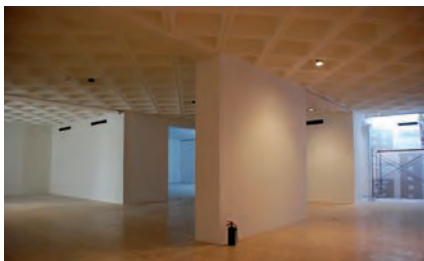
Ampliación del Museo Tamayo. Tomas externas. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



Ampliación del Museo Tamayo. Tomas externas. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



Ampliación del Museo Tamayo. Nuevas salas de exposición y remodelación de las existentes.
Archivo fotográfico Museo Tamayo.



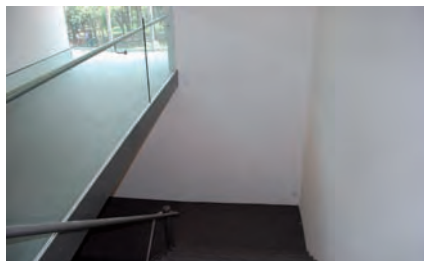
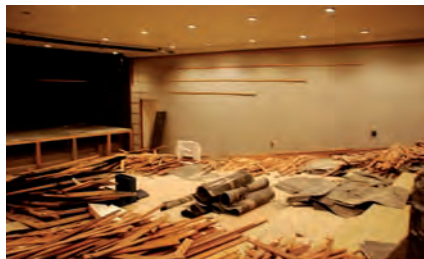
Ampliación del Museo Tamayo. Nuevas salas de exposición y remodelación de las existentes.
Archivo fotográfico Museo Tamayo.



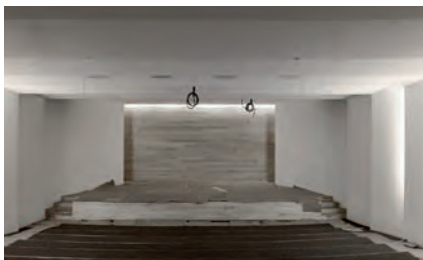
Ampliación del Museo Tamayo. Tienda y restaurante. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



Ampliación del Museo Tamayo. Tienda y restaurante. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



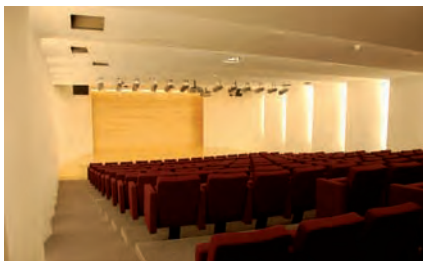
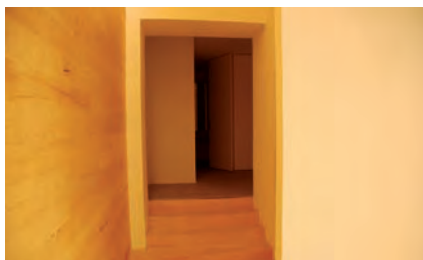
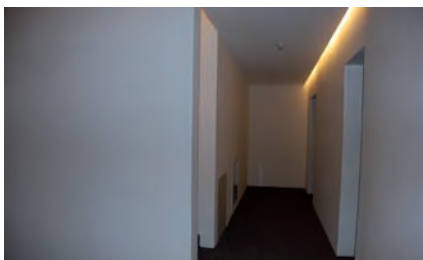
Ampliación del Museo Tamayo. Remodelación del auditorio. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



1



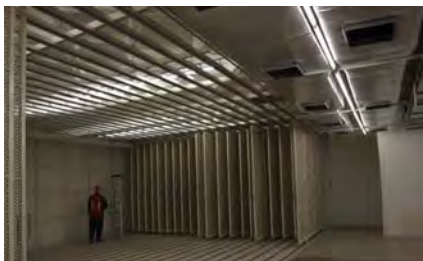
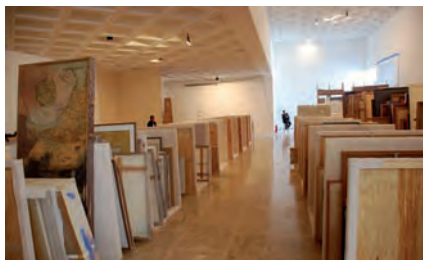
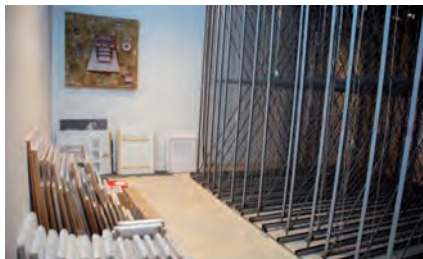
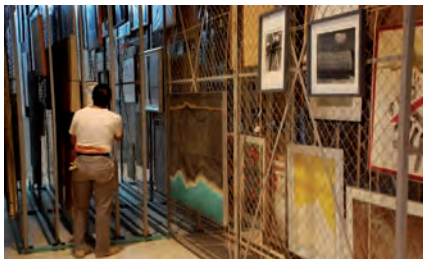
2



Ampliación del Museo Tamayo. Remodelación del auditorio. Archivo fotográfico Museo Tamayo.
1 y 2. Fotografía Diego Berruecos.



Ampliación del Museo Tamayo. Nuevo Centro de Documentación. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



Ampliación del Museo Tamayo. Nueva Bodega de arte. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



Ampliación del Museo Tamayo. Remodelación de oficinas. Archivo fotográfico Museo Tamayo.



1

Ampliación del Museo Tamayo. Remodelación de oficinas. Archivo fotográfico Museo Tamayo.
1. Fotografía Diego Berruecos.



Kasuya Sakai. *Turangalia I*, 1976. Acrílico sobre tela. 202.5 x 202 cm.
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta.

Agradecemos a:

GRUPOHABITA

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

LA LUNA Y EL MUSEO TEMPORAL

En las primeras horas de la mañana, la luna miró al museo temporal y se sorprendió de ver que ya estuviera despierto. “¿Por qué no te duermes de nuevo? Falta mucho para tu hora de apertura”, dijo la luna dulcemente con su voz suave y tranquila. “Lo sé, lo sé”, le respondió nervioso el museo temporal, “para ti es fácil decirlo, pues cada noche es como cualquier otra. Subes y bajas y está de nuevo arriba. Pero para mí las cosas son diferentes. Sólo soy temporal. Así que nunca puedo estar seguro de lo que traerá el futuro. Por eso me gusta despertarme temprano, para estar preparado para lo que suceda en el nuevo día.”

La luna reflexionó sobre esto por un día y la mitad de una noche. Así que cuando se dio cuenta de que el museo comenzaba a moverse en las primeras horas de la noche siguiente, habló de nuevo: “Mira, he estado pensando en lo que me dijiste anoche y entiendo por qué estás preocupado. Pero lo que no puedo entender es cómo, despertándote temprano, te puedes preparar para lo que traiga el futuro.”

Como el museo temporal no supo qué responder a esto, pasó otro día y la mitad de la noche siguiente sin que inter-cambiaran palabra la luna y el museo. Finalmente, el museo se decidió y dijo: “Toda mi vida había tenido que presentarme en público sabiendo que soy una mera sombra del edificio que planearon originalmente. Mis arquitectos siempre anhelaron un diseño mucho mayor y más elegante. Pude ser sólo cuando eso ya no era posible. ¿Ves? Fue sólo por desesperación que fui construido y sigo siendo sólo temporal. Mis paredes están suficientemente bien construidas, pero me pesa vivir sabiendo lo que sé. Entonces, como no puedo descansar de ninguna manera, en vez de preocuparme por las razones de todo esto, uso las primeras horas para preparar un buen ánimo para los visitantes.”

Fábula de Michael Stevenson y Jan Verwoert, publicada en *Animal Spirits: Fables in the Parlance of our Times*, Zurich: JRP Ringier, 2008.

TIENDA Y RESTAURANTE

DEL TAMAYO

TIENDA

martes a domingo, 10 am a 8 pm

**LIBROS Y OBJETOS DE
ARTE CONTEMPORÁNEO,
DISEÑO Y ARQUITECTURA**

Joyería: Liquen, Faceta, Valeria
Florescano, Holinka / **Textiles:** Carla
Fernández / **Cristalería:** Nouvel Studio.
Diseño: DFC, Tsimani, Ediciones Jalapa,
Diego Etienne, Suba, Pirueta, Arta
Cerámica / **Editorial:** Assouline, Taschen,
Domus, Am editors, Monclém, Fondo de
Cultura Económica, MAPAS, Fundación
Colección Jumex, Código.

RESTAURANTE

martes a domingo, 10 am a 6 pm

Con terraza y una vista excepcional
del Bosque de Chapultepec y
un concepto único con horario
independiente del museo.

**COLECCIÓN
MUSEO TAMAYO**



UN FEBRIL IMPULSO: DUBUFFET A LA LUZ DE GOMBROWICZ

DANIEL SALDAÑA PARÍS

Encontré el pequeño volumen de la *Correspondencia*¹ entre el escritor polaco Witold Gombrowicz (1904-1969) y el pintor francés Jean Dubuffet (1901-1985) en Madrid, en una librería de viejo de la calle San Bernardo; calculo que en 2003. Fue antes de que se publicara, traducido al español, el grueso tomo de los diarios de Gombrowicz, y poco antes de que el Guggenheim de Bilbao dedicara a Dubuffet una retrospectiva que contribuyó a ganar mi entusiasmo hacia el artista.²

De Gombrowicz había leído *Cosmos* (Universidad Veracruzana, 2009; en la clásica traducción de Sergio Pitol), que era entonces para mí una suerte de biblia cuyo hechizo no termina de desvanecerse, y *Ferdynand* (Seix Barral, 2001), que no me fascinó tanto al principio porque, inmaduro de mí –la inmadurez, tema central de la novela y obsesión duradera del autor–, me parecía un asunto poco digno de consideración. Quizás por lo mismo, de Dubuffet prefería los cuadros de la primera época cuando, en vez de personas y animales esquemáticos (infantiles, incluso) dibujados con pluma Bic, se dedicaba a pintar texturas lodosas.

La inmadurez, como ya he sugerido, es un motivo constante en la obra de ambos, aunque es Gombrowicz quien se refiere a ella de un modo más explícito. Mientras que para Dubuffet la infantilización del proceso creativo (y de sus resultados) es solamente un medio para despojarse de los prejuicios transmitidos

por la cultura, para Gombrowicz hay algo esencialmente positivo en la inmadurez, y su lectura de ésta incluye una postura con respecto a casi todo. Para el polaco, los países europeos –y particularmente Francia– han alcanzado una mayoría de edad en el arte que imponen a los creadores de otras latitudes. Los artistas y los escritores en su natal Polonia, y en su adoptiva Argentina –explica Gombrowicz–, toman como modelo al arte y la literatura de los países de Europa occidental, y los emulan torpemente olvidando el potencial creativo propio de sus tradiciones: la juventud (su arrogancia fructífera, su iconoclasia, su vigor creativo). Frente a la decadencia racionalista del arte europeo, la periferia cultural (los países del Este, Latinoamérica) puede ofrecer un entusiasmo insolente y renovador.

En Dubuffet también hay una crítica explícita a la alta cultura europea, en la que, al igual que Gombrowicz, percibe un agotamiento y, sobre todo, una traición a la esencia del arte en beneficio de una concepción mercantil del mismo. Por eso, la propuesta de Dubuffet contra la estandarización de los modos en el arte es, si se quiere, esencialista, *ahistórica*. El arte sería, en esta visión, una y la misma cosa, con independencia de su contexto, y la historia del arte europeo sería solamente la historia de su olvido, de la distancia con respecto a la pureza original asociada al arte. El trabajo del artista crítico, en ese sentido, sería buscar la raíz de esa forma de arte olvidada en el transcurso de la historia; raíz en donde juego e iluminación palpitan al unísono.

Witold Gombrowicz
Cortesía: Bohdan Paczowski.

El camino: alimentarse, en vez de con las producciones artísticas consagradas por la historia, de las obras de aquellos que permanecen al margen de la historia y no crean por sumisión al canon, sino por necesidad intrínseca: los locos.

Estas posturas, convergentes pero distanciadas en algunos puntos clave, son expuestas en la *Correspondencia* entre Dubuffet y Gombrowicz apasionadamente. Por eso, y porque en 2003 prefería los tonos graves y la solemnidad de las esdrújulas, la primera vez que leí la *Correspondencia* me pareció un libro extraño, lleno de inconsistencias y hasta pueril. La exaltación iconoclasta de ambos me divirtió sin deslumbrarme –y yo buscaba, precisamente, el tipo de placer que puede describirse como “deslumbramiento”, y no como incomodidad o risa amarga, matices que fui eligiendo con el tiempo.

El punto de partida del intercambio epistolar fue el siguiente: una revista francesa decidió, en 1968, dedicar un número a los postulados anticulturales de Jean Dubuffet; más que a su obra plástica, a la idea o el conjunto de ideas detrás de ella. Dubuffet escribe una primera carta a Gombrowicz para invitarlo a participar, no para hablar sobre pintura, sino sobre la cultura y el espíritu de subversión. Lo que sigue es un diálogo intenso, en el que las diferencias, los conflictos y hasta los conatos de pleito entre el escritor polaco y el pintor francés son acicates de una discusión inusualmente lúcida y muy centrada en sus respectivas ideas del arte.

Leyendo el libro, ahora, después de haber agotado los diarios de Gombrowicz y haberme dejado fascinar por la pintura y la escultura tardías de Dubuffet, comprendo o quiero creer que la correspondencia entre ambos es un instrumento único, una suerte de linterna bifronte que alumbra por igual la obra de los dos. Por eso, creo que le hago justicia a mi entusiasmo si me acerco a Dubuffet por la vía oblicua de pensar a Gombrowicz.

Teniendo en cuenta que esta, más o menos, es una frase que suele aplicarse a Duchamp con relativa aceptación, puede resultar un tanto polémico decir que Witold Gombrowicz fue una vanguardia de un solo hombre. Pero creo que es cierto. Me parece característico de la vanguardia la explicitud de los fundamentos teóricos, que en Duchamp están dibujados quizás con menor definición, fundidos en una práctica que no busca explicarse a sí misma. El entusiasmo de Gombrowicz, su programatismo, la contundencia casi tiránica de sus opiniones y el uso de un mismo método para la consideración de cualquier problema son todas características inherentes de la vanguardia; en él convergen la negatividad y el rechazo frontal a la sofisticación europea que encontramos en Dadá; y al mismo tiempo, su adopción de un concepto general como base para juzgar cualquier producción artística (la inmadurez por oposición a la madurez), lo nimba con la obstinación atribuida al surrealismo. Gombrowicz puede leerse como una criatura mitológica de la van-

guardia: un Duchamp con sistema pero sin escuela. Su pecado: nacer demasiado tarde, fuera de tiempo. O incluso: estar siempre fuera de tiempo y de lugar con respecto a todo: de ahí la importancia de su exilio en Argentina, país donde cultivó su incomodidad como el camino más fértil hacia la escritura. La simple anécdota de su exilio, tanto menos heroica que la de un Benjamin, por ejemplo, parece emanar esa sensación de equívoco que rodea siempre al autor.

