



RUfiNO

revista de arte contemporáneo del Museo Tamayo

R U f i N O

ÍNDICE

EDITORIAL

EXPOSICIONES

8■ Juan Downey.
Una utopía de la comunicación
[Julieta González](#)

12■ Germinal.
Una exposición de Carlos Amoraes
[Magnolia de la Garza](#)

16■ Amalia Pica
[Magnolia de la Garza](#)

20■ Ciclorama
[Andrea Torreblanca](#)

24■ Hay más rutas que la nuestra.
Las colecciones de Tamayo después
de la modernidad
[Willi Kautz](#)

28■ Trisha Brown. Floor of the Forest
[Isabel Guerrero Hernández](#)

34■ Construyendo Tamayo, 1922-1937
[Karen Cordero Reiman](#)

38■ XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo.
Una invitación a la reflexión
[Willi Kautz](#)

48■ Modulario
Entrevista a Gustavo Lipkau

COLECCIÓN MUSEO TAMAYO

54■ La obra de David Lamelas
en la Colección del Museo Tamayo
[María Minera](#)

68■ Mathias Goeritz
[Daniel Garza Usabiaga](#)

82■ Wolfgang Tillmans
y la veracidad del medio
[Alberto Ríos de la Rosa](#)

CONEXIONES TAMAYO

CRÍTICA

88■ Las fuerzas de lo adverso.
Olinka, o donde se crea el movimiento
[Violeta Peláez](#)

98■ El futuro, ese abismo
[Jesús Pacheco](#)

108■ A Wilderness of Mirrors.
Sobre espías, espejos y *Double Take*
[Javier Rivero](#)

MEDIACIÓN

120■ Plataforma Arte Educación
[Mónica Amieva](#)

124■ Guía de Automedicación
[PAE](#)

126■ Reseñas de libros
Desartización. Paradojas del arte sin fin
Museos en la sociedad del olvido
[Atlas Mnemosyne](#)

OTROS ESPACIOS E INICIATIVAS

140■ Diálogos sobre tácticas creativas
y seguridad ciudadana
[Arely Ramírez](#)

146■ Cruces interdisciplinarios
e interinstitucionales
[Amanda Echeverría](#)

CARTELERA

154■ Julio-septiembre, 2013

CONTENTS

EDITORIAL

EXHIBITIONS

10■ Juan Downey.

A Communications Utopia

Julietta González

14■ Germinal

an exhibition of Carlos Amoraes

Magnolia de la Garza

18■ Amalia Pica

Magnolia de la Garza

22■ Cyclorama

Andrea Torreblanca

26■ There are Other Routes than Ours.

Tamayo's Collections after Modernity

Willi Kautz

32■ Trisha Brown. Floor of the Forest

Isabel Guerrero Hernández

36■ Constructing Tamayo, 1922-1937

Karen Cordero Reiman

44■ 15th Rufino Tamayo Painting Biennial.

An Invitation to Reflection

Willi Kautz

52■ Modulario

Gustavo Lipkau Interview

MUSEO TAMAYO COLLECTION

62■ David Lamelas in the Museo

Tamayo Collection

María Minera

76■ Mathias Goeritz

Daniel Garza Usabiaga

86■ Wolfgang Tillmans

and the Truthfulness of the Medium

Alberto Ríos de la Rosa

TAMAYO CONNECTIONS

CRITICS

94■ The forces of the adverse.

Olinka, or Where Movement Is Created

Violeta Peláez

104■ The future, that abyss

Jesús Pacheco

114■ A Wilderness of Mirrors.

On Spies, Mirrors, and Double Take

Javier Rivero

ART MEDIATION

122■ Art Education Platform (PAE)

Mónica Amieva

125■ Self-Mediation Guide

PAE

128■ Review

De-artification: Paradoxes of Interminable

Museums in the Society of Oblivion

Atlas Mnemosyne

OTHER SPACES AND INITIATIVES

144■ Community-Oriented Initiatives

“Taller de Operaciones Ambientales”

Conversations

Arely Ramírez

150■ Interdisciplinary and inter-

institutional intersections

Amanda Echeverría

EDITORIAL

Uno de los objetivos de *Rufino* –que este número cambia de formato– es dar a conocer a través del lenguaje escrito las obras de la colección del Museo Tamayo. En esta ocasión se aborda parte de la producción artística de Mathias Goeritz, David Lamelas y Wolfgang Tillmans. Asimismo, esta revista busca ser un espacio de crítica y una guía para que los distintos espectadores encuentren las herramientas para adentrarse más en el conocimiento y el disfrute del arte contemporáneo. En las colaboraciones acerca de las exposiciones *Olinka, o donde se crea el movimiento* y *El mañana ya estuvo aquí* se presentan las interpretaciones libres de estas muestras colectivas que pusieron a dialogar obras de arte moderno y contemporáneo.

El Museo Tamayo también busca que a través de su programa de estudios educativos los públicos aprendan a desentrañar el discurso de una obra. Aquí se publica una guía de automediación con el fin de ofrecer unos primeros pasos para este descubrimiento de un objeto artístico, además de la reseña de tres libros que al espectador furtivo le podrían dar más pistas: *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, *Museos en la sociedad del olvido* y el *Atlas Mnemosyne*.

Espero que esta entrega de *Rufino* contribuya a despertar el interés por el arte contemporáneo, la colección y la obra de Rufino Tamayo.

Carmen Cuenca
Directora
Museo Tamayo

EDITOR'S NOTE

One of the objectives of *Rufino*—which changes format with the present edition—is to make known works of the Museo Tamayo's collection through the written word. The present edition deals with the artistic production of Mathias Goeritz, David Lamelas and Wolfgang Tillmans. *Rufino* also aims to be a space for criticism and to offer guidance for different viewers to find tools with which to delve more deeply in their knowledge and enjoyment of contemporary art. The contributions pertaining to the exhibitions *Olinka, o donde se crea el movimiento* [Olinka, or, Where Movement is Created] and *El mañana ya estuvo aquí* [Tomorrow Was Already Here] present open interpretations of these two group shows, both of which seek to create a dialogue between modern and contemporary works of art.

Through its program of educational studies, the Museo Tamayo also aims for its publics to learn how to decode the discourse of a work. We thus publish here a guide for self-instruction, with the aim of offering some initial steps toward this uncovering of an art object, as well as reviews of three books that might afford the furtive investigator some additional clues: *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, *Museos en la sociedad del olvido*, and the *Mnemosyne Atlas*.

I hope that this installment of *Rufino* contributes to arousing interest in contemporary art, in the collection, and in the work of Rufino Tamayo.

Carmen Cuenca
Director
Museo Tamayo







Vista de la exposición Juan Downey. *Una utopía de la comunicación*. Foto: Daniela Uribe.

JUAN DOWNEY UNA UTOPIA DE LA COMUNICACIÓN

JULIETA GÓNZÁLEZ

La obra de Juan Downey (Santiago de Chile, 1940 - Nueva York, 1993) se despliega a través de un amplio espectro de prácticas y medios: dibujo, instalación, video y pintura. Asimismo, aborda una serie de temas complejos y pertinentes en su momento acerca de la utilización de las nuevas tecnologías en el arte y las implicaciones que esto tendría en cuanto a su alcance y significación en un contexto más allá del espacio del museo.

A inicios de su carrera en los años sesenta, Downey se interesó por el arte cinético y la tecnología; sus primeros dibujos pronto dieron paso a instalaciones y esculturas electrónicas que involucraron la participación activa del espectador. Éstas se anticiparon a las dinámicas de tiempo diferido y retroalimentación, características de las prácticas más experimentales del video desarrolladas algunos años más tarde. Las esculturas de Downey evidenciaban la tecnología como una extensión del cuerpo y proponían una percepción de la humanidad conectada a través de redes de comunicación, que hoy vemos cristalizadas en la Internet y la telefonía portátil.

Juan Downey fue una figura pionera del videoarte en un momento en el que el medio comenzaba a ser utilizado por los artistas, para quienes tenía un enorme potencial; la inmediatez de su transmisión, los circuitos cerrados y sus diversas posibilidades de edición y retroalimentación eran características que se prestaban para múltiples experimentos no sólo de imagen sino de percepción y comunicación.

Formado en el campo de la arquitectura, la experiencia topológica de la retroalimentación llevó a Downey a concebir arquitecturas desmaterializadas y ecológicas

a través de dibujos de proyectos para edificios y ciudades que promovían el flujo de energías entre la naturaleza y el espacio construido.

Una de las obras icónicas de este artista es la instalación *Video Trans Americas*, con base en el concepto de retroalimentación. En 1973 emprendió un viaje que lo llevaría de Nueva York a México, Guatemala, Perú, Bolivia y Chile, donde filmó en video las culturas autóctonas, a las cuales les mostraba los distintos registros que realizó. A raíz de este viaje, el artista decidió irse a vivir a la selva amazónica venezolana, entre los indios Yanomami, produciendo uno de los cuerpos de trabajo más singulares de la época. Con estas obras, fundamentales en su producción, Downey se posicionó a sí mismo como un “comunicador cultural y un antropólogo estético activador, cuyo medio de expresión visual es el video.”

A su regreso a Nueva York, a finales de los setenta, y hasta su muerte en 1993, Downey continuó haciendo videos que se adentraban en el territorio de la semiótica y reflexionaban sobre los medios, la cultura de masas y la representación, manteniendo vivo el interés por la comunicación que permea toda su producción.

La utopía cibernética de Downey proponía una reformulación radical de las relaciones entre el hombre y la tecnología, lo cual se pone de manifiesto en la selección de obras incluidas en esta exposición, la cual presenta a Downey como un pensador de ideas visionarias y avanzadas, consciente de las complejidades de su tiempo.

La exposición *Juan Downey. Una utopía de la comunicación* reúne una serie de obras que abarca la mayor parte

de sus cuerpos de trabajo, articulados bajo el signo de la retroalimentación como aspecto estructural y constante de su trabajo a lo largo de su trayectoria.

Esta primera retrospectiva del artista en México está dividida en nueve secciones que agrupan las distintas etapas creativas de Downey: *Con energía más allá de estos muros*; *Una investigación del mundo del arte*; *Energías invisibles*; *Platón, ahora*; *Video Trans Americas*; *De la desinformación a la manufactura del consentimiento*; *Ciclos de vida*; *Un círculo de fuegos* y *El ojo pensante*. Cabe destacar que para esta exposición se reconstruyeron las obras *Against Shadows* (Contra las sombras, 1969) y *A Vegetal System of Communications for New York State* (Un sistema de comunicación vegetal para el estado de Nueva York, 1972) dos obras tempranas en su producción que delatan el interés de Downey por la retroalimentación, los sistemas y la ecología, a la vez que implican la participación y toma de conciencia del espectador.



Against Shadows, 1970, reconstrucción.
Foto: Daniela Uribe.

Juan Downey. A Communications Utopia

Julieta González

The work of Juan Downey (Santiago de Chile, 1940 - New York, 1993) covers a wide range of practices and mediums: drawing, installation, video, and painting. Likewise, it addresses a series of complex issues, very current at the time about the use of new technologies in art and the implications this would have in terms of its reach and production of meaning in a context that went far beyond the museum and gallery exhibition space.

During the sixties, Downey became interested in kinetic art and technology; his early drawings soon gave way to installations and electronic sculptures that engaged the active participation of the spectator. These works anticipated the time-delay and feedback dynamics that were characteristic of the more experimental video practices developed a few years later. The electronic sculptures evidenced the connections between man and machine and reflected a certain cyber-utopian thought that proposed technology as an extension of the body as well as a vision of humanity connected by communication networks that today have materialized in the Internet and cellular telephony.

Juan Downey was a pioneering figure of video art in a moment in which the medium was just beginning to be utilized by artists, who saw in it an enormous potential; the communicative power of the television medium, the immediacy of its transmission, its closed circuits and its manifold possibilities of edition and feedback,

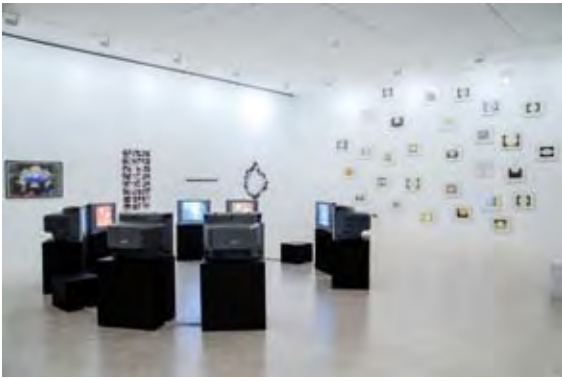


A Vegetal System of Communications for New York State, 1972. Reconstruction. Photo: Daniela Uribe.

lent themselves to multiple experiments, not only in terms of image but also of perception and communication.

Trained as an architect, the topological experience of video feedback led Downey to conceive of dematerialized and ecological architectures through drawings of projects for buildings and cities that promoted the flow of energy between nature and the built environment.

One of Downey's landmark works is the video-feedback-based installation *Video Trans Americas*. In 1973 he embarked on a journey that would take him from New York to Mexico, Guatemala, Peru, Bolivia, and Chile, where he recorded the autochthonous



Exhibition's view *Juan Downey. A Communications Utopia*. Photography: Daniela Uribe.

cultures of each place and then showed them to the inhabitants of these places and to others during the trip. Later, Downey decided to travel to the Venezuelan Amazonian basin and resided there, among the Yanomami, producing one of the most singular bodies of work in recent art history. With these fundamental works, Downey positioned himself as a “cultural communicant, an activating aesthetic anthropologist with a visual means of expression: video tape.”

Upon his return to New York, at the end of the seventies and until his death in 1993, Downey continued to make videos that delved into the territory of semiotics and reflected on mass culture, the media, and representation, reaffirming his continued interest in communication structures.

Downey's cybernetic utopia proposed a radical reformulation of the relations between man and technology, made manifest in the selection of works included in this exhibition, which presents Juan Downey as a thinker, of visionary and advanced ideas, aware of the complexities of his time.

The exhibition *Juan Downey. A Communications Utopia* gathers a significant selection from his major

bodies of work, taking as a point of departure the notion of feedback as a constant and structural aspect of his work throughout his entire production.

This first retrospective of the artist in Mexico is divided in nine thematic sections that present a selection of the different bodies of work that the artist produced during the course of his career with titles taken from his works and exhibitions: *With Energy Beyond These Walls*; *A Research on the Art World*; *Invisible Energies*; *Plato Now*; *Video Trans Americas*; *From Disinformation to the Manufacture of Consent*; *Life Cycles*; *A Circle of Fires*; and *The Thinking Eye*. For this exhibition two works from the early seventies were reconstructed *Against Shadows*, 1969, and *A Vegetal System of Communications for New York State*, 1972, works that reveal Downey's interest in feedback structures, systems, and ecology, while at the same time they foster participation and awareness on behalf of the spectator.



Carlos Amorales. *Ámsterdam*, 2013. Still.

GERMINAL UNA EXPOSICIÓN DE CARLOS AMORALES MAGNOLIA DE LA GARZA

Carlos Amorales. Germinal forma parte de una de las líneas curatoriales del Museo Tamayo, que se enfoca en la investigación del acervo artístico de la institución estableciendo líneas de relación con las prácticas contemporáneas. Estas investigaciones se materializan en lecturas de la colección, proyectos específicos y exposiciones de artistas contemporáneos, cuya obra abre nuevas perspectivas al estudio de la colección.

Dentro del acervo hay obra de varios artistas que en distintos momentos de sus carreras se ocuparon de la creación de nuevos lenguajes. Uno de ellos es Joaquín Torres García (Montevideo, 1874 - 1949), fundador de la Escuela del Sur, quien logró conjuntar las líneas del movimiento inglés *Art and Crafts* –creado por William Morris– con el arte precolombino creando un lenguaje propio para el arte latinoamericano moderno.

Torres García trabajó con una serie de símbolos para realizar composiciones del paisaje portuario de Montevideo, y algunas más abstractas en las que prevalece la geometría. Su libro *Universalismo constructivo* (1944) recoge distintas conferencias dictadas por el artista, en las cuales habla de su intención de crear un lenguaje. El impacto de Torres García como parte de la Escuela del Sur se manifestó en artistas como Manuel Pailós (Galicia, 1918 - Montevideo, 2004), cuya escultura *Cariátide* (1996) pertenece al acervo del Museo Tamayo. La obra es una escultura de mármol y bronce (270 x 60 x 60 cm) que tiene la inscripción de un alfabeto.

Otro artista que se interesó en el lenguaje y que desarrolló su propia escritura fue el alemán radicado en México Mathias Goeritz (Danzig, Alemania, 1915 - Ciudad



Vista de la exposición *Carlos Amorales. Germinal*. Foto: Diego Pérez.

de México, 1990), quien estuvo influenciado por *Universalismo constructivo* de Torres García,¹ durante sus años en la Escuela de Altamira a finales de los años cuarenta del siglo pasado. Goeritz desarrolló entre las décadas de 1950 y 1960 series de poemas concretos, en los cuales es más importante la espacialidad y el ritmo, que el posible significado de esa escritura.

En otra línea de los artistas de la colección del Museo Tamayo que trabajan el tema del lenguaje y la escritura, destaca la obra del pintor catalán Antoni Tàpies (Barcelona, 1923 - 2012), quien en su pintura *Figuras* (1960) rescata una serie de *graffittis* provenientes de baños públicos.

La invitación del Museo Tamayo al artista Carlos Amorales para realizar una exposición parte de un interés en explorar la obra reciente de este artista, específicamente aquella relacionada con el lenguaje, para entender cómo desde nuestro momento histórico, los artistas siguen desarrollando una práctica en torno a la creación de lenguajes gráficos.

Para su exposición en el Tamayo, Amorales parte de la creación de su propio lenguaje, una serie de signos en apariencia caligráficos, pero que en realidad surgen en una computadora al trabajar las imágenes vectoriales que había recolectado de su *Archivo Líquido*, proyecto en el que ha trabajado desde hace más de diez años. Este nuevo alfabeto, que se muestra al público como un lenguaje encriptado, es utilizado para escribir textos en formatos tradicionales, así como para iniciar una reflexión en torno a los usos del lenguaje verbal y las posibilidades que se abren cuando éste se deja a un lado para una comunicación con distintos elementos.

Así, a partir de obra gráfica, escultura, pintura y video, Amorales explora los usos y límites de su propio lenguaje.

¹ Juan Manuel Bonet, "Introducción a Torres García" en Joaquín Torres García. *Obra Constructivista*, (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996), 113.

Germinal
an exhibition of Carlos Amoraes
 Magnolia de la Garza

Carlos Amoraes: Germinal is part of one of the Museo Tamayo's curatorial program, which focuses on researching the institution's art collection and establishing ties to contemporary practices. These researches are then materialized in *activations of the collection*, specific projects, and exhibitions of contemporary artists whose work affords new perspectives on the study of the collection.

The collection includes works by various artists who, at different times in their careers, endeavored to create new languages. One such artist is Joaquín Torres García (Montevideo, 1874 - 1949), founder of the Escuela del Sur [School of the South], who managed to bring together the lineages of the British Arts and Crafts movement—created by William Morris—and pre-Columbian art, creating a language of his own for modern Latin American art.

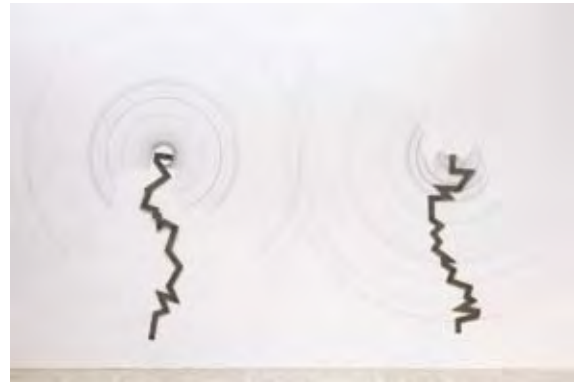
Torres García worked with a set of symbols to compose landscapes of the port of Montevideo, as well as other, more abstract images suffused with geometry. His book, *Universalismo constructivo* [Constructive universalism] (1944), anthologizes the artist's lectures, at which he spoke of his intention to create a language. Torres García's impact as part of the Escuela del Sur manifests itself in artists like Manuel Pailós (Galicia, 1918 - Montevideo, 2004), whose sculpture *Cariátide* (1996) is also part of the Museo Tamayo's collection.



Another artist who was interested in language and who developed his own system of writing was the German-born and Mexico City-based Mathias Goeritz (Danzig, Germany, 1915 - Mexico City, 1990), who was influenced by Torres García's *Universalismo constructivo*¹ during his years at the Escuela de Altamira at the end of the 1940s. During the 1950s and 1960s, Goeritz developed series of concrete poems in which spatiality and rhythm take precedence over the possible meanings of the writing.

Among the artists in the Museo Tamayo's collection who work on the themes of language and writing is the work of the Catalan painter, Antoni Tàpies (Barcelona, 1923 - 2012), who in some of his works, appeal to the use of calligraphy or other graphical symbols like in *Figuras* (1960), where the painter salvages a series of graffiti from public bathrooms.

With the aim to investigate the uses of language and writing in contemporary art, the Museo Tamayo invited the artist Carlos Amoraes to create an exhibition out of an interest in exploring the artist's recent work, specifically that which is related to language, in order to understand how, in the current



historical moment, artists continue to develop practices around the creation of graphic languages.

For his exhibition at the Tamayo, Amoraless begins from the creation of his own language, a series of signs with a calligraphic appearance, but which actually originate from a computer, working on vectorial images taken from his *Liquid Archive*, a project on which he has been working for over ten years. Amoraless used this new alphabet, which is displayed to the public as an encrypted language, to write texts in traditional formats, as well as to prompt a reflection on the uses of verbal language and the possibilities that arise when it is set aside in favor of communication with different elements.

Thus, through graphic work, sculpture, painting, and video, Amoraless explores the uses and limits of his own language.



Translated by Quentin Pope

¹ Juan Manuel Bonet, "Introducción a Torres García," in *Joaquín Torres García. Obra constructivista* (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996), 113.

Exhibition's view *Carlos Amoraless. Germinal*
Photography: Diego Pérez.



Vista de la exposición $A \cap B \cap C$.
Foto: Héctor Romero.

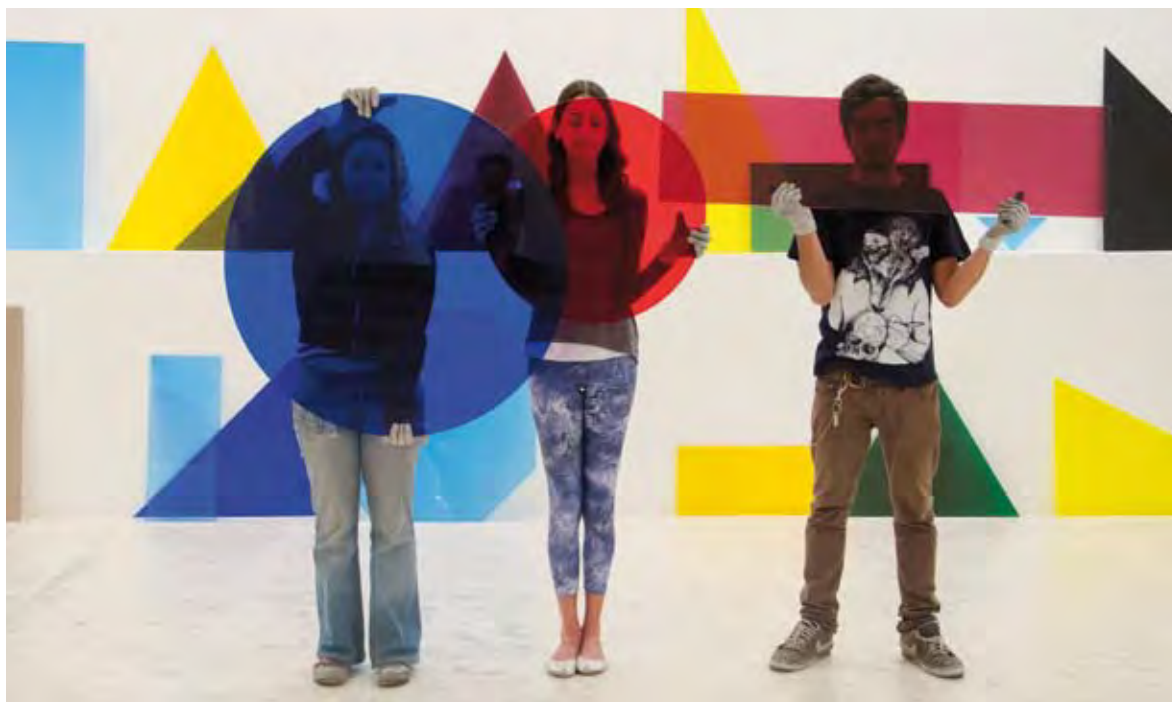
AMALIA PICA

MAGNOLIA DE LA GARZA

El trabajo de Amalia Pica (Neuquén, Argentina, 1979) recurre a diferentes formatos, desde los más objetuales como escultura, fotografía y dibujo hasta textos, intervenciones en espacios públicos y performance. En estos distintos formatos Pica ha trabajado con una serie de motivos como megáfonos, micrófonos, antenas, podios y banderas, los cuales, como escribe el curador Jochen Volz, están ligados a acciones como hablar, grabar, recibir o presentar, pero en la obra de Pica estos objetos están desconectados de su función original, siendo únicamente potenciales vehículos de estas acciones.¹

El proyecto $A \cap B \cap C^2$ que Amalia Pica propone para el Museo Tamayo responde al espacio al que fue invitada: la artista lo lee como una especie de arena, en donde las escaleras que comunican una sala con otra llevan al espectador a un espacio más pequeño y contenido. Asimismo, pueden ser leídas como una grada o plataforma desde la cual el público observa lo que sucede en ese espacio.

Partiendo de la idea de que una narración altera la percepción de ciertas formas geométricas o abstractas, Pica propone releer éstas con la intervención de *performers*. Para la artista se trata de humanizar la geometría con la activación de los objetos, al ser manejados por un grupo de personas que va creando distintas combinaciones con las formas geométricas. De este modo se genera una comunicación entre los objetos, por lo que dejan de ser entes aislados para ser parte de un diálogo emprendido por quienes realizan la acción en una conversación no verbal



Vista de la exposición $A \cap B \cap C$ con performers. Foto: Daniela Uribe.

y que no responde a una narrativa tradicional, temas que la artista explora en varias de sus obras.

Amalia Pica estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires en 2003 y asistió a la escuela de posgrado en la Rijksakademie van Beeldende kunsten en Ámsterdam. Ha tenido exposiciones individuales en Kunst Halle Sankt Gallen, Suiza (2012); Marc Foxx Gallery, Los Ángeles, y Chisenhale Gallery, Londres (ambas de 2011); y Malmö Konsthall, Suecia (2010). Su trabajo también ha sido incluido en numerosas exposiciones colectivas como *The Ungovernables*, New Museum, Nueva York (2012); *Silence*, The Menil Collection, Houston, (2012); *Map Marathon*, Serpentine Gallery, Londres (2010); *Word Event*, Kunsthalle de Basilea (2008); y *Drawing Typologies*, Stedelijk Museum, Ámsterdam (2007).

¹ Jochen Volz, “Carrying an Empty Sign” en *Amalia Pica* (Malmö: Malmö Konsthalle, 2010).

² Como parte del léxico de la Teoría de los Conjuntos se lee: “A intersección B intersección C”.

Amalia Pica

Magnolia de la Garza

Amalia Pica (Neuquén, Argentina, 1979) works with a variety of mediums: sculpture, photography, drawings, texts, interventions in public spaces, and performance art. In all these different forms, the artist uses a wide range of materials, including megaphones, microphones, aerials, podiums and bunting. The curator, Jochen Volz, associates these motifs to actions such as speaking, recording, receiving or introducing. But in Pica's work, such objects are detached from their original purpose and are only potential vehicles of these actions.¹

$A \cap B \cap C$, the artist's exhibition project for the Museo Tamayo, is created in response to the museum itself, which the artist perceives as a kind of arena. Its steps link one gallery to the next, leading visitors to ever smaller and more intimate spaces; or they can be seen as terraces or platforms, vantage points from which people can observe events happening in the space below.

Based on the idea that our perception of certain geometric or abstract forms is distorted by narration, Pica takes a new approach to these forms with the intervention of performers. Her work is about humanizing geometry by activating objects upon being handled by a group of people who create various combinations with geometric forms. This removes objects from their isolation and forces them to communicate with each other, so that they can join in a dialogue started by those who perform

the action in a conversation that is non-verbal and that does not relate to a traditional narrative, themes explored by the artist in several of her works.

Amalia Pica studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes and attended graduate school at the Rijksakademie van Beeldende kunsten in Amsterdam. She has had solo exhibitions at Kunst Halle Sankt Gallen, Switzerland (2012); Marc Foxx Gallery, Los Angeles, and Chisenhale Gallery, London (both in 2011); and Malmö Konsthall, Sweden (2010). Her work has also been included in several group exhibitions such as *The Ungovernables*, New Museum, New York (2012); *Silence*, The Menil Collection, Houston, (2012); *Map Marathon*, Serpentine Gallery, London (2010); *Word Event*, Kunsthalle Basel (2008); and *Drawing Typologies* at the Stedelijk Museum, Amsterdam (2007).

Translated by Quentin Pope

¹ Jochen Volz, "Carrying an Empty Sign" in *Amalia Pica* (Malmö: Malmö Konsthalle, 2010).

Next page: Exhibition's view $A \cap B \cap C$.
Photography: Héctor Romero.





Elena Damiani. *The Mountaineer*, 2011.
Cortesía Giancarlo Scaglia y Revolver Galería,
Lima.

CICLORAMA

ANDREA TORREBLANCA

Ciclorama es una investigación del Museo Tamayo, que examina la práctica de cinco artistas interesados en el paisaje y la historia a través de diferentes formas de representación y mediación. Al utilizar material de archivo, collage, escultura y video, los artistas Matts Leiderstam, Haris Epaminonda, Elena Damiani, Salvatore Arancio y Cyprien Gaillard realizan intersecciones entre la noción de la percepción y el conocimiento a través de formas de ver el paisaje. El “panorama” –como medio de comunicación que otorgó a un gran público la posibilidad de experimentar

otros lugares (sobre todo, paisajes)– es una idea que transformó la mirada del sujeto moderno antes de que el cine fuera inventado. El paisaje en esta exposición, por lo tanto, es visto como una construcción tanto ideológica como artística que ha formado nuestra mirada y conocimiento sobre la estética, el poder, la ciencia y la civilización; en donde el colonialismo, la ruina, la mitología, la ciencia y la estética se reúnen bajo una misma idea de territorio.

El primer nombre que el pintor irlandés Robert Barker (1739-1806) le dio a los panoramas fue la *nature à coup d’oeil* (la naturaleza de un vistazo): se trataba de un nuevo invento que situaba a los espectadores en medio de pinturas circulares de paisajes, ciudades y batallas históricas reproducidas a una escala monumental. Los cicloramas o panoramas se consideraron los primeros medios masivos que coincidieron con la expansión imperial europea, la Revolución Industrial, la Ilustración y el Romanticismo. En la segunda mitad del siglo XIX, el paisaje estableció un doble escenario: por un lado, permitió clasificar la historia natural



Matts Leiderstam. *Grand Tour*, 1997-2013. Cortesía Magasin 3, Suecia

y, por el otro, ser un espacio para las nuevas categorías estéticas del arte: lo sublime y lo pintoresco. Todo ello sucedió en un momento en que la sociedad atravesaba por la modernización de la mirada: es decir, no sólo los artefactos óptico como los binoculares, el microscopio y la cámara oscura se convirtieron en mediadores de la percepción, sino que la propia división entre el trabajo y el tiempo de ocio generaron un público preparado para la contemplación y el consumo de nuevas formas de espectáculo. Los artistas de esta exposición tienen un interés por registrar, recuperar y reconfigurar el pasado que nunca queda totalmente explícito, sino más bien a medias entre el mito y la posibilidad de generar nuevas lecturas sobre este género y la propia historia en donde el paisaje tanto pictórico como científico constituye un lugar que marcó un nuevo orden de pensamiento.



Salvatore Arancio. *Study for the Creation of a Moonchild*, 2011. Cortesía Federica Schiavo Gallery, Roma.

Cyclorama

Andrea Torreblanca

Cyclorama is a Museo Tamayo research project, which examines various forms of representation and mediation. Using archive material, collage, sculpture, and video, the artists Matts Leiderstam, Haris Epaminonda, Elena Damiani, Salvatore Arancio and Cyprien Gaillard explore the cross-over between perception and knowledge through ways of observing the landscape. The ‘panorama,’ as a means of communication for a wide audience to experience other places (landscapes in particular), is an idea that transformed the gaze of the modern individual before the invention of cinema. The landscape in this exhibition, therefore, is seen as an ideological and artistic construction that has shaped our perception and understanding of aesthetics, power, science and civilization—combining colonialism, collapse, mythology, science and aesthetics within a single concept of territory.

The Irish painter Robert Barker (1739-1806) first called panoramas *nature à coup d’oeil* (nature at a glance): this new invention placed spectators in the middle of circular landscapes, cities and historic battles reproduced on a monumental scale. Cycloramas or panoramas were considered the first mass media, coinciding with European imperial expansion, the Industrial Revolution, the Enlightenment and Romanticism. During the second half of the nineteenth century, the landscape played a dual role: it allowed natural history to be classified and



provided a space for new aesthetic categories of art—the sublime and the picturesque. This happened at a time when society’s view of the world was modernizing; optical devices such as binoculars, microscopes and camera obscura began mediating perception, while the new separation between work and leisure time produced a public ready for contemplation and new types of spectacle. The artists in this exhibition are keen to record, recover and reconfigure the past—one that is never entirely explicit but that instead lies halfway between the myth and the possibility of devising new readings about this genre and history itself, with the artistic and scientific landscape providing the backdrop for a new mode of thinking.

Translated by Quentin Pope



Cyprien Gaillard. *New Picturesque*, 2012. Courtesy Sprueth Magers, Berlin/ London.

Previous page: Haris Epaminonda. *Untitled #04 n/g*, 2011. View from installation at 'Projects 96'. MoMA, New York. Photography: Daniel Pérez . Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul.



Juan Guzmán. *Tamayo junto a una escultura maya*, 1950. Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA

HAY MÁS RUTAS QUE LA NUESTRA. LAS COLECCIONES DE TAMAYO DESPUÉS DE LA MODERNIDAD

WILLY KAUTZ

“Tamayo hablaba mucho de generosidad y educación (ya que no había obras de arte moderno en ninguno de los museos del país que sensibilizaran al público local), pero parece claro que su interés en construir una colección también respondía a su propia necesidad de crear, en México, un “contexto internacional” que facilitaría la lectura de su propia obra, permitiéndole así diferenciarse de sus compañeros de generación y de la ‘Escuela Mexicana’.”

Olivier Debroise, 2001.

En el 2000 el historiador del arte Olivier Debroise llevó a cabo la exposición *Tamayo en el torbellino de la modernidad*, a la par que colocaba en perspectiva crítica las intenciones subyacentes a la construcción del Museo Tamayo. De forma paralela a la vida del artista oaxaqueño, esta institución tiene sus antecedentes en las controversias entre el muralismo nacionalista –cuya máxima descansaba en la consigna que inscribió Siqueiros en 1944: “No hay más ruta que la nuestra”– y la visión internacionalista defendida por Rufino Tamayo.

El Museo Tamayo sería una plataforma para visibilizar el arte contemporáneo internacional en suelo mexicano, subsidiado por la iniciativa privada. Aunque temporalmente distante a los años hegemónicos de la Escuela Mexicana, tal empresa encontraría su misión como consecuencia de las disputas de la modernidad entre la figuración, el realismo y la abstracción, el muralismo y la pintura de caballete, y la aspiración universal del arte.

