

MUSEO
TAMAYO



EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ
TOMORROW WAS ALREADY HERE

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ / TOMORROW WAS ALREADY HERE

ow already here
el mañana estu
here ya tomorro
estuvo aquí was

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ
TOMORROW WAS ALREADY HERE

Este material es propiedad de la Sala Educativa
del Museo Tamayo exclusivo para consulta.

Coordinación editorial/Editorial Coordinator
Arelly Ramírez Moyao

Ensayo/Essay
©Julieta González

Diseño editorial/Editorial Design
Cristina Pauli - Periferia Taller Gráfico

Corrección de estilo/Proofreading
Arelly Ramírez Moyao
Isabel Guerrero Hernández
Michelle Suderman

Traducción/Translation
Pilar Carril

Fotografía/Photography
©Paolo Montalvo
©Diego Bermudez (páginas/pages 65, 90, 91, 110)

Apoyo en digitalización de imágenes
Lidice Jiménez

Portada/Front cover

Simon Starling, *Proyecto para una escultura pública temporal (Hiroshima)*/Project for a Temporary Public Sculpture (Hiroshima), 2009, detalle de la obra.

El mañana ya estuvo aquí/Tomorrow Was Already Here. Primera edición: 2013

D.R. © 2013 Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

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

ISBN: 978-968-3979-29-0

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the prior written permission of the Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Impreso en México/Printed in Mexico

SC0031 — 700.4115

El mañana ya estuvo aquí = Tomorrow Was Already Here / Ensayo Julieta González.
México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013.

192 p. : il., col. ; 21 cm.

Catálogo de la exposición "El mañana ya estuvo aquí = Tomorrow Was Already Here" presentada en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo (Distrito Federal, México) del 26 de agosto al 10 de febrero de 2013 y en el Museo de Arte Contemporáneo, de Monterrey (Nuevo León, México) del 23 de mayo al 22 de septiembre de 2013.

ISBN 978-968-3979-29-0

1. Futuro en el arte - Exposiciones 2. Ciencia ficción en el arte

I González, Julieta, 1968- II Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo III Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ TOMORROW WAS ALREADY HERE

 **CONACULTA**



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



marca

12	TOMORROW WAS ALREADY HERE Julieta González
22	1. ARCHAEOLOGISTS OF THE FUTURE: PROPHETS, MESSAGES AND THE LABOR OF RECONSTRUCTION
38	2. MEMORIES OF THE FUTURE
44	3. COLD WAR ANXIETIES: FROM SPUTNIK TO SPLITNIK
68	4. THE LAST FRONTIER: SPACE IS THE PLACE
96	5. THIS WAS TOMORROW: RUIN, VALUE AND OBSOLESCENCE. MUST PLANNED CITIES ALWAYS END IN THE GRAVEYARD OF FAILED UTOPIAS?
128	SOME FINAL NOTES
144	BIBLIOGRAPHY
148	LIST OF WORKS
182	CREDITS AND ACKNOWLEDGMENTS

7 PRESENTACIONES

- Rafael Tovar y de Teresa
Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- María Cristina García Cepeda
Directora General del Instituto Nacional de Bellas Artes
- Carmen Cuenca
Directora del Museo Tamayo Arte Contemporáneo
- David Cohen Sinton
Presidente de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.
- Sea. Nina Zambrano
Presidenta del Consejo de Directores del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey

13 EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ Julieta González

33	1. ARQUEÓLOGOS DEL FUTURO: PROFETAS, MENSAJES Y EL TRABAJO DE RECONSTRUCCIÓN
39	2. MEMORIAS DEL FUTURO
45	3. ANSIEDADES DE LA GUERRA FRÍA: DEL SPLITNIK AL SPUTNIK
69	4. LA ÚLTIMA FRONTERA: EL ESPACIO ES EL LUGAR
97	5. ESTO FUE EL MAÑANA. VALOR DE RUINA Y OBSOLESCENCIA: ¿ACASO ESTÁN CONDENADAS LAS CIUDADES PLANIFICADAS A TERMINAR EN EL CEMENTERIO DE LAS UTOPIAS FALLIDAS?
129	ALGUNAS NOTAS FINALES
144	BIBLIOGRAFÍA
149	LISTA DE OBRA
175	BIOGRAFÍAS
182	CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

Para el Conaculta resulta grato presentar en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, uno de los espacios de exhibición más importantes en el ámbito nacional, la segunda edición de *El mañana ya estuvo aquí*.

En la introducción de su conocido libro *La historia del arte*, Ernst Gombrich destaca: "La idea más importante con la que tenemos que familiarizarnos es que lo que nosotros llamamos obras de arte no constituyen el resultado de alguna misteriosa actividad, sino que son objetos realizados por y para seres humanos." Es así porque al ejecutar sus obras los artistas realizan una serie de acciones y de elecciones (materiales, color, forma) para crear un objeto artístico que más tarde el espectador observará con detenimiento para develar su sentido.

Cuando visitamos una exposición, en un museo, miramos de manera especial aquellas obras que nos intentan comunicar algo. Si por su parte un artista elige técnicas o soportes distintos para expresarse, por otra el curador también lleva a cabo una clasificación analítica de las piezas que reúne para argumentar su investigación o cierto planteamiento curatorial. El espectador mira e interpreta.

En el caso de *El mañana ya estuvo aquí*, la curadora internacional en jefe del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Julieta González, incluyó obras de la colección permanente de este recinto —recién ampliado y renovado— que se juxtaponen a obras de artistas contemporáneos, con el fin de que el espectador no sólo

admire la singular belleza de unas o descubra los procesos conceptuales de otras, sino que en el recorrido que se plantea observe la forma en que cada generación de artistas, a través de sus obras, contribuye a escribir la historia. Esta exposición colectiva, con la que reabrió sus puertas el Museo Tamayo en agosto de 2012, pone el acento en la visión historiográfica del arte contemporáneo. Durante el recorrido por las cinco salas de época en las que se condensan algunos de los imaginarios de la cultura de la Guerra Fría, el espectador se dará cuenta de que la forma en que el ser humano ha contado la historia (o su historia) resulta también determinante en el momento de hacer elecciones para crear un objeto artístico.

En *El mañana ya estuvo aquí* el pasado y el futuro se traslapan. Las expectativas utópicas de hace 60 años producen nostalgia, y la perspectiva de lo que viene termina en interrogante y en añoranza por lo que ya no existe.

En el Conaculta estamos seguros de que el trabajo conjunto de instituciones públicas y privadas, que permiten esta colaboración que llevamos a cabo con el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, redundará en más opciones de desarrollo cultural y de acercamiento a las grandes obras, que tanto nutren a los espectadores del país.

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Consejo Nacional para la Cultura
y las Artes

La historiografía ha sido una de las herramientas que mayor interés ha tenido para los artistas contemporáneos en las últimas décadas. Documentar visualmente la estética de una época, proponer una interpretación audiovisual de la realidad y recurrir a soportes que por sus posibilidades técnicas pueden capturar fragmentos de tiempo como el cine, el video y la fotografía, motivan algunas de las búsquedas del arte actual.

El mañana ya estuvo aquí es una exposición en la que piezas de escultura, dibujo, fotografía y pintura de artistas del siglo xx dialogan con videos de artistas contemporáneos para reflexionar en torno a la forma en que los primeros concibieron el futuro.

El viaje en el tiempo —guiño al que hace alusión el título de la muestra— fue uno de los temas recurrentes para el cine y la literatura del siglo xx. Una época en la que la palabra “utopía” era un vocablo no sólo lleno de significado sino un propósito realizable.

De la unión entre el concepto de utopía y la fantasía del viaje en el tiempo resultó una producción cultural que se sostuvo en la confianza del triunfo de la modernidad, de la tecnología y los avances en el terreno de las ciencias que llevaron a pensar —durante las décadas de 1960 y 1970— en un futuro organizado donde hubiera ciudades ultramodernas y los viajes espaciales permitieran la colonización de otros mundos.

Ese futuro imaginario es abordado por los artistas que se reúnen en esta muestra, en una espiral que no deja de encerrar cierta paradoja: con sus

propuestas interpretan producciones artísticas del pasado que vaticinaron un futuro que ahora es nuestro presente. Visiones utópicas del futuro que el mismo tiempo se encargó de desmentir y que pertenecen ahora al pasado.

El Instituto Nacional de Bellas Artes celebra la iniciativa del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) de llevar esta muestra, exhibida durante el 2012 en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, al público regiomontano. Con ello corroboramos la tarea fundamental de vincular los esfuerzos de la iniciativa privada, de la sociedad civil y de las instituciones públicas, para difundir las diversas manifestaciones del arte.

El mañana ya estuvo aquí fue la primera exposición ofrecida en el Museo Tamayo luego de la remodelación que permitió ampliar y mejorar sus instalaciones. Con ella, el Tamayo persiste en su misión de promover el diálogo artístico y de formular visiones contemporáneas del mundo que nos inviten al asombro y a la reflexión.

María Cristina García Cepeda
Directora General
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Cuando Rufino Tamayo donó su colección de arte para fundar en la Ciudad de México el museo que lleva su nombre, lo hizo pensando en que admirar una obra de arte contribuye a expandir la mente humana. No sólo se trata de ver de forma contemplativa un objeto artístico sino de establecer un diálogo con él, es decir, interpretar sus posibles significados.

Es por ello que a partir de los últimos 15 años el Museo Tamayo Arte Contemporáneo ha centrado su vocación en la divulgación de las manifestaciones artísticas que invitan al espectador a repensar el modo en que mira una exposición o una obra de arte.

En este sentido, desde hace dos años el Museo impulsa la investigación curatorial y la producción de obras con el fin de originar exposiciones que activen el pensamiento crítico de los distintos públicos que nos visitan.

El mañana ya estuvo aquí es una muestra colectiva que pone de relieve el giro historiográfico del arte a través del diálogo entre obras de la colección del Museo Tamayo y piezas de arte contemporáneo. Esta interrelación de propuestas artísticas vincula tanto el interés institucional de difundir la colección de arte del Tamayo como el posicionamiento de este espacio como uno de los más significativos en la presentación de arte contemporáneo internacional.

Agradezco a Julieta González, curadora internacional en jefe de este museo, por contribuir con este proyecto a la reapertura del Tamayo

en agosto pasado, después de su etapa de ampliación arquitectónica.

Finalmente, quiero agradecer el interés del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) en retomar la colaboración de trabajo entre ambos espacios museísticos mediante la exhibición de *El mañana ya estuvo aquí*.

Carmen Cuenca Carrara
Directora
Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Para la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A. C. resulta fundamental la unión de esfuerzos tanto de la iniciativa privada como del gobierno para llevar a cabo proyectos que redunden en una mejor calidad de vida cultural para la población mexicana.

La Fundación tiene más de 20 años apoyando la programación artística, educativa y editorial del Museo Tamayo, por lo que compartir la tarea con el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) constituye un aliciente para consolidarnos como una asociación proactiva en favor del desarrollo cultural.

Con esta publicación, contribuimos una vez más, a registrar parte de la memoria expositiva del Museo Tamayo, esperando que el lector pueda emprender ese viaje del futuro al pasado, y viceversa, que de forma tan singular nos propone la exposición *El mañana ya estuvo aquí*.

David Cohen Sitton
Presidente
Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

La misión del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) es la difusión del arte de México, Latinoamérica y el resto del mundo. Con el apoyo de diversas instituciones nacionales e internacionales, desde hace más de 20 años MARCO se ha consolidado como un referente local e internacional en la presentación de las manifestaciones artísticas contemporáneas más significativas de la escena cultural de los siglos XX y XXI.

En esta ocasión contamos con la colaboración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo y la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. para presentar la exposición colectiva *El mañana ya estuvo aquí*, con la curaduría de Julieta González.

Este proyecto, resultado de una investigación inédita auspiciada por el Museo Tamayo, ejemplifica con obras de artistas modernos y contemporáneos la aportación de la historiografía en la producción de obra y exposiciones en el arte contemporáneo.

El mañana ya estuvo aquí pone en diálogo obras destacadas de las décadas de los cincuenta y sesenta con piezas de arte contemporáneo con el propósito de que observemos los encuentros y desencuentros de las visiones futurísticas de dos épocas diferentes. ¿Qué perspectiva tenían Adolf Gottlieb, Henry Moore, Roberto Matta o Victor Vasarely?, ¿en qué coinciden estos enfoques con artistas contemporáneos como Carol Bove, Julieta Aranda, Simon Starling y Johan Grimmonprez?

La exposición aborda temas como la ciencia ficción, la angustia del ser humano ante la guerra, la zozobra ante la incertidumbre y otros tópicos que nos invitan a repensar nuestro actuar como seres humanos ante las diversas realidades que nos rodean.

Esta publicación complementa el recorrido en salas, ya que el ensayo de Julieta González nos apoya en la comprensión de las secciones en que se divide la exposición colectiva, que cuenta con piezas clave de la colección del Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

Agradezco a Rafael Tovar y de Teresa, María Cristina García Cepeda, Carmen Cuenca y David Cohen por apoyar la presentación de esta muestra colectiva en MARCO, con la confianza de contar con su colaboración en futuros proyectos.

Sra. Nina Zambrano
Presidenta
Consejo de Directores Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey

TOMORROW WAS ALREADY HERE

JULIETA GONZÁLEZ

But this—what has never happened—is the historical and wholly actual homeland of humanity.

—Giorgio Agamben, "Walter Benjamin and the Demonic"

WHEN DID WE STOP THINKING ABOUT THE FUTURE?

The past two decades have witnessed what some critics and art historians have identified as a "historiographic turn," which describes contemporary artists' increasing engagement with history as a structural and programmatic constituent of their work, and the prevalence of representational apparatuses of archival media such as film, video and photography as primary vehicles in their historiographical endeavors. Though with strong affinities to the retrospective and indisputably nostalgic gaze of postmodernity, this turn as it presents itself today in the work of contemporary artists is in fact a relatively recent phenomenon. However, we can trace the advent of this type of practice to earlier times, in exceptional rather than exemplary contributions by artists in the 1960s and 1970s, whose—text and image-based—strategies revealed a renewed interest in allegorical modes of address.¹

¹ In this sense, Craig Owens' seminal essays "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" and "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2," which allocated to the realm of allegory the appropriationist and pictogrammatical strategies of postmodernism, are crucial to an understanding of the paradigm shifts characteristic of the transition from late modernism to postmodernism in art, architecture and other creative forms. As Owens states in his essay, "To impute an allegorical motive to contemporary art is to venture into proscribed territory, for allegory has been condemned for nearly two centuries as aesthetic aberration, the antithesis of art." Indeed, at the time, laying claim to

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ

JULIETA GONZÁLEZ

Pero esto—lo que nunca pasó—es la patria histórica y completamente real de la humanidad.

—Giorgio Agamben, "Benjamin and the Demonic", en *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*

¿CUÁNDO DEJAMOS DE PENSAR EN EL FUTURO?

En las últimas dos décadas hemos sido testigos de lo que algunos críticos e historiadores de arte han catalogado como el "giro historiográfico" en el arte contemporáneo para describir las aproximaciones a la historia por parte de los artistas para quienes ésta se convierte en un aspecto estructural y programático de su trabajo, dando preferencia a los aparatos representativos de los formatos de archivo como el cine, el video y la fotografía, los cuales constituyen vehículos predominantes en sus pesquisas historiográficas. Aunque tiene una gran afinidad con la mirada retrospectiva e indiscutiblemente nostálgica de la posmodernidad, este giro, como se presenta en la actualidad en el trabajo de los artistas contemporáneos, es en realidad un fenómeno relativamente reciente. Sin embargo, el advenimiento de este tipo de práctica se remonta a épocas anteriores, y se observa en intentos excepcionales, más que ejemplares, de artistas de los años sesenta y setenta cuyas estrategias basadas en texto e imagen demostraron un interés renovado en el discurso alegórico.¹

¹ En este sentido, los ensayos fundamentales de Craig Owens *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* y *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2*, que situaron en el dominio de la alegoría las estrategias apropiacionistas y pictogramáticas de la posmodernidad, son claves

We can locate in these paradigm shifts of the mid- to late seventies a moment at which art and architecture ceased to look toward the future and started to think about the past. Whereas late modernism, especially in architecture, was characterized by a utopian and futuristic outlook, with a focus on megastructures, cybernetics and space-age futurological investments, postmodernism was instead intent on recovering the past through historical pastiche, and obsessed with the image of the ruin, the allegorical emblem par excellence.

For architectural historian Charles Jencks, the death of modernism (and the birth of postmodernism) took place at 3:32 pm on the July 15, 1972 with the demolition of the Pruitt-Igoe housing complex in St. Louis Missouri, built in the 1950s and designed by George Hellmuth and Minoru Yamasaki, the later of which would later design the World Trade Center (yet another ruin at the turn of our present century); the image of the Pruitt-Igoe towers going down in a cloud of dust would thus haunt the architectural imaginations of postmodernism.²

In the visual arts, the techno-utopian dreams of late modern architecture were mirrored in the kinetic and light experiments of the 1960s, notably those of G.R.A.V (Groupe de Recherche d'Art Visuel), E.A.T. (Experiments in Art and Technology) and Gruppo Zero, as well as the media-savvy and technologically oriented work of early video-art practitioners, who celebrated the still-to-come digital revolution in publications such as *Radical Software* in the early 1970s. However, during the same period, artist Robert Smithson made the ruin a central concern in his work and formulated the concept of the "ruin in reverse" to describe the industrial landscapes of New Jersey. Smithson's fascination with the future ruins he saw in these barren sites was mediated by the concepts

allegory was seen as anathema to the development of Western art in the twentieth century, a progression that can be traced through modern art's self-referential abstraction, the essentialist vocation of minimalism, and the dematerialized and tautological language experiments of conceptualism. While Owens' essay analyzes the situation in the 1980s—the point at which we can locate the beginnings of the contemporary historiographic turn—several essays from the past decade and even later have explored recent developments in this direction, most notably Hal Foster's "The Archival Impulse" (2004) and Mark Godfrey's "The Artist as Historian" (2007), as well as a series of articles by Dieter Roelstraete published online in a-flux journal under the title "The Way of the Shovel."

² A mural-sized photo of the Pruitt-Igoe implosion greeted spectators at the entrance of the 2011 Postmodernism exhibition at the Victoria and Albert Museum, followed by ruin-inflected drawings of Arata Isozaki's design for the Tsukuba Center Building and Plaza.

Podemos ubicar en estos desplazamientos paradigmáticos, de mediados a finales de los años setenta, un momento en el que el arte y la arquitectura dejaron de mirar hacia el futuro y empezaron a pensar en el pasado. Mientras que el modernismo tardío, en especial en la arquitectura, se caracterizó por una perspectiva utópica y futurista, centrada en las megaestructuras, la cibernética y los intereses futuroológicos de la era espacial, el posmodernismo se propuso, en cambio, emprender una recuperación del pasado mediante el pastiche histórico, obsesionado con la imagen de la ruina, el emblema alegórico por excelencia.

Para Charles Jencks, historiador de la arquitectura, la muerte del modernismo (y el nacimiento del posmodernismo) tuvo lugar a las 3:32 de la tarde del 15 de julio de 1972, con la demolición del complejo habitacional Pruitt-Igoe en St. Louis Missouri, construido en la década de 1950 y diseñado por George Hellmuth y Minoru Yamasaki (éste último diseñaría después el World Trade Center, otra ruina más de principios del siglo xx). La imagen de las torres Pruitt-Igoe derrumbándose en medio de una nube de polvo se convertiría en un tema recurrente en el imaginario arquitectónico del posmodernismo.²

para comprender los giros paradigmáticos característicos de la transición entre el modernismo tardío y el posmodernismo en el arte, la arquitectura y otras formas creativas. Como Owens afirma en su ensayo: "Atribuir un motivo alegórico al arte contemporáneo es aventurarse en territorio prohibido, pues la alegoría fue condenada desde hace casi dos siglos como una aberración estética, la antitesis del arte". De hecho, en esa época, cualquier intento por reivindicar la alegoría era visto como anatema para el desarrollo del arte occidental en el siglo xx, una progresión que tiene su origen en la abstracción autorreferencial del arte moderno, la vocación esencialista del minimalismo y las operaciones de desmaterialización y tautología del conceptualismo a partir del lenguaje. Aunque el ensayo de Owens analiza la situación en los años ochenta (momento en el cual podemos ubicar los orígenes del giro historiográfico contemporáneo), en varios ensayos de la última década, e incluso posteriores, se han explorado desarrollos recientes en esta dirección, entre los que destacan "The Archival Impulse" de Hal Foster (2004) y "The Artist as Historian" de Mark Godfrey (2007), además de una serie de artículos de Dieter Roelstraete publicados en la revista electrónica *a-flux* con el título "The Way of the Shovel".

² En la exposición *Postmodernism* de 2011 en el Victoria and Albert Museum, una fotografía tamaño mural de la implosión de las torres Pruitt-Igoe era lo primero que veían los espectadores en la entrada de la exposición, seguidos por los dibujos inspirados en la ruina que Arata Isozaki realizó para el diseño del Tsukuba Center Building and Plaza.

of entropy, stratification and sedimentation, and made manifest in his earth works, conceived to be consumed by natural forces over time. Smithson's gaze toward the future was subordinated to its vision as a ruin, and in that sense it was a retrospective one.³

Contemporary artists working within the paradigm of historiography reclaim the allegorical operations of postmodernism—which for Craig Owens were invested in “rescuing from historical oblivion that which threatens to disappear”⁴—as well as their predecessors’ fascination with ruin-inflected visions of the past. Nevertheless, we may ask if this insistence on historical revisionism by contemporary artists is solely concerned with image production at a moment when the demise of photography and film has been hastened by digital technologies, or if it is still rooted in postmodernist critiques of representation. These artists’ engagement with history would seem to be concurrently fuelled by an ideological engagement that echoes Jacques Derrida’s concept of *hauntologie*, the logic of haunting. As the neologism further implies, it is an ontology based on spectral presences, existence mediated by absence. The concept of hauntologie has thus been keenly taken up by artists working with photography and film, as these mediums essentially deal with the appearance and disappearance of the image; the play between presence and absence is intrinsic to their ontologies.

Our media-based epoch demands a new set of critical tools or a reconsideration of previous ones, and in this sense, the epistemic framework put in place by Critical Theory still holds currency for any form of critique today, as does its imperative of emancipation, but it must be addressed from the perspective of a new logic, which for Derrida is the logic of the specter. Derrida’s choice to reevaluate the legacies of Marxism and their validity in our contemporary and postindustrial society is anchored precisely in this spectral condition of Marxist ideology in our time, and aimed at critiquing the “end of history” announced by Francis Fukuyama as equivalent to the death of Marxism and of ideologies following the 1989 implosion of the communist Eastern Bloc.⁵ Very

³ Smithson’s “allegorical impulse” is central to Owens’ analysis and his effort to locate the postmodern shift within this historical timeframe.

⁴ Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *October* 12 (Spring, 1980): 68.

⁵ In turn symbolized by the fall of the Berlin Wall, an emblematic ruin that we may add to our growing inventory of late-twentieth-century ruins, and whose fragments scattered around the world constitute relics of a time when utopia was believed possible.

En las artes visuales, los sueños tecnoutópicos de la arquitectura moderna tardía se reflejaron en los experimentos cinéticos y lumínicos de los años sesenta, sobre todo los de G.R.A.V. (Groupe de Recherche d’Art Visuel), E.A.T. (Experiments in Art and Technology) y el Gruppo Zero, así como el trabajo mediático y orientado hacia la tecnología de los primeros profesionales del videoarte, quienes celebraban la futura revolución digital en publicaciones como *Radical Software* a principios de los años setenta. Sin embargo, durante el mismo periodo, la ruina se convirtió en el interés central de la obra del artista Robert Smithson, quien formuló el concepto de “ruinas al revés” para describir los paisajes industriales de New Jersey. La fascinación de Smithson por las ruinas del futuro que descubrió en estos terrenos baldíos está mediada por los conceptos de entropía, estratificación, sedimentación; y se pone de manifiesto en sus “earthworks” (u “obras en la tierra”), concebidas para que las fuerzas naturales las erosionaran con el paso del tiempo; la mirada de Smithson hacia el futuro se subordinaba a su visión como ruina y, en ese sentido, era una mirada retrospectiva.³

Los artistas contemporáneos que trabajan dentro del paradigma de la historiografía reclaman las operaciones alegóricas del posmodernismo, que para Craig Owens son capaces de “rescatar del olvido histórico aquello que amenaza con desaparecer”,⁴ así como la fascinación de sus predecesores con las visiones del pasado distorsionadas por las ruinas. No obstante, podemos preguntarnos si esta insistencia de los artistas contemporáneos en el revisionismo histórico tiene que ver exclusivamente con la producción de imágenes en un momento en el que las tecnologías digitales precipitan la desaparición de la fotografía y el cine, o si sigue arraigada en las críticas de la representación del posmodernismo. Este compromiso con la historia parecería alimentarse al mismo tiempo de otro compromiso ideológico que evoca el concepto de *hauntologie* (o *fantología*, como se ha traducido al español), la lógica del asedio fantasmal, propuesto por Jacques Derrida. Además, como implica el neologismo, se trata de una ontología basada en presencias espectrales, la existencia mediada por la ausencia; así pues, los artistas que trabajan con imágenes fijas y en movimiento han adoptado con entusiasmo la *fantología*, puesto

³ El impulso alegórico de Smithson es central para el análisis de Owens y su pesquisa para situar el giro postmoderno dentro de este periodo histórico.

⁴ Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *October*, núm. 12 (primavera, 1980): 68.

broadly speaking, Derrida counters the imminent universalization of Western liberal democracy (as opposed to Marx's predicted victory of the communist utopia as the endpoint of humankind's social and economic evolution) by indicating Fukuyama's failure to acknowledge the social, economic and political upheavals produced by the global spread of liberal capitalism. But beyond a call for a renewed Marxist militancy in the face of this vaunted "end of history," Derrida opens up a discussion on "post-historical" production of meaning. In this sense, he analyzes the spectral as a discursive mode of our time. The logic of haunting, hauntology, would then befit our media-dominated epoch—a world dematerialized as a telecommunications sphere that creates temporal disjunctions, reduces distances, makes present what is no longer here, saturating us with an ever-increasing repertoire of images. We live in an *image world*, so to speak, and our discursive transactions take place within an *economy of images*.

THE EXHIBITION

Tomorrow Was Already Here attempts to trace a particular thread of the current historiographic turn in contemporary art by showcasing the work of artists who cast a retrospective gaze towards past visions of the future. The title of the show refers to the device of the predestination paradox, characteristic of science fiction, whereby someone from the future travels to the past and, more often than not, effects irreversible changes on the future, resulting in the traveler's erasure from it. Thus, tomorrow returns as a spectral presence from the past; it is no longer within our reach. Though not included in the exhibition, Chris Marker's film *La Jetée* (1962) is an overarching presence, and the time-loop paradox—masterfully deployed by Marker in his poetic meditation on the power of images, memory and time—lies at the heart of the structure of this exhibition, which renders tribute to his film.

The specters of modernity and its utopian visions of the future haunt this exhibition, constructed upon some of the predictive cultural imaginaries at the height of the Cold War, many of which intersect with the realm of science fiction and are set against three backdrops: 1) anxiety in the face of nuclear annihilation; 2) space travel and colonization as powerful tropes in the culture of the 1960s and 1970s; and 3) architecture as the visible realm in which many utopian undertakings of the past took concrete form. The notion of potentiality, of the future that could have been but never happened, pervades this exhibition, and the works in it

que la fotografía y el cine se ocupan, en esencia, de la aparición y desaparición de la imagen, el juego entre la presencia y la ausencia inherente a su ontología.

Nuestra época mediática exige un nuevo conjunto de herramientas críticas o una reconsideración de las anteriores y, en este sentido, el marco epistémico establecido por la Teoría Crítica sigue siendo tan válido para cualquier forma de crítica en la actualidad como lo es su imperativo de emancipación, pero debe abordarse desde la perspectiva de una nueva lógica, que para Derrida es la lógica del espectro. La decisión de Derrida de reevaluar el legado del marxismo y su validez en nuestra sociedad contemporánea posindustrial se fundamenta precisamente en esta condición espectral de la ideología marxista en nuestros tiempos y tiene el propósito de criticar el "fin de la historia" anunciado por Francis Fukuyama, como el equivalente de la muerte del marxismo y las ideologías, tras la implosión del bloque comunista oriental en 1989.⁵

En términos muy generales, Derrida se opone al argumento de Fukuyama en cuanto a la inminente universalización de la democracia liberal occidental, en lugar de la victoria pronosticada por Marx de la utopía comunista, como el fin de la evolución social económica y social de la humanidad, señalando la incapacidad de éste de reconocer la agitación social, económica y política provocada por la propagación mundial del capitalismo liberal. Pero más allá de un llamado a renovar la militancia marxista ante este "fin de la historia", tan pregonado, Derrida se adentra en una discusión sobre la producción "poshistórica" de significado y, en este sentido, propone lo espectral como el modo discursivo de nuestros tiempos. Así, la lógica del asedio fantasmal, la *fantología*, aplica muy bien a nuestra época dominada por los medios; el mundo desmaterializado en una esfera de telecomunicaciones que crea disyunciones temporales, reduce distancias, hace presente lo que ya no está aquí, saturándonos con un repertorio siempre creciente de imágenes. Vivimos en un *mundo de imágenes*, por así decirlo, y nuestras transacciones discursivas tienen lugar dentro de una *economía de imágenes*.

⁵ Simbolizado, a su vez, por la caída del Muro de Berlín, una ruina emblemática que podemos añadir a nuestro inventario creciente de ruinas de finales del siglo XX, cuyos fragmentos desperdigados por el mundo constituyen las reliquias de una época en que se pensó que la utopía era posible.

at times convey a nostalgic sense of loss after coming to terms with the unrealized potential of twentieth-century visions of the future.

Works from the collection of the Museo Tamayo serve to contextualize the three realms explored by the exhibition, in small period displays that function as time capsules. These include works from the 1950s, 1960s and early 1970s which address similar themes, but also present different iterations of the modern.

LA EXPOSICIÓN

El mañana ya estuvo aquí es una exposición que intenta dar cuenta del actual giro historiográfico del arte contemporáneo concentrándose en un aspecto particular de éste al presentar obras de artistas que proyectan una mirada retrospectiva hacia las visiones pasadas sobre el futuro. El título de la exposición se refiere al recurso de la paradoja de la predestinación, característico de los relatos de ciencia ficción que tratan sobre viajes en el tiempo. Dicha paradoja implica por lo general el viaje de un personaje del futuro al pasado, donde a menudo efectúa cambios irreversibles que inciden sobre el futuro desde donde originalmente viajó y dan por resultado su desaparición. Así, el mañana retorna aquí como una presencia fantasmal del pasado que ya no está más a nuestro alcance. Aunque no está incluida en la exposición, la película *La Jetée* de Chris Marker (1962) es una referencia fundamental y la paradoja temporal —utilizada magistralmente por Marker en su meditación poética sobre el poder de las imágenes, la memoria y el tiempo— que articula la muestra le rinde homenaje a su obra.

Los espectros de la modernidad y sus visiones utópicas del futuro se ciernen sobre esta exposición, construida a partir de algunos de los imaginarios predictivos propios de la cultura de la Guerra Fría, muchos de los cuales intersectan el género de la ciencia ficción y se despliegan ante tres escenarios: 1) la angustia provocada por la posibilidad de una aniquilación nuclear; 2) los viajes y la colonización del espacio como tropos significativos de la producción cultural de los años sesenta y setenta; y 3) la arquitectura como el ámbito visible en el que muchas empresas utópicas del pasado tomaron forma concreta.