En la idea de inmadurez, Gombrowicz encuentra la figura retórica capaz de describir su situación al margen. Los inmaduros, la juventud que esgrime el balbuceo y el gesto contra la prolífica articulación de Europa, son el tropo con el cual identifica la pulsión de su escritura. De forma paralela, Dubuffet descubre en los alienados, en el *art brut*, esa misma dosis de barbarismo que contraponer al exceso de razón (y al encorsetamiento de las formas) que caracteriza para él al arte de mediados del siglo XX.

La trayectoria estética de Dubuffet puede leerse como una reinvención deliberada e ininterrumpida de la idea de arte a partir de la defensa de una cierta “pureza” para contrarrestar el peso de las convenciones artísticas. Desde las texturas de sus primeros cuadros –en las que, según él, pretendía borrar toda evidencia de lo humano; es decir, recobrar una pureza preantropológica– hasta las esculturas y las escenografías del ciclo de *L’Hourloupe* (1962-1974) –marcadas claramente por la enseñanza del *art brut*, ese otro modelo de pureza– toda

su obra responde al empeño de definir lo sublime en nuevos términos, esquivando las percepciones comunes en torno a la belleza: “reivindicamos (...) determinadas producciones que estén fuertemente marcadas por el carácter sin el cual la palabra arte no puede ser pronunciada, es decir, que respondan a un febril impulso y no a determinada incitación o capricho episódico donde la exaltación participa escasamente”, escribe en “La compañía del *art brut*” (artículo incluido como anexo en el pequeño volumen de la *Correspondencia*).

Esta pureza exaltada, cuyo principal enemigo sería, fundamentalmente, la mayoría de edad, es también el ideal que en Gombrowicz se concentra detrás de la palabra *inmadurez*. Ambos, cada uno por sus medios, deciden fincar sus exploraciones en la renuncia a la sofisticación del lenguaje en aras de una expresividad informe, balbuceante, capaz de suscitar más exaltación –y más genuina– que una obra concebida desde el trabajo de las formas y la legibilidad de las ideas.

Claro que hay poderosos contrastes entre ambas concepciones, que hacen detonar en la *Correspondencia* una bronca que después se diluye en juramentos de amistad. En Gombrowicz, esa inmadurez exaltada está asociada a la bajeza en general, a la humillación. El escritor practica una pasión que somete “lo mayor a lo menor y la superioridad a la inferioridad”.³ A nadie se le escapa que, amén de las resonancias filosóficas (deliberadas), el planteamiento tiene una vena política. Durante sus primeros años en Buenos Aires, Gombrowicz camina por la zona de



Rufino Tamayo, *Retrato de Jean Dubuffet*, 1972. Óleo sobre tela . 82 x 100 cm
Colección Museo de Arte Moderno, INBA-CONACULTA.

Retiro espiando a jóvenes de clase baja; tal es su preparación, su “inspiración” para la escritura (esencialmente perceptible, como tema, en *Transatlántico*). Surgen en él en ese momento tendencias homosexuales declaradas. La búsqueda de lo bajo, de lo inmaduro, lo lleva a una alianza o una simpatía por lo marginal que tiene una traducción política (aunque esta filia, sin ser teórica, no cuaja tampoco en una militancia: se trata tan sólo de un modo de entender la realidad, de interpretarla). Sirva de ilustración la elección de sus compañías: junto a Borges, Bioy

Casares y el grupo de la revista *Sur*, Gombrowicz se siente doblemente extranjero: les reprocha su cosmopolitismo a la francesa, su poco contacto con las capas inferiores de la urbe. Del otro lado, el entusiasmo de Dubuffet por los enajenados y sus “invenciones” toma el cariz de algo mucho más idealizado. No hay una identificación con la condición humillada de los reclusos, sino con la parte sublime que se les escapa a sus captores. A Dubuffet “poco le importa” que esas elaboraciones artísticas que colecciona “partan de humildes fuentes”.⁴ Le parece circunstancial

que los locos cuyas creaciones celebra estén efectivamente reclusos; lo importante en ellos no es su situación (periférica o incluso antagónica) con respecto a una norma social, sino el atajo a lo sublime que su condición representa. No señala la represión de la que son objeto en los psiquiátricos o las cárceles, sino que menciona, como de pasada, la ventaja para el proceso creativo que supone su aislamiento. Es decir: más que exaltar la condición marginal de los individuos que toma por inspiración, Dubuffet parece obviarla o perdonarla.

De cualquier modo, en ambos hay una radicalidad innegable que en la *Correspondencia* brilla. Personajes esencialmente solitarios, ajenos al ámbito gregario de la vanguardia, Gombrowicz y Dubuffet encuentran, a través de este diálogo, la articulación de una camaradería signada por la crítica violenta y la discusión libre de sus postulados. La obra de Dubuffet, concebida a partir de estas cartas y, en general, de la literatura de Gombrowicz, revela no sólo su coherencia teórica, sino sobre todo su fuerza transformadora, su indiferencia por las huera convenciones.

En el *Diario* de Gombrowicz es claramente perceptible la evolución de su pensamiento. Si en los primeros años se tomaba el tiempo de reseñar libros de colegas, de elaborar complejas teorías sobre el exilio cultural polaco, de relatar cenas exasperantes, en las páginas correspondientes a 1969, año de su muerte, el balbuceo y la repetición críptica parecen adueñarse de su pluma, como si

al envejecer fuera conquistando esa inmadurez barbárica que pregonaba. También Dubuffet avanza en una dirección parecida; sus dibujos, cada vez en mayor grado, se alejan de lo figurativo y, en vez de volver a la textura primigenia, se organizan con la precisión de las obsesiones en formas y colores reiterados.

Quizás es pronto para decir que ambiciono esa madurez inmadura de ambos, ese envejecimiento como retorno a las sombras preverbiales y prerrepresentacionales; lo cierto es que cada vez que me acerco a la obra de alguno de ellos entiendo, de un modo más cabal, la reducción violenta de sus convicciones.

1. Editorial Anagrama, 1972, 78 pp.
2. La pintura *El tiritador* (1959) de Jean Dubuffet forma parte de la colección Museo Tamayo.
3. Witold Gombrowicz, *Diario* (1953-1969). Seix Barral, 2005.
4. "La compañía del *art brut*".



Bruno di Bello. *Mandala*, 1974. Acrílico sobre tela. 200 x 200 cm. Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA.

MANDALA DELTA DE SIETE LETRAS

LUIS RODRÍGUEZ

La concepción del vacío en Oriente difiere de la noción occidental, donde la vacuidad se entiende como la falta de contenido, el hueco, la nada. Esta contraposición de significados se ve, por ejemplo, en una obra del pintor chino Shitao (1641-1707),² en la que se muestra que el vacío sostiene a las montañas del fondo, al lago que está más al centro y a los árboles en primer plano. Este vacío no sólo sostiene, sino que también crea. El universo dentro de la filosofía taoísta nace de un vacío primigenio, del que salen los elementos fundacionales para la comprensión y la formación del mundo, y de donde provienen también la idea del aliento vital y el estado supremo al que el hombre debe tender. En todos los mitos del origen del mundo, el universo se reúne.³

La obra *Mandala* (1974),⁴ de Bruno Di Bello, usa como eje principal lo que podríamos imaginar como el opuesto de un hoyo negro en el cosmos, un *big bang* transformado en un volcán en erupción, cuyas emanaciones fluyen en un delta de siete brazos. La obra, que forma parte del acervo del Museo Tamayo, muestra la disgregación de los elementos tras

el estallido primigenio, desde una mancha negra –que resulta ser también una mancha tipográfica–, hasta alcanzar la recomposición de sus piezas bajo un nuevo orden sistemático, geométrico, cuya lectura sea posible. Siete brazos de cuadrados desdoblados en sus múltiplos

dan cuenta del texto en sus elementos nacientes: brazos, astas y travesaños de tipografía que se esfuerzan por nacer, por salir a cuadro, hasta desplegar en círculo la letra sin cortes, la palabra entera. Los elementos forman un círculo que encierra, como en toda mandala, los cuadrados predecesores. Un círculo sugerido, no dibujado más que por la disposición de la palabra y su lectura.

En la China clásica cada acto de escritura comenzó como un acto de lectura.⁵ Leer para reconocer lo que sabemos, lo que somos. Hay quienes recuerdan haber leído antes de saber escribir en su primer lustro de vida, como si tuviéramos un archivo pregrabado, como si fuera algo conocido pero no recordado. En la India, no hay distinción entre saber y recordar, se presume que todo lo tenemos vivido en alguna de las pasadas reencarnaciones, como una especie de *deja vu* milenario en cada per-

***Los triángulos, los cubos, la esfera,
la pirámide y las otras figuras de la
geometría, pensadas y trazadas por
miradas mortales pero que están allí
desde antes del principio, son,
ya legible, el mundo, su secreta
escritura, la razón y el origen del girar
de las cosas, el eje de los cambios,
fijeza sin sustento que en sí misma
reposa, realidad sin sombra.
El poema, la música, el teorema,
presencias impolutas nacidas del vacío,
edificios ingrátidos sobre un abismo
construidos: en sus formas finitas
cabén los infinitos, su oculta simetría
rige también el caos.***

Octavio Paz¹

sona: recolección y composición de los elementos originales bajo el ejercicio de recordar y saber. “Lo desconocido es lo que debes recordar”, se dice en el *Upānishad Jaiminiya*, viejo texto filosófico de la India.

Así, *Mandala* de Di Bello parece contener el universo que toda mandala expresa en su mancha negra, de la que se adivinan muchas más palabras infinitas que terminan ordenándose ya no bajo el *quincunx*, u orden del cuadrado con el quinto elemento al centro, sino como un delta de siete brazos que arranca su lectura desde el sur.

Con una sola palabra que significa entre otras cosas: círculo, lugar sagrado, microcosmos, esquema de lo divino o de lo inconsciente, el artista propone un universo donde la letra es todo: es centro, creación, vacío generador del mundo y, por supuesto, lectura. Para la tradición talmúdica el mundo es un libro hecho de letras y números; Bruno di Bello hace su propio universo en una doble página, en un díptico de dos metros cuadrados, con un círculo implícito que contiene sucesiones de cuadrados y en ellos:

Tipografía

*Mancha de tinta, de pintura sombra
al lienzo, al papel con luz propia peón
siempre fiel, al carácter.*

1. Octavio Paz. *Miscelánea II, Obras completas*. Círculo de Lectores. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 89.

2. Françoise Cheng. *Vacío y plenitud*. Biblioteca de Ensayo. Barcelona: Siruela, 2004, segunda de forros.

3. Eliot Weinberger. *Rastros Kármicos*. Con fotos de Nina Saubin. Colección Libros de la espiral. México: CONACULTA-Artes de México, 2000, p. 49.

4. En el hinduismo y en el budismo, dibujo completo, generalmente circular, que representa las fuerzas que regulan el universo y que sirve como apoyo de la meditación. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

5. *Ibidem*, p. 73.

Agradecemos a:



**FUNDACIÓN/COLECCIÓN
JUMEX**

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

Wilfredo Prieto. *Sin título (Alfombra roja)*, 2007. Alfombra roja y polvo.
Cortesía Galería Nogueras Blanchard, Barcelona.



SIMON STARLING: *TRAVESÍAS*

ALBERTO RÍOS DE LA ROSA

Simon Starling. *Project of a Temporary Public Sculpture (Hiroshima)*, 2009. Bronce y papel.
365.75 x 487.7 x 365.75 cm. Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA.

La obra de Simon Starling surge en la travesía. Como artista que viaja, pretende contar una o más historias a través de la reapropiación de objetos comunes, imágenes e incluso de ideas. Como un artista copioso, Starling no se limita a la escultura o la instalación sino que experimenta con otros medios y plataformas como el video, la fotografía, el collage y el libro de artista que funcionan como elementos historiográficos capaces de transmitir crónicas que van más allá de la original. Si bien en esta configuración creativa el proceso (el viaje) es tan importante o más que la obra, cada pieza está confeccionada para un espacio en particular sin convertirse totalmente en *site specific*. Starling es un artista de ideas, según lo describe Jonathan Jones, que busca recrear la Historia creando conexiones desde diferentes narrativas.¹

Nacido en Leeds, Inglaterra, en 1967, Starling estudió fotografía en el Nottingham Polytechnic y posteriormente en la Glasgow School of Art en Escocia. En 2003, fue uno de los tres primeros artistas en participar en el pabellón escocés de la Bienal de Arte de Venecia. Dos años más tarde, fue premiado con el Turner Prize, el cual concede Tate Britain a los mejores artistas británicos menores a los cincuenta años. Starling proviene de una línea de artistas que, lejos de convertirse en historiadores, pretenden crear nuevas narrativas desde un punto de vista estético. Como es de esperarse, dichas narrativas son complejas y van más allá de lo perceptible en ciertas ocasiones. Objetos tan comunes pierden su

habitualidad y sus contenidos personales o individuales y se transforman en archivos colectivos con el fin de tratar contextos sociales o políticos universales que transgreden tiempo y espacio. Los desplazamientos geográficos y las repeticiones históricas son temas recurrentes que generan nuevas perspectivas historiográficas a través de la transformación e hibridación de objetos e imágenes. *Nachbau (Reconstruction)*, 2007, de la colección del Museo Tamayo, es una serie de cuatro fotografías de un set que el artista construyó del desaparecido Museum Folkwang, el cual fue originalmente construido en 1929 en Essen, Alemania, pero destruido durante la Segunda Guerra Mundial por los aliados. Al utilizar piezas del nuevo museo e inspirarse en las fotografías que Albert Renger-Patzsch tomara antes de la guerra, el artista no sólo expone la historia de uno de los museos de arte moderno más emblemáticos en Europa sino también la fragilidad de las piezas y de la institución misma ante los problemas sociales y políticos de la primera mitad del siglo XX.