Hay más rutas que la nuestra se concibe como un campo de tensiones estéticas entre las colecciones del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, en Oaxaca; y la de su museo de arte internacional. De manera similar a las pugnas artísticas que dieron aliento al Museo Tamayo, la exposición incluye obras prehispánicas,



Gabriel Orozco. *Mural Sol*, 2000. Cortesía del artista y galería Kurimanzutto, México.

modernas y contemporáneas para contraponer los modos de asimilación de lo autóctono con los cánones internacionales del *mainstream*, sean éstos modernos o recientes. Para ello, las obras y los documentos expuestos evocan al “realismo” de la Escuela Mexicana, en la medida en que confrontan a la retórica nacionalista con los lenguajes abstractos del arte internacional y las estrategias contemporáneas de apropiación simbólica y crítica del idealismo de la modernidad.

La selección de obras se inclina por las cualidades pictóricas matéricas, la ambivalencia entre abstracción y figuración precolombinas, las técnicas artesanales, como también los paisajes rurales, populares y mediáticos de los anuncios y los rótulos urbanos. Por otra parte, la presentación del tapiz de gran formato, *Henequén rojo y negro*, de Josep Grau-Garriga (1981), aunado al *Mural Sol*, de Gabriel Orozco (2000), y el *Muro baleado*, de Teresa Margolles (2009), incitan a pensar otras narrativas después

de la modernidad cosmológica y universal de los contemporáneos de Tamayo. De forma general, las relaciones entre estas obras despliegan, más que una historiografía; otras rutas, posturas y modelos estéticos que se confrontan al tiempo que muestran, desde los lenguajes internacionales del arte, complejas “realidades sociales”.



Victor Brauner. *Terre Esprit*, 1963. Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.

There are Other Routes than Ours. Tamayo's Collections after Modernity

Willy Kautz

“Tamayo often spoke about generosity and education (given that no Mexican museum contained a work of modern art that would sensitize the local public), but it seems clear that his interest in building a collection also responded to his own need to create, within Mexico, an “international context” that would facilitate the interpretation of his own body of work, thus allowing him to differentiate himself from other artists of his generation and from the ‘Mexican Painting School’.”

Olivier Debroise, 2001

In the year 2000, art historian Olivier Debroise curated the show *Tamayo en el torbellino de la modernidad*, while also calling into critical question the underlying objectives of the creation of the Museo Tamayo. Similar to the life

story of the Oaxacan artist, the roots of this institution lie in the polemic between nationalistic muralism (whose maxim was based on David Alfaro Siqueiros’ statement of 1944: “There is no other route than ours”) and the internationalist vision defended by Rufino Tamayo.

The Museo Tamayo has acted as a forum spotlighting international contemporary art in Mexico, subsidized by private initiative. Though distanced from the hegemonic years of the Mexican School, the museum’s mission came about as a consequence of modern disputes between figuration, realism, abstraction, muralism, easel painting and the aspiration toward universal art.

There are Other Routes than Ours is designed to create a field of aesthetic



Joseph Grau-Garriga. *Henequén rojo y negro*, 1981.
Collection of Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA



Teresa Margolles. *Muro Baleado* (Culiacán), 2009.
Collection of Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA

tension between the collections of the Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo in Oaxaca and this museum of international art in Mexico City. Not unlike the artistic conflicts that breathed life into the Museo Tamayo, the show includes pre-Hispanic, modern and contemporary works of art in order to contrast the different ways that the indigenous aesthetic and mainstream international canons (whether they be from the modern age or from more recent expressions) have been assimilated. To this end, the works and documents included in this show evoke the “realism” of the Mexican Painting School, to the extent that they contrast the nationalistic rhetoric with the abstract languages of international art and the contemporary strategies of the symbolic and critical appropriation of the idealism of modernity.

The selection of works is based on their material pictorial qualities,

the ambivalent relationship among abstraction, pre-Columbian figuration, artisanal techniques, as well as rural landscapes and folk and media depictions of advertisements and urban signage. Furthermore, the presence of Josep Grau-Garriga’s large-format tapestry *Henequén rojo y negro* (1981) alongside Gabriel Orozco’s *Mural Sol* (2000) and Teresa Margolles’ *Muro Baleado* (2009), prompt us to think about other narratives that reflect the cosmological and universal modernity of Tamayo’s contemporaries.

In general, the relationships among these works are not so much historiographic as they are based on other aesthetic routes, postures and models which confront each other at the same time as they show, in the international languages of art, complex “social realities.”

Translated by Michelle Suderman



Trisha Brown. Floor of the Forest en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo.
Foto: Héctor Romero.

TRISHA BROWN. FLOOR OF THE FOREST

ISABEL GUERRERO HERNÁNDEZ

Sentimientos, emociones o ideas son algunos de los pilares de la danza contemporánea. La expresión corporal de este tipo de ejecución lleva implícita la innovación, es así que la danza contemporánea nace con esta impronta a lo largo del siglo xx. La bailarina Trisha Brown (Aberdeen, Washington, 1936) es considerada una de las mejores exponentes de este género. A lo largo de su carrera –gracias a la influencia de Anna Halprin, pionera y una de las mayores representantes de la danza contemporánea– experimentó con la improvisación, la conciencia kinestésica

y la gravedad, e integró a su propuesta algunos elementos como cuerdas, poleas o arneses.

Iniciaba la década de los setenta, en el SoHo (South of Houston Street) –uno de los barrios más legendarios de la entonces caótica y vanguardista ciudad neoyorkina– se presentó el 18 de abril, *Floor of the Forest*. Sin música de fondo, una estructura cuadrada de acero, cuerdas y ropa es la plataforma sobre la cual dos bailarines ejecutan una danza no convencional, el esfuerzo físico de los bailarines, originado por la gravedad, es el principal protagonista. Por más de 15 minutos los espectadores se reúnen alrededor del performance y los bailarines se deslizan y atraviesan, de manera horizontal, cada una de las prendas suspendidas a tan sólo unos metros del piso. Performance, danza y escultura se conjugaron en la propuesta de la coreógrafa y artista visual estadounidense Trisha Brown.

El espacio y el tiempo son factores que arrojan pistas sobre los acontecimientos y la danza tiene por naturaleza el movimiento, este performance tiene su origen



Trisha Brown. *Floor of the Forest* en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Foto: Héctor Romero.

en una década convulsa –en donde no sólo el arte o la cultura rompieron paradigma– su función se recrea cada vez que la pieza se activa ya que puede ser ejecutada por bailarines de diferentes nacionalidades, en un espacio y tiempo disímiles.

Luego de poco más de 40 años, en una de las ciudades más antiguas de Estados Unidos, el Institute of Contemporary Art/Boston (ICA) retomó la instalación de Trisha Brown y Carmen Beuchat, durante su programa Dance/Draw¹ que tuvo por intención explorar la relación que hay entre el arte visual y la danza contemporánea.

En 2013 se organizó en Los Ángeles una retrospectiva con el objetivo de mostrar el trabajo de una de las coreógrafas más representativas de la segunda década del siglo xx.² El Hammer

Museum fue la sede que albergó el performance, ahora ejecutado por los bailarines del Department of World Arts and Cultures/Dance de la University of California, Los Angeles (UCLA).

En la Ciudad de México, de mayo a julio de este año³ el Museo Tamayo Arte Contemporáneo presenta *Trisha Brown. Floor of the Forest* con la participación del Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

BAILARINA, COREÓGRAFA Y ARTISTA

Brown estudió danza en el Mills College (Oakland, California, 1958); en la década de los sesenta llegó a Nueva York y poco a poco incursionó y desarrolló nuevas propuestas. Fue miembro fundador del grupo Judson

Dance Theater y del colectivo de danza experimental Grand Union. En 1970 creó la compañía de danza que lleva su nombre, desde entonces, década tras década ha participado y ha sido creadora de un sinnúmero de puestas en escena de danza experimental (*Watermotor*, 1978), ópera (*L'Orfeo*, 1998) e incluso ha creado coreografías con música sincopada (*El Trilogy*, 2000).

Ha colaborado con la artista Elizabeth Murray, los compositores John Cage, Alvin Curran y el artista Robert Rauschenberg, entre otros. A lo largo de su trayectoria ha sido galardonada con diferentes becas, premios y reconocimientos, entre ellos, United States Artists Simon Fellow (2012); premios: Bessie-New York Dance and Performance (1984, 1986, 2011); Sir Laurence Olivier (1987); becas: John Simon Guggenheim (1975 y 1984); National Endowment for the Arts (1977, 1981, 1982 y 1983).

Trisha Brown Dance Company (TBDC) está conformada por ocho bailarines que cada año ofrecen no sólo en Nueva York sino en diferentes teatros del mundo una gira innovadora. La compañía ofrece un programa educativo para niños y aspirantes o profesionales jóvenes que quieran incursionar en la danza posmoderna. TBDC también ha organizado proyectos con Lyon Opera Ballet, Paris Opera Ballet, Scottish Ballet y Candoco Dance Company (Londres); y la London Contemporary Dance School, Mills College, University of Illinois-Urbana-Champaign, New York University, Princeton University, Lyon National Dance and Music Conservatory (Francia) y Taipei National University of the Arts (China).

¹ Del 7 de octubre de 2011 al 16 de enero de 2012.

² Del 30 de marzo al 21 abril.

³ La ejecución de *Floor of the Forest* a cargo de los bailarines del CEPRODAC se llevará a cabo en los siguientes horarios: martes y jueves a las 13:00 horas y los domingos, 12:00 y 13:30; 15:00 y 16:30 horas.

TRISHA BROWN floor of
the forest

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo
agradece el apoyo de

American Apparel®

Trisha Brown. *Floor of the Forest*

Isabel Guerrero Hernández

Feelings, emotions or ideas are some of the pillars of contemporary dance. Self-expression through movement in the medium of dance has implied innovation throughout the twentieth century, and Trisha Brown (Aberdeen, Washington, 1936) is a prime example of this. Initially inspired by dance pioneer Anna Halprin, Brown has experimented over her career with improvisation, kinesthetic awareness and gravity, incorporating into her projects specific materials such as ropes, pulleys or harnesses.

Brown's *Floor of the Forest* was presented on April 18, 1970, in SoHo (an acronym for "South of Houston Street"), one of the most legendary neighborhoods of the then-chaotic, forward-thinking city of New York. With a square steel structure supporting a grid of ropes and clothes and no background music, two dancers executed an unconventional dance where the leading role was played by their own physical effort, their straining against gravity. For over fifteen minutes, spectators gathered around the installation as the dancers slipped horizontally through the clothes hung a few meters off the ground. Performance art, dance and sculpture are combined in this project by the American choreographer and visual artist.

Dance is by nature about movement, and every event has to be contextualized in space and time. This performance has its origins in an agitated decade, when both art and culture broke out

of paradigms. The piece acquires its function anew each time it is activated, since it is performed by different dancers in vastly disparate geographic locales and times.

The Institute of Contemporary Art/ Boston (ICA) restaged Trisha Brown and Carmen Beuchat's installation after a little over forty years, in one of the United States' oldest cities. It was presented as part of the ICA's Dance/ Draw¹ program, which attempts to explore the relationship between visual art and contemporary dance.

In 2013 a Trisha Brown retrospective was organized in Los Angeles, at a time when she had already been acknowledged as one of the most representative choreographers of the second half of the twentieth century.² *Floor of the Forest* was shown at the Hammer Museum, performed on this occasion by dancers from UCLA's Department of World Arts and Cultures/Dance.

From May to July 2013, the Museo Tamayo Arte Contemporáneo in Mexico City will present *Trisha Brown. Floor of the Forest*³ with the participation of the Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC) of the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

DANCER, CHOREOGRAPHER AND ARTIST

Trisha Brown studied dance at Mills College (Oakland, California, 1958); in the 1960s she went to New York City and developed her initial projects there. She was a founding member of Judson

Dance Theater and the Grand Union experimental dance collective. In 1970, she founded the dance company that bears her name and since then, decade after decade, she has participated in and created countless experimental choreographies for dance pieces (*Watermotor*, 1978) and opera (*L'Orfeo*, 1998), while some of her pieces are also scored to avant-garde, electronic or jazz music (*El Trilogy*, 2000).

Brown has collaborated with artists such as Elizabeth Murray and Robert Rauschenberg, and composers like John Cage and Alvin Curran, among others. Over her career, she has been the recipient of many grants, prizes and acknowledgments, such as the United States Artists Fellow (2012), the New York Dance and Performance (or Bessie) Award (1984, 1986, 2011), the Laurence Olivier Award (1987), the John Simon Guggenheim Fellowship (1975 and 1984) and the National Endowment for the Arts fellowship (1977, 1981, 1982 and 1983).

The Trisha Brown Dance Company (TBDC) features eight dancers who go on tour with a new production every year. The company offers an educational program for children and aspiring or young professional dancers who want to study postmodern dance. The TBDC has also organized projects with the Lyon Opera Ballet, the Paris Opera Ballet, the Scottish Ballet, London's Candoco Dance Company, the London Contemporary Dance School, Mills College, the University of Illinois-Urbana-Champaign, New York University, Princeton University, the Lyon National Dance and Music Conservatory and the Taipei National University of the Arts.

Translated by Richard Moszka

¹ From October 7, 2011 to January 16, 2012.

² From March 30 to April 21.

³ Performances of *Floor of the Forest* by CEPRODAC dancers will take place on Tuesdays and Thursdays at 1 p.m., and Sundays at 12, 1, 3 and 4:30 p.m.



Rufino Tamayo. *El baile*, 1924. Colección Museo de Arte Moderno de Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

CONSTRUYENDO TAMAYO, 1922-1937

KAREN CORDERO REIMAN*

Construyendo Tamayo, 1922-1937 es una muestra que explora algunos aspectos de la producción artística de Rufino Tamayo en las décadas de 1920 y 1930, que permiten observar y analizar el diálogo entre la obra del artista y las diversas propuestas del arte mexicano moderno que se ensayaron durante esos años.

La muestra incluye alrededor de 70 obras en diferentes formatos, provenientes de colecciones institucionales y privadas en México y Estados Unidos, como el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Arte, la Colección Blaisten,

el Museo de Dallas y el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

Además de la obra de Tamayo, la muestra contiene obras de Adolfo Best Maugard, Abraham Ángel, Agustín Lazo, Antonio Ruíz “El Corcito”, Fernando Castillo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Emilio Amero, Jesús Escobedo, Fernando Reyes y Salvador Gutiérrez.

En un período que corresponde históricamente al proceso de consolidación posrevolucionaria, la obra de Tamayo revela interacciones con varios movimientos en el arte mexicano que evidencian una apropiación selectiva de ciertos aspectos de la vanguardia europea, al mismo tiempo que toman en cuenta el contexto y la especificidad de la cultura mexicana.

Por medio de la experimentación en diferentes técnicas como la pintura, el dibujo y el grabado en madera, el artista de origen oaxaqueño exploró estrategias formales, conceptuales y temáticas que en muchos casos constituyeron propuestas originales de una elocuente contundencia, cuyas consecuencias pueden detectarse en su estilo maduro y su bien conocida identidad artística.



Rufino Tamayo. *La familia*, 1926.
Colección privada.

Entre los temas explorados en la exposición *Construyendo Tamayo, 1922-1937*, se encuentran:

◊ Los vínculos del artista con el método de dibujo Best Maugard, de importancia primordial por su definición del arte mexicano a partir de principios de abstracción formal y síntesis colorística derivados del arte prehispánico y popular.

◊ Las afinidades de la producción de Tamayo con las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura, que estimularon una valoración estética de los escenarios de las zonas rurales y urbanas pobladas por las clases populares, a menudo con un estilo deliberadamente ingenuo y anti-académico.

◊ El tratamiento metafísico que Tamayo da a objetos vinculados con la producción industrial (como cigarros, focos y fonógrafos) que refleja la inquietud que le provoca la transformación de la cultura material mexicana, como resultado de innovaciones tecnológicas, el crecimiento de una nueva cultura de masas y nuevos pasatiempos (como

el deporte y los juegos de mesa). La estructura formal y conceptual de sus obras en este período revela también las consecuencias de la modernidad en la concepción espacio-tiempo, en términos pictóricos y psicológicos.

◊ El interés del artista por experimentar nuevos tratamientos del desnudo femenino que tenían entre otros valores un tratamiento primitivizante de los cánones clásicos, con figuras pesadas cuyas proporciones se basan en la escultura prehispánica, a la vez que ocupan escenarios que nos remiten a la vanguardia europea.

◊ La posición distanciada y crítica de Tamayo con respecto a los temas políticos en el arte a través de un diálogo irónico muy sutil con las convenciones y tropos artísticos, entre ellos la monumentalidad y la cualidad retórica que caracterizaron al muralismo hegemónico del período.

En este sentido, esta exposición organizada por el Museo Tamayo nos permite entender de manera clara la génesis de la identidad artística de Tamayo, por medio de la presentación de interpretaciones innovadoras de algunos de los aspectos de su producción menos estudiados, al tiempo que permite comprender desde nuevas perspectivas su relación con las corrientes del arte mexicano posrevolucionario.

Construyendo Tamayo, 1922-1937 forma parte de la celebración de los 60 años de la carrera de historia del arte de la Universidad Iberoamericana, a la que se une el Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

* Karen Cordero Reiman es curadora invitada para esta exposición.

Constructing Tamayo, 1922-1937

Karen Cordero Reiman*

Constructing Tamayo, 1922-1937

explores selected topics related to Rufino Tamayo's artistic production of the 1920's and 1930's, that allow us to observe and analyze the dialogue between his work of this period and the diverse proposals regarding the characteristics of a modern Mexican art that were being explored during those years.

The exhibition will include approximately 70 works in different media, from public and private collections in Mexico and the United States, including the Museo de Arte Moderno (Mexico City), the Museo Nacional de Arte (Mexico City), the Museo de Arte Moderno del Estado de México, the Blaisten Collection, the FEMSA Collection, the Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, the Dallas Museum of Art and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. In addition to Tamayo's work, it will feature artists such as Adolfo Best Maugard, Abraham Ángel, Agustín Lazo, Antonio Ruíz "El Corcito", Fernando Castillo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Emilio Amero, Jesús Escobedo, Salvador Reyes and Salvador Gutiérrez.

In a time period that corresponds historically to the process of post-revolutionary consolidation, Tamayo's work reveals interaction with various movements in Mexican art of his time that evidence a selective appropriation of aspects of the European avant-garde while taking into account the specific

context and needs of Mexican culture of the time.

Experimenting with different media, including painting, drawing and printmaking, the artist of Oaxacan origin explored formal, conceptual and thematic strategies that in many cases constituted forceful original proposals, with consequences that can be traced in his mature style and well-known artistic identity.

Among the aspects explored in the exhibition *Constructing Tamayo, 1922-1937* are:

◊ The artist's links with the Best Maugard drawing method, of key importance for its definition of Mexicanness in terms of formal abstraction and coloristic synthesis that draw on Prehispanic and popular art.

◊ Affinities of Tamayo's production with the Escuelas de Arte al Aire Libre (Open Air Art Schools) and the Centros Populares de Pintura (Popular Painting Centers), which stimulated an aesthetic valorization of the scenarios of rural and urban lower-class life, often in a deliberately naïve, anti-academic style.

◊ Tamayo's metaphysical treatment of objects linked to industrial production (such as cigarettes, lightbulbs and phonographs) that relates to his interest in the transformation of Mexican material culture during these years as a result of new technological innovations, the growth of mass culture, and new pastimes (such as sports and board games).



Rufino Tamayo. *Mujer dormida*, 1931. Private collection.

The forma and conceptual structure of his works in this period also reveals the consequences of modernity for the conception of time and space, in pictorial and psychological terms.

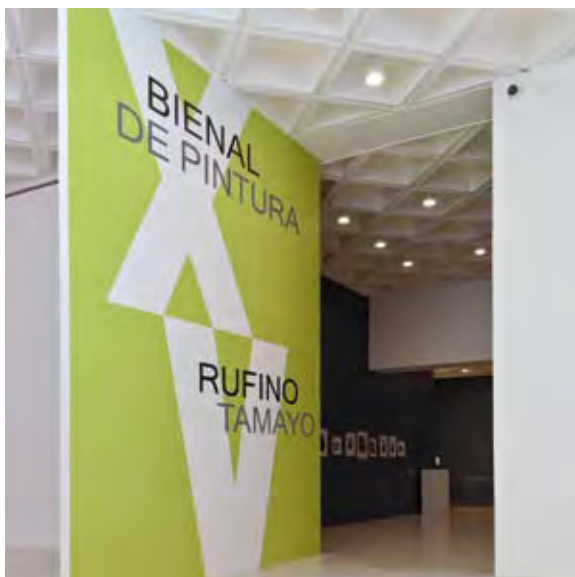
◊ The artist's exploration of new treatments of the female nude that reveal a "primitivizing" treatment of classical canons, with heavyset figures with proportions based on Prehispanic sculpture, but that occupy scenarios that recall European avant-garde references.

◊ The distinctive, critical position of Tamayo with respect to political subject matter in art through a subtly ironic dialogue with artistic conventions and tropes, such as the monumentality and rhetorical quality that characterized hegemonic muralism of the period.

In this respect *Constructing Tamayo, 1922-1937* allows us to understand more clearly the genesis of Tamayo's artistic identity, by presenting an innovative interpretation of some of the less explored aspects of his production, while allowing us to comprehend from new perspectives his relationship to the tendencies of post-revolutionary Mexican art.

Constructing Tamayo, 1922-1937 forms a part of the celebration of the 60th anniversary of the Art History program of the Universidad Iberoamericana, a celebration in which the Museo Tamayo Arte Contemporáneo participates as well.

* Guest curator for the exhibition *Constructing Tamayo, 1922-1937*.



Páginas 38-46: Museografía de la exposición
XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo.
 Fotos: Paolo Montalvo.

XV BIENAL DE PINTURA RUFINO TAMAYO. UNA INVITACIÓN A LA REFLEXIÓN

La itinerancia de la XV Bienal de Pintura Rufino Tamayo concluyó en el Museo Tamayo con una propuesta museográfica coordinada por Willy Kautz, curador en jefe de la institución. Las obras seleccionadas de esta edición se presentaron junto con entrevistas en video a curadores, artistas y jurados de este concurso, así como una selección de fotografías sobre Rufino Tamayo y un óleo del pintor oaxaqueño.

El objetivo de este montaje fue llevar a cabo un ejercicio crítico a fin de retomar la discusión que hace décadas apunta hacia la necesidad de una

reestructuración de los lineamientos de la Bienal Tamayo. La invitación a la reflexión buscó estimular al público a revisar la historia y la vigencia del certamen en tanto estrategia para visibilizar, legitimar, difundir y coleccionar la producción pictórica contemporánea.

Para tal diagnóstico, se consideraron los siguientes puntos:

- ◊ La vigencia de las bases de la convocatoria en relación con la actualidad de la convención pictórica en que se inscribe.
- ◊ El formato expositivo en tanto estrategia de contextualización de la práctica pictórica.
- ◊ El certamen como procedimiento para la formación de un patrimonio artístico público.

La exposición estuvo conformada por 51 piezas de 34 autores, seleccionados de un total de 2,605 piezas recibidas, de 1,034 artistas participantes. Los tres premios de adquisición fueron: Emi Winter por su obra *Nube* (2011); J.J. Lozano con *Pirámide*

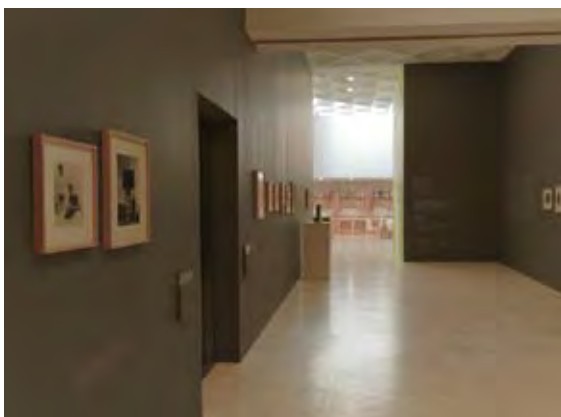
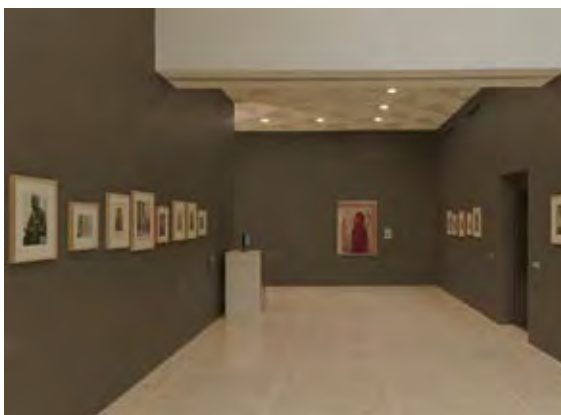
devastada (2011) y Roberto Rébora por *Islas de Mujeres* (2011), las cuales ahora pertenecen al acervo de la Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca.

Las obras que recibieron mención honorífica fueron: Luis Hampshire por *Parangón Menina* (2010), Óscar Rafael Soto por *Destrucción compositiva. Los profetas del Apocalipsis* (2011), Karen Dana Cohen por *Cualquier casa puede ser una prisión* (2011) y Hugo Leonello por *Socio Bob y Halcón Herido* (2011).

El guión museográfico incluyó una selección de 22 fotografías de Tamayo, hechas por Manuel Álvarez Bravo, Irving Penn, John Rawlings, el Estudio Maywald, Cornell Capa, el Estudio Dena, Nicolás Muray, José Verde y el Estudio Herrera, entre otros. Estas fotografías forman parte del acervo del Museo. Asimismo, se presentó el óleo *Hombre en rojo* (1976), de Rufino Tamayo.

En las entrevistas en video participaron Erik Castillo, crítico y curador; Ery Camara, museólogo y curador; Melanie Smith, artista visual y jurado en la xv Biental de Pintura Rufino Tamayo; Teresa del Conde, historiadora y crítica del arte; Saúl Villa, pintor y director de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY); Fernando García Correa, pintor; Ulises García, pintor; Juan Carlos Pereda, subdirector de Colecciones del Museo Tamayo; y Ana Elena Mallet, crítica, curadora independiente y jurado de la XIII Biental Tamayo.

Dentro de la sala se colocó una urna donde el público depositó sus opiniones o críticas en torno a la bienal, las cuales tenían por guía los tres puntos señalados con anterioridad para la evaluación del certamen y sus objetivos.



En general, las respuestas tendieron a enfatizar la necesidad de abrir el formato hacia otras configuraciones de lo pictórico con 81 por ciento de comentarios afirmativos. Las respuestas en relación con el formato expositivo y el proceso de selección y formación de patrimonio, en algunos casos, se omitieron y en otros no se contestaron con claridad, lo cual indica que estos dos puntos conciernen sobre todo a los profesionales de los museos.

A continuación, se reproduce un fragmento del texto de muro para conocer a fondo los argumentos de la propuesta museográfica:



Resulta relevante preguntarnos si los objetivos iniciales de la Bienal Tamayo deben permanecer como guía de su misión actual:

1) difundir y descentralizar el arte, 2) estimular la producción de los jóvenes pintores y el mercado, 3) formar una colección para el estado de Oaxaca, y 4) rendir homenaje a Tamayo.

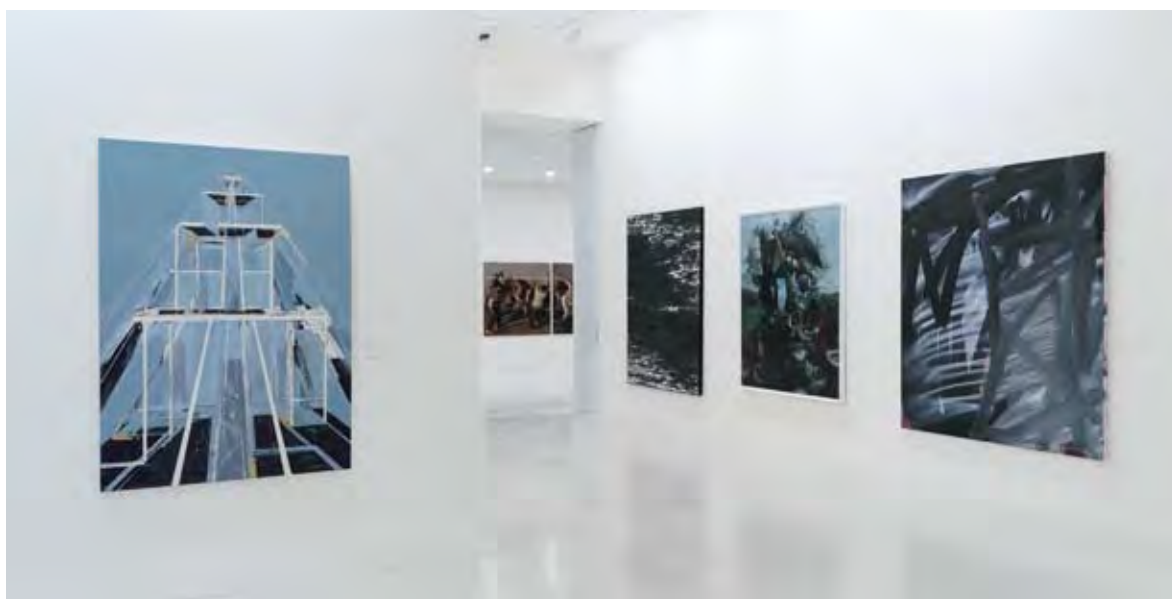
Una parte de la crítica se centra en que la Bienal Tamayo no permite diagnosticar la heterogeneidad de la pintura contemporánea, ya que las convenciones del certamen no siguen las mutaciones del género pictórico de las últimas dos décadas. De este modo, el anquilosamiento del concurso, según este argumento, se debe a la reiteración de un soporte adherido a una convención de lo pictórico: el cuadro de caballete, la temática y la destreza técnica o virtuosismo. Por ello, los críticos de la Bienal han indicado la necesidad de la renovación de sus lineamientos para que se evalúe la pintura como un lenguaje contemporáneo en constante transformación; por lo cual la Bienal de Pintura Rufino Tamayo debería cambiar de acuerdo con cada época para atestiguar, analizar y documentar tanto las propuestas tradicionales destacadas como las exploraciones que innovan el campo pictórico.

Las preguntas que se han planteado son: si Tamayo fue un artista que combatió las convenciones artísticas y por lo tanto es reconocido por su espíritu innovador, ¿por qué la Bienal que lleva su nombre se repliega a un formato único? ¿No debería más bien dar lugar a la pluralidad de los abordajes con los que hoy los artistas renuevan el género de la pintura?

Otra vertiente de la crítica apunta a que desde la década de los noventa, el mundo del arte se ha “bienalizado” de manera vertiginosa, fenómeno que a su vez acarrea nuevos retos para los museos de arte internacional. En relación con las nuevas fisonomías del mundo del arte, la Bienal Tamayo ha presentado señales de fatiga en sus ediciones recientes por la dificultad que hoy depara el concepto de representación nacional, pero, sobre todo, por su parentesco con el salón de pintura decimonónico. ¿Sigue siendo esta Bienal una plataforma efectiva para evaluar y contextualizar el ámbito de lo pictórico en la actualidad acorde con la vocación de un museo de arte contemporáneo internacional? Finalmente, otras observaciones se centran en que la Bienal Tamayo ha tenido como uno de sus principales objetivos formar una colección de pintura contemporánea para el estado de Oaxaca.

Algunos especialistas señalan que este objetivo ha sido alcanzado, por lo que es necesaria una revisión de este patrimonio. Tal diagnóstico permitiría evaluar la eficacia de la Bienal en tanto procedimiento institucional para la formación de colecciones. Es importante subrayar que varios miembros del jurado de la Bienal han puesto en duda este mecanismo, una vez que sus juicios responden a criterios que se aplican a cada edición, sin tener como base la colección a la que se destinan los premios de adquisición.

A este respecto, ¿ha sido la Bienal de Pintura Rufino Tamayo una plataforma fehaciente para coleccionar la producción pictórica contemporánea? ¿Representa la colección los debates más relevantes en materia pictórica de los últimos 30 años en México? Frente a tales cuestionamientos, la propuesta del Museo Tamayo es que la comunidad artística, las autoridades culturales, y el público interesado analice junto con los organizadores de la Bienal cuáles serían los nuevos derroteros de este certamen que Rufino Tamayo creó en un principio para fortalecer la creación artística mediante estímulos que desarrollaran el arte local y la descentralización cultural.



La xv Bienal de Pintura Tamayo se presentó del 11 de diciembre de 2012 al 24 de febrero de 2013. Asimismo, se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), del 5 de diciembre de 2011 al 20 de febrero de 2012; en el Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo Casa Redonda, del 20 de marzo al 20 mayo de 2012; en el Parque Cultural de Reynosa del Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, del 6 de julio al 16 de septiembre de 2012; en las Galerías del Sistema Municipal de Arte y Cultura de Celaya, Guanajuato, del 28 de septiembre al 11 de noviembre de 2012, y ahora en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, del 30 de noviembre de 2012 al 25 de febrero de 2013.



Emi Winter. *Nube*, 2011.



J.J. Lozano. *Pirámide devastada*, 2011.



Roberto Rébora. *Isla de Mujeres*, 2011.



15th Rufino Tamayo Painting Biennial. An Invitation to Reflection

The 15th Rufino Tamayo Painting Biennial touring exhibition finished up at the Museo Tamayo with a display coordinated by Willy Kautz, the museum's chief curator. The works selected for this biennial were shown alongside video interviews with curators, artists and jury members for the competition, as well as a selection of photographs of Rufino Tamayo and an oil painting by the Oaxacan artist himself.

This exhibition is a critical exercise that seeks to reexamine the need to restructure the Tamayo Biennial's guidelines. The invitation to reflection set out to encourage people to consider the event's history and continued relevance as a strategy to raise the profile, support and collect contemporary painting.

With this aim in mind, the following points were considered:

- ◊ The continued relevance of the submission criteria in relation to current painting practices.
- ◊ The exhibition format as a strategy to contextualize painting.
- ◊ The competition as a means of forming an artistic legacy for the public.

The exhibition displayed 51 works by 34 artists, from a total of 2,605 submissions by 1,034 artists. The three awards were given to *Nube* (2011) by Emi Winter; *Pirámide devastada* (2011) by J.J. Lozano; and *Islas de Mujeres* (2011) by Roberto Rébora—all of which now form part of the collection of the state of Oaxaca's Ministry of Culture.

The following works received honorable mentions: *Parangón Menina* (2010) by Luis Hampshire; *Destrucción compositiva. Los profetas del Apocalipsis* (2011) by Óscar Rafael Soto; *Cualquier casa puede ser una prisión* (2011) by Karen Dana Cohen; and *Socio Bob y Halcón Herido* (2011) by Hugo Leonello.

Twenty-two photographs of Rufino Tamayo were included in the exhibition. These images—which now form part of the museum's permanent collection—were taken by Manuel Álvarez Bravo, Irving Penn, John Rawlings, Estudio Maywald, Cornell Capa, Estudio Dena, Nickolas Muray, José Verde and Estudio Herrera, among others. Rufino Tamayo's oil painting, *Hombre en rojo* (1976), was also displayed.

Participants in the video interviews included Erik Castillo, critic and curator; Ery Camara, exhibition designer and curator; Melanie Smith, visual artist and jury member of the 15th Rufino Tamayo Painting Biennial; Teresa del Conde, historian and art critic; Saúl Villa, painter and director of the Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY); Fernando García Correa, painter; Ulises García, painter; Juan Carlos Pereda, deputy director of the Museo Tamayo Collections; and Ana Elena Mallet, critic, independent curator and member of the jury of the 13th Tamayo Biennial.