La noción de potencialidad, del futuro que podría haber sido pero que nunca se materializó, es una presencia constante en esta exposición. Las obras transmiten, en ocasiones, un sentido nostálgico de pérdida al enfrentarse al potencial no realizado de las visiones del futuro del siglo xx.

Obras de la colección del Museo Tamayo sirven para contextualizar los tres imaginarios explorados por la exposición. Estas selecciones de obras de los años cincuenta, sesenta y principios de los setenta funcionan como cápsulas de tiempo, a la vez que dialogan con los tres imaginarios de la exposición pero, sobre todo, presentan distintas versiones de lo moderno.

1. ARCHAEOLOGISTS OF THE FUTURE: PROPHETS, MESSAGES AND THE LABOR OF RECONSTRUCTION

In large part, the exhibition's structure mirrors the aesthetic and conceptual strategies deployed by the participating artists treating the works as conceptual platforms that contribute new readings and establish dialogues with nearby works or thematic groups. The first thematic section functions as an overture to the exhibition, and the works included in it play an articulating role for what follows, in terms of conceptual operations and subject matter; reconstruction, historical inquiry and reflection; as well as the reading of modernity's visions of the future through predictive imaginaries that function as messages from the past.

Carol Bove and Simon Starling engage in distinct and diverse processes of historical reconstruction. Fernando Bryce's drawings of Walter Benjamin point to the continued meditation on history that takes place in this exhibition, and period works from the collection by Kenneth Armitage and Mathias Goeritz respectively allude to the act of prediction and to its communication by way of messages respectively. Furthermore, these historical works introduce but also make more complex the structure of the period display that articulates the rest of the exhibition.

With Fernando Bryce's ten-drawing portrait of Walter Benjamin, we embark on an image journey through Benjamin's life: depictions of his lover Asja Lacis and his wife Dora Benjamin, a reproduction of the last stamp on his passport before his untimely death, and images of the philosopher that include excerpts of his writings on the subject of

1. ARQUEÓLOGOS DEL FUTURO: PROFETAS, MENSAJES Y EL TRABAJO DE RECONSTRUCCIÓN

La estructura de la exposición refleja, en gran parte, las estrategias estéticas y conceptuales desplegadas por los artistas en sus obras y se sirve de éstas como plataformas conceptuales que contribuyen a nuevas lecturas y establecen diálogos con otras obras o ejes temáticos de la exposición. Este primer núcleo temático ofrece un preámbulo; las obras incluidas tienen una función articuladora en términos de operaciones conceptuales y contenidos temáticos. Las operaciones de reconstrucción, indagación y reflexión sobre la historia, así como una lectura de las visiones de futuro de la modernidad —mediante imaginarios predictivos que funcionan como mensajes del pasado— son abordadas por las distintas obras que conforman este núcleo.

Carol Bove y Simon Starling despliegan distintos procesos de reconstrucción histórica en sus trabajos. Los dibujos de Fernando Bryce centrados en la figura de Walter Benjamin apuntan a la continua reflexión sobre la historia que tiene lugar en esta exposición. Las obras históricas de la colección del Museo Tamayo, de Kenneth Armitage y Mathias Goeritz, aluden respectivamente al acto de predicción y su comunicación a través de mensajes; más aún, estas piezas introducen y hacen más compleja la inclusión de obras de época que se repite a lo largo de la exposición.

Los diez dibujos de Fernando Bryce que retratan a Walter Benjamin nos llevan a un viaje en imágenes por la vida de Benjamin: las

history. Bryce's homage invokes Benjamin's devotion to history but also the task of the historiographer.

Benjamin's concepts of the *jetztzeit* (now-time) and phantasmagoria, which come together in his complex notion of the dialectical image, play an important role in the works of the artists included in this exhibition, as they point to the experience of modernity as consisting of images partly inspired by the cinematic experience of the nineteenth-century visual spectacle, and to flashes from the past that interrupt the present time to produce a political awakening in the modern subject.

Walter Benjamin wrote *On the Concept of History* (also known as *Theses on the Philosophy of History*) shortly before committing suicide in Port Bou in 1940, during a failed attempt to escape France and persecution by the Nazis. This fundamental text, composed of a series of fragmentary reflections on history, has occupied critical theorists and philosophers throughout the twentieth century and well into the present one. In it, Benjamin presents us with two images: that of the automaton which stands as a metaphor for historical materialism, and that of Paul Klee's *Angelus Novus*, transfigured in Benjamin's text into the angel of history facing the past, looking at the pile of wreckage that history throws at his feet, his wings caught in the storm of progress that irrevocably propels him into the future, to which his back is turned.⁵ Both figures—the automaton and the angel of history—make their presence felt throughout the exhibition in narratives provided by several video works that simultaneously address past, future, and the inexorable path of progress.

Situated in the same historical context that informs Benjamin's theses on history—the convoluted rise of the Third Reich in Germany and of Fascism in Italy—Simon Starling's *Nachbau* (Reconstruction, 2007) takes as a point of departure a series of images made by German photographer Albert Renger-Patzsch, one of the foremost representatives of *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity). These images portray different displays at the Museum Folkwang in Essen, between 1929 and the building's destruction during an air raid in 1944. For his exhibition at the Museum Folkwang in 2007, Starling painstakingly reconstructed the displays and re-photographed them. The resulting installation and images replicate Renger-Patzsch's photographs, but more importantly, they provide an indexical record of the colliding narratives embedded in the history of this

⁵ Walter Benjamin, *Illuminations* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968, 2007 re-edition), 257–258.

representaciones de su amante Asja Lacis y su esposa Dora Benjamin; una reproducción del último sello que aparece en su pasaporte antes de su prematura muerte e imágenes del filósofo que incluyen fragmentos de sus escritos sobre el tema de la historia. El homenaje de Bryce invoca la devoción de Benjamin por la historia, no sólo como una sucesión temporal de acontecimientos, sino más bien en relación con la tarea del historiógrafo.

Los conceptos de Benjamin sobre el tiempo del ahora (*jetztzeit*) y *fantasmagoría*, que convergen en esta compleja noción de la *imagen dialéctica*, desempeñan una función importante en las obras de los artistas de esta exposición, pues aluden a la experiencia de la modernidad compuesta por imágenes inspiradas en parte en la experiencia cinematográfica del espectáculo visual del siglo XIX, y a los destellos del pasado que interrumpen el tiempo presente para producir un despertar político en el sujeto moderno.

Walter Benjamin escribió *Sobre el concepto de la historia* (también conocido como *Tesis sobre la filosofía de la historia*), poco antes de suicidarse en Port Bou en 1940 durante un fallido intento por escapar de Francia y de la persecución de los nazis. Este texto fundamental, compuesto por una serie de reflexiones inacabadas, ha ocupado a los teóricos críticos y filósofos desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. En las *tesis*, Benjamin presenta dos imágenes: la del autómata, que es una metáfora del "materialismo histórico", y la imagen del *Angelus Novus*, una pintura de Paul Klee, transfigurada en el texto de Benjamin como el "ángel de la historia", cuyo rostro está vuelto hacia el pasado, mirando el montón de escombros que la historia arroja a sus pies; el huracán del progreso se arremolina en sus alas y lo empuja hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas.⁶ Ambas figuras, el autómata y el ángel de la historia, hacen sentir su presencia en la exposición, en las narrativas contenidas en las obras en video que abordan a la vez el pasado y el futuro, así como el avance inexorable del progreso.

Situada en el mismo contexto histórico que informa las tesis de Benjamin sobre la historia, el ascenso tortuoso del Tercer Reich en Alemania y el fascismo en Italia, *Nachbau* (Reconstrucción, 2007) de Simon Starling (2007) toma como punto de partida una serie

⁶ Walter Benjamin, *Illuminations* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968, reedición de 2007), 257–258.

museum, which before the war had amassed one of the most important collections of modern art in Europe, and then suffered the confiscation of many works after the Third Reich branded them as "degenerate art." Starling's reconstruction also mirrors that of the Museum Folkwang, which following its destruction in 1944 (the same year that Renger-Patzsch's archives were also destroyed), made an effort to retrieve lost and confiscated artworks in order to restore its former collection.

While Starling focuses on a period of modern history fraught with destruction and conflict, the labor of historical reconstruction in the work of Carol Bove is set within the historical timeframe of the 1960s and 1970s. Fascinated by the cultural upheavals of this period—more specifically the sexual revolution, the return to spirituality through experimentation with Oriental religions, countercultural movements and their optimistic idealism—Carol Bove has engaged in a poetic dissection of this era, both in her shelf pieces as well as through her investigation of the visual idioms of the period, such as late modernist sculpture, craft-based practices and design, all of which make appearances in her work. *Viva* (2011) is a time capsule of sorts, a portrait in bookshelf form that holds an inventory of literature related to Bove's task of historical reconstruction.

Titled after for the homonymous women's erotic magazine, an emblem of feminist sexual liberation in the 1970s, whose first issue is on display on this shelf, *Viva* takes us on a journey through diverse subjects that could be seen as conforming to a certain cultural sensibility of the period: objects and books such as we would find in the home of a bohemian intellectual during the 1960s and 1970s in the Bay Area, where Bove spent her childhood. Thus we revisit the revival of Surrealism in the 1960s through Anna Balakian's book *Surrealism: The Road to the Absolute*, Alejandro Jodorowski's *Cuentos Pánicos*, and issues of *Circle*, a magazine published by George Leite in Berkeley during the mid-1940s, which included writings by Henry Miller, Anaïs Nin, E. E. Cummings, Lawrence Durrell, among other authors, and had a lasting influence on the poets of the Beat generation, including Lawrence Ferlinghetti and Allen Ginsberg, whose works are also present in this piece. Literary movements that were influential at the time, such as the French *nouveau roman*, are represented in Alain Robbe-Grillet's emblematic *Snapshots* (*Instantáneos*). We can detect Bove's interest in countercultural thought through a selection of iconic publications that include Aspen magazine's *Psychedelic Issue*, copies of counterculture guru Tuli Kupferberg's *Birth* magazine, *Residu* magazine, and *The Yogi*

de fotografías —tomadas por el fotógrafo alemán Albert Renger-Patzsch, uno de los principales representantes de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad)—, de diferentes exhibiciones del museo Folkwang Essen realizadas entre 1929 y 1944, cuando el museo fue destruido durante un bombardeo aéreo. Para la exposición del museo Folkwang en 2007 Starling reconstruyó con gran minuciosidad las exhibiciones y volvió a fotografiarlas. La instalación e imágenes resultantes reprodujeron las fotografías tomadas por Renger-Patzsch. Sin embargo, lo más significativo es que estas fotografías constituyen un seguimiento indexado de las narrativas en colisión arraigadas en la historia de este museo, que antes de la guerra había reunido una de las colecciones de arte moderno más importantes de Europa y sufrió la confiscación de muchas obras de su colección por parte del Tercer Reich, que las tachó de "arte degenerado". La tarea de reconstrucción de Starling evoca la del propio museo Folkwang, que después de su destrucción en 1944 (el mismo año que también fueron destruidos los archivos de Renger-Patzsch) hizo esfuerzos para recuperar las obras de arte perdidas y confiscadas con el fin de restablecer su antigua colección.

Mientras que Starling se centra en un periodo de la historia moderna plagado de destrucción y conflicto, la labor de la reconstrucción histórica del trabajo de Carol Bove se sitúa dentro del marco histórico de los años sesenta y setenta. Fascinada por la agitación cultural de este periodo y, en concreto, por la revolución sexual, el retorno a la espiritualidad mediante el acercamiento a las religiones orientales, los movimientos contraculturales y su idealismo optimista, Carol Bove realiza una disección poética de esta era, tanto en las piezas de las repisas como en su investigación de los lenguajes visuales del periodo, como la escultura del modernismo tardío y las prácticas artesanales que aparecen en su trabajo. *Viva* (2011) es una especie de cápsula del tiempo, un retrato en forma de estante que contiene publicaciones relacionadas con la tarea de reconstrucción histórica emprendida por Bove.

La pieza toma el título *Viva* de la revista erótica para mujeres del mismo nombre, la cual fue un emblema de la liberación sexual y feminista de la década de 1970, cuyo primer número forma parte de la instalación. Bove, a través de esta obra, hace un recorrido por diversos temas que se ajustan a una cierta sensibilidad cultural del periodo; objetos y libros, como los que podrían encontrarse en la casa de un intelectual de los años sesenta y setenta en la zona de la bahía

Letters by Allen Ginsberg and William Burroughs, which documents Burroughs' trip across South America in search of ayahuasca.

The growing influence of non-Western religions that shaped renewed forms of spirituality during that time is also mapped out in Bove's selection of books that includes writings on Zen Buddhism, Tibetan Buddhism and the Kabbalah. Last but not least, Bove's interest in the interior design trends of the period is represented by books such as Marimekko founder Raita Armi's compilation, *The Ornamo: Book of Finnish Design*. Through Bove's selection of books and objects we gain insight into this period of recent history marked by optimism, a sense of freedom and liberation in all spheres of human life, and which, though short-lived, evoked the utopian desires shared by many of the works in the exhibition.

de San Francisco, donde Bove pasó su infancia. Así, nos topamos de nuevo con el renacimiento del surrealismo en los sesenta, en el libro *Surrealism: The Road to the Absolute* de Anna Balakiank, *Cuentos Pánicos* de Alejandro Jodorowski y en los números de *Circle*, una revista publicada por George Leite en Berkeley, California a mediados de los cuarenta, que incluía textos de Henry Miller, Anaïs Nin, E. E. Cummings, Lawrence Durrell, entre otros autores y que tuvo influencia perdurable en los poetas de la generación *beat*, entre ellos Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg, quienes también están representados en este estante. Los movimientos literarios influyentes en aquella época, como el *Nouveau Roman* francés, están representados en la emblemática obra *Instantáneas (Instantanés)* de Alain Robbe-Grillet. El interés de Bove por el pensamiento contracultural se aprecia en una selección de publicaciones icónicas que incluyen el número psicodélico de la revista *Aspen*, y ejemplares de la revista *Birth* del gurú de la contracultura Tuli Kupferberg, la revista *Residu*, así como *The Yage letters (Las cartas del yagé)* de Allen Ginsberg y William Burroughs, que documenta el viaje que realizó por América del Sur en busca de la ayahuasca.

La creciente influencia de las religiones orientales y de otros tipos que determinaron las formas renovadas de la espiritualidad en esa época también figura en la selección de libros del estante de Bove, con textos del budismo zen, el budismo tibetano y la cábala. Por último, pero no por ello menos importante, el interés de Bove por las tendencias del diseño de interiores de la época está representado en libros como el que compiló Raita Armi, fundadora de la empresa Marimekko, *The Ornamo Book of Finnish Design (Ornamo: el libro del diseño finlandés)*. La selección de libros y objetos realizada por Bove nos da una perspectiva de este periodo de la historia, marcado por el optimismo, la sensación de libertad y liberación en todos los ámbitos de la vida humana, que aunque breve, evoca los deseos utópicos compartidos por muchas de las obras en la exposición.

My wing is ready for flight,
I would like to turn back. If I stayed timeless
time,
I would have little luck.

—Gerhard Scholem, *Gruss vom Angelus*

Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehre gern zurück,
den blieb ich auch lebendige Zeit,
ich habe wenig Glück.

—Gerhard Scholem, *Gruss vom Angelus*

A Klee painting named *Angelus Novus* shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from Paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.¹

—Walter Benjamin, *On the Concept of History*

Mi ala está pronta al vuelo.
Retomar, lo haría con gusto,
pues, aun fuera yo tiempo vivo,
mi suerte sería escasa.

—Gerhard Scholem, *Saludo del Angelus*

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas extendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.¹

—Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*¹

¹ Traducción de Bolívar Echeverría, disponible libremente en Internet <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>









36 Mathias Goeritz, *Mensaje xv, Levíticos xx: 18/Message xv, Leviticus xx: 18*, 1959



Kenneth Armitage, *Pequeño profeta, versión II/Small Prophet Version II*, 1962 37

2. MEMORIES OF THE FUTURE

Gerard Byrne's *1984 and Beyond* (2007) takes on an articulating role in the exhibition. The installation is comprised of three videos and a group of black-and-white photographs that address the idea of future visions now consigned to the past. Though at first glance they seem unrelated to the videos in the installation, the photographs—snapshots of random moments of everyday life (an anonymous woman exiting a building, a dated storefront in some sleepy town of the United States, a bowling alley, a cityscape)—lend the work an element of timelessness and situate it within what Benjamin described as the *jetztzeit* (the now-time), a time that lies outside of history, detached from its causality.

The three videos alternate footage of Byrne's staging of a conversation titled *1984 and Beyond* that took place on the pages of *Playboy* magazine in the summer of 1963. Here, science-fiction writers of the time (Isaac Asimov, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, Theodore Sturgeon, Poul Anderson and Robert A. Heinlein, among others) were invited to talk about the future, setting the Orwellian date of 1984 as the timeframe for their predictions. Using Brechtian techniques of defamiliarization, and casting Dutch actors with distinctive accents to perform the roles of the science-fiction writers, Byrne staged the conversations in specific architectural settings, mostly Brutalist buildings, notably the reconstruction of Gerrit Rietveld's pavilion (the original structure of which succumbed to the elements and time, and was replaced by a replica built with materials that ensured its permanence) in the

2. MEMORIAS DEL FUTURO

La obra de Gerard Byrne *1984 and Beyond* (2007) también cumple una función articuladora en la exposición. La obra es una instalación conformada por tres videos y un grupo de fotografías en blanco y negro que abordan la idea de visiones del futuro que pertenecen ahora al pasado. Aunque, a primera vista, parecería que las fotografías no tienen relación con los videos de la instalación, estas *instantáneas* de momentos fortuitos de la vida cotidiana (una mujer anónima saliendo de un edificio, la vetusta fachada de una tienda en un pueblo apacible de Estados Unidos, una bolera, un paisaje urbano), confieren un elemento de atemporalidad a la obra y la sitúan en lo que Benjamin llamó el *jetztzeit*, un tiempo que transcurre fuera de la historia, desconectado de su causalidad.

Los tres videos alternan tomas de la reescenificación que hizo Byrne de una conversación que tuvo lugar en las páginas de la revista *Playboy*, en el verano de 1963, titulada *1984 and Beyond*, entre los escritores de ciencia ficción de la época (Isaac Asimov, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, Theodore Sturgeon, Poul Anderson, Robert Heinlein, entre otros), quienes fueron invitados a hablar sobre el futuro tomando el año orwelliano de 1984 como fecha referencial para sus predicciones. Utilizando técnicas brechtianas de defamiliarización y actores holandeses con acentos distintivos para protagonizar los papeles de los escritores de ciencia ficción, Byrne reescenificó las conversaciones en entornos arquitectónicos específicos, sobre todo

sculpture garden of the Kröller-Müller Museum in Otterlo, Netherlands, surrounded by sculptural works by Barbara Hepworth, Henry Moore and Kenneth Armitage, some of the foremost representatives of postwar British sculpture.

Though the original conversation took place at the height of Cold War paranoia—the Cuban missile crisis had occurred only a year before in 1962—the optimistic tone of the writers and of the forecasts they made seems quite outlandish, and even dated, now that 1984 is almost thirty years behind us and already a thing of the past. But it does provide a direction that is further articulated in this exhibition, as the predictions take place in a Cold War context and address the aforementioned imaginaries related to space exploration and the utopian visions of the future that inspired modern architecture and urban planning.

edificios brutalistas, en especial la reconstrucción del pabellón de Gerrit Rietveld (cuya estructura original sucumbió a la acción de los elementos y el tiempo, por lo que tuvo que sustituirse con una réplica construida con materiales que garantizaran su permanencia a través del tiempo) en el museo de escultura Kröller-Müller en Otterlo, Holanda, rodeados de obras escultóricas de Barbara Hepworth, Henry Moore y Kenneth Armitage, algunos de los representantes más destacados de la escultura británica de la posguerra.

A pesar de que la conversación original tuvo lugar en el punto más crítico de la paranoia desatada por la Guerra Fría —a fin de cuentas, la crisis de los misiles en Cuba había ocurrido sólo un año antes, en 1962—, el tono optimista de los escritores y los pronósticos que hicieron del futuro parecen muy estrafalarios, e incluso arcaicos, ahora que han transcurrido casi treinta años desde 1984 y todo esto quedó relegado al pasado. Sin embargo, ofrecen guías que se siguen articulando en la exposición, pues sus predicciones tienen lugar dentro del contexto de la Guerra Fría y tratan algunos de los imaginarios antes mencionados relativos a la exploración espacial y las visiones utópicas del futuro que inspiraron ciertos proyectos de arquitectura y urbanismo de la modernidad.

Undoubtedly, words like obsolescence, anachronistic, and redundant have a currency in contemporary art practices. The obsolescent appears not only as an instrumental or critical strategy, something to resist or embrace, but as an unavoidable material condition (...) To what degree the category of the obsolescent is only recently constituted (...) or is rather a defining condition of artistic practice in modernity (...) is a question for art history. Wherever its origins lie, to an artist working with photography and film (media that once appeared almost intrinsically current), obsolescence looks unavoidable. My own practice's anachronistic potential became apparent a few years ago when Kodak (...) discontinued the film I was using. This loss signified the industry's ongoing process of rationalizing traditional product lines; for me at least, the loss of my preferred film stock tainted the remaining nondigital photographic processes still available, and the practices built around them, with the impending threat of extinction/obsolescence.

—Gerard Byrne, in "Artist Questionnaire: 21 responses," in *October*, Vol. 100, *Obsolescence* (Spring, 2002), pp. 9-97.

Sin duda, el uso de palabras como *obsolescente*, *anacrónico* y *anticuado* se ha extendido en el arte contemporáneo. La *obsolescencia* aparece no sólo como estrategia decisiva o crucial, algo que se rechaza o acepta, sino también como una condición material ineludible (...) Hasta qué punto la categoría de lo obsolescente se constituyó en los últimos tiempos (...) o es más bien una condición definitoria del ejercicio artístico en la modernidad (...) es cuestión que habrá de dirimir la historia del arte. Cualquiera que sea su origen, para un artista que trabaja con la fotografía y el cine (medios que alguna vez parecieron casi intrínsecamente actuales), la obsolescencia es inevitable. El potencial anacrónico de mi propia práctica se hizo evidente hace algunos años cuando Kodak (...) dejó de producir la película que yo utilizaba. Esta pérdida significó el proceso continuo de racionalización de las líneas de productos tradicionales en la industria; al menos para mí, la pérdida de mi película favorita contaminó el proceso fotográfico restante: no digital que aún se puede conseguir, y las prácticas que giran a su alrededor, con la amenaza inminente de la extinción u obsolescencia.

—Gerard Byrne, en "Artist Questionnaire: 21 responses" en *October*, Vol. 100, *Obsolescence* (primavera de 2002), 9-97.



3. COLD WAR ANXIETIES: FROM SPUTNIK TO SPLITNIK

Aside from the threat of preemptive nuclear strikes and annihilation, the Cold War was a complex period of realignment of political, economic and ideological forces that shaped the world in the second half of the twentieth century. After World War II and the development and implementation of atomic weapons, the optimism surrounding technological progress was dampened by questions regarding the ethical use of technology and scientific research. Nevertheless, technological progress also meant the exploration of new frontiers in all spheres of life: from the emancipatory power of home appliances that freed women from domestic labor to the conquest of space afforded by missile technologies that had previously enabled victories on the war front. The technological race thus provided yet another arena where Cold War politics could be staged.

Parallel developments in the domain of art also reflected this realignment of forces, evident in works by Barbara Hepworth, Henry Moore, Roberto Matta and Adolph Gottlieb included in the period display, setting the tone for the works exhibited under the trope of Cold War angst in the face of atomic annihilation and the sense of loss brought about by the prospect of humanity's demise. In his catalogue essay for the British pavilion at the 1952 Venice Biennale, Herbert Read described the sculptural work of some of the artists of this generation, including Henry Moore and Kenneth Armitage, as belonging to an "iconography of despair" and a "geometry of fear." The dynamic figure of Henry Moore's

3. ANSIEDADES DE LA GUERRA FRÍA: DEL SPLITNIK AL SPUTNIK

Más allá de la amenaza de ataques nucleares preventivos y la aniquilación final, la Guerra Fría fue un periodo complejo de realineamiento de las fuerzas políticas, económicas e ideológicas que configuraron la geopolítica mundial durante la segunda mitad del siglo xx. Luego de la Segunda Guerra Mundial y el desarrollo e implementación de las armas atómicas, el optimismo alrededor del progreso tecnológico disminuyó por cuestionamientos sobre el uso ético de la tecnología y la investigación científica. Sin embargo, el progreso tecnológico también significó la exploración de nuevas fronteras en todas las esferas de la vida pública; desde el poder de emancipación de los electrodomésticos que liberaron a la mujer de las tareas del hogar, hasta la conquista del espacio posibilitada por las tecnologías de misiles, que previamente habían facilitado las victorias en el frente de guerra. La tecnología abrió así otro escenario en el que podían desplegarse las políticas de la Guerra Fría.

Acontecimientos paralelos en el campo de las artes reflejaron también esta realineación de fuerzas, evidente en las obras de Barbara Hepworth, Henry Moore, Roberto Matta y Adolph Gottlieb, que acompañan esta sección de la exposición y marcan la pauta de las obras exhibidas bajo el tropo *Ansiedades de la Guerra Fría*, que transmiten la angustia ante la aniquilación atómica y el sentido de pérdida provocado por la perspectiva de la desaparición de la humanidad. En el ensayo que escribió para el catálogo del Pabellón británico en

sculpture *Large Slow Form* (1962), and *Figures with Smoke Background* (1976), reminiscent of his wartime shelter drawings, could be viewed from this perspective. Paintings by Matta, *Justified Sinner* (1952), and Adolph Gottlieb, *Burst* (1972), respectively evoke oppressive visions of humanity taken over by machines and barren landscapes that suggest post-apocalyptic scenarios. Barbara Hepworth approaches monumentality with heavy, almost monolithic volumes which, while guided by an interest in the interaction between geometric forms and space, are similarly inscribed in the British postwar aesthetic described by Read.

In close dialogue and functioning as a temporal interjection, Simon Starling's installation *Project for a Temporary Public Sculpture (Hiroshima)* (2009) recreates several of Henry Moore's sculptures, including the controversial *Atom Piece (Working Model for Nuclear Energy)*.⁷ Through these replicas of Moore's sculptures, Starling maps the improbable connection between Sir Anthony Blunt, director of the Courtauld Institute in London and double agent, and the American mining and uranium magnate Joseph H. Hirshhorn, whose collection endowed the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, D.C., intertwining the tales of paranoia and intrigue typical to this period of modern history. While this contemporary work conveys postwar British sculpture's commemorative concerns and existential apprehensions, revisiting similar themes and aesthetic approaches and mobilizing from a contemporary perspective the signifiers inscribed in these period works, it also offers an intricate depiction of Cold War geopolitics and their often obscure connections to art.

Works by Johan Grimmonprez and Julieta Aranda add another dimension to the theme of Cold War anxieties, in the guise of temporal loops and the metaphors of time travel, using individual perspectives to address the complexities of this period of modern history and its long-lasting effects on the cultural imaginaries of today. Grimmonprez's *Double Take* (2008) is a filmic collage that stages Alfred Hitchcock's encounter with his doppelgänger when he comes from the future to confront him. It brings together images of Richard Nixon and Nikita Khrushchev during what came to be known as the Kitchen Debate or Splitnik, as well as television commercials, old newsreels about atomic threats and the space race, and scenes from Hitchcock films such as

⁷ The three replicas of Moore's sculptures correspond to *Atom Piece (Working Model for Nuclear Energy)* (1964-1965), *Falling Warrior* (1957-1959) and *Three Piece Reclining Figure No. 2: Bridge Prop* (1963).

la Bienal de Venecia de 1952, Herbert Read consideró que la obra escultórica de algunos artistas de esta generación, como Henry Moore y Kenneth Armitage, pertenecían a lo que llamó una "iconografía de la desesperación" y una "geometría del miedo". La figura dinámica de la escultura de Henry Moore *Large Slow Form* (Gran forma lenta, 1962), y *Figures with Smoke Background* (Figuras con fondo de humo, 1976), que recuerdan los dibujos que el artista realizó en los refugios anti-bombas durante la guerra, pueden verse desde esta perspectiva. Las pinturas de Matta, *Justified Sinner* (Pecador justificado, 1952) y de Adolph Gottlieb, *Burst* (Explosión, 1972) evocan las visiones opresivas de la humanidad dominada por las máquinas en el primer caso, y terrenos áridos y estériles que sugieren paisajes posapocalípticos en el segundo. Barbara Hepworth aborda lo monumental con volúmenes pesados, casi monolíticos que, aunque guiados por el interés en las formas geométricas y el espacio, se inscriben igualmente en la estética británica de la posguerra descrita por Read.

En cercano diálogo, y funcionando como una intersección temporal, la instalación de Simon Starling, *Project for a Temporary Public Sculpture (Hiroshima)* [Proyecto para una escultura pública temporal, (Hiroshima), 2009] recrea varias de las esculturas de Henry Moore, entre ellas, la polémica *Atom Piece (Working Model for Nuclear Energy)*.⁷ A través de estas réplicas de las esculturas de Moore, Starling traza la improbable conexión entre sir Anthony Blunt, director del Courtauld Institute de Londres y espía, y Joseph H. Hirshhorn, magnate estadounidense de la minería y la explotación del uranio, cuya colección fue donada al Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, D.C., y entrelaza las historias de paranoia e intriga que caracterizaron este periodo de la historia moderna. Este trabajo contemporáneo transmite la vocación conmemorativa y apreensiones existenciales de la escultura británica de la posguerra, revisa temas y aproximaciones estéticas similares y moviliza desde una perspectiva contemporánea los significantes inscritos en las obras de este periodo, pero además, ofrece una representación intrincada de la geopolítica de la Guerra Fría y sus conexiones a menudo oscuras con el arte.

Las obras de Johan Grimmonprez y Julieta Aranda añaden otra dimensión al tema de las ansiedades de la Guerra Fría, en la forma de

⁷ Las tres réplicas de las esculturas de Moore corresponden a *Atom Piece (Working Model for Nuclear Energy)* (1964-1965), *Falling Warrior* (1957-1959) y *Three Piece Reclining Figure No. 2: Bridge Prop* (1963).

The Birds and Topaz, in a compelling portrayal of a Cold War era that uncannily resembles our own, steeped in a decade-long conflict between the Middle East and the U.S.

Julietta Aranda's works derive from her research on the International Date Line conflict in the present-day Republic of Kiribati, which comprises several island groups that would have been divided by the date line. Like many of the uninhabited atolls of the Pacific, these islands were battlegrounds during World War II and later nuclear test sites; their otherwise pristine beaches are scattered today with the remnants of that past. The image of an abandoned ship on the beach of one island is featured in *...would like to start from the beginning (the art of heroic machines)* (2009), accompanied by *If you tell the story well, it will not have been a comedy* (2009), made from a reel of film that Aranda found lying under water on one of the beaches—having possibly been there for decades—which she developed to reveal an abstract succession of forms that more than anything represent an imprint of the passage of time on the celluloid strip.