El enfoque en los itinerarios de cada viaje es vital para el artista. Asimismo, los diversos materiales e ideas que Starling lleva consigo en sus viajes se interconectan de maneras diferentes con un sitio en específico como escenario, lo cual hace difícil que la pieza tenga el mismo impacto en otro espacio a presentarse. Las travesías de Starling regresan al mismo punto de partida, el artista logra agrupar dichos elementos en la pieza final de tal forma que el origen se convierte en el objetivo. El proceso de creación de



Simon Starling. *Flaga* (1972 - 2002), 2002. Cortesía de Casey Kaplan, Nueva York.

la pieza *Flaga* (1972 - 2002), por ejemplo, comienza en Turín en 2002 cuando Starling adquiere un auto Fiat 126 hecho en 1974 y lo reacondiciona para conducirlo hasta la fábrica de Fiat en Bielsko-Biala en Polonia. Originalmente rojo en su totalidad, el auto fue modificado sustituyendo el color del cofre, la cajuela y las puertas por blanco. Después de este proceso, el artista condujo de vuelta hacia Turín donde montó el auto en una pared blanca a la usanza de la bandera polaca. Starling pretende elaborar un comentario sobre las relaciones entre el Este y el Oeste de

Europa en las últimas cuatro décadas, considerando que el Fiat 126 se presentó por primera vez en Turín al mismo tiempo que se ponía en marcha la fábrica de la empresa en Polonia, y que el auto se dejara de vender para el mercado italiano mucho antes que para el polaco. Por lo tanto, lo que comenzó como un símbolo de la manufactura italiana se convirtió en un icono de la Polonia bajo el régimen comunista. Starling se ha interesado desde los inicios de su carrera por los sistemas del diseño modernista, tanto por su estética como por ser medio de representación de los

procesos y conflictos de los sistemas de producción, consumo y transporte globales. La pieza de la colección del Museo Tamayo *Project of a Temporary Public Sculpture (Hiroshima)*, 2009, es un *Mobile*, que a primera vista hace referencia a las piezas clave de la carrera del artista estadounidense Alexander Calder. Sin embargo, la pieza también hace referencia al célebre escultor británico Henry Moore al colgar tres réplicas de medio tamaño de sus esculturas. Lo que pudiera quedarse en una referencia estética de dos de los escultores más importantes de la posguerra es, sin embargo, un comentario a las políticas nucleares durante la Guerra Fría. Las réplicas de *Nuclear Energy*, 1964-65, y *Warrior with Shield*, 1953-54, de Moore, cuelgan junto con *Atom Piece*, 1964-65, la cual fue comprada por el Museo de la Ciudad de Hiroshima. Es así como Starling relaciona la obra con Joseph Hirshhorn, uno de los coleccionistas más grandes de Moore (y activista en contra del armamento nuclear), pero quien también poseía minas de uranio en Canadá.²

En palabras de Daniel Birnbaum para *Artforum*, “el trabajo de Starling se convierte en una máquina de tiempo y espacio, tomando rutas indirectas para redefinir nuestras nociones de *historia* y *narración*, tomando a la escultura como una desviación productiva.”³ Si bien el artista se concentra en la labor requerida para llegar al objeto final, siendo muy cuidadoso en el diseño de los procesos, en algunas ocasiones las ideas en las que se basa son mucho más satisfactorias que las piezas que éstas generan.

1. J. Jones. “Simon Starling—Review”. *The Guardian*, Sección Arts and Culture. 23 Feb. 2011.

2. Entre otros usos, el uranio se emplea en la fabricación de armas nucleares.

3. D. Birnbaum. “Transporting Visions: The Art of Simon Starling”. *Artforum* 42 (2004), pp. 104-109.

MOONRISE PUERTO RICO, UNA PROPUESTA DE LECTURA

RAQUEL MONTES CASTRO



Wolfgang Tillmans. *Moonrise Puerto Rico*, 1995. C- print. 145 x 205 cm.
Colección Museo Tamayo, INBA-CONACULTA.

La formación de públicos de las artes, críticos y participativos, constituye, desde mi punto de vista, una tarea fundamental de un buen sistema educativo. Este objetivo particular corresponde no sólo a las instituciones académicas o únicamente a las instituciones de difusión de las artes, sino que bien puede, y debe, llevarse a cabo entre ambas.

Así, por ejemplo, los museos, por medio de sus exposiciones temporales o permanentes, y/o de sus acervos, pueden colaborar con las universidades en el proceso de enseñanza-aprendizaje de estudiantes de comunicación, quienes tienen que conocer y saber emplear una serie de lenguajes y medios para desempeñar su quehacer profesional.

Visto como gran núcleo de medios de comunicación, el museo es un escenario sumamente interesante con el cual los jóvenes universitarios y sus profesores deberían vincularse a modo de laboratorio, dado su potencial comunicativo, de experimentación y de planteamiento de pautas para establecer contacto y diálogo entre individuos y comunidades multiculturales.

Baste tomar como punto de partida de esta discusión un elemento del complejo *corpus* que es la colección del Museo Tamayo. Se trata de *Moonrise Puerto Rico (Salida de luna Puerto Rico)*, fotografía del artista alemán Wolfgang Tillmans, una de las dos obras que donó al Museo Tamayo luego de su exposición individual en este espacio cultural en 2008.

En términos de comunicación el acercamiento a esta obra concreta puede darse desde muy diversos caminos.

Enunciaré algunos de manera sencilla. Los comunicadores estamos obligados a saber leer imágenes en varios niveles y a escribir con ellas también. Frente a esta fotografía tomada en 1995, los estudiantes de comunicación analizarían el vocabulario, la sintaxis, la gramática y la lógica de la composición visual de Tillmans. Deconstruirían la imagen en materia descriptiva y narrativa; abordarían el aspecto denotativo y el connotativo del discurso visual. También verían aspectos de la técnica fotográfica y de impresión, y la imagen podría fungir como punto de inicio para hacer estudios fotográficos con claves visuales similares.

Dado que *Moonrise Puerto Rico* no es una entidad aislada, aunque para ciertos fines de análisis se tome como tal, otro camino de acercamiento a esta obra es su ubicación en el contexto de la producción artística del prolífico Tillmans plasmada en géneros como el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta, con un tratamiento desafiante de los códigos que estos formatos suponen.

La observación y el análisis de los textos implica también la consideración del momento histórico en el cual ha trabajado el artista, e incluso de la geografía en la que se ha movido. De esta forma, los estudiantes reunidos en un ejercicio como este mirarían la obra como el hecho cultural que es, con toda la complejidad que ello implica.¹

¿Cómo llegarían esos jóvenes a conocer los contextos temporales y espaciales que aquí enumero? La respuesta es sencilla pero el proceso es uno que vale

la pena realizar con esmero para que sus criterios de búsqueda y selección de información sean lo suficientemente serios y sólidos para configurar archivos nutridos por datos relevantes. Para plasmar los resultados de su investigación, los estudiantes tendrían opciones como la reseña escrita, o los formatos audiovisuales cuya elaboración es mucho más sencilla hoy día pues tienen a la mano dispositivos como teléfonos móviles con cámaras fotográficas y de video, entre muchos otros.

Desde luego hay que preguntarse ¿quién es Wolfgang Tillmans? No será difícil reunir datos de su trayectoria debido al reconocimiento que ha merecido en el circuito internacional del arte contemporáneo un artista que hoy día tiene 44 años de edad. La configuración de su semblanza profesional tendría formatos como el texto, o bien la concatenación de materiales audiovisuales de libre descarga de Internet. Sin embargo, ¿qué tal si se ensaya una entrevista ficticia que procurara conocer su opinión sobre temas artísticos, filosóficos o incluso políticos. El planteamiento de un diálogo hipotético entre él y otro destacado fotógrafo contemporáneo sería igualmente una alternativa para que los jóvenes desarrollaran sus habilidades tanto periodísticas como literarias con una fuerte dosis de inventiva.

En lo que toca al trabajo literario, en torno del cual algunos estudiantes de comunicación están particularmente interesados, esta pieza de Tillmans detonaría la escritura de cuentos, poemas o micro-ficciones. ¿Acaso también podría ser la

imagen de un anuncio publicitario? De ser así, ¿de qué servicio o producto podría ser “el arte” (como se le conoce en el medio publicitario a las composiciones visuales con fines promocionales)?

Moonrise Puerto Rico pertenece al acervo del Museo Tamayo en virtud de la donación hecha por su propio autor. Si se buscara dar cuenta de ese acto a los públicos, ¿qué diría un boletín de prensa emitido por la oficina de comunicación del museo, o qué diría al respecto una nota de prensa incluida en la sección de Cultura de un diario de circulación nacional?

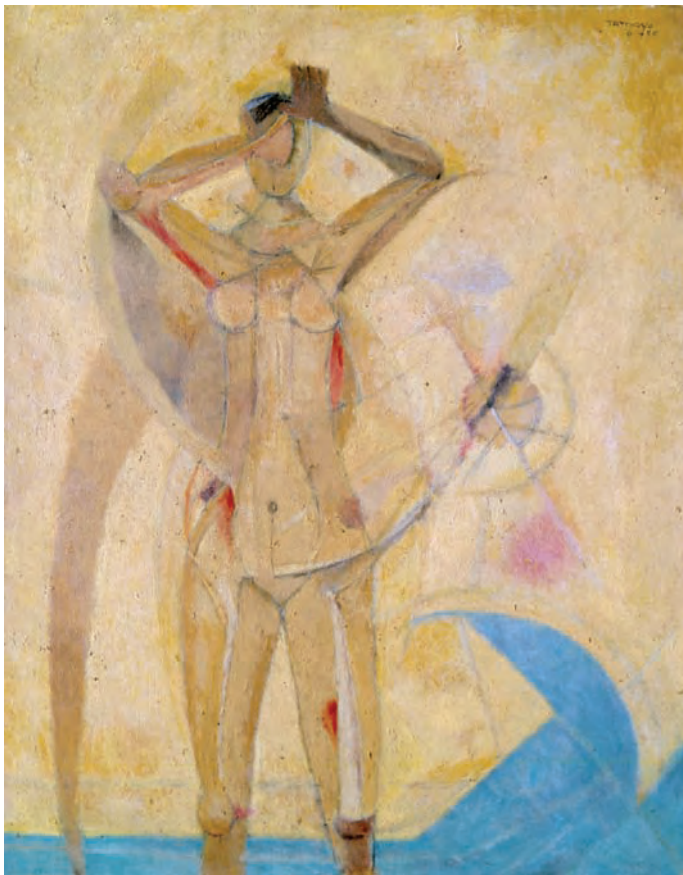
Todavía quedan otros ámbitos que deseo relacionar con las posibilidades de análisis teórico y con la práctica de comunicadores en formación dentro del museo. Uno lo constituyen los recursos de mediación, esto es, los medios que destina el museo, a través de su departamento correspondiente, para generar conocimiento, crítica y experiencias entre los visitantes a partir de las exposiciones.

Así, con el fin de elaborar un guión de visita guiada por una muestra donde estuviera incluida esta pieza, ¿qué podría destacarse de ella, qué datos se compartiría con los espectadores?, ¿*Moonrise Puerto Rico* funcionaría como detonante de preguntas que ayudaran a los visitantes a comprender mejor la obra del artista o al menos una parte de ella? Ahora bien, si el soporte para desatar una discusión entre el público, o simplemente para ofrecerle más elementos contextuales, fuera una ficha de texto a muro o una ficha portátil, ¿qué contenido tendría un texto para soportes como estos?

Finalmente, ¿cuáles serían los mensajes de texto para redes como Facebook y Twitter, con los que se expresaría contundentemente cómo ejemplifica esta obra una parte del trabajo fotográfico de Wolfgang Tillmans? Y es que hoy día la difusión cultural tiene como herramientas de primer orden estos soportes digitales que facilitan un acercamiento inicial.

Hasta aquí el esbozo cuya pretensión ha sido señalar algunos ejercicios para que los jóvenes estudiantes de comunicación apliquen fragmentos de teorías y practiquen el análisis y uso de lenguajes específicos según los medios de comunicación a los que corresponden. Deseo hacer notar que son muy amplias las posibilidades que el arte y el museo ofrecen en relación con el estudio de la comunicación y el periodismo. Busco que se aprecie también que los comunicadores son profesionales cuya participación en el trabajo museológico es importante y que está sustentada en una formación académica lo suficientemente compleja para fungir como traductores y mediadores entre profesionales preparados en teoría e historia del arte, pedagogía, gestión cultural y museografía, además de otras disciplinas, y los públicos.

1. Jaraúta, Francisco, *Comme le rêve, le dessin !* / La situación de las artes, publicado en *Domingo festín caníbal*, sección de *salonkritik.net*, 13 de mayo de 2012.



Rufino Tamayo. *La Venus dorada*, 1955. Óleo sobre tela. 100.3 x 80 cm.
Colección particular.

Agradecemos a:



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

CONEXIONES TAMAYO

En esta sección encontrarás artículos relacionados con la interpretación de las exposiciones y las obras de arte contemporáneo, así como todo ese conocimiento interdisciplinario para adentrarte en la escena artística contemporánea de México y otras partes del mundo. Toda esta información se conecta con la misión del Museo Tamayo: investigar y difundir las manifestaciones significativas del arte contemporáneo internacional, de la colección de arte del museo y de la obra de Rufino Tamayo. Esta sección también incluye reflexiones acerca de los modelos educativos y el papel del espectador contemporáneo, no sólo de los museos sino de otras disciplinas artísticas. Para reforzar estas conexiones, te recomendamos la lectura de interesantes libros que enriquecerán tu experiencia con el arte contemporáneo.



Ilustración: Daniel Ramírez Feroso



NUEVOS MODELOS DE CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

MÓNICA AMIEVA

Ilustración: Daniel Ramírez Fermojo.

En sintonía con la transformación arquitectónica del Museo Tamayo, el programa educativo se renueva mediante la incorporación de la investigación de modelos de construcción de conocimiento a través de la experiencia del arte contemporáneo. Este enfoque pretende actualizar la concepción generalizada de los servicios educativos como suplementos que ayudan a traducir las exposiciones, hacia un campo de estudios que enriquezca las metodologías de aprendizaje mediante la reflexión crítica, la apertura de la imaginación y el estímulo de la creatividad de un espectro de públicos cada vez más amplio.

El nuevo espacio educativo, el auditorio y la explanada serán los campos de actividad de las seis plataformas pedagógicas del programa que, a manera de laboratorio, buscan consolidar la sólida tradición de los servicios educativos que ha caracterizado el compromiso público del Museo Tamayo. La *mediación* de las exposiciones abarca los recorridos, las actividades paralelas, los talleres familiares –diseñados por la artista Paola de Anda– y el Modulario, que consiste en un espacio de consulta con los recursos necesarios para contextualizar la programación del museo.

Sólo la imaginación nos permite ver las cosas con su verdadero aspecto, poner aquello que está demasiado cerca a una determinada distancia de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio, colmar el abismo que nos separa de aquello que está demasiado lejos y verlo como si nos fuera familiar. Esta ‘distanciación’ de algunas cosas, y este tender puentes hacia otras, forma parte del diálogo establecido por la comprensión con ellas.