A ballot box was placed in the gallery for members of the public to place their opinions or criticisms of the Biennial. These were structured around

the three points mentioned above in order to evaluate the competition and its aims. On the whole, the answers pointed to the need to open up the format to include other painting configurations, with 81 per cent of respondents agreeing. On the question of the exhibition format, selection process and legacy creation, some chose not to respond, while others gave unclear answers. This shows that these two points are of more relevance to museum professionals.

Below is an excerpt from the wall text, in order to reveal more about the exhibition design proposal:

We must ask ourselves whether the initial objectives of the Tamayo Biennial are still relevant for its current mission, namely: 1) to disseminate and decentralize art, 2) stimulate the work of young painters and the art market, 3) create a collection for the state of Oaxaca, and 4) pay homage to Tamayo.

One strand of this criticism is that the Tamayo Biennale is unable to provide a means of revealing the diversity of contemporary painting because the competition's structure has not kept up with how painting has changed over the past two decades. This argument suggests that the competition has stagnated due to the unwavering loyalty to one painterly convention: the canvas on the easel, the theme chosen, the technical skill or virtuoso quality in the execution.

Critics of the Biennale have therefore argued that the guidelines must be updated so that painting is evaluated as a contemporary language in a state of constant transformation; the Rufino

Tamayo Painting Biennial must change accordingly to show, analyze and record not only outstanding traditional proposals but also innovative explorations in the field of painting.

The following questions have been asked: If Tamayo was an artist who challenged artistic conventions and is therefore recognized for his innovative spirit, why should the Biennial named after him be restricted to a single format? Should it not provide a space for a range of formats currently being used by artists to renew painting as a genre?

Another criticism has been that, since the 1990s, the art world has become extremely 'biennialized,' a phenomenon that has presented new challenges to international art museums. In contrast to the new shaping of the art world, the Tamayo Biennial has shown signs of fatigue in recent editions due to the difficulty in defining the concept of a Mexican representation, and above all for its kinship with the nineteenth-century art gallery.

Does this Biennial remain an effective platform for evaluating and contextualizing the current world of painting in line with the vocation of an international contemporary art museum?

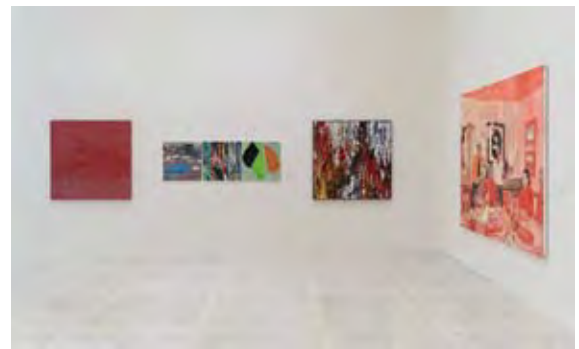
Another question has been raised about one of the Tamayo Biennial's core purposes: forming a collection of contemporary painting for the state of Oaxaca. Some specialists point out that this aim has already been achieved, and therefore this collection needs to be reviewed. This diagnostic would make it possible to evaluate whether the Biennial was being

effective as an institutional means of creating a collection. It should be emphasized that various members of the jury have queried this method, since their opinions relate to criteria that apply for each edition of the biennial and are not based on the collection for which the acquired works are intended.

In this sense, has the Rufino Tamayo Painting Biennial been a reliable platform for the collection of contemporary painting? Does the collection represent the most relevant debates about painting over the past 30 years in Mexico?

In response to these questions, the Museo Tamayo's proposal is for the artistic community, cultural institutions, and the public with an interest in the matter, to analyze—in conjunction with the organizers of the Biennial—the paths ahead for this competition that Rufino Tamayo set up to support artistic creation by stimulating local art and cultural decentralization.

The 15th Tamayo Painting Biennial was held from December 11, 2012 to February 24, 2013. It was also displayed at the Oaxaca Contemporary Art Museum (MACO) from December 5, 2011 to February 20, 2012; at Chihuahua Contemporary Art Museum Casa Redonda, from March 20 to May 20, 2012; at the Reynosa Cultural Park of the Tamaulipas Culture and Arts Institute from July 6 to September 16, 2012; at the Municipal Art and Culture Galleries in Celaya, Guanajuato, from September 28 to November 11, 2012, and now at the Museo Tamayo Arte Contemporáneo in Mexico City, from November 30, 2012 to February 25, 2013.





RESTAURANTE TAMAYO

martes a domingo, 8:00-18:00 h

FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

MUSEO
TAMAYO

arte contemporáneo



MODULARIO

ENTREVISTA A GUSTAVO LIPKAU

¿En qué te basaste para el proyecto del Modulario?

En las necesidades programáticas del encargo: un entorno confortable que invitara a la permanencia; donde se desplegaran los contenidos necesarios para una consulta virtual; es decir, multiplicada, de los componentes del museo: las exposiciones y los programas.

Y, por otro lado, en el espacio mismo de la sala: la condición espacial adentro del museo: como micrositio contenido, flotado, dentro del complejo. En relación *potencial* con el resto del edificio. Digo *potencial*, porque aunque en efecto desde ahí hay conexiones físicas, directas y otras sólo visuales, con algunas de las partes del resto la idea era lograr proveer enlace a las áreas inconexas también. Que desde ahí pudiera percibirse –y relacionarse con–, de alguna manera, todo el resto del complejo. Cosa que nos llevó a pensar en la alegoría de Platón de la caverna, como una suerte de lo que hoy utilizan muchas disciplinas y llaman, a veces “Percepción Remota”. Nos pusimos

a dibujar, a manera de exploración. Buscábamos lograr que los contenidos que se mostrasen, se manifestaran como extensiones y/o puntos de entrada a las exposiciones, y al resto de las actividades y programas del museo.

¿De dónde surge la idea de que el piso de madera crezca en forma de estalagmitas?, ¿por qué te llamó la atención este material en particular?

Muchas cosas apuntaron, por separado, para terminar implantando esa idea.

En el Museo Tamayo llaman la atención todos los materiales. Todos me gustan. La madera es una de mis cosas favoritas. Siempre lo ha sido. Sin embargo, los polines y los barrotes, por su función elemental en construcción, y uso popular, son muy accesibles. Y el parquet (el material del piso del museo) son rebanadas de barrotes pegados.

En una de las visitas al museo, tras el encargo, unos trabajadores estaban instalando el típico piso del museo en una de las salas nuevas. En ese



momento supe que colaborar con ese proveedor sería eficiente para la idea que tenía.

El material justamente ayudaría a “conectar” con el resto del museo y, en su maleabilidad, evocar la caverna y sobre todo una red pixelada de construcción. Es una abstracción del espacio mismo.

¿Cómo fue el proceso de producción?, ¿llegaste a modificar parte del proyecto original en el transcurso del montaje?

De las primeras cosas que estuvieron claras fue el programa; es decir: qué necesitábamos: libreros, distintos espacios para estar, leer, oír música, ver videos, etcétera. Pensamos en distintas condiciones de incorporación: desde contar con un espacio para una lectura activa hasta una más informal o relajada. Y también, claro, el espacio o foro para pequeños eventos.

La idea siempre fue ensamblar las partes sueltas, tenerlas en el sitio para permitirnos al final el proceso común a las *salas de estar*, de mover muebles de aquí para allá.

¿Cuál es tu autoevaluación de Modulario a seis meses de su puesta en marcha?

Nos encantó el ejercicio.... fue muy divertido decidirlo, diseñarlo, y construirlo.

Creo (es decir, tengo entendido) que ha sido muy exitoso en cuanto a que ha tenido mucho uso. Más del esperado, y ha recibido buenos comentarios.

Yo he visto con mucho gusto a distintos tipos de usuarios, en efecto, aprovechando las distintas cualidades.

Ahora estamos pensando en la siguiente vida del Modulario: su reciclaje, cosa que ocurrirá en algún momento en los próximos meses.

También he pensado que al Modulario le falta (para aprovechar más su activo

programa cultural, como pláticas o presentaciones) un desdoblamiento. El Modulario es un *hardware* y requiere un *software*. Me gustaría que tuviera más equipo electrónico contemporáneo: tabletas y cámaras, reforzarlo como un dominio digital; por ejemplo, el modulario.org.

¿Consideras que hay una transición en tu carrera? Es decir, del proyecto del Lago de Texcoco a Modulario ¿hay alguna transición en tu proyecto como arquitecto?

Me encanta mi quehacer. Me gusta tener proyectos que piensen y trabajen con cosas distintas. Siempre he pensado que las habilidades para diseñar son parecidas, sin importar la escala o el ámbito, lo que cambia es el conocimiento puntual del caso.

En mi oficina en este momento estamos trabajando en distintas disciplinas: la arquitectónica estrictamente; la del estudio, proyecto e implementación urbana; la del diseño y construcción de muebles, e incluso cuestiones de cibernética, que tienen que ver con construcción virtual. En realidad todas son líneas de investigación con las que llevo ya muchos años y que se han ido dando y entretejiendo entre sí.

¿Qué intercambio de ideas tuviste con el arq. Teodoro González de León?

A Teodoro lo veo menos de lo que me gustaría. Lo quiero y admiro mucho. Los ritmos de la vida a veces hacen difícil a la gente juntarse a platicar.

No tuve la oportunidad de platicar respecto a esta intervención. Sin embargo, creo que sí dialogué con su obra. De hecho me gusta pensar que

se logró un diálogo con su maestro Le Corbusier.

¿En qué proyecto estás trabajando ahora?

En distintos proyectos. Muebles, casas, oficinas. Investigaciones y planes territoriales. Equipos de trabajo y andamiajes (con componentes cibernéticos) para crear nuevos espacios de discusión.

Imágenes del Modulario: Archivo Museo Tamayo Arte Contemporáneo.



Modulario

Gustavo Lipkau Interview

What did you base your Modulario project on?

On the programmatic necessities of the assignment: a comfortable setting that would invite visitors to stick around, and which would lay out, or multiply, the necessary contents for a virtual consultation of the museum's components, its exhibitions and programs.

And, in the second place, on the space of the hall itself, the spatial condition within the museum: as a contained, floating micro-site within the complex, in a *potential* relationship with the rest of the building. I say potential because although there are indeed direct, physical connections with it, and others that are only visual, in some of the other parts with the rest of it the idea was to manage to provide a link to the unconnected areas, too, so that from there, somehow, the whole rest of the complex could be perceived and related to it, something which led us to think about Plato's allegory of the cave, as sort of what many disciplines today sometimes call "remote perception." We got to drawing as a way of exploring. We sought to have the contents be shown, be manifested as extensions and /or points of entry to the exhibitions, and to the rest of the museum's activities and programs.

Where did you get the idea to have the wood floor grow like stalagmites? What in particular about this material caught your attention?

A number of things independently pointed at it, to end up implanting that idea.

All of the materials in the Museo Tamayo caught my attention. I like them all. Wood is one of my favorite things. It always has been. Nevertheless, beams and bars, because of their elemental function in construction and their popular use, are very accessible. And parquet (the material used for the Museum's floor) is made from strips of wood stuck together.

On one of the visits to the Museum, after we got the assignment, some workers were installing the Museum's characteristic flooring in one of the new halls. That was when I knew it would be expedient to collaborate with that provider on the idea I had.

The material would rightly help to "connect" to the rest of the Museum and, in its malleability, evoke the cave and above all a pixelated web of construction. It's an abstraction from the space itself.

What was the production process like? Did you end up modifying part of the original project over the course of the installation?

One of the first things that was clear was the program, meaning, what we needed: bookshelves, different spaces for sitting, reading, listening to music, watching videos, etc. We thought of

different conditions of incorporation, from having a space for active reading to a more informal or relaxed one. And also, sure, a space or a forum for small events.

The idea was always to assemble the individual parts, to have them on site in order ultimately to allow us to engage in the process so common to the *sitting room*, moving furniture here or there.

How would you self-evaluate the Modulario now, six months since it got underway?

We loved the exercise... It was really fun to make a decision about it, design it, and build it.

I believe (that is, I'm told) that it's been very successful as far as getting a lot of use, more than expected, and it's been getting good feedback.

I've been really pleased to see different kinds of users, indeed, taking advantage of different qualities.

Now we're thinking of the Modulario's next life: how to recycle it, which will be happening at some point in the coming months.

I've also been thinking that the Modulario is missing (to take more advantage of its active cultural program, like talks or presentations) further development. The Modulario is hardware in need of software. I'd like for it to have more contemporary electronic equipment: tablets and cameras, to reinforce it as a digital domain. Modulario.org, for example.

Would you say there has been a transition in your career?

That is, between the project at Lake Texcoco and the Modulario, is there

some transition in your project as an architect?

I love my job. I like to have projects that think and work with different things. I've always thought that the abilities involved in design are similar, no matter the scale or the setting. What changes is the isolated knowledge of the case.

In my office right now we're working in different disciplines: architecture in the strict sense; urban studies and the implementation of urban projects; the design and construction of furniture; and even questions of cybernetics, which has to do with virtual construction. In reality all these are areas of research I've spent many years with, and that have become interwoven.

Did you exchange ideas with the architect Teodoro González de León?

I see Teodoro less than I'd like. I love and admire him a lot. Life's different rhythms sometimes make it difficult for people to get together and talk.

I didn't have the opportunity to talk with him about this intervention. Nevertheless, I think that I did have a dialogue with his work. In fact, I like to think that I managed to have a dialogue with his teacher, Le Corbusier.

What projects are you working on now?

Different projects. Furniture, houses, offices. Research and territorial plans. Work groups and frameworks (with cybernetic components) to create new spaces for discussion.

Translated by Christopher Fraga



David Lamelas. Stills de *Gente di Milano*, 1970.
© David Lamelas

LA OBRA DE DAVID LAMELAS EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO TAMAYO

MARÍA MINERA

En la película de Paul Auster y Wayne Wang, *Humo* (1995), todos los personajes son, a su manera, artistas. Paul (William Hurt) escribe, Rashid (Harold Perrineau) dibuja y Auggie lleva doce años tomando diariamente una fotografía en la misma esquina a la exacta misma hora. “Por eso no me puedo ir de vacaciones”, le dice Auggie a Paul, “tengo que estar en mi lugar cada mañana, ese es mi proyecto, lo que podrías llamar el trabajo de mi vida.” Para el momento en que inicia la película, Auggie ha logrado reunir –y guardar meticulosamente en una

serie de álbumes– más de cuatro mil imágenes que, a ojos de Paul, son idénticas. “Sí, son la misma –le dice Auggie– pero cada una es diferente de las otras: tienes tus mañanas claras y tus mañanas oscuras. Tienes tu luz del verano y tu luz del otoño. Tienes tus días entre semana y tus fines de semana. Tienes tu gente con abrigos y botas de lluvia y tu gente en shorts y camisetas. A veces es la misma gente, a veces es distinta. Y a veces la gente distinta se vuelve la misma, y la misma desaparece. La tierra gira alrededor del sol, y cada día la luz pega desde un ángulo diferente.”

El proyecto fotográfico de Auggie Wren está inspirado –tiene que estarlo– en la obra de algunos artistas que en los años sesenta comenzaron a usar este tipo de estrategias reiterativas para hablar de los límites del arte. Especialmente, viene a la cabeza un trabajo como el de David Lamelas (Buenos Aires, 1946), *Gente de Milán*, de 1970, conformado por una película y once tomas fotográficas de una misma esquina donde, al igual que en los álbumes de Auggie, lo único que cambia

es la gente y los coches que pasan; fuera de eso, todo permanece inalterado. Lo que distingue a un ejercicio de otro es que en el caso de *Lamelas* las imágenes no son tomadas a la misma hora cada día sino durante once distintos momentos a lo largo de cuatro minutos (que es también la duración del filme). La elección de esos once instantes fue azarosa y sólo dictada por la entrada en cuadro de algún peatón. “La cámara de cine”, explicó más tarde el artista, “me servía para tomar posesión del espacio que tenía frente a mí. Y como era mi espacio, decidí tomar una foto de todos aquellos que caminaran a través de mi espacio; como si fuera una cámara de vigilancia”. Esta es otra diferencia importante entre ambos proyectos: mientras que *Lamelas* necesita apropiarse de la esquina milanese que elige, más bien de forma aleatoria (en relación con la cercanía a la galería donde más tarde va a exhibir las fotografías y el corto), para Auggie, la esquina de Brooklyn desde donde todos los días a las siete de la mañana dispara su cámara, no es cualquier esquina, es, “después de todo”, como dice en cierto momento, su esquina: la que está exactamente en frente de su lugar de trabajo (una tienda de tabaco); es decir, la que conoce hasta el cansancio. Y tal como él la ve: “es una pequeñita parte del mundo, pero ahí también pasan cosas, como en cualquier otro lado”. Le interesa, pues, esa esquina y las cosas que pasan en ella porque es lo que ve todos los días, a toda hora. *Lamelas*, en cambio, desconoce por entero el sitio que va a fotografiar; es precisamente esa imparcialidad la que le permite hacer del trabajo una suerte de registro objetivo del paso del tiempo, en abstracto. Pero,

en todo caso, eso tienen en común: el convencimiento de que es la actividad humana la que nos deja percibir cómo pasa el tiempo. “Y mañana, y mañana, y mañana, / Se arrastra con ese pasito de día en día”, le dice Auggie a Paul, citando el famoso monólogo de Macbeth.

Para *Lamelas* el tiempo simplemente “no existe, es nuestra conciencia la que lo construye”, y eso es lo que se propone demostrar en obras en las que el transcurrir del tiempo es puesto de manifiesto a través, algunas veces de la palabra, otras de la imagen en movimiento. *Días nones en Nueva York*, *días pares en Nueva York*, por ejemplo, es una pieza que realizó por primera vez en 1969 con la idea de producir en el espectador una sensación de temporalidad específica. El trabajo está compuesto por dos paneles donde los días en que la exposición –en la cual se presentó originalmente– iba a estar abierta aparecen divididos, según la fecha, en pares y nones. Todas las mañanas, durante la muestra, los paneles debían ser intercambiados, de manera que sólo quedara a la vista el correspondiente al día en curso; con lo cual, y a menos de que se regresara una siguiente vez, a cada espectador le tocaba mirar únicamente uno de los paneles. La partición tajante de los días en dos grupos separados buscaba confrontar, pues, al espectador –ahora él también parte de uno de dos posibles conjuntos, relacionados entre sí pero independientes– con la imposibilidad tanto de ver los dos paneles simultáneamente como, desde luego, de percibir a un tiempo el presente y el pasado o el futuro. El Museo Tamayo cuenta en su colección con una versión de *Días nones en Nueva York*, *días pares en Nueva*



David Lamelas. *Odd Days in New York/Even Days in New York* (Días nones en Nueva York, días pares en Nueva York), 1969-2009.

Adquisición Fundación Olga y Rufino Tamayo A.C. con el apoyo de Fundación Stelac, 2009.
Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.

York creada especialmente por el artista para la feria de arte latinoamericano Pinta del año 2009, en la cual los cuatro días de la apertura de la feria aparecen separados siguiendo el método anterior: por un lado, 19 y 21 de noviembre; por otro, 20 y 22.

Una de las reflexiones centrales de la obra de David Lamelas tiene que ver con el papel, medular, que juega el lugar de exhibición –y las convenciones discursivas que ahí se gestan– en la manera en que el arte es percibido. De ahí que de forma temprana comenzara a buscar maneras de contravenir la idea tradicional del espacio de exhibición –el famoso “cubo blanco”– como receptáculo neutro de objetos estáticos. Y casi naturalmente, esta investigación lo llevó pronto, como ha escrito Benjamin H. Buchloh, a convertir al propio espacio en el objeto de contemplación. Una obra como *Días nones en Nueva York, días pares en Nueva York* proviene de allí, pues son las condiciones de exhibición (en este caso, el tiempo en que algo permanecerá a la vista de los espectadores) las que inspiran semejante disquisición.

Casi desde sus inicios, Lamelas, formado como escultor en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, comenzó a explorar también las posibilidades de redefinir la noción de escultura entendida exclusivamente en términos de estructura material, para llevarla cada vez más hacia un territorio donde el objeto, más que una simple relación de masa y volumen, se vuelve el centro de un cúmulo de interacciones sociales y espaciales móviles. Uno de sus primeros intentos de trascender el mito escultórico de la

solidez material es la obra *Pieza conectada a una pared* (1964), en la cual es posible observar cómo la escultura se sale de su base para, literalmente, conectarse a la pared a través de dos especies de ventosas, trabajadas del mismo modo –como pinturas abstractas– que el cuerpo/base, una estructura piramidal. “Entonces estaba interesado en la idea del objeto”, explicó después Lamelas, “en algo que no es una escultura, no es un dibujo, no es una mesa, sino algo que está en medio”. Se trataba de poner al espectador frente a la posible disolución de los límites de la escultura, que en el caso de *Pieza conectada* deja de ser un volumen autónomo para volverse una suerte de apéndice de la estructura arquitectónica; o, quizá, una escultura que amaga con volverse casa –o por lo menos mueble.

Uno de los trabajos clave realizados en este espíritu de ruptura es sin duda *28 placas ubicadas en dos formas no convencionales*, que forma parte de la colección del Museo Tamayo. Con esta obra, exhibida por primera vez en 1966 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Lamelas intentó llegar todavía más lejos en el proceso de desmaterialización de la escultura, trabajando a partir de placas de acero cuadradas que dan la sensación de estar producidas de manera industrial. Las 28 placas están divididas, como apunta el título, en dos grupos donde los módulos de acero sirven para componer dos distintos arreglos no convencionales (cabe, desde luego, preguntarse cuál sería la manera convencional de acomodar esos cuadros; en todo caso, lo no convencional es el uso específico que se les da aquí). Por un lado, nueve de las placas aparecen dispuestas de

modo irregular directamente sobre el piso, formando un pasaje que lleva al siguiente conjunto, donde las 19 placas restantes están colocadas desordenadamente sobre una mesa hecha del mismo metal. De este modo –en que la escultura aparece, por un lado, “regada” sobre el piso y, por otro, “dejada” fortuitamente sobre una superficie elevada–, Lamelas consigue meternos de lleno en la cuestión del sitio. El camino de las nueve placas debe idealmente ser desplegado en un espacio lo más parecido posible a un corredor, de modo que el espectador deba por fuerza caminar por encima de la pieza (una actividad muy fuera de lo común en términos de escultura clásica). Por otra parte, los módulos extendidos sobre la mesa ponen al espectador en contacto con una situación que por enteramente distinta –casi contraria, de hecho– le permite experimentar hasta qué punto la ubicación de la cosa, como escribió Inés Katzenstein, “altera la percepción de su estatus e incluso de su materialidad”.

Al poco tiempo, Lamelas llevaría la paulatina desmaterialización de la escultura al límite, produciendo “formas escultóricas sin ningún volumen físico”; es decir, llegaría al cine. En su primera película, *Un estudio de las relaciones entre el espacio interior y exterior* (recientemente adquirida por el Museo Tamayo), de 1969, ya es posible observar con toda claridad las directrices que habrán de marcar el trabajo de Lamelas en adelante: su fascinación con la ficción, los juegos de roles y la imposibilidad de la información veraz. Además de que continúan aquí sus exploraciones del espacio, el tiempo y la ubicación de la obra en el entorno.

Un estudio de las relaciones... se presenta como un documental de corte científico que tiene como propósito llevar al espectador en un recorrido que, a modo de círculos concéntricos, va de la sala de exhibición (ubicada, en este caso, en el Centro de las Artes de Camden, en Londres) a la luna; pasando por el barrio de Camden, la ciudad de Londres, el mundo, hasta llegar, 20 minutos más tarde, al espacio exterior. Una voz en *off*, parodiando la manera inexpresiva de los locutores de televisión, nos ofrece una escueta explicación de las imágenes que a continuación se nos presentan. Así, comenzamos con un paseo lento de la cámara por todos los rincones del espacio de exhibición; cada esquina, cada lámpara, cada puerta nos son mostrados con sumo detalle. A continuación, aparecen los tres trabajadores del Centro de las Artes para hacer, por turnos, un recuento pormenorizado de sus tareas en el lugar: abrir las puertas, encender las luces, limpiar, contestar el teléfono, dar información, vigilar la sala, sentarse, pararse, apagar las luces, cerrar las puertas. En seguida, la cámara se aleja del Centro de las Artes y empieza a moverse, primero, por las calles de Camden y luego, por todo Londres. De ahí pasamos a un repaso de lo más preciso posible de los medios de transporte y de comunicación de la ciudad, así como de una serie de estadísticas demográficas y geográficas que se hacen acompañar por toda clase de mapas y diagramas. Por último, un entrevistador realiza frente a la cámara distintas entrevistas a los peatones con motivo de la llegada del hombre por primera vez a la luna que, casualmente, tiene lugar el día exacto de la filmación.



David Lamelas. *Un estudio de las relaciones entre el espacio interior y exterior*, 1969.
Still de la película. Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.
© David Lamelas

La referencia al viaje interplanetario pone la nota más descabellada de este falso documental, en realidad repleto de humor e ironía. Además de que ya en el título va implícito el juego de palabras entre espacio interior y exterior –que lleva la literalidad lo más lejos posible; esto es, más allá de la Tierra–, la idea también es poner de relieve la desmedida expectación provocada por el alunizaje, convertido en un espectáculo que mirarían millones de personas en la tierra –y, más adentro, en Camden, y todavía más, en la sala del Centro de las Artes donde días después, se proyectaría la película de Lamelas. Y es así que el filme, conforme avanza en espiral hacia el infinito, le permite al espectador verse a sí mismo como parte de un entramado de cosas que lo contienen y a la vez lo rebasan.

El tiempo, para Lamelas, “es una ficción”. Una ficción, podríamos añadir, hecha de personas que van y vienen, como en *Gente de Milán*, como en las fotografías de Auggie Wren. Él mismo es alguien acostumbrado a ir y venir. En 1969, dejó Buenos Aires para irse a estudiar a Londres (donde entró en contacto con otros artistas con inquietudes similares a la suya); años después abandonó Londres y se mudó a vivir a Los Ángeles (donde se concentró en su producción cinematográfica). Estos cambios de lugar, en un artista “situacionista” (por llamarlo de algún modo, aunque no haya estado nunca asociado directamente con los situacionistas franceses), se vuelven clave para entender las vueltas que fue dando su trabajo. Sin embargo –o, más bien, por eso mismo– su tema central nunca dejó de ser el que desde el principio lo atrajo

con más fuerza: el tiempo –y, en segunda instancia, la relación de éste con el espacio. En 2008, invitado a hacer una intervención en la sala de turbinas de la Tate Modern, Lamelas decidió repetir una acción que había llevado a cabo casi cuarenta años atrás, titulada, precisamente, *Tiempo*. En 1970, en Les Arcs, una estación de esquí ubicada en los Alpes franceses, Lamelas organizó una fila de quince personas que, en medio de la nieve, tenían que irse pasando el tiempo unos a otros, hasta completar quince minutos. Es decir, la primera persona contaba en su reloj un minuto (dicho de otra manera: “tenía” el tiempo durante un minuto) y al cambio debía anunciar, por ejemplo, 11:42; en ese instante, la persona de al lado comenzaba a medir el minuto siguiente y al terminar, lo comunicaba a los otros, (11:43), y así sucesivamente. Lo que buscaba con esta acción era deshacerse del objeto y tratar al tiempo como si éste fuera la escultura. Por un momento –el momento de la cuenta regresiva–, en realidad no le está pasando nada a la persona que cuenta más que el paso del tiempo, que se hace entonces evidente. Y esta conciencia es posiblemente la gran aportación de David Lamelas.



David Lamelas. *Time*, 1970. Tate Collection. © David Lamelas

David Lamelas
in the Museo Tamayo Collection

María Minera

Every character in Paul Auster and Wayne Wang's film *Smoke* (1995) are artists in their own way. Paul (William Hurt) writes, Rashid (Harold Perrineau) draws and Auggie has spent twelve years taking a photograph every day at exactly the same corner at exactly the same time. "That's why I can never take a vacation," Auggie tells Paul, "I've got to be in my spot every morning [...]. It's my project. What you'd call my life's work." By the start of the film, Auggie has collected, and meticulously stuck into a series of albums, more than 4,000 images which, to Paul, are all identical. "They're all the same," Auggie tells him, "but each one is different from every other one. You've got your bright mornings and your dark mornings. You've got your summer light and your autumn light. You've got your weekdays and your weekends. You've got your people in overcoats and galoshes, and you've got your people in shorts and T-shirts. Sometimes the same people, sometimes different ones. And sometimes the different ones become the same, and the same ones disappear. The earth revolves around the sun, and every day the light from the sun hits the earth at a different angle."

Auggie Wren's photographic project is—must be—inspired by the work produced by some artists during the 1960s who began to use these types of reiterative strategies to explore the limits of art. In particular, *Gente di Milano* (1970) by David Lamelas

(Buenos Aires, 1946) comes to mind; this piece consists of a film and eleven photographs of the same street corner where, just like in Auggie's albums, the only thing that changes is the passing people and the cars, everything else remains the same. What distinguishes one exercise from the other is that, in Lamelas' case, the images are not taken at the same time every day but during eleven different moments over a period of four minutes (the same length as the film). These eleven moments were chosen at random and only dictated by the arrival of a pedestrian into the frame. "The movie camera," explained the artist later, "helped me take possession of the space in front of me. And as it was my space, I decided to take a photo of everyone who walked through it; like as though it were a security camera." This points to another important difference between both projects: whereas Lamelas needs to take possession of his chosen corner of Milan, rather at random (in relation to its proximity to the gallery where he would later exhibit the photographs and the short film), for Auggie the corner of Brooklyn where he would take his photographs at seven o'clock in the morning every day, is not any old corner: "After all," he says at one point, it is *his* corner: the one exactly opposite his place of work (a tobacco store), and so he knows it all too well. And this is just as he sees it: "It's just one little part of the world, but things happen there, too, just like everywhere else." He is interested in that corner and things that happen in it because it what he sees all day, every day. Lamelas, on the other hand, has absolutely no knowledge of the place he is going to photograph;

it is precisely this impartiality that allows him to create a work that is a type of objective, abstract record of the passing of time. But in any case they have something in common: the conviction that it is human activity that allows us to perceive the passing of time. “And tomorrow and tomorrow and tomorrow, time creeps on at its petty pace,” Auggie tells Paul, quoting Macbeth’s famous monologue.

For Lamelas, time simply “does not exist, it’s a construct of our conscience,” and this is what he sets out to demonstrate in works where the passing of time is sometimes manifested through the use of the word, and sometimes through a moving image. *Odd Days in New York/Even Days in New York*, for example, was first displayed in 1969 with the idea of giving the spectator a specific sense of time: two panels, showing the dates (of the original exhibition) when the work was going to be on view, appear divided by date between even and odd days. Every morning for the duration of the exhibition, the panels had to be switched around, so that only the actual date would be visible. Therefore, unless a visitor came twice, everyone would only be able to see one of the panels. The abrupt partition of days into two separate groups was intended to confront spectators—who now formed part of one of the two possible, inter-related but independent sets—with the impossibility of seeing the panels simultaneously and, of course, preventing them from perceiving the present, past or future at the same time. The Museo Tamayo collection has a version of *Odd Days in New York/Even Days in New York* created specially by the artist for the 2009 Pinta Latin

American Art Show, in which the four days of the show appear separated following the method described above: on one side, November 19 and 21; on the other, 20 and 22.

The place of the exhibition and how the art is perceived, along with the discursive conventions generated within it, is central to David Lamelas’ work. This led to his early attempts to overcome the traditional idea of the exhibition space—the famous “white cube”—as a neutral receptacle of static objects. And almost naturally, this line of investigation soon resulted in turning the space itself into the object of contemplation, as expressed by Benjamin H. Buchloh. This is the origin of a work such as *Odd Days in New York/Even Days in New York*, since it is the exhibition conditions (in this case, the length of time in which something will remain visible to spectators) that inspire such an analysis.

Lamelas, who trained as a sculptor at the National Fine Arts Academy of Buenos Aires, began from almost the very beginning of his career to explore the possibilities of redefining the notion of sculpture understood exclusively in terms of material structure, in order to take it increasingly toward a place where the object, more than being a simple ratio of mass and volume, becomes the center of an accumulation of mobile social and spatial interactions. One of his first attempts to transcend the sculptural myth of material solidity is his work *Piece Connected to a Wall*, from 1964, in which it’s possible to see how the sculpture emerges from its base to literally connect to the wall through two kinds of suction pads, created in the same way as the body/



David Lamelas. *28 Plates Placed in Two Unconventional Forms*. 1966-1968.
Collection of Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.

base—a pyramidal structure—as if they were abstract paintings.

“So I was interested in the idea of the object,” explained Lamelas, “in something that is not a sculpture, not a drawing, not a table, but something in-between.” He tried to place the spectator in front of the possible erosion of the sculpture’s limits, which, in the case of *Piece Connected to a Wall*, ceases to be an autonomous volume and instead becomes a type of attachment to the architectural structure; or, perhaps, a sculpture that shows signs of becoming a house, or at least a piece of furniture.

One of the key projects created in this spirit of breaking from the norms is undoubtedly *28 Plates Placed in Two Unconventional Forms*, held in the Museo Tamayo collection. With this piece, displayed for the first time in 1966 at the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires, Lamelas took a further step toward de-materializing sculpture by using square, steel plates that give the impression of having been industrially produced. The 28 plates are divided, as the title of the work suggests, into two groups where the steel modules form two different, unconventional arrangements (which obviously raises the question about how you would arrange these plates conventionally, but in any case, what is unconventional here is the particular use given to the plates). On the one hand, nine of the plates are arranged irregularly directly on the floor, forming a path that leads to the next set, where the 19 remaining plates are scattered on a table made of the same metal. With the sculpture appearing both “scattered” across the floor and “left” lying

fortuitously on an elevated surface, Lamelas make us suddenly become fully immerse in the notion of space. The route of the nine plates must ideally be spread out in a corridor-like space so that the spectator is forced to walk over the artwork (something highly unusual for classical sculpture). The modules laid out on the table, meanwhile, give spectators a different, almost opposite, sensation, which enables them to experience up to what point the location of an object, as Inés Katzenstein wrote, “alters the perception of its status and even its materiality.”

Lamelas would soon take the gradual de-materialization of sculpture to the extreme, producing “sculptural forms without any physical volume at all.” In other words, he would reach film. In 1969 he made his first film, *A Study of Relationships between Inner and Outer Space*—recently acquired by the Museo Tamayo—which we can clearly see as a template for his subsequent work: his fascination with fiction, role plays and the impossibility of truthful information. Furthermore, he would continue here with his explorations of space, time and the position of the work within its surroundings. *A Study of Relationships...* is presented as a pseudo-scientific documentary that sets out to take the spectator on a tour in concentric circles from the exhibition gallery (located, in this case, in the Camden Arts Centre in London) to the moon, via the district of Camden Town, the city of London, the world, before arriving, 20 minutes later, in outer space. The voice-over, parodying the expressionless tone of television presenters, offers us a plain description of the images displayed. Thus it begins



David Lamelas. *A Study of Relationships between Inner and Outer Space*. 1969.
Collection of Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA. © David Lamelas

with a slow series of shots exploring every nook and cranny of the exhibition gallery: every corner, every light fixture, every door are shown in great detail. Three Arts Center workers then appear on screen to take turns in giving a thorough description of their work: opening doors, switching on the lights, cleaning, answering the telephone, giving out information, monitoring the galleries, sitting down, standing up, switching off the lights, closing the doors. Afterwards the camera moves out of the Arts Center and begins to move, first of all, through the streets of Camden and then all over London. This is followed by an exhaustive review of the city's transport and communication infrastructure, as well as series of demographic and geographical

statistics accompanied by all kinds of maps and diagrams. Finally, an interviewer conducts a series of interviews with passers-by in front of the camera about man reaching the moon for the first time—an event that happened to take place on the exact day of the filming. The reference to interplanetary travel is the most absurd part of this humorous and ironic mockumentary. Apart from the title itself implicitly referring to the wordplay between inner and outer space (taking the literal interpretation to its furthest extent by leaving this world) the idea is also to highlight the excessive expectation caused by the moon landing, converted into a spectacle that millions of people would watch on earth—and more inward, on Camden, and even more,

on the Arts Centre where a few days later Lamelas' film would be screened. And so the film, as it wends its way in a spiral toward the infinite, allows viewers to see themselves within a framework that both contains them and at the same time exceeds them.