Newstar, which takes its name from the local newspaper of Kiribati, is a collage of press articles from different periods but spanning some sixty years, on subjects that range from the International Date Line conflict to the space race and the atomic tests conducted in the Pacific. Like Grimonprez's filmic collage, *Newstar* provides us with an account of the Cold War in that remote part of the world where time collides with geography and history.

espacios temporales cíclicos y las metáforas de los viajes en el tiempo, a la vez que abordan desde su propia perspectiva las complejidades de este periodo de la historia moderna y sus efectos duraderos sobre los imaginarios culturales de la actualidad. *Double Take* (2008) de Grimonprez es un collage filmico que escenifica el encuentro de Alfred Hitchcock con su otro yo, que ha venido del futuro para confrontarlo, durante el cual aparecen entremezcladas imágenes de lo que llegó a conocerse como el *Debate de cocina* o *Splitnik* entre Richard Nixon y Nikita Krushev, así como comerciales de televisión, noticiarios viejos sobre las amenazas atómicas y la carrera espacial y escenas de películas de Hitchcock, como *Los pájaros* y *Topaz*, que ofrecen en conjunto una representación acertada de la era de la Guerra Fría, que tiene un parecido asombroso con la nuestra, inmersa en un conflicto que dura ya más de una década entre el Medio Oriente y Estados Unidos.

Las obras de Julieta Aranda forman parte de su investigación sobre el conflicto en torno de la línea internacional de cambio de fecha, iniciado en la actual República de Kiribati, que se compone de varios grupos de islas que estaban divididas por la línea internacional de cambio de fecha. Estas islas, como muchos de los atolones deshabitados del Pacífico, fueron campos de batalla durante la Segunda Guerra Mundial, así como sitios donde se realizaron pruebas nucleares; en sus pristinas playas se encuentran esparcidos vestigios de ese pasado. La imagen de un barco abandonado en la playa de una de las islas se presenta en *...would like to start from the beginning (the art of heroic machines)* [...Quisiera empezar desde el principio (el arte de las máquinas heroicas), 2009], acompañada de *If you tell the story well, it will not have been a comedy* (Si cuentas la historia bien, no habrá sido una comedia, 2009) hecha de una película que Aranda encontró bajo el agua en una de las playas, la cual posiblemente estuvo ahí por décadas, y que la artista reveló para descubrir una sucesión abstracta de formas que más que nada es una huella del paso del tiempo en el rollo de celuloide.

El periódico *Newstar*, así llamado por el periódico de Kiribati, es un collage de artículos de prensa que datan de diferentes periodos, pero que más o menos abarcan 60 años, sobre temas tan variados como el conflicto de la línea internacional de cambio de fecha, la carrera espacial y las pruebas atómicas realizadas en la isla. Al igual que el collage filmico de Grimonprez, *Newstar* presenta un relato de la Guerra Fría en aquel lugar remoto del mundo donde el tiempo choca con la geografía y la historia.

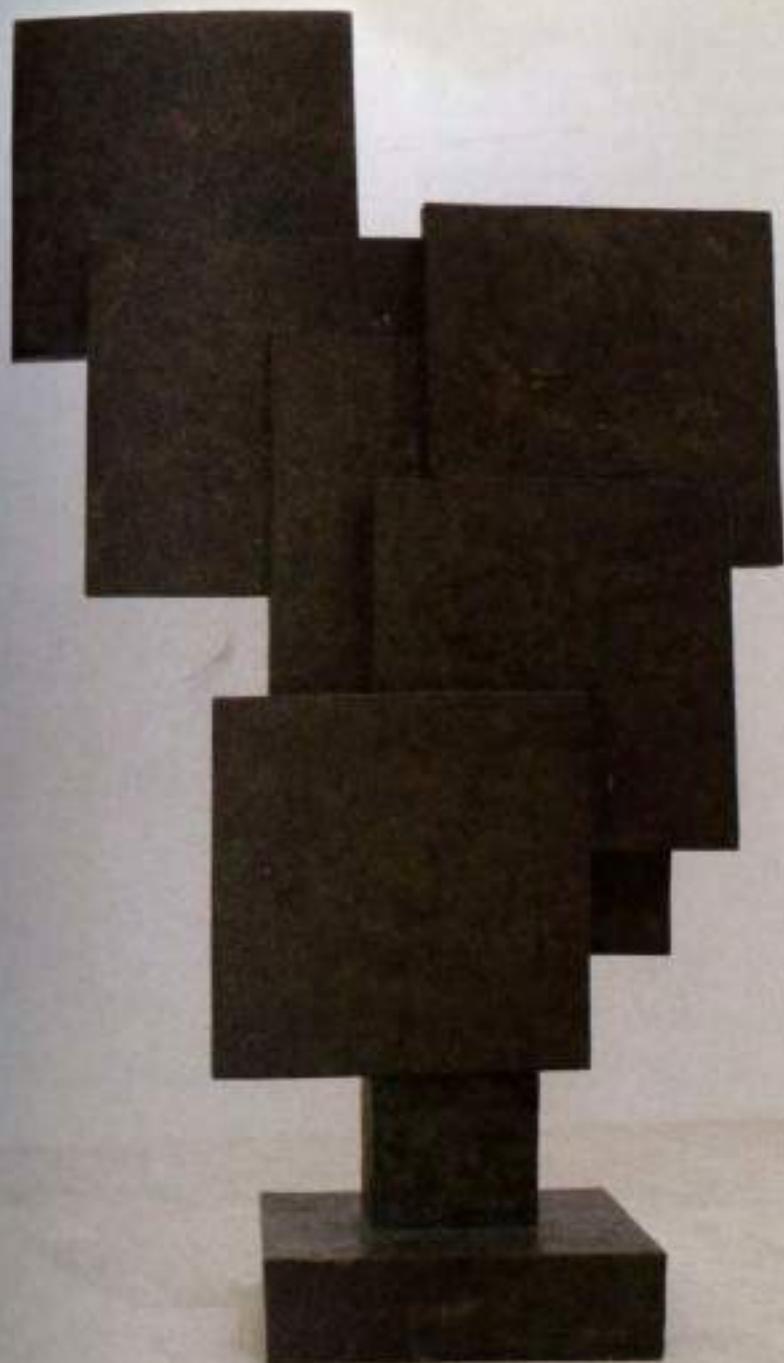




52 **Henry Moore**, *Gran forma lenta*/Large Slow Form, 1962



Henry Moore, *Figuras con fondo de humo*/Figures with Smoke Background, 1976 53



Barbara Hepworth, *Forma cuadrada con círculos/Square Form with Circles*, 1963 55



36 Adolph Gottlieb, *Explosión/Burst*, 1972

These new images belong to the iconography of despair, or of defiance... Here are the images of flight, or ragged claws 'scuttling across the floors of silent seas,' of excoriated flesh, frustrated sex, the geometry of fear.

—Herbert Read, catalogue of the 1952 British Pavilion

Estas nuevas imágenes pertenecen a la iconografía de la desesperación, de la rebeldía. He aquí imágenes de huida, de garras destrozadas 'que barrenan el fondo de mares silenciosos', de carne excoriada, sexo frustrado, la geometría del miedo.

—Herbert Read, catálogo del Pabellón Británico de 1952



Roberto Matta, *Pecador justificado/Justified Sinner*, 1952 37



58 Kenneth Armitage, *Triarquia/Triarchy*, 1958-1959



Jean Dubuffet, *El tintador/le giletteur*, 1959 59



11 September 1948:

Swarms of birds crashed into the Empire State Building early on the morning of September 11th, before plummeting to the street. For more than two hours, the birds dropped to the sidewalks and street in 34th and 33rd Streets and along 5th Avenue. Many of the tiny birds that survived the fall were run over by vehicles. Pedestrians, moved by the plight of the birds, tried to revive some of them on the spot, while others headed home with the creatures, hoping to feed them. Not only was the intermittent plap of the birds disturbing, but particularly weird was the shrill chirping of many injured birds that dropped to setbacks or ledges.

—Fog is Blamed as Birds Die Hitting Empire State Building in: *The New York Times* (12 September 1948).

11 September, 2010

On the evening of the ninth anniversary of 9/11, the twin columns of the light projected a memorial over the World Trade Center site became a source of mystery. Illuminated in the beams were thousands of small white objects, sparkling and spiraling, unlike anything seen before. From beneath, it was hard not to think of souls. Those unidentified objects have now been identified as birds, pulled from their migratory path and bedazzled by the light in a perfect, poignant storm of avian disorientation.

—Keim, B. "9/11 Memorial Lights Trap Thousands of Birds," in *Wired* (14 September 2010). Accessed 22 nov. 2010: www.wired.com/wiredscience/2010/09/tribute-in-light-birds/

11 de septiembre de 1948:
Bandadas de aves se estrellaron contra el edificio Empire State en las primeras horas de la mañana del 11 de septiembre y se precipitaron al suelo. Durante más de dos horas, los pájaros cayeron sobre la acera y la calle a lo largo de la Quinta Avenida, entre las calles 34 y 33. Muchos de los pequeños pájaros que sobrevivieron a la caída fueron aplastados por los vehículos. Los peatones, conmovidos por el sufrimiento de las aves, trataron de reanimar a algunas de ellas ahí mismo, mientras que otros se llevaron a casa a las criaturas con la esperanza de alimentarlas. No sólo fue perturbador el ruido intermitente que producían los pájaros al estrellarse en el piso, sino que algo especialmente fue el pitar chillante de muchos pájaros lastimados que cayeron sobre obstáculos o salientes.

—Se culpa a la niebla por los pájaros que murieron al estrellarse contra el edificio Empire State", en: *The New York Times* (12 de septiembre de 1948).

11 de septiembre de 2010:

Por la tarde del noveno aniversario del 11 de septiembre, las columnas gemelas de luz proyectadas como recuerdo sobre el lugar que ocupó el World Trade Center se volvieron un gran enigma. Iluminados por los haces de los reflectores se vislumbraron miles de pequeños objetos blancos y relucientes, que se movían en espiral, como algo nunca antes visto. Desde abajo, en ocasiones era como ver caer la nieve. No fue difícil evocar las almas de los que murieron. Hoy se sabe que esos objetos no identificados eran aves que se desviaron de su ruta migratoria, deslumbradas y confundidas por la luz en una tormenta perfecta y conmovedora de desorientación aviaria.

—Keim, B. "Luces conmemorativas del 11 de septiembre atrapan a miles de aves" en *Wired* (14 de septiembre de 2010). Consultado el 22 de noviembre de 2010: www.wired.com/wiredscience/2010/09/tribute-in-light-birds/



IF YOU TELL DE STORY WELL,
IT WILL NOT HAVE BEEN A COMEDY

A hundred leagues from Manila town,
The San Gregorio's helm came down;
Round she went on her heel, and not
A cable's length from a galliot
That rocked on the waters just abreast
Of the galleon's course, which was west-sou'-
west.

Then said the galleon's commandante,
General Pedro Sobriente
(That was his rank on land and main,
A regular custom of Old Spain),
"My pilot is dead of scurvy: may I ask the
longitude, time, and day?"
The first two given and compared;
The third — the commandante stared!
"The FIRST of June? I make it second."

Said the stranger, "Then you've wrongly
reckoned;
I make it FIRST: as you came this way,
You should have lost, d'ye see, a day;
"Lost day?" "Yes; if not rude,
"When did you make east longitude?"
"On the ninth of May, — our patron's day."
"On the ninth? — YOU HAD NO NINTH OF MAY!
Eighth and tenth there; but stay!"
Too late; for the galleon bore away.

—Francis Bret Harte, *The Lost Galleon* (1867)

SI CUENTAS LA HISTORIA BIEN,
NO HABRÁ SIDO UNA COMEDIA

A cien leguas de la ciudad de Manila,
El timón del San Gregorio se detuvo;
Y el bajel viró por la quilla, a menos de
Un cable¹ de distancia de una galera
Que se mecía en las olas, al lado
Del galeón, que seguía el rumbo oeste-sur-oeste.

Entonces gritó el comandante del galeón,
El general Pedro Sobriente
(Ese era su rango en tierra y alta mar,
Una costumbre de la Vieja España),
"Mi piloto murió de escorbuto: ¿alguien puede
Dar-me la longitud, la hora y el día?"
Le dieron las dos primeras y las comparó,
Pero la tercera — ¡el comandante miró
sorprendido!
"¿PRIMERO de junio? Será el día dos".

Repuso el extraño: "Has calculado mal;
Te digo que es día PRIMERO, porque vinieron
por allí,
Perdieron un día, ¿no se dan cuenta?;
¿Dices que hemos perdido un día?" "Sí, con
todo respeto,
¿cuándo navegaron en longitud este?"
"El día nueve de mayo, día de nuestro santo
patrón".

"¿El nueve? ¡USTEDES NO TUVIERON NUEVE DE
MAYO!
El ocho y el diez sí; pero un momento".
Demasiado tarde, pues el galeón se alejó con el
viento en la popa.

—Francis Bret Harte, *The Lost Galleon* (1867)

¹ Un cable es una unidad de longitud náutica, equivalente a unos 185 m, una décima parte de una milla náutica. [N. del T.]



KIRIBATI MOVES INTERNATIONAL DATE LINE



DATE LINE POLITICS

By David Hume
ON 1972, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814



64 Julieta Aranda, *Si cuentas la historia bien, no habrá sido una comedia/*
If you tell the story well, it will not have been a comedy, 2009



Julieta Aranda, *...Quisiera empezar desde el principio (el arte de las máquinas heroicas)/...would like to start from the beginning (the art of heroic machines)*, 2009

Zigzagging across the waters of the Pacific Ocean, the International Date Line (IDL) is the imaginary line on the Earth that separates two consecutive calendar days and indicates the boundary line between 'today' and 'tomorrow'. Despite its name, however, the precise location of the International Date Line is not fixed by any international law, treaty or agreement. Even today, no law proclaims that an International Date Line exists. Still, most globes and maps of the world include it. In 1995, Kiribati—a small archipelago in the south Pacific—bent the course of the International Date Line by 2000 miles, so that the entire country could be living on one day rather than split between "yesterday" and "tomorrow". As a result, the line currently bulges east by 150°, farther east than Honolulu.

This spam in the IDL, and Kiribati's power to literally "move time" has become a blueprint for my work of the last years, and the basis for a configuration of both narrative and abstracted elements including wall drawings, diagrams, models and props, and a newspaper designed after Kiribati's own (NEWSTAR) which brings together a collection of articles that cover the subject from several perspectives from the 1920s until today.

Even though Kiribati has been one of the main themes of my work of the last years, I didn't know much about the place beyond their IDL feat and the quick-dry warmish of facts provide by the internet. So, last year I went to spend a week in Kiribati. A series of islands in the middle of nowhere. A very poor country. Phosphate. The ground of a disastrous WW2 battle between Japan and the US, fought in 1943. Atomic test.

Coconuts. The doldrums. I had read about it, but I think that I was more interested in the act of traveling than on the experience of being there, and expected to find some tropical paradise peppered here and there by metal plaques commemorating any historical events that needed commemoration, and beautiful sunsets.

Instead, what I found when I arrived at Tarawa, was the landscape of absolute standstill. Nobody has bothered to clean up and archive the artifacts of years past, so time there is frozen... but frozen at some strange place, frozen the crossroads between the movies *Fitzcarraldo* and *Apocalypse Now*. It gave me the sensation of a past that hasn't become historicized because it has not been digested... and thus in a way is both completely removed from the events that took place, yet absolutely immediate in terms of experience.

—Julieta Aranda

Zigzagando en las aguas del Océano Pacífico, la línea internacional de cambio de fecha (IDL, en sus siglas en inglés) es la línea imaginaria de la Tierra que separa dos días civiles consecutivos y delimita la frontera entre el "hoy" y el "mañana". Sin embargo, pese a su nombre, ninguna ley, tratado o acuerdo internacional ha fijado la localización precisa de la línea internacional de cambio de fecha. Hasta hoy, en ninguna ley se menciona la existencia de la línea internacional de cambio de fecha; no obstante, casi todos los globos terráqueos y mapas del mundo la incluyen. En 1995, Kiribati—un pequeño archipiélago en el Pacífico Sur—desvió poco más de 3,200 kilómetros el rumbo de la línea internacional de cambio de fecha para que todo el país pudiera vivir en un mismo día, en lugar de dividirse entre "ayer" y "mañana". Como resultado, la línea se quebra 150° al este, mucho más al oriente que Honolulu.

Este espasmo temporal de la línea internacional del cambio de fecha y el poder de Kiribati de literalmente "mover el tiempo" se ha convertido en la guía de mi trabajo en los últimos años y es la base de una configuración de elementos narrativos y abstractos que incluyen dibujos en la pared, diagramas, modelos y accesorios, así como un periódico cuyo diseño se inspiró en el diario real de Kiribati (el NEWSTAR) que reúne una colección de artículos que cubren el tema desde varias perspectivas desde la década de 1920 hasta la fecha.

Aunque Kiribati no ha sido uno de los principales temas de mi trabajo en los últimos años, no sabía mucho sobre el país, aparte de su hazaña con la línea internacional de

cambio de fecha y los datos superficiales que se encuentran en Internet. Por consiguiente, el año pasado fui una semana a Kiribati. Una serie de islas en medio de la nada. Un país muy pobre. Fosfato. El terreno de una desastrosa batalla de la Segunda Guerra Mundial entre Japón y Estados Unidos librada en 1943. Pruebas atómicas. Cocos. El hartío. Había leído al respecto, pero creo que me interesaba más el acto de viajar que la experiencia de estar ahí, y esperaba encontrar un paraíso tropical salpicado aquí y allá con placas metálicas conmemorativas de los sucesos históricos que requerían conmemoración y bellos atardeceres.

En cambio, lo que encontré cuando llegué a Tarawa fue un paisaje de marasmo absoluto. Nadie se ha molestado en limpiar y archivar los artefactos de años pasados, por lo que el tiempo parece haberse detenido pero está detenido en un lugar extraño, en la encrucijada de las películas *Fitzcarraldo* y *Apocalypse Now*. Me dio la sensación de un pasado que no pertenece a la historia porque no se ha asimilado y que por tanto es, en cierto sentido, completamente ajeno a los acontecimientos que tuvieron lugar ahí y, a la vez, absolutamente inmediato en términos de experiencia.

—Julieta Aranda

4. THE LAST FRONTIER: SPACE IS THE PLACE

Even though the Cold War reached a climax in 1962 with the Cuban missile crisis, the 1960s were characterized by a renewed optimism in technology that encompassed all spheres of life, from industrial design and fashion to art, which increasingly engaged with technology. Likewise, the enthusiasm for reviving the alliance between art and science was reflected in exhibitions that captured this spirit.

The space-age aesthetic of the 1960s is conveyed in this period display of op art and kinetic light works from the collection, and the artists whose works are included in this section were actively involved in this vibrant context. Julio Le Parc and Francisco Sobrino were founding members of G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel) in Paris in the early 1960s. Both of them, along with Victor Vasarely, were included in the landmark MoMA exhibition *The Responsive Eye*, which introduced kinetic and op art to a wide audience in 1964. Vasarely's work included here, *Ceti Lum* (1966-1973), takes its name from the constellation Cetus and is closely linked to his series *Planetary Folklore* where he explored algorithmic structures as visual organizing principles, which according to Frank Popper preceded their use in architecture and urban planning as well as in cybernetics.

Martha Boto, Earl Reiback and Le Parc participated in the legendary Howard Wise's paean to technological progress and space-age aesthetics: his 1967 exhibition *Lights in Orbit*, which also included

4. LA ÚLTIMA FRONTERA: EL ESPACIO ES EL LUGAR

La estética de la era espacial de los años sesenta queda plasmada en esta exposición por una selección de obras de arte óptico y cinético-luminoso de la colección del Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Pese a que la Guerra Fría llegó a su punto más álgido en 1962 con la crisis de los misiles cubanos, los sesenta se caracterizaron por un renovado optimismo en la tecnología que dominó todas las esferas de la vida, desde el diseño industrial y la moda, hasta el arte que se valía cada vez más de la tecnología. Asimismo, el entusiasmo por esta alianza renovada entre el arte y la ciencia se reflejó en exposiciones que captaron este espíritu.

Los artistas, cuyas obras se incluyen en esta selección, participaron de manera activa en este contexto efervescente. Julio Le Parc y Francisco Sobrino fueron miembros fundadores del G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel) en París a principios de los sesenta. Los dos, junto con Victor Vasarely, fueron incluidos en la exposición fundamental del MoMA titulada *The Responsive Eye*, que introdujo el arte óptico y cinético a una gran audiencia en 1964. La obra de Vasarely que se presenta en esta exposición, *Ceti Lum* (1966-1973), debe su nombre a la constelación Cetus, y se relaciona estrechamente con la serie *Planetary Folklore* (Folclor planetario), en la que el artista exploró estructuras algorítmicas como principios organizadores visuales, los cuales, de acuerdo con Frank Popper, precedieron su uso en arquitectura y urbanismo, así como en cibernética.

works by artists affiliated with Gruppo Zero such as Otto Piene, Heinz Mack and Gunther Uecker. Though not associated with these kinetic and op movements, Giò Pomodoro's *Moon Stone* (1965) was likewise inspired by space travel and exploration. Carol Bove's *Dawn* casts a retroactive gaze at this forward-looking and space-age-inspired past with a visual vocabulary that evokes both the algorithmic and geometric forms of these works from the 1960s, and the return to craft-based expressions in fine and decorative arts from that period. Punctuating the works in this section, Jülius Koller's *Universal Futurological Question Mark (U.F.O.)* (1978) appears to interrogate the future with the formation of a group of people in the shape of a question mark aimed at outer space. This work forms part of his series of "Universal-Cultural Futurological Operations" (U.F.O.), indicative of his engagement with social and collective dynamics under conditions of oppression in the Eastern Bloc during the Cold War occupation of Czechoslovakia.

The contemporary works in this section address the tropes of space travel and colonization through the image of the ruin and past visions of the future, but also engage in a reflection on language and the image. The image of the ruin and of the specters of a glorious future are presented in *Proton, Unity, Energy Blizzard* (2000), a video installation by Jane and Louise Wilson filmed in the Baikonur Cosmodrome, a former Soviet space complex in Kazakhstan. Now mired in decay and abandon, although still functioning to a lesser degree, it stands as a monument to the lost aspirations of the last utopia of the twentieth century.

Steve McQueen's *Once Upon a Time* (2002) revisits the photographic content of the *Golden Record*, sent to space aboard the *Voyager* spacecraft in 1977. The photographic archive contained in the *Golden Record* is a visual inventory of the world and of humanity in the 1970s. But it is a problematic archive, since it fails to portray the antagonistic dimension of modern society, which despite technological progress was still mired in conflicts of all kinds, many of which—such as the wars in Vietnam, Cambodia and Angola; the revolution in Iran; the oil crisis; the famines in Biafra, Ethiopia and Bangladesh, to name only a few examples—left an indelible mark on that decade. McQueen addresses the time capsule's projection into an infinite time-space, with the conceit that it will one day be found by extraterrestrials, perhaps long after we have disappeared from the face of the Earth. But would they be able to understand us and our visual codes? The voices speaking in tongues featured in the soundtrack, address the insufficiency of images to communicate when the codes to

Martha Boto, Earl Reiback y Le Parc participaron en el legendario panegírico de Howard Wise al progreso tecnológico y la estética de la era espacial en su exposición *Lights in Orbit* de 1967, que también presentó las obras de artistas afiliados al Gruppo Zero, como Otto Piene, Heinz Mack y Gunther Uecker. Aunque *Moon Stone* (Piedra lunar, 1965) de Giò Pomodoro no pertenece a los movimientos óptico y cinético, igualmente se inspira en los viajes y la exploración espacial. *Dawn* (Amanecer, 2010) de Carol Bove examina con mirada retrospectiva este pasado futurista inspirado en la era espacial con un vocabulario visual que evoca las formas algorítmicas y geométricas de estas obras de la década de 1960, así como el retorno a las expresiones artesanales en las artes visuales y decorativas de ese período.

Puntuando las obras de esta sección, el signo de interrogación futuroológico de Jülius Koller parece querer indagar en el futuro con la formación de un grupo de personas en forma de un signo de interrogación dirigido a los extraterrestres. Esta obra forma parte de su serie "Universal-Cultural Futurological Operations" (U.F.O.), que indica la interacción del artista con la dinámica social y colectiva en medio de las condiciones de opresión en el Bloque del Este durante la ocupación de Checoslovaquia en plena Guerra Fría.

Las obras contemporáneas de esta sección abordan los tropes de los viajes espaciales y la colonización por medio de la imagen de la ruina y las visiones pasadas del futuro, aunque también reflexionan sobre el lenguaje y la imagen. La imagen de la ruina y los fantasmas de un futuro esplendoroso se escenifican en *Proton, Unity, Energy Blizzard* (Protón, unidad, energía, tormenta de nieve, 2000) una instalación de video de Jane y Louise Wilson que retrata el Cosmodromo de Baikonur, excomplejo espacial soviético en Kazajistán, envuelto hoy en la decadencia y el abandono, que todavía funciona, aunque en menor grado, y constituye un monumento a las aspiraciones perdidas de la última utopía del siglo xx.

Once Upon a Time (Érase una vez, 2002) de Steve McQueen toma el contenido fotográfico del *Golden Record* (Disco dorado), lanzado al espacio a bordo de la nave espacial *Voyager* en 1977. El archivo fotográfico contenido en el Disco dorado es un inventario visual del mundo y la humanidad en los años setenta; se trata, no obstante, de un archivo problemático, porque no retrata el aspecto antagónico de la sociedad moderna, que a pesar del progreso tecnológico sigue sumida en la guerra y los conflictos de todo tipo, muchos de los

an understanding of these images have disappeared, and as a result language has been lost forever.

The specter of colonialism and the aftermath of decolonization in Third World countries during the Cold War are revisited in Jane and Louise Wilson's work, which highlights the uneasy coexistence between the technological deployment of the space race and the millenary traditions of the Kazakh peoples, as well as in Kiluanji Kia Henda's fiction of an Angolan space program, and the Otolith Group's merging of the history of women's political and labor movements in postcolonial India with the account of a real encounter of one of these women with Valentina Tereshkova, the Soviet cosmonaut and the first woman in space.

Kiluanji Kia Henda's *Icarus 13* (2006) constructs a fictitious account of the Angolan space program and mission to the Sun, taking as a point of departure the intersection between the Cold War space race and the legacies of colonialism in Angola, in the image of the Soviet monument to space which now doubles as the mausoleum of Angola's first president, Agostinho Neto. The monument was a gift presented to Angola as the country was initiating a conflictive decolonization process which became a site of the Cold War intervention and Third World ideological struggles during the late 1970s and well into the 1980s. A series of photographs of Angolan ruins, including the aforementioned monument²—derelict buildings of a clear space-age architectural inspiration, remnants of a modernity that never took place—provide the fictional backdrop for Henda's ironic narrative that articulates a critique of developmentalist utopias in the Third World.

Otolith I (2003), from the film trilogy of the same name by the Otolith Group (Anjalika Sagar and Kodwo Eshun), is set in the twenty-second century when space travel has rendered humans unfit to inhabit the Earth after suffering a mutation in their otoliths (the calcium crystals inside the ear that enable humans to maintain their balance) due to prolonged stays at zero gravity. In *Otolith I*, a future descendant of Anjalika Sagar, the exo-anthropologist Dr. Ushan-Aderaban Sagar, conducts studies of life on Earth through media archives, the only way she can experience the planet as she is no longer physically able to

² Though erected in 1982, the monument lay in state of abandon and only halfway through construction (what Smithsonian would have described as a "ruin in reverse") until 2012, when it was re-inaugurated as a monument to Agostinho Neto.

cuales, como las guerras de Vietnam, Camboya, Angola e Irán, la crisis petrolera, la hambruna en Biafra, Etiopía y Bangladesh, por mencionar sólo algunos ejemplos, dejaron una huella indeleble en esa década. McQueen aborda la proyección de la cápsula del tiempo hacia un tiempo y espacio infinitos, con la falsa ilusión de que algún día será encontrada por seres extraterrestres, quizá mucho tiempo después de que hayamos desaparecido de la faz de la Tierra. Pero, ¿podrán comprendernos y entender nuestros códigos visuales? El desconcertante sonido de voces hablando en lenguas ilustra la insuficiencia de las imágenes para comunicar cuando los códigos para comprender estas imágenes han desaparecido y, como resultado, el lenguaje se pierde para siempre.

El espectro del colonialismo y las consecuencias de la descolonización en los países del Tercer Mundo durante la Guerra Fría se reexaminan en la obra de Jane y Louise Wilson, que destaca la incómoda coexistencia entre el despliegue tecnológico de la carrera espacial y las tradiciones milenarias de los pueblos kazajos, así como en la ficción elaborada por Kiluanji Kia Henda sobre un programa espacial angoleño, y la intersección que hace The Otolith Group entre la historia de los movimientos políticos y laborales de las mujeres en la India poscolonial y el relato del verdadero encuentro entre una de estas mujeres con Valentina Tereshkova, la cosmonauta soviética y primera mujer en el espacio.