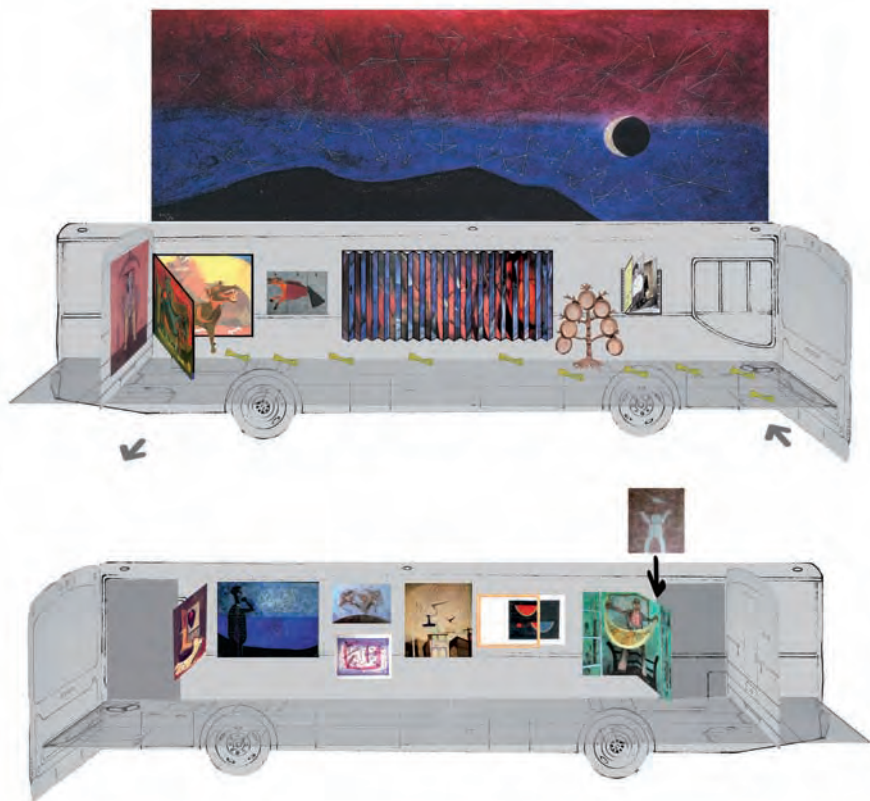
Hannah Arendt

El autobús *Jugando con Tamayo*, el cual visita primarias públicas y privadas, así como instituciones de asistencia a la infancia, ha sido replanteado por el artista Ulises Figueroa como un gabinete móvil que tiende un puente entre la vida y la obra de Rufino Tamayo con las estrategias del arte contemporáneo.

Otros programas son los *Conciertos de Jazz* y el proyecto *Intermedia* que abre un espacio a las prácticas musicales gestadas en el marco del arte contemporáneo; el *Centro de Documentación* se ha pensado como un espacio de apoyo a la investigación especializada en arte contemporáneo y como un vínculo entre la preservación

de la memoria del museo y la difusión del conocimiento.

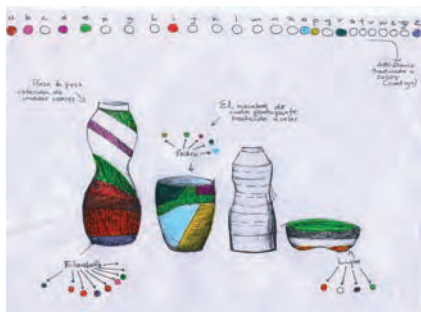
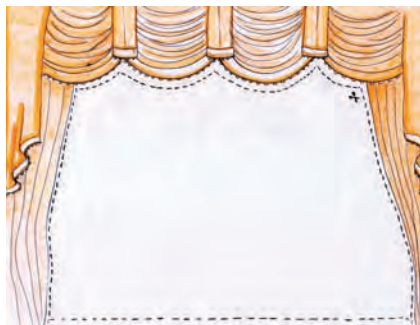
Al partir de la idea de que el arte contemporáneo es una herramienta de aprendizaje que privilegia el diálogo y la participación, las líneas de trabajo de la curaduría educativa son la experimentación, la horizontalidad y la transversalidad. Estas tres directrices tienen en común una postura crítica frente a los presupuestos dominantes de la enseñanza formal y las políticas de construcción de saber.



Propuesta del artista Ulises Figueroa para la reactivación de Jugando con Tamayo 2012.

El principio de la experimentación asume el riesgo de explorar formatos alternativos de la mediación de exposiciones y del diseño de talleres. La horizontalidad cuestiona las jerarquías de poder implícitas en las relaciones entre profesor y alumno, tan reforzadas en la mayoría de las escuelas y tan desatinadas en los procesos de aprendizaje a través del arte, por naturaleza una fuente de conocimiento abierto, generado por intercambio de experiencias y no por imposición de ideas. La transversalidad es un concepto que sustenta la estructura de nuestras propuestas pedagógicas, interesadas en vincular el arte contemporáneo a otros campos de conocimiento no sólo para nutrir sus contenidos sino para conquistar otros públicos y comunidades.

El Departamento de Estudios Educativos forma parte de la Plataforma de Arte Educación, un esfuerzo conjunto de profesionales del ámbito de la educación en museos de artes visuales en la Ciudad de México que busca establecer redes de colaboración entre profesionales interesados en el binomio arte/educación. Participan Violeta Celis, curadora educativa; David Miranda, del Museo Experimental el Eco; Samuel Morales, de la Fundación/ Colección Jumex; y Felipe Zúñiga, de Casa Vecina.



Dibujos del proceso de diseño de talleres de la artista Paola de Anda.

LA CUESTIÓN DEL ESPECTADOR CRÍTICO

AGNÈS MÉRAT



¿Por qué habría de plantearse la cuestión de la posición del espectador? ¿No será libre el espectador de determinar su relación con la obra? ¿Podrían los curadores dejarnos ya en paz, a nosotros los espectadores, y dejar de explicárnoslo todo con textos en letras grises sobre las paredes de los museos? ¿No será nuestro derecho ver y *simplemente* ver? Ver, esto es todo. Estar aquí, nada más. ¿No podríamos decidir, según nuestro humor, ignorar una obra, consumirla, amarla o bien olvidarla un momento después? ¿Por qué debería ser crítico un espectador? ¿Debe, en el fondo, serlo?

El espectador empuja la puerta del museo, del teatro, de la sala de cine, de concierto. Efectúa este gesto, se extrae de lo cotidiano y eso siempre representa un esfuerzo, si no financiero, al menos físico: hay que ir. Ahí, entre estas paredes es donde opera el cambio. Se espera del espectador algo diferente de lo que acostumbra; no está ahí para trabajar, producir, descansar o satisfacer una necesidad vital, sino que viene al encuentro de una obra. Puede, por supuesto, contentarse con mirarla y no contar nada de ese encuentro. Lo que ve es lo que ve, esto es todo.¹ La obra de arte es un objeto que aprehendemos en su plasticidad, *como cualquier otro objeto*.

Cabe preguntarse si es posible que lo que vemos sea siempre solamente lo que vemos, si es posible satisfacerse con ver, con recibir pasivamente una serie de datos por imprimirse en nuestra retina y si pudiera existir algo como un grado cero de la percepción retiniana. Unos ciruja-

nos cuentan que al cabo de operaciones de la catarata,² pacientes que anteriormente eran ciegos recuperan de inmediato la sensación visual, mas no la visión. Sus retinas son sensibles a impresiones, clínicamente ya no son ciegos y, sin embargo, estas impresiones todavía no cobran sentido para ellos. Sólo terminan viendo claramente los rasgos de la cara de su cirujano, cuando al fin entienden que este montón de colores y luz forman un rostro. La percepción visual siempre empieza siendo una visión, una comprensión de lo que vemos. Sólo vemos cuando damos sentido a lo que vemos. Este objeto transparente, circular, colocado a unos metros de mí, que contiene un líquido, es un vaso. Veo verdaderamente el vaso sólo si soy intelectualmente capaz de darle sentido a la información recibida a partir de mi percepción del objeto, incluso aunque no la esté verbalizando. Entonces, ver no es nunca simplemente ver, es ya pensar, entender estos colores, esta luz, esta materialidad ofrecida a mi mirada.

Nunca me contento con ver, siempre reconozco el objeto, al menos su volumen, su distancia para conmigo, su materia quizá, su función, sin duda, su utilidad y finalmente la historia que me vincula con él. Ahora bien, si percibo la materialidad del objeto de arte como la de cualquier otro objeto, el objeto de arte no responde a ninguna definición, ni en cuanto a su sentido ni en cuanto a su función. Estoy frente a él, perplejo, desplazado en mi relación cotidiana con el mundo. El objeto de arte provoca necesariamente en mí una inquietud: ¿qué es esto que estoy

viendo? El objeto mismo me interroga, me provoca. Si esto no es una pipa, entonces, ¿qué será? La cuestión queda ahí, evidente, imposible de negar.

El problema planteado ante el espectador no es saber si debe ser crítico o no: es crítico, de entrada, en el momento en el que posa la mirada; lo es doblemente porque la obra de arte lo cuestiona, lo preocupa, provoca en él una crisis, lo desplaza de la relación cotidiana que mantiene con los otros objetos. Quiera o no, el espectador teje con la obra de arte un lazo que no es evidente, y que él sólo puede elucidar por su mirada singular. El espectador debe trabajar este cuestionamiento, este lazo flojo, este hueco, esta distancia entre el objeto y él. Esta preocupación no tiene nada que ver con una apreciación emocional de la obra: el afecto que uno siente o no por la obra de arte no cambia en nada la naturaleza específica de este curioso objeto. La inquietud está presente, independientemente de que la obra lo colme o no.

El espectador tiene la libertad de trabajar la obra o de abandonarla. Tal como el ciudadano puede decidir asumir su ciudadanía, pagar sus impuestos, participar activamente en la vida de la comunidad, implicarse o no. En este sentido, el espectador tendría las mismas posibilidades que las que tiene frente a sus demás papeles en la sociedad: asumir o no su lugar. El espectador es, más que un espectador crítico, un espectador asumido o no, comprometido o no.³ La noción de espectador contiene en sí, necesariamente, una actitud crítica, consciente,

disecante, distanciada en relación con la obra, sea ésta fecunda o aburrida de banalidad. Existe un espectador ausente, pasivo, que se niega a prestar atención a la inquietud que le provoca el objeto de arte y, por otra parte, pudiendo ser el mismo pero en momentos diferentes, existe un espectador presente en su tarea, ávido de elucidar los enigmas planteados a su condición humana por medio de las imágenes producidas y ofrecidas a sus sentidos.⁴

Este espectador, consciente, abierto al encuentro, activo, trabajador, no está solo en su tarea. Frente a él, una obra lo mira,⁵ lo seduce, lo repugna, atrae su ojo, lo cuestiona, le impide seguir viviendo como si nada. Esta obra producirá una dialéctica más o menos vibrante: o su sentido se agotará después de un primer trabajo crítico o, al contrario, si es rica y densa, no se dejará nunca ceñir completamente, no se agotará la fuente de los intercambios que provoca. Es la obra viva la que mantiene al espectador al borde de su silla, lo lleva al borde del abismo, lo confronta. La invitación está hecha: a él le corresponde correr el riesgo de trabajar la obra, de hacer que su presencia sea activa, a él le corresponde volverse un espectador comprometido.

Texto dedicado a los participantes del
Taller del Espectador Crítico, 2012.

Traducción: Agnès Leguillard

1. En 1964, Franck Stella dice de sus obras: "*What you see is what you see*", no hay nada que ver más allá de la materialidad de la obra, nada que interpretar, basta con mirar literalmente.
2. Véase Alva Noë, *Action in Perception*, MIT Press, 2005, 392 pp. p5.
3. Tomamos la expresión de "espectador comprometido" (*spectateur engagé*) de la obra del sociólogo Raymon Aron que alude al compromiso del hombre en la ciudad.
4. Utilizo el término imagen como un denominativo común para los objetos de arte.
5. Véase Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

QUÉ LEJOS ESTOY DEL
PUEBLO DONDE HE NACIDO¹
GESTIÓN CULTURAL Y PROPUESTAS
ARTÍSTICAS NOVELES EN EL
OAXACA CONTEMPORÁNEO

VIOLETA CELIS

Desde el siglo pasado, la producción cultural en Oaxaca se ha caracterizado por ser un territorio de efervescencia artística y política. La mezcla de una cultura de tradiciones ancestrales expresadas en prácticas vivas, con una geografía múltiple y abundante, así como con una aguda desigualdad social y económica, han procurado que el estado sea percibido con un grado de peculiar “exotización”.

Sin embargo, en la última década se ha acrecentado la avidez por replantear el quehacer artístico en y sobre Oaxaca, entendiéndolo como una emergencia natural y necesaria que produzca comentarios consistentes sobre la contemporaneidad. Una alteración sistémica que suministre formas distintas de leer lo “oaxaqueño”.

La cuestión es pensar si el emplazamiento de un punto a otro tendría que recuperar la historia del momento en el que los oaxaqueños adquirieron posicionamiento y conformaron una identidad en el mundo del arte. Es indudable cómo los significantes se magnificaron cuando Rufino Tamayo (1899-1991) expuso globalmente un discurso innovador que incorporaba etapas sobresalientes de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX, con especificidades de la cosmovisión prehispánica y el folclorismo estridente de su tierra natal.

Las influencias agenciadas –tanto de Tamayo como de otros creadores identificados como parte de la *Escuela Oaxaqueña de Pintura*– en las órdenes plásticas de la entidad hacen reconocibles de igual forma las contribuciones que en su tiempo favorecieron a una idea de cultura más compleja y expandida.

Una de las principales aportaciones de Tamayo fue la de combinar su activa y disciplinada producción artística con el trabajo de coleccionista, mecenas, filántropo, promotor y gestor de la cultura.

Toda situación es susceptible de ser hendida desde su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y resignificación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible...

Jacques Rancière ²

El artista se asumió como un provocador cultural que articuló las redes necesarias no sólo para que el arte “hecho en Oaxaca” dialogara con el arte internacional, sino para que el patrimonio artístico local creciera en beneficio de la comunidad.