Time, for Lamelas, "is a fiction." A fiction, we might add, made of people who come and go, like in *Gente di Milano*, as in the photographs taken by Auggie Wren. The artist himself is someone used to coming and going. In 1969, he left Buenos Aires to go to study in London (where he came into contact with other artists with concerns similar to his own); some time later he left London to live in Los Angeles (where he focused on his film productions). This itinerancy, for a "situationist" artist (a definition of sorts, although he has never been directly linked to the French situationists), becomes a key to understanding the different directions taken in his work. Nevertheless—or perhaps precisely for this reason—he never wandered far from his initial interest, time and (in second place) its relation to space. In 2008, Lamelas was invited to create an intervention in the Turbine Hall at the Tate Modern. He decided to repeat a work that he had created almost forty years earlier, called, precisely, *Time*. In 1970, in Les Arcs, a ski resort in the French Alps, Lamelas organized a line of fifteen people who, standing in the snow, had to pass time between each other until fifteen minutes was up. In other words, the first person counted up to one minute on his watch (*i.e.*, that person "held" the time for one minute) and at the moment of passing it on would announce, for example, "11:42."

Then, the next person in the line would begin to measure the next minute and upon its conclusion would tell the others (11:43), and so on. With this intervention he aimed to get rid of the object entirely and approach time as if it were a sculpture. For a moment—the moment of the countdown—nothing is really happening to the person who is counting other than the very passing of time, which is rendered evident. And this awareness is possibly David Lamelas' most outstanding contribution to art.

Translated by Quentin Pope



Puerta del Museo Experimental El Eco, 2011.
Fotografía: Ramiro Chaves. Cortesía del Museo Experimental El Eco.

MATHIAS GOERITZ

DANIEL GARZA USABIAGA

Tres años después de que Mathias Goeritz se estableció en México en 1949, el artista recibió una comisión por parte de Daniel Mont para que construyera un edificio en total libertad, sin ninguna intervención o restricción por parte del cliente. Goeritz construyó un espacio sin precedentes para la exhibición de arte al que dio el nombre de Museo Experimental El Eco (1952-1953). Como parte de este proyecto, Goeritz se comprometió con su mecenas a incluir un grupo de obras en coordinación con la arquitectura del edificio. Una de éstas fue *La serpiente*

(1953), una escultura de gran escala hecha en metal. Su forma simplificada puede ser vista como una especie de línea que se mueve de manera ascendente y descendente dramáticamente. Goeritz llegó a compararla con una gráfica de temperatura. A partir de esta solución, la escultura remitía a la arquitectura irregular del edificio, específicamente a su rechazo de ángulos rectos en su construcción. Con este tipo de diálogo entre la escultura y el edificio, Goeritz buscaba un nuevo modelo de integración plástica que se oponía al modelo imperante, en ese entonces, del muralismo en el que la coordinación entre distintas prácticas artísticas y la arquitectura funcionaba, en palabras del artista, como una simple superposición de “cuadros o esculturas al edificio, como se suele hacer con los carteles del cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios”.¹

El modelo de integración plástica propuesto por Goeritz en el Museo Experimental El Eco se oponía al muralismo, también, en un distanciamiento de la estricta figuración y su retórica nacionalista. Para la realización del conjunto de las obras que

estarían integradas a la arquitectura, Goeritz enlistó los talentos de Carlos Mérida, Rufino Tamayo y, posteriormente, Germán Cueto. Con esto, el artista alemán situó tres distintas investigaciones en el terreno de la representación no figurativa como formas experimentales de arte a inicios de la década de los cincuenta.

Desde que concluyó la construcción del Museo Experimental El Eco, el edificio ha sido visto como una obra en sintonía con el expresionismo alemán. Su pasillo de acceso es comúnmente relacionado con los sets de la película *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. El mismo Goeritz, de hecho, lo presentó como un edificio misterioso, casi siniestro, en un texto que escribió y leyó durante la inauguración del museo en 1953, conocido como “Manifiesto de arquitectura emocional”. No obstante, esta condición ominosa del espacio es desestabilizada en el edificio mediante el contraste de la penumbra con la luz o el color amarillo de la torre del patio que contrasta con el gris y negro que predomina sobre la superficie total de la arquitectura. Estos contrastes eran buscados en el programa de arquitectura emocional con el fin de provocar una ruptura en la experiencia del usuario. Goeritz intentaba que estas rupturas se acercaran a un estado al que denominó como una “elevación espiritual”.

Para su colaboración Rufino Tamayo proyectó un mural que se relacionaba con la arquitectura del edificio en lo relativo a su programa dirigido a articular una atmosfera inquietante, tenebrosa y ominosa. La propuesta del pintor oaxaqueño representaba un espacio reminiscente al patio del museo experimental

en el que se encontraba un grupo de individuos rodeando a un perro que ladraba. Goeritz describió el trabajo de Tamayo de la siguiente manera: “Las figuras representan un hombre asesinando a un perro con un cuchillo. El perro grita y en las paredes resuena el eco de su dolor. Pero es un dolor infrahumano y tenebroso; las figuras de víctima y victimario son sugeridas por medio del eco”.² *La serpiente*, de acuerdo con su autor, se encontraba en línea con esta disposición: “La forma de la escultura debía expresar, en medio de la tranquilidad del patio, la angustia del hombre en el universo. Era una estructura agresiva e inquieta”.³

Los altos costos del mural de Rufino Tamayo impidieron que este proyecto se llevara a cabo y fue sustituido por un mural realizado por el museógrafo Alfonso Soto Soria a partir de unos dibujos hechos por Henry Moore durante su visita a México a principios de 1953. El trabajo de Moore representa un conjunto de figuras humanas derivadas de la colección de judas de cartón de Diego Rivera, mismas que dibujó después de visitar su estudio. Aunque el mural de Tamayo no se concretó en el proyecto arquitectónico de Goeritz, los dos artistas iniciaron una relación que perduró a lo largo de los años. Profesionalmente, Goeritz y Tamayo coincidieron en un par de proyectos arquitectónicos construidos durante los años sesenta: los dos realizaron ejercicios de integración plástica en el Museo Nacional de Antropología (1964), diseñado por Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, y en el Hotel Camino Real (1968) de Ricardo Legorreta.

Tamayo, asimismo, fue coleccionista de la obra de Goeritz. En la década de los sesenta adquirió la obra *Mensaje XV, Levíticos XX* realizada por el artista alemán en 1959. Esta obra forma parte de una serie de trabajos que Goeritz comenzó a producir a finales de la década de los cincuenta y que en conjunto se conoce con el nombre de *Mensajes*. Estas obras son, en su mayoría, cuadros que se encuentran articulados a través de láminas metálicas perforadas o superficies cubiertas con hoja de oro. También se conocen como *Dorados*. *La luna*, una pieza de 1960 adquirida por Olga Tamayo a finales de los años ochenta, es un ejemplo de *Dorado* al ser una superficie circular cubierta con hoja de oro y de plata.

Cuando Goeritz inició la producción de sus *Mensajes*, el interés “espiritual” en su producción se había vuelto abiertamente religioso, principalmente en términos de su discurso. En sus escritos, el artista de origen alemán describió su época como un tiempo lleno de confusión que requería un arte con referentes estables como una vía constructiva para superar dicho estado caótico. Para él, el referente más estable de todos para lograr esto era Dios.

Los *Mensajes* buscaban representar tal referente. En más de una ocasión, Goeritz describió estas obras como representaciones “del todo y de la nada”, haciendo una clara alusión a la imposibilidad de representar lo divino. Del mismo modo, los materiales metálicos con los que están hechas o recubiertas estas piezas las dotan de cierto carácter lumínico. A través de esta condición material-sensorial, Goeritz se respaldó en la luz como parte de un intento

creativo de presentar la realidad divina en el mundo de los hombres, actualizando la asociación milenaria entre la luz con el misticismo y la espiritualidad.⁴ Al contemplar este giro religioso en la producción de Goeritz, no sorprende que la obra que adquirió Tamayo cuente como título con una referencia bíblica.

Goeritz presentó los *Mensajes* como un nuevo arte de vocación religiosa en México en un momento en el que el arte litúrgico experimentaba una actualización (por no decir “modernización”) generalizada a través de nuevos ejemplos de arquitectura moderna religiosa, vitrales con soluciones abstractas o iconografía religiosa que se distanciaba de la estricta figuración. Inscritos dentro de esta línea, los *Mensajes* fueron relacionados en el contexto local con los altares coloniales, principalmente por su recubrimiento de oro o, a partir de sus perforaciones o laceraciones, con figuras reminiscentes a distintas formas de la experiencia del calvario. Si en México los *Mensajes* se presentaron como un nuevo arte religioso moderno, en un contexto internacional suscitaron otro tipo de relaciones. Desde la década de los cincuenta, Goeritz mantuvo una estrecha relación con varios artistas europeos asociados con las neo-vanguardias de la posguerra, entre los que se podría mencionar a Yves Klein, Dieter Roth, Lucio Fontana y el grupo alemán Zero, compuesto por Otto Piene, Heinz Mack y Günther Uecker. Formalmente la serie de los *Mensajes* guarda una estrecha concordancia con la obra de algunos de estos artistas. Los *Dorados*, por ejemplo, se relacionan con la obra monocromática de Klein



Mathias Goeritz. *La serpiente del eco*, 1953. Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-CONACULTA.



Mathias Goeritz. *Mensaje XV, Levíticos XX*, 1959.
Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.
Foto: Paolo Montalvo.

y con la propuesta de Mack conocida como “Relieves de luz”, en las que utilizaba superficies de aluminio como un campo de acción lumínica.

Los *Mensajes* compuestos de lámina perforada o lacerada, como *Mensaje XV, Levíticos XX*, guardan una estrecha correspondencia con la obra de Fontana. En 1951, el artista de origen argentino y creador del Espacialismo presentó una serie de trabajos a la manera de cuadros con perforaciones a los que dio el nombre de “conceptos espaciales”. Estos trabajos anticipan a los *Mensajes* como láminas metálicas perforadas. Fontana veía en estos “conceptos espaciales” una salida al debate entre las formas de representación figurativa y abstracta; Goeritz tenía una percepción similar de sus *Mensajes* como una propuesta constructiva y espiritual que se alejaba tanto del modelo de la Escuela Mexicana de Pintura como de las nuevas prácticas no figurativas en la pintura que, durante la década de los sesenta, se comenzaron a situar en el país como un nuevo arte oficial. En 1952, la revista italiana *Domus* publicó una fotografía en la cual los “conceptos espaciales” de Fontana aparecen iluminados por detrás, haciendo que la luz irradiara al salir de los orificios de las perforaciones.⁵ Goeritz nunca concretó un sistema de presentación tan dramático para sus *Mensajes* de láminas metálicas perforadas. No obstante, existen algunas de estas piezas en las que la lámina calada se encuentra dispuesta sobre una superficie pintada de colores vivos o cubierta con hoja de oro o plata. A través de los orificios de la lámina sobresale el color o los metales de la superficie. Esto es apreciable en

Mensaje XV, Levíticos XX donde las perforaciones y laceración de la lámina permiten ver un fondo cubierto con hoja de oro. En esta obra también hay un fragmento de lámina de forma circular con perforaciones, ubicado en la esquina superior derecha que se puede asociar fácilmente con los “conceptos espaciales” de Fontana.

Las relaciones que Goeritz mantuvo con algunos artistas pertenecientes a las neo-vanguardias europeas de la posguerra nunca fueron unidireccionales. A la manera de un diálogo, varios de ellos —particularmente los artistas de Zero— apreciaban su producción y lo consideraban como un miembro activo de su grupo radicado en México.⁶ El interés de estos artistas en la producción de Goeritz no tenía mucho que ver con su inscripción dentro de un discurso religioso sino más bien en su uso de superficies metálicas como un campo de energía de carácter lumínico; una línea de investigación que Heinz Mack exploró asiduamente en su obra. Al igual que el grupo Zero, Goeritz optó por un modelo de exhibición que buscaba enfatizar el carácter lumínico de los *Mensajes* al presentarlos en galerías en penumbra donde las piezas eran iluminadas puntual y dramáticamente a través de luz artificial o el uso de velas. Esta condición un tanto teatral del espacio de exhibición fue utilizada por Goeritz principalmente cuando presentaba las obras recubiertas con hoja de oro, como *La luna*. Al enfatizar la condición lumínica y la superficie metálica de esta especie de monocromos, el artista los situó como un estudio de energía, asociado con la luz. De esta forma los *Mensajes* de Goeritz fueron apreciados

por varios artistas europeos como un ejemplo de arte cinético, aunque en su producción no recurrieran a componentes tecnológicos ni a materiales industriales de la posguerra, como el aluminio al que comúnmente recurría Mack. Este entendimiento del trabajo de Goeritz no sólo se dio entre los miembros de Zero, de igual forma era compartido por el grupo de artistas aglutinados alrededor de la galería londinense Signals, dirigida por el artista de origen filipino David Medalla. De hecho, varias imágenes de las obras de Goeritz –incluyendo una fotografía de la exhibición de sus *Mensajes* en la Carstairs Gallery de Nueva York en 1962– aparecieron publicadas en el boletín de vanguardia publicado por la galería.⁷

El conjunto de obras conocido como *Mensajes* demuestra cómo la producción de Goeritz podía anclarse a referentes locales y presentarse como una actualización de los mismos y, en paralelo, mantener un diálogo y una serie de relaciones con el arte internacional de la posguerra, en este caso con algunas prácticas de arte cinético. Con esto, el artista concretó una producción que desestabilizaba y problematizaba los estrictos límites entre un arte nacional y uno internacional; algo que, sin duda, contaba con una enorme relevancia en una época en la que el debate artístico en México se encontraba dividido en dos polos definidos y confrontados, representados por un arte figurativo de carácter nacional en oposición a la pintura abstracta que era vista como un fenómeno internacional en detrimento de la producción local. Esta condición, en la que los límites entre arte nacional e internacional

son desestabilizados, constituye una de las virtudes más fuertes del trabajo de Goeritz. Se podría decir que la obra de Tamayo, en ocasiones, también operó de forma similar.

¹ Mathias Goeritz, “Manifiesto de arquitectura emocional”. Publicado originalmente en *Cuadernos de Arquitectura*, Guadalajara, Núm. 1, 1954. Reimpreso en Leonor Cuahonte, comp., *El Eco de Mathias Goeritz*, (México: UNAM/IEE, 2007), 30.

² Pablo Palomino, “El Eco de Goeritz. Y el mural de Tamayo”, *Excélsior*, Secc. C, 6 de septiembre de 1953, 9.

³ Mathias Goeritz, “La serpiente de El Eco”, en Leonor Cuahonte, comp., *El Eco de Mathias Goeritz*, (México: UNAM/IEE, 2007), 9. Este texto fue publicado originalmente como “The sculpture the Serpent of El Eco: A Primary Structure of 1953”, en *Leonardo*, vol. 3, (Londres: Pergamon Press, 1970), 63-65.

⁴ Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity under the Shadow of Production*, (Cambridge: MIT Press, 2004), 132-134.

⁵ Esta fotografía apareció ilustrando el artículo “Idee di Lucio Fontana”, *Domus*, núm. 271, junio de 1952, 33. Para más información ver: Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein and the Postwar European Avant-Garde* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2009), 47-92.

⁶ Un texto que detalla la relación entre Mathias Goeritz y el grupo Zero es: Jennifer Josten, “Zero y México. Un diálogo transnacional”, en *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los sesenta y setenta*, catálogo de la exposición, (México: INBA/Museo de Arte Moderno, 2012), 120-133.

⁷ Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en la década de los sesenta” en *(Ready)Media. Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga, Eds. (México: Conaculta, 2012), 118-132.



Mathias Goeritz con su obra *Mensaje XV, Levíticos XX*, 1959.
Fotografía blanco y negro. Daniel Goeritz Rodríguez.

Mathias Goeritz

Daniel Garza Usabiaga

Three years after Mathias Goeritz established himself in Mexico in 1949, Daniel Mont gave him a commission to construct a building, without the client intervening or imposing any kind of restriction. The exceptional art gallery space created by Goeritz was built between 1952 and 1953 and called the Museo Experimental El Eco. As part of this project, Goeritz was also committed to his Maecenas to include a number of artworks that would be incorporated within the building's architecture. One of these, *La serpiente* (The Snake, 1953), is a large metal structure. Its simplified shape appears almost as a dramatically ascending and descending line; Goeritz even compared it to a temperature graph. Based on this proposal, the sculpture's shape suited the irregularity of the building's architecture and in particular its rejection of right angles. With this type of dialogue between sculpture and construction, Goeritz sought a new model of plastic integration that distanced itself from muralism, the dominant model of the time in which the coordination between different artistic interventions and architecture were, according to the artist, a simple superimposition of "pictures or sculptures on a building, as normally seen with film posters or rugs hanging from the balconies of palaces."¹

The model of plastic integration proposed by Goeritz with El Eco opposed muralism with a move away from strictly figurative work and its nationalistic rhetoric. Artists of the

stature of Carlos Mérida, Rufino Tamayo and, subsequently, Germán Cueto, were enlisted to create the works that would be incorporated into the architecture; Goeritz thus introduced three different explorations into non-figurative representation as experimental forms of art in the early 1950s.

Since El Eco's construction, the building has been associated with the work of German expressionism. Its entrance corridor is often related to the sets of Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920). Goeritz himself, in fact, presented it as a mysterious, even sinister building, in a text that he wrote and read out during the museum's inauguration in 1953, known as the Manifesto of Emotional Architecture. Nevertheless, this ominous condition of the space is destabilized in the building by the contrast between the shadows and the light, and between the yellow vertical wall in the patio and the predominantly gray and black colors used on the surfaces of the museum as a whole. These deliberate contrasts in the emotional architecture program are intended to shock the user; Goeritz planned these surprises to act upon its users as a sort "spiritual elevation."

Rufino Tamayo's contribution was to be a mural that related to the building's architecture, as part of a program to create a troubling, gloomy and ominous atmosphere. The Oaxacan painter's proposal depicted a space reminiscent of the experimental museum's patio, with a group of people surrounding



Corridor of Museo Experimental El Eco, 2011. Photo: Ramiro Chaves. Courtesy of Museo Experimental El Eco.

a dog that was barking at them. Goeritz described Tamayo's work as follows: "The figures represent a man killing a dog with a knife. The dog squeals, and the echo of its pain reverberates between the walls. But its pain is sinister, sub-human; the echo suggests the figures of the victim and the victimizer."² *La serpiente*, according to its creator, was intended to have the same effect: "The shape of the sculpture had to express, in the midst of the quiet patio, the angst of man in the universe. It was an aggressive, restless sculpture."³

In the end, Rufino Tamayo's proposed mural proved too expensive and it was replaced by one made by the museum exhibition designer Alfonso Soto Soria based on some sketches executed by Henry Moore during his visit to Mexico in early 1953. Moore in turn had produced a series of human figures based on Diego Rivera's papier-mâché *judas*, which the English artist had seen at the muralist's studio. Although Tamayo's mural did not end up in Goeritz's architectural project, the two artists formed a long-lasting relationship: Goeritz and Tamayo worked together on a couple of architectural projects built during the 1960s: both produced artistic interventions in the form of murals at the Museo Nacional de Antropología (1964), designed by Pedro Ramírez Vázquez and Rafael Mijares, and at Ricardo Legorreta's Hotel Camino Real (1968).

Tamayo also collected Goeritz's work. During the 1960s he acquired the work *Mensaje XV, Levíticos XX* (Message 15, Leviticus XX) made by German artist in 1959. This piece forms part of a series of works, known as *Mensajes* (Messages) that Goeritz

began to produce at the end of the 1950s. These are mainly canvases joined by pierced metal sheets or gold-leafed surfaces known as *Dorados* (Gilded Surfaces). At the end of the 1980s, Olga Tamayo acquired one of these *Dorados* called *La luna* (The Moon), a circular surface covered in gold and silver leaf, produced by Goeritz in the 1960s.

By the time Goeritz began producing his *Mensajes*, the 'spiritual' dimension in his work had become openly religious, mainly in his discourse. In his writings, the artist of German origin described his era as one full of confusion that required an art with stable reference points as a constructive way of overcoming this chaotic state of affairs. For him, the most stable point of reference of all was God, and the *Mensajes* were made to represent such entity. More than once, Goeritz described these works as depictions "of the whole and of nothing," clearly alluding to the impossibility of representing the divine. Similarly, the metal used to make or to cover these works lend them a certain luminosity. He used light in a creative attempt to represent the sphere of the divine to mankind through materials and light, updating the age-old association between light with mysticism and spirituality.⁴ After considering this new religious direction taken by Goeritz in his work, it is unsurprising that the work acquired by Tamayo has a biblical reference in its title.

Goeritz presented his *Mensajes* as a new art of religious vocation at a time when, in Mexico, liturgical art was undergoing a period of general renewal (to avoid the word 'modernization') with



Mathias Goeritz. *La luna*, 1960. Collection of Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.

new examples of modern religious architecture, stained glass windows with abstract solutions or religious iconography that moved away from strictly figurative art. As a part of this new movement, the *Mensajes* were related locally to colonial altars, particularly their gold-leafed panels or, through piercings or perforations, with figures evocative of the biblical experience of the Calvary. While in Mexico the *Mensajes* were presented as a new, modern, religious art, internationally they were ascribed a different meaning. Since the 1950s, Goeritz had kept up a close relationship with various European artists linked to the post-war neo-avant garde, including Yves Klein, Dieter Roth, Lucio Fontana and the German group Zero, comprising Otto Piene, Heinz Mack and Günther Uecker. In terms of their form, the *Mensajes* series is closely connected to the work of some of these artists. The *Dorados*, for example, are related to Klein's monochrome works and to Mack's *Lichtreliefs* [Light reliefs] in which he used aluminum surfaces to create art works with a luminous quality.

The *Mensajes* made of perforated or pierced laminates, such as *Mensaje XV*, *Levíticos XX*, are directly connected to Fontana's work. In 1951, the Argentinean artist and creator of Spatialism or Spatial Art movement exhibited a series of perforated canvases that he called "spatial concepts." These works predated the *Mensajes* with their perforated metal sheets. With these "spatial concepts," Fontana had found a way out of the debate between figurative and abstract art; Goeritz also considered that the constructive and spiritual dimension of his *Mensajes* signaled a departure

from the Mexican School of Painting and from the new non-figurative painting that, in the 1960s, was beginning to appear as a new official art. In 1952, the Italian magazine *Domus* published a photograph where Fontana's "spatial concepts" are backlit, with light shining through the holes made by the perforations.⁵ Goeritz never staged such a dramatic display of the punctured metallic sheets of his *Mensajes*. In some of these pieces, however, the perforated sheets are arranged on a surface that is brightly colored or plated in gold or silver leaf. This can be seen in *Mensaje XV*, *Levíticos XX* where the perforations and laceration of the sheet reveal a background covered in gold leaf. This work also includes a fragment of circular sheet with perforations, located in the upper right-hand corner which can be directly associated with Fontana's "spatial concepts."

Goeritz's relations with some of the post-war, neo-avant-garde artists were never unidirectional. Through dialogue, several of them—particular the artists belonging to Zero—admired his work and considered him an active, Mexico-based member of the group.⁶ These artists' interest in Goeritz's work did not have much bearing on his religious discourse but was instead more closely related to his use of metallic surfaces as a luminous field of energy; a line of investigation explored in great detail by Heinz Mack in his work. Similarly to Zero, Goeritz chose a display method that aimed to highlight the luminosity of the *Mensajes* by displaying them in darkened galleries where the works were precisely and dramatically lit by artificial lighting or candlelight. This somewhat theatrical

aspect of the galleries was used by Goeritz mainly when he was exhibiting his gold-leaf works, such as *La luna*. By emphasizing the luminous quality and metal surface of this type of monochrome, the artist defined it as an expression of energy that was associated with light. Various European artists therefore saw Goeritz's *Mensajes* as an example of kinetic art, even though his production did not make any use of technological elements or industrial materials of the post-war period, such as the aluminum frequently used by Mack. As well as among members of the Zero group, this understanding of Goeritz's work was shared by artists attached to the London gallery, Signals, directed by the Filipino artist David Medalla. In fact, various images of Goeritz's works—including a photograph from the exhibition of *Mensajes* at New York's Carstairs Gallery in 1962—were published in the avant-garde bulletin published by the gallery.⁷

The set of works known as *Mensajes* shows how Goeritz's production could be rooted in 'local' references at the same time as updating them, while also keeping up a dialogue and a relationship with international post-war art, in particular with some solutions of kinetic art. In this way the artist produced art that destabilized and blurred the strictly enforced boundaries between national and international art. This was hugely relevant at a time when the artistic debate in Mexico was strongly and bitterly polarized between nationalistic, figurative art and abstract painting that was deemed an international art phenomenon detrimental to local art. One of the strongest virtues

of Goeritz's work lies precisely in this blurring of the boundaries between national and international art. It could be said that Tamayo's work occasionally had a similar effect.

Translated by Quentin Pope

¹ Mathias Goeritz, "Manifiesto de arquitectura emocional". Originally published in *Cuadernos de Arquitectura*, Guadalajara, No. 1, 1954. Reprinted in Leonor Cuahonte, comp., *El Eco de Mathias Goeritz*, (Mexico: UNAM/IEE, 2007), 30.

² Pablo Palomino, "El Eco de Goeritz. Y el mural de Tamayo", *Excelsior*, Secc. C, September 6, 1953, 9.

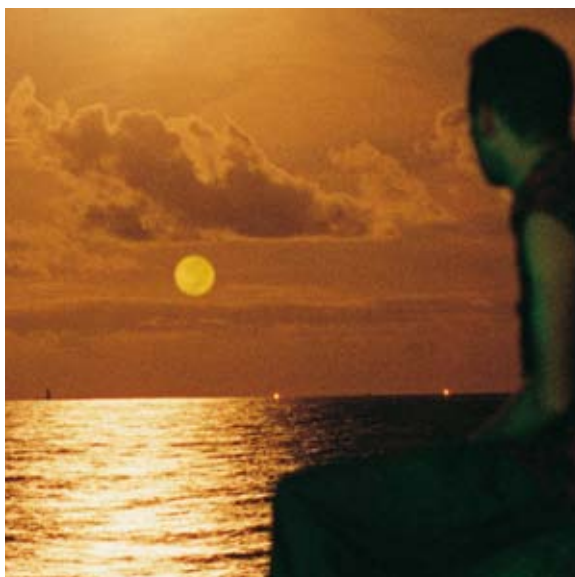
³ Mathias Goeritz, "La serpiente de El Eco," in Leonor Cuahonte, comp., *El Eco de Mathias Goeritz*, (Mexico: UNAM/IEE, 2007), 9. Originally published as "The sculpture the Serpent of El Eco: A Primary Structure of 1953", in *Leonardo*, vol. 3, (London: Pergamon Press, 1970), 63-65.

⁴ Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity under the Shadow of Production*, (Cambridge: MIT Press, 2004), 132-134.

⁵ This photograph illustrated the article "Idee di Lucio Fontana", *Domus*, no. 271, June 1952, 33. For further reference see: Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein and the Postwar European Avant-Garde* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2009), 47-92.

⁶ The relationship between Goeritz and the Zero group is studied in Jennifer Josten's text, "Zero y México. Un diálogo transnacional", in *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los sesenta y setenta*, exhibition catalogue, (Mexico: INBA/Museo de Arte Moderno, 2012), 120-133.

⁷ Jennifer Josten, "Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en la década de los sesenta" in *(Ready)Media. Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga, Eds. (Mexico: Conaculta, 2012), 118-132.



Wolfgang Tillmans. *Moonrise Puerto Rico*, 1995.
Detalle de la obra. Colección Museo Tamayo
Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.

WOLFGANG TILLMANS Y LA VERACIDAD DEL MEDIO

ALBERTO RÍOS DE LA ROSA

“Una fotografía nunca puede ser estable y perfecta, y me gusta la forma en que está en flujo constante”¹

W.T.

La fotografía de Wolfgang Tillmans lleva al espectador a una experiencia inmediata, casi instantánea, de contacto con una realidad ajena aunque atrayente. Su trabajo se evoca en sus propias experiencias, el mundo que le rodea, sus preocupaciones políticas y sociales, además de sus intereses estéticos y con la historia de la fotografía desde

un punto más formal. Ya sea a través de sus imágenes sociales, abstractas o por medio de la experiencia del paisaje y la naturaleza, le ha dado un nuevo significado a la fotografía y a la forma en la que las imágenes son presentadas y entendidas. Como el primer fotógrafo en haber ganado el Turner Prize en 2000 otorgado por la Tate Britain, Tillmans no deja de cuestionar la veracidad del medio fotográfico retomando la herencia de las prácticas conceptuales de los años setenta en la que el medio fungió como la forma de encontrar la verdad por y para el arte.

Tillmans parte de las prácticas semióticas de la fotografía conceptual de los años setenta, y particularmente de artistas como Ed Ruscha, Dan Graham o Bernd y Hilla Becher, quienes redujeron la fotografía a un nivel funcional privilegiando sus atribuciones como documento y forma de registro más allá de sus atributos técnicos. La práctica de Tillmans, sin embargo, va un paso más allá en el que las propiedades formales y funcionales de la fotografía se mezclan con su interés en la presentación de las imágenes, permitiendo una dinámica visual que evidencia la relación entre el fotógrafo y la obra en un determinado momento. La insistencia del artista sobre

la importancia del contenido y el contexto de la obra se torna más clara cuando se instala en la sala de exposición; a través de múltiples técnicas de instalación, Tillmans abandona las nociones tradicionales al exponer en una galería y aborda métodos más personales como exhibir en fotocopias a principios de los años noventa o en gabinetes museográficos con imágenes intervenidas de revistas o periódicos.

Al observar *Empire (avalanche)* [Imperio (Avalancha), 2005], de la colección del Museo Tamayo, el espectador se enfrenta a una imagen de dos metros de alto por dos y medio metros de largo que, a primera vista, parece ser abstracta. La imagen, sin embargo, es una fotografía que muestra un paisaje montañoso, árido y desolado. En primer plano, un montículo de rocas que hacen referencia a su nombre, pareciendo que la fotografía fue tomada justo después de que hubiese un desprendimiento. En segundo plano, la imagen de una pared montañosa de la que pocos detalles pueden ser rescatados. Esta fotografía pertenece a la serie *Empire*, la cual está basada en imágenes que el artista tomó entre 1991 y 2005, cuyo proceso fue pasarlas por una fotocopidora o fax para después escanearlas a la más alta resolución posible y convertirlas en impresiones enmarcadas a gran escala. El resultado es el alto contraste y la sobreexposición de la imagen en conjunto con la evidencia de incidentes menores de la superficie como se muestra en las rocas o la arena.

Tillmans no sólo presenta imágenes elocuentes en términos de color, composición, textura, luz o contraste, sino representaciones que parecen contener un significado dotado de sentidos, en el

caso de *Empire (avalanche)*, de soledad. Dentro de su contenido estético y emocional, existe también un discurso semiótico dentro de la imagen, basado en lo que se ve y en lo que no se puede ver pero se intuye, al leer la imagen más allá de su superficie material. El concepto de avalancha puede remitir al espectador a algo oculto, atrapado por un alud de rocas que no nos lleva a ninguna dirección y nos muestra tan sólo una pequeña porción de lo que quizás es un gran deslave, sin referencias culturales o geográficas. No obstante, hay un dinamismo inherente que provoca una sensación de movimiento continuo, de evolución en la que el pasado prehistórico está presente. Tillmans se limita a explicar la fuerza de la imagen a través de su superficie, lo cual crea una referencia inevitable a las imágenes de las caminatas de Richard Long a finales de los años sesenta, en las que se limitaba a fotografiar paisajes que encontraba en su camino.

A través de la fotografía y los procesos por los que ésta pasa antes de ser expuesta, Tillmans envuelve al espectador en una sucesión de emociones y sensaciones psicológicas distintas e incluso opuestas tanto en sus imágenes de paisajes como en aquellas en las que se muestran personas. *Moonrise Puerto Rico* (Salida de luna Puerto Rico, 1995) muestra a dos hombres en la playa viendo a la luna sobre el mar y dándole la espalda al fotógrafo. La narrativa visual en la fotografía de Tillmans se asemeja claramente a algunos paisajes románticos del siglo XIX, aunque también ha sido comparado con la obra de Nan Goldin no sólo por la estética del “snapshot” (fotografía instantánea) sino por la representación de las escenas ordinarias y eventos mundanos de la vida

bohemia. En este punto, el artista trabaja con los personajes, que a menudo son sus amigos y a los que se refiere como sus “cómplices”, para componer imágenes que se muestran con un aire de informalidad. Los objetos, escenarios e incluso la ropa usada por sus “cómplices” son tan importantes como los propios sujetos.

Las fotografías tanto abstractas como figurativas de Tillmans relacionan una narrativa social con el paisaje y la naturaleza, reflejando una unidad en su visión y temperamento. Lo que mantiene actual el trabajo del artista es su capacidad de combinar las ideas y los métodos convencionales de la imagen, aquellos factores formales como lo son el color, la textura o la composición con una aproximación coherente y un enfoque abierto para su ordenamiento y presentación.

¹ “Interview: Peter Halley in Conversation with Wolfgang Tillmans”, *Wolfgang Tillmans* (Londres: Phaidon Press, 2002), 28.



Wolfgang Tillmans. *Empire (avalanche)*, 2005.
Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.

Wolfgang Tillmans and the Truthfulness of the Medium

Alberto Ríos de la Rosa

“A photograph can never be stable and perfect and protected, and I like the way it is constantly in flux.”¹

—Wolfgang Tillmans

Wolfgang Tillmans’s photographs give spectators an immediate, almost instantaneous impression of contact with a foreign yet alluring reality. His work evokes his own experiences, the world around him, his political and social viewpoints, and his more formal interest in aesthetics and in the history of photography. Whether his images deal with the social, with abstraction, or with the experience of landscape and nature, they have lent a new significance to photography and to the way in which images are presented and understood. As the first photographer to have won the Turner Prize—awarded to him by Tate Britain in 2000—Tillmans questions the truthfulness of the photographic medium by revising the legacy of conceptual practices from the 1970s, when the medium functioned as the means of ascertaining the truth through art as well as for art.

Tillmans bases himself on the semiotic practices of 1970s conceptual photography, and particularly on the work of artists such as Ed Ruscha, Dan Graham or Bernd and Hilla Becher, who reduced photography to a functional level, focusing on its qualities as a document and record rather than on its technical possibilities. Tillmans’s prac-



Wolfgang Tillmans. *Moonrise Puerto Rico*, 1995. Collection of Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.

tice, however, goes one step further in that he combines the formal and functional properties of photography with his interest in how images are presented; this allows a visual dynamic that evinces the relationship between the photographer and his work at a specific time. The artist’s insistence on the importance of both the work’s content and context becomes clearer when it is installed in the gallery; using multiple installation strategies, Tillmans has forsaken the traditional format of gallery exhibition and introduced more personal methods, like showing photocopies in the early 1990s or display cases with pictures he altered from magazines and newspapers.