Icarus 13 de Kiluanji Kia Henda construye el relato ficticio de un programa espacial angoleño y su misión al Sol, tomando como punto de partida la improbable intersección de la carrera espacial de los años de la Guerra Fría y el legado de colonialismo en Angola, inspirándose en el regalo de un monumento soviético al espacio que data de los años sesenta y cumple la doble función de ser también el mausoleo de Agostinho Neto, el primer presidente de Angola, cuando el país iniciaba su conflictivo proceso de descolonización y se convirtió en escenario de las luchas de la Guerra Fría y el Tercer Mundo en los años setenta. La narrativa irónica de Henda expresa una crítica de las utopías desarrollistas del Tercer Mundo a través de una serie de fotografías de las ruinas angoleñas, vestigios de una modernidad que nunca llegó, entre las que destaca el monumento antes mencionado.³

³ Aunque se erigió en 1982, el monumento quedó en estado de abandono y a medio terminar (lo que Smithsonian habría descrito como "una ruina a la inversa") hasta 2012, cuando se volvió a inaugurar como monumento a Agostinho Neto.

visit the Earth due to her mutation. These archives take her back to the year 2003, in the midst of the escalating conflict in Iraq in the aftermath of the events of 9/11, and trigger a hauntological reflection on history, memory and the power of images, evidenced in the film's opening voiceover:

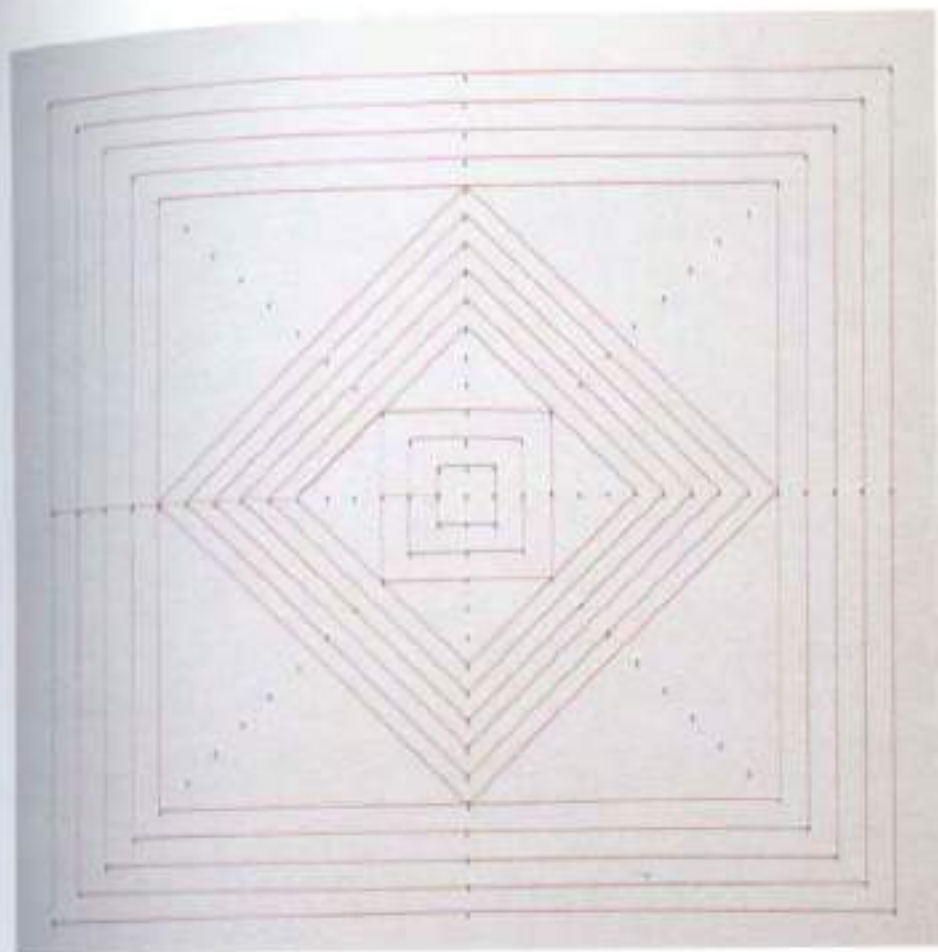
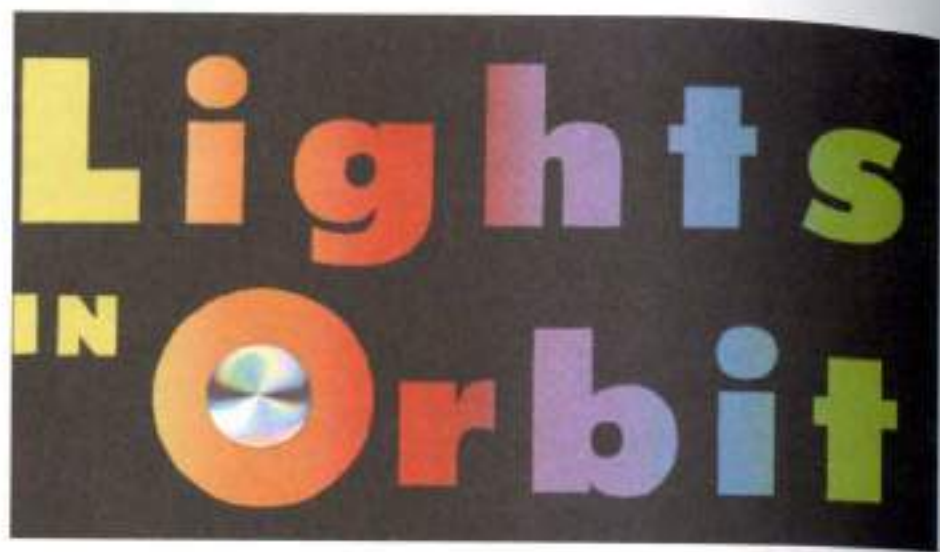
For us, there is no memory without image. And no image without memory. Image is the matter of memory. There is an excess which neither the image nor memory can recover—but for which both stand in. That excess is the event.

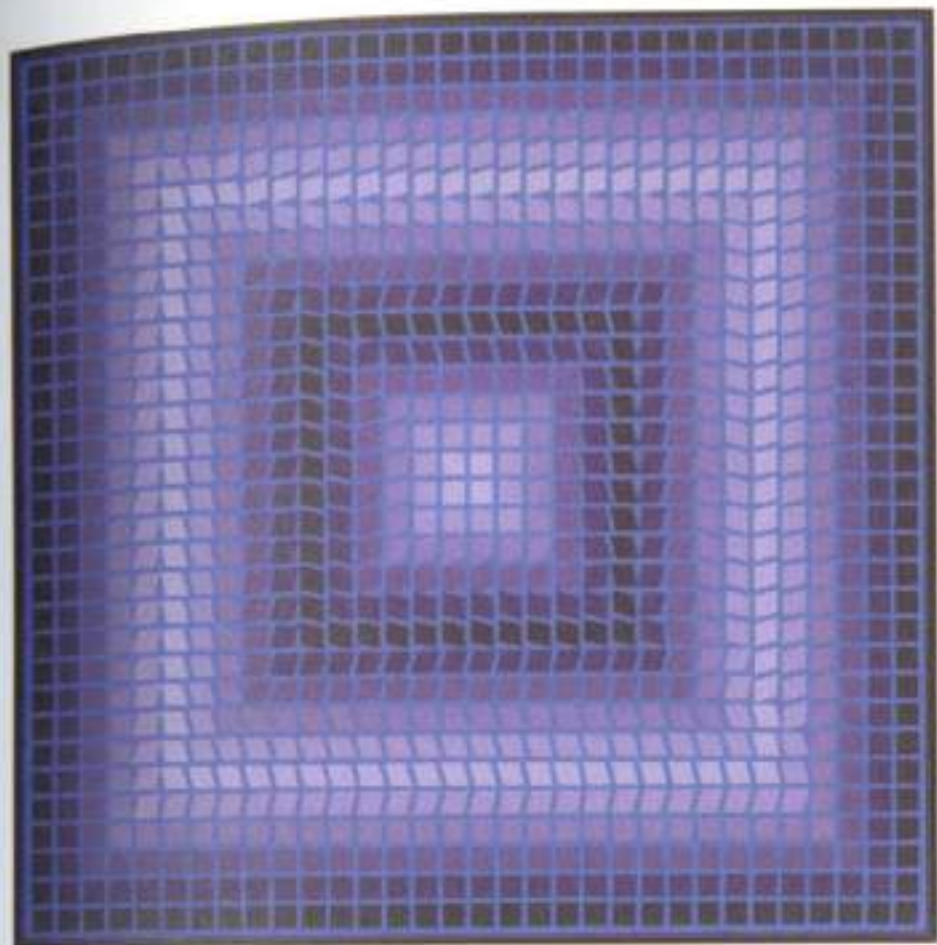
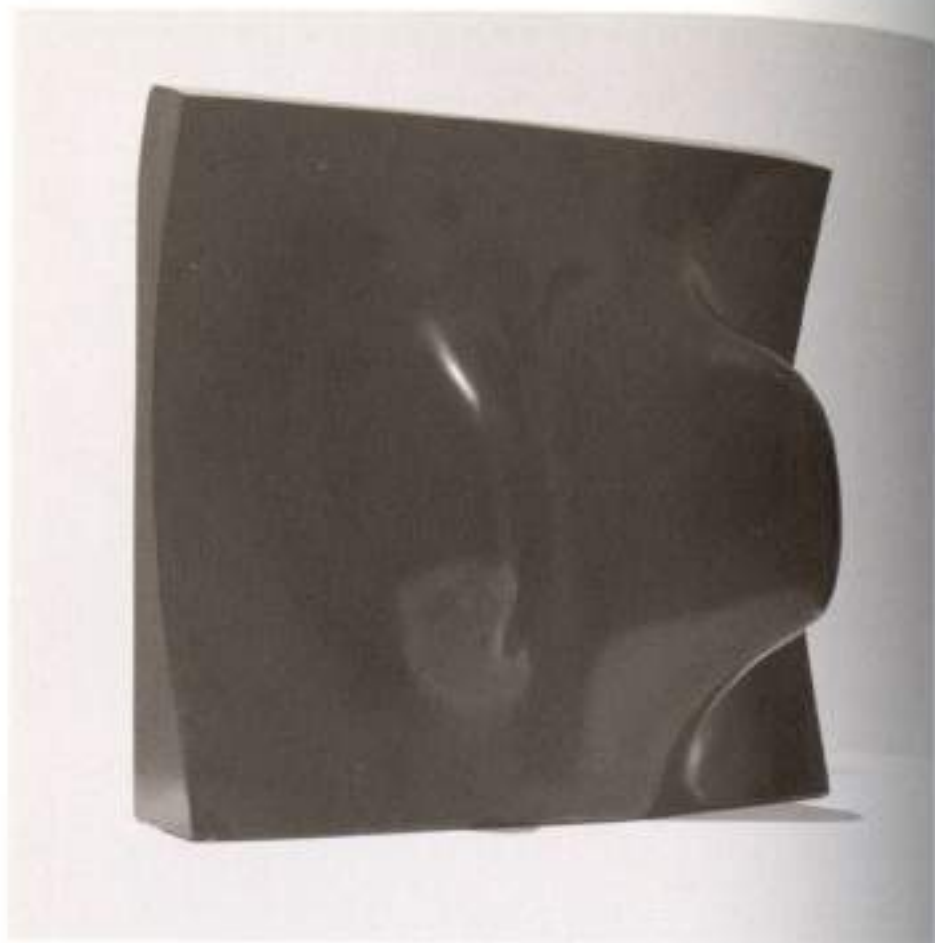
así como otros edificios abandonados y en ruinas de clara inspiración en la arquitectura de la era espacial y que constituyen el telón de fondo ficticio de la obra.

Otolith 1 (2003), de la trilogía cinematográfica del mismo nombre realizada por The Otolith Group (Anjalika Sagar y Kodwo Eshun), se sitúa en el siglo XXI en el cual los viajes espaciales han incapacitado a los seres humanos para vivir en la Tierra a causa de una mutación que han sufrido en sus otolitos (los cristales de calcio suspendidos dentro del oído interno que ayudan a los seres humanos a mantener el equilibrio) debido a las estancias prolongadas en ambientes con gravedad cero. En *Otolith 1*, una futura descendiente de Anjalika Sagar, la doctora Ushan-Aderaban Sagar, exo-antropóloga, realiza estudios de la vida en la Tierra basados en archivos multimedia, la única forma en que puede experimentar el planeta, puesto que ya no puede visitar físicamente la Tierra a causa de esta mutación. Estos archivos la llevan al pasado, al año 2003, en medio de la intensificación del conflicto en Iraq tras los acontecimientos del 11 de septiembre, y desencadenan una reflexión *fantológica*, en el sentido de Derrida, sobre la historia, la memoria y el poder de las imágenes, evidenciada por la voz de un narrador fuera de cámara al inicio de la película:

Para nosotros, no hay memoria sin imagen. Y no hay imagen sin memoria. La imagen es la materia de la memoria. Hay un exceso que ni la imagen ni la memoria pueden recuperar, pero que ambas sustituyen. Dicho exceso es el acontecimiento.









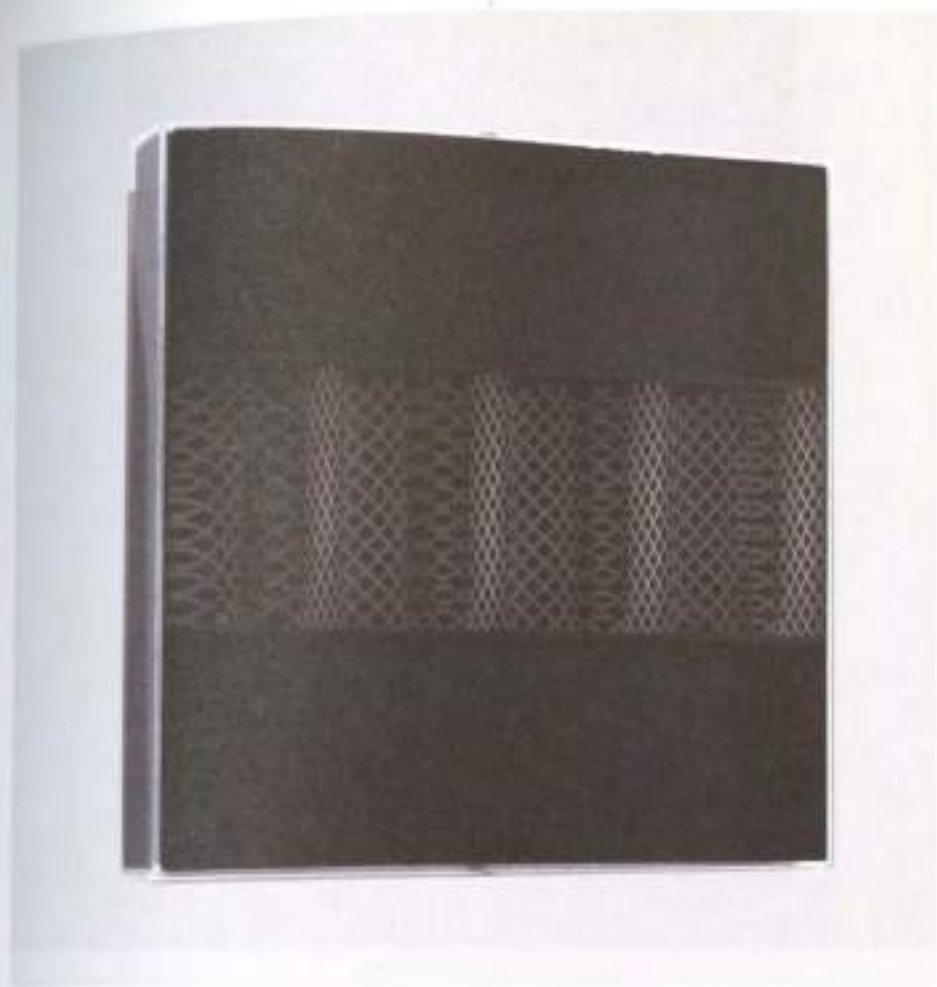
82 Earl Reiback, *Marea primaveral/Spring Tide*, 1971



Martha Boto, *Plus hélicoïdal lumineux*, 1969 83



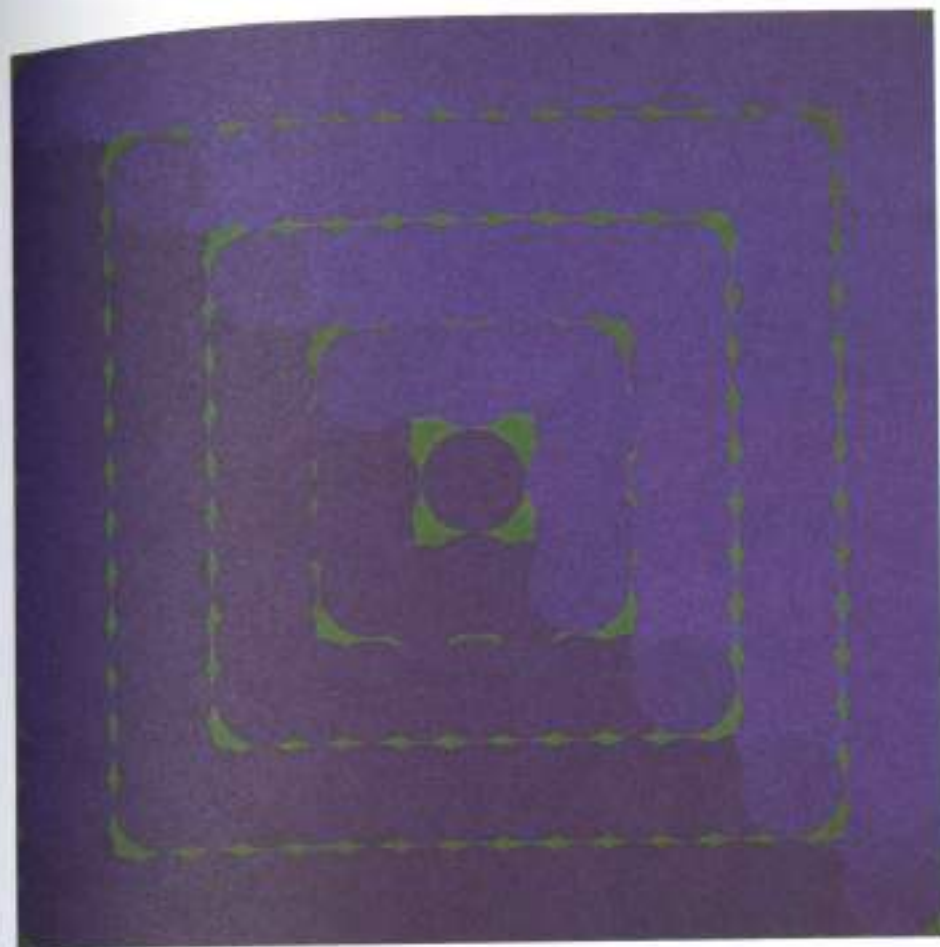
84 Francisco Sobrino, *Desplazamiento inestable/Déplacement instable*, 1967



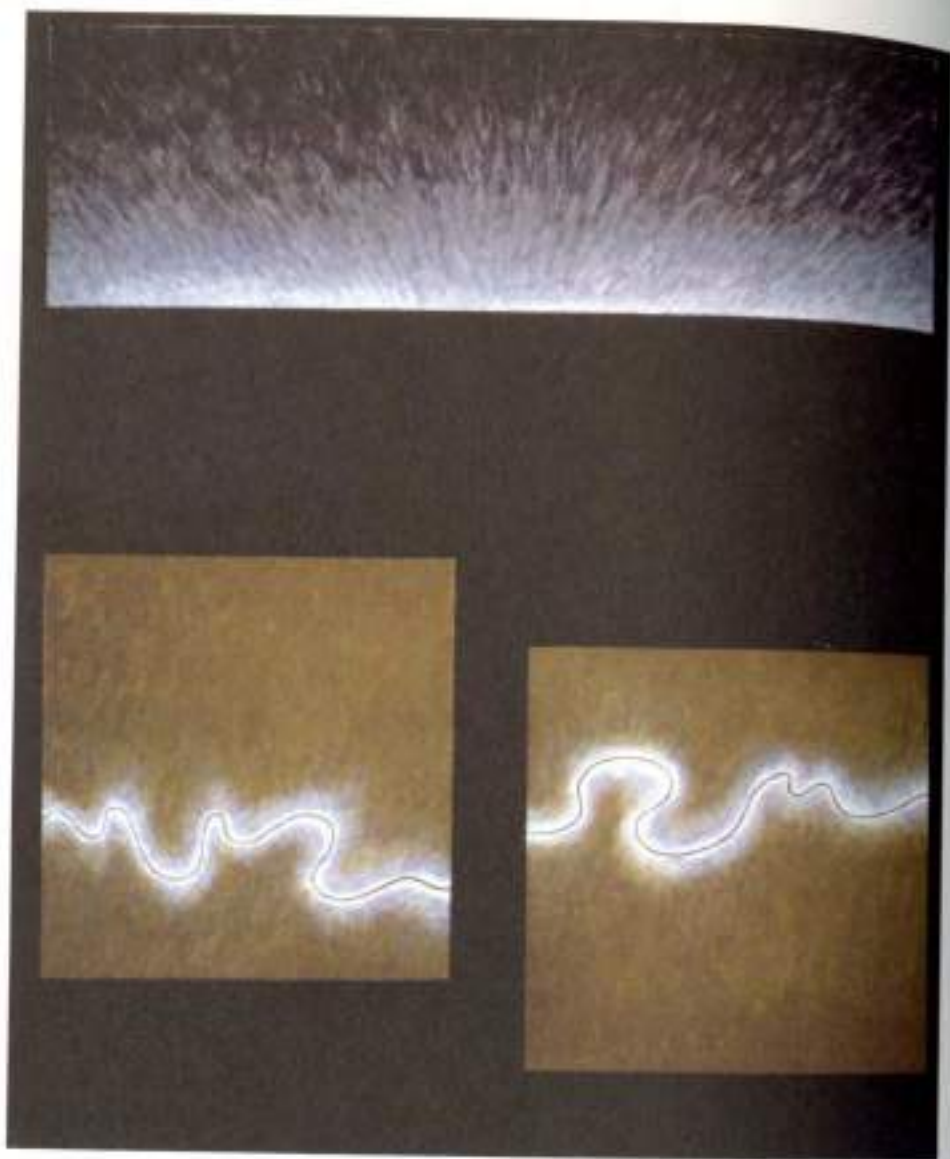
Julio Le Parc, *Relieve 27/Relief 27*, 1928 85



86 Kasuya Sakai, *Turangalia* / *Turangalia*, 1976



Hisao Domoto, *Soluciones de continuidad "Planeta"* / *Solutions de Continuités "Planet"*, 1971



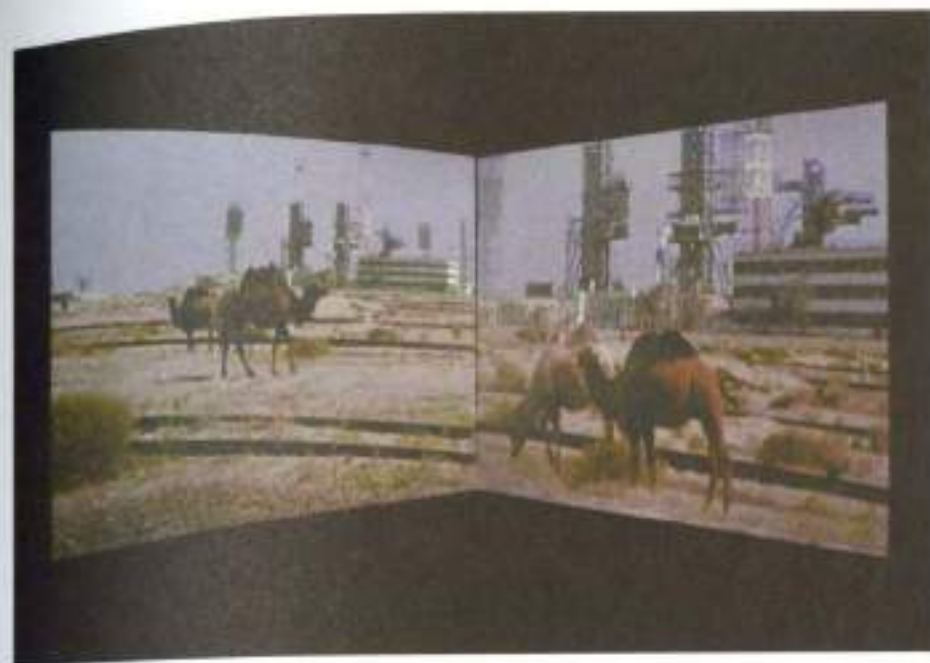
88 Herbert Bayer, *Linea al amanecer/Line at Dawn*, 1964



Rufino Tamayo, *La gran galaxia/The Great Galaxy*, 1978 89



90 **Július Koller**, *Signo de interrogación futurológico universal (U.F.O./*
Universal Futurological Question Mark (U.F.O.), 1978



Jane y Louise Wilson, *Protón, unidad, energía,*
tormenta de nieve/Proton, Unity, Energy, Blizzard, 2000





94 Kiluanji Kia Henda, *Ícaro 13/Iconus 13*, 2006



The Otolith Group, *Otolith*, 2003 95

5. THIS WAS TOMORROW: RUIN, VALUE AND OBSOLESCENCE. MUST PLANNED CITIES ALWAYS END IN THE GRAVEYARD OF FAILED UTOPIAS?

The show's final section addresses utopian and futuristic undertakings of modernist architecture and urban planning. The present-day ambivalence toward these architectures and planned cities is made evident in several of the works included here.

Dorit Margreiter aims her inquiry at the forward-looking postwar reconstruction of Berlin's Hansaviertel district⁹ and the perception of its current inhabitants about what was conceived of as a model city of the future; the Otolith Group raises questions as to the long-term sustainability of modernity's planned cities. In other works, the ruin inhabits very different social, economic and historical contexts: utopian ideas of modernizing the Third World as seen in references to Chandigarh in the works of Rita McBride and the Otolith Group; Pedro Reyes' reconsideration of Mario Pani's Tlatelolco urban development, and Matthias Müller's portrait of a decaying Brasília; and working-class housing schemes for post-industrial England embodied in Victor Pasmore's design for the Peterlee urban complex and its now dilapidated Apollo Pavillion, featured in Jane and Louise Wilson's video-installation and Toby Paterson's wall painting. The notion of the obsolescence of modernity's forms and projects is examined in David

⁹ The architects who participated in this project included Alvar Aalto, Oscar Niemeyer and Arne Jacobsen, whose buildings and design objects are referenced in Margreiter's work.

5. ESTO FUE EL MAÑANA. VALOR DE RUINA Y OBSOLESCENCIA: ¿ACASO ESTÁN CONDENADAS LAS CIUDADES PLANIFICADAS A TERMINAR EN EL CEMENTERIO DE LAS UTOPIAS FALLIDAS?

Esta última sección de la exposición aborda las empresas utópicas y futuristas de la arquitectura y el urbanismo modernos. La ambigüedad que existe hoy en día al respecto de estas arquitecturas y ciudades planificadas se hace patente en varias obras.

Dorit Margreiter dirige su mirada a la reconstrucción progresista del distrito berlinés de Hansaviertel⁹ después de la guerra y la percepción de sus habitantes actuales sobre lo que fue concebido en su momento como una ciudadela del futuro. The Otolith Group se pregunta sobre la viabilidad a largo plazo de las ciudades planificadas de la modernidad. En otras obras, la ruina habita contextos sociales, económicos e históricos muy diversos, como: las utopías de la modernización del Tercer Mundo, en las referencias a Chandigarh en las obras de Rita McBride y The Otolith Group; la revisión que hace Pedro Reyes del desarrollo urbano de Mario Pani en Tlatelolco; el retrato de una Brasília en decadencia de Matthias Müller y las soluciones habitacionales para la clase obrera de la Inglaterra posindustrial, encarnadas en el diseño de Victor Pasmore para la ciudadela de Peterlee y su Pabellón Apolo, ahora en ruinas, que a su vez protagonizan la instalación de video de Jane

⁹ Los arquitectos que participaron en este proyecto fueron Alvar Aalto, Oscar Niemeyer y Arne Jacobsen, a cuyos edificios y objetos de diseño alude el trabajo de Margreiter.

Maljkovic's works, which take the image of a public monument built during the Soviet occupation of Yugoslavia as an emblem of both the obsolescence and persistence of modernity's forms.

The period works from the collection in this section of the exhibition do not address architecture per se but rather seek to identify a heightened awareness of spatial issues in the art of the time, as well as a concern for the integration of painting, sculpture and architecture. Works by Jesús Soto and Sergio de Camargo display a particular sensitivity to space, scale and changes in ambient light, and an engagement with the spectator in motion. These artists were prominently featured in *Signals* gallery and in its news bulletin. The inclusion of an abstract tapestry by Ben Nicholson highlights modern art's incorporation of design and decorative arts, as well as the dissolution of boundaries between these disciplines and the fine arts.¹⁰ Separated from this group, Victor Pasmore's painting is shown in dialogue with contemporary works by Toby Paterson and Jane and Louise Wilson, which revisit his design for the new town of Peterlee in northern England in the 1950s and 1960s.

Beginning with the avant-garde movements of the early twentieth century, the desire to unify different visual and spatial art practices remained a constant feature in many modern architectural and artistic endeavors worldwide. It also remained a utopia, its objectives still perceived as far from completely realized. This aspiration toward integration prevailed well into midcentury and motivated many postwar modernist projects: from the Ciudad Universitaria de Caracas designed by Carlos Raúl Villanueva in the 1950s, which included collaborations by artists such as Alexander Calder, Fernand Léger, Jean Arp, Antoine Pevsner and Alejandro Otero, to the 1956 landmark exhibition *This Is Tomorrow*, organized by the Independent Group at the Whitechapel Gallery in London, to name only two examples.¹¹

¹⁰ Ben Nicholson was a British abstract painter and a contemporary of Henry Moore and Barbara Hepworth (to whom he was married). His work was highly influenced by Piet Mondrian's Neoplasticism. Together with artist Naum Gabo and architect Leslie Martin, he was an editor of *Circle: International Survey of Constructive Art* in 1937, fragments of which are featured in one of the *Signals* issues on display here, alongside those devoted to Camargo and Soto.

¹¹ Members of the Independent Group have been considered pioneers of Pop Art; however the group's contribution of Pop Art; however its members' contributions to art, architecture and design in the 1950s are more complex and extend to the wider social context of postwar Britain, the creation of the welfare state and the profound social changes taking place in Britain at the time. The group was made up

y Louise Wilson y la pintura mural de Toby Paterson. La noción de obsolescencia de las formas y los proyectos de la modernidad es examinada en las obras de David Maljkovic, quien toma la imagen de un monumento público —de la época de la ocupación soviética en la antigua Yugoslavia— como emblema de esta caducidad y persistencia simultánea de las formas de la modernidad.

Las obras de la colección del Museo Tamayo, incluidas en esta sección de la exposición, no se refieren tanto a la arquitectura en sí, sino a la preocupación del arte moderno por el espacio, así como por la integración de la pintura, la escultura y la arquitectura. En este sentido, las obras de Jesús Rafael Soto y Sergio de Camargo exhiben una particular sensibilidad al espacio, la escala, los cambios en la luz ambiental y la interacción con el espectador en movimiento. Estos artistas tuvieron exposiciones individuales muy importantes en la galería *Signals* y sus obras se destacaron en el boletín informativo de la galería. El tapiz abstracto de Ben Nicholson¹⁰ destaca la integración del diseño y las artes decorativas al arte moderno, así como la desaparición de fronteras entre estas disciplinas y las bellas artes. Además de este grupo de obras, la pintura de Victor Pasmore se coloca en diálogo con las obras contemporáneas de Toby Paterson y Jane y Louise Wilson, que revisitan su diseño de la nueva ciudad de Peterlee al norte de Inglaterra en los años cincuenta y sesenta.

A partir de las vanguardias de principios del siglo xx, el deseo de unificar diversas prácticas artísticas visuales y espaciales fue una característica constante de muchos de los trabajos arquitectónicos y artísticos modernos en todo el mundo; también sigue siendo una utopía, pues se percibe que sus objetivos distan mucho de haberse realizado por completo. En este sentido, el deseo de integración animó muchos proyectos posmodernistas de la posguerra: desde la Ciudad Universitaria de Caracas diseñada por Carlos Raúl Villanueva en la década de 1950, que incluyó colaboraciones de artistas como Alexander Calder, Fernand Léger, Jean Arp, Antoine Pevsner y Alejandro Otero, hasta la histórica exposición *This Is Tomorrow*

¹⁰ Ben Nicholson fue un pintor británico abstracto, contemporáneo de Henry Moore y Barbara Hepworth (con quien estuvo casado). Su obra muestra una gran influencia del neoplasticismo de Piet Mondrian. Junto con el artista Naum Gabo, y el arquitecto Leslie Martin, fue editor de *Circle: International Survey of Constructive Art* en 1937; algunos fragmentos de este libro se presentan en uno de los números de *Signals* en exhibición.

This Is Tomorrow stands out as a particularly relevant instance of postwar experiences in this direction as it also proposed a unique vision of the future from the perspective of exhibition conception and design. As Lawrence Alloway stated in the catalogue text, "An exhibition called *This Is Tomorrow*—devoted to the possibilities of collaboration between architects, painters, and sculptors—might appear to be setting up a program for the future. [...] Early modern art is full of theories concerning the integration of all the arts, with realization of the ideals scheduled for another time. But yesterday's tomorrow is not today—and the ideal of symbiotic art has not been achieved."¹² The ideal of a synthesis of the arts would guide many artistic undertakings of the 1960s, to which were added an interest in cybernetic communication and the role of the spectator.¹³ The opening page of the first *Signals* news bulletin (published in August 1964 as *Signalz*) attests to the ongoing desire for this integration, which now included technology and the environment. As stated in its editorial, "We hope to provide a forum for all those who believe passionately in the correlation of the arts and Art's imaginative integration with technology, science, architecture and our entire environment."