La apertura del Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo en 1974, en la ciudad de Oaxaca, fue tan sólo el inicio de un interés genuino por compartir con sus paisanos, y connacionales en general, una veta de su acervo personal. Años más tarde, donó su colección de arte moderno y contemporáneo internacional –con alrededor de 300 obras representativas de los momentos más destacados del desarrollo del arte de estos periodos– al Museo Tamayo Arte Contemporáneo (1981) en la Ciudad de

México. Fue en éste último recinto en el que creó en 1982, la Bial de Pintura Rufino Tamayo, que hasta el día de hoy reconoce lo más destacado de la pintura que se produce en nuestro país y cuyas adquisiciones –en total 42 obras ganadoras– resguarda el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO).³

Lo que comenzara Tamayo hace ya casi cuatro décadas lo ha amplificado sólidamente Francisco Toledo. Para el artista juichiteco, la gestión se ha convertido en una voluntad artística en sí misma. Una práctica que se hace cada vez más común entre la comunidad del arte y que contrarresta el retardo de iniciativas y políticas culturales efectivas. Toledo, como el agente cultural más arraigado a la dinámica de la ciudad, ha procurado la difusión del patrimonio, el arte y la cultura en general. El Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, IAGO (1988); el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, MACO (1992); el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (1996); La Fábrica de papel de Etlá (1997); el Cine Club El Pochote (1998);⁴ y más recientemente, el Centro de las Artes de San Agustín, CaSa (2006) son algunos de los espacios y plataformas que ha generado e impulsado.

Lo trascendental de la duplicidad de acción en ambos territorios, el de la producción y el de la gestión, se ha encarnado de igual forma en artistas más jóvenes, algunos de ellos procreando proyectos desde la autogestión o en relaciones paralelas con instituciones públicas o privadas. Gracias a estos dislocamientos, el legado *pater* que se produjo en décadas

anteriores adquiere una resonancia mayor con dispositivos diferentes que revierten la permanencia de ciertas lecturas y formas ligadas a la tradición.

En esta línea es sobresaliente el trabajo de creación y operación cultural que por alrededor de diez años ha realizado el artista oaxaqueño Luis Hampshire, al inocular gradualmente la articulación y la recepción de lenguajes que se perciben menos cómodos en la ciudad. Desde su regreso a Oaxaca, después de haber estudiado la licenciatura en arte en la Universidad del Claustro de Sor Juana (Ciudad de México), Hampshire ha generado una diversidad de proyectos de arte contemporáneo, principalmente exposiciones colectivas (*Los Visitantes. Revuelta y Luz Dorada*, entre otras), así como plataformas de propagación artística impresa o por Internet.

Bajo el nombre de *Hecho en Oaxaca* (proyecto de encuentro y difusión artística en línea) y de *Ediciones Plan B*⁵ (activación de exposiciones colaborativas y publicaciones), este joven artista, curador, docente y gestor cultural replantea considerablemente los discursos de una generación de artistas que como él nació y creció en el estado y que, posteriormente, migró para realizar estudios profesionales en otro lugar. Contribuyendo con la distancia al nacimiento de posturas más consolidadas –conceptual y formalmente– que incorporan una mirada crítica sobre lo *identitario*.

Lejos de ser un proyecto generacional o grupal, Hampshire ha propiciado un trabajo en colaboración con los crea-



Luis Hampshire, actual director del Taller Tamayo.

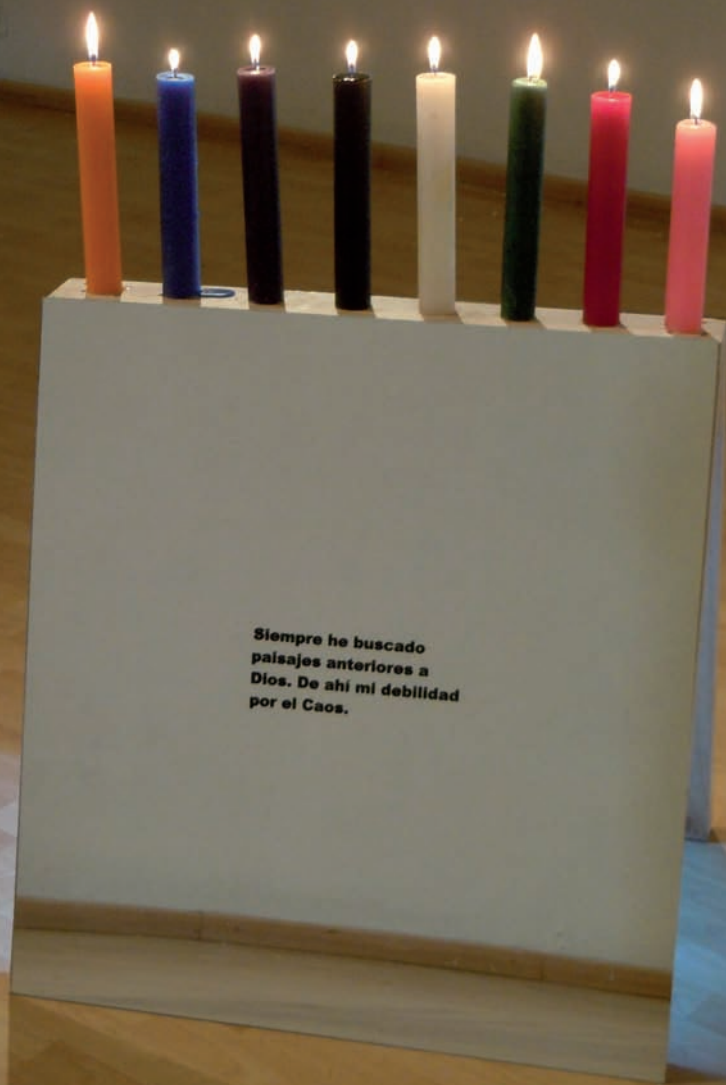
dores de su generación –que radican en Oaxaca o que comparten la residencia en la Ciudad de México– y con aquellos que tienen una formación autodidacta, los que provienen de otras disciplinas del arte o las entrecruzan o quienes de origen pertenecen a otras latitudes geográficas. Abriendo así la reflexión sobre lo “oaxaqueño” como una reconsideración democrática que relata lo local y lo global.

Ana Belén Paizanni, Alfonso Barranco, Joel Gómez, Jessica Wozny, Rolando Martínez, Morelos León Celis, Saúl Hernández, Moisés García y Enrique Canseco son algunos de los artistas noveles que se involucraron desde un principio en las convocatorias hechas por Hampshire. A las cuales se han sumado otros productores jóvenes e invitados con trayectorias más largas como Dr. Lakra, Laureana Toledo, Daniel Guzmán, Cisco Jiménez,

Joe Sola y Tony Feher, entre otros. Lenguajes como la instalación, la pintura, el dibujo, la intervención en sitio específico, el grabado, el video y la escultura predominan en la producción de la mayoría yuxtaponiéndose obstinadamente.

La extensa labor de producción y gestión paralela de Hampshire se concentró ambiciosamente en la muestra *Viceversa*. *Nuevos estados de ánimo*, la cual se presentó en el Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO) durante febrero y marzo de 2011. La exposición incluyó veinticinco artistas, algunos de ellos provenientes de muestras anteriores que se conjuntaron con otros más como Bayrol Jiménez, Arian Dylan, Claudia López Terroso, Mariana Gullco, Blanca González Hernández, Rame, Sergio Gutiérrez Aragón, Pablo Cotama, Roberto López Flores, Rosa Vallejo, Georg Mead More, Daniel Berman, Bruno Varela y Emi Winter.⁶

Viceversa es, sin duda, una de las propuestas más acertadas de *Ediciones Plan B*. Por primera vez, se pudo presenciar en Oaxaca una disposición artística que involucró de una manera concatenada la escena del arte actual situándola como una realidad contemporánea mucho más amplia. Se presentaron piezas como *Híbrido de Periferia*, (2011) de Joel Gómez (1973), quien intervino el patio principal del MUPO con un desbordante tejido de rafia. Sus amarres –afincados en distintos puntos de las zonas límites de columnas y techo del museo– ya eran otro espectáculo en sí mismo: devenían en una especie de larva blanca que pendía como un ente o parásito artificial.



Morelos León Celis. *Trampa de fe*, 2011. Madera, espejos, trampa mecánica, luz fluorescente, velas y serigrafía. 115 x 51.5 x 72.5 cm. Cortesía del artista.

La Estructura (2011) de Bayrol Jiménez (1984) emplazó hábilmente un dibujo que recupera los lenguajes gráficos de la publicidad popular y la elaboración de mecanismos que rememoran las “esculturas” emergentes de la calle. Su obra rindió una especie de culto a la edificación ambulante y, a su vez, superpuso guiños irónicos de imágenes provenientes de la televisión y las redes sociales.

El trabajo siempre demandante para el espectador –por el despliegue gráfico que implican sus instalaciones (tinta china a muro y collages)– confluye en las obras de Alfonso Barranco (1973). *Nudo oaxaqueño I (Oaxacan Singer)* y *II (Oaxacan Suicide)*, al igual que *Harder, Better, Bigger, Longer* (2010) mostraron una de las características de su obra en términos de *display*: el cruce entre el objeto enmarcado y su posible salida en la intervención a muro como un espacio que escenifica el conocimiento y los intereses musicales del artista; así como la carga emotiva y voluptuosa que se desprende de éstos.

La pintura como territorio de agenciamiento es una postura estridente en la obra de Rolando Martínez (1982). *LLévame a la luz y a la paz*, (2008-09), figuró en *Viceversa* como una obra epóxica que “barroquizaba” el imaginario visual popular –con referentes constantes a la pornografía– en un soporte cóncavo tridimensional que anidó en una intervención a muro. Al igual que Barranco, la propagación del proceso creativo y de montaje van más allá de los límites establecidos, los cuales colocan a su obra

como una pintura que infecta la visión y derroca la idea de una plasticidad pasiva.

Por su parte, Morelos León Celis (1981) es uno de los artistas que ha establecido un puente permanente entre la resignificación crítica de su origen y el quehacer artístico como una actitud política. Su trabajo se ha caracterizado por explorar la noche y los acontecimientos poéticos, filosóficos y políticos que se enmarcan en ella. Sus piezas *Trampa de fe* y *Trampa de reflejos*, (2011), se estructuran como comentarios a la cacería del lobo, en donde invirtió la caza animal por la humana. Dimensionando el objeto “trampa” a través de espejos que presentó como una carnada-reflejo, de la que podía ser presa cualquier visitante.

Por último, las estructuras de Jessica Wozny (1978), *ZZzz Apendix agudo* (2010-11), parecen depender de un equilibrio inexistente que niega posibilidades de enunciación y nomenclatura. Sus instalaciones involucraron el tejido de estambre, la pintura y materiales como reatas y musgo, que hicieron de su propuesta una práctica “anómala” dentro de lo tridimensional.

La obra de estos artistas –por mencionar sólo algunos de los que ocuparon las salas y demás espacios del MUPO– confirman que la reticencia a la movilidad y la recepción de los discursos no sólo recae en la fuerte carga simbólica del arte que se ha producido con anterioridad en Oaxaca –cuyo relato se ha utilizado como estrategia de mercado– sino también en la urgencia para formar nuevas audiencias. Las instituciones culturales

tienen que ser cada vez más exigentes, flexibles y dinámicas para contribuir en la activación de conocimiento crítico por parte de sus públicos. Investigar y generar una cartografía de los artistas jóvenes –así como diseñar e implementar estrategias específicas para que desde otro lugar suceda la recepción y el disfrute del arte que producen– es obligatorio. Sólo así el panorama del arte en y sobre Oaxaca puede ser reconfigurado a la manera de Rancière, bajo otro régimen de percepción y resignificación que reivindique la autenticidad, la creatividad y la autonomía de su energía.

Finalmente, a partir de abril de 2011 Hampshire dirige el *Taller Tamayo*⁷ (TT) –también conocido como *Taller de Artes Plásticas “Rufino Tamayo”*– iniciativa del artista mixteco y que más tarde abriera con la dirección del artista potosino Roberto Donís (1974), quien contribuyó a la formación de las primeras generaciones en su momento. Actualmente, el TT se concentra en un proyecto de educación artística integral que continuará ofreciendo los talleres habituales de grabado (hucograbado y litografía principalmente), pintura, dibujo, escultura y cerámica incorporando aprendizajes de otras técnicas como el diseño, el video, la fotografía y la música.

Para esta nueva etapa, los alumnos podrán elegir de manera optativa clases teóricas, visitas a museos y galerías, *conversatorios* con artistas y gestores culturales destacados, entre otras actividades. De igual forma, el espacio de exhibición se rediseñará para integrar con nuevos *displays*

museográficos la obra de la comunidad del TT y de artistas emergentes o con trayectorias disímiles. La intención primordial es contribuir a que los procesos de intercambio de *saberes* sean más concentrados y se inserten y dialoguen en y con el entramado visual de nuestro tiempo.

1. Frase inicial de la Canción mixteca, escrita por el compositor José López Alavez en 1915 y representativa de la Mixteca oaxaqueña.

2. Jacques Rancière. *El espectador emancipado*, Barcelona: Ellago Ensayo, 2010; p. 51-52.

3. Cabe destacar que en su última edición (XV), la bienal por primera vez premió y expuso a los seleccionados y galardonados en el MACO de Oaxaca.

4. Cerrado a principios de este año, debido a la planeación de otro proyecto.

5. <http://elblogdeplanb.blogspot.com/> y <http://www.facebook.com/ediciones.planb>

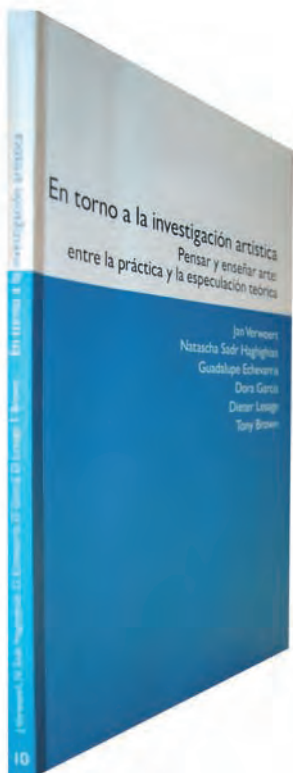
6. El referente inmediato de esta colectiva fue la exposición *Dios Nunca Muere. The Visual Politics of Transmutation in Contemporary Oaxacan Art*, presentada en Deluge Contemporary Art, ubicado en Victoria, Canadá, en abril de 2010.

7. <http://eltallertamayo.blogspot.com/> y <http://facebook.com/taller.tamayo>

PARA SABER MÁS

OTROS DERROTEROS

Mónica Amieva



Tony Brown, Guadalupe Echevarría, Dora García, Dieter Lesage, Natascha Sadr Haghigian y Jan Verwoert. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Colección Contratextos, Barcelona, MACBA, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011, 106 pp.