In *Empire (Avalanche)*, 2005, from the Museo Tamayo collection, the viewer faces an image two meters tall by two and a half meters wide that, at least at first, may appear to be abstract. The photograph nonetheless depicts an arid, desolate, mountainous landscape. In the foreground, a slope covered in rocks is apparently the event to which the piece’s title refers, as the photograph seems to have been taken

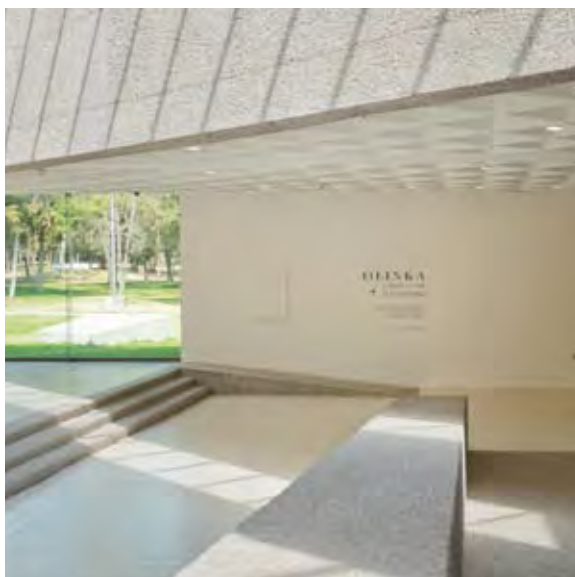
soon after the landslide occurred. In the middle ground, we see a sheer rock face that reveals little detail. This photograph belongs to the *Empire* series, which is comprised of images that the artist shot from 1991 to 2005, which he photocopied or faxed, then scanned at the highest possible resolution and made into large-format prints. The result is a high-contrast, overexposed image containing evidence of minor surface events, as shown by the rocks and sand. Tillmans's images are not only eloquent in terms of color, composition, texture, light and contrast, but seem to contain meaning infused with feeling—in this case, loneliness. In the image's aesthetic and emotional content, there is also a semiotic discourse, based on what we can see and what we cannot see but can nonetheless intuit by reading beyond the image's material surface. The notion of avalanche can remind us of something invisible, buried under a ton of rocks that provide no clues and that are perhaps only a small fraction of a much larger landslide, one bereft of cultural or geographic references. Nevertheless, there is still an inherent dynamism that lends the scene a sensation of continuous movement, of evolution in which the prehistoric past is made present. Tillmans limits himself to explaining the image's power through its surface, inevitably establishing a reference to the pictures that Richard Long took of the landscape along his walks in the 1970s.

Using photography and the processes it undergoes before it is exhibited, Tillmans immerses the viewer in a series of different or even contradictory emotions and moods in his images

of landscapes as well as in those depicting people. *Moonrise Puerto Rico*, 1995, shows two men on the beach watching the moon over the ocean with their backs to the photographer. The visual narrative in Tillmans's photograph echoes romantic landscapes of the nineteenth century, though his work has also been compared to Nan Goldin's, not only for its "snapshot aesthetic" but for its depiction of ordinary events in the everyday life of otherwise marginalized communities. The artist works with the people he photographs—who are often his friends, and whom he calls his "accomplices"—in order to compose images that appear casual, uncontrived. The objects, settings and even the clothes worn by his "accomplices" are as important as the subjects themselves. Tillmans's photographs, whether figurative or abstract, relate the landscape and nature to a social narrative, reflecting a unity in his vision and state of mind. What keeps this artist's work current is his capacity to combine conventional notions and methods of image-making—formal aspects such as color, texture or composition—with a coherent, open-ended approach to its arrangement and presentation.

Translated by Richard Moszka

¹ "Interview: Peter Halley in Conversation with Wolfgang Tillmans", Wolfgang Tillmans (London: Phaidon Press, 2002), 28.



Vista de entrada a la exposición *Olinka, o donde se crea el movimiento*. Foto: Paolo Montalvo.

LAS FUERZAS DE LO ADVERSO. OLINKA, O DONDE SE CREA EL MOVIMIENTO

VIOLETA PELÁEZ

La construcción de una ciudad creadora en donde confluirían artistas, poetas, científicos y filósofos, un proyecto que habitaba la mente del Dr. Atl desde 1940, sería un lugar dinámico, abierto al diálogo, la reflexión y la investigación. El nombre de este lugar idílico no podría ser otro que Olinka –de la raíz náhuatl *Ollin* (movimiento)– y constituye el entendimiento del arte para Atl como un poder activo, es decir, el proceso que realiza el cerebro humano para crear. Basada en este proyecto que nunca llegó a concretarse,

es como se genera la exposición *Olinka, o donde se crea el movimiento*, con piezas que se han cruzado con la historia y que el curador Adam Szymczyk reunió para reinterpretar no como un concepto detenido, suspendido e inamovible, sino como un material fluido que despierta de un letargo. La muestra incluyó poesía, pintura, escultura, collage, video y fotografía. Son obras que dialogan entre sí y trascienden su punto de partida, así como el movimiento que las originó y los motivos de su creación como respuesta a un suceso específico. Encontramos estos cuerpos despojados de sus antecedentes convirtiéndose en una cosmogonía.

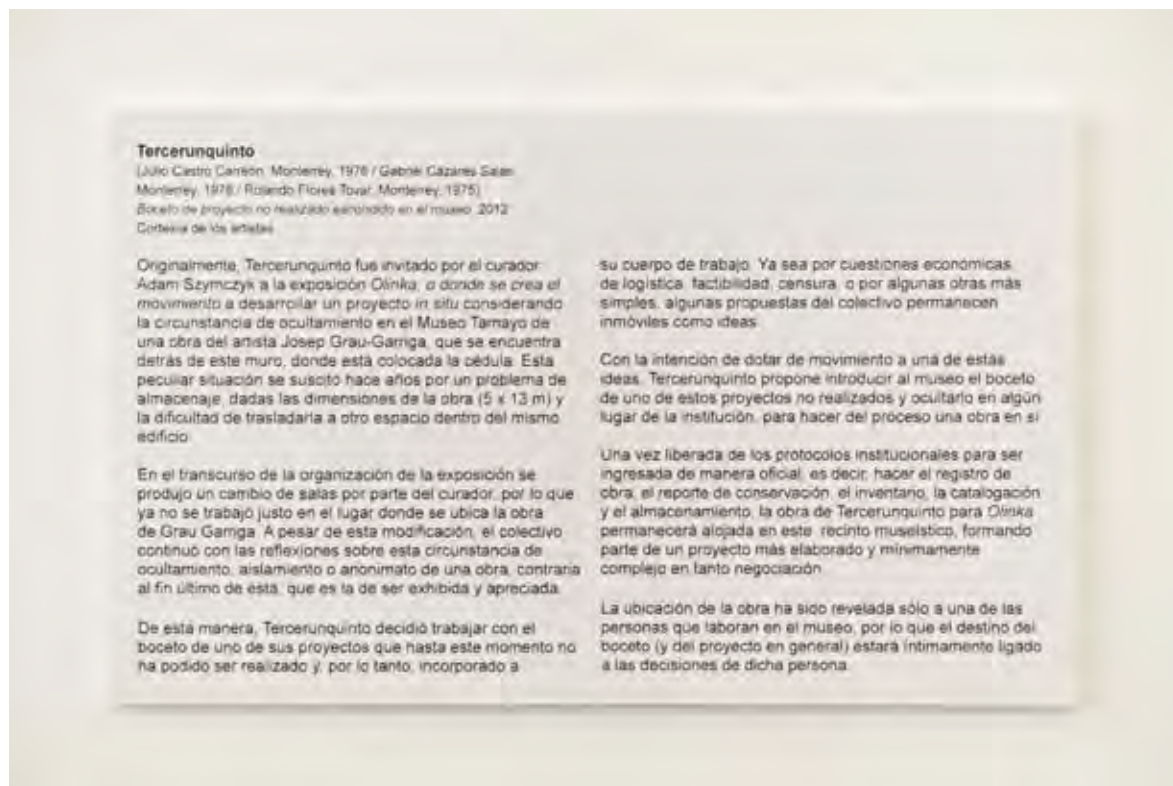
La historia puede ser un fenómeno mediático manipulado por el poder o, por el contrario, el inicio de una revolución estética; presenciamos la gestación de un cuerpo en el que diferentes aristas brillan como puntos suspendidos por encima del tiempo, como frescas interpretaciones del mundo. En este sentido, la yuxtaposición de las obras expresa esta visión integradora, una fuerza invisible que las convierte en un universo en constante expansión, en diálogo permanente con su materia, reinventándose a sí misma, regenerándose.

CONTRA LA VISIÓN ANTROPOLÓGICA Y LA CRÍTICA

La lectura de Szymczyk –fuera de los convencionalismos de la visión antropológica e histórica (cronológica) de las piezas– queda plasmada en la cuidadosa selección de las obras y el discurso de sus autores. En la participación del colectivo regiomontano Tercerunquinto hay una declaración del arte que no vemos: la pieza oculta en la institución. La cédula señala: *Boceto de proyecto no realizado escondido en el museo*; ésta es una crítica/similitud/homenaje a diversos proyectos no realizados que tienen como celda al museo más que como espacio de exhibición. La obra no expuesta, aislada y en gestación es efectivamente un concepto.

El colectivo entregó este boceto de forma deliberada a una sola persona del museo, una ausencia presente. Este aspecto habla de la desactivación de la obra y su conversión en “documentos” archivados en el tiempo, como su único reconocimiento o validación a través de su exposición en el museo. Observamos hacia el vacío de la cédula, cayendo en una paradoja infinita: *Esto no es una pipa* parece decir, esto no está presente, pero existe, esto no está hecho, pero el declarar que podría estarlo es arte. El choque de la reflexión sigue guardando los ángulos de figuras imposibles.

La propuesta artística de Tercerunquinto es una especie de prólogo, en la sala, para una serie de documentos que hablan de la idílica ciudad de Olinka y su planeación, un proyecto que se antojaba



Cédula de obra del colectivo Tercerunquinto. Foto: Paolo Montalvo.



Dibujos de Mariana Castillo Deball. Foto: Paolo Montalvo.

monumental y cuyas entrañas podemos ver expuestas como un animal desmembrado en la memoria, exhibiéndose como punto de partida para las obras y los textos que conforman la muestra. Este archivo testimonial de hojas desprendidas se enlaza con tres dibujos de Mariana Castillo Deball: *La piel del Venado*, *La muerte alimentada con la vida en el último compás* y *Lo que fue una población de jeroglíficos* (todas de 2011). En éstas, Castillo Deball explora los rastros de una civilización extinta con una muestra reflexiva sobre el tema de la arqueología y los mitos levantados a su alrededor, lo *verdadero*, lo *encontrado* y su origen como revelación.

Olinka es la declaración de lo no definitivo, partículas suspendidas por encima del tiempo lineal, una escisión que surge en la estructura de lo inmaterial

presentándose como un collage de fuerzas naturales adversas que se conjuntan como un organismo del que emergen palpitaciones impactando a quienes transitan por su interior, Olinka está viva (latente) y lanza señales que se separan como refracciones de un prisma.

En la obra de Susan Hiller somos testigos de la transustanciación de la materia: en *Measure by Measure* (1993-2012), podemos ver cuatro jarras de cristal sobre una repisa, en cada una hay cinco buretas graduadas que contienen las cenizas de varias pinturas de la artista. La obra cambió físicamente, en este reducto se encuentra la refracción del discurso de una materia a otra, la conversión del archivo a cenizas y a su reinterpretación, en contraposición al pensamiento antropológico. ¿Las largas buretas anuncian el tamaño de sus



Susan Hiller. *Measure by Measure*, 1993-2012. Foto: Paolo Montalvo.

lienzos originales? ¿Hay más de una obra contenida en cada bureta? *La materia no se crea ni se destruye...* lo hemos escuchado ya, vemos el fin y el origen de la obra con la medición como elemento clave, la comprobación de la ley de la conservación. Mediante las buretas se intenta medir no sólo la materia, sino la sustancia, el discurso, los ciclos, los pesos y sus formas, así como la oposición a ese orden.

PARALELISMO Y FENÓMENO

El arte puede vivirse como un fenómeno paralelo a la historia pues ésta es un instante en el tiempo y sus rastros; es la evidencia del pasado como hecho de sus implicaciones y consecuencias que se atrapan, se escriben, se modifican. El arte es el monolito irreductible de la

historia, presente perfecto; Szymczyk habla de esta lectura como un abismo, una conclusión a la que se llega a través de la visión arrebatadora de las piezas como espacios incorruptibles. Habrá forma de corromper la historia, pero el arte en su universo une perspectivas y antecede incluso al estudio antropológico y su clasificación.

El arte trastocado por un huracán sobre los lienzos de Vivian Suter es una nueva visión de sus pinturas; en *Ágata* (2005-2012) y *Mantas colgadas* (2010-2012), constatamos la fuerza de la naturaleza que interviene poderosamente el trabajo de la artista, los lienzos se encuentran desgarrados, afectados por la humedad y el barro, son la muestra de este movimiento, del constante cambio y su pasar cíclico, furioso. De alguna manera los elementos de esta muestra

afectan nuestra visión, constituyen poderosas explosiones como las que llenaban la vida del Dr. Atl, personificación del agua misma, poderosa, metálica, abierta; como la pieza de Thea Djordjadze *Black Open Waters* (Aguas negras abiertas, 2012): nueve estructuras rectangulares de acero con esquinas redondeadas que bajan del techo a manera de cortinas, estructuras abiertas que parecen ser sólo líneas, ventanas que atrapan fragmentos de otras obras para convertirse en el agua que transforma; los elementos rasgan el pasado convirtiéndolo en obra presente y continua.

La artista Nairy Baghramian con su propuesta cuestiona de nuevo al museo como lugar determinante para la exhibición de obra. Dividió su escultura *Fugue* (Fuga, 2012) en dos partes. Una de ellas la mudó al exterior del museo, pero pudo ser observada desde adentro, y al mismo tiempo, ese bloque de cemento gris observó al espectador del interior del edificio, en la libertad de su espacio abierto.

En esta danza cósmica, algunos poemas de Nahui Olin –voces y ecos de su figura indomable– poblaron las salas para dar cuenta y dimensión de su intenso paso por el universo artístico del México que despertaba en los años cuarenta.

Nahui Olin fue también un huracán: todo lo transformaba con su esencia; el Dr. Atl escribió sobre ella: “Fulgor vertiginoso. Radiación destructora de la muerte. Ansia luminosa de mayor esplendor.”¹ Nahui sostuvo una relación apasionada, caótica y vibrante con el Dr. Atl, la cual no logró con Manuel Rodríguez Lozano, su primer esposo, quien pintó una de las obras más

representativas del México contemporáneo de los años veinte: *El Taxi* (1924) *Retrato de Salvador Novo*.

Nahui Olin como figura de este movimiento artístico posrevolucionario reconoce este suceso en el que se vuelve fuerza en incesante modificación cuando escribe: “Mi nombre es como el de todas las cosas: sin principio ni fin.” Noria infinita en su cíclico andar, la exposición transpira un perfume de musa transgresora. También formaron parte de esta propuesta grandes cuadros de Paulina Olowaska; dibujos y un video de Kate Davis; collages de Elisabeth Wild; fotografías en blanco y negro que se unen a motivos huicholes en la instalación de Danh Vo; una composición para piano de Ross Birrell; el video de Birrell y David Harding en colaboración la Orquesta Juvenil Esperanza Azteca de Ciudad Juárez de Fundación Azteca; y el cuaderno de notas de Harding sobre el Dr. Atl y Olinka.

Olinka es un cuerpo inacabado, expuesto; sus piezas parecen haber sido arrancadas de otros seres, organismos que hacen una simbiosis, alimentándose de sus orígenes distantes y opuestos, enfrentados y vibrantes que cimbran aún las paredes del pensamiento.

¹ Mónica Barrón Echaury, *Yo soy el Dr. Atl, porque soy el Dr. Atl*, expedientes digitales del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011.



The forces of the adverse.
Olinka, or Where Movement Is Created
 Violeta Peláez

The construction of a creative city wherein artists, poets, scientists, and philosophers converge, a project that inhabited the mind of Dr. Atl from 1940, would be a dynamic place, open to dialogue, reflection, and research. The name of this idyllic place could be none other than Olinka—from the Nahuatl root *Ollin* (movement)—and constitutes Atl’s understanding of art as an active power, that is, the process that the human brain performs in order to create. The exhibition, *Olinka, or Where Movement Is Created*, is based on this project, which was never made concrete. Bringing together pieces that have been crossed with history, curator Adam Szymczyk reinterprets Atl’s imaginary city not as a frustrated concept, suspended and immovable, but rather as a fluid material to be awoken from its slumber. The show includes poetry, painting, sculpture, collage, video, and photography. These are works that have a dialogue among themselves, and transcend their point of origin, as well as the movement that originated them and the motives of their creation as a response to a specific event. We find these bodies stripped of their antecedents, becoming a cosmogony.

History can be a media phenomenon manipulated by power or, on the contrary, the beginning of an aesthetic revolution; we are witnessing the gestation of a body in which different artists shine like points suspended over time, as fresh interpretations of the world.

In this sense the juxtaposition of these works expresses such an integrating vision, an invisible force that turns them into a universe in constant expansion, in permanent dialogue with its material components, reinventing itself, regenerating.

**AGAINST ANTHROPOLOGICAL VISION
AND CRITIQUE**

Szymczyk’s reading—outside the conventionalisms of an anthropological or historical (chronological) vision of the pieces—is captured in his careful selection of works and in the discourses of their authors. In the participation of the Monterrey collective *Tercerunquinto* there is a declaration of art that we do not see: the piece hidden within the institution. The wall label reads: *Boceto de proyecto no realizado escondido en el museo* [Sketch of an unfinished project hidden in the museum]; this is a critique of/facsimile of/homage to different unfinished projects for which the museum is more of a prison cell than a space of exhibition. The unexhibited work, isolated and in gestation, is indeed a concept. The collective deliberately delivered this sketch to a single person at the museum, a present absence. This aspect speaks of the deactivation of the work and its conversion into “documents” archived in time as its only acknowledgement or validation through their exhibition in the museum. Observing the emptiness of the label,

we fall into an infinite paradox: *This is not a pipe*, it seems to say. This is not present, but it exists; this is not made, but to declare that it could be so is art. The clash of reflection continues to hold the angles of impossible figures.

Tercerunquinto's artistic proposal is a sort of prologue, in the galleries, to a series of documents that speak of the idyllic city of Olinka and its planning, a project that seemed to be monumental and whose entrails we can see exposed like a dismembered animal in memory, exhibited as a point of departure for the works and texts that make up the exhibition. This testimonial archive of detached sheets of paper is interlaced with three drawings by Mariana Castillo Deball: *La piel del Venado* [The Skin of the Deer], *La muerte alimentada con la vida en el último compás* [Death fed with life in the first and last beat], and *Lo que fue una población de jeroglíficos* [What was a population of hieroglyphics] (all from 2011). In these, Castillo Deball explores the faces of an extinct civilization with a reflexive display on the theme of archaeology and the myths erected around it, *the truthful, the found*, and their origin as revelation.

Olinka is the declaration of the undefinitive, particles suspended above linear time, a rift that emerges in the structure of the immaterial, presenting itself as a collage of adverse natural forces that come together as an organism from which palpitations emerge, impacting whomever might travel through their interior. Olinka is alive (latent) and throws off signals that separate out like refractions from a prism.

In Susan Hiller's piece we are witnesses of the transubstantiation

of matter: in *Measure by Measure* (1993-2012), we can see four glass jars on a shelf, each of which holds five graduated burettes containing the ashes of several of the artist's paintings. The piece changed physically, in this redoubt is found the refraction of the discourse of one material to another, the conversion of the archive to ashes and to its reinterpretation, counterpoised against anthropological thought. Do the lengths of the burettes announce the size of their original canvases? Is there more than one work contained in each burette? *Matter can neither be created nor destroyed...* We have heard it before, we see the end and the origin of the work with measurement as a key element, the proof of the law of conservation. By way of the burettes, an attempt is made to measure not only matter, but substance, discourse, cycles, weights and their forms, as well as the opposition to that order.

PARALLELISM AND PHENOMENON

Art can be lived as a phenomenon parallel to history, since the latter is an instant in time and its faces; it is the evidence of the past as a fact of its implications and consequences that are trapped, written, modified. Art is the irreducible monolith of history, present perfect; Szymczyk speaks of this reading as an abyss, a conclusion which is arrived at through the grasping vision of the pieces as incorruptible spaces. There will be a way to corrupt history, but art brings perspectives together in its universe and predates even anthropological study and its classifications.

Art twisted by a hurricane on the canvases of Vivian Suter offers a new vision of her paintings: in *Ágata* (2005-2012) and *Mantas colgadas* [Hung blankets] (2010-2012), we attest to a force of nature that has intervened powerfully in the artist's work. The canvases, torn and weathered by humidity and clay, display this movement of constant change and its cyclical, furious passing. Somehow, the elements of this display affect our vision. They constitute powerful explosions like those that filled the life of Dr. Atl, the personification of water itself, powerful, metallic, open; like the piece by Thea Djordjadze, *Black Open Waters* (2012): nine rectangular steel structures with rounded corners that come down from the ceiling like curtains, open structures that seem to be just lines, windows that trap fragments of other works to become the water that transforms. The elements rip up the past, turning it into a present, continuous work.

With her proposal, the artist Nairy Baghramian again questions the museum as a determining place for the exhibition of work. She divided her sculpture *Fugue* (2012) in two. She moved one part outside the museum, where it can still be seen from within, while at the same time, that block of grey cement observes the spectator inside the building, from the freedom of its open space.

In this cosmic dance, some of Nahui Olin's poems—voices and echoes of her indomitable figure—populate the halls to give an account of and a dimension to her intense passage through the artistic universe of a Mexico that was awakening in the 1940s.



Thea Djordjadze. *Black Open Waters*, 2012.
Photo: Paolo Montalvo.



Nairy Baghramian. *Fugue*, 2012.
Photo: Paolo Montalvo.

Nahui Olin was a hurricane, too: she transformed all with her essence. Dr. Atl wrote of her: "Vertiginous brilliance. Destructive radiation of death. Luminous longing of greatest splendor."¹ Nahui sustained an impassioned, chaotic and vibrant relationship with Dr. Atl, which she had not achieved with Manuel Rodríguez Lozano, her first husband, who painted one of the works most representative of the contemporary Mexico of the 1920s: *El Taxi* (1924), *Retrato de Salvador Novo* [Portrait of Salvador Novo].

A figure of this post-revolutionary artistic movement, Nahui Olin recognized this event in which she became



View of the exhibition *Olinka, or Where Movement Is Created*. Photo: Paolo Montalvo.

a force in endless modification when she wrote: “My name is like that of all things: with neither beginning nor end.” A waterwheel, infinite in its cyclical movement, the exhibition transpires a perfume of a transgressive muse. This project also includes great paintings by Paulina Olowaska, drawings and a video by Kate Davis, collages by Elisabeth Wild, black and white photographs brought together with Huichol motifs in Danh Vo’s installation, a piano composition by Ross Birrell, a video by Birrell and David Harding in collaboration with the Fundación Azteca’s Orquesta Juvenil Esperanza Azteca of Ciudad Juárez, and Harding’s notebook about Dr. Atl and Olinka.

Olinka is an unfinished, exposed body; its pieces seem to have been torn from other beings, organisms that

create a symbiosis, nourished by their origins—distant, opposed, confronted, and vibrant—which still shake the walls of thought.

Translated by Christopher Fraga

¹ Mónica Barrón Echaury, *Yo soy el Dr. Atl, porque soy el Dr. Atl*, digital files of the Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011.



Vista de la exposición *El mañana ya estuvo aquí*.
Foto: Paolo Montalvo.

EL FUTURO, ESE ABISMO

JESÚS PACHECO

“No hay más futuro que volver a la arcilla.”

Allen Ginsberg

Cuando sostuvo que las cosas no son como en realidad fueron, sino como se las recuerda, Elia Kazan dio en el clavo. ¿Pero qué pasa cuando las cosas aún no habían sido cuando se les recordó, es decir, cuando todavía no superaban su condición de simple posibilidad en la imaginación especulativa del artista y que fueron cobrando forma teniendo como inspiración los miedos, las ansiedades y las más delirantes promesas de modernidad?

Múltiples y muy variadas fueron las maneras de recordar el futuro que los artistas incluidos en *El mañana ya estuvo aquí* decidieron recuperar para sus piezas, aquellos objetos históricos que, en conjunto, sirven para componer una gran imagen de los años de la angustia desatada por la Guerra Fría, y que hoy, reinterpretados, convertidos en tema y medio, nos invitan a ver el pasado –la visión de futuro que había en el pasado–, a realizar una inmersión en la memoria histórica con ojo crítico o mirada irónica, según sea pertinente.

Los dibujos a tinta que forman parte del comité de bienvenida a la exposición se leen de inmediato como una declaración de intenciones de lo que veremos en el recorrido por los cinco núcleos temáticos que componen la exposición. Se trata de los retratos de Walter Benjamin en los que el peruano Fernando Bryce decidió situar al teórico alemán, a Dora Benjamin y a Asja Lascis al lado del documento oficial –también dibujado– de la entrada de Benjamin a Portbou, el pueblo español donde



Fernando Bryce. *Walter Benjamín*, 2012. Foto: Paolo Montalvo.

muriera en circunstancias inciertas, conviviendo además con frases de su ideario, como esa que alude a la descomposición de la historia en imágenes, más que en narrativas. Fragmentos de vida, obra e ideología se entrelazan en la serie *Walter Benjamín* (2002) de Bryce para conformar una pieza que alude a la politización del arte (con la presencia de Benjamin como protagonista), a la paranoia (con la mención a Portbou) y al arte mismo (con los claroscuros en tinta dispuestos con sobria elegancia); ése capaz de poseer la experiencia de lo irrepetible y el don de la singularidad, es decir, de poseer la consabida aura.

La pieza de Bryce es declaración de intenciones porque –si bien los casi 40 artistas que conforman la muestra fueron reunidos por sus distintos abordajes de

la historia y sus diversas maneras de invocar al futuro– en las obras de *El mañana ya estuvo aquí* está el potencial de los múltiples acercamientos y la aproximación no lineal a un estado de ánimo –más que a un pasaje de la historia– detonado por la Guerra Fría y los fantasmas e incertidumbres que trajo consigo. Además, cada pieza de la exposición puede erigirse en un hipotético artefacto para trasladarse hacia atrás y hacia adelante en la memoria y, por lo tanto, en el tiempo...

Descorrido el velo que significó el final de la Guerra Fría, llegaron más escalofríos; uno de ellos, quizá el mayor: la realidad que se nos había mostrado y la que se nos había permitido imaginar iban mucho más lejos que aquellos datos objetivos e infalibles. La realidad era de una diversidad abrumadora, una en la



Gerard Byrne. *1984 and Beyond*, 2007. Foto: Paolo Montalvo.

que cualquier idea de planificación o modernidad quedarían rápidamente en el pasado, y cualquier representación de un mundo idealizado alcanzaría el estado ruinoso o la obsolescencia en lapsos cada vez más cortos.

Las visiones de futuro más elaboradas, las provenientes de la imaginación hiperactiva de escritores de ciencia ficción, evidencian sus límites en una de las obras que, se nos dice, cumple una función articuladora en la exposición: el irlandés Gerard Byrne, famoso por sus recreaciones audiovisuales de conversaciones en momentos históricos específicos, se dio a la tarea en *1984 and Beyond* (1984 y más allá, 2007) de llevar a imágenes y sonido varias entrevistas con doce escritores de ciencia ficción, publicadas por la revista *Playboy* en 1963. En aquel verano,

las conversaciones buscaban versar en torno a predicciones sobre lo que imaginaban sería el mundo de dos a tres décadas después.

Para hacer dialogar el futuro con el pasado –y de regreso–, Byrne transforma en performances discursivos las ideas vertidas en aquellas entrevistas que incluyeron a Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, Algis Budrys y Frederik Pohl. Aquí, sus respuestas –reproducidas en voz alta por actores holandeses en acentos que obligan a perder la brújula de sus orígenes– quedan transformadas en arroyos de palabras hasta casi dar forma a piezas escultóricas compuestas por frases, unas que conviven con las expuestas en escenarios evidentemente modernistas (como el Pabellón Sonsbeek, de Gerrit Rietveld, diseñado en 1955 para desple-

gar en él diversas esculturas de la llamada “geometría del miedo”).

Y una vez más, el drama de las predicciones y los viajes temporales se manifiesta: Lo que alguna vez sonó futurista y avanzado, hoy suena avejentado, ruinoso, ingenuo o anacrónico. Cuanto más descabelladas suenan sus teorías, parecieran descripciones más de un capítulo de Los Supersónicos, que las de un futuro posible; eso sí, sazonadas con los deseos y los temores que han acompañado a la humanidad desde siempre: el miedo al otro (encuentros alienígenas), el impulso colonizador (la población de superficies afuera del planeta) y la búsqueda de extender los límites físicos y funcionales del cuerpo (sustancias que potencien cualquiera de nuestras capacidades o que incluso nos permitan vencer el sueño permanentemente o alcanzar la inmortalidad).

La Jetée, el filme de ciencia ficción de Chris Marker, es una referencia fundamental en el contexto de la exposición. Como en aquella narración distópica que transcurre en galerones subterráneos situados bajo las salas del Palais de Chaillot, en *El mañana ya estuvo aquí* cada obra se instituye a su modo en: 1) máquina del tiempo –unas veces, rudimentaria como ese antifaz hecho de cojines conectado a un par de cables; otras, tan sofisticada como la superposición de ideas con imágenes que va creando Marker a manera de laberinto para nuestra imaginación–; 2) en narración a partir de *stills* de un blanco y negro capaz de invocar fantasmas tanto del pasado como del futuro; y 3) en esa imagen que nos servirá de llave/ancla para ir y venir en el tiempo, imagen suficientemente

legible para obsesionarnos, pero de carácter lo bastante nebuloso para sembrar en nosotros la intriga y, por lo tanto, la obsesión.

El mañana ya estuvo aquí expone, sí, ejemplos abundantes del giro historiográfico que ha adoptado el arte contemporáneo, pero también se muestra como una inmersión en los límites de la imaginación. Podemos viajar en el tiempo hacia adelante, pero no más allá del límite que nos imponen las mismas ansiedades que detonaron nuestras urgencias de futuro; tampoco más allá de los límites que nos impone nuestra idea de modernidad. Ni más allá de nuestro propio final, como sucede al protagonista de *La Jetée*.

En *Parque Central*, Walter Benjamin escribe: “El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo.”¹ Sin poder evitarlo, pienso en las piezas de esta exposición como una serie de giros que en cada nueva mirada encontrarán órdenes nuevos. *Parque vertical*, de Pedro Reyes, es una reproducción del edificio triangular en desuso de Banobras que, hasta ahora, sólo sirve para indicarnos que estamos muy al norte del D.F. La obra puede verse como un gran caleidoscopio que además de reordenar, busca despojar al desecho modernista de su condición de ruina para no sólo inscribirlo en su obra siempre oscilante entre arquitectura y arte, sino para reciclarlo en un espacio verde con actividades que incidan en la comunidad e impacten en el ambiente.

Ya engolosinados con Benjamin, recojamos a manera de epílogo dos



fragmentos, uno del *Libro de los pasajes* y otro de *Imágenes que piensan, alusiones a la modernidad y a la memoria* que sin duda aluden a la labor a la que se entregaron los artistas convocados en *El mañana ya estuvo aquí*:

“No hubo época alguna que no se haya creído ‘moderna’ en un sentido excéntrico, y que no creyera estar plantada, de manera inmediata, ante el abismo. La desesperación de la conciencia de verse claramente situada en el centro de una crisis grave y decisiva para la humanidad resulta crónica. Cada tiempo aparece ante sí mismo en tanto tiempo nuevo, sin remedio.”²

“La memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo como se revuelve y se esparce la tierra.”³

¹ Walter Benjamin, “Central Park”, en *Selected Writings*, vol. 4, 1938-1940, Howard Eiland y Michael W. Jennings, eds., (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), 164.

² Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Howard Eiland y Kevin McLaughlin, trans., (Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press, 1999), 545 [S1a, 4].

³ Walter Benjamin, “Berlin Chronicle”, en *Selected Writings*, vol. 2, part 2, 1931-1934, Michael W. Jennings et al., eds., (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), 611.

Página anterior: Pedro Reyes. *Parque vertical*, 2002-2006. Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-CONACULTA.
Foto: Paolo Montalvo.

The future, that abyss

Jesús Pacheco

“There is no other future but
to become clay.”

Allen Ginsberg

When he maintained that things are not as they really were, but as they are remembered, Elia Kazan hit the nail on the head. But what occurs when things still have not happened at the moment they were remembered, that is, when they still had not overcome their condition of simple possibility in the speculative imagination of the artist, and took shape according to inspiration from fears, anxieties, and the most delirious promises of modernity?

The artists included in *Tomorrow Was Already Here* decided to recuperate multiple and quite varied ways of remembering the future for their pieces, those historical objects that, together, serve to make up a grand image of the years of anguish unleashed by the Cold War and that today, reinterpreted, transformed in their subject matter and media, invite us to see the past—the vision of the future that was there in the past—in order to immerse us in historical memory with a critical eye or an ironic gaze, according to whatever is pertinent.

The ink drawings that form part of the welcome committee to the exhibition read immediately as a declaration of intent of what we will see on our passage through the five thematic foci that make up the exhibition. These include portraits of Walter Benjamin, which Peruvian artist Fernando Bryce

decided to place the German theorist, Dora Benjamin and Asja Lascis beside the official document—also drawn—of Benjamin’s entry to Portbou, the Spanish town where he would die under uncertain circumstances; these also cohabitate with phrases from Benjamin’s ideology, like the one that alludes to the decomposition of history into images, rather than narratives. Fragments of life, work, and ideology are interlaced in Bryce’s series *Walter Benjamin* (2002), giving shape to a piece that alludes to the politicization of art (with the presence of Benjamin as a protagonist), to paranoia (with the mention of Portbou), and to art itself (with the ink chiaroscuros, arranged with restrained elegance), the lattermost being capable of having the experience of the unrepeatable and the gift of singularity, that is, to have the renowned aura.

Bryce’s piece is a declaration of intent because, although the almost 40 artists that make up the show were brought together because of their different treatments of history and their various ways of invoking the future, in the works of *Tomorrow Was Already Here* there is the potential for multiple approaches or a non-linear approach to a state of being—rather than to a passage of history—triggered by the Cold War and the phantasms and uncertainties that came with it. Additionally, each piece in the exhibition can rise to become a hypothetical artifact in order to be translated backward and forward in memory, and therefore in time...

With the withdrawal of the veil implied by the end of the Cold War, we found more reasons to shudder, one



View of the exhibition *Tomorrow Was Already Here*. Photo: Paolo Montalvo.

of which, perhaps the greatest, being that the reality that had been shown to us and the one we had been allowed to imagine both went much further than those objective and infallible data. Reality held an overwhelming diversity, one in which any idea of planning or modernity would quickly be left behind in the past, and any representation of an idealized world would be ruined or become obsolete in ever shorter intervals.

The most elaborate visions of the future, those that came from the hyperactive imaginations of science fiction writers, make evident their limits in one of the works that, we are told, fulfills an articulating function in the exhibition. The Irish artist Gerard Byrne, famous for his audiovisual recreations of conversations in specific

historical moments, tasked himself in *1984 and Beyond* (2007) with putting into images and sounds various interviews with twelve science fiction authors, published by *Playboy Magazine* in 1963. Their conversations that summer revolved around predictions about what they imagined the world would be like in two or three decades.

To make the future dialogue with the past—and to have the past talk back—Byrne transforms the topsyturvy ideas of such interviewees as Isaac Asimov, Arthur C. Clark, Ray Bradbury, Algis Budrys, and Frederik Pohl into discursive performances. Here, their answers—reproduced in spoken dialogue by Dutch actors whose accents of necessity lost the compass of their origins—are transformed into streams of words until these almost

become sculptural pieces made of phrases, some of which coexist with those that were exhibited in obviously modernist scenes (like Gerrit Rietveld's 'Sonsbeek Pavilion,' which he designed in 1955 to lay out diverse sculptures of the so-called "geometry of fear").