A parallel consideration vis-à-vis the concept of an "expendable aesthetic" formulated by Reyner Banham is useful in trying to account for the inevitable destiny of these modernist architectural undertakings, and it concerns one of the few concessions modernity made to loss and the potential of the ruin inscribed in modern architecture. In *Theory and Design in the First Machine Age*, Banham first brings up the notion of expendability in relation to Buckminster Fuller's Dymaxion House, "light, expendable, made of those substitutes for wood, stone and brick of which Sant'Elia had spoken."¹⁴ Banham saw in Fuller's

of a few core members (architects Alison and Peter Smithson, architectural historian Reyner Banham, art historian Lawrence Alloway, artists Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, and Toni del Renzio), together with other loosely affiliated artists such as Victor Pasmore, who developed a basic design course with Richard Hamilton for the Central School of Arts and Crafts in London.

¹² Theo Crosby (ed.), *This Is Tomorrow* (London: Whitechapel Art Gallery, 1956).

¹³ As voiced by Lawrence Alloway in his catalogue essay: "As he circulates the visitor will have to adjust to the character of each exhibit [a walk through four cubes versus the sight of human symbols in a pavilion, and so on]. This is a reminder of the responsibility of the spectator in the reception and interpretation of the many messages in the communications network of the whole exhibition."

¹⁴ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1980), 327.

organizada en 1956 por The Independent Group¹¹ en la galería Whitechapel de Londres, por mencionar sólo algunos ejemplos.

This Is Tomorrow destaca como un ejemplo especialmente relevante de las experiencias de la posguerra en esta dirección, ya que también propuso una visión única del futuro desde la perspectiva de la concepción y diseño de la exposición. Como afirmó Lawrence Alloway en el texto del catálogo: "una exposición llamada *Esto es el mañana*, dedicada a las posibilidades de colaboración entre arquitectos, pintores y escultores, podría dar la impresión de establecer un programa para el futuro. [...] El arte moderno, en sus inicios, está lleno de teorías relacionadas con la integración de todas las artes, aunque la realización de los ideales se programa para otra época. Sin embargo, el mañana de ayer no es hoy, y el ideal del arte simbiótico no se ha alcanzado".¹² El ideal de una síntesis de las artes guiaría a muchas empresas artísticas de los años sesenta, al cual se agregó después el interés cibernético por el acto de la comunicación y la función del espectador.¹³ La primera página del primer boletín informativo de *Signals*, publicado en agosto de 1964 (como *Signalz*) da testimonio del constante deseo de lograr esta integración, que ya incluía la tecnología y el medio ambiente. Como se expresa en su carta editorial: "Esperamos ofrecer un foro a todos aquellos que creen apasionadamente en la correlación de las artes y la integración imaginativa del Arte con la tecnología, la ciencia, la arquitectura y todo nuestro entorno".

¹¹ The Independent Group ha sido considerado pionero del arte pop; sin embargo, sus contribuciones al arte, la arquitectura y el diseño en los años cincuenta son más complejas y se extienden al contexto social general de la Inglaterra de la posguerra, la creación del Estado del bienestar y los cambios sociales profundos que tuvieron lugar en Gran Bretaña en esa época. El grupo estaba integrado por algunos miembros permanentes (los arquitectos Alison y Peter Smithson, el historiador de arquitectura Reyner Banham, el historiador de arte Lawrence Alloway, los artistas Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Toni del Renzio) y otros artistas que participaban de manera intermitente, como Victor Pasmore, quien creó un curso básico de diseño con Richard Hamilton para la Central School of Arts and Crafts de Londres.

¹² Theo Crosby (ed.), *This Is Tomorrow* (London: Whitechapel Art Gallery, 1956).

¹³ Ya expresado por Lawrence Alloway en su ensayo para el catálogo: "A medida que circula, el visitante tendrá que ajustarse al carácter de cada exhibición (un recorrido por cuatro cubos frente a la representación de símbolos humanos en un pabellón, etcétera). Este es un recordatorio de la responsabilidad del espectador en la recepción e interpretación de los numerosos mensajes en la red de comunicaciones de toda la exposición".

technological architecture a relation with the futurist imperative of impermanence and transience: "THINGS WILL ENDURE LESS THAN US."¹⁵ For Banham and many members of the Independent Group, the notion of expendability was necessary to understand the rapid changes in style and materials in modern design and architecture. Just as cars became obsolete after only two years—just in time to market a new model—architecture and design needed to be rethought in this way. Thus, the ruin was already inscribed, albeit unconsciously, in many modernist architectural undertakings.

However, the forward-looking enthusiasm of Banham's writings on obsolescence turns to melancholia in the works that revisit Victor Pasmore's Apollo Pavilion in Peterlee through the image of the ruin and the spectral presence. Pasmore's engagement with architecture was a profound one. Close to the Independent Group's unifying vision of painting, sculpture and architecture, he participated in *This Is Tomorrow*, where he teamed up with sculptor Helen Phillips and architect Ernő Goldfinger. In 1954, the Peterlee Development Corporation invited Pasmore to oversee the design of the new town's urban layout as well as of the housing units comprising the complex, after architect Berthold Lubetkin's high-rise project was rejected due to land subsidence issues. Pasmore's organic synthesis of painting, sculpture and architecture responded to a vision of science and art as forces that shaped our built environment and our psyche. His ideas were reflected in the rhythm, variety and harmonious combination of architectural elements both on the building façades and in their general layout and circulation plan, which distinguished Peterlee from the repetitiveness, monotony and bleakness of other housing estates of the period. Pasmore's pavilion, part of the urban development at Peterlee in northern England, befell the ruined fate of much modern utopian architecture.

Jane and Louise Wilson's *Monument* (2002)—a four-channel video installation of footage taken from different angles—captures the beauty of the decaying pavilion and the way it is used by the children who live in the nearby housing development. Its now forlorn architecture partially covered by moss and grass contrasts with the playful use it still elicits from the younger inhabitants of the place. Toby Paterson has for years researched and produced work that reflects on the proclivity for integrating the arts as seen in the work of modern British artists such

¹⁵ Nigel Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2003), 11.

Además, el concepto de una "estética desechable" formulado por Reyner Banham es útil para explicar el inevitable destino de estas empresas arquitectónicas modernistas y se refiere a una de las pocas concesiones que la modernidad hizo a la pérdida y al potencial de la ruina inscrito en la arquitectura moderna. En *Theory and Design in the First Machine Age*, Banham menciona por primera vez la noción de este carácter desechable en relación con la Casa Dymaxion de Buckminster Fuller: "ligera, desechable, hecha de esos sustitutos de madera, piedra y ladrillo de los que hablaba San'Elia".¹⁶ Banham vio en la arquitectura tecnológica de Fuller una relación con el imperativo futurista de impermanencia y transitoriedad: "LAS COSAS DURARÁN MENOS QUE NOSOTROS".¹⁷ Para Banham y muchos de los miembros de The Independent Group era necesario reflexionar sobre esta condición "desechable" para entender los rápidos cambios en estilo y materiales del diseño y arquitectura modernos. Así como los automóviles se vuelven obsoletos después de sólo dos años, a tiempo para la mercadotecnia del nuevo modelo, era necesario reconsiderar de igual manera la arquitectura y el diseño. La ruina ya estaba inscrita, aunque de modo inconsciente, en muchas empresas arquitectónicas modernistas.

Sin embargo, el entusiasmo progresista que se percibe en los textos de Banham sobre la obsolescencia se vuelve melancolía en algunas de las obras de esta exposición, donde la imagen de la ruina hace apariciones diversas y distintivas. *Monument* (Monumento, 2002) de Jane y Louise Wilson es una instalación de video de cuatro canales que consiste en secuencias tomadas desde diferentes ángulos en el Pabellón Apolo de Victor Pasmore en Peterlee, al norte de Inglaterra. La relación de Pasmore con la arquitectura era profunda. Cercano a la visión unificadora que tenía The Independent Group—respecto a la pintura, la escultura y la arquitectura—, participó en la exposición *This Is Tomorrow*, donde trabajó en colaboración con la escultora Helen Phillips y el arquitecto Ernő Goldfinger. En 1954 Victor Pasmore fue invitado por la Peterlee Development Corporation a supervisar el diseño del plano-urbanístico de la nueva ciudad, así como de las unidades habitacionales que componían el complejo, luego de haber rechazado el proyecto de las

¹⁶ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1980), 327.

¹⁷ Nigel Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2003), 11.

as Kenneth and Mary Martin, Ben Nicholson and Victor Pasmore. Paterson found drawings in the Durham archives of a project for another pavilion in Peterlee that was never built; this "phantom" pavilion is the subject of his wall painting *Apollo Reprise (Imaginary Landscape with Pavilion and Pool)* (2012).

The post-colonial themes addressed by the works related to the space-age imaginaries in the exhibition are taken up from the standpoint of architecture and urban planning by some of the works included here, which seem to invoke the notion of coloniality as the "darker side of modernity."¹⁶

Pedro Reyes's model and billboard revisit the Unidad Habitacional Tlatelolco, an urban development designed by architect Mario Pani and built in the 1960s. Though it is a highlight in the history of modernist urban planning in Mexico City, it was also the site of the Tlatelolco massacre in 1968, preceding the Olympic Games which took place in Mexico that year and one of the most traumatic events in Mexican modern history. The complex also suffered significant damage during the 1985 earthquake, resulting in the demolition and abandonment of some of its buildings, including the Torre Banobras, featured in Reyes' work: a fictional and utopian design for a vertical garden inside the tower that reclaims the forward-looking spirit of the original project, prior to the traumatic events of 1968 and 1985.

Mathias Müller's film *Vacancy* (1998) is also set against the backdrop of a modernist and utopian urban development of the Third World: Brasília, city of the future. Its master plan in the form of an airplane or a bird taking flight toward "order and progress"¹⁷ was designed by Lucio Costa and Oscar Niemeyer under the government of Juscelino Kubitschek in the 1950s. The film uses found footage from the 1960s to convey a sense of disenchantment; a beautiful architecture that is slowly aging and acquiring the status of a ruin, a city that did not live up to its potential,

¹⁶ Many cultural theorists (Enrique Dussel, Walter Dignolo, Ramón Grosfoguel, Immanuel Wallerstein) who have analyzed the concept of coloniality, first defined by Anibal Quijano in the early 1990s, view it as a theoretical tool that allows us to account for the persistence of colonial forms of domination following the independence and decolonization of former colonies, to explain the uneven progress of modernization in the Third World, and to question the category of modernity in peripheral nations.

¹⁷ *Ordem e Progresso* (Order and Progress) is the motto inscribed on the Brazilian flag.

torres del arquitecto Berthold Lubetkin debido a problemas de hundimiento del terreno. La síntesis orgánica de pintura, escultura y arquitectura de Pasmore respondía a una visión de la ciencia y el arte como fuerzas que moldeaban nuestro entorno construido y nuestra psique. Sus ideas se reflejan en el ritmo, la variedad y la combinación armoniosa de los elementos arquitectónicos tanto en las fachadas de los edificios como en el diseño general y plano de circulación que distinguen a Peterlee de la repetición, la monotonía y la austeridad de otros desarrollos inmobiliarios del periodo. El pabellón de Pasmore, parte de la urbanización de Peterlee, sufrió el mismo destino desolador de una gran parte de la arquitectura utópica moderna que se ha convertido en ruina.

En *Monument* (Monumento), las hermanas Wilson captan la belleza de la decadencia del pabellón y la forma como hoy lo usan los niños que viven en la unidad habitacional cercana. Su arquitectura desgastada cubierta por musgo y césped en algunas partes contrasta con el uso como lugar de juegos de los niños del lugar. Desde hace años Toby Paterson ha investigado y producido obras que reflejan la vocación para la integración de las artes que se observa en la obra de artistas británicos modernos como Kenneth y Mary Martin, Ben Nicholson y Victor Pasmore. En los archivos de Durham Paterson encontró dibujos de un proyecto de otro pabellón en Peterlee que nunca se construyó; este pabellón "fantasma" es el tema de su pintura mural *Apollo Reprise (Imaginary Landscape with Pavilion and Pool)* (Apolo, reposición (Paisaje imaginario con pabellón y piscina, 2012).

Algunas de las obras que se incluyen aquí abordan temas poscoloniales relacionados con el imaginario de la era espacial de esta exposición desde la perspectiva de la arquitectura y el urbanismo, lo que parecería aludir a la idea de colonialidad como el "lado oscuro de la modernidad".¹⁸

¹⁸ Muchos teóricos culturales (Enrique Dussel, Walter Dignolo, Ramón Grosfoguel, Immanuel Wallerstein) que han analizado el concepto de colonialidad, definido por Anibal Quijano por primera vez a principios de la década de 1990, lo consideran el instrumento teórico que nos permite dar cuenta de la persistencia de las formas coloniales de dominación después de la independencia de las excolonias, para explicar el proceso desigual de modernización en el Tercer Mundo y cuestionar la categoría de modernidad en las naciones periféricas.

a perfect site for that which never happened. The film's voiceover in German, English and Portuguese is a collage of excerpts from texts by Italo Calvino and artist David Wojnarowicz, among others, in which the metaphors of silence, emptiness, disintegration and ruin are set against images of the city of the future: "A place not for now, but for the future, a model city for a man anticipated and to be born."¹⁶

Another city of the future built to conform to utopian visions of progress and development in the Third World was Le Corbusier's Chandigarh. Conceived in the midst of the Partition conflicts which divided India from Pakistan and Bangladesh, the urgency for a city that reflected the newly independent country's drive for progress and modernization also assumed a political function that would disengage the new city from the trauma of the Partition that left regions such as the Punjab geographically, ethnically and administratively divided. Like many of the experiments featured in this exhibition, Le Corbusier's modernist vision based on the aesthetic integration of architecture, urban planning and design was also meant to address structural socioeconomic changes in the newly independent India.

Rita McBride's tapestries and sculptures form part of a larger body of work devoted to Chandigarh. Her sculpture depicts the master plan for the new model city, invoking the idea of the city as an autonomous work of art. Made in collaboration with local weavers in Oaxaca, her tapestries recall Le Corbusier's formal vocabulary and the palette for his Chandigarh tapestry designs, but also the original intention that they would become a source of work for local craftsmen, perpetuating millenary techniques while infusing them with modernist forms.

Otolith II (2007) is set in the urban development of Chandigarh and in the sprawling mega-slum of Dharavari in the city of Mumbai. The panning shots of modernist buildings in varying states of decay, housing developments that resulted from the failed politics of an imposed modernity, and the looming vault-like Brutalist architecture designed by Le Corbusier for his ideal city in the Third World, contrast with the cramped life of the slum, where there is barely room to breathe. The narrative develops around the premise laid out in *Otolith I*, while engaging in a critique of capitalism that echoes Derrida's spectrographic invocation of Marx, when Dr. Usha, the visitor from the future, speaks to her ancestor:

¹⁶ Matthias Müller, *Vacancy*, excerpt from voiceover.

El modelo y valla de Pedro Reyes giran en torno de la Unidad Habitacional Tlatelolco, un proyecto diseñado por el arquitecto Mario Pani y construido en los años sesenta. Aunque el centro urbano de Tlatelolco ocupa un sitio prominente en la historia del urbanismo modernista de la Ciudad de México, también fue el lugar de la masacre estudiantil de 1968, uno de los acontecimientos más traumáticos de la historia moderna de México, ocurrida pocos días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos que se celebraron en México ese año. La unidad habitacional también sufrió daños graves durante el terremoto de 1985, con la subsiguiente demolición y abandono de algunos de sus edificios, entre ellos la Torre Banobras, que aparece en la obra de Reyes, un proyecto ficticio y utópico para el diseño de un jardín vertical dentro de la torre que retoma el espíritu utópico del proyecto original, antes de los sucesos traumáticos de 1968 y 1985.

La película *Vacancy* (Vacante, 1998) de Matthias Müller está ambientada dentro del contexto de un proyecto de urbanismo utópico modernista en el Tercer Mundo, la ciudad de Brasilia: la ciudad del futuro, que se construyó en la forma de un avión o un ave que remonta el vuelo hacia "el orden y el progreso",¹⁷ diseñada por Lucio Costa y Oscar Niemeyer durante el gobierno de Juscelino Kubitschek en los años cincuenta. La película usa tomas de los años sesenta para transmitir una sensación de desencanto; una bella arquitectura que paulatinamente envejece y adquiere la condición de una ruina abandonada, una ciudad que no realizó su potencial, un sitio perfecto para lo que nunca ocurrió. La narración de la película, realizada en alemán, inglés y portugués, es un collage de fragmentos de textos de Italo Calvino y el artista David Wojnarowicz, entre otros, en los que las metáforas del silencio, el vacío, la desintegración y la ruina contrastan con las imágenes de la ciudad del futuro. "Un lugar que no es para el presente, sino para el futuro, una ciudad modelo para un hombre que se anticipa, pero que aún no nace".¹⁸

Otra ciudad del futuro construida para ajustarse a las visiones utópicas del progreso y el desarrollo en el Tercer Mundo fue Chandigarh de Le Corbusier. Concebida en medio de los conflictos que dividieron a India de Pakistán al occidente y Bangladesh al oriente, la urgencia de una nueva ciudad que reflejara la vocación

¹⁷ *Ordem e Progresso* (Orden y progreso) es el lema inscrito en la bandera de Brasil.

¹⁸ Matthias Müller, *Vacancy*, narración fuera de cámara.

It is the age of human capital, an age of sacrifice. Three hundred years ago, an Earthsider sat in his desk and wrote: *Time is everything, man is nothing; he is, at most, time's carcass.*

As the film progresses, a conversation on architecture between the visitor from the future and her ancestor takes place. They discuss slums as byproducts of the expansion of capital, and the tower block as an architecture of cruelty:

Can buildings really be innocent shells that do no harm?

Toward the end of the film, Dr. Usha tells her ancestor

In 1962, architects could still build the future. Everyone else just lived in it. Must planned cities always end in the graveyard of failed utopias? How many wish Chandigarh had never been built?

The implied critique in these works addressing developmentalist policies in Third World countries is not so much a nostalgic view of the failure of modernity in the global South as a reflection in images on the complex dynamics of modernization in the peripheries and the problematic negotiation between modernity and underdevelopment that took place during the period that spans roughly three decades between the 1950s and the 1970s.

de progreso y modernización del país que recién se había independizado, asumió también una función política que separaría a la nueva ciudad del trauma de la fractura que dejó a regiones como el Punjab divididas en lo geográfico, étnico y administrativo. Como muchos de los experimentos que se destacan en esta exposición, la visión modernista de Le Corbusier, basada en la integración estética de la arquitectura, el urbanismo y el diseño, también tenía la intención de tratar los cambios estructurales y socioeconómicos en la India recién independizada.

Los tapices y las esculturas de Rita McBride forman parte de una obra mayor de la artista dedicada a Chandigarh. Sus esculturas representan el plan maestro de la nueva ciudad modelo, que invoca la idea de la ciudad como una obra de arte autónoma. Sus tapices, hechos en colaboración con tejedoras de Oaxaca, recuerdan el vocabulario formal y la paleta de Le Corbusier para los diseños de sus tapices de Chandigarh, pero también tienen la intención original de que estas obras llegaran a ser una fuente de trabajo para los artesanos de la zona, perpetuando así sus técnicas milenarias e infundiéndoles, a la vez, formas modernistas.

Otolith II (2007) se desarrolla alternadamente en el centro urbano de Chandigarh y en los tugurios de Dharavari, una enorme zona enclavada en el centro de Bombay que se extiende cada vez más. Tomas panorámicas de edificios modernistas en diversos estados de deterioro, unidades habitacionales que fueron producto de políticas fallidas, una modernidad impuesta y la impresionante arquitectura brutalista monumental diseñada por Le Corbusier para su ciudad ideal del Tercer Mundo contrastan con el hacinamiento de la vida en los tugurios, donde apenas hay espacio para respirar. La narrativa gira en torno de los temas expuestos en *Otolith I* y *II*, pero ahora emerge en una crítica del capitalismo que recuerda las palabras de Derrida en *Espectros de Marx*, cuando la doctora Usha, la visitante del futuro, habla con su antepasado:

Es la era del capital humano, una era de sacrificio.
Hace trescientos años, un terrícola se sentó a su escritorio y escribió:
El tiempo lo es todo, el hombre no es nada; es, a lo sumo, la cristalización del tiempo.

Conforme avanza la película tiene lugar una conversación sobre arquitectura entre la visitante del futuro y su antepasado; hablan de



los tugurios como el resultado de la expansión del capitalismo, y del bloque de torres como una arquitectura de crueldad:

¿Acaso los edificios pueden ser armazones inocentes que no causan daño? (...)

Hacia el final de la película, la doctora Usha le dice a su antepasado:

En 1962 los arquitectos aún podían construir el futuro. Los demás vivían en él. ¿Acaso están condenadas las ciudades planificadas a terminar en el cementerio de las utopías fallidas? ¿Cuántos desearían que Chandigarh no se hubiese construido jamás! ¹⁹

La crítica implícita en estas obras que abordan las políticas desarrollistas de los países del Tercer Mundo no es tanto una visión nostálgica del fracaso de la modernidad en Sur global, como un reflejo en imágenes de la compleja dinámica de la modernización en las periferias y la negociación problemática entre la modernidad y el subdesarrollo que tuvo lugar entre 1950 y 1970.

¹⁹ The Otulich Group, *Otolitís II*, 2007.

This consequence brings us, in a future perhaps remote, towards the end of art as a thing separate from surrounding environment which is the actual plastic reality. But this end is at the same time a new beginning. Art will not only continue but will realize itself more and more. By the unification of architecture, sculpture and painting in their highest development, a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as 'mural art' which destroys architecture itself, or as 'applied art', but, being purely constructive, will aid the creation of a surrounding environment not merely utilitarian and rational, but also pure and complete in its beauty.

—Piet Mondrian in *Signals*, Vol. 1 No. 1, August 1964

Some of us, in our generation, recognize the need to move towards a wider and fundamentally different kind of inclusiveness – an integration of men closer in spirit to the aim of Mondrian and of the Bauhaus, but bearing the character of the present. We feel the need, as they did, for an inclusiveness that implies growth. The artist-architect relationship must imply creative participation between different individuals. The role of architecture is important not merely to be up-to-date, and technically efficient. It is important as the environment in which the community itself may be encouraged to enact the participation of all its different specialisations, in co-operative unity and in the social interest.

—David Lewis in *This is Tomorrow*, exhibition catalogue, 1956

Esta consecuencia nos llevará, en un futuro tal vez remoto, hacia el fin del arte como algo aparte del entorno circundante, que es la verdadera realidad plástica. Pero este fin será, al mismo tiempo, un nuevo inicio. El arte no sólo continuará, sino que se realizará cada vez más. La unificación de la arquitectura, la escultura y la pintura en su más alto desarrollo creará una nueva realidad plástica. La pintura y la escultura no se manifestarán como objetos independientes, ni como "arte mural" que destruye la arquitectura, tampoco como "arte aplicado", sino que, como son puramente constructivas, contribuirán a la creación de un entorno circundante no meramente utilitarista y racional, sino también puro y completo en su belleza.

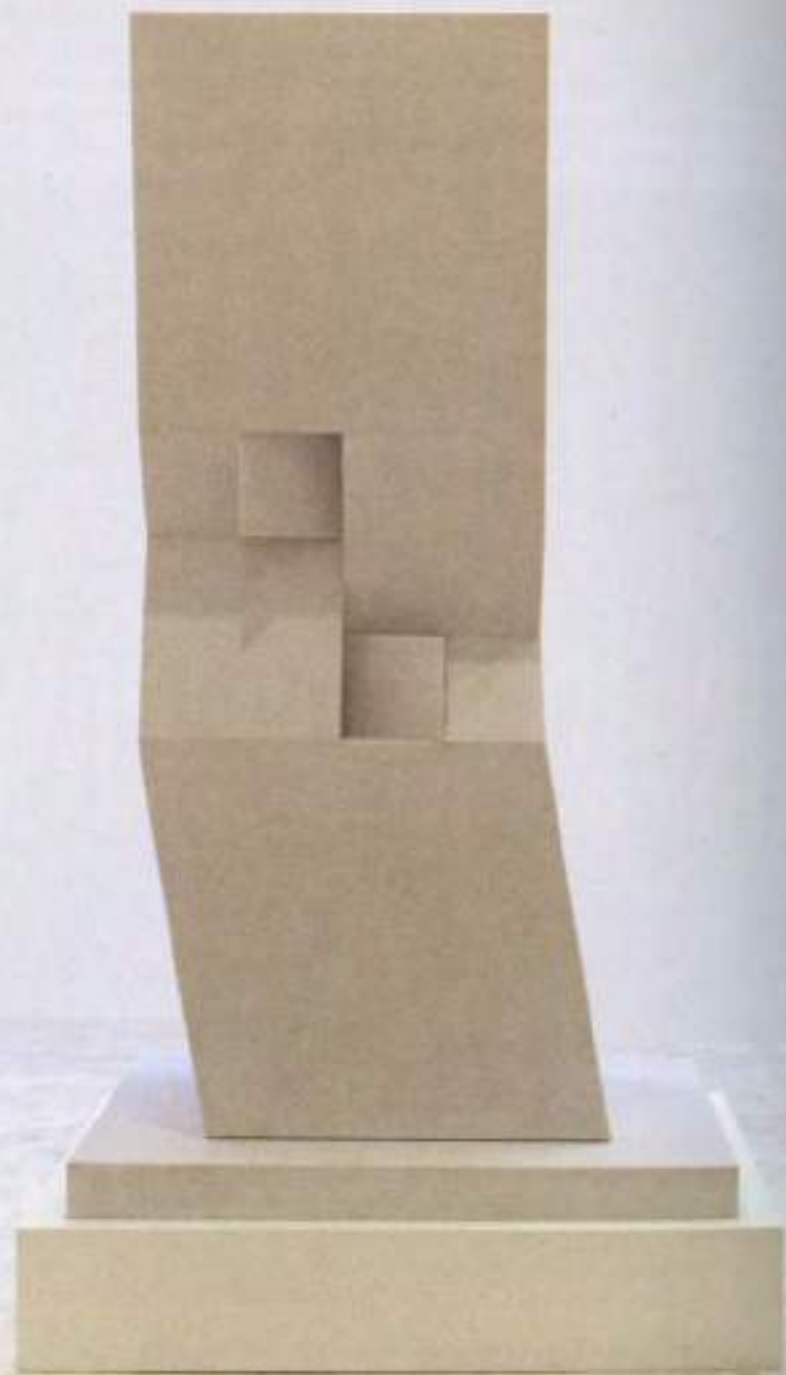
—Piet Mondrian en *Signals*, vol. 1, núm. 1, agosto de 1964

Algunos de nosotros, en nuestra generación, reconocemos la necesidad de avanzar hacia un tipo más amplio y fundamentalmente diferente de inclusión: una integración de los hombres más cercana en espíritu a la aspiración de Mondrian y Bauhaus, pero con el carácter del presente. Sentimos la necesidad, igual que ellos, de una inclusión que conlleve crecimiento. La relación entre artista y arquitecto debe implicar participación creativa entre distintos individuos. La función de la arquitectura es importante no nada más para estar al día y ser eficiente en el aspecto técnico. Es importante en tanto entorno que estimula a la propia comunidad a representar la participación de todas sus distintas especializaciones, en unidad colaboradora y en el interés social.