En la última década, la presencia de los conceptos *investigación artística* y *producción de conocimiento* ha sido constante en el arte contemporáneo. El uso de estas categorías describe un modelo artístico a medio camino entre la ciencia, la pedagogía y la academia. Se trata de un arte contiguo a otros campos que habitualmente privilegiamos como transmisores de saber. ¿A qué ideología obedece esta apropiación de metodologías especulativas por parte de artistas, curadores, instituciones formativas y gestores culturales? A pesar de que las aportaciones de este modelo pluridisciplinario han contribuido a enriquecer las tácticas artísticas de intercambio de saber, la generalidad de los términos nos confronta con una paradoja. Esta tendencia responde también a la exigencia de justificar el valor social del arte, en una sociedad ordenada bajo el discurso del capitalismo cognitivo, que el economista italiano Andrea Fumagalli ha denominado bioeconomía. El paradigma económico tiene como objeto de intercambio, acumulación y valorización, las facultades de comunicación y aprendizaje de los seres humanos. En este marco, el control de la fuerza de trabajo de cualquier política de desarrollo pasa necesariamente por el control de la actividad cognitiva.

Este panorama es sometido a debate desde diversas posiciones en el libro *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar el arte: entre la práctica y la*

especulación teórica (2011), fruto de un seminario del mismo título y coeditado por el MACBA y la Universidad Autónoma de Barcelona. “Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia”, del crítico de arte Jan Verwoert, es una disertación sobre la olvidada dimensión afectiva de la transmisión de saber. En el texto “Portafolio y suplemento”, el filósofo Dieter Lesage aborda esta problemática a partir de la controversia levantada por la aparición del doctorado en artes en el contexto del proceso de Bolonia y la creación del espacio europeo de educación superior. Lesage arguye que es hora de que las autoridades financieras comprendan que el arte posee su propia epistemología y que el artista lejos de ser un impostor pseudocientífico, es un trabajador cognitivo que requiere el tiempo y el dinero necesarios para crear como cualquier otro profesional. En “Haz lo propio”, el artista y director de la ENSBA de París, Tony Brown, pone en tela de juicio la reproducción de los inoperantes modelos académicos de la historia del arte en la zona de operación de los artistas. En la misma sintonía, en “Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar”, la artista Dora García habla sobre la especificidad de la investigación artística, argumentando que la manera de recopilar e interpretar la información es diferente a la académica, pero no por ella menos reveladora en tanto que conocimiento. En el pasaje “There is plenty of room at the bottom” Guadalupe Echevarría, comisaria del Museo

Nacional Reina Sofía, llama oportunamente la atención sobre la necesidad de cobrar conciencia de cómo la tendencia de la investigación artística se ha convertido, casi sin darnos cuenta, en una marca de la economía del conocimiento, en donde la innovación y la distribución colectiva del saber en cualquier disciplina trabajan al servicio del crecimiento, la riqueza y el fortalecimiento del *statu quo*.

Finalmente, “Deshacer lo investigado” de la artista Natascha Sadr Haghghighian ilumina críticamente las contradicciones de la investigación artística como dispositivo de gubernamentalidad. ¿Acaso esta etiqueta no implica un consenso canónico, un marco de reconocimiento para hacer este tipo de práctica más controlable y manejable? ¿Qué es lo que sucede cuando a un cierto tipo de arte lo ‘empaquetamos’ con un nombre? ¿Por qué cualquier gesto retórico de investigación, por más insignificante que sea, legitima las obras con un plus de significación? Las reflexiones de Sadr Haghghighian nos llevan a preguntarnos si realmente la aplicación de la investigación, como un ingrediente básico de producción, basta para desestabilizar las metodologías tradicionales o las prácticas clásicas del arte; o si al contrario, la mayoría de los proyectos no pasan de ser traducciones del conocimiento científico o teórico que divulgan supuestos ‘hallazgos’ al lenguaje común.

El conocimiento puede ser una trampa si lo único que hacemos es representar el descubrimiento de cosas sabidas a diario por millones. Lo que deberíamos evitar, como bien advierte la artista, es

creer que descubrimos el hilo negro de algo y terminar por descubrir que ese hallazgo no conmueve a nadie pero, sobre todo, no interroga ni cambia nada. En suma, la publicación cumple el cometido de discutir pluralmente las antinomias del binomio arte y conocimiento, pero desde la complejidad institucional y discursiva del fenómeno artístico en nuestros días.

UN ABC PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ana Paola Pacheco Romero

Quiero decir, simplemente, que el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero cualquiera que sea el epíteto empleado debemos llamarlo arte: un mal arte es a pesar de todo arte, de la misma manera que una mala emoción sigue siendo una emoción.

Marcel Duchamp

¿Qué es el arte contemporáneo? Según la teoría posestructuralista, es un hacer artístico que se desarrolla en nuestra época, lo perteneciente al presente. Desde esta teoría se vislumbra la imposibilidad de seguir creando con los preceptos de la originalidad y la novedad, elementos propios de la modernidad. En lugar de ello se apunta a elementos como reinterpretaciones, resignificaciones y giros lingüísticos con el fin de establecer al arte como un acto comunicativo.

Esto es precisamente lo que Marco Meneguzzo nos brinda en el libro *El siglo XX. Arte contemporáneo*. El autor introduce al lector al fascinante mundo del arte contemporáneo logrando que incluso las obras más difíciles, enigmáticas y provocadoras se muestren comprensibles.

Si bien no llega a diseccionar a los protagonistas y sus obras, si ofrece algunos pormenores de la escena artística del siglo XX; sugiriendo sutilmente que el lector descubra por sí mismo qué hay más allá de estas páginas. Al empezar la lectura, nos percatamos que cada década se caracteriza por alguna tendencia, un movimiento o un grupo, algo que la hace determinante y memorable. Pero también hay algunas



Marco Meneguzzo
El siglo XX. Arte contemporáneo
Barcelona, Electa, 2006, 383 pp.

prácticas que aunque se suscitaron en menor escala respecto a las primeras, se convirtieron en precedentes de lo que pasaría y sigue manifestándose en la actualidad. Porque en eso se basa constantemente la creación artística de nuestros días, en reapropiación y adaptación de los discursos.

El libro se divide en tres apartados: “Las palabras clave”, “Los lugares” y “Los protagonistas”.

Incluir la frase “palabras clave” otorga casi de inmediato la sensación de accesibilidad, adjetivo que describe a la perfección este libro. Sin embargo, el autor le da otra connotación, es básicamente un listado de *ismos* y medios que van desde el *art brut*, el expresionismo abstracto, el Pop Art, y el performance hasta la transvanguardia y lo étnico.

El libro contiene referencias históricas que ayudan a contextualizar al lector además de hacer notar que el arte no es una disciplina alejada de otras, es diferente pero paralela. El concepto de transversalidad, es decir, el entrecruzamiento y la convergencia de saberes es el eje conductor en algunos apartados. Por ejemplo, para el expresionismo abstracto las teorías psicoanalíticas de Freud y Jung constituyen a menudo el trasfondo de la producción artística; sobre todo después de la llegada del surrealismo. Un momento histórico importante para hablar de transversalidad y de cómo el arte se vincula con otras corrientes es la llegada del arte conceptual en la década de los años sesenta, cuando el lenguaje de la palabra se antepone a lo visual.

Continuando en el tenor histórico, llegamos a los años ochenta, cuando el arte parecía desmaterializarse a favor del concepto y del proceso mental y cuando el autor nos sorprende con la pregunta: “¿Existe alguna relación entre el arte de esta época y el hedonismo que gobernaba estos años?” Es así que comprobamos cómo el arte guarda una estrecha relación con la sociedad en la que se produce y cómo es reflejo de los acontecimientos sociales y políticos.

Una vez que contamos con las palabras clave, con el conocimiento de las vanguardias y con los contextos socioculturales en las que se desarrollaron, pasamos al capítulo de “Los lugares” o satélites de arte, sitios donde todo el proceso artístico se desarrolla, desde la conceptualización, la producción, la exposición o exhibición hasta su inclusión en el mercado del arte.

Meneguzzo le otorga a Nueva York el estatus de “centro del arte contemporáneo”. Cuando los movimientos no nacen en esta ciudad, en la mayoría de los casos encuentran en ella su consagración. Otros ejes influyentes de la producción artística se localizan –por mencionar algunos– en Milán, Roma, Londres, Berlín y Shanghái. Otros espacios en donde se desarrolla la escena artística son las ferias, las ventas en galerías, las subastas y las exposiciones en museos.

“Los protagonistas” es la sección del libro que descifra la intencionalidad de los creadores. Podemos encontrar respuestas a las preguntas que frecuentemente surgen al contemplar arte con-

temporáneo, como ¿qué nos quiere decir el artista? A partir de este punto, el autor ofrece tipologías de las obras que, en definitiva, son de gran ayuda para quienes no están familiarizados con los elementos que el artista emplea. De este modo, Meneguzzo auxilia al lector a entender que la creación artística contemporánea engloba desde el uso del cuerpo humano hasta los elementos menos imaginados, como desperdicios o fluidos humanos. A veces, con un objeto cotidiano se puede transmitir un nuevo sentido de realidad. Es por eso que el arte contemporáneo busca que el espectador reflexione sobre hechos vitales.

El siglo XX. Arte contemporáneo compendia periodos, lugares, imágenes y descripciones. Podemos entender que el arte camina por los márgenes de la sensibilidad, la abstracción, las ideas y las emociones, por lo cual es capaz de modificar la conciencia, el pensamiento y el intelecto. El libro es, sin duda, además de una guía, una herramienta que disipará muchas dudas referentes al mundo del arte actual y en el mejor de los casos contribuirá como detonante de pensamiento crítico-reflexivo.

¡OH BARTLEBY! **¡OH HUMANIDAD!**

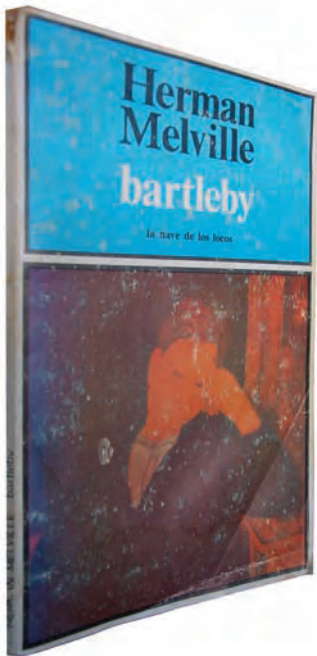
Enrique Arriaga

Una de las tendencias en el arte contemporáneo parece estar marcada por la aparente (auto) conciencia en la futilidad de esta práctica y en la intrascendencia de la obra de arte, acompañada por la noción de imposibilidad para producir algo nuevo. Ante este yerto panorama, el único campo de acción viable consiste en omitir, copiar y aniquilar al sujeto artístico.

El carácter negativo del personaje de *Bartleby, el escribiente* ha representado un modelo, no sólo para la literatura (como ha sido el caso de Kafka, Conrad, Camus, Vila-Matas, entre otros), sino que ha extendido su influencia hasta permeare un amplio espectro de aproximaciones a la producción artística actual.

El relato escrito por Herman Melville (1819-1891), publicado de manera anónima por primera vez en 1853 en el *Putnam's Magazine*, es considerado precursor del nihilismo, la corriente existencialista y la literatura del absurdo. Mediante la figura del copista se plantea la irresoluble paradoja que enfrenta el sujeto (y en este caso el artista) ante el mundo, representando ese malestar inminente en el ser humano moderno.

Con una prosa sencilla y cálida Melville explora a lo largo de esta breve, pero aplastante historia, una de las preocupaciones intelectuales recurrentes en su obra, la indiferencia. La narración se desarrolla en las oficinas de un abogado de nombre desconocido en Wall Street,



Herman Melville
Bartleby
 Premiá editora S.A., 1989, 68 pp.

Nueva York. A través de la voz del abogado y patrón de Bartleby se concentra la descripción de una figura “pálidamente pulcra, lamentablemente decente, incunablemente desolada” que se manifiesta a través de gestos contenidos, una extraña actitud y cuya grandeza consiste en no poseer alguna. Con su característico “preferiría no hacerlo”, Bartleby nos arroja con violencia pasiva ante el desasosiego de la libre elección que todos poseemos de apropiarnos del espacio común, de habitarlo sin realizar una al-

teración evidente, de incomodar a través de la inacción en un acto de sublevación individual. De alguna manera la trama se oculta en el interior de nuestro personaje, se presenta invisible; como sugiere Borges (traductor de la obra) en su prólogo: “*Bartleby* define el género de las fantasías de la conducta y del sentimiento o, como ahora malamente se dice, psicológicas.”

Es difícil no pensar en este relato sin la sombra proyectada por *Moby Dick, la ballena blanca* (1851), novela de proporciones épicas del mismo autor. Eclipsada, *Bartleby* se manifiesta anómala, minúscula. A pesar de la asimetría, existen paralelismos fundamentales entre ambas, como la infinita persistencia del sinsentido y la trivialidad del esfuerzo humano en un mundo carente de justificación.

Resulta irónico que un personaje con temperamento excesivamente suprimido haya devenido en una fuente inagotable de inspiración y referencia obligada para entender un sentimiento generalizado de contradicción, en el que habita una profunda negación del mundo, y que se puede evidenciar en una gran lista de autores atraídos por esta pulsión negativa.

Al parecer Melville detectó tempranamente el síntoma, y supo articular formalmente una sensibilidad irracional, producto de la confrontación con lo abismal que aqueja a un arte carente de sentido. No es casualidad que el autor haya terminado sus días abandonando la narrativa y escribiendo poemas, bajo un rotundo fracaso literario, prácticamente en el olvido, “la verdad es que se había quedado sin temas”. Tampoco me

extraña que en la publicación original del texto, al final del relato, en la misma página continúe un poema dedicado a los fantasmas.

Las preguntas quedan abiertas: ¿cómo producir algo ante el agotamiento de argumentos y la extinción de perspectivas originales, dentro y fuera del campo artístico?, ¿cuáles exploraciones, por irracionales que resulten, nos pueden convencer de cierta congruencia frente al conocimiento de que la mejor acción es la no-acción? Quizá habrá que visitar el despacho en Wall Street para recibir el contundente silencio y en el mejor de los casos un “preferiría no hacerlo” como respuesta sensata.

*Ven y encuentra
las mejores actividades de cultura*



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

VISITA NUESTRO SITIO

www.bellasartes.gob.mx

INBA 01800 904 4000
5282 1964

Síguenos en:



Bellas Artes INBA Oficial



@bellasartesinba



bellasartesmex

PROGRAMA DE MEMBRESÍAS MUSEO TAMAYO

Apoya al Museo Tamayo y disfruta de la inigualable experiencia de ver, vivir y ser parte del arte contemporáneo nacional e internacional.