And once again, the drama of predictions and voyages in time is manifested: what once sounded futuristic and advanced now sounds old, tumbledown, ingenuous, or anachronistic. The more hare-brained their theories sound, the more they seem like descriptions from an episode of *The Jetsons* rather than a possible future, seasoned with the desires and fears that have accompanied humanity forever: fear of the Other (alien encounters), the colonizing impulse (the population of surfaces other than our planet), and the search to extend the physical and functional limits of the body (substances that make any of our capacities more powerful, or even allow us to overcome permanent sleep, or reach immortality).

Chris Marker's science fiction film, *La Jetée*, is a fundamental point of reference in the context of the exhibition. As in that dystopian narrative emplotted in subterranean galleries located beneath the halls of the Palais de Chaillot, in *Tomorrow Was Already Here* each work is instituted in its own way 1) in a time machine—sometimes rudimentary, like Marker's facemask made of cushions connected to a pair of cables, and others as sophisticated as the superimposition of ideas and images that Marker creates by way of a labyrinth for our imagination; 2) in a narrative composed of black and white stills capable of invoking ghosts both of the past and of the future; and 3) in

the image that will serve us as key/anchor to come and go in time, an image sufficiently legible to warrant our obsession with it, but of a character that is nebulous enough to intrigue and, thus, obsess us.

Indeed, *Tomorrow Was Already Here* displays abundant examples of the historiographic turn taken by contemporary art, but it also reveals itself to be an immersion in the limits of the imagination. We can travel forward in time, but no further than the limit imposed on us by the very anxieties that triggered our future urgencies; nor any further than the limits imposed by our idea of modernity; nor any further than our own end, as happens to the protagonist of *La Jetée*.

In *Central Park*, Walter Benjamin writes: "The course of history, seen in terms of the concept of catastrophe, can actually claim no more attention from thinkers than a child's kaleidoscope, which with every turn of the hand dissolves the established order into a new array."¹ Inevitably, I regard the pieces of this exhibition as a series of turns that, at every new glance, discover new arrays. *Parque vertical* [Vertical Park], by Pedro Reyes, is a reproduction of the unused, triangular Banobras building that, until now, has only served to tell us that we are very far north in Mexico City. The work can be seen as a great kaleidoscope, which, in addition to reordering, seeks to divest the modernist rubbish of its ruined condition not only in order to inscribe it in his work, ever oscillating between architecture and art, but also to recycle it into a green space through activities that would have an impact on the community and the environment.

Having by now grown fond of Benjamin, let us collect by way of epilogue two fragments, one from *The Arcades Project* and another from “Berlin Chronicle,” which without a doubt allude to the labor to which the artists brought together in *Tomorrow Was Already Here* delivered themselves. “There has never been an epoch that did not feel itself to be ‘modern’ in the sense of eccentric, and did not believe itself to be standing directly before an abyss. The desperately clear consciousness of being in the middle of a crisis is something chronic in humanity. Every age unavoidably seems to itself a new age.”² “[...] Memory is not an instrument for exploring the past but its theater. It is the medium of past experience, just as the earth is the medium in which dead cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging. [...] They must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil.”³

Translated by Christopher Fraga

¹ Walter Benjamin, “Central Park,” in *Selected Writings*, vol. 4, 1938-1940, Howard Eiland and Michael W. Jennings, eds. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), 164.

² Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin, trans. (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1999), 545 [S1a, 4].

³ Walter Benjamin, “Berlin Chronicle,” in *Selected Writings*, vol. 2, part 2, 1931-1934, Michael W. Jennings et al., eds. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), 611.



Views of the exhibition. Photo: Paolo Montalvo.



Johan Grimonprez. *Double Take*, 2009.
Foto: Paolo Montalvo.

A WILDERNESS OF MIRRORS. SOBRE ESPÍAS, ESPEJOS Y *DOUBLE TAKE*

JAVIER RIVERO

“Infinitos los veo, elementales
Ejecutores de un antiguo pacto,
Multiplicar el mundo como el acto
Generativo, insomnes y fatales.”

Jorge Luis Borges

En su célebre ensayo sobre los espejos, Umberto Eco señalaba que la magia de estos reside en lo que él llama una capacidad de extensividad-intrusividad. El espejo se trata de un artificio tan particular y valioso porque nos permite ver algo que el ojo desnudo jamás sería capaz de percibir: a nosotros mismos.¹ Es cierto que en el cuento “Veinticinco

de agosto, 1983” no se menciona de forma explícita la presencia de un espejo entre los dos Borges, sin embargo, lo genuinamente extraordinario del episodio es justo esta imposible confrontación de un Borges frente a otro Borges; se trata de una excepción a la ley según la cual existe sólo un *yo*.

Esta misma aberración es la que opera en el encuentro de Hitchcock consigo mismo en la película de Johan Grimonprez, *Double Take* (2009) –basada en el cuento de Borges ya mencionado–;² no obstante, hay algo inexorablemente distinto entre estos dos escenarios. En el caso de Borges el encuentro con su doble inicia con una sensación de confusión y desprecio que después da paso a un sentimiento de pesadumbre por la desaparición del otro Borges. Por otro lado, la narración en *voice-over* de *Double Take* inicia con las ominosas palabras: “Dicen que si alguno se encuentra con su doble, debe matarlo, o que él lo matará. No recuerdo bien cuál de los dos, pero la cuestión es que cuando hay dos del mismo, uno sale sobrando.

Al final del guión, uno de los dos debe morir.”³ La mención de Hitchcock sobre el veneno como su arma homicida de preferencia y el énfasis que se pone en las bebidas que les trae la mesera incluso nos permite pensar que la muerte del doble se trató de un asesinato. Esta hostilidad puede ser explicada gracias al marco histórico en el que se sitúa la película. El antagonismo entre Hitchcock y su doble no sólo funciona para articular la obsesión de este cineasta con el tema del *doppelgänger*, se trata también de una alegoría para representar la relación de poder entre la Unión Soviética y Estados Unidos durante la Guerra Fría. Como señala el *voice-over*, dentro de esta estructura, la sorpresa de encontrarse con un espejo, con la imagen propia pero invertida (es decir la del rival), es una cuestión de vida o muerte, de matar o morir.

En el contexto temporal y cultural de la Guerra Fría, la novela de espionaje alcanzó algunas de sus mayores expresiones en el espejo, pues estaba revestido de una carga similarmente fatal. Para el espía –el hombre sin rostro por excelencia– encontrarse con un doble, con una imagen que puede reconocer como la propia, sólo puede significar una cosa: que se encuentra frente a otro espía. Esto a su vez implica una amenaza. Al igual que en el encuentro de Hitchcock con su doble, uno de los dos debe morir antes de que el guión llegue a su final.

ESE ROSTRO QUE MIRA Y ES MIRADO

La inquietante capacidad de un espejo de duplicar y reduplicar fue uno de los fenómenos predilectos de Jorge Luis Borges.⁴ Por ejemplo, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, una de las poquísimas

fuentes sobre Tlön que logra encontrar especifica que en dicha tierra fantástica los espejos están prohibidos, ya que al igual que la paternidad tienen la abominable tendencia de multiplicar a los hombres.⁵ El mismo descubrimiento de Tlön es adjudicado a la conjunción de un espejo y una enciclopedia. Si bien es cierto que en “Veinticinco de agosto, 1983” no hay ningún espejo que opere entre los dos Borges, no podemos olvidar que el Borges viejo describe éste, su último sueño, como “el fatigado tema que me dieron los espejos y Stevenson.”⁶

Pero también es cierto que en el caso de este cuento Borges no se topa con un doble idéntico a sí mismo, más bien es un Borges más viejo, moribundo, el Borges de 1983. Eco advierte que incluso en el caso de los espejos más precisos, la imagen que en ellos se dibuja será inversa a la que tienen enfrente. Es causa de la ingenuidad y el ensimismamiento que el hombre juzgue ser el hombre dentro del espejo: “En cambio, quien evita comportarse como Alicia y no penetrar en el espejo, no sufre esa ilusión.”⁷ En ningún momento Borges confunde su identidad con la de su doble. Al contrario, todo el episodio es una pugna entre ambos por afirmar su identidad: yo estoy en el hotel de Androgué y tengo 61 años, yo estoy muriendo en la casa de Maipú y tengo 83 años. Al final del cuento, el Borges de 1983 enmudece y se desliza hacia la muerte.

Mientras que a Borges le inquietaban los espejos y su capacidad para replicar y repetir al mundo, Hitchcock se encontraba profundamente interesado en los dobles y en todas las oportunidades narrativas que estos ofrecen. No sólo exploró el tema en algunos de sus largometrajes más célebres: *Rebecca*

(1940); *Shadow of a Doubt* (1943); *Spellbound* (1945); *The Wrong Man* (1956); *Vertigo* (1958) y *North by Northwest* (1959)⁸ sino que también lo personificó al realizar brevísimos cameos en sus propias películas. Este interés de Hitchcock fue precisamente el que impulsó a Johan Grimonprez a lanzarse en la búsqueda de su doble, empresa que inició con *Looking for Alfred* (2005) y concluyó con *Double Take*. El encuentro de Hitchcock con su doble se suscita gracias a esta tendencia del cineasta por incluirse a sí mismo en sus películas: recibe la fatídica llamada que lo precipita al enfrentamiento con su *doppelganger* justo mientras uno de sus *body doubles* en el set de filmación se introduce en la escena que estaba grabando.

Este encuentro con su doble no es placentero, lo que está en juego es su vida. Tanto en las películas de Hitchcock como en *Double Take* la relación entre los dobles es un juego de tensión en el que se manifiesta el imperativo humano de confirmar la identidad y la individualidad. En la película de Grimonprez dicha tensión se expresa de distintas formas, quizás la más intrigante de ellas es la presencia de Ron Burrage, un genuino doble de Hitchcock quien interpretó el papel del cineasta en un sinnúmero de ocasiones e incluso se colocó en sus zapatos durante una celebración conmemorando los 100 años del natalicio de Hitchcock, tiempo después de su fallecimiento.

Jodi Dean comenta que es posible identificar una especie de ansiedad por un doble alarmantemente parecido a nosotros, pero ajeno al mismo tiempo.⁹ Aquí valdría la pena recordar cómo en su texto sobre 'lo inquietante' (*das unhe-*

imliche), Sigmund Freud ejemplifica esta sensación mediante un episodio en el que de forma abrupta se halló frente a un espejo y al principio creyó ver en él a un desconocido, sensación que no se disipó por completo una vez que entendió lo que sucedía.¹⁰ Freud recuerda el episodio como inquietante exactamente por un sentido de reconocimiento truncado, de reconocimiento acompañado por una amenaza a la identidad y a la supervivencia.

A WILDERNESS OF MIRRORS

"Me pareció haber visto algo en su rostro que era superior al mero dogma, sin darme cuenta de que era mi propia imagen. [...] 'Mira', dije, 'estamos envejeciendo y nos hemos pasado la vida buscando las debilidades en el sistema del otro. Comprendo los valores del Este como tú comprendes los de Occidente. En nuestro oficio sólo tenemos visión negativa'."¹¹

El espía es la encarnación de la falta de identidad, o al menos así son retratados en la novela de espionaje, un género que conoció algunas de sus obras mejor logradas y sus autores más reconocidos durante la Guerra Fría. Los espías habitan un mundo de sombras y espejos, de mensajes codificados y lenguajes secretos, de agentes dobles y hasta triples, de contraespionaje, mentiras y traiciones; constantemente cambian de rostro y de identidad; su supervivencia depende del anonimato. Como el Borges viejo le advertía al joven: "nada es raro en los sueños", consejo que en los laberintos que recorren los espías nos devuelve el eco "nada es raro en el espionaje". En el fragmento de *Thinker*, Taylor, *Solider*, *Spy* (1974)¹² uno de los



Johan Grimmonprez. *Double Take*, 2009. Still de la película.

ejemplos más sofisticados de este género,¹³ el protagonista, George Smiley, se reúne por primera vez con Karla, el agente ruso que será su némesis durante toda la saga que John Le Carré le dedica. ¿Y qué es este primer encuentro sino una auto-identificación, más sosegada pero igual de letal, a la que acontece cuando Hitchcock se topa consigo mismo en *Double Take*, aquella que según Eco sólo puede ser recreada por un espejo?

“Dos mitades de la misma manzana” es como Connie Sachs, soviétóloga del servicio de inteligencia británico, define la relación entre Smiley y Karla.

El maestro del espionaje ruso es la imagen contra la cual Smiley es capaz de identificarse a sí mismo. En un mundo donde todo podría ser falso, y donde la fría y constante lucha erosiona las ideologías que alguna vez sus soldados defendieron, esta identificación de uno mismo en la imagen de un adversario

es crítica. En la novela *The Honorable Schoolboy* (1977),¹⁴ cuya trama inicia después de que Smiley asume el control de la casi derrotada inteligencia británica tras haber descubierto un espía en el interior de su propio bando (*a mole* en inglés), lo primero que el agente británico hace es colocar una fotografía de Karla en su centro de comando. Muchos colaboradores se quejan de semejante excentricidad, pero como comenta Buzard, la imagen de Karla es lo único que da sentido a toda la lucha de Smiley: “Si él es el enemigo, entonces sé quién soy yo”.¹⁵

En el contexto de la novela de espionaje, preservar la identidad propia, a manera de engaños o de cualquier otro método, es igual de importante que tergiversar o revertir la identidad del adversario. La eventual victoria de Smiley sobre Karla en *Smiley's People* (1979)¹⁶ acontece precisamente gracias

al reconocimiento de Smiley de una característica sobre Karla que él en particular no compartía y que le permitió arrinconarlo, alejarlo de sí mismo, romper el espejo. Paradójicamente, la derrota de Karla marca también el fin de la vigencia de Smiley. El no tener un enemigo contra el cual definirse, el no tener un espejo que le permita ver quién es, obliga al espía a retirarse hacia una vejez repleta de dudas sobre la validez de la causa por la que luchó toda su vida.

Al pensar en la relación entre Karla y Smiley, y cómo la existencia de uno era lo único que justificaba y daba sentido a la existencia del otro, viene a la mente una frase de *Double Take* que aparece también de forma distinta en el cuento de Borges: “escribimos juntos este momento, en esta misma habitación”. El destino de un doble está invariablemente unido al de su contraparte. Hacia el final de *Double Take*, el líder soviético Nikita Khrushchev recibe de Leonid Brezhnev el beso de Judas antes de ser derrocado por éste y vemos a John F. Kennedy aterrizando en Dallas, donde después es asesinado. El Hitchcock que parece haber sobrevivido al encuentro con su doble está en el preciso momento de la narración esperando a un Hitchcock más joven, es decir, a su propia muerte. Umberto Eco advertía que el hombre sensato se rehusaría a entrar al espejo, sin embargo, en el laberinto de reflejos esbozado por *Double Take*, en el que a la vez se entrevén más y más reflejos a otras historias, sucesos y relatos, es inevitable preguntarse si como espectadores no estamos ya dentro del espejo. Si tal es el caso, hay que considerar que a la vuelta de cada esquina podría encontrarse nuestro doble y, como nos fue advertido, alguno saldrá sobrando, sólo uno llegará

al final de la historia. *Y dime, ¿cómo te gustaría morir?*

¹ Ver: Umberto Eco, “De los espejos” en *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona: Lumen, 2000).

² *Double Take* formó parte de la exposición *El mañana ya estuvo aquí* en el Museo Tamayo (26 agosto, 2012 – 10 febrero, 2013).

³ *Double Take*, dir. Johan Grimonprez. Zap-o-matik, 2009. Película.

⁴ Ver: Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México: El Colegio de México, 1957).

⁵ Ver: Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Obras completas vol. 1.* (Buenos Aires: Emecé Editores, 2005).

⁶ Jorge Luis Borges, “Veinticinco de agosto, 1983” en *Veinticinco de agosto 1983 y otros cuentos de Jorge Luis Borges* (Barcelona: Siruela, 1984).

⁷ Eco, *Op. cit.*, 15.

⁸ Ver: Dani Nobus, “Borges and Hitchcock’s Double Desire” en *It’s a Poor Sort of Memory that only Walks Backwards*, eds. Johan Grimonprez y Benoit Detalle (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011).

⁹ Ver: Jodi Dean, “The Real Double” en *It’s a Poor Sort of Memory that only Walks Backwards*, eds. Johan Grimonprez y Benoit Detalle (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011).

¹⁰ Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’” en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVII (1917-1919) (Londres: The Hogarth Press, 1955), 248, fn 1.

¹¹ John Le Carré, *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*, (Nueva York: Simon & Schuster, 2002 [1974]), 217.

¹² En español: *El topo*, De Bolsillo, Barcelona, 2011.

¹³ Jaques Barzun, “Meditations on the literature of spying” en *American scholar* 34 (2), 1965, 1972.

¹⁴ En español: *El honorable colegial*, De Bolsillo, Barcelona, 2008.

¹⁵ James Buzard, “Faces, Photos, Mirrors: Image and Ideology in the Novels of John Le Carré” en *Image and Ideology in Modern/postmodern Discourse*, ed. David Downing (Albany: State University of New York Press, 1991), 155.

¹⁶ En español: *La gente de Smiley*, De Bolsillo, Barcelona, 2008.



libros y objetos • ARTE • DISEÑO • ARQUITECTURA

TIENDA TAMAYO

martes a domingo • 10:00-18:00 h

A Wilderness of Mirrors. On Spies, Mirrors, and *Double Take*

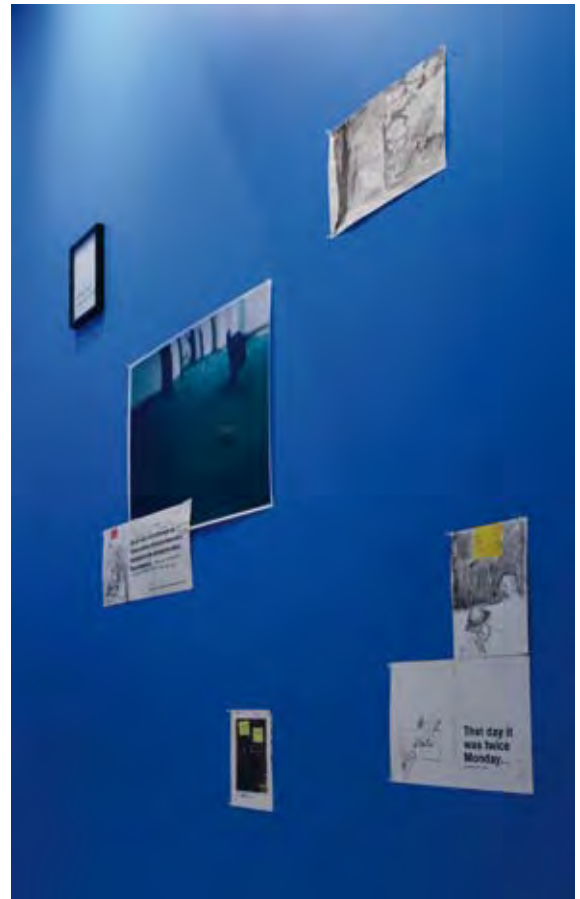
Javier Rivero

“I look on them as infinite, elemental
fulfillers of a very ancient pact
to multiply the world, as in the act
of generation, sleepless and dangerous.”

Jorge Luis Borges

In his famous essay on mirrors, Umberto Eco indicates that their magic lies in what he calls a capacity for extensiveness-intrusiveness. The mirror is an artifice so particular and so useful since it allows us to see something that the naked eye would never be able to perceive: ourselves.¹ It is certain that in the story “August 25, 1983,” the presence of a mirror between the two Borgeses is not explicitly mentioned, but nevertheless, what is genuinely extraordinary about the episode is precisely this impossible confrontation between Borges and another Borges; it is an exception to the rule according to which there exists only one Self.

This same aberration operates in Hitchcock’s encounter with himself in Johan Grimonprez’s film, *Double Take* (2009), based on the aforementioned Borges story.² Nevertheless, there is an inexorable difference between these two scenarios. In the case of Borges, his encounter with his double begins with sensations of confusion and contempt, which later give way to a feeling of grief at the disappearance of the other Borges. On the other hand, the voice-over narration in *Double Take* begins with the ominous words: “They



Johan Grimonprez. *Double Take*, 2009.

say that if you meet your double, you should kill him. Or that he will kill you. I can’t remember which—but the gist of it is that two of you is one too many. By the end of the script, one of you must die.”³ Hitchcock’s mention of poison as his murder weapon of choice and the emphasis on the drinks brought to him by the waitress even lead us to think that the death of the double may have been a murder. This hostility can be explained thanks to the historical framework within which the film is situated. The antagonism between Hitchcock and his double not only functions to articulate the filmmaker’s obsession with the theme of the *doppelgänger*; it also has to do

with an allegory of the power relationship between the Soviet Union and the U.S. during the Cold War. As the voice-over indicates, within this structure, the surprise of finding himself before a mirror, with his own image in reverse (that is, in the image of the rival), is a matter of life and death, of killing or being killed.

In the temporal and cultural context of the Cold War, the spy novel reached one of its greatest expressions, in which the mirror was cloaked in a similarly fatal charge. For the spy, the faceless man par excellence, to find himself with a double, with an image that is recognizable as his own, can only mean one thing: that he is facing another spy. This in turn implies a threat, a danger. As with Hitchcock's encounter with his double, one of the two must die before the script reaches its end.

THIS FACE THAT SEES AND IS SEEN

The mirror's troubling capacity to duplicate and reduplicate was one of Jorge Luis Borges's favorite phenomena.⁴ For example, in "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," one of the scant sources on Tlön that he manages to find specifies that in said fantastic land mirrors were prohibited, since, as with paternity, they have the abominable tendency to multiply men.⁵ The very discovery of Tlön is attributed to the conjunction of a mirror and an encyclopedia. Although it is true that in "August 25, 1983"—a short story around which the narration of *Double Take* is constructed—there is no mirror at work between the two Borgeses, we cannot forget that the old Borges describes this, his final dream, as "that tiresome subject I got from Stevenson and mirrors."⁶

But it is also certain that in the case of this story, Borges does not find himself before a double who is identical to himself, but rather an older Borges, on the verge of dying, the Borges of 1983. Eco warns that even in the most precise mirrors, the image reflected thereupon will be the reverse of the one in front of them. It is out of ingenuity and conceit that one believes himself to be the man within the mirror: "On the contrary, those who avoid behaving as Alice, and getting into the mirror, do not so deceive themselves."⁷ At no point does Borges confuse his identity with that of his double. On the contrary, the entire episode is a struggle between the two for each to affirm his identity: I am in the hotel in Adrogué and I am sixty-one years old, I am dying at home in Maipú and I am eighty-three. At the end of the story, the Borges from 1983 falls quiet and slides toward death.

While Borges was troubled by mirrors and their ability to replicate and repeat the world, Hitchcock was deeply interested in doubles and in all the narrative opportunities they offer. Not only did he explore the theme in some of his most celebrated feature films—*Rebecca* (1940); *Shadow of a Doubt* (1943); *Spellbound* (1945); *The Wrong Man* (1956); *Vertigo* (1958); and *North by Northwest* (1959)—⁸ but he also personified it by making brief cameos in his own films. This interest of Hitchcock's was precisely what drove Johan Grimmonprez to seek out his double, an endeavor that he began with *Looking for Alfred* (2005) and finished with *Double Take*. Hitchcock's encounter with his double is provoked thanks to the filmmaker's tendency to include himself in his films: he receives the

fateful call that precipitates the confrontation with his *doppelgänger* just when one of his body doubles on the film set introduces himself into the scene that he was filming.

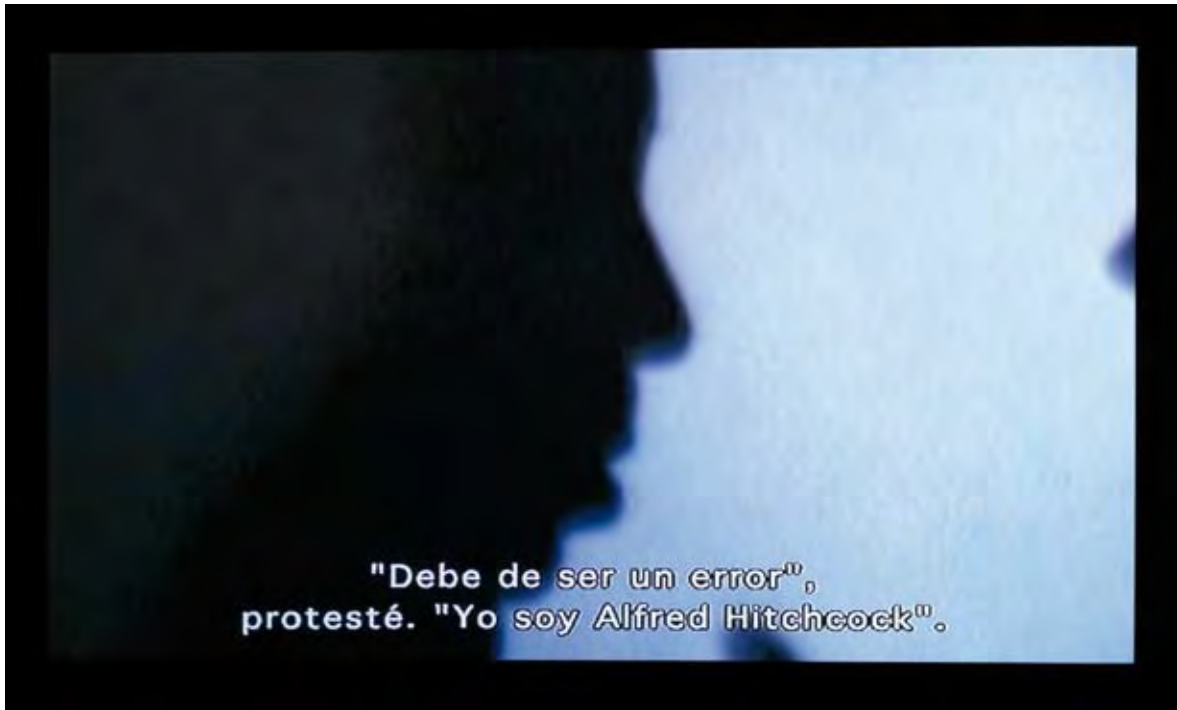
This encounter with his double is not pleasant; his life is at stake. In Hitchcock's films as well as in *Double Take*, the relationship between doubles is a game of tension in which the human imperative to confirm identity and individuality is made manifest. In Grimonprez's film, this tension is expressed in different forms, perhaps the most intriguing of which is the presence of Ron Burrage, a genuine body double for Hitchcock. Burrage has played the role of Hitchcock on countless occasions and he even stood in for him during a posthumous commemoration of the centenary of the filmmaker's birth.

Jodi Dean comments that it is possible to identify a sort of anxiety caused by a double that is disturbingly similar to ourselves but alien at the same time.⁹ Here it would be worthwhile to remember that in his text on 'the uncanny' (*das Unheimliche*), Sigmund Freud exemplifies this sensation by way of an episode in which he abruptly finds himself in front of a mirror; he initially believes himself to be seeing a stranger, a sensation that does not entirely dissipate once he understands what is happening.¹⁰ Freud remembers the episode as disturbing precisely out of a sense of truncated recognition, a recognition accompanied by a threat to his identity and his survival.

A WILDERNESS OF MIRRORS

"I believed, you see, that I had seen something in his face that was superior to mere dogma; not realizing that it was my own reflection. [...] 'Look,' I said, 'we're getting to be old men, and we've spent our lives looking for the weaknesses in one another's systems. I can see through Eastern values just as you can through our Western ones. In our trade we have only negative vision.'" ¹¹

The spy is the incarnation of the lack of identity, or at least he is portrayed as such in the spy novel, a genre that found some of its highest achievements and most renowned authors during the Cold War. Spies live in a world of shadows and mirrors, of coded messages and secret languages, of double and even triple agents, of counterespionage, lies, and betrayals. They constantly change faces and identities, and their survival depends on their anonymity. As Borges the older warned Borges the younger, "Nothing is strange in dreams," a piece of advice that, in the labyrinths that spies travel comes back to us as an echo: "Nothing is strange in espionage." In the excerpt of *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1974), one of the most sophisticated examples of this genre,¹² cited in the epigraph above, the protagonist, George Smiley, meets for the first time with Karla, the Russian agent who will be his nemesis for the length of the saga that John Le Carré dedicates to him. And what is this first encounter if not a self-identification, calmer than but just as lethal as the one that occurs when Hitchcock comes upon himself in *Double Take*, which, according to Eco, can only be recreated by a mirror?



Johan Grimmonprez. *Double Take*, 2009. Still of the film.

“Two halves of the same apple” is how Connie Sachs, Soviet specialist for the British intelligence service, defines the relationship between Smiley and Karla. The Russian master of espionage is the image against which Smiley is capable of identifying himself. In a world where anything could be false, and where cold, constant struggle erodes the ideologies that their soldiers once defended, this identification of oneself in the image of an adversary is critical. In the novel, *The Honorable Schoolboy* (1977), whose plot begins after Smiley takes control of the nearly defunct British intelligence after having discovered a spy within his own group (a mole), the first thing the British agent does is to place a photograph of Karla in his command center. Many of his colleagues complain of such an eccentricity, but as Buzard

comments, Karla’s image is the only thing that makes sense of Smiley’s whole struggle: “If that is the enemy, then I know what I am.”¹³

In the context of the spy novel, preserving one’s own identity through deceit or by any other means is just as important as twisting or flipping the identity of one’s adversary. Smiley’s eventual victory over Karla in *Smiley’s People* (1979) happens precisely thanks to Smiley’s recognition of a characteristic in Karla that he in particular did not share, and which allowed Smiley to corner him, distance Karla from himself, and break the mirror. Paradoxically, Karla’s defeat also marks the end of Smiley’s effectiveness. Not having an enemy against whom to define himself, not having a mirror that would allow him to see who he was, obliges the old spy to withdraw into an

old age replete with doubts about the validity of the cause for which he had spent his whole life fighting.

With regard to the relationship between Karla and Smiley, and how the existence of one was the only thing that justified and made sense of the existence of the other, there comes to mind a phrase from *Double Take* that also appears, albeit in a different form, in Borges's story: "We scripted this moment together, in this very room." A double's destiny is invariably united to his counterpart's. Toward the end of *Double Take*, Soviet leader Nikita Khrushchev gets the Judas kiss from Leonid Brezhnev before being overthrown, and we see John F. Kennedy landing in Dallas, where he is later assassinated. The Hitchcock that seems to have survived the encounter with his double finds himself, at this moment of the narration, waiting for a younger Hitchcock; that is, for his own death. Umberto Eco warned that a sensible man would refuse to enter the mirror, but nevertheless, in the labyrinth of reflections sketched by *Double Take*, in which more and more reflections of other histories, events, and stories are perceived all at once, it is inevitable to wonder if we as spectators are not already within a mirror. If such is the case, we must consider that around every corner we might find our double, and that as we were warned, there will be one too many of us, only one will make it to the end of the story. *So tell me, how would you like to die?*

Translated by Christopher Fraga

¹ Umberto Eco, "Mirrors," in *Semiotics and the Philosophy of Language* (Houndmills and London: MacMillan, 1984), 208.

² *Double Take* was part of the exhibition group *Tomorrow was already here*. Museo Tamayo (August 26, 2012 – February 10, 2013).

³ *Double Take*, dir. Johan Grimonprez. Zap-o-matik, 2009. Film.

⁴ Ana María Barrenechea, *Borges, the Labyrinth Maker*, trans. Robert Lima (New York: New York University Press, 1965 [1957]), 39.

⁵ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," in *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley (New York: Viking, 1998), 68.

⁶ Jorge Luis Borges, "August 25, 1983," in *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley (New York: Viking, 1998), 490.

⁷ Eco, *op. cit.*, 205.

⁸ See: Dani Nobus, "Borges and Hitchcock's Double Desire," in *It's a Poor Sort of Memory that Only Walks Backwards*, eds. Johan Grimonprez and Benoit Detalle (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011).

⁹ See: Jodi Dean, "The Real Double," in *It's a Poor Sort of Memory that Only Walks Backwards*, eds. Johan Grimonprez and Benoit Detalle (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011).

¹⁰ Sigmund Freud, "The Uncanny," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVII (1917-1919) (London: The Hogarth Press, 1955), 248, fn 1.

¹¹ John Le Carré, *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (New York: Simon & Schuster, 2002 [1974]), 217.

¹² Jacques Barzun, "Meditations on the Literature of Spying," *American Scholar* 34(2), 1965, 172.

¹³ James Buzard, "Faces, Photos, Mirrors: Image and Ideology in the Novels of John Le Carré," in *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*, ed. David Downing (Albany: State University of New York Press, 1991), 155.

A ∩ B ∩ C

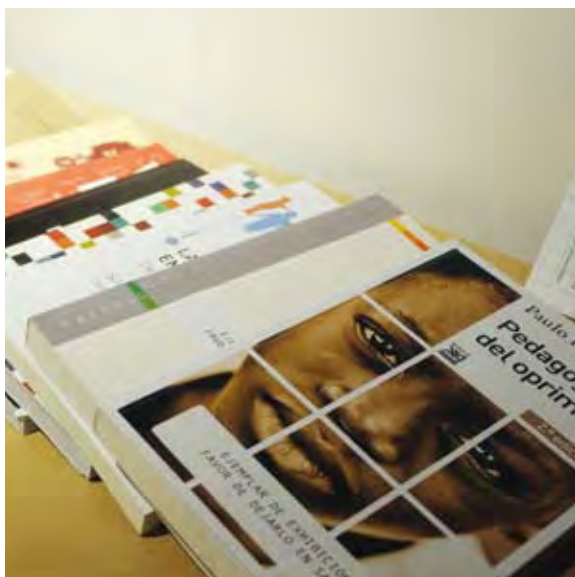
un proyecto de Amalia Pica



El Museo Tamayo Arte Contemporáneo
agradece el apoyo de



**FUNDACIÓN/COLECCIÓN
JUMEX**



PLATAFORMA ARTE EDUCACIÓN

MÓNICA AMIEVA

La Plataforma de Arte/Educación (PAE) es un esfuerzo conjunto de profesionales del ámbito de la educación en museos de artes visuales de la Ciudad de México, que busca establecer redes de colaboración entre diferentes ámbitos y agentes, con el fin de enriquecer y profesionalizar este campo de prácticas.

Esta iniciativa surgida en 2011, es única en su tipo ya que reúne a instituciones públicas y privadas de diferentes perfiles lo cual implica un amplio espectro de públicos impactados. Hasta el momento colaboran Casa Vecina, Museo Experimental el Eco, Fundación/Colección Jumex y el Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

La PAE es un organismo abierto, dinámico y plural (*think tank*) que busca generar espacios posibles de interacción para la construcción de conocimientos y prácticas relacionadas con el binomio arte-educación. Reúne a educadores, artistas, curadores, gestores, investigadores y docentes con públicos diversos interesados en la reflexión, las metodologías, los discursos y los modos de hacer horizontales, colaborativos y multidisciplinarios.

Los tres campos de acción transversal de la PAE son *Pensamiento y discursividad* coordinado por Samuel Morales y Mónica Amieva, *Metodologías y materiales didácticos* organizado por Felipe Zúñiga y *Casos de estudio y práctica artística* dirigido por Violeta Celis y David Miranda.

Los primeros proyectos de la PAE a lo largo del periodo 2012-2013 fueron el *Laboratorio de Mediación* en el marco de 'La Sucursal' de Casa del Lago Juan José



Inauguración del *Laboratorio de Mediación* en Casa del Lago.

Arreola y la creación de la página de internet *Red PAE*, la cual tiene como finalidad compartir contenidos de interés y materiales generados por docentes o investigadores de diversos ámbitos. El *Laboratorio de Mediación* desarrolló un programa bajo las líneas principales. La primera fue la expositiva (con obras de Mathias Goeritz, Verónica Gerber Biecci, Ricardo Rendón y Manuel Rocha Iturbide), que buscó estimular las habilidades reflexivas para autoconducción en salas. La segunda es la participativa que consistió en la realización de talleres, mesas de reflexión, clases abiertas y recorridos por las exposiciones. La última línea fue interpretativa que comprendió un ejercicio de diagnóstico sobre los públicos de Casa del Lago.



ART EDUCATION PLATFORM (PAE)

Mónica Amieva

As a joint project by education professionals at art museums in Mexico City, the objective of the Art Education Platform (PAE) is to set up collaboration networks in various areas and among different stakeholders, in order to enrich and professionalize this area of activity.

This initiative, launched in 2011, is unique in bringing together different types of public and private institutions to reach wider audiences. To date, the following museums have joined the program: Casa Vecina, the Museo Experimental El Eco, the Fundación/ Colección Jumex and the Museo Tamayo.

The PAE is an open, dynamic and plural think tank with a mission to create spaces where people can interact and develop theoretical and practical knowledge about art and education. Through this platform, education professionals, artists, curators, cultural managers, researchers, and teachers join up with different audiences interested in horizontal, collaborative and multi-disciplinary reflections, methodologies, discourses and approaches.

The three cross-cutting areas of implementation for the PAE are *Pensamiento y discursividad* (Thinking and Discourse) coordinated by Samuel Morales and Mónica Amieva, *Metodologías y materiales didácticos* (Methodologies and Teaching Materials) organized by Felipe Zúñiga and *Casos de estudio y práctica artística* (Case Studies and Artistic Practice) directed by Violeta Celis and David Miranda.

The first PAE projects in the 2012-2013 period included *Laboratorio de Mediación* (Mediation Laboratory) as part of the Casa del Lago Juan José Arreola's new space called 'La Sucursal'; also, the Red PAE website was launched in order to share interesting content and materials produced by teachers or researchers working in various disciplines. The *Laboratorio de Mediación* developed a program for the three areas of activity: firstly there was an exhibition (with works by Mathias Goeritz, Verónica Gerber Biecci, Ricardo Rendón and Manuel Rocha Iturbide) that aimed to stimulate people's ability to reflect and guide themselves through the gallery spaces; the second event was participative and included workshops, roundtable discussions, open classes and guided visits of the exhibitions. And the thirdly an interpretative exercise was carried out which involved a diagnostic of visitors to the Casa del Lago.

Translated by Quentin Pope



TALLERES DE ARTE

DIRIGIDOS A TODO PÚBLICO • DONATIVO VOLUNTARIO

Horarios: martes a viernes, 10:00 - 14:00 h • sábado y domingo, 12:00 - 16:00 h

GUÍA

DE AUTOMEDIACIÓN

PAE

Las siguientes preguntas son algunas sugerencias para acercarte a las obras de arte.

- **Observa detenidamente la obra que desees interpretar. Toma el tiempo necesario. El primer objetivo es reconocer lo que estás percibiendo.**

Descripción

- **Describe lo que ves, lees o escuchas. ¿Cómo te relacionas con la obra en el espacio en donde se encuentra? ¿Estás cerca, lejos? ¿Qué pasa si modificas tu posición frente a ella? ¿Descubres algo nuevo?**
 - **Distingue e identifica cada una de las partes que conforman la obra. ¿Cuáles son sus semejanzas y diferencias? Intenta describirlas detalladamente.**
- Trata de reconocer qué comunican por separado y posteriormente, en su conjunto.

Análisis

- **¿Qué pensamientos y sensaciones produjo en ti la observación detenida de la obra? ¿Cuestiona tu modo de ver algún aspecto de la realidad?**
- **Trata de imaginar el proceso que siguió el artista para realizarla. ¿Qué decisiones tomó? ¿Qué materiales, herramientas y medios utilizó?**

Interpretación

- **Basándote en la observación y el análisis que hiciste previamente, explora el sentido que puede tener la obra: ¿Cómo relacionas lo anterior con el título de la pieza y/o de la exposición? ¿Te recuerda algo que hayas visto anteriormente? ¿Por qué?**
- **¿Te despertó reflexiones interesantes? ¿Se relaciona con alguna otra obra de la misma muestra? ¿Te gusta o disgusta? ¿Por qué?**

SELF-MEDIATION

GUIDE

PAE

The following questions are suggestions intended to bring you closer to works of art.

- Look carefully at the work you wish to interpret. Take your time. Your first goal is to recognize what you are seeing.

Description

- Describe what you see, read and hear.
How do you relate to the work in the space where it is located? Are you near or far away from it? What happens if you shift your position in relation to it? Does this reveal something new?
- Distinguish and identify every aspect of the work. What are their similarities and differences? Try to describe them in detail. Try to recognize what they communicate separately and then as a whole.

Analysis

- What were your thoughts and sensations on carefully observing the work? Does it question how you perceive some aspect of reality?
- Try to imagine the artist's creative process.
What decisions did the artist take? What materials, tools and methods did the artist use?

Interpretation

- Based on your prior observation and analysis, explore the work's possible meaning.
How do you relate this to the title of the work and/or exhibition? Does it remind you of anything that you have already seen? Why?
- Did it stimulate any interesting thoughts? Does it relate to any other work in the same exhibition? Do you like it or not? Why?

Translated by Quentin Pope

RESEÑA/MÓNICA AMIEVA

DESARTIZACIÓN. PARADOJAS DEL ARTE SIN FIN



Russell Connor. *The Pundits and the Whatsit*, 1991. En el libro *Desartización. Paradojas del Arte sin fin* de Gerard Vilar. Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, España, 2010.

Gerard Vilar, catedrático en Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Barcelona y uno de los filósofos del arte españoles más consolidados actualmente, nos aporta en su libro *Desartización. Paradojas del Arte sin fin*, perspectivas críticas de las contradicciones del arte contemporáneo. Vilar parte del concepto “desartización” acuñado por el filósofo alemán Theodor W. Adorno, para retomar la discusión sobre el proceso por el cual el arte pierde sus cualidades tradicionales para convertirse, a ojos de Adorno, en un producto más de la industria cultural. La revolución estética del siglo xx que fundió al arte con el diseño, la publicidad, la moda, los negocios y los valores artísticos con

el capital financiero, nos lleva a cuestionar si la conversión del arte en mercancía, negocio o subvención es el final del arte como espacio de libertad. Si todo es mercancía ¿el arte está acabado o sólo sobrevive muy marginalmente? Con la distancia del presente y demostrada fuerza argumentativa, Vilar actualiza este debate pero defendiendo la idea de que a pesar de la “desartización” o la tendencia imparable de borrar las diferencias entre el arte y la vida, el arte continúa generando reflexividad social.

El argumento de Vilar para defender la pervivencia de la capacidad crítica del arte es doble. Por una parte, explica bajo qué presupuestos la condición histórica del arte en permanente redefinición se ha confundido normativamente con una forma de decadencia. El autor enumera varios ejemplos del romanticismo a nuestros días, de cómo para diferentes generaciones la “desartización” ha sido vista de diversos modos, sin que por ello podamos hablar de una muerte del arte. Por otro, el filósofo arguye que el arte continúa generando un modo de conocimiento, una manera de pensar y hacer el mundo cuyo valor reside en su capacidad de mostrar la contingencia de la realidad.

El borde de libertad o relativa autonomía de la que goza el arte, para “metamorfearse” con otras disciplinas sociales y naturales con el fin de saldar la deuda vanguardista de fusionar el arte con la vida, encierra en realidad una gran contradicción del arte en nuestros días: “La paradoja es que a menudo el mundo del arte desartizado sigue siendo arte y que la forma mercancía no necesariamente cancela el carácter artístico, mientras que hay prácticas culturales antimerchantistas que sí pierden su carácter artístico para convertirse en otra cosa, acciones festivas, movilizaciones políticas, documentaciones históricas.”¹ ¿Hay que seguir distinguiendo el arte de las demás prácticas culturales? ¿Continúa siendo el arte tan necesario como en el pasado aunque menos evidente?

Sin duda, uno de los apartados más sugerentes del libro es ‘Usos y abusos de la historia’, en el cual Vilar desarrolla una sugestiva reflexión sobre las contradicciones de una de las formas de “desartización” más recurrente en nuestros días, a decir, el llamado giro historiográfico del arte tan en boga en las últimas décadas. Vilar nos recuerda de manera breve y sustantiva la relación entre el arte y la historia, en ciertos momentos al servicio de la religión; en otros tantos al del Estado y, últimamente, al de los intereses de la industria cultural. Nos recuerda también de qué forma el arte moderno estuvo dominado por la mirada hacia el futuro y lo que denomina “el eclipse del futuro” a lo largo de la posmodernidad, cuyo arte a menudo denuncia las atrocidades y las desgracias de las víctimas de la barbarie del “progreso”.

Sin embargo, a pesar de las contribuciones artísticas de esta melancólica mirada posmoderna, que ha perseguido la politización de la memoria, existen hoy, según el autor, al menos tres síntomas del abuso de la historia en el campo artístico que merecen ser sometidos a debate. El primero es la imparable proliferación del apropiacionismo y el simulacionismo. El segundo es la obsesión por el archivo y el tercero es la desmedida ironización y reificación (mercantilización/fetichización) de la historia. La mayoría de estos abusos fracasan como programas de resistencia pues el historicismo es cooptado bajo el discurso del arte en su vertiente más banal y por ello más que politizar, neutralizan la memoria de injusticias, conflictos y genocidios para su explotación estética y comercial.

Convertir lo histórico en un producto de consumo se ha vuelto una moda que ha impactado, saturado e hipertrofiado la memoria histórica en la esfera pública y la conciencia ciudadana de quienes simplemente contemplamos a la distancia –lo mismo que en un televisor u ordenador– la pesada carga de imágenes consumibles. Siguiendo el argumento del libro, si parte de la capacidad crítica del arte reside en ser una manera de pensar el mundo y recordarnos la contingencia de la realidad, el olvido del futuro nos imposibilita pensar hacia dónde podemos ir y qué lecciones orientadoras podemos imaginar. Paradójicamente las consecuencias de este olvido, al igual que la amnesia del pasado, tienen que ver con la incapacidad de cuestionar desde el presente los órdenes de las palabras y de las cosas en el momento que nos tocó vivir.

¹ Vilar, *Desartización. Paradojas del Arte sin fin*. (Salamanca: Universidad Salamanca, 2010), 15.

Desartización. Paradojas del Arte sin fin.
[De-artification: Paradoxes of Interminable
Art.] Ediciones Universidad Salamanca,
Salamanca, Spain, 2010.

Gerard Vilar, professor of Aesthetics and Art Theory at the Universidad Autónoma de Barcelona and currently one of Spain's most established philosophers of art, provides us, in his book *Desartización. Paradojas del Arte sin fin*, with critical perspectives on the contradictions of contemporary art. Vilar begins with the concept of "de-artification," coined by German philosopher Theodor W. Adorno, to reprise the discussion about the process by which art loses its traditional qualities to become, in Adorno's view, just one more product of the culture industry. The aesthetic revolution of the twentieth century, which fused art with design, advertising, fashion, business, and artistic values with finance capital, leads us to question whether the conversion of art into commodity, business, or subsidy is the end of art as a space of freedom. If everything is a commodity, is art finished, or does it continue to survive, if only marginally? From the distance of the present and with demonstrated argumentative force, Vilar updates this debate, but defends the idea that despite "de-artification," or the unstoppable tendency to erase the differences between art and life, art continues to generate social reflexivity.

Vilar gives a double argument in defense of the survival of art's critical capacity. On one hand, he explains under which assumptions the historical condition of art in permanent redefi-

nition has been confused normatively with a form of decadence. The author enumerates various examples of the romanticism of our times, of how, for different generations, "de-artification" has been seen in different ways, without, however, us being able to speak of a consequent death of art. On the other, the philosopher argues that art continues to generate a mode of knowledge, a way of thinking and doing the world whose value resides in its capacity to show the contingency of reality.

The edge of liberty or relative autonomy that art enjoys in order to "metamorphose" with other social and natural disciplines with the aim of settling the avant-gardist debt of fusing art with life, encloses in reality a great contradiction of art in our times: "The paradox is that often the world of de-artified art continues to be art and that the commodity form does not necessarily annul its artistic character, while there are anti-commercial cultural practices that do lose their artistic character to become something else, festive actions, political mobilizations, historical documentations."¹ Must we continue to distinguish art from the rest of cultural practice? Does art continue to be as necessary as in the past, if less evident?

One of the most suggestive sections of the book is, without a doubt, 'Uses and abuses of history,' in which Vilar develops a provocative reflection on

the contradictions of one of the most recurrent forms of “de-artification” in our times, namely, art’s so-called historiographic turn, so fashionable in recent decades. Vilar reminds us briefly and substantially of the relationship between art and history, at certain times in the service of religion, at others in the service of the state, and finally, in the service of the culture industry. He also reminds us of how modern art was dominated by a gaze toward the future and what he calls “the eclipse of the future” throughout post-modernity, whose art often denounces the atrocities and the misfortunes of the victims of the barbarity of “progress.”

Nevertheless, despite the artistic contributions of this melancholic post-modern gaze, which has pursued a politicization of memory, today there exist, according to the author, at least three symptoms of the abuse of history in the artistic field that deserve to be submitted for discussion. The first is the unstoppable proliferation of appropriationism and simulationism. The second is the obsession with the archive, and the third is the disproportionate ironization and reification (commodification/fetishization) of history. The majority of these abuses fail as programs of resistance, since historicism finds itself co-opted under art discourse in its most banal aspect, and thus, rather than politicize, they neutralize the memory of injustices, conflicts, and genocides for their aesthetic and commercial exploitation.

To convert the historical into a consumer product has become a trend that has impacted, saturated, and hypertrophied historical memory in the public

sphere and the civic consciousness of those of us who simply contemplate at a distance—whether on a television or a computer—the heavy burden of consumable images. Following the argument of the book, if part of art’s critical capacity resides in its being a way of thinking the world, and reminding ourselves of the contingency of reality, forgetting the future makes it impossible to think the direction in which we might be able to move and the kinds of orienting lessons we might imagine. Paradoxically, the consequences of this forgetting, like the amnesia of the past, have to do with the inability to question in the present the orders of words and things in the age in which we live.

Translated by Christopher Fraga

¹ Vilar, *Desartización. Paradojas del Arte sin fin* (Salamanca: Universidad Salamanca, 2010), 15.



Horst Kurnitzky, *Museos en la sociedad del olvido* (México: Conaculta, 2013), 160 pp.

RESEÑA/ISABEL GUERRERO

MUSEOS EN LA SOCIEDAD DEL OLVIDO

Museos en la sociedad del olvido es consecuencia de una serie de artículos que fueron publicados en México en 1995, 1999 y 2002; en este 2013 se materializan en un libro que se complementa con tres capítulos más y una serie de imágenes que incluyen pinturas rupestres o modernas; fotografías que muestran la arquitectura y el espacio de diferentes museos, centros de trabajo; centros comerciales, plazas y esculturas, entre otros.

Desde las primeras páginas de la obra el autor pone sobre la mesa un fenómeno social que, hasta el día de hoy, permea la vida cotidiana de los seres humanos, sus instituciones y sus espacios: la crisis. A partir de esta premisa, con un sentido filosófico, Kurnitzky escudriña no sólo

la tensión social que hay en las relaciones humanas sino en uno de los espacios –de acuerdo al autor– concebidos para la reflexión y preservación de la memoria: el museo.

A lo largo de los cinco apartados que conforman el libro, expone diferentes mitos y algunos ejemplos que, de manera lúdica, utiliza como alegorías para tratar de explicar algunas razones por las cuales el consumo del arte equivale al *souvenir* y el papel del museo de nuestro tiempo consiste en funcionar como una empresa comercializadora de eventos. A partir de estas ideas, el autor construye su argumento central: la mercantilización del museo. Tema polémico que diluye a la obra de arte en sí, ya que se concibe solamente como un fetiche de consumo.

El autor identifica y enfatiza que las diferencias entre visitar un museo y pasear por el centro comercial son muy tenues; de este modo marca una clara oposición con los cuartos de estudio concebidos en el siglo XVI o bien con los gabinetes de arte y las cámaras de las maravillas de los siglos XVII y XVIII, incluso con una de las grandes galerías y museos de los siglos XIX y XX. Ese cambio de sentido del museo de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI es consecuencia

de la ola del posmodernismo que Kurnitzky identifica cuando “la crisis económica mundial y la descomposición del mundo comunista, anunciada a fines de los setenta, produjeron un cambio mundial en la política social: el neo-liberalismo [...] y, en el pensamiento conceptual de los intelectuales, artistas y arquitectos, el posmodernismo nació como expresión o síntoma de la crisis de una sociedad en desintegración.”

Sociedad en desintegración¹ que sobrevive en la “ciudad posmoderna” que no sólo ha perdido su historicidad sino su función política y cultural: construir lazos sociales; esta es la principal tesis del autor que va develando en los tres últimos capítulos del libro: la arquitectura, la plaza pública y el museo son las muestras en las que se agudiza esa función fugaz: la diversión y el consumo.

Si bien esta crisis permea los espacios de socialización y materialización, también trastoca e impacta en la memoria. El olvido es la consecuencia de una sociedad fragmentada y efímera que llena ese vacío con el consumo. Sin embargo, no todo está perdido, la crítica es una de las alternativas que él plantea para reconstruir la vida humana y superar la crisis. La propuesta está hecha, el debate queda abierto.

SOBRE EL AUTOR²

A lo largo de su carrera como investigador el doctor Horst Kurnitzky (23 de agosto de 1938, Berlín, Alemania) ha participado como catedrático en la Universidad Libre de Berlín, conferencista magistral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), profesor invitado de la Escuela Nacional de Antropología

e Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco y en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Estudió arquitectura así como filosofía y sociología, con los representantes de la Escuela de Fráncfort: Adorno, Horkheimer, Marcuse y Habermas; ciencias de las religiones, historia y letras germánicas. Sus principales líneas de investigación son la antropología filosófica, la modernidad, la sociedad de la información, el arte y la cultura.

¹ Horst Kurnitzky, *Museos en la sociedad del olvido* (México: Conaculta, 2013), 89.

² Otras publicaciones del autor: *Chollima Korea, An Inside View of Totalitarianism and Leader Cult* (Nueva York: Lulu Press, 2007); *Extravíos de la antropología mexicana* (México: Fineo, 2006); *Die unzüivilisierte Zivilisation. Wie die Gesellschaft ihre Zukunft verspielt* (Fráncfort/ Nueva York: Campus Verlag, 2002); *Retorno al Destino* (Colibrí: México, 2001); *Globalización de la violencia* (Colibrí: México, 2000); *Vertiginosa Inmovilidad* (México: Blanco y Negro, 1998); *La estructura libidinal del dinero*, trad. Félix Blanco (México: Siglo XXI, 1992); *Der heilige Markt* (The Sacred Market) (Fráncfort: Suhrkamp, 1994); *Edipo. Un héroe del mundo occidental*, trad. Ignacio Erradonea (México: Siglo XXI 1992); *Precioso Dinheiro, Amor Verdadeiro, diálogo entre um racionalista e um realista, com a participação especial de heródoto, aristoteles, kant, karl marx et alii*, trads. Aires Graça y Anabela Mendes (Lisboa: Ápáginastantas, 1985).

Horst Kurnitzky, *Museos en la sociedad del olvido* [Museums in the Society of Oblivion] (Mexico: Conaculta, 2013), 160 pp.

Museos en la sociedad del olvido is the result of a series of articles that were published in Mexico in 1995, 1999, into a book and complemented by three additional chapters and a series of images that include cave paintings as well as modern ones, and photographs showing the architecture and interior spaces of different museums, workplaces, malls, plazas, and sculptures, among others.

From the very first pages of the book, the author examines a social phenomenon that, even in the present, has permeated the everyday lives of human beings, their institutions, and their spaces: crisis. Starting from this premise, in the philosophical sense of the term, Kurnitzky scrutinizes not only the social tension in human relations, but also that which is found in a space designed—according to the author—for reflection and the preservation of memory: the museum.

Over the course of the five sections that make up the book, his exposition addresses a variety of myths and examples which he takes, playfully, as allegories to try to explain some of the reasons for which the consumption of art equates it to a souvenir, or for which the role of the museum, in our time, consists of functioning as a commercializing events company, a polemical subject that dilutes the artwork in itself, since it is conceived solely as a consumer fetish.

The author identifies the differences between visiting a museum and strolling through a mall, emphasizing that are very tenuous. In this way the museum marks a clear opposition to the study rooms conceived in the sixteenth century and indeed, to the *Kunstammern* and *Wunderkammern* of the seventeenth and eighteenth centuries, and even to the grand galleries and museums of the nineteenth and twentieth centuries. This change in the museum's meaning in the last decades of the twentieth century and the beginning of the twenty-first is a result of the wave of postmodernism, which Kurnitzky identifies as a time when “the world economic crisis and the decay of the communist world, announced at the end of the seventies, produced a worldwide change in social policy: neoliberalism [...]. [I]n the conceptual thought of intellectuals, artists, and architects, postmodernism was born as an expression or a symptom of the crisis of a disintegrating society.”¹ This disintegrating society survives in a “postmodern city” that has lost not only its historicity, but also its political and cultural function: to build social ties. This is the author's main thesis, which he unveils in the last three chapters of the book. Architecture, the public plaza, and the museum are the displays in which this fleeting function is honed: recreation and consumption.

Although this crisis permeates the spaces of socialization and materialization, it also twists and affects memory. Oblivion is the consequence of a fragmented, ephemeral society that fills this emptiness with consumption. Nevertheless, all is not lost: criticism is one of the alternatives that he proposes to reconstruct human life and overcome the crisis. The proposal has been made, and the debate is open.

ABOUT THE AUTHOR²

Over the course of his career as a researcher, Dr. Horst Kurnitzky (August 23, 1938, Berlin) has been a professor at the Freie Universität Berlin, a keynote speaker at the Department of Philosophy and Letters at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), visiting professor at the Escuela Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma Metropolitana–Xochimilco, and at the Department of Architecture at UNAM. He studied architecture as well as philosophy and sociology with representatives of the Frankfurt School (including Adorno, Horkheimer, Marcuse, and Habermas), as well as religious studies, history, and German literature. His major lines of research are philosophical anthropology, modernity, the information society, and art and culture.

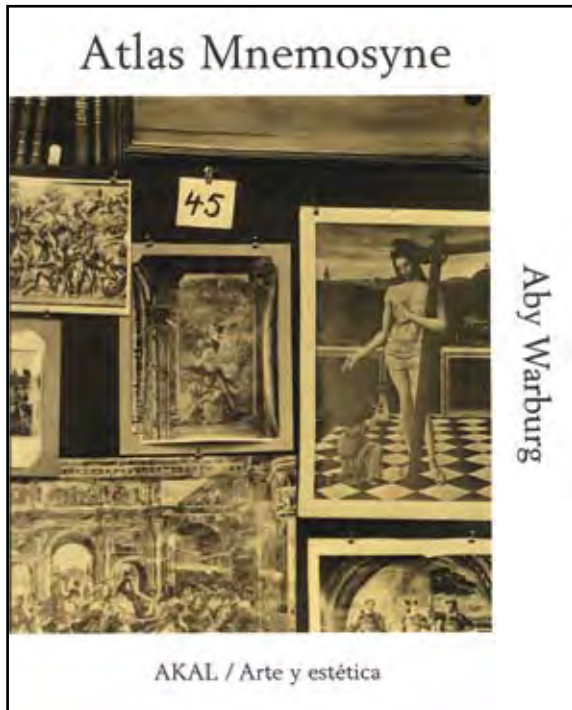
Translated by Christopher Fraga

¹ Horst Kurnitzky, *Museos en la sociedad del olvido* (Mexico: Conaculta, 2013), 89.

² Works published by the author: *Chollima Korea: An Inside View of Totalitarianism and Leader Cult* (New York: Lulu Press, 2007); *Extravíos de la antropología mexicana* (Mexico: Editorial Fineo, 2006); *Die unzivilisierte Zivilisation: Wie die Gesellschaft ihre Zukunft verspielt* (Frankfurt and New York: Campus Verlag, 2002); *Retorno al destino* (Mexico: Colibrí, 2001); *Globalización de la violencia* (Mexico: Colibrí, 2000); *Vertiginosa inmovilidad* (Mexico: Blanco y Negro, 1998); *La estructura libidinal del dinero*, trad. Félix Blanco (Mexico: Siglo XXI, 1992); *Der heilige Markt* (Frankfurt: Suhrkamp, 1994); *Edipo: Un héroe del mundo occidental*, trad. Ignacio Erradonea (Mexico: Siglo XXI, 1992); *Precioso dinheiro, amor verdadeiro: Diálogo entre um racionalista e um realista, com a participação de Heródoto, Aristoteles, Kant, Karl Marx et alii*, trads. Aires Graça y Anabela Mendes (Lisboa: Ápágnastantas, 1985).

RESEÑA/ARELY RAMÍREZ

FRAGMENTACIÓN DE LA MEMORIA



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, (Madrid: Akal, 2010), 192 pp.

De 1924 a 1929, el historiador Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) configuró el *Atlas Mnemosyne*, un conjunto de paneles en los que colocó fotografías y reproducciones de fotografías de pinturas, dibujos y esculturas de la Antigüedad y del Renacimiento, además de recortes de imágenes publicitarias del siglo xx. A cada uno de estos paneles se les tomó una fotografía para posteriormente incluirle algunas anotaciones. Warburg trabajó en su Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) junto con varios ayudantes, el más sobresaliente de ellos Fritz Saxl (1890-1948), quien en su momento se encargó de preservar y continuar el método de estudio y de pensamiento de Warburg.

En cinco años, Warburg elaboró tres veces este compendio de imágenes. Primero compuso 43 paneles, después recompuso su trabajo y obtuvo 68 paneles; antes de su muerte logró rehacer 79 tablas. La propuesta de este historiador era conformar una “ciencia de la cultura” o, mejor dicho, de las imágenes.

La edición española del *Atlas Mnemosyne* (Akal, 2010) fue supervisada por el historiador del arte Fernando Checa, quien a través de su ensayo nos sugiere cómo leer esta serie de imágenes de los paneles fotografiados por el equipo de trabajo de Warburg.

Qué curioso sería afirmar que Warburg realizó una “tarea titánica”, pues la palabra “atlas” proviene del titán Atlante que desafió a los dioses del Olimpo. Como castigo, Zeus lo puso a cargar la bóveda celeste y al mundo. Con el paso del tiempo, la raíz de su nombre sirvió para designar a un conjunto de mapas o láminas que ilustran de manera amplia un lugar o un tema.

Digamos que fue un arduo trabajo de cinco años que se vio interrumpido por su muerte. El director de este atlas de las imágenes no tuvo tiempo más que de escribir una breve y críptica introducción. Su objetivo era explicar el proceso histórico de la

creación artística en la Edad Moderna (Renacimiento) a partir de su relación con el arte de la Antigüedad, además de encontrar conexiones con la iconografía del siglo xx.

Para Warburg, era esencial contar la historia del arte de otra manera. La narrativa lineal no era suficiente, por lo que su cuerpo de trabajo se centró en determinar qué llevó a los pintores o escultores del Renacimiento a retomar las formas de los griegos y los romanos.

Tan sólo recorrer con la mirada una de las fotografías de los paneles causa primero desconcierto y luego una serie de dudas sobre la conexión entre todas las imágenes seleccionadas. Una carta astral del siglo xi junto a la lámina de las proporciones del cuerpo de Leonardo da Vinci no dice mucho a primera vista. Pero después, se puede pensar cómo el hombre con el paso del tiempo de basarse en los astros o el pensamiento mágico trasladó sus explicaciones hacia un mundo más racional o matemático.

Cada panel era de madera, forrado con tela negra. En cada uno de ellos fueron fijadas con tachuelas las fotografías y los recortes de periódico. De acuerdo con la nota del editor del libro en español, en su última recomposición Warburg quitó buena parte de las imágenes publicitarias para enfocarse sólo en la iconografía de la Antigüedad al Renacimiento, con especial énfasis en la pintura florentina.

Recorrer el *Atlas Mnemosyne* es un trabajo intrincado, como lo fue su conformación trunca. Imaginar la serie de sinapsis del autor provoca una especie de sofoco mental. No en vano el historiador alemán sufrió en su momento de crisis mentales. Pero este esfuerzo por contar la historia (no nada

más del arte) de otra manera tuvo sus frutos en la continuación de su tarea, a través de sus discípulos que trasladaron la KBW a Londres en 1933 para evitar que fuera asaltada por el régimen nazi.

El *Atlas Mnemosyne* habla sobre la figura del artista y el proceso de producción de imágenes, de ideas. De cómo el hombre a lo largo de la historia aborda la naturaleza, la humanidad, la guerra, la divinidad, el amor, la piedad y otros temas que plasma en los objetos artísticos para hablar de ellos, para que los otros hombres (los que no son artistas) observen tal o cual ángulo de dichos temas. [Cuán importante resulta lo que el Otro me indique que mire o escuche.]

Aunque Warburg no terminó su obra, su *Atlas* (*mutatis mutandis*, su gran “cuaderno de apuntes”) como propuesta epistemológica es otra manera de contar la historia del arte de la humanidad. Esta serie de fragmentos iconográficos al reunirlos conforman un todo que nos dice: “esta es la historia de las ideas que han pervivido a lo largo de un número de siglos y que se han materializado en distintos artefactos artísticos”.

Georges Didi-Huberman curó en 2010 una exposición llamada *Atlas Mnemosyne. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, en el Museo de Arte Reina Sofía, en la que de acuerdo con el método de Warburg contrapuso imágenes de bocetos y obras de artistas del siglo xx y xxi para que el espectador encontrara las conexiones entre imágenes diferentes. Didi-Huberman realizó un montaje con esta serie de imágenes para que el espectador mirara con detenimiento y él descubriera la relación (o al menos, se diera cuenta de que existe un lazo conceptual entre las imágenes).

Una muestra sin concesiones al visitante, pues según el guión curatorial: “en esta exposición no se ven las bellas acuarelas de Paul Klee, sino su modesto herbario y las ideas gráficas o teóricas que brotaron de él; no se ven los modernos “cuadrados” de Joseph Albers, sino su álbum de fotografías realizado alrededor de la arquitectura precolombina; tampoco las inmensas pinturas de Rauschenberg, sino una serie de fotografías reuniendo objetos tan modestos como heteróclitos; no se ven las magníficas pinturas de Gerhard Richter, sino una sección de montajes realizados para su Atlas de larga duración; no se ven los cubos minimalistas de Sol LeWitt, sino sus montajes fotográficos en las paredes de Nueva York.”

Por tanto, el método del Atlas de Warburg consiste en barajar las imágenes, los fragmentos de historia, de imaginación, de pensamiento humano para darle distintas significaciones. Cada orden de las imágenes contiene significados distintos. Entonces, regresamos al punto de la selección. Cada elección, cada ordenamiento nos lleva como espectadores, en nuestro caso, a un mundo o varios mundos significativos por explorar.

visita

martes a viernes
10:00 – 14:00 h



guiada



escolar



Conoce más sobre el arte contemporáneo.
Visitas para grupos de preescolar, primaria,
secundaria, preparatoria y universidad.
(Incluye taller artístico).

Informes y reservaciones: educacion@museotamayo.org

Fragmentation of memory

From 1924 to 1929, the historian Aby Warburg (Hamburg, 1866-1929) designed the *Mnemosyne Atlas*, a set of panels on which he arranged photographs and photographic reproductions of paintings, drawings, and sculptures from Antiquity and the Renaissance, as well as clippings of advertising imagery from the twentieth century. He then photographed each of these panels in order to annotate them later. Warburg worked in his Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) together with various assistants, the most notable of whom being Fritz Saxl (1890-1948), and who, in turn, was charged with preserving and continuing Warburg's method of study and thought.

Warburg elaborated this compendium of images three times in five years. He first composed 43 panels, then recomposed the work to form 68 panels, and before his death managed to remake 79 boards. The historian's proposal was to shape a "science of culture," or rather, of images.

The Spanish edition of the *Mnemosyne Atlas* (Akal, 2010) was overseen by art historian Fernando Checa, whose essay suggests how to read this series of images of the panels photographed by Warburg's work team.

How curious it would be to assert that Warburg realized a "titanic labor," since the word "atlas" itself comes from the Titan of Atlantis who challenged the gods of Olympus. As punishment, Zeus made him carry the celestial vault and the world. With the passage

of time, the root of his name came to designate a set of maps or prints that broadly illustrate a place or a theme.

Let us say that it was five years' hard work, interrupted by his death. The director of this atlas of images did not have time to write more than a brief, cryptic introduction. His objective was to explain the historical process of artistic creation in the Middle Ages (the Renaissance) on the basis of its relationship with the art of Antiquity, as well as to find connections with the iconography of the twentieth century.

For Warburg, it was essential to tell the history of art otherwise. A linear narrative was insufficient, so his body of work hinged on determining what led the painters or sculptors of the Renaissance to reprise Greek and Roman forms.

Just scanning one of the photographs of the panels proves perplexing at first, and then prompts a series of doubts about the connection between all the selected images. At first glance, the juxtaposition of an eleventh century astral chart and a print of the proportions of the body by Leonardo da Vinci does not tell us much. But then, one might think of how man, with the passage of time, went from basing his explanations on the stars or on magical thought, to a more rational, mathematical world.

Each panel was made of wood and covered in black cloth. The photographs and newspaper clippings were affixed to them with thumbtacks. According to the editor's note in the Spanish edition, in his final rearrangement, Warburg

removed a large portion of the advertising images in order to focus exclusively on iconography from Antiquity to the Renaissance, with special emphasis on Florentine painting.

To review the *Mnemosyne Atlas* is an intricate labor, as was its truncated formation. To imagine the author's series of synapses provokes a sort of mental stifling. It was not in vain that the German historian suffered in his moment of mental crises. But this effort to recount history (and not just the history of art) otherwise bore fruit in the continuation of his work by his disciples, who moved the KBW to London in 1933 in order to avoid being assaulted by the Nazi regime.

The *Mnemosyne Atlas* speaks of the figure of the artist and the process of producing images and ideas, of how man, throughout history, addresses nature, humanity, war, divinity, love, piety, and the other subjects captured in his artistic objects, speaking of them so that others (those who are not artists) may regard these subjects from this or that angle. [How important it is, then, what the Other tells me he sees or hears.]

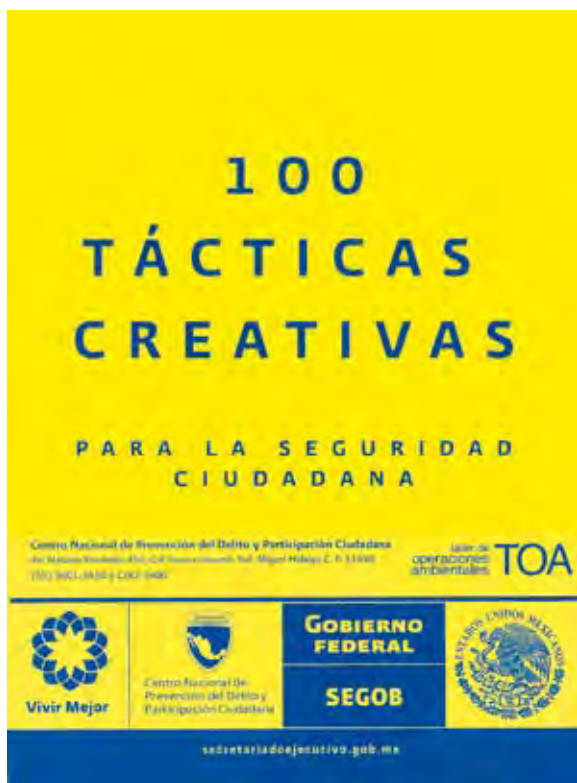
Although Warburg did not finish his work, as an epistemological proposal his *Atlas* (*mutatis mutandis*, his great "notebook") is another way of recounting the history of humanity's art. Bringing together this series of iconographic fragments forms a whole that tells us, "This is the history of the ideas that have endured across several centuries, and that have been materialized in different artistic artifacts."

In 2010, Georges Didi-Huberman curated an exhibition called *Atlas: How To Carry the World on One's Back?*

at the Museo de Arte Reina Sofía, in which he followed Warburg's method by counterpoising images of sketches and works by artists from the twentieth and twenty-first centuries so that the spectator could find connections between different images. Didi-Huberman made a montage of this series of images so that the spectator would gaze closely and discover the relationships (or at least realize that there exist conceptual links) between the images. It is a show with no concessions to the visitor, since, according to the curatorial text, "In this exhibition one will not see the beautiful watercolors of Paul Klee, but rather his modest herbarium and the graphic ideas or theories that sprouted from it; one will not see Joseph Albers's modern "squares," but rather his album of photographs of pre-Columbian architecture; neither will one see Rauschenberg's immense paintings, but rather a series of his photographs that brings together objects as modest as they are eccentric; one will not see the magnificent paintings of Gerhard Richter, but rather a section of montages carried out for his long *durée Atlas*; one will not see Sol LeWitt's minimalist cubes, but rather his photographic montages on the walls of New York."

Thus, the method of Warburg's *Atlas* consists in shuffling images, fragments of history, of the imagination, of human thought in order to give them different senses. Each order of images contains different meanings. We return, then, to the point of selection. Each choice, each ordering leads us as spectators, in our case, to a meaningful new world, or various meaningful new worlds, to explore.

Translated by Christopher Fraga



INICIATIVAS A FAVOR DE LA COMUNIDAD

DIÁLOGOS SOBRE TÁCTICAS CREATIVAS Y SEGURIDAD CIUDADANA

ARELY RAMÍREZ

Como parte de su programa educativo, basado en la búsqueda del conocimiento y el sentido crítico, el Museo Tamayo fue sede de los diálogos organizados en septiembre y octubre de 2012, dentro del marco del proyecto “100 Tácticas creativas para la seguridad ciudadana”. Una iniciativa promovida por el extitular del Centro Nacional de Prevención del Delito y Participación Ciudadana (CNPDP), Enrique Betancourt, y dirigida por la curadora e investigadora Paulina Cornejo.

Asistieron artistas, arquitectos, diseñadores, urbanistas y profesionales del trabajo comunitario como parte de una investigación que estudia “la efectividad del uso del arte y diseño como

instrumentos para la cohesión social, la participación y la seguridad ciudadana.”

Los diálogos versaron sobre los proyectos de la artista y arquitecta eslovena Marjetica Potrč; Rick Lowe (artista visual tejano); Shin Egashira (artista y arquitecto); Cynthia Smith (diseñadora y curadora) y el colectivo danés Suplerflex.

El común denominador de estas iniciativas es mitigar algunos conflictos comunitarios, a través del arte, la arquitectura o el diseño, con la inclusión de los grupos sociales menos favorecidos.

“The Cook, The Farmer, His Wife and Their Neighbour” (El cocinero, el agricultor, su esposa y sus vecinos), proyecto de Marjetica Potrč, consistió en la activación de un jardín subutilizado mediante la construcción de un huerto y cocina comunitarios. Se llevó a cabo de 2008 a 2011 en un barrio de Ámsterdam. Con el financiamiento del Stedelijk Museum y otras instancias la artista convocó a los vecinos a “cocinar y sembrar” generando en ellos un sentido de identidad y de pertenencia.

Rick Lowe es conocido por su modelo artístico de renovación urbana Project Row Houses, el cual inició con la recuperación de ocho casas de un barrio marginal

afroamericano de Houston, que estaba siendo destruido por la construcción de edificios de lujo. Lowe consiguió becas de universidades y fundaciones artísticas para revertir la transformación del lugar. Con la colaboración de otros artistas, Project Row Houses ha consolidado la revitalización del vecindario y su preservación histórica, además de una estrecha vinculación entre el arte y los residentes.

Por su parte, Shin Egashira desde 1996 coordina un taller anual en el que estudiantes de arquitectura conviven con la comunidad de Koshirakura, Japón, al norte de Tokio. Aunque la población ha disminuido por la migración y el sitio cuenta con cerca de 100 habitantes, Egashira y sus discípulos colaboran en el desarrollo de esta aldea con la construcción de, por ejemplo, un horno de leña comunitario; un pabellón techado para organizar reuniones y ceremonias; un mirador; o una pantalla para proyecciones de video.

La diseñadora Cynthia Smith lidera el proyecto “Design with the other 90%: CITIES” (Diseño con el otro 90%: Ciudades). Asume que la mayoría de la producción de diseño industrial, arquitectónico, urbano y territorial es para un mínimo porcentaje de la población; por ello, su propuesta es pensar en las herramientas de diseño útiles para el resto de la gente. Smith presenta su proyecto en exposiciones con objetos de diseño y arquitectura que responden a las necesidades de las clases marginales.

Por último, Superflex a partir de 2011 trabaja en la transformación de un parque urbano en Copenhague, ubicado en una zona inmigrante multiétnica. La reutilización de este espacio público ha generado menos inseguridad

y violencia callera. El colectivo danés propuso la división en tres zonas del parque Superkilen a fin lograr una mejor convivencia. Para el equipamiento urbano, los artistas solicitaron a los vecinos que les llevaran objetos de su lugar de origen para reproducirlos; así, en el parque se observan postes, lámparas, bancas y fuentes disímboles, pero que reflejan a la comunidad.

Durante los diálogos en el Museo Tamayo, las preguntas básicas fueron: ¿qué elementos de estos proyectos realizados en diferentes partes del mundo se pueden traducir exitosamente en México? y ¿cuáles tienen especial relevancia desde la perspectiva de la prevención del delito? Una pregunta fundamental si consideramos que el proyecto fue promovido por el CNPDPC, en el ánimo de reflexionar sobre el impacto en el mejoramiento del entorno asolado por la violencia social.

En este sentido, fue fundamental que además de conocer los proyectos mencionados para generar ideas, buscar propuestas y discutir sobre la incidencia del arte en el contexto social, los invitados a los diálogos en el Tamayo analizaran con más profundidad el tema de la prevención del delito.

Como resultado de este escrupuloso trabajo de investigación, en noviembre de 2012, el CNPDPC publicó el libro *100 Tácticas creativas para la seguridad ciudadana*. Contiene 100 fichas sobre las iniciativas llevadas a cabo en varios países de América, África, Europa y Asia para atenuar la violencia, la marginación, las adicciones, la deserción escolar, entre otras problemáticas.

Si bien la iniciativa no pretende dar “la solución” a los conflictos socioeconómicos en México, sí logra demostrar que

el arte –desde su concepción hasta su producción y exposición, además de su observación– tiene impactos individuales y sociales que ayudan a optimizar la vida comunitaria. La participación en las artes aumenta la confianza; incrementa la cooperación en actividades sociales; fomenta la amistad; desarrolla la auto-disciplina; genera un sentido de pertenencia, y crea tradiciones comunitarias.

La versión digital de *100 Tácticas creativas para la seguridad ciudadana* puede consultarse en <http://issuu.com/tacticascreativas/docs/100tacticascreativas>.



Adaptación gráfica de contenidos del diagrama Continuum of Impact. Animating Democracy. A Program of Americans for the Arts, 2011.

60 años

De la historia del arte a los estudios de arte



arte contemporáneo

El Museo Tamayo felicita a la
Universidad Iberoamericana
por los 60 años de la carrera
de Historia del Arte.

Community-Oriented Initiatives “Taller de Operaciones Ambientales” Conversations

As part of its educational program, based on the critical evaluation of knowledge, the Museo Tamayo hosted conversations organized by curator Paulina Cornejo, in September and October 2012.

Artists, architects, designers, urban planners and professional community workers were in attendance and formed part of TOA's study focusing on “the effective use of art and design as tools for social cohesion and the participation and safety of community members.”

The conversations dealt with projects by: Slovenian artist and architect Marjetica Potrč; Texan visual artist Rick Lowe; artist and architect Shin Egashira; designer and curator Cynthia Smith and the Danish art collective Superflex.

These initiatives' common denominator was to use art, architecture or design to assuage conflicts around certain community issues, while including underprivileged social groups.

Marjetica Potrč's project *The Cook, The Farmer, His Wife and Their Neighbour*, which took place in Amsterdam from 2008 to 2011, consisted in activating an underused plot by setting up a community vegetable garden and kitchen. Funded by the Stedelijk Museum as well as other institutions, the artist asked neighbors to “cook and plant,” as she sought to foster a sense of identity and belonging among them.

Rick Lowe is known for his *Project Row Houses*, an artistic model of urban

renewal, which began with the appropriation of ten abandoned houses in a marginal African-American neighborhood in Houston, where homes were being demolished in order to build luxury units. Lowe secured grants from universities and art foundations to revert the transformations that the site had undergone. With the collaboration of other artists, *Project Row Houses* has managed to revitalize the neighborhood and preserve its historical character, while also establishing close ties between the public art and local residents.

Since 1996, Shin Egashira has coordinated an annual workshop for architecture students in the community of Koshirakura, north of Tokyo. Though the town's population has shrunk due to migration—with only about 100 residents remaining—Egashira collaborates with his students to develop this village by building such things as a community wood-burning oven, a lookout, a video projection screen, and a covered pavilion/summerhouse to organize meetings and ceremonies.

Designer Cynthia Smith heads the project *Design with the Other 90%: CITIES*, which assumes that most of the industrial, architectural, urban and territorial design is actually directed at a minimum percentage of people. Thus, Smith proposes to conceive of design tools that are useful for the rest of the population, presenting exhibitions of objects from the world of design and

architecture that respond to the needs of the underprivileged.

Since 2001, the Superflex collective has been working on transforming an urban park in Copenhagen located in a multiethnic neighborhood with a large community of immigrants. The reuse of this public space has been a remedy for the lack of safety and street violence. The Danish collective proposed to divide Superkilen Park into three main areas in order to lend it a broader variety of uses. The artists also asked neighbors to bring them objects from their place of origin to reproduce them as street furniture; thus the park displays posts, streetlamps, benches and a fountain whose eclecticism reflects the community.

The conversations at the Museo Tamayo posed two basic questions: what elements of these projects, made in different parts of the world, could be successfully transposed to Mexico? And which elements were most relevant in terms of crime prevention? This last issue was specifically brought up because Centro Nacional de Prevención del Delito y Participación Ciudadana (CNPDP, or National Crime Prevention and Citizen Participation Center), hoping to involve the creative field in the betterment of social contexts plagued by violence.

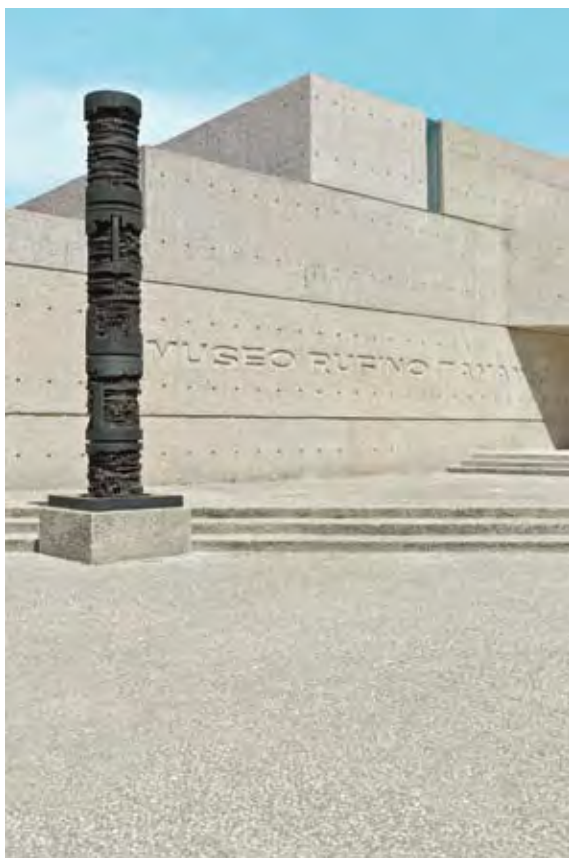
In this sense, it was also essential for the guest speakers at the Tamayo to more closely examine the issue of crime prevention, in addition to generating ideas inspired in the aforesaid projects, putting forth new proposals and discussing the impact of art in the societal context.

As a result of this scrupulous study, CNPDP published a book entitled *100*

Tácticas creativas para la seguridad ciudadana (100 Creative Safety Tactics). It contains 100 index cards describing initiatives carried out in various countries in America, Africa, Europe and Asia to reduce violence, poverty, drug addiction, school absenteeism as well as other issues.

Though the project does not claim to have found a “solution” to Mexico’s socioeconomic conflicts, it does tend to show that art—from its conception and production to its exhibition and viewing—has an individual and social impact that helps improve the life of the community. Taking part in artistic activities raises the community’s level of trust, fosters social cooperation, friendships and self-discipline, generates a sense of belonging, and establishes community traditions.

Translated by Richard Moszka



Fachada del Museo Tamayo Arte Contemporáneo.
Foto: Paolo Montalvo.

CRUCES INTERDISCIPLINARIOS

E INTERINSTITUCIONALES

AMANDA ECHEVERRÍA

En el arte contemporáneo se dan muchas colaboraciones con otras disciplinas, pocas veces imaginables en otras artes o ciencias. Esto se ha reflejado en varios de los proyectos del Museo Tamayo, en particular para la realización de obras específicas producidas para las exposiciones presentadas desde su reapertura en agosto del 2012 y los que forman parte del programa de exposiciones del 2013.

Para el proyecto *El día del ojo*, de Pierre Huyghe, se contó con la participación del ingeniero Juan Carlos González Garduño y el biólogo Víctor Hugo Reynoso de la UNAM, quienes se encargaron de construir un hábitat

especial para los peces ciegos que formaron parte de esta escultura acuática.

Como parte de la exposición *Boing, boing, squirt*, del artista Ryan Gander, el Museo Tamayo realizó la obra *It's such a good heart in it*, en colaboración con la Dirección General De Zoológicos y Vida Silvestre, dentro del hábitat del león africano en el Zoológico de Chapultepec. La obra es una reconstrucción gigante de una pieza llamada *Incomplete Cube Variations* (Variaciones de un cubo incompleto), del artista estadounidense Sol LeWitt, y que de acuerdo con alguna anécdota artística estas esculturas fueron creadas para el gato de LeWitt.

La obra fue donada al Zoológico de Chapultepec y es parte de la rutina diaria de los leones, que juegan con ella.

De cruces interdisciplinarios con la zoología, la producción del museo dio un salto a una colaboración musical para la producción del video *Cuarteto*, 2012,

de Ross Birrell y David Harding para la exposición colectiva *Olinka, o donde se crea el movimiento*, que se realizó con el apoyo de la Orquesta Juvenil Esperanza Azteca de Ciudad Juárez/Fundación Azteca.

En el 2013, las colaboraciones también son diversas. Para presentar *Map of Chile (Anaconda)*, 1974, del artista Juan Downey, el Zoológico de Aragón de la Ciudad de México prestará al museo una serpiente cincuate (*Pituophis deppei*), la cual estará dentro de una caja. La serpiente evoca a la empresa Anaconda Copper Mining Company, que participó en el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, en 1973. Esta pieza forma parte de la retrospectiva *Juan Downey. Una utopía de la comunicación* (marzo-agosto).

De mayo a julio de este año, se presentará el performance *Floor of the Forest* de Trisha Brown, artista, bailarina y coreógrafa, quien destacó por llevar la coreografía a los límites de la danza en los años setenta. Colaboró con artistas reconocidos como Juan Downey y Robert Rauschenberg, entre otros. Para llevar a cabo este performance, el Museo Tamayo solicitó la participación del Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC), del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuyos bailarines ejecutarán la coreografía alrededor de una escultura, en el patio central del museo.

Aparte de las colaboraciones para la comisión de obras dentro de las exposiciones del Museo Tamayo, las colaboraciones interinstitucionales en el campo educativo han sido fundamentales para el desarrollo de programas especiales dentro y fuera del museo.

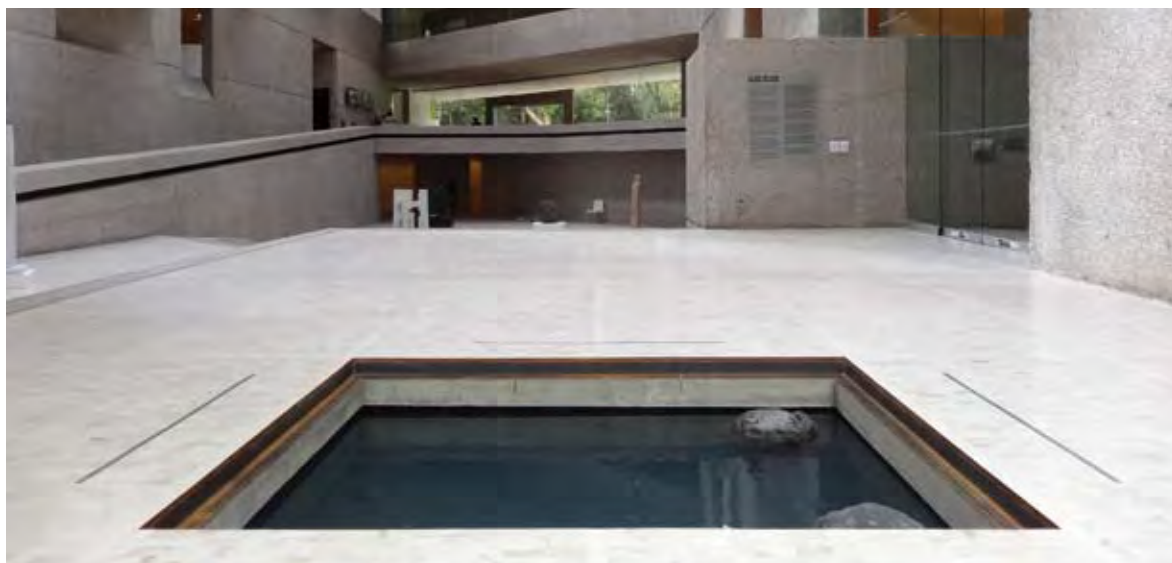
Con el objetivo de establecer redes de colaboración para nutrir los procesos de formación artística desde distintos ámbitos, el Museo Tamayo se ha unido a la iniciativa fundada en 2012 por varios educadores en arte de la Fundación Colección Jumex, el Museo de Arte Moderno, Casa Vecina y el Museo Tamayo, que han conformado la Plataforma Arte Educación.

Una de las nuevas iniciativas educativas del museo, a partir de su reapertura, es la sala de consulta Modulario, espacio donde se presenta una selección de materiales de documentación de las exposiciones, en diferentes formatos, ya sea bibliográficos, hemerográficos o audiovisuales.

Cada determinado tiempo el espacio cambiará de diseño —el proyecto se comisiona a un arquitecto o diseñador— y se realizarán intercambios con otras instituciones para préstamo de libros u otros documentos que enriquezcan la visita al museo.

La primera comisión fue para el arquitecto Gustavo Lipkau, quien diseñó el espacio y el mobiliario basado en los patrones del piso de parquet de las salas del Tamayo. Actualmente, el Modulario cuenta con libros de la Fundación Alumnos⁴⁷ y como parte de la colaboración se han efectuado una serie de pláticas sobre libros de artista de la biblioteca de esta fundación. Para este año, se integrarán en préstamo libros de la biblioteca de la Fundación/Colección Jumex.

Otra de las colaboraciones más importantes en materia de educación que el Museo Tamayo realizará este año es la alianza especial con la Universidad Iberoamericana con motivo del 60



Vista de la exposición *El día del ojo*. Foto: Sergio Heredia.

aniversario de la carrera de historia del arte.

Como parte de esta colaboración se presentará la exposición *Construyendo Tamayo, 1922-1937*, curada por Karen Codero, en agosto de este año. El Museo Tamayo será sede de varios eventos de la celebración del 60 aniversario y participará en el Coloquio Internacional (7 de octubre) y el 8º Congreso Internacional “Universidad y Museos”, en junio de 2013. Asimismo, se organizará el seminario del programa “El museo como experiencia”, con Boris Groys en octubre. La alianza incluye participación en los ámbitos editorial y documental.

En plataformas digitales, desde hace tres años el Museo Tamayo está asociado con la red ArtBabble, proyecto del Indianapolis Museum of Art que muestra videos de arte en formato de alta calidad, a partir de una variedad de fuentes y perspectivas. La colaboración surgió a raíz del proyecto en línea rufino.mx. El Tamayo fue el primer museo de América Latina en sumarse

a esta iniciativa que ya cuenta con la alianza de más de 30 museos de todo el mundo y sólo junto con el Museo del Prado presenta contenidos en español e inglés.

Para terminar con esta síntesis de colaboraciones, resalta la integración a la Association of Art Museums Directors, una organización que agrupa a directores de museos de arte en Estados Unidos, Canadá y México. Esta membresía brinda al Museo Tamayo apoyo para aumentar la contribución a la sociedad estableciendo y manteniendo los más altos estándares de la práctica profesional, sirviendo como foro para el intercambio de información e ideas, actuando como defensor de los museos miembros de arte, y siendo un líder en la formación de discurso público acerca de la comunidad de las artes y el papel del arte en la sociedad. La asociación cuenta actualmente con 221 miembros, entre ellos, el Museo Nacional de Arte, el Museo Franz Mayer y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo.



Julio Le Parc, J  el Stein, François Morellet, Jean Pierre Yvaral, Francisco Sobrino, Horacio García-Rossi. Cortesía Atelier Le Parc / ADAGP, Paris, 2013

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo agradece el apoyo de

Bloomberg

Interdisciplinary and interinstitutional intersections

Contemporary art is the scene of many interdisciplinary collaborations that are hardly imaginable in other arts or sciences. This has been reflected in a number of recent projects at the Museo Tamayo, particularly in the completion of specific works produced for exhibitions presented since its reopening in August 2012, and in those that are part of the 2013 exhibition cycle.

For the project *El día del ojo*, by Pierre Huyghe, the Museum boasted the involvement of engineer Juan Carlos González Garduño and biologist Víctor Hugo Reynoso of the UNAM, both of whom were responsible for constructing a special habitat for the blind fish that were part of this aquatic sculpture.

As part of artist Ryan Gander's exhibition *Boing, boing, squirt*, the Museo Tamayo, in collaboration with the General Office of Zoos and Forest Life, produced the work *It's such a good heart in it*, inside the habitat of the African lion at the Chapultepec Zoo. The work is an enormous reconstruction of a piece called *Incomplete Cube Variations* by the American artist Sol LeWitt; according to one art world anecdote, the sculptures were created for LeWitt's cat. The work was donated to the Chapultepec Zoo, and the lions' daily routine now includes playing with it.

From interdisciplinary intersections with zoology, the Museum's production went on to a musical collaboration for the production of the video *Cuarteto* [Quartet], 2012, by Ross Birrell and David Harding. Part of the group

exhibition *Olinka, or, Where Movement Is Created*, the piece was completed with support from the Esperanza Azteca Youth Orchestra of Ciudad Juárez/Fundación Azteca.

Collaborations scheduled for 2013 are similarly diverse. To present *Map of Chile (Anaconda)*, 1974, by the artist Juan Downey, the Aragón Zoo in Mexico City will loan the museum a Mexican pine snake (*Pituophis deppei*), which will be inside of a cage. The snake evokes the Anaconda Copper Mining Company, which participated in deposing the government of Salvador Allende in 1973. This piece is part of the retrospective *Juan Downey. A Communications Utopia* (March–August).

From May to July of this year, the Museum will host the performance *Floor of the Forest* by Trisha Brown, an artist, dancer and choreographer who is noted for having taken choreography to the limits of dance in the 1970s. She has collaborated with renowned artists like Juan Downey and Robert Rauschenberg, among others. To carry out this performance, the Museo Tamayo enlisted the participation of the Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC) –part of the Instituto Nacional de Bellas Artes– whose dancers will perform the choreography around a sculpture in the Museum's central patio.

In addition to collaborations on works of art commissioned for the Museo Tamayo's exhibitions, collaborations with educational institutions have also



Ryan Gander. *It's such a good heart in it*, 2012. Photo: Diego Berruecos.

been fundamental to the development of special programs both inside and outside the Museum.

With the aim of establishing collaborative networks that support the processes of artistic formation across different venues, the Museo Tamayo has joined the Plataforma Arte Educación [Art Education Platform], an initiative founded in 2012 by various educators at the Fundación/Colección Jumex, the Museo de Arte Moderno, Casa Vecina, and the Museo Tamayo.

One of the Museum's new educational initiatives, beginning with its reopening, is the Modulario, a consultation area that makes a selection of documents pertaining to the exhibitions available to the public. These are in different formats, including books, print media, and audiovisual material.

At determined intervals, the design of the space will change—as overseen by an architect or designer commissioned for the project—and there will be exchanges with other institutions for loans of books or other documents that enrich visits to the museum.

The first commission was for the architect Gustavo Lipkau, whose designs for the space and its furniture grew out of the parquet floor patterns in the Museum's halls. Currently, the Modulario holds books from the Fundación Alumnos47; the collaboration also includes a series of talks about artists' books in the Foundation's library. This year, the Modulario will integrate loans from the library at the Fundación/Colección Jumex.

Another important educational collaboration that the Museo Tamayo

will complete this year is a special partnership with the Universidad Iberoamericana, in honor of the 60th anniversary of the university's undergraduate degree program in Art History.

As part of this collaboration, the Museum will present the exhibition *Constructing Tamayo, 1922-1937*, curated by Karen Cordero, in August of this year. The Museo Tamayo will host various events in celebration of the 60th anniversary, and will participate in the International Colloquium (October 7) and the 8th International "University and Museums" Congress, in June 2013. Likewise, the seminar for the program "The Museum as Experience" will be organized with Boris Groys in October. This partnership includes involvement in the editorial and archival fields.

In digital platforms, for the past three years the Museo Tamayo has been associated with the ArtBabble network, a project at the Indianapolis Museum of Art that hosts art videos from a variety of sources and perspectives in high quality format. The collaboration arose from the online project rufino.mx. The Tamayo was the first Latin American museum to join this initiative, which now includes 30 museums from around the world. Along with the Museo del Prado, it is one of two museums to present content in Spanish and English.

To conclude this overview of collaborations, it is worth highlighting the Museum's membership in the Association of Art Museum Directors (AAMD), an organization that brings together the directors of art museums in the U.S., Canada, and Mexico. Membership in the AAMD affords the Museo Tamayo support for enhancing its contributions to society by establishing

and maintaining the highest standards of professional practice, serving as a forum for the exchange of information and ideas, acting as the defender of member art museums, and being a leader in the formation of public discourse around the arts community and the role of art in society.

The association currently includes 221 members, including the Museo Nacional de Arte, the Museo Franz Mayer, and the Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Translated by Christopher Fraga

Next page: Photography by Paolo Montalvo.



MUSEO RUFINO TAMAYO



MUSEO TAMAYO

ARTE CONTEMPORÁNEO

CARTELERA JULIO – SEPTIEMBRE, 2013

EXPOSICIONES

Carlos Amoraes. Germinal
Hasta 14 julio, 2013
Curaduría: Magnolia de la Garza

A ∩ B ∩ C. Un proyecto de Amalia Pica
Hasta 28 julio, 2013
Curaduría: Magnolia de la Garza

*Hay más rutas que la nuestra.
Las colecciones de Tamayo
después de la modernidad*
Hasta 18 agosto, 2013
Curaduría: Willy Kautz

Ciclorama
Hasta 1 septiembre, 2013
Curaduría: Andrea Torreblanca

*Juan Downey.
Una utopía de la comunicación*
Hasta 1 septiembre, 2013
Curaduría: Julieta González

Trisha Brown. Floor of the Forest
Hasta 1 septiembre, 2013
Curaduría: Julieta González
Funciones: martes y jueves, 13:00 horas,
domingos: 12:00, 13:30, 15:00
y 16:30 horas

PRÓXIMAMENTE

Construyendo Tamayo, 1922-1937
Inauguración: 29 agosto, 2013
Curaduría: Karen Cordero Reiman

*Una visión otra: Groupe de Recherche
d'Art Visuel, 1960-1968*
Julio Le Parc, Horacio Garcia Rossi,
François Morellet, Francisco Sobrino,
Jöel Stein, Jean Pierre Yvaral
Inauguración: 7 septiembre, 2013
Curaduría: Andrea Torreblanca

ACTIVIDADES

Noches de Jazz

Actividad que consiste en una visita guiada por las exposiciones del museo y un concierto de jazz con lo mejor de este género musical.

A Love Electric. 17 de julio

Alex Kautz. 21 de agosto

Tere Estrada. 18 de septiembre

Visitas guiadas

18:30, 18:45, 19:00 horas

Concierto: 20:00 horas

Cuota de recuperación \$200

Incluye una copa de cortesía



ACTIVIDADES EDUCATIVAS

Talleres

Martes a viernes, 10:00 a 14:00 horas

Sábados y domingos, 12:00 a 16:00 horas

Para grupos escolares: martes a viernes

10:00 a 14:00 horas

Atención grupos con discapacidad: viernes

Visitas guiadas

Visitas escolares

Visitas guiadas para profesores

Recorridos curatoriales

Recorridos arquitectónicos

15 minutos de Arte Contemporáneo

15 minutos de Rufino Tamayo

Informes y reservaciones

Departamento de Estudios Educativos

educacion@museotamayo.org

5286 6519 / 29 ext. 128

**Consejo Nacional para la Cultura
y las Artes**

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora General

Xavier Guzmán Urbiola
*Subdirector General de Patrimonio
Artístico Inmueble*

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Plásticas

Plácido Pérez Cué
*Director de Difusión y Relaciones
Públicas*

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Carmen Cuenca Carrara
Dirección

Edgar López Soto
Subdirección Administrativa

Martha Sánchez Fuentes
Subdirección Técnica

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
*Subdirección de Colección y Rufino
Tamayo*

Curaduría

Julieta González
Curadora internacional en jefe

Willy Kautz
Curador en jefe

Magnolia de la Garza
Andrea Torreblanca
Curadoras Asociadas

Ximena Amescua
Adriana Domínguez
Carlos Lara Amador
Alberto Ríos de la Rosa
Asistentes curatoriales

Mónica Ruiz
Naitzá Santiago
Registro de obra

Enrique Posadas Vargas
Bodega

Estudios Educativos

Xatziri Peña Licea
Jefa de Estudios Educativos

Lucero Glesson
Asistente Educativo

Fernando Rodríguez González
Iván Méndez Vela
Centro de Documentación

Gabriela Hernández Juárez
Coordinadora de talleres

Cynthia Bernal Galarza
Fernanda Cornejo Sánchez
Diego Moreno Chairez
Alejandra Pérez López
Ricardo Sierra Mercado
Georgina Solano Briseño
Talleristas

José Carlos Aguilar
Ricardo Capuano
Calixto Tonatiuh Cárdenas
María Luisa Díaz
Isabel Diez
Patricia García Martos
Pilar Gavito
Leticia Gaytán
Sandra González
Edda Hurtado
Elsa Ibarrola
Liza Kaufer
Imelda López Orozco
Ana Cecilia Medina
Maricruz Mendoza
Esi Rosenthal
Carmen Soler
Mercedes Villarino
Voluntariado

Nayeli Chacón, Diseño Gráfico,
Universidad Anáhuac
José Luis Perabeles, Comunicación,
Universidad Iberoamericana
Olga Saba, Historia del Arte,
Universidad Iberoamericana
Grisel Villafaña, Interpretación,
Instituto Superior de Intérpretes
y Traductores
Servicio social

Editorial

Arely Ramírez Moyao
Coordinadora editorial

Isabel Guerrero Hernández
Asistente editorial

Lídice Jiménez Uribe
Diseño

Comunicación

Sofía Provencio
Jefa de Comunicación

Beatriz Cortés Chávez
Coordinadora de Prensa

Héctor Romero Serrano
Diseño

Adriana Gil
Contenidos y estrategia digital

Desarrollo Institucional

Amanda Echeverría Corcuera
Jefa de Desarrollo Institucional

Cristina Ortega
Eventos y Membresías

Administración

Verónica Miranda Rodríguez
Recursos Humanos

Irma Patiño
Asistente de Dirección

Julieta Islas Solís
Hilda Islas Solís
Recursos Financieros

Rafael Villa
Coordinador de Mantenimiento Inmueble

José Octavio Villaescusa Aguilar
Recursos Materiales

Delia Velázquez Gama
Silvia Sánchez
Gestión Documental y Archivo de Transparencia

Roberto Segura Pineda
Gonzalo López Bazaldú
Felipe Sánchez Rueda
Almacén

Jesús Rebollar Axotla
Armando Estrada Rojas
Oscar Patiño Arellano
Gabriel Nieto Santuario
Personal de apoyo

Óscar Molina Camacho
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento

Museografía

Rodolfo García Lara
Jefe de Museografía

Jorge Alvarado Arellano
Aldo Huerta Montes
Carlos Maldonado Bravo
Daniel Reyes Ramírez
Pablo Servín Ángel
Equipo de Montaje

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
Verónica Arrieta Luna
María Asunción Atanasio
Alicia Barreto Flores
Alejandra Carreón Chávez

Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

David Cohen Sitton
Presidente

Angélica Fuentes Téllez
Vicepresidenta

Juan Domingo Beckmann
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
Alfonso de Angoitia Noriega
Xavier de Bellefon
Antonio del Valle Ruiz
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
Patronos

Enrique y Beatriz Vainer
Asociados

Teodoro González de León
Jaime Zabłudovsky Kuper
Honorarios

Equipo

Dennise Abush Chelminsky
Asistente de Presidencia

María Antonieta Hernández
Tesorería

Yara Cárdenas Pérez
Edith Cruz Juárez
Tienda

Jonathan Cano Sánchez
Gerente Operativo del Restaurante

R U f i N O

Comité Editorial

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

Colaboradores

Mónica Amieva
Karen Cordero Reiman
Daniel Garza Usabiaga
María Minera
Jesús Pacheco
Violeta Peláez
Javier Rivero

Coordinación editorial

Arely Ramírez Moyao

Corrección

Isabel Guerrero Hernández

Diseño

Lídice Jiménez Uribe

Traducción

Christopher Fraga
Richard Moszka
Quentin Pope
Michelle Suderman

Número 6 | Julio, 2013

Todas las imágenes de Rufino Tamayo
y de su obra:

© D.R. Rufino Tamayo/Herederos/
México /2013
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.

Consulta el programa de actividades en
www.museotamayo.org
Facebook: [museotamayo](https://www.facebook.com/museotamayo)
Twitter: [@museotamayo](https://twitter.com/museotamayo)
Instagram: [eneltamayo](https://www.instagram.com/eneltamayo)

Museo Tamayo Arte Contemporáneo
Paseo de la Reforma 51,
Bosque de Chapultepec
Del. Miguel Hidalgo
C.P. 11580. México, D.F.

Horario

Martes a domingo, 10:00 a 18:00 horas

Costo \$19.00 / Público general

Entrada libre a estudiantes, maestros
y adultos mayores con credencial vigente
Domingo: entrada libre

 **CONACULTA**



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

MUSEO
TAMAYO

arte contemporáneo

FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

INBA 01800 904 4000 - 5282 1964



Bellas Artes INBA Oficial



@bellasartesinba



bellasartesmex

www.bellasartes.gob.mx