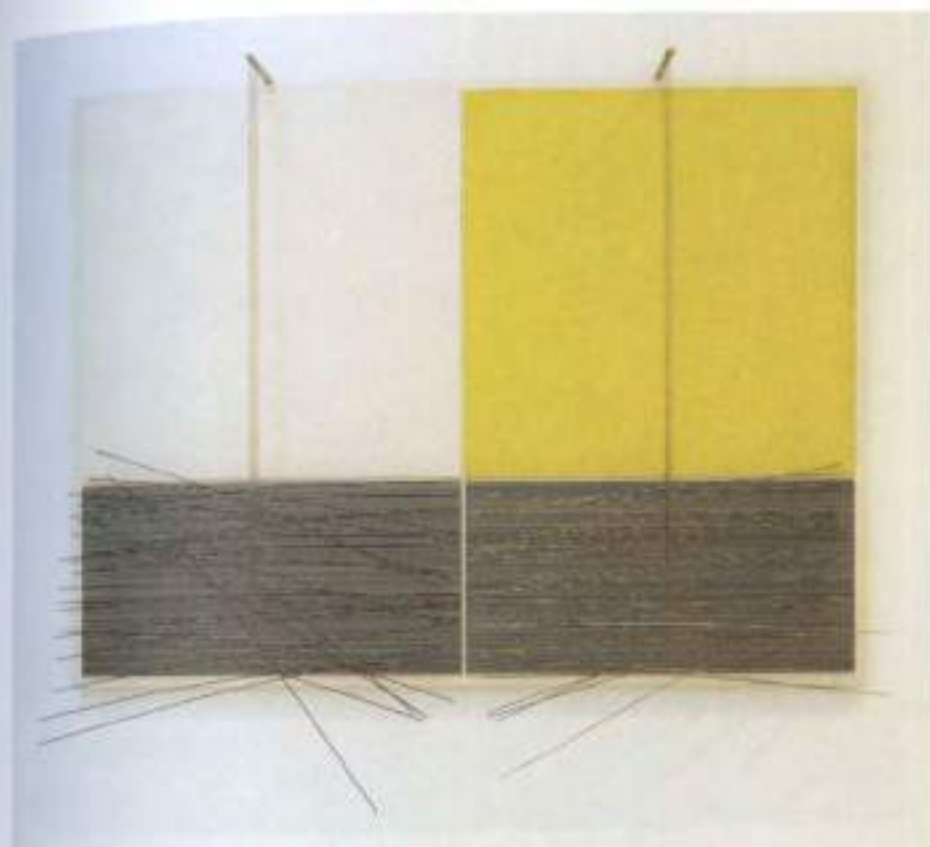
—David Lewis en *This is Tomorrow*, catálogo de la exposición, 1956



Portada de edición facsimilar del catálogo de la exposición *This is Tomorrow*, Whitechapel Gallery, Londres, 2010/Cover of facsimilar edition of the catalogue *This is Tomorrow*, Whitechapel Gallery, London, 2010



114 Sergio de Camargo, *Estructura 460/Structure 460*, 1978



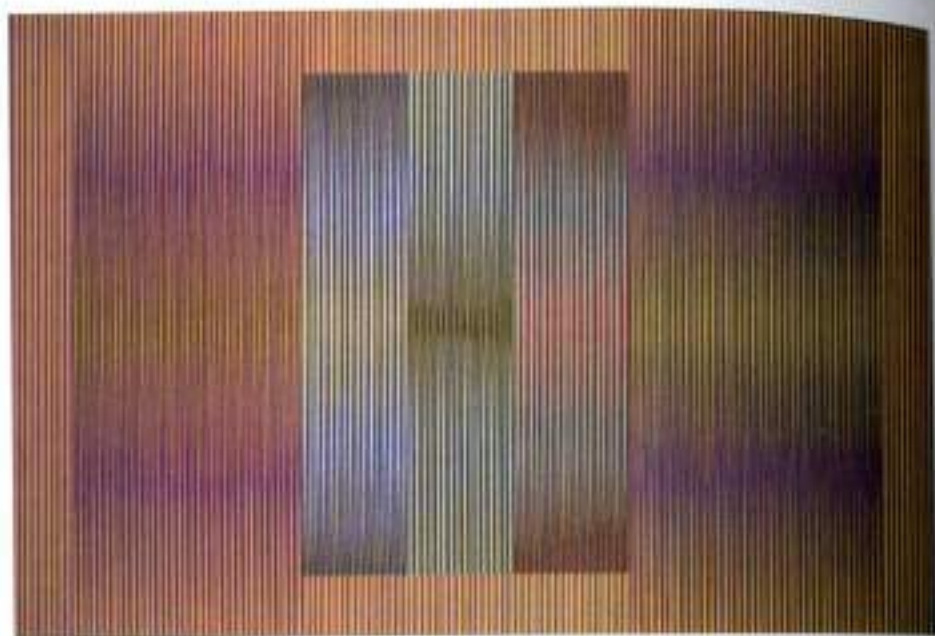
Jesús Rafael Soto, *Doble relación/Double Relation*, 1969 115

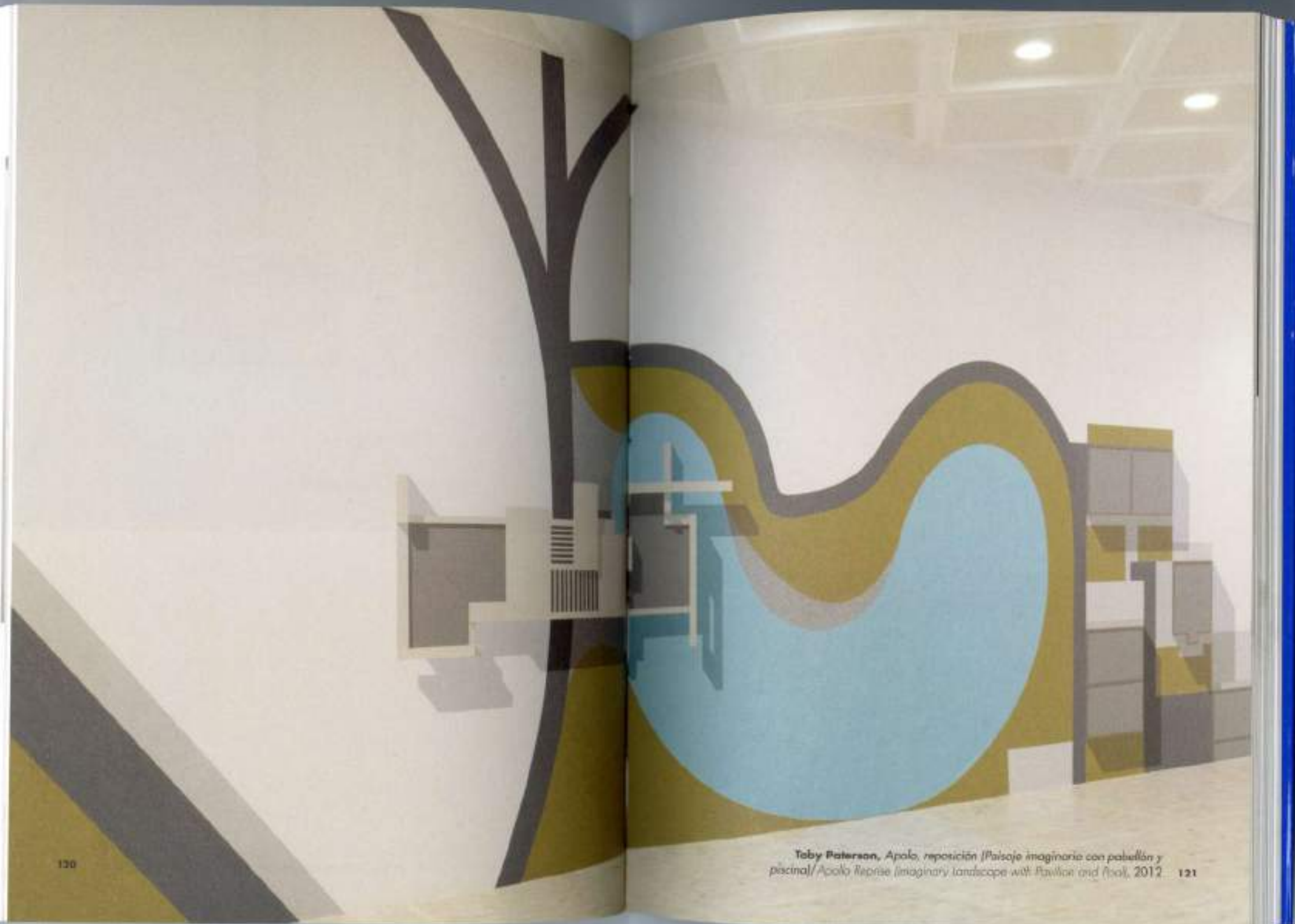


116 Ben Nicholson, *Proyecto/Project*, 1966



Yaacov Agam, *Luz de medianoche/Midnight light*, 1975 117





Science and art complement each other as functions of our will to live; one reconstructs the world in terms of its mechanics, the other in terms of its psyche. The need to transform environment, to serve these two processes, is a biological necessity which operates on both an individual and collective level. Nowhere is this more apparent than in the construction of our cities and towns (...). In mechanical terms, urban construction is a problem of science, but the form demanded by the psyche belongs to art. This means that the construction of environment as a human habitat is a composite process in which art and science are organically integrated. Although the visual arts are separated into the specialized forms of painting, sculpture, and architecture, there is, in fact, no absolute break in the passage of one to the other. All are abstractions of the visual world as it is presented to the eye. But the multidimensional scale of total environment is too complex for specialized abstraction; only in composite form can the visual arts function as a process of urban design.

—From the film: Victor Pasmore. *The image in search of itself*. Made by John Pasmore in collaboration with the artist, 1974

La ciencia y el arte se complementan como funciones de nuestra voluntad de vivir; una reconstruye el mundo en términos de su mecánica, el otro en términos de su *psique*. La necesidad de transformar el entorno, para cumplir estos dos procesos, es una necesidad biológica que funciona tanto a nivel individual como colectivo. En ningún lado es esto más evidente que en la construcción de nuestras ciudades y pueblos (...). En términos mecánicos, la construcción urbana es un problema de la ciencia, pero la forma que exige la *psique* pertenece al arte. Esto significa que la construcción del entorno como hábitat humano es un proceso combinado en el que el arte y la ciencia se integran de manera orgánica. Aunque las artes visuales se dividen en las formas especializadas de pintura, escultura y arquitectura, no existe, de hecho, una separación absoluta en el paso de una a la otra. Todas son abstracciones del mundo visual como se presenta a la vista, pero la escala multidimensional del entorno total es demasiado compleja para la abstracción especializada; sólo en forma combinada pueden las artes visuales funcionar como proceso de diseño urbano.

—De la película: Victor Pasmore. *The image in search of itself*. Realizada por John Pasmore en colaboración con el artista, 1974



Environment is a function not only of rationalized dimensions, but also emotional sensibility. To say that the construction of environment is a problem of multi-dimensions, therefore, is to imply that the dimensions are not only metric, but also psychological. This is what is meant by the aesthetic aspect. Far from being non-functional, the aesthetic component is a stimulating force. Indeed aesthetic developed to keep himself alive. A stimulating environment is one which we want to live.

—Victor Pasmore, *The Artist's Approach to Urban Design Problems. Creating a Dynamic Environment in Peterlee New Town*

El entorno es una función no sólo de dimensiones racionalizadas, sino también de sensibilidad emocional. Por tanto, decir que la construcción del entorno es un problema de varias dimensiones implica que éstas no sólo son métricas, sino también psicológicas. Esto es lo que significa el aspecto estético. Lejos de no ser funcional, el componente estético es una fuerza estimulante. De hecho, la estética se desarrolló para mantenerlo vivo. Un entorno estimulante es el que queremos vivir.

—Victor Pasmore, *The Artist's Approach to Urban Design Problems. Creating a Dynamic Environment in Peterlee New Town*





126 Vista de Peterlee con el Pabellón Apolo de Victor Pasmore. Foto: cortesía Toby Paterson/
View of Peterlee with Victor Pasmore's Apollo Pavilion. Photo: courtesy by Toby Paterson



David Maljkovic, *Forma retirada/Retired Form*, 2008 127



DORIT MARGREITER

EXQUISITE FUNCTION

11MIN FARBE 2007

PRODUKTION ANNETTE MAECHTEL CHRISTINE HEIDEMANN IN KOOPERATION MIT
AKADEMIE DER KÜNSTE/BERLIN UND HAUPTSTADTKULTURFONDS TEXT PAT BLASHILL
PRODUKTIONSLEITUNG SASHA PIRKER KAMERA/SCHNITT HANNES BÖCK LICHT
BERNHARD RYBAR ASSISTENZ NATHALIE KOGER MILAN KRAVAGNA DANIEL WAGNER
MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN
LICHTERLOH OSTOVICS PRODOMO SCANDINAVIAN DESIGN HOUSE REDAKTION SPRINGERIN
VITRA UND BMUKK DANK AN ANETTE BALDAUF KAUCYLA BROOKE BARBARA CLAUSEN
CAROLA DERTNIG FRIEDEMANN DERSCHNIDT BETTINA HENKEL RICHARD HILBERT
CHRISTIAN HÖLLER HERBERT HÖRMANN ULRIKE KREMEIER FLORIAN PUMHÖSL
CONSTANZE RUHM PETER SCHELLING MARTHA STUTTEREGGER



Dorit Margreiter, *Función exquisita* (Poster y still del video)/*Exquisite Function*

130 (Poster and video still), 2007



A lot of our guests were shocked when they came over. 'An open kitchen?' they would say. 'Impossible!' We had to get used to the layout of the house. In time, Arne Jacobsen taught us how to live a modern life.

—Dorit Margreiter, *Exquisite Function* (2007), excerpt from the voiceover

The city of tomorrow must be so planned that it becomes a frame ordering the life within and providing the individual, the family and the community of neighbours with conditions protecting and giving form to their lives... The architect... must build his houses as honestly and as aesthetically correct as possible—so there is hope that the people who are going to live in them can learn to see what is ugly and what is beautiful and in time throw the ugly things out.

—Arne Jacobsen, architect

Muchos de nuestros huéspedes entraron en shock cuando llegaron: "¿Una cocina comunal!" decían. "¡Imposible!". Tuvimos que acostumbrarnos a la casa. A su debido tiempo, Arne Jacobsen nos enseñó cómo vivir una vida moderna.

—Dorit Margreiter, *Exquisite Function* (2007), fragmentos del audio

La ciudad del mañana debe ser planeada para convertirse en un marco de ordenamiento de la vida desde dentro, y para proveer al individuo, la familia y la comunidad de los vecinos las condiciones suficientes para proteger y formar sus vidas... El arquitecto... debe construir casas de la manera más honesta y estéticamente posible, así que hay esperanza de que la gente que vaya a vivir en ellas pueda observar lo horrible y lo bello y, con el tiempo, olvidar lo horrible.

—Arne Jacobsen, arquitecto

131

The old cities... are wasting away.

Overshadowed by their history, the old cities languish, disintegrate and disappear.

In the year that I was born a new city was built, a white city for the future, a city coming out of nowhere.

When I was born, they began building a city in the middle of the savannah. Making a cross in the red dust, they laid plans for the new world.

Men put a cross into the red sand, into the amorphous dust that covers the earth. The city wrests its shape away from the desert.

On inauguration day, a gleaming city is revealed, with buildings no longer anchored to the earth. A place not for now, but for the future, a model city for a man anticipated and to be born.

"You can resume your flight whenever you like," they said to me, "but you will arrive at another city absolutely the same. Only the name of the airport changes."

The "new man" has not arrived so far.

—Matthias Müller, *Vacancy* (2007), excerpts from the voiceover

Las ciudades viejas... se están desvaneciendo.

Opacadas por su historia, las ciudades viejas languidecen, se desintegran y desaparecen.

El año en el que nací se construyó una ciudad nueva, una ciudad blanca para el futuro, una ciudad que vino de la nada.

Cuando nací, empezaron a construir una ciudad en medio de la sabana. Haciendo una cruz en el polvo rojo, hicieron planes para el mundo nuevo.

Los hombres pusieron una cruz dentro de la arena roja, dentro del polvo amorfo que cubre la tierra. La ciudad descansa su figura lejos del desierto.

En el día de inauguración, una ciudad reluciente es revelada, con edificios que ya no están anclados a la tierra. Un lugar no para ahora, pero para el futuro, una ciudad modelo para el hombre anticipado y que va a nacer.

"Puedes terminar tu vuelo cuando quieras", me dijeron, "pero llegarás a otra ciudad absolutamente igual. Sólo el nombre del aeropuerto cambia."

El "hombre nuevo" no ha llegado todavía.

—Matthias Müller, *Vacancy* (2007), fragmentos del audio



One morning in 1955, people woke up to find themselves living in someone else's utopia. A city planned down to the last detail: Chandigarh.

"Let this be a new town, symbolic of the freedom of India unfettered by the traditions of the past," declared Prime Minister Nehru. An expression of the nation's faith in the future.

In 1962, architects could still build the future. Everyone else just lived in it. Must planned cities always end in the graveyard of failed utopias? How many wish Chandigarh had never been built.

—The Otolith Group, *Otolith v* (2007), excerpts from the voice over

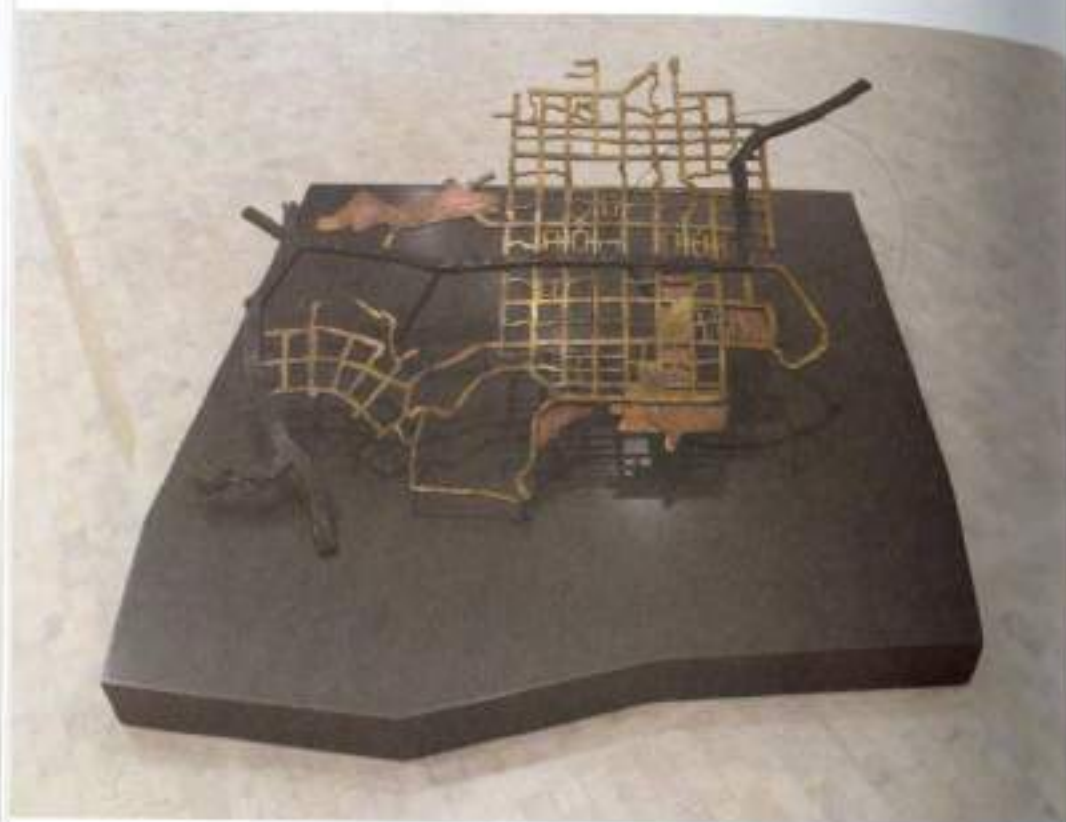
Una mañana en 1955, la gente se despertó para darse cuenta que estaban viviendo en la utopía de alguien más. Una ciudad planeada hasta el último detalle: Chandigarh.

"Deja que ésta sea una nueva ciudad, símbolo de la libertad de la India sin restricciones de las tradiciones del pasado", declaró el Primer Ministro Nehru. Una expresión de fe de las naciones en el futuro.

En 1962, los arquitectos aún podían construir el futuro. Todos los demás solo vivían en él. ¿Las ciudades planeadas siempre deben de terminar en el cementerio de las utopías fallidas? ¿Cuántas personas no desean que Chandigarh nunca hubiera sido construida?

—The Otolith Group, *Otolith ii* (2007), fragmentos del audio





136 Rita McBride, *Asentamientos (Chandigarh)/Settlements (Chandigarh)*, 2009



Rita McBride, *Prueba de color (Superman)/Color Test (Superman)*, 2009 137

SOME FINAL NOTES

The manifold approaches that the artists in this exhibition take to post utopian visions of the future are marked by a sense of loss—one which not only suggests a certain nostalgia but is also framed within the spectral logic of our time—and an attendant reflection on historical potentialities. Thus it would be pertinent to engage in some brief final considerations on the ways in which these ideas operate in terms of photographic and filmic representation, and the challenges posed by an exhibition of time-based works within a gallery space.

This exhibition creates a trajectory demarcated by object-based period works from the collection in dialogue with contemporary works, to provide a material and visual index of modernity's formal concerns and utopian aspirations, while the videos and films offer an account that contextualizes these objects, adding yet another layer to their silent narrative. But as with all time-based media, there is a loss implied by the fragmented perception of these works: artists who make films and videos for display in an exhibition context are aware of the fact that their work will rarely be seen in a complete or static form. Writing about Jane and Louise Wilson's large-scale environmental installation entitled *A Free and Anonymous Monument*, Giuliana Bruno speaks of "fractured spaces, fragmented perspectives and the

ALGUNAS NOTAS FINALES

Las múltiples formas en que los artistas de esta exposición abordan el tema de la pérdida y la reflexión resultante sobre las potencialidades históricas demandan algunas breves consideraciones finales sobre la manera en que estas ideas funcionan en términos de la representación fotográfica y cinematográfica, así como sobre las desventajas relacionadas con la exhibición de obras basadas en el tiempo y en el espacio de una galería.

Esta exposición crea una trayectoria delimitada por obras del periodo basadas en objetos de la colección del Museo Tamayo en diálogo con obras contemporáneas que constituyen un índice material y visual de las inquietudes formales y las aspiraciones utópicas de la modernidad, en tanto que las obras en video ofrecen un relato que contextualiza estos objetos y agrega un nivel más a su narrativa silenciosa. Sin embargo, como ocurre con todos los medios basados en el tiempo, la percepción fragmentada de estas obras implica una pérdida; los artistas que realizan películas y videos que en algún momento se pondrán en exhibición están conscientes del hecho de que su trabajo rara vez se apreciará en forma completa o estática. Giuliana Bruno, al escribir sobre *A Free and Anonymous Monument*, la instalación ambiental a gran escala de Jane y Louise Wilson, habla de "espacios fracturados, perspectivas fragmentadas y la experiencia peripatética del cine que es experimentar el cine

peripatetic experience of cinema that is to experience film when one is in motion.¹⁹ Walter Benjamin spoke of the dialectical image as the quintessential experience of modernity; of the fragmentation of perception, the shock produced by the speed and dynamism of the modern city, which inaugurated new forms of spectatorship and states of attention and distraction that were exploited later by television, the mass media and time-based contemporary works of art. The works in this exhibition would thus seem to acknowledge this fragmentary condition as one that distinctly derives from their hauntological concerns. Both the allegorical imperative of "rescuing from historical oblivion that which threatens to disappear" and the *prise de conscience* associated with Benjamin's notion of the dialectical image—that flash which produces political awakening—would appear to converge in many of the videos and films included in this show. As Benjamin stated in his *Thesis V*, "The true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and never seen again. [...] For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably."

In this context, the historiographic turn would seem to move between the operations associated with allegorical modes of address and an awareness of the potential agency of images in the political and ideological domain, suggesting that one of the tasks of the artist who writes history with images is to rescue from historical oblivion—at "the end of history"—the fact that this "ideal" has been achieved at a high cost, and to come to terms with history as a form of understanding the present and constructing a vision of the future by invoking, yet again, the specter of utopia.

It thus seems fitting to conclude with an excerpt from *Otolith III*,²⁰ which takes Chris Marker's concept of the *premake* and the screenplay for Satyajit Ray's unrealized science fiction film *The Allen* as a point of departure for a tale about images which have seized their means of production—cinema—to create conditions for their existence as images within film:

¹⁹ Giuliana Bruno and Mary Horlock, *Jane and Louise Wilson: A Free and Anonymous Monument* (London: Film and Video Umbrella, 2004), 27.

²⁰ This is the final film in the *Otolith* trilogy, not included in the show. It will however be screened as part of the exhibition's public programs, along with other films that include Chris Marker's *La Jette* and John Akomrah's *The Last Angel of History*.

cuando uno está en movimiento".²⁰ Walter Benjamin decía que la imagen dialéctica era la quinta esencia de la experiencia de la modernidad, y hablaba de la fragmentación de la percepción: el choque producido por la velocidad y el dinamismo de la ciudad moderna, que inauguró nuevas formas de mirar y estados de atención y distracción que luego fueron explotados por la televisión, los medios masivos de comunicación y las obras de arte contemporáneo basadas en el tiempo. Las obras de esta exposición parecen aceptar con orgullo esta condición fragmentaria como un estado que claramente se deriva de sus inquietudes *fantológicas*. Por un lado, el imperativo alegórico de "rescatar del olvido histórico aquello que amenaza con desaparecer", que se intersecta con la *prise de conscience* relacionada con la noción de Benjamin respecto a la imagen dialéctica, este destello que produce el despertar político, dan la impresión de reunirse en muchas de las obras en video y cinematográficas incluidas en esta exposición. La *Tesis V* de Benjamin ilustra con claridad este punto:

La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que relumbra, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. [...] Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella...²¹

En este contexto, el giro historiográfico parecería moverse entre los modos alegóricos del discurso y la conciencia de la agencia potencial de las imágenes en el dominio político e ideológico, lo que deja entrever que una de las tareas del artista que escribe la historia con imágenes es rescatar del olvido histórico, "al final de la historia", el hecho de que este "ideal" se ha alcanzado a un costo muy alto, y aceptar la historia como una forma de comprender el presente y construir una visión del futuro invocando, una vez más, el espectro de la utopía.

Así pues, parece apropiado concluir con un fragmento de *Otolith III*,²² que toma el concepto del *premake* de Chris Marker y el guión

²⁰ Giuliana Bruno and Mary Horlock, *Jane and Louise Wilson: A Free and Anonymous Monument* (London: Film and Video Umbrella, 2004), 27.

²¹ Traducción de Bolívar Echeverría, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos de W. Benjamin*, disponible libremente en Internet <http://www.bolivar.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>

²² Se trata de la última película de la trilogía *Otolith*, no incluida en la exposición. Sin embargo, se exhibirá como parte de las actividades de la

They don't want to face what we all know.

We're not images.
Not sounds.
Not even fictions.

[...]

Twenty pages in a drawer.
An idea.
A possibility.
Nothing more.

[...]

Now I know I must be on my guard against cinema.
It has made a pact with the future.
Joined hands to prevent our existence.

cinematográfico de *The Alien*, la película de ciencia ficción no-realizada de Satyajit Ray, como punto de partida para contar una historia sobre imágenes que han capturado su medio de producción, el cine, para crear condiciones propicias para su existencia como imágenes dentro del séptimo arte;

No quieren enfrentar lo que todos sabemos.

No somos imágenes,
Ni sonidos,
Ni siquiera ficciones.

[...]

Veinte páginas en un cajón.
Una idea.
Una posibilidad.
Nada más.

[...]

Ahora sé que debo ponerme en guardia contra el cine.
Ha hecho un pacto con el futuro.
Han unido las manos para impedir nuestra existencia.

exposición, junto con otras películas, como *La Jetée* de Chris Marker y *The Last Angel of History* de John Akomfrah.

BIBLIOGRAFÍA/BIBLIOGRAPHY

AGAMBEN, Giorgio, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy* (Stanford, California: Stanford University Press, 1999).

BANHAM, Reyner, *Design by Choice* (Nueva York: Rizzoli, 1981).

—, *Theory and Design in the First Machine Age* (Cambridge, MA: MIT Press, 1980).

BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000).

BENJAMIN, Walter, *Illuminations*. Editado por Hannah Arendt (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 2007).

BENJAMIN, Walter, *The Origin of German Tragic Drama* (Nueva York / Londres: Verso, 1998.)

BRUNO, Giuliana y Mary Horlock, *Jane and Louise Wilson: A Free and Anonymous Monument* (Londres: Film and Video Umbrella, 2004).

BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Mass / Londres: MIT Press, 1991).

COLIN, Anna y Emily Pethick (eds.), *The Otolith Group. A Long Time Between Suns* (Londres: Sternberg Press, 2009).

CROSBY Theo (ed.), *This is Tomorrow* (1956) (Londres: Whitechapel Gallery, edición facsimilar, 2010).

DELEUZE, Gilles, *Cinema 2: The Time Image* (Londres / Nueva York: Continuum International Publishing Group, 2005).

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris: Éditions Galilée, 1993).

HAUPTMANN, Deborah y Warren Neidich (eds.), *Cognitive Architecture. From Bio-Politics To Neo-Politics Architecture & Mind in the Age of Communication & Information* (Rotterdam: 010 Publishers, 2010).

JAMESON, Fredric, *Archaeologies of the Future. A Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Nueva York / Londres: Verso, 2005).

JENCKS, Charles, *The Language of Postmodernism* (Nueva York: Rizzoli, 1984).

KUHN, Annette (ed.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (Nueva York / Londres: Verso, 1990).

LYOTARD, Jean-François, *The Inhuman: Reflections on Time* (Cambridge: Polity Press, 1990).

MASSEY, Anne, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture, 1945-1959* (Manchester: Manchester University Press, 1995).

MORGAN, Jessica (ed.), *TH 2058: Dominique Gonzalez-Foerster* (Londres: Tate Publishing, 2009).

WHITELEY, Nigel, Reyner Banham: *Historian of the Immediate Future* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003).

PUBLICACIONES PERIÓDICAS/ARTICLE IN A MAGAZINE

FOSTER, Hal, "The Archival Impulse", *October*, núm. 110 (otoño, 2004): 3-22.

GODFREY, Mark, "The Artist as Historian", *October*, núm. 120 (primavera, 2007): 140-172.

OWENS, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, núm. 12 (primavera, 1980): 67-86.

—, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2", *October*, núm. 13 (verano, 1980): 58-80.

WHITELEY, Nigel, "Banham and 'Otherness': Reyner Banham (1922-1988) and his quest for an Architecture Autre", *Architectural History*, vol. 33 (1990): 188-221.

—, "Toward a Throw-Away Culture. Consumerism, 'Style Obsolescence' and Cultural Theory in the 1950s and the 1960s", *Oxford Art Journal*, vol. 10, núm. 2, (1987): 3-27.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS/WEBSITES

ROELSTRAETE, Dieter, "After the Historiographic Turn: Current findings", *e-flux*, núm. 6 (mayo, 2009).
<http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/>

—, "The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art", *e-flux*, núm. 4 (marzo, 2009).
<http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>

TARDE, Gabriel, *Underground Man*.
<http://www.gutenberg.org/ebooks/33549>

"Tesis sobre la historia y otros fragmentos", Bolívar Echeverría (trad.) <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>

PELÍCULAS/FILMS

La Jetée, [Video]. Dirigida por Chris Marker, Francia, 1962, 28 min.

Sans Soleil, [Video]. Dirigida por Chris Marker, Francia: Argos Film, 1983, 100 min.

The Last Angel of History, [Video]. Dirigida por John Akomfrah / Black Audio Film Collective, Icarus Films, 1996, 45 min.

Alphaville, [Video]. Dirigida por Jean-Luc Godard, Francia: Athos Film, 1965, 99 min.

Double Take, [Video]. Dirigida por Johan Grimmonprez, Bélgica, Alemania y Países Bajos: Zap-O-Matik, 2009, 80 min.

Soylent Green, [Video]. Dirigida por Richard Fleischer, Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1973, 97 min.

2001: A Space Odyssey, [Video]. Dirigida por Stanley Kubrick, Reino Unido y Estados Unidos: MGM, 1968, 143 min.

LIST OF WORKS

1. ARCHAEOLOGISTS OF THE FUTURE: PROPHETS, MESSAGES, AND THE LABOR OF RECONSTRUCTION

P. 31

* FERNANDO BRYCE
(Lima, 1965)
Walter Benjamin, 2002
Series of 10 drawings
Ink on paper
43.2 x 31.2 x 2.5 cm
Courtesy of the Kunstmuseum St. Gallen, Switzerland
Private collection, on loan

P. 32-33

CAROL BOVE
(Geneva, 1971)
Viva, 2011
Wood and metal shelves, books, steel, bronze, framed collage,
feathers, fabric, thread, and paper
182.9 x 312.4 x 30.5 cm
Courtesy of the artist and David Zwirner, New York

* In exhibition only at Museo Tamayo.

LISTA DE OBRA

1. ARQUEÓLOGOS DEL FUTURO: PROFETAS, MENSAJES Y EL TRABAJO DE RECONSTRUCCIÓN

P. 31

* FERNANDO BRYCE
(Lima, 1965)
Walter Benjamin, 2002
Serie de 10 dibujos
Tinta sobre papel
43.2 x 31.2 x 2.5 cm
Cortesía del Kunstmuseum St. Gallen, Suiza
Colección privada, en calidad de préstamo

P. 32-33

CAROL BOVE
(Ginebra, 1971)
Viva, 2011
Repisas de madera y metal, libros, acero, bronce, collage,
enmarcado, plumas, tela, hilo y papel
182.9 x 312.4 x 30.5 cm
Cortesía de la artista y David Zwirner, Nueva York

* Presentada sólo en el Museo Tamayo.

P. 35

SIMON STARLING
(Epsom, United Kingdom, 1967)
Nachbau (Reconstruction), 2007
4 gelatin silver prints
17.3 x 23 cm each one
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 36

* MATHIAS GOERITZ
(Danzig, Germany, 1915 - Mexico City, 1990)
Message XV, Leviticus XX: 18, 1959
Mixed media on Fibra-cel
180.1 x 160.1 cm without frame
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 37

KENNETH ARMITAGE
(Leeds, United Kingdom, 1916 - London, 2002)
Small Prophet Version II, 1962
Bronze, edition of 6
32 x 18 x 18 cm
Collection Museo Tamayo, INBA-Conaculta

2. MEMORIES OF THE FUTURE

P. 43

GERARD BYRNE
(Dublin, 1969)
1984 and Beyond, 2007
Three-channel video installation, nonlinear duration
(Approximately 60 minutes total)
Set of 20 black and white photographs, vinyl, acrylic paint
Images with frame 39 x 46 cm
Courtesy of the artist and Lisson Gallery, London

Director: Gerard Byrne
Camera: Sal Kroonenberg, Joris Kerbosch
Sound: Anneloes Pabbruwee, Chris Westendorp, Sytse Wierenga

* In exhibition only at Museo Tamayo.

P. 35

SIMON STARLING
(Epsom, Reino Unido, 1967)
Nachbau (Réplica), 2007
4 impresiones plata sobre gelatina
17.3 x 23 cm c/u
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 36

* MATHIAS GOERITZ
(Danzig, Alemania, 1915 - Ciudad de México, 1990)
Mensaje XV, Levíticos XX: 18, 1959
Mixta sobre fibracel
180.1 x 160.1 cm sin marco
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 37

KENNETH ARMITAGE
(Leeds, Reino Unido, 1916 - Londres, 2002)
Pequeño profeta, Versión II, 1962
Bronce, edición de 6
32 x 18 x 18 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

2. MEMORIAS DEL FUTURO

P. 43

GERARD BYRNE
(Dublin, 1969)
1984 y más allá, 2007
Instalación de video en 3 canales, duración no-lineal
(Aproximadamente 60 minutos en total)
20 fotografías en blanco y negro, vinil
Imágenes con marco 39 x 46 cm
Cortesía del artista y de Lisson Gallery, Londres

Dirigida por: Gerard Byrne
Cámara: Sal Kroonenberg, Joris Kerbosch
Sonido: Anneloes Pabbruwee, Chris Westendorp, Sytse Wierenga

* Presentada sólo en el Museo Tamayo.

Costume: Marjan Vos
Productor: Karst-Janke Rogaar

Actores: Herman Boerman, Wim Bouwens, Reinout Bussemaker, Rob van Gestel, Jos van Hulst, Jur van der Lecq, Michiel Nooter, Rien Stegman, Pieter Verhees, Dion Vincken, Leon de Waal.

Special thanks to: Yvonne Franquinet, Victorien van Hulst, Joost Niebo; Sarah Pierce; Marieke van Rooy; Dennis Wesselman; Roel Wouters; Rosalie van Loon, Provinciehuis Brabant, 's Hertogenbosch; Kröller-Müller Museum, Otterlo; smart Projectspace, Amsterdam; Bowness, Hepworth Estate, London; Gerrit Rietveld, c/o Beeldrecht Amsterdam; Mieke van Schaik, Artis, 's-Hertogenbosch; Lloyd Hotel, Amsterdam.

1984 and Beyond is an initiative of If I Can't Dance...Netherlands, coproduced by Momentum, The Nordic Festival of Contemporary Art.

3. COLD WAR ANXIETIES: FROM SPLITNIK TO SPUTNIK

P. 50-51

SIMON STARLING

(Epsom, United Kingdom, 1967)

Project for a Temporary Public Sculpture (Hiroshima), 2009

Bronze, steel, and fabric

365.75 x 487.7 x 365.75 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 52

HENRY MOORE

(Castleford, England, 1898 - Much Hadham, England, 1986)

Large Slow Form, 1962

Bronze, cast 1/9

43 x 47 x 41 cm/Base: 48.5 x 94 x 5 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 53

* HENRY MOORE

(Castleford, England, 1898 - Much Hadham, England, 1986)

Figures with Smoke Background, 1976

Lithograph in seven colours on TH Saunders paper, 2/15 HC

50.2 x 40 cm without frame

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

* In exhibition only at Museo Tamayo.

Vestuario: Marjan Vos
Producción: Karst-Janke Rogaar

Actores: Herman Boerman, Wim Bouwens, Reinout Bussemaker, Rob van Gestel, Jos van Hulst, Jur van der Lecq, Michiel Nooter, Rien Stegman, Pieter Verhees, Dion Vincken, Leon de Waal.

Agradecimiento especial a: Yvonne Franquinet, Victorien van Hulst, Joost Niebo; Sarah Pierce; Marieke van Rooy; Dennis Wesselman; Roel Wouters; Rosalie van Loon, Provinciehuis Brabant, 's Hertogenbosch; Kröller-Müller Museum, Otterlo; smart Projectspace, Amsterdam; Bowness, Hepworth Estate, Londres; Gerrit Rietveld, c/o Beeldrecht Amsterdam; Mieke van Schaik, Artis, 's-Hertogenbosch; Lloyd Hotel, Amsterdam.

1984 and Beyond es una iniciativa de If I Can't Dance...Países Bajos y co-producida con Momentum, The Nordic Festival of Contemporary Art.

3. ANSIEDADES DE LA GUERRA FRÍA: DEL SPLITNIK AL SPUTNIK

P. 50-51

SIMON STARLING

(Epsom, Reino Unido, 1967)

Proyecto para una escultura pública temporal (Hiroshima), 2009

Bronce, acero y correas de fibra sintética

365.75 x 487.7 x 365.75 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 52

HENRY MOORE

(Castleford, Reino Unido, 1898 - Much Hadham, Reino Unido, 1986)

Gran forma lenta 1962

Bronce vaciado, 1/9

43 x 47 x 41 cm/Base: 48.5 x 94 x 5 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 53

* HENRY MOORE

(Castleford, Reino Unido, 1898 - Much Hadham, Reino Unido, 1986)

Figuras con fondo de humo, 1976

Litografía de siete colores en papel de TH Saunders, 2/15 HC

50.2 x 40 cm sin marco

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

* Presentada sólo en el Museo Tamayo.

P. 55

BARBARA HEPWORTH

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

Square Form with Circles, 1963

Bronze, cast 3/6

260.8 x 153.5 x 71.9 cm/Base: 70.9 x 71.9 x 18.5 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 56

ADOLPH GOTTLIEB

(New York, 1903-1974)

Burst, 1972

Oil and vinyl on canvas

228.7 x 152.7 cm without frame

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 57

ROBERTO MATTA

(Santiago de Chile, 1911 - Lacio, Italy, 2002)

Justified Sinner, 1952

Oil on canvas

116.7 x 177.2 cm without frame

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 60-61

JOHAN GRIMONPREZ

(Roeselare, Belgium, 1962)

Double Take, 2008

Installation: vinyl, mixed media on paper, C-print

Video: Digital Beta, 80 minutes transferred to DVD

Stereo LTRT

Original language: English

Produced by Zapomatik, Belgium

Courtesy of the artist and LTD Gallery, Los Angeles

Screenplay: Tom McCarthy

Inspired by essay "25 de agosto, 1983" by Jorge Luis Borges.

Double of Hitchcock: Ron Burrage; voice of Hitchcock: Mark Perry; edition:

Dieter Diependaele & Tyler Hubby; music Christian Halten; musicales excerpts

by: Bernard Hermann; production: Emmy Oost; co-producers Hanneke van Der

Tas, Nicole Gerhards & Denis Vasilin; produced by ZAP-O-MATIK in coproduction

by Nikovantastic Film y Volya Films.

P. 55

BARBARA HEPWORTH

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

Forma cuadrada con círculos, 1963

Bronce vaciado, 3/6

260.8 x 153.5 x 71.9 cm/Base: 70.9 x 71.9 x 18.5 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 56

ADOLPH GOTTLIEB

(Nueva York, 1903-1974)

Explosión, 1972

Óleo y vinilica sobre tela

228.7 x 152.7 cm sin marco

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 57

ROBERTO MATTA

(Santiago, Chile, 1911 - Lacio, Italia, 2002)

Pecador justificado, 1952

Óleo sobre tela

116.7 x 177.2 cm sin marco

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 60-61

JOHAN GRIMONPREZ

(Roeselare, Bélgica, 1962)

Double Take, 2008

Instalación: vinil, fotografías, dibujos, y video

Video: Beta Digital, 80 minutos, transferido a DVD

Estéreo LTRT

Idioma original: inglés

Producido por Zapomatik, Bélgica

Cortesía del artista y LTD Gallery, Los Angeles²

Guión: Tom McCarthy

Inspirado por el ensayo "25 de agosto, 1983" de Jorge Luis Borges.

Doble de Hitchcock: Ron Burrage; voz de Hitchcock: Mark Perry; edición:

Dieter Diependaele & Tyler Hubby; música Christian Halten; fragmentos

musicales de: Bernard Hermann; productor: Emmy Oost; co-productores

Hanneke van Der Tas, Nicole Gerhards & Denis Vasilin; producida por

ZAP-O-MATIK en co-producción con Nikovantastic Film y Volya Films.

With the support of Flanders Audiovisual fund, Nederlands Fond voor de Film, Nordmedia Fonds GmbH en Baja Sajonia y Bremen, Rotterdam Film Fund, ZDF/arte, beeldende kunst Strombeek/Mechelen and The Hammer Museum, Los Angeles.

P. 64

JULIETA ARANDA

(Mexico City, 1975)

If you tell the story well, it will not have been a comedy, 2009

16 mm film projection, newspaper (P. 63)

Film: 11 minutes

Courtesy of the artist

P. 65

JULIETA ARANDA

(Mexico City, 1975)

...would like to start from the beginning (the art of heroic machines), 2009

C-print, aluminium mounted

75.5 x 101.5 cm

Courtesy of the artist

4. THE LAST FRONTIER: SPACE IS THE PLACE

P. 79

CAROL BOVE

(Geneva, 1971)

Dawn, 2010

String and 271 nails

76.2 x 76.2 cm

Courtesy of the artist, Maccarone Gallery, New York, and David Zwirner, New York

P. 80

GIÒ POMODORO

(Orciano de Pesaro, Italy, 1930 - Milan, 2002)

Moon Stone IV, 1965

Belgian marble polishing and direct carving

40 x 20 x 44.7 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

Con el apoyo de Flanders Audiovisual fund, Nederlands Fond voor de Film, Nordmedia Fonds GmbH en Baja Sajonia y Bremen, Rotterdam Film Fund, ZDF/arte, beeldende kunst Strombeek/Mechelen y el Hammer Museum, Los Angeles.

P. 64

JULIETA ARANDA

(Ciudad de México, 1975)

Si cuentas la historia bien, no habrá sido una comedia, 2009

Película de 16 mm proyectada, periódico (P. 63)

Película: 11 minutos

Cortesía de la artista

P. 65

JULIETA ARANDA

(Ciudad de México, 1975)

...Quisiera empezar desde el principio (el arte de las máquinas heroicas), 2009

Impresión cromogénica montada sobre aluminio

75.5 x 101.5 cm

Cortesía de la artista [Presentada en el Museo Tamayo]

4. LA ÚLTIMA FRONTERA: EL ESPACIO ES EL LUGAR

P. 79

CAROL BOVE

(Ginebra, 1971)

Amanecer, 2010

Hilo y 271 clavos

76.2 x 76.2 cm

Cortesía de la artista, Maccarone Gallery, Nueva York, y David Zwirner, Nueva York

P. 80

GIÒ POMODORO

(Orciano de Pesaro, Italia, 1930 - Milán, 2002)

Piedra lunar IV, 1965

Mármol belga pulido, talla directa

40 x 20 x 44.7 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 81

VICTOR VASARELY
(Pécs, Hungary, 1906 - Paris, 1997)
Ceti lum, 1966 - 1973
Vinyl on canvas
200.5 x 200.5 cm without frame
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 82

EARL REIBACK
(New York, 1943 - Los Angeles, 2006)
Spring Tide, 1971
Kinetic lighting object: thermoplastic, Perspex, wood
49.5 x 66 x 26.5 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 83

MARTHA BOTO
(Buenos Aires, 1925 - Paris, 2004)
Plus hélicoïdal lumineux, 1969
Metal, plexiglas, electric motor, 61/200
44 x 41.4 cm/Density: 22.5 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 84

FRANCISCO SOBRINO
(Guadalajara, Spain, 1932)
Déplacement instable, 1967
Unstable Displacement, 1967
Plexiglas assemblage, 75/100
39.2 x 20.8 x 9.6 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 85

JULIO LE PARC
(Mendoza, Argentina, 1928)
Relief 27, 1970
Assembled Plexiglas, ed. 25/200
41.1 x 41.1 x 6.2 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 81

VICTOR VASARELY
(Pécs, Hungary, 1906 - Paris, Francia, 1997)
Ceti lum, 1966 - 1973
Vinílica sobre tela
200.5 x 200.5 cm sin marco
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 82

EARL REIBACK
(Nueva York, EE. UU., 1943 - Los Ángeles, EE. UU., 2006)
Marca primavera, 1971
Objeto de luz cinético: termoplástico, Perspex y madera
49.5 x 66 x 26.5 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 83

MARTHA BOTO
(Buenos Aires, 1925 - París, 2004)
Plus hélicoïdal lumineux, 1969
Metal, plexiglás y motor eléctrico, 61/200
44 x 41.4 cm/Espesor: 22.5 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 84

FRANCISCO SOBRINO
(Guadalajara, España, 1932)
Desplazamiento inestable, 1967
Plexiglás montado, 75/100
39.2 x 20.8 x 9.6 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 85

JULIO LE PARC
(Mendoza, Argentina, 1928)
Relieve 27, 1970
Plexiglás ensamblado, ed. 25/200
41.1 x 41.1 x 6.2 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 90

JULIUS KOLLER

(Piestany, Slovakia, 1939 - 2007)

Universal Futurological Question Mark (U.F.O.), 1978

Black and white photography

26.5 x 25.5 cm

Courtesy of Gallery Martin Janda, Vienna

P. 91

JANE AND LOUISE WILSON

(Newcastle, United Kingdom, 1967)

Proton, Unity, Energy, Blizzard, 2000

Four channel video installation

Courtesy of the artists and 303 Gallery, New York

P. 92-93

STEVE MCQUEEN

(London, 1969)

Once Upon a Time, 2002

Sequence projection of 116 colour images with integrated soundtrack

70 minutes

Courtesy of the artist and Marian Goodman, New York and Paris

P. 94

KILUANJI KIA HENDA

(Luanda, Angola, 1979)

Icarus 13, 2006

Installation: 8 C-prints mounted on acrylic (methacrylate)

Frame, maquette, vinyl text

120 x 80 cm each one, without frame

Courtesy of the artist

P. 95

THE OTOLITH GROUP

(Anjalika Sagar, London, 1968, and Kodwo Eshun, London, 1967)

Otolith 1, 2003

Video [colour, sound]

22 minutes 16 seconds

Courtesy of the artists and LUX

P. 90

JULIUS KOLLER

(Piestany, Eslovaquia, 1939 - 2007)

Signo de interrogación futuroológico universal (U.F.O.), 1978

Fotografía en blanco y negro

26.5 x 25.5 cm

Cortesía de la Galería Martin Janda, Viena

P. 91

JANE Y LOUISE WILSON

(Newcastle, Reino Unido, 1967)

Protón, unidad, energía, tormenta de nieve, 2000

Instalación de video de cuatro canales

Cortesía de las artistas y 303 Gallery, Nueva York

P. 92-93

STEVE MCQUEEN

(Londres, 1969)

Érase una vez, 2002

Proyección en secuencia de 116 imágenes a color con sonido integrado

70 minutos

Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery de Nueva York y París

P. 94

KILUANJI KIA HENDA

(Luanda, Angola, 1979)

Icaro 13, 2006

Instalación: 8 impresiones cromogénicas montadas sobre acrílico

(metacrilato), maqueta, texto de vinilo

120 x 80 cm c/u sin marco

Cortesía del artista

P. 95

THE OTOLITH GROUP

(Anjalika Sagar, Londres, 1968 y Kodwo Eshun, Londres, 1967)

Otolith 1, 2003

Video [color, sonido]

22 minutos 16 segundos

Cortesía de los artistas y LUX

5. THIS WAS TOMORROW. RUIN VALUE, AND OBSOLESCENCE:
MUST PLANNED CITIES ALWAYS END IN THE GRAVEYARD OF
FAILED UTOPIAS?

R. 114

* SERGIO DE CAMARGO

(Rio de Janeiro, 1930 - 1990)

Structure 460, 1978

Carved Marble

136.7 x 70 x 58.8 cm/Base: 79.8 x 80 x 107.7 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

R. 115

JESÚS RAFAEL SOTO

(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 - Paris, 2005)

Doble Relación (Double Relation), 1969

Acrylic on wood, nylon, metal

157 x 206.8 cm/Density: 6.8 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

R. 116

BEN NICHOLSON

(Buckinghamshire, England, 1894 - London, 1982)

Project, 1966

Wool tapestry

169 x 182 cm/Density: 4.45 cm

(Executed under the direction of Marie Cuttoli)

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

R. 120-121

TOBY PATERSON

(Glasgow, Scotland, 1974)

Apollo Reprise (Imaginary Landscape with Pavilion and Pool), 2012

Acrylic on wall

8.68 m x 3.71 m

Courtesy of the artist and The Modern Institute, Glasgow

* In exhibition only at Museo Tamayo.

5. ESTO FUE EL MAÑANA. VALOR DE RUINA Y OBSOLESCENCIA:
¿ACASO ESTÁN CONDENADAS LAS CIUDADES PLANIFICADAS A
TERMINAR EN EL CEMENTERIO DE LAS UTOPIAS FALLIDAS?

R. 114

* SERGIO DE CAMARGO

(Rio de Janeiro, 1930 - 1990)

Estructura 460, 1978

Mármol tallado

136.7 x 70 x 58.8 cm/Base: 79.8 x 80 x 107.7 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

R. 115

JESÚS RAFAEL SOTO

(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 - Paris, 2005)

Doble relación, 1969

Acrílico sobre madera, nylon, metal

157 x 206.8 cm/Espesor del panel: 6.8 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

R. 116

BEN NICHOLSON

(Buckinghamshire, Reino Unido, 1894 - Londres, 1982)

Proyecto, 1966

Tapiz en lana, punto de alfombra

169 x 182 cm/Espesor: 4.45 cm

(Ejecutado bajo la dirección de Marie Cuttoli)

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

R. 120-121

* TOBY PATERSON

(Glasgow, Escocia, 1974)

Apolo, reposición (Paisaje imaginario con pabellón y piscina), 2012

Acrílico sobre pared

8.68 m x 3.71 m

Cortesía del artista y The Modern Institute, Glasgow

* Presentada sólo en el Museo Tamayo.

P. 123

VICTOR PASMORE

(Chelsham, United Kingdom, 1908 - La Valletta, Malta, 1998)

Blue Development (Jade), 1967

Oil and automotive vinyl on wood

155.2 x 155 cm with frame

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 125

JANE AND LOUISE WILSON

(Newcastle, United Kingdom, 1967)

Monument, 2003

Four channel video installation

220 x 79 x 44.5 cm

Courtesy of the artists and 303 Gallery, New York

P. 127

DAVID MALJKOVIC

(Rijeka, Croatia, 1973)

Retired Form, 2008

Silkscreen on paper

104.8 x 125.1 cm

Courtesy of the artist and Metro Pictures Gallery, New York

DAVID MALJKOVIC

(Rijeka, Croatia, 1973)

Retired Form, 2008

16 mm film

5 minutes 33 seconds, no audio

Courtesy of the artist and Metro Pictures Gallery, New York

P. 128

PEDRO REYES

(Mexico City, 1972)

Vertical Park, 2002 - 2006

Model: MDF and wood

220 x 60 x 80 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 123

VICTOR PASMORE

(Chelsham, Reino Unido, 1908 - La Valletta, Malta, 1998)

Desarrollo azul (Jade), 1967

Óleo, vinílica y automotiva sobre madera

155.2 x 155 cm con marco integrado

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 125

JANE Y LOUISE WILSON

(Newcastle, Reino Unido, 1967)

Monumento, 2003

Instalación de video de cuatro canales

220 x 79 x 44.5 cm

Cortesía de las artistas y 303 Gallery, Nueva York

P. 127

DAVID MALJKOVIC

(Rijeka, Croacia, 1973)

Forma retirada, 2008

Serigrafía sobre papel

104.8 x 125.1 cm

Cortesía del artista y Metro Pictures Gallery, Nueva York

DAVID MALJKOVIC

(Rijeka, Croacia, 1973)

Forma retirada, 2008

Película de 16 mm

5 minutos 33 segundos, sin audio

Cortesía del artista y Metro Pictures Gallery, Nueva York

P. 128

PEDRO REYES

(Ciudad de México, 1972)

Parque vertical, 2002 - 2006

Maqueta: MDF y madera

220 x 60 x 80 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 129

PEDRO REYES

(Mexico City, 1972)

Studies for a Vertical Park, 2002 - 2006

Billboard: mixed media on aluminum sheet and aluminum frame

3.38 x 2.9 m

Courtesy of the artist and LABOR, Mexico City

P. 130-131

DORIT MARGREITER

(Vienna, 1967)

Exquisite Function, 2007

HD projection (11 minutes) Audio loop (19 minutes 42 seconds)

Poster: 85 x 60.5 cm

Courtesy of the artist and Kroboth, Vienna/Berlin

P. 133

MATTHIAS MÜLLER

(Bielefeld, Germany, 1961)

Vacancy, 1998

Single channel video projection

14 minutes 30 seconds

Courtesy of the artist

P. 135

THE OTOLITH GROUP

(Anjalika Sagar, London, 1968, and Kodwo Eshun, London, 1967)

Otolith II, 2007

Video (colour, sound)

47 minutes 42 seconds

Courtesy of the artists and LUX

P. 136

RITA MCBRIDE

(Des Moines, Iowa, USA, 1960)

Settlements (Chandigarh), 2009

Bronze, steel and copper

35 x 130 x 120 cm/Base: 135 x 160 x 10 cm

Courtesy of the artist and Alexander & Bonin, New York; Mai 36

Gallery, Zurich; Annemarie Verna, Zurich

P. 129

PEDRO REYES

(Ciudad de México, 1972)

Estudios para un parque vertical, 2002 - 2006

Técnica mixta sobre aluminio y marco de aluminio

3.38 x 2.9 m

Cortesía del artista y LABOR, Ciudad de México

P. 130-131

DORIT MARGREITER

(Viena, 1967)

Función exquisita, 2007

Proyección HD (11 minutos), audio (19 minutos 42 segundos)

Cartel: 85 x 60.5 cm

Cortesía de la artista y Kroboth, Viena/Berlin

P. 133

MATTHIAS MÜLLER

(Bielefeld, Alemania, 1961)

Vacante, 1998

Proyección de video mono-canal

14 minutos 30 segundos

Cortesía del artista

P. 135

THE OTOLITH GROUP

(Anjalika Sagar, Londres, 1968 y Kodwo Eshun, Londres, 1967)

Otolith II, 2007

Video (color, sonido)

47 minutos 42 segundos

Reino Unido / India

Cortesía de los artistas y LUX

P. 136

RITA MCBRIDE

(Des Moines, Iowa, EE. UU., 1960)

Asentamientos (Chandigarh), 2009

Bronce, acero y cobre

35 x 130 x 120 cm/Pedestal: 135 x 160 x 10 cm

Cortesía de la artista y Galerías: Alexander & Bonin, Nueva York,

Mai 36 Gallery, Zürich, y Annemarie Verna, Zürich

P. 137

RITA MCBRIDE

(Des Moines, Iowa, USA, 1960)

Color Test (Superman), 2009

Wool tapestry

Edition of 3, ed. 1/3

250 x 184 cm

Courtesy of the artist and Alexander & Bonin, New York; Mai 36 Gallery, Zurich; Annemarie Verna, Zurich

WORKS AT MARCO

P. 117

YAACOV AGAM

(Rishon-le-Zion, Israel, 1928)

Midnight Light, 1975

Styrene painted, 114/150 (technique named by the artist as Polymorph)

53.9 x 71.5 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

YAACOV AGAM

(Rishon-le-Zion, Israel, 1928)

Simple, 1978

Screen printing on special paper, 5/9 H.C.

106.7 x 67.8 cm without frame

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 58

KENNETH ARMITAGE

(Leeds, England, 1916 - London, 2002)

Triarchy, 1958 - 1959

Bronze, 1/4

170 x 276.5 x 180 cm

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 88

HERBERT BAYER

(Haag, Austria, 1900 - Montecito, California, 1985)

Line at Dawn, 1964

Oil on canvas

81.2 x 63.7 cm without frame

Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 137

RITA MCBRIDE

(Des Moines, Iowa, EE. UU., 1960)

Prueba de color (Superman), 2009

Tapiz de lana

Edición de 3, ed. 1/3

250 x 184 cm

Cortesía de la artista y galerías: Alexander & Bonin, Nueva York, Mai 36 Gallery, Zürich, y Annemarie Verna, Zürich

SELECCIÓN ADICIONAL PARA MARCO

P. 117

YAACOV AGAM

(Rishon-le-Zion, Israel, 1928)

Luz de medianoche, 1975

Estireno pintado, 114 / 150

(Técnica denominada por el artista como Polymorph)

53.9 x 71.5 cm marco integrado

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

YAACOV AGAM

(Rishon-le-Zion, Israel, 1928)

Simple, 1978

Serigrafía sobre papel especial, 5/9 H.C.

106.7 x 67.8 cm sin marco

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 58

KENNETH ARMITAGE

(Leeds, Inglaterra, 1916 - Londres, 2002)

Triarquía, 1958 - 1959

Bronce, 1/4

170 x 276.5 x 180 cm

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 88

HERBERT BAYER

(Haag, Austria, 1900 - Montecito, California, 1985)

Línea al amanecer, 1964

Óleo sobre tela

81.2 x 63.7 cm sin marco

Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

ENRICO CASTELLANI
(Castelmassa, Italy, 1930)
Superficie bianca/White Surface, 1966
Vinyl on canvas
200.3 x 200.3 cm without frame
Collection of Museo Tamayo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 118

CARLOS CRUZ-DIEZ
(Caracas, 1923)
Physicromie 830, 1975
Silkscreen on acetate assembly
103 x 151.3 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

LYNN RUSSELL CHADWICK
(London, 1914 - Stroud, England, 2003)
Pair of Walking Figures, Jubilee, 1977
Bronze casting
Man: 200.5 x 103 x 144 cm, woman: 199 x 102 x 175.5 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 87

HISAO DOMOTO
(Kyoto, Japan, 1928)
Solutions de Continuités "Planeta", 1971
Acrylic on canvas
159.6 x 159.8 cm without frame
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 59

JEAN DUBUFFET
(Le Havre, France, 1901 - Paris, 1985)
Le grelotteur, 1959
Polyester resin on canvas
90.8 x 80.7 cm without frame
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

MANUEL FELGUÉREZ
(Zacatecas, Mexico, 1928)
Voltage at three, 1973
Acrylic lacquer on silk
129.8 x 149.9 cm without frame
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

ENRICO CASTELLANI
(Castelmassa, Italy, 1930)
Superficie blanca, 1966
Vinilica sobre tela
200.3 x 200.3 cm sin marco
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 118

CARLOS CRUZ-DIEZ
(Caracas, 1923)
Fisicromía 830, 1975
Serigrafía sobre acetato ensamblado
103 x 151.3 cm con marco integrado
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

LYNN RUSSELL CHADWICK
(Londres, 1914 - Stroud, Inglaterra, 2003)
Par de figuras caminando, jubileo, 1977
Bronce vaciado
Hombre: 200.5 x 103 x 144 cm, mujer: 199 x 102 x 175.5 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 87

HISAO DOMOTO
(Kyoto, Japón, 1928)
Soluciones de continuidad "Planeta", 1971
Acrílico sobre tela
159.6 x 159.8 cm sin marco
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 59

JEAN DUBUFFET
(Le Havre, Francia, 1901 - Paris, 1985)
El tiritador, 1959
Resina poliéster sobre tela
90.8 x 80.7 cm sin marco
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

MANUEL FELGUÉREZ
(Zacatecas, México, 1928)
Tensión hacia tres, 1973
Laca acrílica sobre seda
129.8 x 149.9 cm sin marco
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

ROGELIO POLESSELLO
(Buenos Aires, 1939)
Untitled, 1975
Carved Plexiglas
219.8 x 105 cm without frame/Density: 1.90 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 86

KASUYA SAKAI
(Buenos Aires, 1927 - Dallas, 2001)
Turangalila I, 1976
Acrylic on canvas
200 x 200 cm without frame
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

JESÚS RAFAEL SOTO
(Ciudad Bolívar, Venezuela 1923 - Paris, 2005)
Ecriture blanche No. 3, 1974
Mixed media on plywood
112 x 170 x 17 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

MATHIAS GOERITZ
(Danzing, Germany, 1915 - Mexico City, 1990)
The Moon, 1960
Gold and silver leaf on wood
67.5 cm diameter x 9 cm
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 89

RUFINO TAMAYO
(Oaxaca, Mexico, 1899 - Mexico City, 1991)
The Great Galaxy, 1978
Oil on canvas
95.8 x 129.7 cm without frame
Collection of Museo Tamayo, INBA-Conaculta

ROGELIO POLESSELLO
(Buenos Aires, 1939)
Sin título, 1975
Plexiglás tallado
219.8 x 105 cm sin marco/Espesor: 1.90 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 86

KASUYA SAKAI
(Buenos Aires, 1927 - Dallas, 2001)
Turangalila I, 1976
Acrílico sobre tela
200 x 200 cm sin marco
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

JESÚS RAFAEL SOTO
(Ciudad Bolívar, Venezuela 1923 - París, 2005)
Escritura blanca núm. 3, 1974
Mixta sobre triplay
112 x 170 x 17 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

MATHIAS GOERITZ
(Danzing, Alemania, 1915 - Ciudad de México, 1990)
La luna, 1960
Hoja de oro y plata sobre madera
67.5 cm de diámetro x 9 cm
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

P. 89

RUFINO TAMAYO
(Oaxaca, México, 1899 - Ciudad de México, 1991)
La gran galaxia, 1978
Óleo sobre tela
95.8 x 129.7 cm sin marco
Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

BIOGRAFÍAS

JULIETA ARANDA

(Ciudad de México, 1975)

Estudió Bellas Artes en la Columbia University of the Arts (2006) y en la School of Visual Arts (2001), ambas en Nueva York. Algunas de sus exposiciones individuales son *The tale of the tiger is longer than the tiger's tail...*, ZONAMACO, Ciudad de México (2011) y *e-flux projects*, (colaboración con Anton Vidokle), ArtBasel, Hall 1, Basilea, Suiza (2011); también se ha presentado en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (2009); la Feria de Arte Volta, Basilea, Suiza (2008); Artissima, Turín, Italia (2008) y la Bienal de Lyon, Francia (2007). Las exposiciones colectivas en las que ha participado han sido *Geography and Myth*, Bard Collage, Nueva York (2009); *The Moonlight Show*, Art Brussels, Bruselas (2008); *Vilnius is Burning*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, Italia (2007); *Próximamente*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Ciudad de México (2006).

CAROL BOVE

(Ginebra, 1971)

Estudió en la New York University. Ha participado en diversas exposiciones colectivas, algunas de ellas son *Sculptural Matter*, Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Australia (2012); *The Age of Aquarius*, The Renaissance Society at

the University of Chicago, (2011); *Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (2010) y *Contemporary Fine and Applied Arts: 1928-2009*, Tate St. Ives, St. Ives, Reino Unido (2009). Algunas de sus exposiciones individuales son *Carol Bove*, The Common Guild, Glasgow, Escocia (2013); *Prix Lafayette 2009: Carol Bove*, La traversée difficile, Palais de Tokyo, París (2010); *Bronze Peanut*, Galerie Dennis Kimmerich, Düsseldorf, Alemania (2008); *The Middle Pillar*, MacCarone, Nueva York (2007); *The Night Sky Over Berlin*, REC, Berlín (2006); *Momentum I: Carol Bove*, ICA, Institute of Contemporary Art Boston, EE. UU. (2004).

FERNANDO BRYCE

(Lima, 1965)

Estudió en la Universidad París VIII Vincennes-Saint-Denis y en la Escuela de Bellas Artes de París. Completó una residencia en la Deutsche Akademie Villa Massimo, Roma (2009). Su primera exposición antológica fue *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*, Museo de Arte de Lima, Perú. De sus exposiciones individuales destacan *El mundo en llamas*, Alexander & Bonin, Nueva York (2011); *L'Humanité*, Joan Prats, Barcelona (2010); *An approach to the Museo Hawai*, Museum Het Domein Sittard, Países Bajos (2009); *Fernando Bryce*, Konstmuseet Malmö, Suecia (2005); *Visión de la pintura occidental*, Barbara Thumm, Berlín (2002); *Atlas Perú*, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima (2001). Ha participado en la Bienal de Venecia (2009) y en la Fundación Antoni Tàpies, Barcelona (2005). En los recintos como Tate Modern, Londres (2006) y en MOMA, Nueva York (2005) ha participado en exposiciones colectivas. Ganó el Primer Premio en la Bienal Nacional de Lima (2000).

GERARD BYRNE

(Dublín, 1969)

Estudió en el National College of Art & Design, Dublín (1991), New School for Social Research (1996) y en el Whitney Independent Study Program (1999), ambos en Nueva York. Algunas de sus exposiciones individuales son *Gerard Byrne: A state of neutral pleasure*, Whitechapel Gallery, Londres (2013); *Gerard Byrne*, Protocinema, Nueva York (2012). También ha expuesto en el ICA, Institute of Contemporary Art Boston, EE.UU. (2008); Düsseldorf Kunstverein (2003) y en la Hyde Gallery de Trinity College, Dublín

(2002). Las exposiciones colectivas en las que ha participado son *Stage Presence, Theatricality in Art and Media*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (2012); *Retrospective Future*, VEX Centre de l'Image Contemporaine, Montreal (2011); Ha sido premiado con el Paul Hamlyn (2006); Irish Arts Council Project grant (2005); la beca Fulbright (1994), entre otros. En 2007 representó a Irlanda en la Bienal de Venecia y ha participado en la Bienal de Lyon, Francia (2007); la Trienal de Tate Britain (2006) y en la Bienal de Estambul (2003).

JOHAN GRIMONPREZ

(Roeselare, Bélgica, 1962)

Estudió en la School of Visual Arts, Nueva York. Ha participado en diversos festivales: Tokio, Berlín, Los Ángeles y Río de Janeiro. Su obra ha sido expuesta en el MACBA, Barcelona (2010); el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (2010); el Museo de Arte Moderno, San Francisco; la Pinakothek der Moderne, Múnich (2007) y Tate Modern, Londres. Algunas de sus exposiciones individuales son *Johan Grimonprez*, parasite Gallery, Graz, Austria (2011); *Double Take*, Ierimonti Gallery, Milano, Italia (2010); *Johan Grimonprez*, Magazin 3, Stockholm, Suecia (2009); *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, Hammer Museum, Los Ángeles, (2008); *J'ai oublié mon parapluie*, Galerie Kamel Mennouz, París (2007); *But The Cups Never Grew To Be Kettles*, Erna Hécey Gallery, Bruselas (2006). Algunas de sus películas y videos que ha realizado son *Hitchcock's Belly Button: Interview with Karen Black* (2009); *Zunk®* (2005) y *Maybe the Sky is Green and We're Just Colorblind* (2000-2002).

KILUANJI KIA HENDA

(Luanda, Angola, 1978)

Ha realizado las siguientes exposiciones individuales *Homem Novo*, Art 43 Basel, Basilea, Suiza (2012); *Trans It*, SOSO Gallery, São Paulo (2010); *Estórias e Diligências*, SOSO Gallery, Luanda, Angola (2008); *Ngola Bar*, Centro de Arte de Sines, Portugal (2007). Algunas de las exposiciones colectivas en las que ha participado son *Les Praires*, Rennes, Francia; *SuperPower: Africa in Science Fiction*, Arnolfini, Bristol, Reino Unido; *You Are Now Entering—*, CCA Derry-Londonderry, Inglaterra; *Doublebound Economies*, Halle 14, Leipzig, Alemania; *Experimental Station*, Centro de Arte y Creación Industrial LABORAL, Gijón, España. Ha participado en la Bienal de

São Paulo (2010); *Experimenta*, Bienal en Lisboa (2009); la Trienal de Guangzhou, China (2008) así como en el pabellón africano de la Bienal de Venecia (2007) y en ARCO, Madrid (2006).

JÚLIUS KOLLER

(Piešťany, Eslovaquia, 1939-2007)

Estudió en el departamento de Artes Gráficas de la Industrial Art, Bratislava, Eslovaquia. Durante los años sesenta, época en la que Checoslovaquia estaba dividida entre el "arte institucional" y el *free art*, desarrolló una nueva concepción del espacio estético y el "Anti-Happening". Koller exhibió su obra en la Galería Nacional de Bratislava (2010); Tate Modern, Londres, (2007); el kunstraum muenchen, Múnich (2004) y la Bienal de Venecia (2003). Entre sus exposiciones se encuentran: *Július Koller Univerzálna Futurologické Operácie*, Kölnischer Kunstverein, Colonia, Alemania (2003); *Ausgeträumt... Secession*, Viena (2001-2002); *Global Conceptualism: Points of Origin (1950-1980)*, Queens Museum of Art, Nueva York (1999); *Face a l'Histoire (1933-1996)*, Musée National d'Art Moderne Centre George Pompidou, París (1997); *Works and Words*, Stichting de Appel, Amsterdam (1979) y *J.K. Ping-Pong Klub*, Galerie für junge Künstler, Bratislava, Eslovaquia (1970).

DAVID MALJOKOVIC

(Rijeka, Croacia, 1973)

Estudió en la Academia de Bellas Artes, Zagreb y en la Cité Internationale des Arts, París. Ha expuesto en diversos recintos, tales como Art Unlimited, Basilea, Suiza (2010); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2009-2010); Kunstverein Nürnberg, Nuremberg, Alemania (2008). Las exposiciones individuales que ha presentado son *Missing Colours* (2010); *Lost Memories From These Days* (2008) y *Waiting Tomorrow* (2005), todas en Annet Gelink Gallery. Su obra ha formado parte de exposiciones colectivas como *New Festival*, Centre Georges Pompidou, París (2011); *Rearview Mirror*, Power Plant, Toronto (2011); *Che cosa sono le nuvole?* *Artworks from the Enea Righi Collection*, MUSEION, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano, Italia (2010); *Rehabilitation*, WIELS, Centre d'Art Contemporain, Bruselas (2010); *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, MACBA, Museu d'Art Contemporani, Barcelona; *When Things Cast No Shadow*, Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín (2005).

DORIT MARGREITER

(Viena, 1967)

Estudió en la Universität Wien y en la Hochschule für angewandte Kunst (Universidad para las Artes Aplicadas), ambas en Viena, Austria. Ha sido reconocida con diversos premios, entre ellos, Telekom Austria (2004); Otto Mauer (2002) y Georg Eisler (2000). Ha presentado diversas exposiciones individuales, tales como *Descripción*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2011); *Pavilion*, svrt, Praga, República Checa (2010); *Locus Remix: Dorit Margreiter*, MAK Center for Art and Architecture, Los Ángeles (2009); *Poverty Housing*, *Americus Georgia*, MAK, Viena, Austria (2008). Algunas de las exposiciones colectivas en las que ha participado son *Performing Histories*, Museum of Modern Art, Nueva York (2012); *The Long Take*, Audain Gallery, Vancouver, Canadá (2011); *Psychoanalysis*, TWS Tokyo Wonder Site Shibuya, Museo de Arte Contemporáneo, Kamamoto, Tokio (2010); *Modernologies*, MACBA, Barcelona, (2009); *Cutting Realities. Gender Strategies in Art*, ACF, Nueva York (2008), entre otras.

RITA MCBRIDE

(Des Moines, Iowa, EE.UU., 1960)

Estudió en el California Institute of the Arts, Valencia, California (1987) y en el Bard College, Nueva York (1982). Ha tenido considerables exposiciones individuales, algunas son *Rita McBride: Profili*, Galleria Alfonso Ariaco, Nápoles (2010); *Rita McBride: Blindsided and Divided*, Mai 36 Galerie, Zürich, Suiza (2009); *Rita McBride: Some Settlements*, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, Alemania (2008); *Rita McBride: Civic Sculpture in Memoriam*, Museum X, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania (2007); *Rita McBride: Double to Watch, Triple to Help*, Alexander and Bonin Gallery, Nueva York (2006). Algunas de las exposiciones colectivas en las que ha participado son *Making Is Thinking*, Witte de With, Róterdam, Países Bajos (2011); *Quando a arte fala Arquitetura [Construir, Deconstruir, Habitar]*, Museu do Chiado, Lisboa (2010); *Organ Mix*, Total Museum of Contemporary Art, Seúl (2009); *Zeitblick: Ankäufe der Sammlung Zeitgenössische Kunst der Bundesrepublik Deutschland, 1998-2008*, Martin-Gropius-Bau, Berlín, Alemania (2008); *Mimetic*, Centre d'Art de l'Yonne, Perrigny, Francia (2007), entre otras. Ha sido profesora invitada en Kunstakademie, Múnich (1999-2000) y profesora de

escultura en Kunstakademie, Düsseldorf. Obtuvo la beca en Artes Visuales por la Academia Americana en Roma (1991) y la beca John Simon Guggenheim (2002).

STEVE MCQUEEN

(Londres, 1969)

Estudió en el Goldsmiths College y ha sido galardonado con diversos premios, entre ellos, el premio BAFTA, el FIPRESCI, Festival de Venecia (2011); la Cámara d'Or, Semana Internacional de la Crítica, Festival de Cannes (2008); el Turner Prize por la Tate Britain (1999) y el ICA Futures (1996). McQueen ha presentado su obra, de forma individual, en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, y en el Guggenheim Museum Bilbao (2011); Walter Art Center, Minneapolis, Minnesota (2009); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (2008); Musée d'Art Moderne de la Ville de París (2003) y el Art Institute, Chicago (2002), entre otros. Ha participado en DOCUMENTA XI (2002) y DOCUMENTA X (1999). Algunas de sus películas son *Hunger* (2008); *Drumroll* (1998); *Deadpan* (1997) y *Bear* (1993).

MATTHIAS MÜLLER

(Bielefeld, Alemania, 1961)

Estudió artes y literatura inglesa en la Universität Bielefeld. Fue fundador del colectivo de cine: Alter Kinder, quienes se han caracterizado por producir los filmes en Super 8. Algunas de sus producciones son *Home Stories* (1990); *Aus Der Ferne*, (1989) y *Epilog* (1986). Ha organizado diferentes festivales, entre los que destacan el Found Footage Film Festival (1996 y 1999) y el Primer Festival Alemán de Video Autobiográfico llamado *Ich etc.* (1998). Sus filmes han sido exhibidos en diversos festivales en Berlín, Venecia, Cannes, Róterdam y Toronto; y en recintos culturales: Centre Pompidou, París; MACBA, Barcelona; Tate Modern, Londres y Goetz Collection, Múnich, entre otros. Müller junto con Christoph Girardet crearon una serie de obras basadas en las películas de Alfred Hitchcock para el Museo de Arte Moderno de Oxford: *Phoenix Tapes* (2000). Recibió el Premio de los Críticos Alemanes en tres ocasiones (1991, 1997, 2000) y el Premio Marler Video (2004).

TOBY PATERSON

(Glasgow, Escocia, 1974)

Estudió en la Escuela de Arte de Glasgow y en el Instituto de Arte de Chicago. Su obra se compone de dibujos murales, pinturas e instalaciones escultóricas. Los principales ejes en su obra son la percepción del entorno construido, la arquitectura y la ciudad. Fue comisionado, junto con Weston Williamson, como artista principal en el diseño arquitectónico de las estaciones de tren en Docklands para los Juegos Olímpicos, Londres (2012) y por la BBC de Escocia para instalar una obra afuera de la sede en el Pacific Quay, Glasgow (2007). Ganó el premio de arte Becks Futures, (2002). Peterson es un escultor prolífico, ha realizado exposiciones individuales en Glasgow, Londres y París; en el este de Glasgow diseñó dos parques públicos para el *skateboarding* y los ciclistas.

THE OTOLITH GROUP

(Anjalika Sagar, Londres, 1968; Kodwo Eshun, Londres, 1967)

Es un colectivo de artistas fundado por Anjalika Sagar y Kodwo Eshun en el 2002, en su trabajo integran el filme, video y la curaduría. En 2010 fueron nominados para el Turner Prize por la Tate Britain, Londres. Sus videos y proyectos han sido mostrados en diferentes instituciones y festivales como el MIT Visual Arts Center, Massachusetts (2012); FACT, Liverpool; el Nottingham Contemporary Centre, Nottingham (2011) y MACBA, Barcelona (2010). También han coeditado publicaciones y catálogos: Harun Farocki (2009) y Black Audio Film Collective (2007). Algunas de sus exposiciones individuales son *Westfaleure*, Project 88, Bombay, India (2012) y *The Otolith Group. La forma del pensamiento*, MAXXI, Museo Nazionale delle Arti XXI secolo Roma, Italia (2011-2012). Las exposiciones colectivas en las que han participado son *Modern Monsters Death and Life of Fiction*, Museo de Bellas Artes de Taipéi, Taiwán (2012-2013); Bienal de Lyon, Francia (2011) y en *Holodecks (and Other Spaces)*, FormContent, Londres (2011).

JANE Y LOUIS WILSON

(Newcastle, Reino Unido, 1967)

Jane estudió Bellas Artes en Newcastle Polytechnic (1989) y Louis en Duncan of Jordanstone College of Art, Dundee, Escocia. Sus estudios de maestría los realizaron juntas en el Goldsmiths College, Londres (1992), posteriormente en el Deutscher Akademischer

Austauschdienst Berliner Künstlerprogramm (1996). Su obra la han expuesto en diversos recintos culturales: Whitworth Art Gallery, Manchester, Reino Unido, y Dundee Contemporary Arts, Escocia (2012); John Hansard Gallery, Southampton, Reino Unido (2011); Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa (2010); British Film Institute Gallery, Southbank, Reino Unido (2009); 303 Gallery, Nueva York (2008), entre otros. Han participado en diversas exposiciones colectivas, tales como *Stanley Kubrick retrospective exhibition*, LACMA, Los Ángeles (2012); *Space, About a Dream*, Kunsthalle wien, Viena (2011); *Imaginario da Paisagem*, Centro de Artes Visuais, Coimbra, Portugal (2010); Sharjah Biennial 9, Emiratos Árabes Unidos (2009).

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN/ EXHIBITION CREDITS

Curaduría/Curator
Julieta González

Asistentes curatoriales/Curatorial Assistance
Alberto Ríos
Javier Rivero

Museografía/Museography
Rodolfo García

*Diseño de la exposición/
Exhibition Design*
Julieta González

Diseño/Design
Lidice Jiménez

Medios Audiovisuales/Audiovisual Department
Jacobo Horowich

Registro de obra/Registrar
María Marín
Liliana Martínez
Mónica Ruiz

Montaje/Montage
Jorge Alvarado Arellano
Edgar Cabral Ortiz
Juan Martín Chávez Vélez
José Leonardo López Cruz
Daniel Reyes Ramírez
Andrés Rivera
Felipe Sánchez Rueda
Jorge Sánchez

Estudios Educativos/Education
Mónica Amieva

Coordinación Editorial/Editor
Arelly Ramírez Moyao

Comunicación/Communications
Amanda Echeverría/Sofía Provencio

AGRADECIMIENTOS/ ACKNOWLEDGMENTS

303 Gallery, Nueva York
Alexander and Bonin Gallery,
Nueva York
Embajada de los Estados Unidos
de América en México
Galerie Krobath, Viena
Colección/Fundación JUMEX
Grupo Habita
Kunstmuseum St.Gallen
Lisson Gallery, Londres
Itd Los Angeles
Marian Goodman Gallery, Nueva York
Galerie Martin Janda, Viena
Galerie Mai 36, Zurich
Gallery Metro Pictures, Nueva York
The Modern Institute, Glasgow
Zapomatik, Bruselas
David Zwirner, Nueva York

Julieta Aranda
Carol Bove
Fernando Bryce
Gerard Byrne
Kodwo Eshun
Johan Grimonprez
Kiluanji Kia Henda
Jülius Koller
David Maljkovich
Dorit Margreiter
Rita McBride
Sue McDiarmid
Steve McQueen
Matthias Müller
Toby Paterson
Pedro Reyes
Anjalika Sagar
Jane and Louise Wilson
Francisca Bagulho
Elena Gilbert
Charles Harlan

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

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente/President

**INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES**

María Cristina García Cepeda
Directora General/General Director

Xavier Guzmán Urbiola
*Subdirector General de Patrimonio
Artístico Inmueble/Artistic Heritage
Deputy Director*

Mónica López Velarde
*Coordinadora Nacional de Artes
Plásticas/National Coordinator
of Visual Arts*

Plácido Pérez Cué
*Director de Difusión y Relaciones
Públicas/Media and Public
Relations Director*

**MUSEO TAMAYO ARTE
CONTEMPORÁNEO**

Carmen Cuenca Carrara
Dirección/Director

Edgar López Soto
*Subdirección Administrativa/
Administration Deputy Director*

Martha Sánchez Fuentes
*Subdirección Técnica/Technical Deputy
Director*

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
*Subdirección de Colección y Rufino
Tamayo/Chief of Collections*

CURADURÍA/CURATORIAL DEPARTMENT

Julieta González
*Curadora internacional en jefe/
International Chief Curator*

Willy Kautz
Curador en jefe/Chief Curator

Magnolia de la Garza
Andrea Torreblanca
*Curadoras Asociadas/Associated
Curators*

Ximena Amescua
Adriana Domínguez
Carlos Lara Amador
Alberto Ríos
*Asistentes curatoriales/Curatorial
Assistance*

Mónica Ruiz
Jefa de Registro de obra/Registrar

Enrique Posadas Vargas
Bodega/Art Storage

EDUCACIÓN/EDUCATION

Mónica Amieva
*Curadora Educativa/
Education Curator*

Lucero Glesson
*Asistente Educativo/
Education Assistant*

Fernando Rodríguez González
Iván Méndez Vela
*Centro de Documentación/
Documentation Center*

Gabriela Hernández Juárez
*Coordinadora de talleres/
Workshops*

VOLUNTARIADO/VOLUNTEERS

Ricardo Capuano
Ma. Luisa Díaz
Isabel Díez
Patricia García Martos
Pilar Gavito
Edda Hurtado
Vivian Kadelbach
Sylvia Márquez
Ana Cecilia Medina
Imelda Orozco
Esi Rosenthal
Carmen Soler
Mercedes Villarino

EDITORIAL/EDITORIAL

Arely Ramírez Moyao
*Coordinadora Editorial/
Editorial Coordinator*

Isabel Guerrero Hernández
*Asistente de Coordinación Editorial/
Editorial Assistant*

Lidice Jiménez Uribe
Diseño/Design

COMUNICACIÓN/COMMUNICATIONS

Sofía Provencio
*Jefa de Comunicación/Chief of
Communications*

Beatriz Cortés Chávez
*Coordinadora de Prensa/Media
and Press*

Héctor Romero
Diseño/Design

**DESARROLLO INSTITUCIONAL/
DEVELOPMENT**

Amanda Echeverría Corcuera
*Jefa de Desarrollo Institucional/Chief
of Development*

Cristina Ortega
*Eventos y Membresías/Events and
Memberships*

ADMINISTRACIÓN/ADMINISTRATION

Verónica Miranda Rodríguez
Recursos Humanos/Human Resources

Irma Patiño
*Asistente de Dirección/Direction
Assistant*

Julieta Islas Solís
Hilda Islas Solís
Recursos Financieros/Financial Resources

Rafael Villa
Coordinador de Mantenimiento Inmueble/Maintenance Supervisor Building

José Octavio Villaescusa Aguilar
Recursos Materiales/Material Resources

Delia Velázquez Gama
Silvia Sánchez
Gestión Documental y Archivo de Transparencia/Governance Documental Archive

Roberto Segura Pineda
Gonzalo López Bazaldú
Almacén/Storage

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

Jhovani Milian Hernández
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento/Parking

MUSEOGRAFÍA/MUSEOGRAPHY

Rodolfo García Lara
Jefe de Museografía/Chief of Museography

Jorge Alvarado Arellano
Aldo Huerta Montes
Carlos Maldonado Bravo
Daniel Reyes Ramírez
Felipe Sánchez Rueda
Pablo Servín Ángel
Equipo de Montaje/Installation Staff

MEDIOS AUDIOVISUALES/AUDIOVISUAL DEPARTMENT

Jacobo Isaac Horowich Sánchez
Juan Martín Chávez Vélez

MANTENIMIENTO/MAINTENANCE

Andrés Rivera Arrieta
Jefe/Chief

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

SEGURIDAD/SECURITY

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/President

Angélica Fuentes Téllez
Vicepresidenta/Vicepresident

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

Enrique y Beatriz Vainer
Asociados/Associated

Teodoro González de León
Jaime Zabludovsky Kuper
Honorarios/Major Benefactors

EQUIPO/STAFF

Dennise Abush Chelminsky
Asistente de Presidencial/President Assistant

María Antonieta Hernández
Tesorería/Treasurer

Yara Cárdenas Pérez
Viridiana Ruiz González
Tienda/Shop

Emiliano Agustín Fernández Zurita
Gerente Operativo Restaurant/Restaurant Manager

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY

Nina Zambrano
*Presidenta del Consejo de Directores/
President of the Board of Directors and CEO*

Jaime Rosales de la Garza
*Director Administrativo/
Administrative Director*

Alejandro Betanzo Zúñiga
*Gerente Administrativo/
Administration Manager*

Alejandro Casar Solares
*Gerente de Mantenimiento y
Seguridad/Maintenance and Security
Manager*

Beatriz de la Torre Arizpe
*Gerente de Relaciones Públicas/
Public Relations Manager*

Elisa Téllez
*Gerente de Exposiciones y Colección/
Exhibitions and Collection Manager*

Gonzalo Ortega
Curador/Chief Curator

Indira Sánchez Tapia
*Gerente de Educación/Education
Manager*

Irma Richards Aguirre
*Gerente de Comunicación e Imagen/
Communications Manager*

Jesús Garza Almaguer
*Gerente de Alimentos y Bebidas/
Food and Beverage Manager*

CONSEJO DE DIRECTORES/ BOARD OF DIRECTORS

Gobernador Constitucional del
Estado de Nuevo León/Constitutional
Governor of the State of Nuevo León
Rodrigo Medina de la Cruz
*Presidente Honorario/Honorary
President*

Nina Zambrano
Presidenta/President

Alberto de la Garza Evia
Secretario/Secretary

Adrián Rodríguez Macedo
Alfonso González Migoya
Álvaro Fernández Garza
Arturo Quintero Treviño
César Montemayor Zambrano
Liliana Melo de Sada
Lorenzo H. Zambrano T.
Miguel Schwarz Marx
Tomás Milmo Santos

Rodolfo Gómez Acosta
*Secretario de Finanzas y Tesorero
General del estado de Nuevo León/
General Treasurer of the state of Nuevo
León*

José Antonio González Treviño
*Secretario de Educación del estado de
Nuevo León/Education Secretary of the
state of Nuevo León*

CONSEJO HONORARIO/ HONORARY BOARD

Tomás González Sada
Diego Sada

PATROCINADORES/SPONSORS

Cemex
Conaculta
Gobierno del estado de Nuevo León/
*State Government of the state of
Nuevo León*
Lorenzo H. Zambrano T.
InverCap

GRAN BENEFactor/ MAJOR BENEFACTORS

Alberto de la Garza Evia
Alberto G. Villarreal González
Alejandro H. Chapa Salazar
César A. Montemayor Zambrano
Eduardo Tricio Haro
Federico Toussaint Elosúa
Guillermo Zambrano Lozano
Héctor Medina Aguiar
Javier Benítez Gómez
Jesús Acosta Verde
Jesús Coronado Hinojosa
José Antonio Fernández Carbajal
Lorenzo Milmo Zambrano
María del Carmen Páez Martínez
María Guadalupe Barragán de
González
Miguel Schwarz Marx
Othón Ruiz Montemayor
Rogelio Zambrano Lozano
Anónimo/Anonymous
Anónimo/Anonymous

BENEFactor/BENEFactor

Alejandro Brunell Meneses
Alejandro Elizondo Barragán
Antoni Muntaner

Aurora Vignau de Zambrano
Diana Marroquín Flores
Enrique Zambrano Benítez
Francisco Javier Garza Zambrano
Gustavo Nelson Cerrillo Rodríguez
Jesús Luis Barrera Lozano
Juan Alfonso Castillo Burgos
Miguel Ángel Cagnasso Rolfo
Miguel E. Yga Saade
Nancy Elvira Chapa Escamilla
Nora Calderón de Garza
Roberto Garza Delgado
Sylvia de la Fuente de Garza Sada
Víctor Canavati Fraige
Anónimo/Anonymous
Anónimo/Anonymous
Anónimo/Anonymous
Anónimo/Anonymous
Anónimo/Anonymous
Anónimo/Anonymous
Anónimo/Anonymous
Anónimo/Anonymous

PARTICIPANTE/PARTICIPANT

Álvaro Bustindui de los Santos
Blanca Rosa González de Zertuche
Francisco Javier Fernández Fernández
Heriberto García Martínez
Jorge Zambrano Treviño
Liliana Melo de Sada
María Guadalupe Villarreal Guevara
Margarita Garza Sada de Fernández
María Angelina Gastelum
ne Dávila de RodríguezMarle
Mauricio de la Garza Clariond
Ricardo Padilla Silva
Olga María Mejía Vara

COLABORADOR/COLLABORATOR

Alberto Vargas Aguirre
Alicia González Garza
Amalia Lozano de Maiz
Amalia Villarreal
Ana Fabiola Medina de Salinas
Ana Portnoy Grumberg
Antonio A. Bortoni Iruegas
Antonio Treviño García Rojas
Armando González Beltrán
Beatrice Von Loesecke
Bernardo Hinojosa Rodríguez
Bernardo R. Fernández Ibarra
Blanca Calderón de González
Carlos Barragán Calvillo
Carlos de Rosenzweig Pagés
Clara García Ramos de Guadiana
Claudio Fernández Garza
Concepción Lazo Pérez
Dagmar Lohse Kreissig de Ortiz
Daniel Martínez Martínez
Darlene G. Sedas
David Karren Córdova
David Patricio Zambrano Reyes
Dora María Maldonado Díaz
Eduardo García Cavazos
Eleuterio Garza Ríos
Elvira Lozano de Todd
Enrique Cantú Montemayor
Esperanza Tijerina Martínez
Federico Rodríguez Giacinti
Felipe Montes
Fernando García Cuellar
Fortunato Quintanilla Lozano
Gabriel Berrueta Jácome
Gerardo Cantú García
Gerardo Cantú Sáenz
Gerardo Puertas Gómez
Gilberto de Hoyos Koloffon
Gloria Yael Cárdenas Bueno
Graciela González de Ortiz

Graciela Maldonado de Lorenzen
Graciela Reyes Pérez
Graciela Judith Elizalde Molina
Héctor Pro
Ileana Torres Guerrero
Ismael Flores Cantú
Janine Hadjópulos Coindreau
Jesús Alberto Ávila Camarillo
Jesús Carlos Drexel González
Jesús Ricardo Luna Fuentes
Jorge Luis Chapa Vela
Jorge Ocampo Candiani
José Antonio de Anda Lozano
José Gerardo Clariond Reyes Retana
Juan F. Llaguno Farías
Laura Vega de Bürtzmann
Leonor Cantú Guerrero
Lisbeth Patricia Rodríguez Contreras
Lorenzo Sánchez
Loreto Villarreal
Lucrecia Solano Marrino
Magdalena Marroquín de Sada
Marcela González de Galván
Margarita Fernández de Urquiza
María de la Luz García Luna
María del Rosario González R.
María Elena Cueva de Sáenz
María Esthela González de Villarreal
María Esther Guerra de González
María Esther Valero de Garza
María Eugenia Garza de Quezada
María Martha Rodríguez de
Quintanilla
María Teresa Alanís de Rodríguez
María Valentina Martínez Jiménez
Marianela Leal Rodríguez
Marina Benavides de Castilla
Mary Tere Abella
Mercedes Camelo de Hinojosa
Mercedes Tapia
Miguel Ángel Cantú Pérez
Miguel Guzmán Betancourt

Mireya Villarreal
Mirthala Hauger
Nicola Giberti Barbieri
Nora Gámez de Cortés Melo
Pedro García de la Garza
Pedro Villarreal Lozano
Raquel Garza de Treviño Cañamar
Ricardo Arquímedes Garza Gómez
Roberto Zambrano Villarreal
Rodrigo Velarde Ortiz
Rubén Alanís Albueme
Salvador Zorrilla Alcalá
Santiago Clariond Reyes Retana
Santiago González Hansmann
Sergio Rodríguez Villarreal
Sonia Gómez de Toussaint
Susana Canales de Odriozola
Victor Manuel Baena Rodríguez
Victoria Medina
Virgilio Garza Zambrano
Virgilio Javier Lozano Leal
Virginia Martínez de Butruille
Virginia Villarreal de Leal

VOLUNTARIO HONORARIO/ HONORARY VOLUNTEERS

Betty Maldonado de Beristain
Carmen Esthela Mendoza de Muñoz
Cristina Encinas de Ghosh
Edna Catalina Cano de Valdés
Gloria Guzmán Vega
Hortencia Martínez Carreón
Isabel Rodríguez Tienda
Javier García Barbosa
Juan Antonio Trujillo Vallejo
Marcia Adriana Moreno Cázares
Marisela Dávila Gómez
Margarita Rodríguez de Morales
Olga Cristina Ramírez Acosta
Rosa Elva Ramírez de Chapa

Sylvia Marroquín Ortega
Yolanda Ponce de León

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ se terminó de imprimir en el mes de abril de 2013 en los talleres de Offset Rebosón, en la Ciudad de México. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Sabon y Futura. Impreso en papel Bond blanco de 120 g. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

TOMORROW WAS ALREADY HERE was printed in April 2013 in the workshops of Offset Rebosón in Mexico City. Typeset in Sabon and Futura. It was printed on 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.

ya tomorrow already
aquí was el ma
already here ya
el mañana estuv



**Yaacov Agam, Julieta Aranda, Kenneth
Armitage, Herbert Bayer, Carol Bove,
Martha Boto, Fernando Bryce, Gerard Byrne,
Sergio de Camargo, Enrico Castellani, Carlos
Cruz-Diez, Hisao Domoto, Jean Dubuffet,
Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Adolph
Gottlieb, Johan Grimonprez, Barbara
Hepworth, Kiluanji Kia Henda, Július Koller,
Julio Le Parc, David Maljkovic, Dorit
Margreiter, Roberto Matta, Rita McBride,
Steve McQueen, Henry Moore, Matthias
Müller, Ben Nicholson, The Otolith Group,
Victor Pasmore, Toby Paterson, Rogelio
Polesello, Gio Pomodoro, Earl Reiback,
Pedro Reyes, Lynn Russell Chadwick,
Kasuya Sakai, Francisco Sobrino, Jesús
Rafael Soto, Simon Starling, Rufino Tamayo,
Victor Vasarely, Jane & Louise Wilson**

Revisado por J. GARCÍA

Julieta González

 **CONACULTA**



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



marca