	Amigo \$500	Benefactor \$3000	Círculo Contemporáneo \$5000
Entrada gratuita para el titular	✓	✓ + 1 invitado	✓ + 1 invitado
Recibo de donativo de impuestos	✓	✓	✓
Credencial de membresía anual	✓	✓	✓
Invitación digital a las pre-inauguraciones y eventos especiales	✓	✓	✓
Entrada gratuita a museos afiliados	✓	✓	✓
10% en tienda del Museo Tamayo	✓	✓	✓
10% en restaurante del Museo Tamayo	✓	✓	✓
Tamayo Descuento en cursos y talleres	✓	✓	✓
Suscripción a revista <i>Rufino</i>		✓	✓
Invitación a programa especial <i>PARA FORT</i>			✓
Descuentos en cafés y negocios			✓

CARTELERA
AGOSTO-DICIEMBRE 2012

EXPOSICIONES

Tamayo/Trayectos

Curaduría: Juan Carlos Pereda y Adriana Domínguez

26 de agosto a noviembre de 2012

El mañana ya estuvo aquí

Curaduría: Julieta González

26 de agosto de 2012 a 3 de febrero de 2013

Artistas

Armando Andrade Tudela, Julieta Aranda, Carol Bove, Fernando Bryce, Gerard Byrne, Johan Grimonprez, Kiluanji Kia Henda, David Maljkovic, Dorit Margreiter, Rita McBride, Steve McQueen, Matthias Müller, Toby Paterson, The Otolith Group, Jane y Louise Wilson, Chu Yun, y obras de la colección del Museo Tamayo de: Kenneth Armitage, Marta Boto, Sergio de Camargo, Enrico Castellani, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Adolph Gottlieb, Barbara Hepworth, , Julio Le Parc, Roberto Matta, Henry Moore, Victor Pasmore, Gio Pomodoro, Kasuya Sakai, Sebastián, Francisco Sobrino, Jesús Rafael Soto, Simon Starling y Victor Vasarely.

Primer Acto

Curaduría: Andrea Torreblanca

26 de agosto a 30 noviembre de 2012

Artistas

Mark Benson, Stefan Brüggemann, André Cadere, Tacita Dean, Thomas Demand, Ceal Floyer, Lucio Fontana, Andrea Fraser, Douglas Gordon, Adad Hannah*, Fritzia Irizar, Adriana Lara y Natalia Martínez, Nils Nova, Goran Petercol, Wilfredo Prieto y Superflex. Los artistas Mariana Castillo Deball, Ana Roldán y Pablo Vargas Lugo realizaron invitaciones para la inauguración del Museo Tamayo como parte de esta exposición.

*El proyecto de Adad Hannah incluye más de 15 obras de la colección del Museo Tamayo.

Pierre Huyghe: El día del ojo

Curaduría: Sofía Hernández Chong Cuy

Coordinación: Daniela Pérez

Proyecto comisionado por el Museo Tamayo

26 de agosto a 2 de diciembre de 2012

Michael Stevenson. Nueva Matemática

Curaduría: Magnolia de la Garza

Proyecto comisionado por el Museo Tamayo

26 de agosto a 18 de noviembre de 2012

Ryan Gander. Boing, boing, squirt

Proyecto comisionado por el Museo Tamayo

26 de agosto a 4 de noviembre de 2012

Modulario, Sala de consulta

Proyecto de **Gustavo Lipkau**

Comisionado por el Museo Tamayo

A partir del 26 de agosto de 2012

Próximias exposiciones

XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo

Tamayo/Trayectos 2

Olinka, o donde se crea el movimiento

Pia Rönicke

A partir de diciembre de 2012

PROGRAMA EDUCATIVO

Visitas guiadas

El grupo de voluntarios conducirá al público a través de las exposiciones del museo, brindándoles las herramientas y las estrategias para acercarse el arte contemporáneo. Dirigidas a todo público; grupos especiales y escolares. Previa reservación.

Recorridos curatoriales

Dirigido a profesores y estudiantes de carreras afines al arte. Estricta reservación. Sujeto a disponibilidad. Mínimo 10 personas.

Recorridos arquitectónicos

Conoce a fondo el emblemático edificio del Museo Tamayo, antes y después de la remodelación.

Dirigidos a todo público.

Miércoles, jueves, sábados y domingos 12:00 y 13:30 horas

Gratuito con el boleto de admisión al museo.

Recorridos temáticos

Programa de recorridos temáticos a través de las exposiciones del museo, de septiembre a diciembre el tópico de los recorridos será la idea de Colección.
Sujeto a disponibilidad. Mínimo 10 personas.

Talleres educativos

Los talleres diseñados por la artista Paola de Anda tratan temas y obras de las exposiciones del museo, de obras de la colección y de la arquitectura del edificio.

Dirigidos a todo público.

Lugar: Sala educativa.

Gratuitos con el boleto de entrada.

Horario: 12:00 a 16:00 horas (cada taller tiene una duración de 30 a 40 minutos)

TALLER	EXPOSICIÓN
Entre dualidades	<i>Tamayo/Trayectos</i>
Recuerdos para el futuro	<i>El mañana ya estuvo aquí</i>
Reunión de gestos para una inauguración posible	<i>Primer Acto</i>
Dioramas	<i>Ryan Gander. Boing, boing, squirt</i>
Aproximaciones al vuelo	<i>Michael Stevenson. Nueva Matemática</i>
Visible, invisible	<i>Pierre Huyghe: El día del ojo</i>
Memoria y construcción	Taller sobre la nueva arquitectura del museo.

Noches de Jazz

En septiembre reinician las tradicionales Noches de jazz mostrando lo mejor de la escena de este género musical. Consulta la cartelera en www.museotamayo.org.

Jugando con Tamayo

Es un autobús que visita las escuelas primarias públicas y privadas para impartir seis talleres basados en la vida y la obra de Rufino Tamayo. El autobús también visita instituciones de educación especial y de vocación asistencial.

Después de la visita al *Gabinete ambulante* diseñado por el artista Ulises Figueroa, los talleres que se desarrollan son los siguientes: *Pintura cósmica*, *Constelaciones*, *Árbol genealógico*, *Dibujo con agua*, *¡Coleccional!*, y *Teléfono descompuesto*.

Prevía reservación

A partir de noviembre.

APUNTE FINAL

BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS Y COLABORADORES

APROXIMACIONES A RUFINO TAMAYO

Rufino Tamayo

(Oaxaca, 1899 - Ciudad de México, 1991)

A Rufino Tamayo lo conocemos ampliamente como un pintor de caballete, aunque también pintó murales y desarrolló la gráfica, el dibujo y la escultura. A través de una poética de gran originalidad, combinó elementos de las vanguardias artísticas internacionales y del arte prehispánico. Entre sus obras más emblemáticas se encuentran *Venus fotogénica* (1934), *Homenaje a la raza india* (1952), *Sandías* (1953) y *Retrato de Olga* (1964). Algunos de los murales que se pueden admirar en la Ciudad de México son *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952) y *México de hoy* (1952-1953), en el Museo del Palacio de Bellas Artes; *Naturaleza muerta* (1953), en Museo Soumaya Plaza Carso; *Dualidad* (1964), en el Museo Nacional de Antropología e Historia; *El mexicano y su mundo* (1967), en la Secretaría de Relaciones Exteriores.

ARTE CONTEMPORÁNEO

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ

Armando Andrade Tudela (Lima, 1975).

Vive y trabaja en Berlín y San Etienne.

Julieta Aranda (Ciudad de México, 1975).

Vive y trabaja en Berlín y Nueva York.

Carol Bove (Ginebra, 1971).

Vive y trabaja en Nueva York.

Fernando Bryce (Lima, 1965).

Vive y trabaja en Nueva York.

Gerard Byrne (Dublín, 1969).

Vive y trabaja en Dublín.

Johan Grimonprez

(Roeslare, Bélgica, 1962).

Vive y trabaja en Bruselas y Nueva York.

Kiluanji Kia Henda

(Luanda, Angola, 1978).

Vive y trabaja en Luanda.

David Maljkovic

(Rijeka, Croacia, 1973).

Vive y trabaja en Zagreb.

Dorit Margreiter

(Viena, 1967). Vive y trabaja en Viena.

Rita McBride (Iowa, 1960).

Vive y trabaja en Düsseldorf y Roma.

Steve McQueen (Londres, 1969).

Vive y trabaja en Ámsterdam y Londres.

Matthias Müller (Bielefeld, 1961).

Vive y trabaja en Bielefeld, Alemania.

Toby Paterson (Glasgow, 1974).

Vive y trabaja en Glasgow

The Otolith Group (Londres).

Anjalika Sagar y Kodwo Eshun viven y trabajan en Londres.

Jane and Louise Wilson

(Newcastle, 1967).

Viven y trabajan en Londres.

Artistas de la colección del Museo Tamayo

Kenneth Armitage

(Leeds, 1916 - Londres, 2002).

Marta Boto

(Buenos Aires, Argentina, 1925 - París, Francia, 2004).

Sergio de Camargo

(Río de Janeiro, 1930 - 1990).

Enrico Castellani (Castelmassa, 1930).

Manuel Felguérez

(Zacatecas, México, 1928).

Mathias Goeritz

(Danzig, 1915 - Ciudad de México, 1990).

Adolph Gottlieb

(Nueva York, 1903 - 1974).

Barbara Hepworth

(Wakefield, 1903 - St. Ives, 1975).

Julio Le Parc (Mendoza, 1928).**Roberto Matta**

(Santiago, 1911 - Civitavecchia, 2002).

Henry Moore

(Castleford, 1898 - Much Hadham, 1986).

Victor Pasmore

(Surrey, Inglaterra, 1908 - Gudja, Malta, 1998).

Gio Pomodoro

(Orciano di Pesaro, 1930 - Milán, 2002).

Kasuya Sakai

(Buenos Aires, 1927 - Dallas, 2001).

Sebastián (Ciudad Camargo, 1947).**Francisco Sobrino**

(Guadalajara, España, 1932).

Jesús Rafael Soto

(Ciudad Bolívar, 1923 - París, 2005).

Simon Starling (Epsom, 1967).**Victor Vasarely**

(Pécs, Baranya, Hungría, 1906 - París, Francia, 1997)

PRIMER ACTO

Mark Benson (Denver, 1978).

Vive y trabaja en San Francisco.

Stefan Brüggenmann

(Ciudad de México, 1975). Vive y trabaja entre la Ciudad de México y Londres.

André Cadere (Varsovia, 1934 - París, 1978).**Mariana Castillo-Deball**

(Ciudad de México, 1975).

Vive y trabaja en Berlín y Ámsterdam.

Tacita Dean (Canterbury, 1965).

Vive y trabaja en Berlín.

Thomas Demand (Múnich, 1964).

Vive y trabaja entre Los Ángeles y Berlín.

Ceal Floyer

(Karachi, 1968). Vive y trabaja en Berlín.

Lucio Fontana (Argentina, 1899 - 1968)

Andrea Fraser (Montana, 1965). Vive y trabaja entre Nueva York y Río de Janeiro.

Douglas Gordon (Glasgow, 1966).

Vive y trabaja en Nueva York.

Adad Hannah

(Nueva York, 1971). Vive y trabaja entre Montreal y Vancouver.

Fritzia Irizar (Culiacán, 1977).

Vive y trabaja en la Ciudad de México.

Adriana Lara (Ciudad de México, 1979).

Vive y trabaja en la Ciudad de México.

Natalia Martínez (San Juan, 1983).

Vive y trabaja en Puerto Rico.

Nils Nova (El Salvador, 1968).

Vive y trabaja en Suiza.

Goran Petercol (Pula, Croacia, 1949).

Vive y trabaja en Zagreb.

Wilfredo Prieto (Sancti-Spíritus, Cuba, 1978). Vive y trabaja en Barcelona.

Ana Roldán (Ciudad de México, 1977).

Vive y trabaja en Zúrich.

Superflex

(Bjornstjerne Reuter Christiansen, 1969; Jakob Fenger, 1968; Rasmus Nielsen, 1969). Superflex se forma en 1993, en Copenhague, ciudad donde actualmente viven y trabajan sus integrantes.

Pablo Vargas Lugo

(Ciudad de México, 1968). Vive y trabaja en la Ciudad de México.

Artistas de la colección del Museo Tamayo que forman parte de *Reflejando el Tamayo*, de Adad Hannah

Yaacov Agam

(Rishon le-Zion, Israel, 1928).

Seymour Boardman

(Nueva York, 1921 - 2005).

Christo (Gabrovo, Bulgaria, 1935).

Vive y trabaja en Nueva York.

Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923).

Vive y trabaja en París.

Helen Frankenthaler

(Nueva York, 1928 - 2011).

Arcangelo Ianelli (Sao Paulo, 1922 - 2009).

Virginia Jaramillo (El Paso, Texas, 1939).

Vive y trabaja en Los Ángeles.

María Leontina

(Sao Paulo, 1917 - Río de Janeiro, 1984).

Julio Le Parc (Mendoza, Argentina, 1928).

Vive y trabaja en París.

Mark Rothko (Marcus Rothkowitz)

(Dvinsky, Rusia, 1903 - Nueva York, 1970).

Eusebio Sempere (Alicante, 1923 - 1985).

Jesús Rafael Soto

(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 - París, 2005).

Julian Stanczak

(Borownica, Polonia, 1928). Vive y trabaja en Ohio, Estados Unidos.

Víctor Vasarely

(Pécs, Hungría, 1906 - París, 1997).

Yvaral (París, 1934-2002).

PROYECTOS DE ARTISTA

Pierre Huyghe

(París, 1962), asistió a la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de 1982 a 1985. En 2001, Huyghe fue galardona-

do con el Premio Especial para el Pabellón de Francia en la Bienal de Venecia y también recibió el premio Hugo Boss del Solomon R. Guggenheim Museum en 2003. Ha participado en documenta 11, Kassel, Alemania (2002), la Bienal de Venecia (2007, 2003, 1999, 1997), Bienal del Whitney, Nueva York, (2006) y la Bienal de Sydney (2008). En 2012 formó parte de documenta 13. Una primera retrospectiva de su obra se mostrará en una exposición a gran escala en el Centro Georges Pompidou, de París, en 2013.

Ryan Gander

(Chester, Inglaterra, 1976) es un artista que utiliza diferentes referencias literarias, políticas, sociales, cinematográficas y experiencias de su propia vida para realizar su obra. Su trabajo se caracteriza por explotar la relación entre dichas referencias y su práctica como artista a través de la apropiación, las citas, alusiones y anécdotas propias. Entre sus exposiciones individuales más recientes están *Ryan Gander – The Magnificent Seven*, CCA Wattis Institute, San Francisco (2012); *Icarus Falling- An Exhibition Lost Maison Hermès*, 8th Floor Le Forum, Tokio; *New Collisions in Culturefield*, Johnen Galerie, Berlín, y *Locked Room Scenario*, Artangel, Londres (2011).

Michael Stevenson (Inglewood, Nueva

Zelanda, 1964). Desde el año 2000 vive y trabaja en Berlín. Entre sus exposiciones colectivas destacan la 6th Berlin Biennale for Contemporary Art (2010); *Lender of Last Resort*, Kröller-Müller Museum, Ho-

landa (2008); *The Irresistible Force*, Tate Modern, Londres (2007); y *Monuments for the USA*, Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco (2005). Dentro de sus muestras individuales sobresalen *Michael Stevenson*, Museum of Contemporary Art, Sydney (2011); *Snow Melts in the Upper Clutha*, Hamish McKay Gallery, Wellington, Nueva Zelanda (2009); *Persepolis 2530*, Arnolfini, Bristol (2008); *Art of the Eighties and Seventies*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach (2006); *c/o the Central Bank of Guatemala*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco (2006).

Pia Rönicke

(Roskilde, Dinamarca, 1974). Actualmente vive y trabaja en Copenhague. Su trabajo a menudo recurre a la investigación de archivos para adentrarse en el campo de la historia del diseño y la arquitectura del siglo XX, develando conexiones entre estas disciplinas y el contexto social y político. Su trabajo se ha expuesto de forma individual en gb agency, París (2012); Andersen's Contemporary, Copenhague (2011); Centro Cultural Montehermoso Kulturenea, Vitoria, País Vasco, España (2009); Tate Modern, Londres (2005). Ha participado en exposiciones colectivas como *Newtopia: The State of Human Rights*, exposición para la ciudad de Mechelen, Bélgica (2012); *Ficciones Urbanas*, Centro Cultural Koldo Mitxlen, San Sebastian (2011); *After Architecture*, CASM, Barcelona (2010), 50th Venice Biennale, Utopia Station, Venecia (2003); y GNS, Palais de Tokyo, París (2003), entre otras sedes.

COLABORADORES

Luigi Amara

Ciudad de México, 1971). Estudió la maestría en filosofía de la ciencia en la UNAM. En 1994 obtuvo la beca "Jóvenes escritores" del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la rama de poesía. En 1996, le fue concedido el primer lugar en el certamen internacional "Manuel Acuña", por el poemario *La habitación vacía*. Ese mismo año, obtuvo la beca "Jóvenes Creadores" del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños (2006), Premio Rousset Banda de Crítica Literaria (2008), y Certamen Internacional Letras del Bicentenario Sor Juana Inés en la categoría de ensayo (2010). Su primer libro, *El decir y la mancha*, ganó el primer lugar de la Primera Bienal de Poesía y Pintura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (1994). También es autor de *El cazador de grietas* (CONACULTA, 1998), *Pasmo* (Trilce, 2003), *Sobras sueltas* (El Equilibrista/UNAM, 2006), *Las aventuras de Max y su ojo submarino* (FCE, 2007) y *A pie* (Almadia, 2010).

Violeta Celis

(Tezoatlán, Oaxaca, México). Curadora de arte contemporáneo y proyectos de educación artística. Realizó estudios en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" y posteriormente estudios de maestría en 17, Instituto de Estudios Críticos en la Ciudad de México. Colaboró en el Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso (2004-2008) y el Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

neo (2008-2009). Ha colaborado para revistas como *Ramona* (Argentina), *La Tempestad* y la *Gaceta de Museos*. Actualmente, es colaboradora permanente sobre arte y exposiciones en “El fin del mundo II”, programa radiofónico de Reactor 105.7FM. Como curadora creó el espacio del Museo de Arte Moderno, “Se Traspasa. Proyectos Nómadas”, dedicado a invitar proyectos que provoquen acercamientos más vivos con el público visitante.

Sofía Hernández Chong-Cuy

(Mexicali, 1975). Actualmente es curadora de arte contemporáneo de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, en Nueva York. Directora del Museo Tamayo (2009-2010). Ha sido curadora en Americas Society, Art in General y el Center for Curatorial Studies, Bard College, en Nueva York. Como curadora independiente ha organizado exposiciones en MALBA, Buenos Aires, y en la Kadist Art Foundation, en París. Asimismo, publica ensayos y artículos en catálogos de exposiciones y revistas, como *Modern Painters* y *Afterall*, además de escribir regularmente en su blog *Sideshow.org*.

Agnès Merat

Filósofa, reside en México hace 15 años. Realizó sus estudios de Doctorado en la UNAM. Se especializa en cuestiones estéticas, en las problemáticas transversales entre filosofía, literatura, artes plásticas, cine, música, teatro y en acercar la reflexión filosófica a públicos no especializados. Es tutora en 17, Instituto de Estudios Críticos.

Raquel Montes Castro

(Ciudad de México, 1975). Estudió Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Se ha especializado en comunicación de la cultura por medio del estudio de talleres, cursos y diplomados. De 2005 a 2009 se desempeñó como Coordinadora de comunicación del Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Actualmente es Jefa de Difusión y Prensa de la Casa del Lago Juan José Arreola.

Luis Rodríguez

(Ciudad de México, 1964). Diseñador editorial de formación autodidacta. Ha recibido diversos premios por parte de la asociación Quorum, y de las revistas *A!* y *Critique*. En los últimos años ha participado en las exposiciones *Citámbulos Mexico City. Journey to the Mexican Megalopolis*, Centro de Arquitectura Alemán (DAZ), Berlín (2008); *Citámbulos. Viaje a través del espejo*, Museo Nacional de Antropología e Historia (2009); 2030. *Nuestras Ciudades Nuestro Futuro*, Museo Franz Mayer (2010). En la actualidad preside la asociación Vínculos Comunidad y Cultura, en la cual desarrolla la exposición *Diversidad Lingüística de México*; colabora con el colectivo General León 51 en una propuesta artística para el Museo Nacional de Ferrocarriles Mexicanos titulada *El imperial mexicano*; y trabaja, con el fotógrafo Lorenzo Armendáriz, en el proyecto editorial *Andar para existir. Gitanos, relatos de un viaje permanente*.

Daniel Saldaña París

(Ciudad de México, 1984). Es poeta, crítico y narrador. Autor de los libros de poemas *Esa pura materia* (UACM, 2008) y *La máquina autobiográfica* (Bonobos, 2012). Ha sido becario del FONCA-Jóvenes Creadores (2006-2007) y de la Fundación para las Letras Mexicanas (2007-2009). Escribe crítica literaria y de las artes en diversas publicaciones periódicas.

Santiago Sánchez-Aedo

Ingeniero de Grupo Arquitech. El Grupo Arquitech fue fundado en 1988 por Juan José Sánchez-Aedo, quien lo dirige hasta la fecha con una ininterrumpida actividad en el desarrollo de proyectos de arquitectura. Este despacho ha desarrollado a la fecha más de 60 casas habitación, 30 proyectos de edificios residenciales, 40 proyectos de edificios de oficinas, 60 centros comerciales, 25 conjuntos de usos mixtos, más de 200 proyectos de interiorismo, así como diversos proyectos de hotelería, residencias, oficinas y restaurantes.

Adam Szymczyk

Actualmente es el director de Kunsthalle de Basilea. Estudió Historia del Arte en la Universidad de Varsovia y ha trabajado en diversas instituciones en esa ciudad. Ha sido curador de la Foksal Gallery Foundation en Varsovia desde su origen en 1997 hasta 2003. En los últimos 10 años ha trabajado con artistas contemporáneos y ha hecho diversas publicaciones. Entre los artistas con los que ha trabajado se encuentran Pawel Althamer, Douglas Gordon, Susan Hiller, Job Koelewijn, Edward Krasinski, Claudia y Julia Mueller, Gregor Schneider, Piotr Uklanski y Krzysztof Wodiczko. Entre sus exposiciones colectivas están *Roundabout*, CCA Varsovia (1998); *Amateur*, co-curada con Mark Kremer y Charles Esche, Kunstmuseum Goeteborg, Suiza (2000); *Painters Competition*, Galería Bielska BWA, Bielsko-Biala, Polonia (2001); *Hidden In a Daylight*, co-curada con Joanna Mytkowska y Andrzej Przywara, Hotel pod Brunatnym Jeleciem, Cieszyn, Polonia (2003).

DIRECTORIO INSTITUCIONAL

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 Ramírez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Héctor Orestes Aguilar Cabrera
Coordinador de Publicaciones

Museo Tamayo

Carmen Cuenca Carrara
Dirección

Martha Sánchez Fuentes
Subdirección Técnica

Edgar López Soto
Subdirección Administrativa

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Subdirección de Colecciones

Sofía Provencio
Asistente de Dirección

Carlos Lara Amador
Asistente de Subdirección Técnica

Curaduría contemporánea

Julieta González
Curadora

Willy Kautz
Curador

Magnolia de la Garza
Curadora Asociada

Andrea Torreblanca
Curadora Asociada

Adriana Domínguez
Rodrigo Ortiz Monasterio
Alberto Ríos
Javier Rivero
Asistentes curatoriales

Registro de obra

María Marínes
Jefa de Registro de obra

Liliana Martínez Domínguez
Asistente de Registro de obra

Enrique Posadas Vargas
Bodega

Estudios educativos

Mónica Amieva
Curadora Educativa

Ana Paola Pacheco Romero
Coordinadora de Mediación

Enrique Arriaga
Jefe del Centro de Documentación

Fernando Rodríguez González
Centro de Documentación

Gabriela Hernández Juárez
Coordinadora de talleres

Fernanda Cornejo Sánchez
Iván Méndez Vela
Alejandra Pérez López
Eduardo Zacarías Gaspar
Talleristas

Claudio Nieto
Recorridos arquitectónicos

Editorial

Arely Ramírez Moyao
Coordinadora Editorial

Isabel Guerrero Hernández
Asistente de Coordinación Editorial

Lídice Jiménez Uribe
Diseño

Comunicación y Desarrollo
Amanda Echeverría Corcuera
Jefa Comunicación y Desarrollo

Beatriz Cortés Chávez
Coordinadora de Prensa

Héctor Romero
Diseño

Sergio Heredia
Redes sociales

Pilar Altamirano Quinteros
Coordinadora de invitados

Denisse Abush Chelminsky
Enlace Fundación Olga y Rufino Tamayo

Sra. María Eugenia Bermúdez de Ferrer
Derechos de autor de Rufino Tamayo

Administración

Verónica Miranda Rodríguez
Recursos Humanos

Hilda Islas Solís
Presupuestos

Julieta Islas Solís
Recursos Financieros

Rafael Villa
Coordinador de Mantenimiento Inmueble

José Octavio Villaseca Aguilar
Recursos Materiales

Delia Velázquez Gama
Silvia Sánchez
Gestión Documental y Archivo de Transparencia

María Antonieta Hernández
Tesorería de Fundación Olga y Rufino Tamayo

Roberto Segura Pineda
Gonzalo López Bazaldú
Almacén

Jesús Rebollar Axotla
Armando Estrada Rojas
Chofer / Mensajero

Jhovani Milian Hernández
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento

Museografía

Rodolfo García Lara
Jorge Alvarado Arellano
Aldo Huerta Montes
Carlos Maldonado Bravo
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

Personal de apoyo

Oscar Patiño Arellano
 Gabriel Nieto Santuario

Servicio social

Iván Bautista Sánchez
 Comunicación, Universidad del Valle de México
 Michelle Dovali Schillady
 Arquitectura, Universidad Anáhuac
 Lucero Gleeson Contreras
 Pedagogía, Universidad Anáhuac
 Natalia Gómez Ávila
 Arquitectura, Universidad Anáhuac
 Ricardo Gómez Madrigal
 Comunicación, Universidad Iberoamericana
 Daniel Ramírez Feroso
 Diseño Gráfico, Universidad del Valle de México
 Francisco Tonatiuh López Jiménez
 Historia del Arte, Universidad Iberoamericana

Prácticas profesionales

Diana Xóchitl Alvarado Sosa
 Bachillerato Tecnológico con especialidad en técnico en computación, Instituto Fundación Azteca
 Giovanni Caraveo Izaguirre
 Estudios Humanísticos y Sociales, Universidad de Monterrey

Voluntariado

María Luisa Díaz
 Patricia García Martos
 Pilar Gavito
 Vivian Kadelbach
 Liza Kaufer
 Teresa Palm
 Esi Rosenthal
 María Serrano Morodo
 Carmen Soler

Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Presidente
 David Cohen Sitton

Vicepresidenta
 Angélica Fuentes Téllez

Patronos
 Alfonso de Angoitia Noriega
 Juan Domingo Beckmann
 Xavier de Bellefon
 María Eugenia Bermúdez de Ferrer
 Rosa María Bermúdez Flores
 Magda Carranza de Akle
 Fernando Chico Pardo
 David Cohen Sitton
 Agustín Coppel Luken
 Moisés Cosío Espinosa
 Álvaro Fernández Garza
 Angélica Fuentes Téllez
 Carlos Hank Rhon
 Eugenio López Alonso
 Alejandro Ramírez Magaña
 Manuel Saba Ades
 Ninfa Salinas Sada
 Aimée y Roberto Servitje
 Alberto Torrado Martínez
 Antonio del Valle Ruiz

Asociados
 Beatriz Vainer

Honorarios
 Teodoro González de León
 Jaime Zabudovsky Kuper

*La ampliación y remodelación
 arquitectónica del Museo Tamayo
 fue posible gracias a:*

TGL Arquitectos



AGRADECIMIENTOS



FUNDACIÓN/COLECCIÓN
JUMEX

GRUPOHABITA



CÓDIGO⁰⁶¹⁴⁰



Embajada de los Estados
Unidos, México



Frontespizio

RUFINO

Coordinación editorial
Arely Ramírez Moyao

Comité Editorial
Carmen Cuenca
Juan Carlos Pereda
Julieta González
Willy Kautz
Magnolia de la Garza
Andrea Torreblanca

Colaboradores
Luigi Amara
Violeta Celis
Sofía Hernández Chong Cuy
Agnès Mérat
Raquel Montes Castro
Luis Rodríguez
Daniel Saldaña París
Santiago Sánchez-Aedo

Diseño
Lídice Jiménez

Número 5 | Agosto, 2012

Todas las imágenes de Rufino Tamayo y de su obra:
© D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México / 2012
Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

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.

MUSEO
TAMAYO

arte contemporáneo

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

Teléfonos (5255) 5286 6519 y (5255) 5286 6529
Fax: (5255) 5286 6539
www.museotamayo.org
info@museotamayo.org
www.rufino.mx

Horario
Martes a domingo
10:00 a 18:00 horas
Entrada: \$19.00 | Gratuita a estudiantes, profesores
y adultos mayores, con credencial vigente
Domingo entrada libre

FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA



FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

MUSEO
TAMAYO

arte contemporáneo



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA

