



# COCODRILOS EN LA POZA

Los orígenes  
del Museo Tamayo  
en voz de  
sus protagonistas

## ÍNDICE

P. 6  
**PRESENTACIÓN**  
Alejandra Frausto  
Lucina Jiménez  
Magalí Arriola

P. 11  
**INTRODUCCIÓN**  
Magalí Arriola  
y Andrea Valencia

P. 19  
**LÍNEA DEL TIEMPO**  
Andrea Valencia

P. 37  
**COCODRILOS  
EN LA POZA**  
Magda Carranza,  
Cristina Gálvez,  
Juan Carlos Pereda,  
Guillermo Santamarina  
y Carla Stellweg  
con Patricia Sloane

P. 75  
**UN OCÉANO DE  
DIFERENCIA**  
Carla Stellweg  
con Magalí Arriola  
y Andrea Valencia

P. 101  
**SABÍA QUE ERAS  
FAMOSO PERO NO  
ENTENDÍA POR QUÉ**  
Robert Littman  
con Magalí Arriola  
y Andrea Valencia

P. 117  
**LA LIBERTAD  
DE IMAGINAR**  
Lucía García Noriega,  
Françoise Reynaud  
y Ana Zagury  
con Magalí Arriola  
y Andrea Valencia

P. 135  
**LANZARSE AL RUEDO**  
Cristina Gálvez  
con Magalí Arriola

P. 151  
**LOS AMIGUITOS  
DEL BOSQUE**  
Guillermo Santamarina  
con Andrés Valtierra

P. 171  
**¿Y AHORA QUÉ?**  
Willy Kautz,  
Tobias Ostrander  
y Taiyana Pimentel  
con Magalí Arriola

P. 197  
**UNA HISTORIA  
HILVANADA**  
Paola Santoscoy,  
Tatiana Cuevas,  
Daniela Pérez  
y Julieta González  
con Humberto Moro

P. 221  
**APÉNDICE  
MAÑANA EMPEZAMOS  
A LAS NUEVE**  
Juan Carlos Pereda  
con María Minera

P. 250  
**ÍNDICE ONOMÁSTICO**

México posee una fuerza cultural única que goza de un dinamismo muy amplio y diverso. Cuenta con las memorias sociales y las costumbres contemporáneas de grupos muy variados que, no obstante, conviven entre sí para formar nuestra identidad como nación. Las artes visuales son un terreno de la expresión creativa donde podemos reflexionar sobre esta riqueza cultural y las maneras en las que convivimos. A menudo, los artistas proponen una reinterpretación de nuestra propia historia para, a través de ella, plantear nuevas formas de enfrentarnos a las complejidades de nuestro presente.

El Museo Tamayo, creado por uno de los artistas modernos más importantes de este país, tiene como punto de origen una búsqueda por ampliar las formas en las que nos relacionamos los unos con los otros. El maestro Rufino Tamayo tuvo como proyecto personal conformar una colección de arte internacional y donarla al pueblo de México para que sus públicos pudieran tener acceso a las manifestaciones artísticas de diversos puntos del mundo, con el propósito de fomentar los diálogos sobre las maneras en las que se puede producir, estudiar y apreciar el arte en el país.

Como parte de las celebraciones del cuarenta aniversario de este museo, la Secretaría de Cultura se complace en presentar el proyecto editorial *Tamayo40*, un amplio estudio que da cuenta por primera vez de la historia de esta importante institución y, de manera paralela, plantea reflexiones sobre cómo se inscribió en el contexto cultural de los años ochenta y el papel que ha tenido en el escenario de la cultura nacional a lo largo de sus cuatro décadas de operación.

La publicación de este volumen refrenda el compromiso de la Secretaría de Cultura por impulsar las artes visuales, entendidas como plataformas que fomentan altos niveles de desarrollo social y que, a través de diálogos con esferas internacionales como los que realiza el Museo Tamayo, impulsan nuestra cultura a nivel global. Con ello, continuamos con la labor de fortalecer los ejes culturales en el país para dar paso a una sociedad más diversa e incluyente.

## EL MUSEO TAMAYO, UN ORGANISMO VIVO

Han pasado cuarenta años desde que Rufino Tamayo donó generosamente al pueblo de México las obras de arte contemporáneo de su colección, mismas que albergaría el museo que hoy lleva su nombre. Este gesto visionario del pintor oaxaqueño y de Olga, su esposa, no sólo hizo público el primer acervo de arte contemporáneo internacional en nuestro país, sino que colocó a la cultura artística mexicana en la escena global. Tamayo afianzó su obra y su nombre más allá de nuestras fronteras; logró que México fuera participe de un diálogo más amplio a través de sus instituciones museísticas; e impulsó la apreciación del arte contemporáneo del mundo. En una entrevista en la revista *Mi Ciudad* a propósito de la apertura del museo mencionó:

Yo como artista he llevado el nombre de México a través de mi obra a todo el mundo civilizado, de suerte que he cumplido; y lo que estoy haciendo ahora, y mi señora también porque ella participa en esto, lo estamos haciendo como ciudadanos con el deseo de enriquecer el acervo cultural con una cosa que me parecía indispensable como es la de tener un museo de arte internacional.

Desde su fundación en 1981, el Museo Tamayo se ha convertido en un espacio abierto a las corrientes y expresiones que nacen del intercambio cultural y que se manifiestan a través del arte. El Museo Tamayo nació como una iniciativa tripartita: se desarrolló gracias a la generosidad de Olga y Rufino Tamayo, al apoyo del Grupo Industrial Alfa de Monterrey y de la empresa Televisa, quienes aportaron en su momento los fondos para construir este edificio en un terreno donado por el Gobierno Federal. En 1986 el museo pasó a ser parte del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

A través del importante acervo de pintura, escultura e instalación, introdujo manifestaciones visuales que habían tenido poca presencia en México, lo cual enriqueció los debates sobre las posibilidades creativas y permitió a los visitantes apreciar de primera mano aquello que se sucedía en otras regiones de América Latina, Estados Unidos y Europa.

Hoy el Museo Tamayo forma parte de la Red de Museos del INBAL, desde donde contribuye a generar procesos y prácticas curatoriales, artísticas y de mediación en las que han participado destacadas figuras del mundo del arte internacional y nacional. En este momento en que el Museo Tamayo cumple cuarenta años, vive una profunda renovación de sus instalaciones, del cuidado de su arquitectura, del fortalecimiento de las medidas de seguridad para la conservación de sus bodegas y recursos tecnológicos, y a la vez, se incorpora al proyecto Chapultepec: Naturaleza y Cultura.

La pandemia COVID-19 puso a prueba a todo el mundo con un cierre prolongado de instalaciones. Podemos decir con orgullo que el Tamayo, así como todos los espacios de la Red de Museos del INBAL, supieron afrontar la incertidumbre y reinventarse en la digitalidad, para abrir nuevamente sus puertas, a partir de concebirse como espacios de refugio, con nuevos discursos y bajo la emoción colectiva de #VolverteAVer, frase que luego se socializó en muy diversos espacios culturales.

El Museo Tamayo vive un momento de transición que contribuirá a la generación de nuevas narrativas interdisciplinarias e interconexiones que darán un nuevo impulso a la

insistencia del propio Tamayo de que su museo fuera parte del circuito de instituciones que ya se encontraban en Chapultepec. En su nueva etapa el Tamayo explorará las ideas del museo verde, del museo expandido y abierto a las muchas voces, a las muchas miradas.

El INBAL ha encaminado esfuerzos para que los programas públicos y expositivos del Museo Tamayo respondan a la visión que el pintor oaxaqueño tuvo para el museo, por lo que se ha buscado darle una nueva presencia central a su colección, a través de una serie de conversaciones abiertas que alimenten nuevos discursos para hacer frente a las complejidades que nos toca vivir.

La exposición *Más allá de los árboles*, rinde merecido tributo al legado de Olga y Rufino Tamayo, al recuperar la historia del museo desde una mirada analítica y colectiva, que también queda plasmada en el proyecto editorial *Tamayo40*. Los volúmenes que conforman esta publicación relatan, por primera ocasión y de manera exhaustiva, la historia de la creación de este museo y reflexionan sobre el papel fundamental que ha tenido en la conformación de la escena nacional de las artes visuales.

Entre sus textos cabe resaltar los testimonios de primera mano de agentes culturales que han resultado clave para la historia del museo y su posicionamiento en el ámbito artístico actual, así como los ensayos que las y los curadores del museo prepararon como parte de su investigación. En un intento de analizar la trayectoria del museo a partir de la obra misma, también se ha incluido un breve recuento de las exposiciones más relevantes de las últimas cuatro décadas.

Tener una perspectiva histórica de las instituciones públicas que promueven las artes en el país, permite una comprensión más vasta de nuestro presente cultural. A través de ello, podemos contar con mejores herramientas para decidir hacia qué direcciones queremos encaminarnos, con vistas a conformar una sociedad más justa, abierta e incluyente, en la que el diálogo constante y la multiplicidad de perspectivas nos enriquezcan como personas, como instituciones y como país.

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura expresa su profundo agradecimiento a quienes integran y han formado parte de la Fundación Olga y Rufino Tamayo; gracias a su apoyo y acompañamiento, el museo cumple su propósito y compromiso para el tiempo futuro. Nuestro mayor reconocimiento a todas las personas que a lo largo de estos cuarenta años han hecho y siguen haciendo del Museo Tamayo un organismo vivo.

El 29 de mayo de 1981 inauguró en la Ciudad de México el Museo Tamayo con la colección de arte internacional que, tras casi una década de esfuerzos, el artista oaxaqueño ansiaba donar al pueblo de México. La concepción, gestación y apertura del museo tanto como una obsesión personal, una iniciativa cultural y un proyecto político, representó una iniciativa única en la que confluyeron los esfuerzos de la esfera privada como del gobierno federal, sentando un precedente en la manera en que podrían evolucionar las políticas culturales del país. Hoy, el relato de esta historia, y el debate público que abrió durante la década de los setenta y principios de los ochenta, dan cuenta de cómo su inauguración cimbró el imaginario social en cuanto a lo que era posible alcanzar en el ámbito de la cultura en México. Desde entonces, hemos visto un sinnúmero de propuestas artísticas y curatoriales desfilar por sus espacios que no sólo han sido generadoras de conocimiento, sino que nos han dado el privilegio de exponer, y de exponernos, ante una variedad de lenguajes y discursos artísticos.

Con motivo de la celebración del cuarenta aniversario del museo este 2021, emprendimos la publicación de tres volúmenes que recogen esta historia. El primero, *Más allá de los árboles*, es el catálogo de la exposición epónima que revisa desde distintas perspectivas algunos acontecimientos clave que sucedieron, dentro y fuera del museo, entre 1979 y 1981 —año en que se puso la primera piedra y en que inauguró el museo respectivamente—. *Cocodrilos en la poza* lleva a cabo un levantamiento de la historia oral en voz de los distintos protagonistas de este relato, y traza un primer esbozo de la historia institucional del museo y de la manera en que se fueron articulando sus programas y exposiciones. Por último, *Otra larga historia con muchos nudos* ofrece una cronología construida a partir de la documentación visual de las principales muestras que albergó y concibió el museo a lo largo de estos cuarenta años.

Más allá de constituir un debido reconocimiento a la iniciativa visionaria de Tamayo, esperamos que estos tres volúmenes, y el diálogo que se establece entre ellos, revelen la manera en que este museo ha jugado un papel clave para el desarrollo del arte contemporáneo en el país y su diálogo con el extranjero. Pues como lo afirmara el propio Tamayo durante el evento inaugural del museo, “La colección de arte contemporáneo internacional, que desde ahora queda alojada en este bello edificio [a lo que uno agregaría, las múltiples exposiciones temporales que a la postre albergaría], va[n] a demostrar que bajo el signo de la libertad es posible que el arte se encauce por muchos caminos y que esos caminos han de multiplicarse a medida que nuestro mundo se desenvuelva”.

La necesidad de trazar la historia del Museo Tamayo surge de un interés por empezar a desentrañar una vertiente más de la historia del arte contemporáneo en México a través de sus instituciones. Este relato no sólo nos habla de las circunstancias bajo las cuáles se creó el propio museo, sino del contexto más amplio que lo vio nacer y crecer. Nos habla, también, de la manera en la que, al paso del tiempo, su programación y demás actividades ejercieron una influencia sobre la escena local y sus distintos actores, y de cómo, a su vez, esta escena que lo albergó se fue consolidando e influenciando a la propia institución, que en el fondo siempre ha reflejado lo que se trama más allá de sus puertas.

En este sentido, rastrear los orígenes del Museo Tamayo implica necesariamente referirse a las distintas tribulaciones por las que tuvo que pasar Rufino Tamayo para sortear un contexto político y cultural que con frecuencia le era adverso. Fue a finales de los años sesenta y principios de los setenta cuando el artista oaxaqueño manifestó por primera vez su interés por crear un museo de arte contemporáneo internacional. Y aunque él tenía la clara intención de donar la primera colección de arte contemporáneo internacional a la par de un generoso acervo de su propia obra, la resistencia a la que se enfrentó fue tal, que tuvo que desplegar estrategias nunca antes vistas en la política cultural mexicana, como aliarse con la iniciativa privada para poder consolidar este proyecto. Hoy es lamentable que las acusaciones que se le hicieron a Tamayo de querer erigir en vida su propio mausoleo, provocaran el retiro de gran parte de la obra de su autoría del acervo original, que desde un inicio había ofrecido donar al pueblo de México. Sin embargo, su generosidad no se vio afectada y, en el último año de la construcción del museo, sumó más de cien obras de otros artistas a las que tenía previstas ceder.

Quizá a la larga —por el tipo de expectativas que este proyecto despertó y por las distintas confabulaciones que en su momento provocó entre la comunidad artística y la clase política de la época—, la creación del Museo Tamayo trascendió como una suerte de mito urbano acerca del cual existía poca información: se sabía a grandes rasgos que el museo inauguró el 29 de mayo de 1981, fruto de la iniciativa de Tamayo con el apoyo de Televisa y el Grupo Industrial Alfa de Monterrey, en un terreno donado por el Estado mexicano; y que, a raíz de un sonado pero misterioso desencuentro entre Rufino Tamayo y Emilio Azcárraga Milmo, el museo había pasado en 1986 a manos del INBAL.

El ejercicio de descifrar y desmitificar los relatos alrededor de la gestación del Museo Tamayo, tanto como una obsesión personal, una iniciativa cultural y un proyecto político, transformó a esta publicación en un importante reto editorial. Son pocas las fuentes que han investigado a profundidad el papel que jugaron sus múltiples actores y las narrativas encontradas de sus primeros años, hasta que pasó a ser gestionado por el INBAL. Aún más escasas son aquellas fuentes que han estudiado y/o historizado los años posteriores a dicha transición. Entre las primeras destacan las referencias a la visión de Tamayo respecto a su proyecto de legado y a la creación e inauguración del museo en la biografía escrita por Ingrid Suckaer; la crónica breve —y un tanto atropellada— de su fundación que incluye Olivier Debroise en su texto “De lo moderno a lo internacional: Los retos del arte mexicano”; los testimonios puntuales de sus distintos directores, recopilados en el capítulo “Una historia desde Chapultepec” del libro *Museo Tamayo*, publicado por Arquine con motivo de la ampliación del museo en 2012; el texto inédito “Museo Tamayo

Arte Contemporáneo. Apuntes para un posible anecdotario” del museógrafo Jorge Guadarrama escrito en 2014; y la tesina de María Cristine Galindo Adler, que abarca desde los primeros acercamientos de Rufino Tamayo al gobierno de Gustavo Díaz Ordaz hasta su incorporación al INBAL.<sup>1</sup> Si bien estos personajes y autores representaron una guía importante para poder empezar a reconstruir este relato, también revelaron una serie de lagunas y puntos ciegos que, en un primer momento, intentamos resolver remontándonos a las fuentes directas. Al entrevistar a sus principales protagonistas, buscamos esclarecer los turbulentos inicios del museo marcados por una serie de interrupciones causantes, en gran medida, de tanta opacidad. Sin embargo, la mirada lúcida que sólo permite el tiempo, hizo visible el que las tensiones derivadas de la alternancia entre gestiones y de los ajustes sobre el rumbo que debía tomar su programación, no hicieron sino fortalecer a la institución al obligarla a buscar una certeza jurídica y administrativa que terminaría por darle continuidad al proyecto de museo.

Así, el trabajo que llevamos a cabo se desarrolló sobre dos frentes. Por una parte, una tradicional y extensa investigación de archivo que permitió reconstruir una cronología para la que se rastrearon documentos que anteceden hasta por una década a la construcción del edificio, y se extienden hasta este 2021 en el que se cumplen cuarenta años de gestión activa. Para ello, se consultó el archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, donde pudimos adentrarnos a la correspondencia, minutas y notas personales del propio Fernando Gamboa, primer director del museo e importante aliado de Tamayo, quien lo acompañó desde la concepción de la institución hasta su materialización. Revisamos los documentos y fotografías que albergan el Centro de Documentación del Museo Tamayo, el Centro de Documentación Arkehia, UNAM, y la Colección y Archivo de Fundación Televisa —figura bajo la cual el museo operó en sus primeros años—. Asimismo, se revisaron los archivos del Museo de Arte Moderno desde donde se comenzó a recibir la colección internacional de Tamayo y desde donde Gamboa y Carla Stellweg trabajaron en el proyecto del museo por varios años antes de que comenzara la construcción del edificio. Además, se revisó la extensa colección hemerográfica y fotográfica del Archivo Tamayo, que reveló el importante papel que jugó la prensa en la construcción del debate ideológico que presentaba el instituir un museo de arte contemporáneo internacional. Por último, fue esencial aproximarse al archivo de la Fundación Olga y Rufino Tamayo (FORT), aliada imprescindible del museo y creada en 1989 por la primera directora bajo la administración del INBAL, Cristina Gálvez, con el apoyo directo de Olga y Rufino Tamayo, y el propósito de apoyar las actividades del museo.

Por otra parte, llevamos a cabo un levantamiento de una historia oral que surgió de la necesidad de documentar y resguardar el arduo y empecinado camino que siguió Tamayo para llegar a la inauguración de este museo, con el apoyo de cómplices circunstanciales y aliados incondicionales.

Al tratarse de una historia única, tan convulsa como accidentada, y tan llena de contradicciones, se volvió indispensable recurrir a la voz de sus participantes para reunir y contrastar sus testimonios personales y llevarlos a intercambiar sus puntos de vista. Mientras que la información que recabamos de manera factual y objetiva permitió elaborar la cronología que sirve de columna vertebral para el libro, los recuerdos y miradas subjetivas evidenciaron el que dicha historia no se articula únicamente con base a una secuencia de sucesos, sino que resulta del cúmulo de interpretaciones, afinidades y afectos que animan a sus distintas narrativas. Fue por eso también que buscamos replicar la calidez y espontaneidad de estos intercambios, al integrar una selección de imágenes de archivo que permitieran ilustrar las anécdotas, relaciones y complicidades que se tejieron entre sus protagonistas. Pues el recoger y encauzar los relatos recurrentes —como las frecuentes inundaciones del auditorio que, en sus primeros años, se ganó el mote de “la poza de los cocodrilos”, inspirando el título de este volumen—, las versiones divergentes y opiniones provocadoras no podrían sino enriquecer los entresijos de esta historia.

Aquellos a los que convocamos fueron parte fundamental de la gestación del museo, del desarrollo posterior de su programación y de la historia de sus exposiciones. Dado que era imposible llevar a cabo un diálogo exhaustivo con todos los que han jugado un papel en estos cuarenta años, optamos por entrevistar a los que, como Carla Stellweg, estuvieron involucrados desde su concepción como una iniciativa privada hasta que se volvió una entidad pública. Stellweg narra los inicios de su relación profesional con Gamboa, y se refiere a los ajetreados años que condujeron a la construcción e inauguración del museo, y que desembocaron, de manera un tanto abrupta, en la renuncia de Gamboa días después de la inauguración. Le sigue Bob Littman quien habla de su relación con el contexto local desde la dirección del museo y revisa el programa internacional que construyó sobre los primeros logros de la corta gestión de su predecesor Alberto Raurell, quien lamentablemente perdió la vida en un asalto. La entrevista de Littman se complementa con otras conversaciones en las que participan las principales integrantes de su equipo —Magda Carranza, Lucía García Noriega y Ana Zagury—, transmitiendo su entusiasmo por el arranque de un proyecto junto con Françoise Reynaud, quien fungió como directora interina tras la dimisión de Gamboa y la contratación de Raurell. Después de la partida de Littman, se integró Cristina Gálvez, quien no sólo fue la primera directora del Museo Tamayo cuando éste pasó a manos del INBAL, sino también quien tuvo la administración más longeva con doce años de gestión. Gálvez se refiere a la dificultad que significó el paso de ser una institución privada a ser una institución pública, tanto en términos financieros como de infraestructura material y humana. Se refiere también a la manera en que esta transición cimentó su relación (y la del museo) con Tamayo en la recta final de su vida, así como a lo importante y definitorios que fueron los primeros momentos de la FORT para lograr un apoyo sólido a la vida institucional del museo —un aliento incondicional que, al día de hoy, nos es indispensable seguir reconociendo y agradeciendo—. En este sentido, uno de los hilos que corren a lo largo de este libro y uno de sus temas principales, es precisamente la importancia de la relación de complicidad que se ha logrado construir durante años, no sin dificultad, entre lo privado y lo público. Cuando Tamayo se acercó a pedir el apoyo de Grupo Alfa y Televisa, no se imaginaba que estaría abriendo una brecha para que, en el futuro, el propio museo y otras instituciones culturales

1 Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, Ciudad de México: Praxis, 2000; Olivier Debrouse, “De lo moderno a lo internacional: Los retos del arte mexicano”, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992–2007)*, Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018; *Museo Tamayo*, Ciudad de México: Arquine/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015; María Cristine Galindo Adler, *La creación del Museo Rufino Tamayo: la colección y su exhibición en los primeros años*, tesina para obtener el título de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2018.



continuaran una búsqueda de aliados para llevar a cabo el ambicioso programa expositivo que deseaban desarrollar. Adicionalmente, la cruzada que inició para la concreción del museo y las dificultades que enfrentó con los acontecimientos de sus primeros años, ofrecen una reflexión sobre la sostenibilidad de las instituciones, en particular en lo que respecta al arte contemporáneo, pues la contemporaneidad —como nos enseña esta historia— no sólo es algo que se debe discutir y revisar de manera cotidiana, sino también por lo que se debe constantemente luchar.

A Gálvez le siguieron como directores Teresa Márquez, Osvaldo Sánchez, Ramiro Martínez, Sofía Hernández Chong Cuy, Carmen Cuenca y Juan Andrés Gaitán, cuyas gestiones fueron muy distintas entre sí y se fueron perfilando de la mano de sus curadores en la medida que la profesión se afianzó en el país de manera más formal. El crecimiento y la rearticulación del museo trajo también consigo un cambio en su configuración interna que se fue adaptando a la manera en que iba madurando la escena nacional mediante la profesionalización de sus cuadros. En este sentido es importante recalcar que el Tamayo ha sido sustancial para la formación de muchos de nosotros. De ahí también la importancia de recoger y conservar estas voces para ir escribiendo la historia en la medida en que se va construyendo, y desarticular la idea de que las instituciones son como monolitos impenetrables. Se trata más bien, de mostrar que éstas no son sino el resultado de los encuentros y desencuentros, de la colaboración y los esfuerzos de quienes las forman y las disfrutan. Por ello, decidimos abordar la fase que corresponde a los años posteriores a la gestión de Gálvez mediante una serie de entrevistas y conversaciones con los curadores que participaron de manera más activa en la historia de las exposiciones del museo. A manera de introducción, Guillermo Santamarina —uno de los principales agentes independientes que más ha contribuido al desarrollo de la escena artística del país— habla de su breve paso por el Tamayo como investigador, una de las figuras que sin duda antecede a la del curador. Como si se tratara de un rito iniciático, el Museo Tamayo se ha convertido para muchos curadores en una fase fundamental de su formación, tal como se observa en las siguientes dos conversaciones con algunos de los primeros curadores del museo: por un lado Tobias Ostrander, Taiyana Pimentel y Willy Kautz; y por otro, Tatiana Cuevas, Paola Santoscoy, Daniela Pérez y Julieta González, quienes dan cuenta de la importancia de su paso por la institución como un proceso formativo, así como de los giros, las visiones y las perspectivas mediante las cuales, de la mano de sus directores, dieron forma a la programación.<sup>2</sup> Por último, incluimos también un intercambio epistolar entre Juan Carlos Pereda, subdirector de Colecciones del museo y uno de sus colaboradores más tempranos, y la crítica de arte María Minera. Fiel acompañante de Tamayo, de su obra y su colección, Pereda comparte desde una perspectiva muy personal sus primeras incursiones en el universo privado de Olga y Rufino, la pasión de este último por el coleccionismo de arte prehispánico y contemporáneo, y la manera en que estas y otras experiencias hicieron madurar su relación con los Tamayo, llevándolo a ser el custodio y estudioso más importante de su legado.

2 Estas conversaciones establecen un diálogo directo con *Otra larga historia con muchos nudos*, el volumen que acompaña a esta publicación y que recoge la documentación visual de cerca de 150 exposiciones que se han llevado a cabo en el museo a lo largo de estos cuarenta años.

Si bien esta publicación refleja varios cambios generacionales al ofrecer una serie de reflexiones retrospectivas —cuarenta años son cuarenta años—, aún permanece claramente enraizada en el presente, pues las voces de quienes participan siguen activas y sus experiencias en el museo continúan siendo parte de nuestro panorama artístico. En este sentido, creemos que un cambio generacional no debe terminar con el relevo institucional, sino que ha de propiciar un diálogo con las siguientes generaciones que apunte a las circunstancias que moldearon el presente y —¿por qué no?— comparta las enseñanzas de otros tiempos, para seguir visualizando el futuro.

Muchos de estos testimonios dan cuenta de cómo la inauguración del museo cimbró el imaginario social en cuanto a qué era posible llevar a cabo en el ámbito del arte una vez abierto el “cerco nacionalista” del que tanto padecía Tamayo, contribuyendo así a que se gestaran otros proyectos de esta índole como el hoy desaparecido Centro Cultural/Arte Contemporáneo.<sup>3</sup> Pues antes que percibir el distanciamiento entre Tamayo y Azcárraga Milmo como un rompimiento, quizá convenga entenderlo como un primer paso hacia la diversificación de la escena artística contemporánea y la pluralización de la oferta cultural en el país. Desde esta perspectiva, la historia del museo también va de la mano con la del edificio que lo alberga. Para Tamayo era indispensable que la construcción se llevara a cabo en la primera sección del Bosque de Chapultepec, un lugar estratégico en términos de accesibilidad e idóneo por su cercanía a otras dos instituciones pilares de la ciudad que el Tamayo vendría a complementar: el Museo de Arte Moderno (MAM) y el Museo Nacional de Antropología e Historia. A esto mismo respondió el proyecto original desarrollado por Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León, un edificio que desde sus orígenes fue pensado para integrarse a su entorno natural. Y así como las limitaciones que presentó la construcción original impactaron la manera en que se desarrolló su programación, la ampliación del edificio en 2012, realizada por González de León, permitió entre otras cosas remediar la falta urgente de un espacio que mostrara simultáneamente la colección, la obra del propio Tamayo y un programa curatorial dinámico, rico y coherente que permitiera que el museo avanzara a la par de su propio tiempo. Con ello se atendía finalmente uno de los puntos de rompimiento entre Tamayo y Azcárraga Milmo, impactando en forma definitiva la manera en que se conceptualizaron y desarrollaron sus exposiciones durante los años que siguieron. En 2021, los trabajos de remodelación como parte del Nodo de Artes Visuales del proyecto Chapultepec: Naturaleza y Cultura, no sólo buscaron devolverle al edificio algunos de sus rasgos originales, sino también mejorar las condiciones de resguardo y conservación de un inmueble que alberga hoy lo que es la colección pública de arte contemporáneo internacional más importante del país.

3 “Creemos muy sinceramente que nuestro país va conquistando ya un lugar de cierta significación en el orden internacional, y en consecuencia nos parece que es tiempo de que el campo de la cultura rompa definitivamente ese asfixiante cerco nacionalista que le ha impedido hasta ahora, una franca y abierta comunicación con los demás países de la Tierra, compartiendo con ellos nuestras afortunadas experiencias, pero reconociendo también el valor de las de ellos, utilizándolas sin prejuicios en nuestro propio beneficio.” Rufino Tamayo citado en: Enrique Castillo Pesado, “Ad-Hoc”, *El Universal*, sección social, 30 de mayo de 1981.



Por último, no nos queda más que agradecer a todos los que, de una forma u otra, participaron y nos acompañaron en la elaboración de este libro —Magda Carranza, Andrea Cuevas, Tatiana Cuevas, Cristina Gálvez, Lucía García Noriega, Julieta González, Willy Kautz, Robert Littman, María Minera, Humberto Moro, Tobias Ostrander, Juan Carlos Pereda, Daniela Pérez, Taiyana Pimentel, Françoise Reynaud, Guillermo Santamarina, Paola Santoscoy, Patricia Sloane, Carla Stellweg, Andrés Valtierra y Ana Zagury— a lo largo de más de un año en el que, a pesar de (o quizás debido a) la distancia impuesta por la pandemia, las conversaciones y entrevistas virtuales se dieron con gran entusiasmo y calidez. Agradecemos también a quienes nos acompañaron en espíritu —a Olga y Rufino Tamayo, Fernando Gamboa, Alberto Raurell, Márgara Garza Sada y Emilio Azcárraga Milmo—, quienes, a través de sus familiares y diferentes legados, alimentaron de manera constante esta investigación. De igual manera, agradecemos a quienes, aunque no aparecen en esta publicación, aportaron sus testimonios y saberes, entre ellos Carmen Gaitán y Beatriz Gutiérrez Moyano, quienes trabajaron en el MAM [Museo de Arte Moderno] con Gamboa al momento de la inauguración del Museo Tamayo; a Mauricio Fernández, allegado a Olga y Rufino Tamayo e hijo de la gran impulsora del proyecto del Museo Tamayo, doña Márgara Garza Sada; y a Gaspar Rionda, entonces vicepresidente de Relaciones Públicas de Televisa y quien supervisó la construcción e inauguración del museo. Además, queremos expresar nuestro agradecimiento a Julio Álvarez, María Eugenia Bermúdez, Duani Castello, Patricia Gamboa, Vanesa Fernández, Sol Henaro, Alejandra Moreno, Mónica Oliva y Silvia Vega, con quienes consultamos dudas, corroboramos datos, nos facilitaron materiales y proporcionaron luz en diversos momentos de la elaboración de esta publicación. Por último, hemos de extender un profundo reconocimiento a todos aquellos que han jugado un papel instrumental en la historia del Museo Tamayo y cuyas voces no pudieron figurar en este volumen, pero a quienes seguramente habrá otras ocasiones de involucrar en la medida en que sigamos mapeando y documentando la historia del quehacer artístico del país a través de sus instituciones.



Carla Stellweg y Rufino Tamayo, ca. 1980.



José López Portillo, Fernando Gamboa y Carla Stellweg en la inauguración del Museo Tamayo, 29 de mayo de 1981.

ca. 1966–1970

1971

ca. 1972

El artista Rufino Tamayo expuso por primera vez su idea de crear un museo dedicado al arte contemporáneo internacional ante el entonces titular del gobierno federal, el presidente Gustavo Díaz Ordaz.<sup>1</sup> Sin embargo, al ejecutivo no le interesó el proyecto por carecer de potencial turístico. Según acusó Tamayo en diversas entrevistas y de acuerdo a sus comentarios recogidos en notas periodísticas posteriores, desde la perspectiva de Díaz Ordaz, un museo de arte internacional no sería un atractivo para los extranjeros que visitaban México, ignorando la posibilidad de ofrecer un museo de obras internacionales para el pueblo mexicano.<sup>2</sup>

Tamayo habló por primera vez con la prensa respecto a los planes que tenía para perpetuar su legado. Su interés constaba en donar su colección de piezas prehispánicas a un museo en Oaxaca, al tiempo que iniciaba una colección de pintura contemporánea internacional, que también donaría al pueblo de México.

Olga y Rufino Tamayo comisionaron el diseño arquitectónico del futuro Museo de Arte Contemporáneo Universal —como inicialmente imaginó nombrarlo Tamayo— a los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky. El pintor les solicitó considerar el Bosque de Chapultepec en la Ciudad de México como ubicación del museo, lo que se convirtió en una condición indispensable para su construcción.<sup>3</sup>

1 Beatriz Reyes Nevares, “Existencia pródiga la de Rufino Tamayo”, *El Día*, 6 de septiembre, 1982, p. 6.  
2 María Teresa Ponce de Hurtado, “Rufino Tamayo: su arte, su legado, su vida, su pensamiento”, *El Sol de México*, 15 de julio de 1971, p. 15.

3 Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, en el oficio “La arquitectura del museo”, Ciudad de México, 29 de mayo de 1981. Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, Ciudad de México.

Se iniciaron las gestiones de importación de obras adquiridas por Rufino Tamayo para formar su colección de arte contemporáneo internacional. Para ello, a través de acuerdos con Víctor Bravo Ahuja, secretario de Educación Pública; Luis Ortiz Macedo, director general del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); y Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno (MAM), se establecieron facilidades para que el MAM gestionara los permisos de importación y almacenamiento de la colección en sus instalaciones.<sup>4</sup> Más tarde, el Museo de Arte Carrillo Gil también resguardaría parte de la colección. En 1980, el Estado condonó el pago de impuestos por la importación definitiva de estas obras dada la intención de Tamayo de donarla al pueblo de México.<sup>5</sup>

Coincidiendo con el cuarenta aniversario del matrimonio de los Tamayo, se inauguró el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo en la ciudad natal del artista, Oaxaca. Con un decreto emitido el 31 de mayo de 1971, el Estado donó al pintor y a su esposa una casona del siglo XVIII en el centro de la ciudad que restauró el arquitecto Ignacio Cantú, para albergar un acervo de 1,300 piezas prehispánicas que coleccionaron los Tamayo durante más de dos décadas.<sup>6</sup> La colección se formó con un criterio estético, antes que histórico o arqueológico, que hasta la fecha se refleja en el diseño museográfico que estuvo a cargo de Gamboa.

Rufino Tamayo dirigió una carta al presidente Luis Echeverría después de algunas pláticas previas, en la que planteó la importancia de construir un museo de arte contemporáneo internacional en México. Entre las razones que expuso, habló de una laguna imperdonable en el panorama cultural, haciendo referencia a la falta de un centro que exhibiera arte contemporáneo de otros países. En la misiva, Tamayo prometió donar un acervo de obras relevantes de arte contemporáneo internacional, a cambio de que el gobierno donara el edificio para albergar dicha colección, cuyo valor superaba el de la construcción del museo. El artista donaría al menos cien obras, de las cuales treinta serían de su autoría. Además, prometió heredar la totalidad de su fortuna al futuro museo, con excepción del patrimonio correspondiente a su esposa, Olga.<sup>7</sup>

Por petición de Rufino Tamayo, Gamboa preparó un escrito para exponer las razones del porqué el nuevo museo debía ubicarse en Chapultepec. En él hizo énfasis en la importancia de crear un circuito cultural, en conjunto con el Museo de Antropología, el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) y el Museo de Arte Moderno; destacó el interés —que existía desde dos generaciones previas— por incrementar el legado cultural en Chapultepec, con el ejemplo del intento fallido de construir un museo nacional de artes plásticas. Destacó, asimismo, que la arquitectura del museo se adaptaría al espacio abierto del bosque, para evitar sacrificar áreas verdes y cuidar la altura natural.

Tamayo declaró a la prensa que el entonces secretario de Hacienda y Crédito Público, José López Portillo, había anunciado la autorización de la construcción del museo en la primera sección del Bosque de Chapultepec, y que se asignó una partida de 5 millones de pesos para la realización del proyecto.<sup>8</sup>

Rufino Tamayo anunció a la prensa que el proyecto de construcción había sido detenido por el presidente Echeverría. En un artículo indicó que la partida de 40 millones de pesos de la Secretaría de Educación Pública destinada al museo, se usó para otros propósitos. Además, mencionó que Octavio Senties Gómez (entonces jefe del departamento del Distrito Federal), Bravo Ahuja y sus ayudantes le habían sugerido cambiar el nombre de Museo de Arte Contemporáneo Universal por el de Museo Rufino Tamayo.<sup>9</sup>

4 Correspondencia entre Rufino Tamayo y Fernando Gamboa, 2 de julio de 1985. Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa.

5 Correspondencia entre Rufino Tamayo y Juan José Bremer, 10 de junio de 1980. Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa.

6 “Será creado el Museo Tamayo en Oaxaca”, *Mujeres. Suplemento cultural*, 31 de mayo de 1971.

7 Correspondencia entre Rufino Tamayo y Luis Echeverría, 28 de noviembre de 1974. Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa.

8 “En agosto de 1976 se estará terminado el Museo de Arte Contemporáneo Mundial Rufino Tamayo”, *Excelsior*, 21 de octubre de 1975.

9 Elena Poniatowska “Tamayo: ni Reyes ni Caso donaron sus bibliotecas... ¡las vendieron!”, *Novedades*, 5 de abril de 1976.

José López Portillo inició su gestión como presidente. No se cuenta con información oficial sobre los mecanismos que permitieron la reactivación del proyecto.

Rufino Tamayo tuvo un acercamiento con Marga Garza Sada y Emilio Azcárraga Milmo para hablarles de su proyecto de museo y colección. Un logro inédito fue la gestión de una alianza tripartita de participación proporcional entre el gobierno del Estado, una persona física —Rufino Tamayo— y dos personas morales —Grupo Industrial Alfa y Televisa—. Esta alianza fue novedad en la política de un estado monolítico y fue ampliamente criticada. El acuerdo entre las partes fue que el Estado donaría el terreno, mientras que el Grupo Industrial Alfa y Televisa S.A. se encargarían de financiar la construcción que llevaría a cabo la empresa ICA. Bajo estos acuerdos, Garza Sada, con una trayectoria e interés en la cultura, se encargó de estructurar la operación del museo, y los dos socios cubrieron los costos operativos y administrativos.

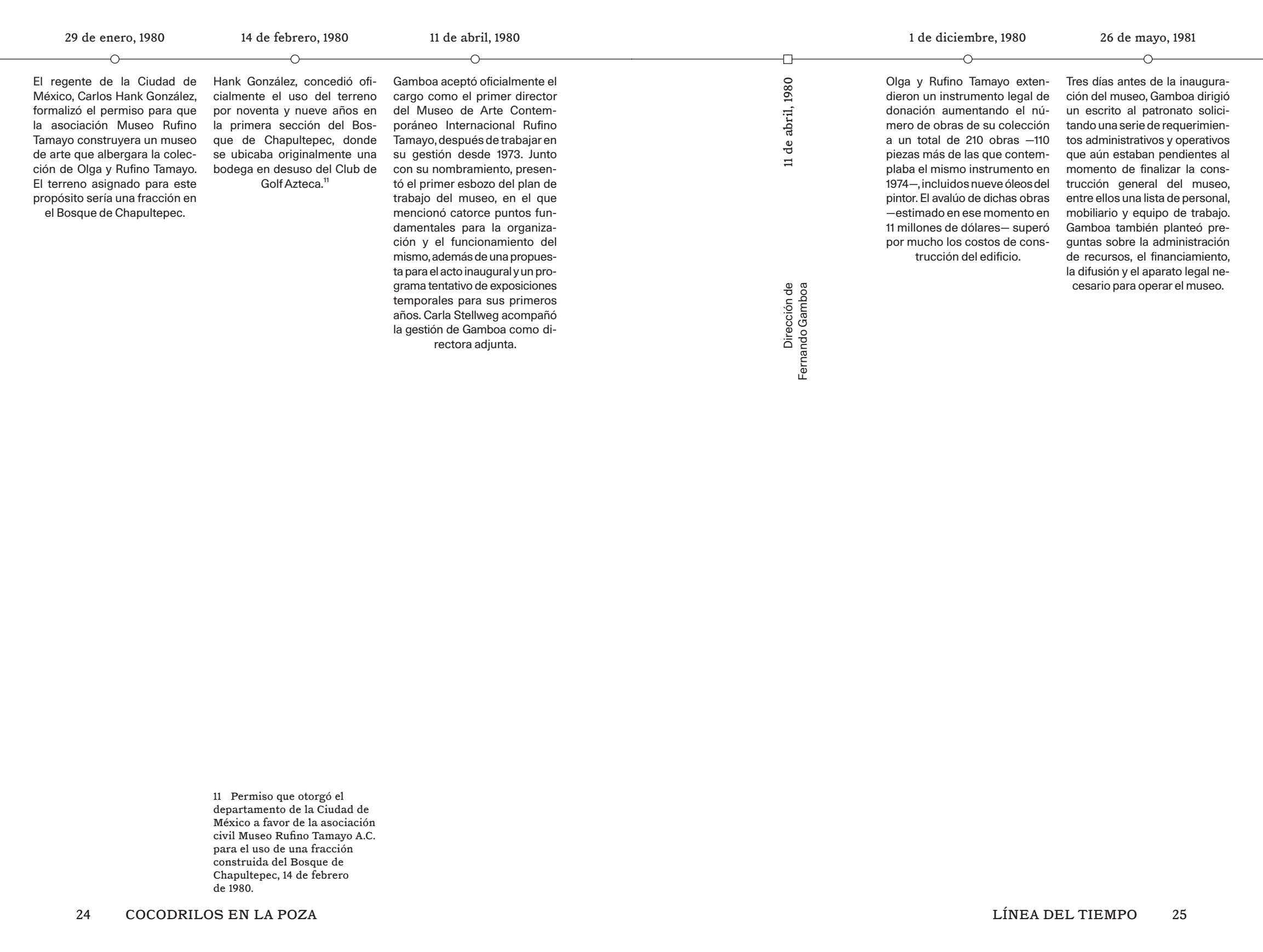
Pedro Ramírez Vázquez, secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas de la Ciudad de México, y Porfirio Muñoz Ledo, secretario de Educación Pública, autorizaron la continuación de la construcción del museo.

Se estableció la asociación civil sin fines de lucro Museo Rufino Tamayo A. C.<sup>10</sup> El objeto social de la asociación sería realizar la construcción, integración y funcionamiento de un museo “en memoria del pintor Rufino Tamayo”; su principal función sería realizar exposiciones de arte con fines de fomento y difusión cultural, así como la obtención de recursos para estos fines. Al frente de la asociación se nombró a Garza Sada como presidenta; como vocales, a Miguel Alemán Valdés, Miguel Alemán Velasco, Azcárraga Milmo, Rufino Tamayo, Antonio Araiza, Antonio Gutiérrez Prieto y Amparo Espinosa Iglesias de Serrano; como secretario, a José Luis Barroso.

Olga y Rufino Tamayo, a través de un instrumento legal, firmaron una promesa de donación en la que declararon que las obras de la colección eran de su exclusiva propiedad y que se adquirieron con la única finalidad de formar una colección que incrementaría el patrimonio cultural del pueblo mexicano. En el documento, Rufino declaró que a la formación de dicha colección le había dedicado el esfuerzo de su vida entera. Con este contrato, los Tamayo prometieron donar las 206 obras que constituían su colección al Museo Rufino Tamayo A.C. La promesa de donación se dio con la condición de exponer la colección de forma permanente dentro del museo. Dispusieron también que, en caso de que la asociación civil desapareciera, la colección pasaría a ser patrimonio nacional.

Sin comunicación a la prensa, se inició la construcción del edificio del Museo Tamayo en Chapultepec. Entre las acciones insólitas para la construcción, destacó la adquisición de una mina de arena que garantizaría un color uniforme en todo el edificio. Durante este proceso, comenzaron los problemas hidráulicos provocados por el nivel freático del terreno.

10 De acuerdo al Acta notarial 26,881, emitida el 18 de abril de 1979 por la Dirección General Jurídica y de Estudios Legislativos. Archivo del Museo Tamayo.







Dirección de  
Françoise Reynaud

1983

23 de marzo, 1983

En una asamblea extraordinaria de la asociación Museo Rufino Tamayo A.C., se formalizó un convenio para que Fundación Televisa supervisara la administración y operación de dicha asociación civil.

23 de mayo, 1983

Los estatutos de la asociación civil se reformaron. Entre los cambios realizados, se designó como vicepresidente a Azcárraga Milmo en representación de Televisa S.A. y se ampliaron los objetivos de la A.C. para poder realizar exposiciones temporales en otros museos nacionales e internacionales, realizar actividades de mantenimiento y conservación de la obra y bienes de la A.C., y adquirir obras de arte.

Septiembre, 1984

Azcárraga Milmo invitó al estadounidense Robert Littman como director ejecutivo del Museo Tamayo. A su llegada, creó una programación ambiciosa y ágil para la institución. Durante esta gestión, la colección de Olga y Rufino Tamayo se resguardó por temporadas para dar prioridad a las muestras temporales.

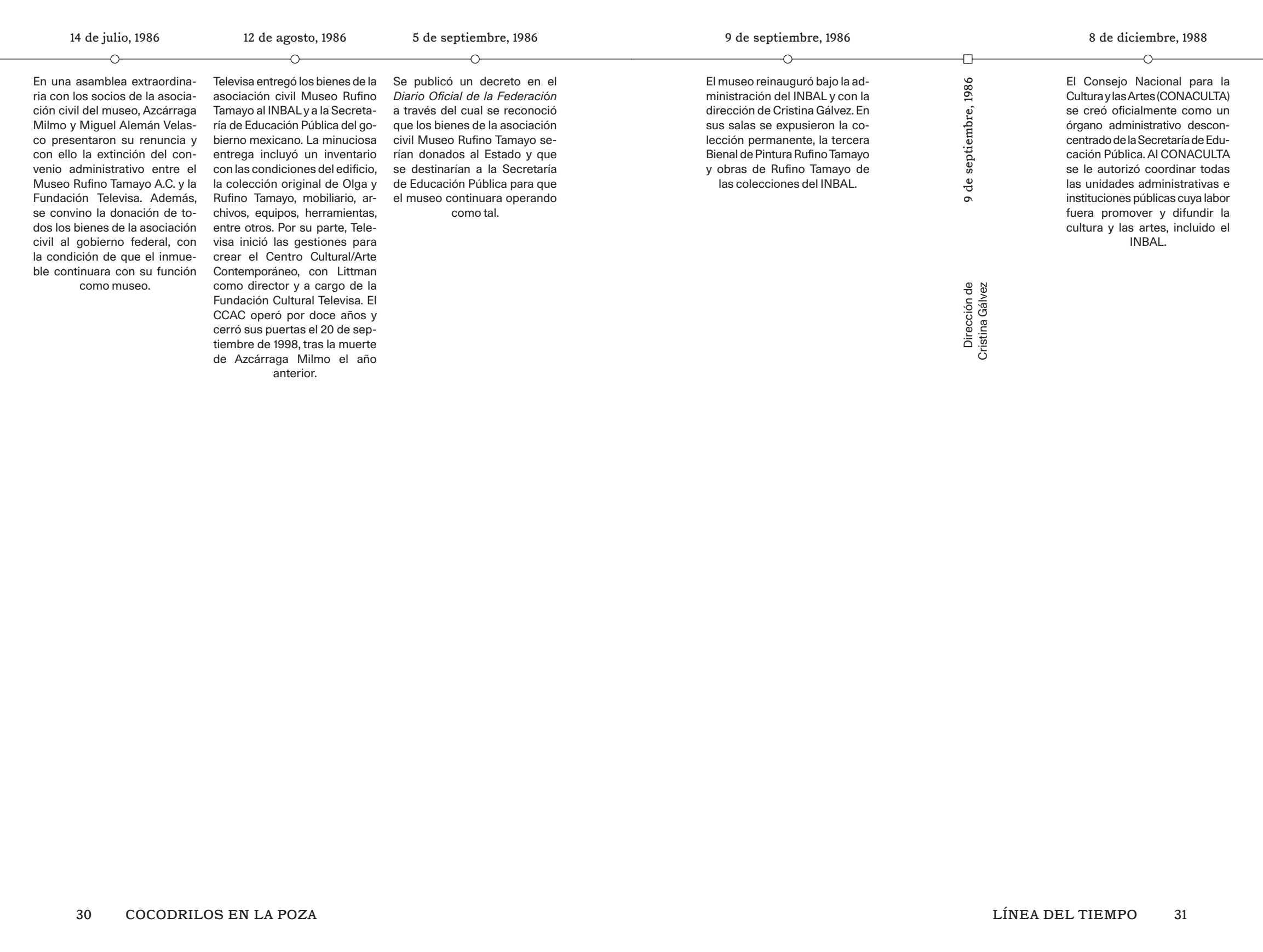
Septiembre, 1984

Dirección de  
Robert Littman

1986

Al cabo de dos años con Littman al frente de la dirección, Rufino Tamayo consideró que su programa se alejaba del objetivo primordial del museo: acercar al público mexicano a la colección de arte contemporáneo internacional que había conformado junto con su esposa durante varios años. Este desacuerdo generó diversos desencuentros públicos que culminaron en una amenaza de huelga de hambre por parte de Tamayo, hasta que el presidente Miguel de la Madrid escuchara su caso.







7 de septiembre, 2015

Después de la desaparición del CONACULTA, el gobierno de México creó la Secretaría de Cultura como el órgano del que dependería el INBAL.

16 de febrero, 2016

Dirección de  
Juan Andrés Gaitán

17 de septiembre, 2019

Dirección de  
Magali Arriola

29 de mayo, 2021

El Museo Tamayo celebra cuarenta años de una labor ininterrumpida, dando vigencia a la vocación que le dieron sus creadores, Olga y Rufino Tamayo.



Inauguración del Museo Tamayo, 29 de mayo de 1981.

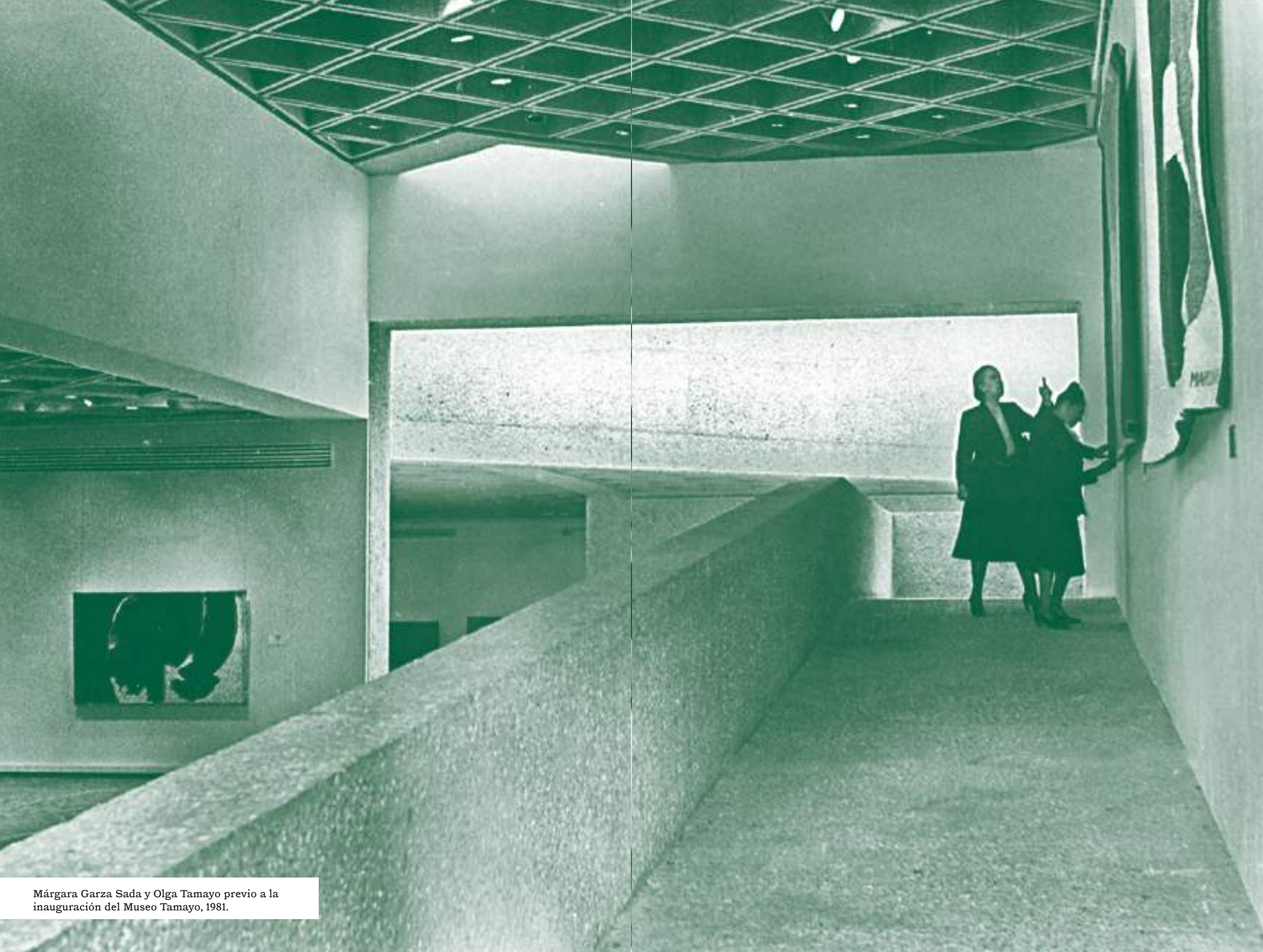
# COCODRILOS EN LA POZA

Magda Carranza,  
Cristina Gálvez,  
Juan Carlos Pereda,  
Guillermo  
Santamarina  
y  
Carla Stellweg  
con  
Patricia Sloane



Marcos Kurtycz y Juan Acha durante la presentación del performance *Kontrol Remoto*, Museo Tamayo, 1987.





Márgara Garza Sada y Olga Tamayo previo a la inauguración del Museo Tamayo, 1981.





Rufino Tamayo, José López Portillo, Fernando Gamboa y Carla Stellweg en la inauguración del Museo Tamayo, 29 de mayo de 1981.





Pierre Levai y Olga Tamayo, Oaxaca, ca. 1977.

## COCODRILOS EN LA POZA

**Patricia Sloane** Me gustaría comenzar en orden cronológico para no perder de vista que estamos historizando una realidad que todos nosotros compartimos. Sobre todo, para llenar los vacíos que hay en la curiosidad del gremio y del lector de esta historia que se está fraguando.

Quiero empezar con Carla y con Magda porque son las que trabajaron con Fernando Gamboa en el Tamayo en ese momento. El proyecto se aprobó en 1977 por el entonces presidente [José] López Portillo después de muchos intentos previos, eso quiere decir que seguramente en el 78 fue que empezaron a trabajar en un programa más formal para hacer tanto el edificio como la organización interna de este museo. Lo primero que debe quedar claro es que el terreno era del Estado, la administración supuestamente era de Televisa y el dinero venía tanto de Grupo Alfa como del mismo Televisa. ¿Cómo se manejaba la información cuando ustedes, Carla y Magda, trabajaban al interior del Museo de Arte Moderno con Gamboa? ¿Cómo se compararía y quiénes estaban en la jugada? Porque hacia afuera todo esto se manejaba de una manera muy sigilosa...

**Carla Stellweg** Como en los hechos, el *cast of characters* o la gente involucrada en el proyecto fue cambiando, habían diferentes personajes que venían sobre todo a la casa de los Tamayo. En el Museo de Arte Moderno no tuvimos discusiones acerca de la creación del museo, hasta que no se dio la autorización —que fue en 1977—, ¿verdad, Patricia?

Nosotros —Gamboa y yo—, empezamos a trabajar directamente en el proyecto del museo hasta el 78 o 79. No estábamos planeando una programación, sino evaluando la colección que estaban dando los Tamayo para, a partir de ahí, definir qué posibilidad de programación habría en los años venideros una vez que se inaugurara.<sup>1</sup> Pero como todos sabemos, o deberíamos de saber, Fernando renunció el día siguiente de la inauguración. Fue muy difícil. El personal que estaba involucrado en la formación del museo tenía diferentes opiniones, así como muchas formas de ver la posibilidad de que este museo se hiciera de una manera profesional y a nivel internacional. Eso fue sumamente peleado, muchas veces a contrapelo, y se posponía para la siguiente reunión; hasta que se tomara la decisión, se volvía a hacer un *petit comité* en casa de los Tamayo para discutir de nuevo el tema.

**PS** ¿Y quiénes eran esos participantes *on and off* de las juntas?

**CS** Bueno, Márgara Garza Sada, los del Banco Nacional de México, los posibles patrocinadores, más bien los del patronato de a poquitos, porque también estuvieron participando en algunas reuniones. Pero principalmente eran los del Tamayo, doña Márgara con su gente de Monterrey, y la gente de Televisa que estaba al pendiente, pero mandaban a

1 El Museo Tamayo se inauguró el 29 de mayo de 1981 bajo el nombre oficial del Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo.



otras personas. No recuerdo haber visto ni a [Emilio] Azcárraga [Milmo] ni a Paula Cusi en la casa de los Tamayo en esas épocas. Eso fue después...<sup>2</sup>

PS ¿Después de ser inaugurado el museo?

CS No, una vez que ya se había formado el patronato, para entonces toda esa gente participaba, pero ya no era en la casa de los Tamayo, sino en el propio museo que ya se estaba construyendo. Ahí se hacían las juntas del patronato y, si mal no recuerdo, estaban [Agustín] Legorreta Chauvet y obviamente Mágara.

PS ¿Cómo eran las reuniones de trabajo? Por ejemplo, con los arquitectos y el programa técnico, ¿quién estaba a cargo de darles a los arquitectos este programa de las bodegas, las salas de exhibición, los materiales, etc.?

CS Fue una combinación entre Fernando Gamboa y los Tamayo, y algunas inferencias que yo pude tener con base en ciertos libros que había traído de Nueva York sobre la fundación de ciertos museos y de su infraestructura. De ahí a que los arquitectos decidieran cómo utilizar esa información para hacer el diseño específico de las salas. Yo me acuerdo que Abraham [Zabludovsky] y Teodoro [González de León] visitaron algunos museos en Nueva York.<sup>3</sup> La construcción tuvo muchísimos problemas por el tipo de terreno. Por ejemplo, cortaron el tepetate y se inundó el auditorio del museo —aquello parecía una poza de cocodrilos—, qué sé yo, todo era de espanto. Los pobres albañiles muy mareados porque era una humareda bajo tierra, salieron corriendo como cucarachas de ahí. Aparte, en esa época fumaban muchísima mota, fue una experiencia única. Estábamos a punto de traer camiones para meter la obra que se encontraba en casa de los Tamayo en unas bodegas y de repente nos fuimos para arriba, no me acuerdo a qué sala, para trabajar en el inventario de las obras de la colección que estaban donando, en el que participaron algunas personas que yo invité, entre ellos Olivier Debroye, que también estuvo un rato conmigo haciendo las fichas.

PS ¿Desde cuándo empezaron los Tamayo a adquirir obra?

2 Al momento de la fundación del museo, en 1981, el patronato estaba integrado por el ex presidente Miguel Alemán Valdés, como presidente de honor; Mágara Garza Sada (coleccionista del Grupo Industrial Alfa), como presidenta; Juan Morales Doria (GIA) y José Barroso Chávez (Cerillera La Central), como vicepresidentes; José Luis Barroso Montull (Grupo Bimbo), como secretario; Miguel Alemán Velasco (Televisa), Antonio Ariza (Casa Pedro Domecq), Emilio Azcárraga Milmo (Televisa), Antonio Gutiérrez Prieto (Constructora Gutsa), Agustín Legorreta Chauvet (Banamex), Rómulo O'Farril Jr. (Televisa), Amparo Espinoza de Serrano (Fundación Amparo), y Olga y Rufino Tamayo, como vocales.

3 Entre los museos que visitaron los arquitectos, no sólo en Estados Unidos sino también en Europa, se encuentran el Louvre en París, la Tate Gallery en Londres, el Rijksmuseum en Ámsterdam, el Centre Pompidou en París, la Fundació Joan Miró y el Museu Picasso en Barcelona, el Guggenheim Museum y el Metropolitan Museum of Art en Nueva York, entre otros.

CS Diría que empezaron a coleccionar desde los años sesenta, pero ya a tener una colección de arte moderno y contemporáneo, más bien internacional con miras a hacer este museo, calculo que se empezó —Juan Carlos me puede corregir— en los setenta.

Juan Carlos Pereda Sí, de hecho, en algunas conversaciones con Olga, y luego con un refrendo en algunas entrevistas a Tamayo, la adquisición de obras empezó en el 72.<sup>4</sup> Ahí Tamayo menciona haber adquirido el cuadro de [Antoni] Tàpies, por ejemplo, que estuvo colgado en el salón de piano de Olga. Cuando fue por primera vez a trabajar a los talleres de Polígrafa, en Barcelona, las hermanas Pecanins, quienes tenían una galería en la Ciudad de México, según comentaban ellas mismas, presentaron a Tamayo con Joan Miró y Tàpies. Sin embargo, Olga había adquirido la obra de Miró en una subasta de Sotheby's y no para la colección del museo, sino para ella misma, porque la pieza pertenecía a una serie en homenaje a Erik Satie, a quien ella admiraba.

PS En esta selección de obra adquirida, ¿nunca eran consultados los socios del museo, es decir, Televisa y Grupo Alfa?

CS No, porque eso fue en los setenta, antes de que se hiciera el patronato. Después de esto es probable que hayan ventilado sus sugerencias, pero de ahí a que Olga y Rufino las hayan seguido creo que era un poco azar.

JCP Hemos tratado de localizar facturas y recibos de las obras que adquirieron Olga y Rufino Tamayo, pero no hemos logrado dar con el cien por ciento de estos documentos. Algunas obras provienen de galerías como La Galerie de France y Denise René en París, Galleria D'Arte del Naviglio en Milán,<sup>5</sup> Martha Jackson y Marlborough en Nueva York, y Adler-Castillo en Venezuela. Hay indicios de que Pierre Leval y Fernando Gamboa sugirieron la adquisición de alguna pieza.

PS Bueno, ya nos acercamos a la apertura del museo. Hay una percepción de que Tamayo a última hora decidió, o alguien decidió, complementar la colección con obra de artistas mexicanos, así que aceptaron donaciones, ¿cómo fue ese mecanismo?

CS De lo que recuerdo, el museo ya estaba por abrir y muchos de los artistas, en particular los de La Ruptura, estaban muy interesados. Esperaban que también ellos pudieran estar representados en esta colección. [Francisco] Toledo ya estaba, aunque no pertenecía a ese grupo. Habían otros artistas que ya estaban en la colección. Creo que Brian Nissen

4 Hacia 1979 y 1980, de acuerdo al archivo del Museo Tamayo, la colección de Rufino Tamayo estaba conformada por obras de artistas como Franz Ringel, Antoni Tàpies, Jesús Rafael Soto, Víctor Vasarely, Julio Le Parc, Julio Muñoz, Eduardo Chillida, Carlos Cruz-Diez, Robert Motherwell, Edgar Negret, Joaquín Torres-García, Roberto Matta, Francis Bacon, Mark Rothko, Henry Moore, Juan Genovés, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Francisco Toledo, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Vicente Rojo, Mathias Goeritz, Gunther Gerszo, Pablo Picasso y Marx Ernst, entre otros.

5 Actualmente conocida como Galleria del Naviglio.

donó obra y puede ser que [Manuel] Felguérez. Supongo que [Vicente] Rojo también, no sé si haya un cuadro de Lilia Carrillo. Hace unos años invitaron a James Oles para hacer una exposición con base en los *holdings* de la colección —justamente de toda la gente de La Ruptura—, y tuvo mucha dificultad para identificar cuándo y cómo entraron a la colección.<sup>6</sup>

PS Y tú, Juan Carlos, ¿tienes más datos respecto a esta fusión de la colección internacional propiamente y la inclusión de los artistas mexicanos en el acervo?

JCP Bueno, evidentemente Francisco Toledo siempre estuvo presente, pero a Vicente Rojo le compraron. Yo no sé en qué medida, pero Miguel Cervantes también pudo haber influido en algún momento en la adquisición de ciertos artistas. Olga contaba que a Lilia Carrillo, por ejemplo, le habían encargado hacer para la colección del museo un cuadro que le trajo muchas penurias porque ya estaba enferma en aquel momento; Olga pensaba que el de la colección del museo era el último cuadro que había terminado con un gran esfuerzo. Fernando Gamboa había incluido otras piezas sin consenso de los Tamayo porque tenía acceso a las obras que estaban en casa de Olga y Rufino, como un gouache de Sebastián que, según mencionó Olga en alguna ocasión, no tenía que estar ahí, y alguna pintura de Antonieta Figueroa.<sup>7</sup>

PS Por lo que entiendo, ¿este es el acervo que se donó al Estado mexicano?

JCP Sí, es parte del Patrimonio Nacional. En un primer momento, la donación se hizo a través de la SEP y ésta, a su vez, convocó al INBAL para que administrara el museo.<sup>8</sup> La colección se donó de manera metafórica al pueblo de México. Esto ocurrió cuando, después de cuatro años de haber inaugurado, se dio el conflicto histórico entre Televisa y Tamayo, que tanto Carla como Magda nos pueden narrar puntualmente.

Cristina Gálvez Hay un artículo bastante crítico de Juan Acha de 1986, en el que argumentaba que sólo el sesenta por ciento de las obras de la colección eran de primer nivel, de un conjunto de más de

6 *Superposiciones: Arte latinoamericano en colecciones mexicanas*, curaduría de James Oles. Ciudad de México: Museo Tamayo (23 de mayo –4 de octubre, 2015).

7 Sebastián, *Diseño para nuestra recámara*, 1971; María Antonieta Figueroa, Anunciación, 1981.

8 En 1979, como parte de la asociación Museo Tamayo A.C., Olga y Rufino Tamayo realizaron un contrato de donación de obra al pueblo de México en el que se especificaba que las obras eran propiedad adquirida con recursos privados “con la única finalidad de integrar con ellas una colección que vaya a incrementar el Patrimonio Cultural del pueblo mexicano, destinatario único de dichas obras [...] previendo la viabilidad de sus propósitos a través de la existencia de la asociación Museo Rufino Tamayo, Asociación Civil, y por tal motivo, en este instrumento, —aportan al— (sic) museo dichas obras.” Sin embargo, ninguna instancia, secretaría o instituto gubernamental fue nombrado como receptor y responsable de salvaguardar la colección. Es hasta 1986, cuando el museo se integró al INBAL que la colección quedó bajo el resguardo de dicho instituto.

trescientas obras.<sup>9</sup> Tamayo se molestó y declaró al *Excélsior* que respetaba a Acha, pero que su colección no estaba integrada por trescientas obras —creo que para ese momento se habían sumado algunos mexicanos, los que menciona Juan Carlos, incrementando el acervo— sino que, originalmente, el número de obras, según Tamayo, era de alrededor de doscientas. De cualquier forma, estamos hablando de más de la mitad de la colección. El mismo Juan y después Olivier fueron las dos personas que diagnosticaron la colección.

CS Ese fue el año en el que asumiste la dirección, ¿no?

CG Sí, fue en ese año. Aquí está el artículo a ocho columnas: “Burocratismo, peligro para el Tamayo: Acha”. Y él estaba candidateado, por lo visto, porque le preguntaron si él asumiría la dirección del museo. Carla, ¿el problema de Fernando Gamboa con Tamayo fue porque Gamboa en la primera exposición de la colección —la exposición inaugural— colocó en un lugar privilegiado el cuadro de José Luis Cuevas, y eso enfureció a Tamayo? ¿O sólo fue un rumor?

CS No, yo creo que Fernando trató toda la vida, o al menos en la época que estuvimos en el Museo de Arte Moderno, de que Cuevas y Tamayo hicieran las paces, inclusive hubo una comida en San Ángel para eso... No recuerdo que hubiera un pleito entre Tamayo y Fernando sobre el cuadro de Cuevas, ni siquiera sé si está en la colección.

JCP Sí hay un cuadro de Cuevas importante y de formato grande.<sup>10</sup>

CS Pero te puedo garantizar que el problema que tuvo Fernando no era con Tamayo personalmente, sino con la estructura de los Tamayo y el patronato. Él veía venir un pleito entre el patronato y Tamayo.

PS De ahí podemos volver al momento en que ya se iba a inaugurar el museo, ya estaba conformado el patronato tripartito. Me gustaría saber quiénes eran los interlocutores, hablas de Marga Garza Sada por parte de Alfa, y por parte de Televisa, ¿eran Paula Cusi y Emilio Azcárraga, o había alguien más?

CS Muchas veces también participaba Manuel Reyero a nombre de Azcárraga.

PS ¿Quién otorgaba los recursos para los trabajadores del museo?

CS Yo todavía estaba en el Museo de Arte Moderno haciendo la revista *Artes Visuales* y no me pagaron sino hasta que se inauguró el Tamayo; o sea, previo a la inauguración, no me pagaron ni un quinto, lo hice de buena voluntad por el amor al arte o lo que tú quieras. Era un proyecto que me interesaba muchísimo por la relación, con Fernando y con los artistas.

9 Angelina Camargo Breña, “Burocratismo, peligro para el Tamayo: Acha”, *Excélsior*, 9 de septiembre, 1986.

10 José Luis Cuevas, *Wanted I Am a Butcher*, 1968.

PS Entonces, ¿ya en el evento inaugural hubo una confrontación entre Gamboa y Tamayo? O, ¿entre quiénes fue la confrontación?

CS La confrontación no fue durante la inauguración, vuelvo a repetir. De hecho, no hubo una confrontación, sino opiniones diversas, muchas opuestas; en la última junta, previa a la inauguración, Fernando tomó la decisión de renunciar al día siguiente, o sea, lo inauguraron y al día siguiente se iba. Las únicas dos personas que sabían esto éramos Márgara Garza Sada y yo. No le iba a decir a los Tamayo porque sabía que se iban a poner patas arriba y muchos del patronato también, porque los dejaba a la buena de Dios. Eso fue lo que pasó, no hubo gritos ni sombreros, además no era el estilo de Gamboa, acuérdate.

PS Entonces, presentó su carta de renuncia que iba dirigida al patronato, supongo...

CS Creo que a la presidenta del patronato que era Márgara, ¿verdad, Juan Carlos?

JPC Sí, de hecho, yo no he visto la carta renuncia, sino un acta de una junta del patronato en la que se acepta la renuncia de Gamboa. Ese documento está en el museo.

PS Carla, ¿podrías narrar tu recuerdo del evento de inauguración del museo?

CS Fue muy acudido, había colas y colas de gente, mucha prensa. En las fotos casi no aparecen mujeres, pero yo estaba ahí con doña Márgara, Gamboa, Tamayo y López Portillo. Detrás de nosotros había toda una fila de periodistas con cámaras. Todo el mundo iba a ver qué les decías, qué podían interpretar de una o de otra manera. Me acuerdo que Raquel Tibol también escribió un artículo, creo que fue con Julio Scherer, pero no recuerdo en qué revista o periódico, narrando la creación del museo y su inauguración.<sup>11</sup> Y, de paso, me mencionó a mí, diciendo que yo era de la CIA y cosas así, lo típico de Raquel. Me acuerdo que me fui a la oficina de Julio Scherer y le comenté, “Oye, si yo trabajaba para la CIA, nunca recibí mi pago. Por favor, que Raquel me diga a quién me dirijo para que me manden mi cheque”.

En la inauguración también estaba Leopoldo Maler y obviamente mi compañero de aquellos momentos, Roger Welch, a quien los Tamayo le compraron una de las primeras obras conceptuales de la colección.<sup>12</sup> Llegaron todos los *dealers* del mundo que habían tenido algo que ver con la carrera de Tamayo. Además, llegó Thomas Messer porque habíamos hecho la exposición retrospectiva de Tamayo, *Myth and Magic*, en el Guggenheim.<sup>13</sup> Y bueno, llegaron de París, de España... Muy poca de toda esa gente fue invitada a la comida. Los demás se enfadaron, pero igual era un gentío apoyando al museo, a Tamayo y a Olga, ¿me entiendes? O sea, fue como un *sea change*,

11 Raquel Tibol, “Se inauguró el museo. Con Tamayo la iniciativa privada al poder cultural”, *Proceso*, 30 de mayo de 1981.

12 Roger Welch, *Autocinema*, 1980.

13 *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, curaduría de Fernando Gamboa. Nueva York: Guggenheim Museum (18 de mayo–12 de agosto, 1979).

cambió el océano totalmente. El hecho de que se abrieran las puertas de ese museo en México hizo que las expectativas fueran mucho mayores a lo que se imaginaba la gente que estaba dentro.

JPC Olga platicaba que Paloma Picasso había venido y que traía bajo el brazo un regalo para el museo, era un dibujo de [Pablo] Picasso. Supongo que es el que está en la colección.<sup>14</sup>

CS Fue bellissimo todo, a mí me encantó la inauguración. Por un lado, era muy festivo y muy alegre, y por otro, salían todo tipo de cosas muy mexicanas: envidias y demás, cosas que no faltan nunca, pero creo que fue un exitazo.

PS Entonces, renunció Gamboa y tú te quedaste como directora adjunta. ¿Quién entró en el lugar de Gamboa o cómo se gestionó esa nueva dirección?

CS No. Al principio yo estaba únicamente haciendo la labor de entregar todo el papeleo, todos los recibos, el inventario completo, eso fue lo que Fernando me pidió hacer: que me quedara los meses necesarios para poder entregar todo lo que fuera, las obras de arte, así como el equipo. Esto obviamente tenía un precio y él preveía después de sus años de experiencia que, si iban a buscarle un pleito, iba a ser a través de *tracking the money* o *following the money*. Quizás iban a encontrar alguna cosa que no estuviera perfectamente en orden y lo acusarían a él. Así que yo me quedé en esa situación incómoda.

PS ¿Ya había llegado Magala [Güereca] al Tamayo?

CS Sí y nunca supe qué vino a hacer exactamente, nadie me explicó, ni doña Márgara, a quien yo le tenía muchísima confianza a pesar de la enorme diferencia que había entre nosotras. Márgara era muy muy refinada, muy regiomontana, muy católica. Imagínate, yo en cambio soy una irreverente iconoclasta y demás. Magala también vino un rato al Museo de Arte Moderno con tacones disque que para aprender a hacer museografía con el maestro Fernando Gamboa, quien le dijo, “Oiga, señorita, si usted va a querer hacer algo aquí, traiga unos tenis porque se va a matar con esos tacones”. Ya en el Tamayo, realmente yo no buscaba tener mucha comunicación con ella, porque sabía que íbamos a chocar, así que yo me dedicaba a lo mío. Pero un buen día, Magala me llamó a la oficina de Fernando, estaba sentada y, me acuerdo bien, tenía un lapicero lleno de lápices y un sacapuntas, yo de un lado del escritorio y ella del otro, metía un lápiz a afilar y los tocaba con la mano para ver si estaban bien afilados y parejitos. Yo me asusté mucho. Luego me doraba la píldora, me invitaba a desayunar y cosas por el estilo, yo creo que para sacarme información. Pero nada. Todavía me tocó la visita de Mathias Goeritz, que era candidato para asumir la dirección, y me dijo: “Pero, ¿por qué se les ha ocurrido que yo voy a dirigir un museo? Si yo quisiera dirigir un museo haría mi propio museo. Yo ya les dije que tienen a Carla, lleva años trabajando con Gamboa y sabe cómo manejar un museo”. Pero nunca sucedió. Decidí que jamás de los jamases iba a

ser parte de una institución del INBAL. Mejor [ser] independiente y hacer mis proyectos.

PS Pero entonces, ¿te volviste independiente y ahí queda el eslabón perdido? ¿Le tenemos que pedir auxilio a Magda para que nos haga el relevo?

Magda Carranza Carla, ¿tú cuándo te fuiste del Tamayo exactamente? Y, ¿qué pasó después en el MAM?

CS Yo me fui a finales del 81, rayando ya con las fiestas encima, para pasar Navidad y Año Nuevo en Nueva York.

PS Es decir, te quedaste ocho meses en el museo.

CS Algo así, porque en medio de eso pasó lo de la revista *Artes Visuales* en el MAM. Fernando ya había renunciado al MAM porque iba a ser director del Museo Tamayo y entró José de Santiago, que estuvo como cinco días. Juan José Bremer era director del INBAL y Mariano Flores Castro había entrado como director de Artes Plásticas. Bremer, Gamboa y todo el mundo estaban de gira por lo de la presidencia de [Miguel] de la Madrid; ahí fue que, un buen día, Flores Castro me invitó a comer y me dijo que la revista tenía que dejar el MAM e irse a Bellas Artes. Le pregunté que por qué cambiaríamos la revista para el INBAL.<sup>15</sup> Me contestó que era porque le gustaría tener injerencia para poner más poesía, además de literatura. Le respondí que, si ya había una revista de literatura y la estaba dirigiendo Gabriel Zaid, no hacía falta que yo fuera a traicionar a la gente que me había dado la oportunidad de hacer ese proyecto. Me levanté y me fui.

Al día siguiente tenía cita en la imprenta Madero con Vicente [Rojo]. Cuando volvimos al MAM ya estaban selladas las oficinas y todo el mundo estaba llorando en la banquetta. No podíamos entrar, no nos dejaron recoger nada. Yo tenía en mi oficina una pequeña colección de algunas piezas que se habían hecho para la revista, quién sabe dónde quedaron. Al poco tiempo, Gabriel Zaid regresó de dar unas conferencias en el extranjero y cuando llegó al aeropuerto de México se lo llevaron esposado, “¡Vámonos para la cárcel!”, porque supuestamente había publicado una editorial donde criticaba a la primera dama, a la López Portillo.

PS ¿Esa fue la razón por la que corrieron a Bremer?

CS Exacto. Entonces yo dije, “¡Ah, no! Eso está peligrosísimo, si a Gabriel Zaid, que es mexicano, se lo llevaron preso, yo que soy de origen extranjero, divorciada, etc., me van a cortar la cabeza...” así que mejor me fui. Eso fue en noviembre del 81.

PS Pero tú, Magda, ¿en ese momento trabajabas con [Eduardo] Hagerman y con Pancha [Françoise Reynaud]?

<sup>15</sup> Aunque técnicamente la revista *Artes Visuales* era parte de INBAL, la edición era autónoma y estaba a cargo del Museo de Arte Moderno. La transferencia implicaba que la publicación sería editada por el instituto.

MC No, yo no. Después de que tuvimos que dejar *Artes Visuales*, durante un buen rato no hice nada. Luego empecé con la [galería] Hagerman Baños, que es donde conocí a Pancha en 1981 y nos volvimos muy amigas. Después [Grupo] Alfa se retiró del triunvirato que se había formado,<sup>16</sup> Televisa asumió el mando y puso una directora interina, que era Pancha, mientras encontraban a Alberto Raurell, el cubano-americano que después perdió la vida en un asalto en Polanco.

PS Entonces, ¿podemos suponer que Magala Güereca le entregó a Pancha Reynaud?

MC Sí, y fue cuando Pancha me invitó a trabajar en un puesto que se llamaba “Proyectos Especiales”. Estuve trabajando con ella y luego con Raurell. Azcárraga tenía varios asesores por todo el mundo, como a William Lieberman en el Metropolitan, a Eugene Thaw, a Pierre Schneider, y le recomendaron a Alberto.<sup>17</sup> Al ser cubano-americano, él hablaba perfecto español y era muy encantador, en un minuto conquistó a Azcárraga porque tenía muchísimo carisma. Era el *dream job* de cualquier persona: iba a ganar muy bien y tenía que empezar con la programación de un museo, porque no había nada hasta ese momento.

PS Ese primer año, del 81 al 82, se quedó todo el tiempo la colección y cuando Raurell llegó en el 82 organizó *Los Picassos de Picasso*, ¿la torta del niño que llegó?

MC ¡Exacto!

PS ¿Cómo era la relación de Raurell con Tamayo, Olga y el patronato?

MC No había mucha relación, todo era cordial, todavía Tamayo no tenía ese sentimiento de haberle cedido su museo a Televisa. Tampoco había una injerencia suya, no venían tantísimo al museo, pero hubo muchos

<sup>16</sup> En 1979 los ingresos de Grupo Alfa eran 47% mayores que en 1980, sin embargo, desde ese año sus utilidades por acción disminuyeron un 50%. Ya en 1980 su deuda incrementó a 69 mil millones de pesos en pasivos, lo que resultó en su quiebra durante la segunda mitad de ese año y, por lo tanto, la venta de sus acciones y separación de Televisa. Carlos Martínez Assad, “Auge y Decadencia Del Grupo Monterrey”, *Revista Mexicana De Sociología*, vol. 46, Num. 2, 1984, pp. 17–30. JSTOR, [www.jstor.org/stable/3540173](http://www.jstor.org/stable/3540173). Acceso 6 de mayo de 2021.

<sup>17</sup> William S. Lieberman (París, 1923–Nueva York, 2005) tuvo una prominente carrera en el MoMA, donde empezó como asistente para posteriormente dirigir los departamentos de grabado e impresión (1949), pintura y escultura (1967) y dibujo (1971). En 1979 se convirtió en presidente del departamento de Arte del siglo XX en el Metropolitan Museum of Art en Nueva York; Eugene Thaw (Nueva York, 1927–2018) fue marchante de arte y uno de los asesores de coleccionismo más importantes del siglo XX en Estados Unidos. Asesoró a instituciones como el Art Institute of Chicago, el Cleveland Museum of Art y la National Gallery of Art de Washington DC, entre otras; Pierre Schneider (Amberes, 1925–2013) fue historiador de arte, experto en arte moderno, especialmente en la obra de Henri Matisse y Edouard Manet. Escribió más de siete libros y fue colaborador de *L'Express* en París y *ARTnews*; *Diego Rivera*. Ciudad de México: Museo Tamayo (13 de septiembre–20 de noviembre, 1983).



cambios administrativos. Lo que sucedió fue que con *Los Picassos de Picasso* se quitó toda la obra de su colección por primera vez, porque, o tenías una cosa o tenías la otra, no cabían las dos. Mientras estuvo su colección no hubo ningún problema, pero ya tenía más de un año colgada y, obviamente, la gente ya no iba; los números no eran tan altos como a los que Televisa estaba acostumbrado. Era una administración completamente diferente —lo que siempre ha sido Televisa— y empezaron a hacer otras cosas: una tienda, mercancía y comenzaron a cambiar completamente el espíritu con el que estaba concebido el museo. Yo nunca hablé con Rufino sobre esto, aunque lo vi cientos de veces y fui a su casa. Lo que sí supe es que Tamayo se molestó muchísimo cuando fue la exposición de Diego Rivera.<sup>18</sup> Juan Carlos debe de saber esto.

JCP Olga me comentó que la molestia inició con la exposición de Diego Rivera, pero el colmo había sido la muestra de Ángel Zárraga.<sup>19</sup> Definitivamente pensaron que ya no era un museo de arte contemporáneo internacional: Zárraga era un pintor que no representaba a ninguna vanguardia y que más bien era parte de la Escuela Mexicana de Pintura, aunque en realidad no había pertenecido a ella. Pensaban que el INBAL podía atender esos temas. No iban a permitir que su museo difundiera la obra de uno de los pintores que había hostilizado a Tamayo. Hubo algún otro incidente también con Chucho Reyes Ferreira, aunque tuvieron amistad con él. Olga tenía entre sus cosas algunas piezas suyas, varias de las cuales pasaron a la colección de la FORT [Fundación Olga y Rufino Tamayo], que es parte del acervo del museo.

MC Pero, cuando empezó la gestión de Televisa si se molestaron cuando se descolgó toda la obra, ¿no, Juan Carlos?

JCP Sí, y eso fue algo que les molestó permanentemente.

PS Una de las cosas que me importa mucho en esta charla, es que el Tamayo es el museo que rompe ese prurito, esa distancia que el gobierno imponía entre la gestión de la cultura mexicana posrevolucionaria y la iniciativa privada. Había muchas cosas que el gobierno no permitía en ningún momento. Inclusive, cuando se montaron *Los caballos de San Marcos* me acuerdo que hubo un gran pleito porque Olivetti quería poner su logotipo en el póster y estaba prohibidísimo asociar el águila nacional con un logotipo, en este caso uno comercial.<sup>20</sup> De alguna manera, eso es traer el hecho mismo del Tamayo, que rompe esa dinámica de separación entre cultura nacional como un territorio exclusivo del Estado y que permite un *joint-venture*, vamos a decir, entre el Estado y la iniciativa privada. El resultado, según yo lo veo, fue que se hacían colas y colas para entrar a ese museo, porque Televisa tenía esta

18 *Diego Rivera*. Ciudad de México: Museo Tamayo (13 de septiembre–20 de noviembre, 1983).

19 *Ángel Zárraga*. Ciudad de México: Museo Tamayo (15 de enero–17 de marzo, 1985).

20 *Los caballos de San Marcos* fue una exposición itinerante de los caballos de la fachada de la Basílica de San Marcos, en Venecia, que visitó las ciudades de Londres, Nueva York y Ciudad de México. En 1981 llegó al Museo del Palacio de Bellas por intervención de Fernando Gamboa.

plataforma de difusión que jala al gran público. Era la primera vez que se daba eso en un museo mexicano, pues había una presencia de los medios masivos de comunicación que estaban en manos de la iniciativa privada. Esto creó una audiencia que antes los museos no tenían. Había una enorme afluencia de público al Museo Tamayo, ¿nos puedes hablar más de eso Magda?

MC Pues teníamos la televisión, imagínate, y todos los canales de Televisa para hablar de tal o cual exposición, así acercamos a mucha gente. A mí me tocaron miles de anécdotas de gente que en su vida había entrado a un museo por lo que fuera y que por fin entraba. Ese miedo, ese respeto que se le tenía a los museos, se diluyó un poco. Se volvió una cosa que podías hacer en domingo: ir al Museo Tamayo.

Otra cosa que hicimos, muy al principio, fue lo que se llamaba en aquella época “Servicios Educativos”. Hacíamos un esfuerzo gigante de comunicación y de acercar al gran público a la obra. Suena muy banal ahora, pero en ningún museo de México, en aquel entonces, te explicaban por qué no podías tocar la obra de arte y nosotros sí. Fueron como *baby steps* de cositas que hicimos, como pequeños estudios de público.

En el equipo estábamos Pancha, Lucía [García Noriega] y Ana Zagury, que fue importantísima porque hizo innovaciones de museografía en el Museo Tamayo que no se habían hecho nunca porque no había lana y tampoco había libertad. Eso es algo que siempre le he reconocido a [Robert] Littman: en cuanto formó el equipo, nos dio toda la libertad para actuar. Si en un momento dado yo me convertí en curadora por *default* en el Museo Tamayo, fue porque me dijeron, “Pues hazte tal exposición ya o ésta otra”, de la nada. Me tocaba investigar y hacer todo, todo, porque me daban la libertad y los medios para hacerlo. Littman conformó su equipo con Miriam Korseny (de registro), Lucía, Carlos Córdoba y Eduardo Rossi, entre otros.

PS Y, ¿cómo era la relación del equipo del Tamayo, este equipo interno, con el resto de la comunidad de museos que dependían directamente del Estado? ¿O no existía esa relación?

MC No, nos conocíamos, pero nosotros no nos sentíamos parte del INBAL, y sí cien por ciento de Televisa. Hasta el mismo día del cierre de nuestra gestión hubo poca relación, creo que estábamos tratando de hacer algo muy nuevo. Era un museo privado, aunque el edificio estaba en un predio que donó el Estado en principio y creo que ese fue uno de los errores, porque no se tomaron en cuenta a los Tamayo hasta que surgió la amenaza de la huelga de hambre de Tamayo. Estuvimos bien poquito tiempo: cuatro años.

PS ¿Cómo fue la entrada de Bob Littman? Y, ¿cómo percibiste el cambio esencial del estilo de dirigir y de cómo programar el museo entre, digamos, el periodo de Raurell y de Littman?

MC La muerte de Alberto Raurell fue un drama y una pérdida para todos nosotros, muy, muy, muy dura y muy absurda.<sup>21</sup> En ese momento,

21 Alberto Raurell murió el 29 de junio de 1983, víctima de un balazo durante un asalto al restaurante en el que se encontraba comiendo.

Pancha volvió a ser la directora. Alberto en algún momento presentó a Bob Littman con los Azcárraga y [Jacques y Natasha] Gelman en Nueva York, cuando Bob hizo la primera exposición de Frida Kahlo en la Grey Art Gallery, de la cual él era el director.<sup>22</sup> Alberto le dijo a Azcárraga que Bob tenía un ojo muy, muy especial y que era una persona que se salía de los moldes. Como Azcárraga siempre estaba buscando nuevos asesores, Alberto le estaba facilitando conocer nuevas personas en el ámbito de Nueva York. Cuando se murió, bueno, cuando mataron a Alberto, pasó un tiempo y Azcárraga llamó a Bob.

Bob y Alberto eran completamente diferentes. Alberto quería rescatar muchísimos valores mexicanos, para él eso era importante. Bob era muchísimo más arriesgado y tenía una visión mucho más internacional en cuanto a qué quería traer y cómo lo quería. Finalmente, le estaban dando el trabajo dentro del cuerno de la abundancia. No había límites. Bob se dedicó a traer las mejores exposiciones, de las que yo creo que siempre quiso ser parte. Era muy amigo de muchos artistas como Robert Rauschenberg o David Hockney —quien a la fecha sigue siendo su amigo—; tenía muchísima relación con todas las galerías de Estados Unidos.

Algo también muy importante que Bob siempre hizo fue que inmediatamente empezó a comprar obra en México de artistas locales, que colgábamos en la colección permanente, en una exposición colectiva o en lo que fuera que colgáramos. Lo que jamás hizo en la vida fue separar a los mexicanos por acá y los demás por allá, como se hacía en aquella época.

PS Sí, creo que para entonces el concepto de “contemporáneo” se iba cambiando dentro del contexto local. Entendimos que el museo se gestionaba como una entidad propiamente de Televisa corporativa, pero ¿cómo se relacionaba con el contexto, no de lo oficial, sino de la comunidad cultural?

MC Básicamente, a través de las galerías. No habían intercambios, digamos, con otros museos; había una injerencia de la Fundación Cultural Televisa, que tenía gente muy valiosa porque en ese momento el Museo Tamayo también era un vehículo para ellos. En aquel momento estaban [Juan José] Arreola, Octavio Paz, etc., y venían muchísimo a todas las inauguraciones del museo. La Fundación Cultural Televisa estaba íntimamente ligada con el Museo Tamayo.

PS ¿Quiénes eran los artistas que compraba en aquel entonces?

MC Básicamente todos los de la [Galería] OMR.

<sup>22</sup> *Frida Kahlo and Tina Modotti*, curaduría de Robert Littman. Nueva York: Grey Art Gallery (4 de marzo–16 de abril, 1983). La exposición originalmente se realizó en la Whitechapel Gallery de Londres y viajó a la Hausamwaldsee en Berlín, la Kustverein en Hamburgo, la Kustverein en Hannover, la Kulturhuse en Estocolmo, la Grey Art Gallery en Nueva York y finalmente al Museo Nacional de Arte en la Ciudad de México.

PS También era la época del neomexicanismo, de la galería Arte Actual Mexicano de Guillermo Sepúlveda.<sup>23</sup>

CG Esa colección que adquirió Televisa, ¿era para su Fundación Cultural o era para ampliar el acervo del museo?

MC Ésa nunca fue del acervo del Tamayo, porque siempre se compró como Televisa. Esa es otra colección que después nos llevamos al Centro Cultural.

PS ¿Tú crees que todo esto —la cuestión Littman y esta manera de llevar el museo tan autónoma y sin tener un consenso— fue, digamos, la paja que rompió la espalda del camello con Tamayo?

MC Definitivamente. Aparte porque él quería que por lo menos una partecita, aunque fuera de su obra —no de su colección, sino de su obra—, estuviera colgada permanentemente. Sí colgamos las obras en la sala de arriba, que ahora ya está enorme, pero antes era una salita chiquita en donde estaban colgados, ¿cuántos son, Juan Carlos, como nueve óleos?

JCP Son nueve óleos, un tapiz y algunas gráficas.

MC Exacto, los nueve óleos. El enojo de Tamayo no fue de un día para otro, fue progresivo hasta que llegó a la confrontación, cuando Tamayo amenazó con hacer una huelga de hambre y Azcárraga dijo “¡No, qué huelga de hambre ni qué mais! Vamos a buscar otro lugar”. Entonces fue cuando nos cambiamos al Centro Cultural, porque en ese momento el edificio que había servido de centro de prensa durante el Mundial [de Fútbol] del 86 estaba vacío. Primero querían que nos fuéramos a un lugar en el Centro Histórico y que remodelaran alguna de esas casas. A Littman creo que le dio muchísima flojera y fue a ver el edificio de Polanco y le gustó. Le quitamos todo y ¡lo convertimos en museo en tres meses!

PS Oye, ¿entonces este rompimiento entre Azcárraga y Tamayo fue a nivel presidencial?

MC Totalmente a nivel presidencial.

PS ¿Y a quién le entregaron, recuerdas? ¿Cómo fue el acuerdo?

MC Me acuerdo perfecto del inventario, pero ¿la colección a quién se le entregó? No me acuerdo. Juan Carlos, ¿tú te acuerdas?

JCP Bueno, las primeras veces que me invitó Cristina para apoyarla con esto, yo trabajaba con unos actuarios y revisábamos la colección en la bodega, luego se revisaban los inventarios de las publicaciones y carteles, los teléfonos y escritorios. Fue lo primero que hice cuando Cristina me llamó para que la apoyara. Yo estaba feliz en el MUNAL [Museo Nacional de Arte], en donde Cristina fue mi subdirectora, y me convenció de que me fuera, bueno,

<sup>23</sup> La galería Arte Actual Mexicano fue fundada en 1972 por Guillermo Sepúlveda en la ciudad de Monterrey.

en realidad al principio sólo iba por las tardes a ayudar un rato. Y sí, me tocaba un poco trabajar con Olivier [Debroise], en un fichero de los artistas de la colección y checar inventarios con los actuarios, eran muchos y muy quisquillosos y exigentes.

PS ¿Quién contrató a Olivier?

MC Nosotros, porque era cuando todavía intentábamos remediar las cosas para que se pudieran, en el espacio finito y chiquito que teníamos, hacer exposiciones tipo las que ya hacíamos y tener parte de la colección, hacer un catálogo o algo. Pero Olivier, como Acha, decidió que la colección no era suficientemente buena. Llegó un momento en el que, después de que hicimos varias exposiciones, definitivamente no había ni una obra de la colección permanente, ni una obra de Rufino Tamayo colgada, nada de nada, así fue como se dio el rompimiento. Pero no me acuerdo a quién le entregamos.

CG Al jurídico del INBAL y a mí como directora recién nombrada.

JCP En algún momento, años más tarde, administrativos de Televisa nos entregaron un archivo fotográfico y documental de las exposiciones que se habían hecho durante su gestión. Está en el Centro de Documentación del museo. Posteriormente, Magda me entregó personalmente una carpeta con una bitácora de publicaciones de las inauguraciones, desde la primera que fue la del propio museo —que por cierto lleva una mixografía original de Tamayo—. Todas están encuadradas en un álbum que se conserva en la bodega del museo y que ha sido de gran utilidad pues seguimos consultándolo.

PS Yo tengo una pregunta importante y esto quiero verlo un poco desde el lado de Televisa, y, particularmente, de Azcárraga. Ustedes, Carla, Magda o Juan Carlos, ¿creen que para Televisa el Museo Tamayo representaba el capital simbólico? O, ¿por qué querían tener un museo?

MC Creo que quisieron tener un museo tripartita, como lo habían planteado originalmente, porque para ellos eran relaciones públicas. Televisa siempre aparecía como el malo del cuento y con un museo de arte iba a ser un poquito menos malo. Al ya estar metidos en el ajo, porque tuvieron la responsabilidad y vieron lo que podían hacer con ese capital cultural, fue que entraron a hacer el Centro Cultural. Porque la otra opción pudo haber sido retirarse y terminar todo en ese momento, pero ya habían pasado cuatro años, o por lo menos tres, de jalar a todo ese público y creo que dijeron, “¿Por qué no? No perdemos nada y sí estamos ganando”. Y pues a acondicionar el Centro Cultural, ahí sí ganaron muchísimo. Bueno, siempre fue muy en serio, pero en el Museo Tamayo teníamos una gran limitante: el espacio, además de todos los problemas que venían con el edificio. Tuvimos que arreglar veinte cosas y otras más que no se pudieron arreglar —como la poza de los cocodrilos del que hablaba Carla, que ya ni siquiera hicimos la lucha de arreglar—.

PS Azcárraga ya coleccionaba antes de que entrara a la ecuación Bob, ¿cierto?

MC Sí coleccionaba, te digo que tenía a todos estos asesores. Bob viene después de Lieberman, Eugene Thaw, Schneider, y de todos ellos. Claro que Bob tuvo muchísimo que ver con qué coleccionaban en el minuto en que él estaba en la escena, fue cuando compraron sus primeros [Anselm] Kiefer, Hockney, Rauschenberg, etc.

CS Estoy de acuerdo con Magda, creo que todo esto fue un esfuerzo legítimo por afianzar su posición a nivel cultural. No sólo a nivel comercial y de gran empresa, porque eran una corporación, sino una voz importante en el panorama internacional de la cultura; fue su entrada al mundo internacional de las artes. De ahí figuraron también en diferentes patronatos, ya no sólo en el del Met [Metropolitan Museum of Art].

MC En ese momento hay que acordarse que entró Paula Cusi más seriamente. Para ella esto era muy importante porque era estar presente en los patronatos internacionales de otros museos y, además, codearse con personas a las que de otra manera era difícil de conocer. Definitivamente, esta era una entrada para ellos.

PS Eso también nos regresa a la alusión que hice sobre cómo aparece la iniciativa privada y se inserta en lo que antes era un territorio exclusivo del Estado mexicano, inclusive en Monterrey. Monterrey también se volvió una plaza importantísima, porque justo a Grupo Alfa le pertenecía este lugar que después se convirtió en el Museo de Monterrey y que trabajó mucho en la gestión de Cristina Gálvez con el Museo Tamayo.

Y si no hay más preguntas para este periodo, la fase dos del museo, digamos, quisiera pasar a la fase tres, porque aún nos faltan doce años que cubrir... Así es que justedes dirán! Cristina, en 1986 recibiste un museo sin archivos, sin equipo, es decir, sin el personal que se necesita, sin un programa y con un edificio lleno de problemas técnicos. ¿Quiénes fueron tus aliados más allá de Olga, Rufino y Javier Barros?

CG En ese momento yo no conocía a los Tamayo. Me los presentaron entonces. La iniciativa de nombrarme directora fue de Javier y de Teresa del Conde que eran mis dos aliados, además del respaldo que tenía del INBAL. En el entorno de Olga y Rufino los pronósticos eran muy negativos, algunos de sus amigos opinaban que era un error llevar al museo de la iniciativa privada al sector público. Yo llevaba once años trabajando en Bellas Artes, así que ya tenía un poco de experiencia, y lo primero que pensé fue cómo ayudar al museo para que pudiera mantener su posición. ¡Había que hacer rápido una fundación! Necesitábamos formar una instancia de apoyo financiero, sobre todo porque queríamos realizar proyectos del calibre de los que Televisa había llevado a cabo, así que necesitábamos el apoyo del sector privado. Pero, como dices, ese era un esquema novedoso para el contexto. Al gobierno le resultaba incompatible la unión con la iniciativa privada. Les parecía políticamente incorrecto y hasta escandaloso solicitar patrocinios a empresas, como a Coca-Cola o AT&T, y poner su logotipo en las publicaciones o incluso en los muros de las exposiciones. Así que una de las primeras cosas que hice fue arrancar con la fundación. Me respaldé mucho en la experiencia de Luz del Amo, que estaba en la Secretaría de Relaciones Exteriores, de Carlos Arriola y Mauricio de la Paz. Con ellos hicimos la propuesta de los estatutos de lo que hoy es la FORT [Fundación Olga y Rufino Tamayo].



Y luego convocamos a los empresarios amigos de los Tamayo y a otros interesados, para concretar ese proyecto que, en aquel momento, también resultaba inédito.

PS ¿Cuánto tiempo llevó ese proceso? Dadas las circunstancias, no debió ser ni fácil ni rápido...

CG Me tardé cerca de cuatro años. Fue un proceso lento y complejo, hubo que hacer un trabajo estratégico de convencimiento, primero con Rufino y Olga, que requirió de mucha paciencia y constancia. Afortunadamente entendieron la importancia de una instancia como esta que no sólo iba a apoyar al museo y su programación, sino también al equipo humano. Fue un trabajo en etapas, desde la planeación, la formulación de los estatutos, los alcances legales, la definición de las áreas en las que había que incidir. Algo especialmente complejo fue establecer el nivel de vinculación con el INBAL y sobre todo con el gobierno federal a través de la Secretaría de Hacienda, para la administración y manejo de los recursos tanto económicos como de infraestructura con los que contaría la fundación. Fue hasta el primer periodo de Rafael Tovar y de Teresa frente a CONACULTA que logramos concretar el proyecto que hoy parece normal, pero que en aquellos tiempos resultó casi heroico.

PS Y ¿cómo formaste tu equipo?

CG Lo fui conformando poco a poco y había una gran expectativa de cómo iba a ser la nueva vida institucional del museo. En un primer momento no contaba con un techo financiero del INBAL que me permitiera contratar. De la subdirección de Bellas Artes me mandaron a dos jóvenes —uno de ellos era Rodolfo [García] que todavía trabaja en el Tamayo como jefe de Museografía—. Pero, además del equipo técnico, necesitaba contar con profesionales en historia del arte, pero del arte contemporáneo, algo que ni siquiera estaba en los programas de las universidades: no había bibliografía a la mano, ni sabíamos muy bien qué estaba pasando en el mundo en este sentido. En ese primer momento, la participación de Olivier fue muy importante, y poco a poco fui convocando a un primer grupo de personas, todos muy entusiastas y estudiosos. Entre ellos habían algunos colegas de la Ibero con los que ya había trabajado en Bellas Artes, como Judith Alanís quien se integró en Investigación. Ella me sugirió a Fernando Arechavala, que había dirigido Casa del Lago y tenía experiencia en gestión de espacios culturales; lo invité a la Subdirección Técnica durante casi toda mi gestión. Él trajo a Gabriel Ruiz, que también venía de Casa del Lago, para que se ocupara de la museografía; Gabriela López, también historiadora del arte de la Ibero, se integró al área de Investigación. Yo me traje del MUNAL a Juan Carlos. Al principio le costó trabajo tomar la decisión —¿o no, Juan Carlos?— Conformé el equipo de acuerdo al organigrama del MUNAL, pero integrando áreas nuevas para, por ejemplo, darle seguimiento a los trámites de importación temporal de las obras y exposiciones que empezamos a traer del extranjero y un área de Relaciones Públicas que llevó muy bien Sanda Racotta. Después llegó también al área de Investigación, Samuel Morales, y antes que él, Martha Sánchez. Martha, igual que Juan Carlos, sigue trabajando en el museo, ahora como subdirectora técnica. ¡Toda una vida!

PS Y, ¿quién hacía la programación?

CG La programación la diseñábamos en el museo. Había una larguísima lista de proyectos y los más viables se los presentábamos a un consejo consultivo que armé apenas entré, en el que estaban Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, todos encantados de ayudar. Yo ya había conocido a Raquel, en el Palacio de Bellas Artes en el 75, cuando trabajé en la exposición de Siqueiros.<sup>24</sup> Y también conocía a Tere del Conde, porque había sido mi jefa en el área de Artes Plásticas. En ese momento me respaldé mucho en ellos para hacer un programa. Así que establecíamos las prioridades y luego se le presentaban los proyectos a Tamayo. Con el equipo estudiábamos la colección, no había biblioteca, ni teníamos publicaciones de referencia. Creamos un archivo de cada artista con los materiales que pedíamos a las galerías, museos, hasta a sus familias. Y eso era muy tardado, porque todo se hacía por correo postal...

PS Y tú no tenías, vaya, este bagaje que había quedado por parte de Televisa, un programa de tan alto nivel. Aquí te ponía la vara súper alta para lo que seguía, porque también el público ya estaba acostumbrado a un nivel de exposiciones extremadamente caras y el cambio era drástico en la economía de la siguiente gestión y administración. Cómo percibes eso teniendo que mudarte como si fuera ese programa de televisión, *Los Beverly Ricos*, ¿no? Una cosa muy absurda que en cuanto vas llegando están los muebles y los cuadros y todo es espectacular, y de repente llegas tú con tus tres pesos, ¿cómo le hiciste?

CG Fue un reto y lo asumí. Yo era muy joven, además un poco inconsciente, pero me sentía respaldada. Estaba el prestigio de Tamayo, el apoyo del INBAL. Necesitábamos recursos, el presupuesto siempre era insuficiente, no sólo en el Museo Tamayo, sino en todos los museos y yo conocía bien la realidad institucional. Tardamos en que Tamayo se conectara con la nueva condición del museo y en que se animara a echar andar la fundación, pero logramos interesarlo —comprometerlo más bien— para que colaborara. La primera aportación para la fundación tenía que salir de ellos, porque Rufino y Olga eran los responsables de haberle dado ese giro tan drástico al museo: pasar del sector privado al INBAL. El trabajo que hicimos de *lobbying* tanto con Tamayo como con los primeros patronos fue muy positivo. Uno de los primeros buenos resultados de mi gestión al frente del museo fue el homenaje a Tamayo que se inauguró con bombo y platillo al año siguiente de la incorporación del museo al INBAL.

PS ¿Lo que había en salas, además del homenaje, era la Bienal Tamayo y la colección completa?

CG La Bienal de Pintura, que el propio Tamayo había creado, y una parte de la colección, además de las obras de Tamayo que teníamos y otras del acervo del MAM. Después, eventualmente se exhibieron algunas de las obras que Tamayo terminaba de pintar antes de ser enviadas a la Marlborough. Y en algún momento también se planteó que las obras de

Tamayo que desde antes poseía el INBAL pasaran a ser parte de la colección del museo, pero eso generó mucha controversia.

La Bienal Tamayo, que se presentaba en el Palacio de Bellas Artes, se llevó al museo porque se pensó que era el destino lógico. El homenaje se inauguró en diciembre del 87 y estuvo expuesto casi un año, poco tiempo, considerando el enorme esfuerzo logístico y económico que significó traer esa cantidad de obra.<sup>25</sup> Y de inmediato iniciamos la gira de exposiciones de Tamayo. Para él, fue reconfortante y se sentía satisfecho. Ese fue el reconocimiento internacional con el que cerró con broche de oro su trayectoria. Y el museo empezó entonces, con el INBAL y con el apoyo de la fundación, esta nueva fase de proyección internacional.

PS Eso fue con Mauricio de la Paz, el primer presidente, ¿no?

CG Gilberto Borja fue el primer presidente y Mauricio de la Paz el director. En retrospectiva, me sorprende el recuento de los que formaron parte de la Fundación Tamayo. Estaban algunos de los empresarios de más peso en México, como Carlos Slim, Lorenzo Zambrano, Manuel Arango, entre muchos otros. Hubo una respuesta inusitada de apoyo por parte de la cúpula empresarial a Tamayo, a su museo, tanto en su operación como para los proyectos.

PS Por lo que yo entiendo, también para mantener este nivel, entre comillas, internacional, lo que tú hiciste fue una alianza con la Secretaría de Relaciones Exteriores, para tener acceso a las embajadas y una red más amplia a nivel de exposiciones que vinieran ya financiadas de fuera, ¿no es así?

CG No había proyectos completamente financiados, siempre había que buscar los recursos para completar. Una figura importante en este sentido fue la de Fernando Gamboa, quien dirigiendo el MAM y luego el Tamayo, abrió muchas puertas. Las oportunidades estaban ahí, sólo había que detectarlas y aprovecharlas. Otra alianza importante fue la que logré con el Museo de Monterrey, un museo con una vocación parecida a la nuestra, y después con el MARCO. Hubo muchos factores que ayudaron a lograr todo esto y por supuesto también el prestigio que construyó el museo durante la época de Televisa.

PS Hay una foto tuya con el cheque que dieron los Tamayo.

CG ¡Qué tal! Fue increíble, ¡un millón de dólares! ¿Hay una foto mía? Me gustaría verla.

Ese recurso se fue íntegro a ICA [Ingenieros Civiles Asociados]. Bellas Artes no tenía el dinero para resolver los problemas de infraestructura tan graves que tenía el museo. Me acuerdo que tuvimos que colocar una carpa enorme para poder resolver simultáneamente el nivel freático, las goteras de los domos del patio y en algunas salas, sin interrumpir el programa de exposiciones. Luego de que se agotó ese capital, los socios fundadores

difícilmente se volvieron a comprometer. Aportaron una vez y muchos de ellos renunciaron o hicieron sus propias fundaciones.

PS Luego viene un cambio significativo dentro de la estructura cultural del Estado: se creó CONACULTA en 1988, primero con Víctor Flores Olea, luego entró Rafael Tovar y de Teresa. ¿Tú sentiste ese cambio en la administración interna del Tamayo?

CG Sí hubo un cambio radical, entraron personas con mucha experiencia y de mucho nivel. Rafael Tovar se acercó más a los Tamayo, al museo y, sobre todo, hizo un esfuerzo por aumentar los presupuestos. Fue entonces que empezamos con un programa de exposiciones ya curadas por nosotros mismos. La alianza con Rafael cambió nuestro museo para mejor. Su presencia fue fundamental por su conocimiento, por su cultura general, porque fue un buen intermediario para que Olga y Rufino apoyaran con recursos para generar proyectos de buen alcance. En esa época no existía la figura del curador en el museo, ni en ningún otro espacio del INBAL, había investigadores. No teníamos la posibilidad de ir a escoger las obras como en los tiempos de Televisa, hicimos algunas muestras en colaboración, proyectos que fueron muy buenos, pero los recursos muchas veces los aportaban nuestros socios, como el Museo de Monterrey. Las curadurías de exposiciones que generamos, como la de Robert Motherwell, que fue uno de nuestros grandes proyectos, las realizamos en colaboración con ellos.<sup>26</sup> Con la exposición de Edgar Negret o la de Armando Morales también fue así.<sup>27</sup> Le dimos un gran peso al arte latinoamericano, siempre con la asesoría de Manrique, Tere del Conde y Raquel. Y, bueno, Raquel nos ayudó para contener el carácter de Olga. Siempre lo voy a reconocer, yo no hubiera podido sola con Olga, su carácter y su personalidad, sus ideas, acostumbrada a imponer su voluntad y punto de vista. Entonces quién mejor que Raquel Tibol para establecer un diálogo con ella y así poder sacar los proyectos, y sobre todo establecer el destino de los archivos y todo aquello que tenía que ver con la obra de Tamayo. Ellos tenían en su poder los testimonios de esa historia, los documentos, miles de fotografías, en fin, la historia de toda una trayectoria. Le pedí a Juan Carlos que echara andar la investigación de esa historia y aún lo sigue haciendo. Él puede contar algunas anécdotas...

PS Y el pobre de Juan Carlos por delante...

CG ¡Oye! Es que, de verdad, a él le tocó ser partícipe y testigo privilegiado de esa odisea con Raquel. Imagínatelo hace treinta años, un joven en medio de esas dos mujeres de carácter tan complejo, de voluntad férrea. En verdad, Tibol era de las pocas personas que yo conocí que podía establecer diálogo con Olga, convencerla y salvar situaciones difíciles que se generaban a diario. ¡Sin la intervención de ella, hubiera sido imposible que saliera ese proyecto!

25 La exposición *Rufino Tamayo. 70 años de creación* ocupó tres pisos del Palacio de Bellas Artes (con obra gráfica, murales y dibujos) y las salas del Museo Tamayo (con escultura y pintura), del 9 de diciembre de 1987 al 20 de marzo de 1988.

26 *Robert Motherwell: la puerta abierta*, curaduría de Joan Banach. Ciudad de México: Museo Tamayo (9 de septiembre–27 de octubre, 1991).  
27 *Edgar Negret. De la máquina al mito*, curaduría de José María Salvador. Ciudad de México: Museo Tamayo (27 de febrero–17 de mayo, 1992); *Armando Morales. Pintura*, curaduría de Raquel Tibol. Ciudad de México: Museo Tamayo (12 de julio–30 de septiembre, 1990).

PS Ahora, en esas circunstancias económicas, ¿había posibilidad de incrementar el acervo o simplemente se quedó paralizado?

CG El incremento del acervo quedó cancelado. No había recursos para un programa de adquisiciones. Logré que algunos artistas que exponían en el museo donaran obras a través de la fundación, como Edgar Negret, Jacobo Borges, Fernando Botero, Kiyoshi Takahashi. Tamayo, y luego Olga, estaban contentos con el manejo de su museo, así que siguieron adquiriendo obras que luego donaron para la colección.

PS Y hablemos de esta cuestión de la curaduría, porque, como decía Magda, la profesionalización del gremio se fue haciendo paulatina y empíricamente, ya que, en el primer Tamayo, en el Tamayo de Televisa, no había curador como hoy se conoce. Bueno, Ana Zagury de alguna manera era museóloga o Littman, que venía con mucho bagaje de la Grey Art Gallery, pero la noción de curaduría evidentemente entró a México a través de estas exposiciones internacionales que llegaban al Tamayo directamente, es decir, que yo sepa, en los demás museos no existía el denominativo “curador”. Ahí, creo, fue Guillermo al que invitaste, ¿lo invitaste como curador o como investigador? O, ¿cuál era el papel que tú tenías o imaginabas para Guillermo?

CG Pues yo lo invité como investigador, porque entró al equipo de investigación, ¿no, Guillermo?

Guillermo Santamarina Sí, creo que no existía ni siquiera la palabra curador. Yo entré asistiendo a Judith Alanís y casi inmediatamente también pude ayudar a Juan Carlos.

CG Formamos un equipo profesional y dedicado, con caracteres y talentos muy diversos que venían de distintas disciplinas y, sobre todo ¡con mucha voluntad! Todos estábamos dispuestos a hacer lo que fuera, era un trabajo muy horizontal. Magalí Arriola también se integró un poco después, curó la exposición de Peter Greenaway.<sup>28</sup> También tuvimos una exposición de la Escuela del Sur de Joaquín Torres-García, curada por Mari Carmen Ramírez.<sup>29</sup> Esa fue una experiencia difícil precisamente porque en México no se usaba la figura del curador, sino que la institución tenía que aparecer como único crédito. Esa exposición tenía por fuerza que terminar en un enfrentamiento terrible, porque el INBAL no autorizó que la edición en español del catálogo llevara el crédito de Mari Carmen en la portada. Al final todo se complicó tanto que no hubo catálogo porque ella no cedió que su nombre estuviera en otro lado que no fuera la portada.

PS Pero, de alguna manera eso es lo que yo digo que fue profesionalizando al gremio, porque entrar en contacto con gente como Mari Carmen Ramírez nos abría la puerta a otras maneras de la práctica

<sup>28</sup> Peter Greenaway. *Cine y pintura: ubicuidades y artificios*, curaduría de Magalí Arriola. Ciudad de México: Museo Tamayo (1 de junio –31 de octubre, 1997).

<sup>29</sup> *La Escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, curaduría de Cecilia Buzio de Torres y Mari Carmen Ramírez. Ciudad de México: Museo Tamayo (2 de marzo–6 de junio, 1993).

museística. Es decir, yo siento que de alguna forma, el Tamayo fue una de las primeras puertas de contacto con otros museos de gran importancia —como el Pompidou, o qué sé yo—, que nos permitía profesionalizarnos al vincularnos con otros expertos que venían con prácticas más sofisticadas, digamos.

CG Exacto, también lo creo. No sé en el Tamayo de la época de Televisa, pero una vez que pasó a ser una institución oficial, el equipo de trabajo, desde las primeras gestiones, establecía contacto con el curador y entonces los proyectos resultaban formativos. Judith y todo el equipo de investigación trabajaban con los curadores externos y así se fueron profesionalizando. Los curadores de paso dejaban en el equipo del museo otra visión de lo que era el trabajo de investigación que antecedió a los proyectos. Creo que la internacionalización fue fundamental para nuestro crecimiento. Los curadores que hacían investigación proponían el diseño museográfico, escribían textos y daban líneas para el contacto con el público, no digo ya los textos a muro y los de las publicaciones que firmaban con su nombre... Todo eso nos abrió un campo de exploración y conocimiento y la posibilidad de aprender.

PS Si, a nivel de museografía, por ejemplo, México siempre ha tenido un lugar muy importante con museógrafos profesionales. En realidad, muchos formados por Fernando Gamboa en el MAM. Pero a nivel de gestión de exposiciones, siento que hemos aprendido mucho de codearnos con las estructuras de otros museos e ir aprendiendo.

Otra pregunta que les tengo a los tres, a Guillermo, a Juan Carlos y a ti, Cristina, es sobre la apertura hacia otros soportes e ir abriendo los lenguajes. Por ejemplo, me acuerdo de un concierto de [Gabriel] Macotella con sus esculturas en el Museo Tamayo, creo que fue en tu gestión.<sup>30</sup> En esa época, ¿cómo fueron abriendo ustedes la brecha hacia manifestaciones más contemporáneas? Porque cuando el museo abrió, con la gestión de Televisa, sí se abrió muchísimo el abanico de posibilidades plásticas y museográficas, pero creo que durante su gestión el museo se fue haciendo más contemporáneo. ¿Cómo fue esa discusión internamente y cómo lo iban agenciando? La arquitectura del edificio se presta a los eventos performáticos, hay espacios abiertos majestuosos en los que se integra el bosque, la luz es fantástica; Helen Escobedo fue pionera de los performances, la invitamos a hacer una instalación en el bosque. Conectábamos con proyectos entre MAM y Tamayo, era una etapa de trabajar en equipo.

CG En verdad, mi equipo fue un grupo interdisciplinario muy serio, pero también muy relajado y amistoso. Además, teníamos alianzas con la dirección de teatro del INBAL y relaciones con amigos que trabajaban en el instituto y que nos apoyaban. De repente surgía la posibilidad de generar un concierto, por ejemplo, con Gabriel Macotella, o eventos más complejos, como el proyecto que trabajamos con Mathias Goeritz, ¿te acuerdas cómo se llamaba esa pieza?

<sup>30</sup> El concierto se realizó a propósito de la exposición: *La sonora industrial. Esculturas musicales* de Gabriel Macotella, curaduría de Gabriel Macotella y Vicente Rojo. Ciudad de México: Museo Tamayo (6–27 de noviembre, 1988).

GS *La Vía Láctea*.<sup>31</sup>

CG ¡*La Vía Láctea*! Un grupo de danza trabajó alrededor de la vía láctea de Mathias Goeritz, él todavía fue con Bambi a la inauguración.<sup>32</sup> Ese fue un momento de crecimiento y madurez para el equipo, en el que esas alianzas, los contactos, las negociaciones, el apoyo de Relaciones Exteriores, el contacto con los artistas se usaba de manera dirigida para hacer actividades que iban más allá de las exhibiciones. Y el edificio se prestaba, además, porque era un espacio fantástico: ese patio central, la plataforma central, ¿qué tal con Gurrola? Hizo unos eventos en el exterior del museo increíbles. Hubo otros performances, como el de Marcos Kurtycz. Ahora que platicamos, me acuerdo de esas actividades que sirvieron para renovar al público y también para revivir la investigación alrededor de las manifestaciones que en el INBAL no se habían abordado, aunque también estaban el MAM o el Carrillo Gil.

PS Sí, todavía no estaba el Ex Teresa ni el Laboratorio ni nada.<sup>33</sup>

CG Exactamente.

PS Sí, era realmente en el Tamayo, y por eso te digo que fue como una escuela para el gremio. Siento que el Tamayo fue un lugar de experimentación muy temprana, ya después los demás museos se fueron abriendo. Yo creo que abriste brecha en ese sentido.

JCP Yo quiero mencionar que Cristina fue una gran articuladora del equipo, nos comprometimos a fondo, todos crecimos ahí. Cristina era una joven *workaholic* que nos transmitía una verdadera pasión por el trabajo. Nos inspiró a todos, también nos motivó al compromiso, fue una auténtica motivación y convencimiento colectivo, digo, ella era —¡lo sigues siendo!—, luminosa, gentil, carismática, en fin, son algunas de las virtudes de Cristina. A mí me parece que tiene un perfil de funcionaria que nunca he vuelto a conocer. Cristina nos comprometió a todos, todos trabajábamos con un enorme gusto, con una gran convicción. Exigía, sobre todo, rigor, y se desplegó un espíritu de audacia que, a mí parecer, encarnó Guillermo Santamarina. Guillermo nos tenía cada día un performance dentro del museo, de repente llegaba al museo y nos sorprendía con unas corbatas antiguas, extravagantes, luego, al otro día, nos interesaba en una digresión sobre Platón o [Søren] Kierkegaard,

31 Esta pieza era una escultura compuesta por cuarenta y tres piezas diferentes, algunas con forma de estrella, que se acomodaron alrededor del patio del museo, fusionando la arquitectura con la escultura. Todo el conjunto se transformó en el espacio escenográfico para el espectáculo *Kosma Goeritz*, que se presentó del 8 de abril al 13 de mayo de 1990.

32 Ana Cecilia Treviño “Bambi”, periodista del *Excelsior* y esposa de Mathias Goeritz.

33 El Ex Teresa Arte Actual es un espacio que fundó en 1993 el INBAL bajo el nombre de Museo Ex Teresa Arte Alternativo (en 1998 cambió su nombre a Museo Ex Teresa Arte Actual) con el objetivo de crear, investigar y difundir el arte contemporáneo de la época; el Laboratorio Arte Alameda (LAA) fue fundado en noviembre de 2000 por el CONACULTA a través del INBAL, con el objetivo de dar un espacio a las artes relacionadas con la ciencia y la tecnología.

su tema de conversación era el arte contemporáneo. Yo me enfrascaba con él en algunas discusiones, pues venía de una educación tradicional y de trabajar en la colección del MUNAL; recuerdo una larga conversación ante la gran pintura de Tàpies o frente a los Pierre Soulages, incluso, en algún momento, ante alguno de los de Tamayo. Le preguntaba sobre los performances que hacía Marcos Kurtycz, que ponían en peligro su integridad y salud. En alguno de ellos, Fernando Arechavala trajo una ambulancia de la Cruz Roja, por si le pasaba algo a Kurtycz, para atenderlo oportunamente. Era un performance en el que interactuaba con un árbol y había estallidos de una estufa y un pollo dentro cocinado que no se podía comer...

CG Sí me acuerdo.

PS Y llegaban las ratas del Bosque de Chapultepec a comerse los pedazos de pollo que iba tirando del carromato... Llovía a cántaros, jera una cosa horrible!

JCP Otro momento fue la participación de Ana Mina y Santiago Espinosa de los Monteros, que eran como un par de apariciones. Estaban las lecturas que Guillermo nos compartía, según los proyectos, sobre Warhol, por ejemplo. Recuerdo un evento, creo que cuando murió Warhol, en el que nos volcamos a sacar fotocopias, a hacer estenciles, para un evento masivo en el exterior del museo.

Se respiraba rigor, pero también había compromiso y una hermandad que, la mayoría de las veces, el mismo Guillermo era quien motivaba, nos decía qué cosa era lo que se había aportado y uno se contagiaba de aquel entusiasmo. Teníamos que producir adrenalina para afrontar todo aquello y tener energía para transmitir esto al público del museo, que era masivo. La apertura de puertas que se hizo durante la etapa de Cristina, en donde el museo salió con los Servicios Educativos, no sólo a la explanada del museo, sino a los entornos del Bosque de Chapultepec, permitió que hiciéramos eventos de cada proyecto, que se acompañaban con talleres familiares. Yo me acuerdo de Guillermo, y del equipo, con las manos llenas de pintura o aprendiendo a hacer nudos con cordones, dirigidos por el propio [Josep] Grau-Garriga.<sup>34</sup> Es decir, organizamos y participamos de estas sinergias donde estaba incluido un público que eran las familias que venían a pasar el domingo en Chapultepec. La forma en que todo esto ocurría propiciaba la apertura que menciona Patricia, algo verdaderamente novedoso. Yo venía de una escuela donde casi todos los profesores eran sacerdotes jesuitas o filósofos y para mí era un encontronazo tremendo ese grado de libertad, de discusión, en mi caso con Guillermo. Era una época muy rica donde había con quién hacer intercambio de ideas y entrar en discusiones, a veces eran con Judith, otras con Sofía Urrutia o con Santiago Espinosa de los Monteros, yo no tenía el carácter para la confrontación, pero sí recuerdo discutir muy a profundidad y sobre todo aprender cosas nuevas. Me acuerdo de terminar convencido, corría a leer los libros que Guillermo me prestaba o a veces me regalaba.

34 Como parte de la exposición *Presencia y obra. Josep Grau-Garriga*. Ciudad de México: Museo Tamayo (28 de enero–15 de marzo, 1987).



GS Todo al revés, Juan Carlos, lo que nos enseñabas tú a nosotros, o sea, todo lo que estábamos aprendiendo, y no sólo ahí en el museo, después también te acompañaba con los verdaderos conocedores del otro arte y aprendíamos de nuestros maestros. Yo no estuve mucho tiempo. No era mi destino estar ahí, era moverme a otra cosa, tenía mucha cosquilla, mucha inquietud por llegar a lo muy contemporáneo y pensar en una cosa así, en una aventura así, era muy difícil en un museo. En un museo, como ha sido en mi experiencia por todos lados, no existe esa flexibilidad; aquí existía quizá una disposición, desde luego, de parte de Cristina y de Fernando. Afortunadamente también fue por Cristina y por Fernando que yo después seguí mi camino al mejor lugar donde pude haber ido, que fue a un centro cultural pequeño. En el Centro Cultural Santo Domingo, que fue el antecedente del Ex Teresa. Yo tenía que ir por ahí, yo tenía que estar más cerca de lo que venía de estos nuevos lenguajes, de esta experimentación de nuevas generaciones que, difícilmente, podrían entrar al Tamayo en ese momento. Tuvimos que esperar todavía unos cinco o seis años, no fue mucho tiempo. Agradezco enormemente la oportunidad de haber trabajado en el Tamayo, porque me dio una perspectiva, pero también me abrió otros horizontes, afortunadamente.

PS Oye, Guillermo, ¿quiénes eran “los amiguitos del bosque”? Por favor.

GS Pues ahí está Juan Carlos... Les guardo un enorme cariño a todos, no nos vemos, pero los recuerdo con mucho cariño. Gabriela López, Romina La Mont, Marcela Ramírez y León Faure, que también fue parte de eso.

PS ¿Y qué hacían?

GS Nos portábamos muy mal, así que ya...

PS Nos tienes que contar un poco más sobre tu paso por el Tamayo, porque creo que no te hubieras atrevido a dirigir el Ex Teresa sin la experiencia de haber pasado por el Tamayo. Eso es lo que en mi opinión pasó.

GS Bueno, pero viene de un poco antes, fue la experiencia también de haber trabajado con Fernando Arechavala y con Judith Alanís en Casa del Lago, donde empecé en 1981. Un buen rato antes de haber encontrado esa confianza y, sí, quizás tomar algunos modelos y experimentar. Alguien de quién aprendí mucho, pero con quien nunca trabajé directamente, fue Helen Escobedo, sin duda fue una guía muy grande todo lo que ella hizo desde el MUCA, mucho antes de los años setenta. Es muy importante el hecho de que Helen fuera una artista que trabajaba dentro de una estructura. Eso también me abrió la posibilidad a mí y a otros artistas de entrar a trabajar en un museo. Desde luego, después de haber conocido a María Guerra y a Eloy Tarcisio, sobre todo a ellos que eran otros amigos mal portados y que también habían pasado por la experiencia de un museo en el MUNAL; después de haber trabajado también en el programa de Difusión Cultural, de la Secretaría de Hacienda, etc. Todo eso nos abrió la posibilidad a toda una nueva generación de artistas de relacionarnos con las estructuras institucionales. Fue un momento muy importante, muy interesante, que yo recuerdo con muchísima emoción. Porque también recuerdo que era muy difícil, mucho más difícil que ahora. Mucho, mucho más difícil que ahora, pero teníamos que pasar por esa historia.

JCP Recuerdo una conversación con Guillermo, reveladora para mí, sobre Joseph Beuys, me mostró una fotografía desconcertante del artista durante un performance que me conmovió tanto que le pedí a Marco Arce que me la copiara, es una maravilla de dibujo: Beuys aparecía con la lengua pegada a un bloque de hielo.

Nos enfilamos a un universo de trabajo, éramos jóvenes ávidos de todo, teníamos ganas de vivir, yo quería formarme intelectualmente en el arte contemporáneo y como gente responsable. En el museo, y siendo parte del equipo de Cristina, encontramos todo esto, ahí crecimos, nos hicimos gente de bien y productiva, con estructura, y en gran medida eso lo propició Cristina. Reconozco en Guillermo a un mentor y con quien se puede dialogar; dentro de esa gama de experiencias también está incluida Magali, quien trajo al museo una muestra inusual, la de Peter Greenaway. Me acuerdo de aquellas sensaciones inusitadas del entrecruzamiento de disciplinas y su resultado como un arte no convencional. Además, en ese proyecto hubo situaciones cuando menos bizarras: dentro de la museografía había una pecera llena de litros y litros de agua que debieron pesar toneladas y que debía ser iluminada desde abajo; pues se rompió un día antes de la inauguración y hubo que remediarlo de urgencia. Después de ese proyecto me hice aficionado al cine de Greenaway y desde entonces me fascina ese universo. Eran retos que había que cumplir cabalmente y que nos permitían a nosotros, pero sobre todo al público, asomarnos a universos totalmente inéditos. El museo se hizo una escuela que concretaba el deseo que tenía Tamayo. Recuerdo una discusión muy fuerte entre Cristina y Judith sobre cómo tenía que ser el museo, si tenía que ser didáctico, pues trabajábamos para la gente que iba a Chapultepec, que venía en el metro y que no sabía quién era Joseph Beuys, como tampoco sabía quién era Tamayo. Eso era un reto que teníamos que cumplir. Y la discusión de si una cédula tenía o debía tener cuánta información, o en dónde tenía que estar, o si era un instrumento constitutivo dentro de la sala del museo, o si tenía que estar en un dispositivo aparte, o qué contenido había que difundir durante una visita guiada. Eran discusiones que realmente enriquecían la programación que llevamos a cabo y nuestro trabajo como gestores culturales, pero enfocado al público, nunca perdimos de vista que trabajábamos para un público, esa fue una inquietud permanente de Cristina.

PS Carla, estamos viendo desde nuestro círculo muy pequeño cómo fue la evolución del Tamayo, desde el principio hasta que sales, pero ¿cómo se veía desde Nueva York? ¿Cómo lo veías tú y cómo lo vio el propio Fernando Gamboa hasta antes de morir?

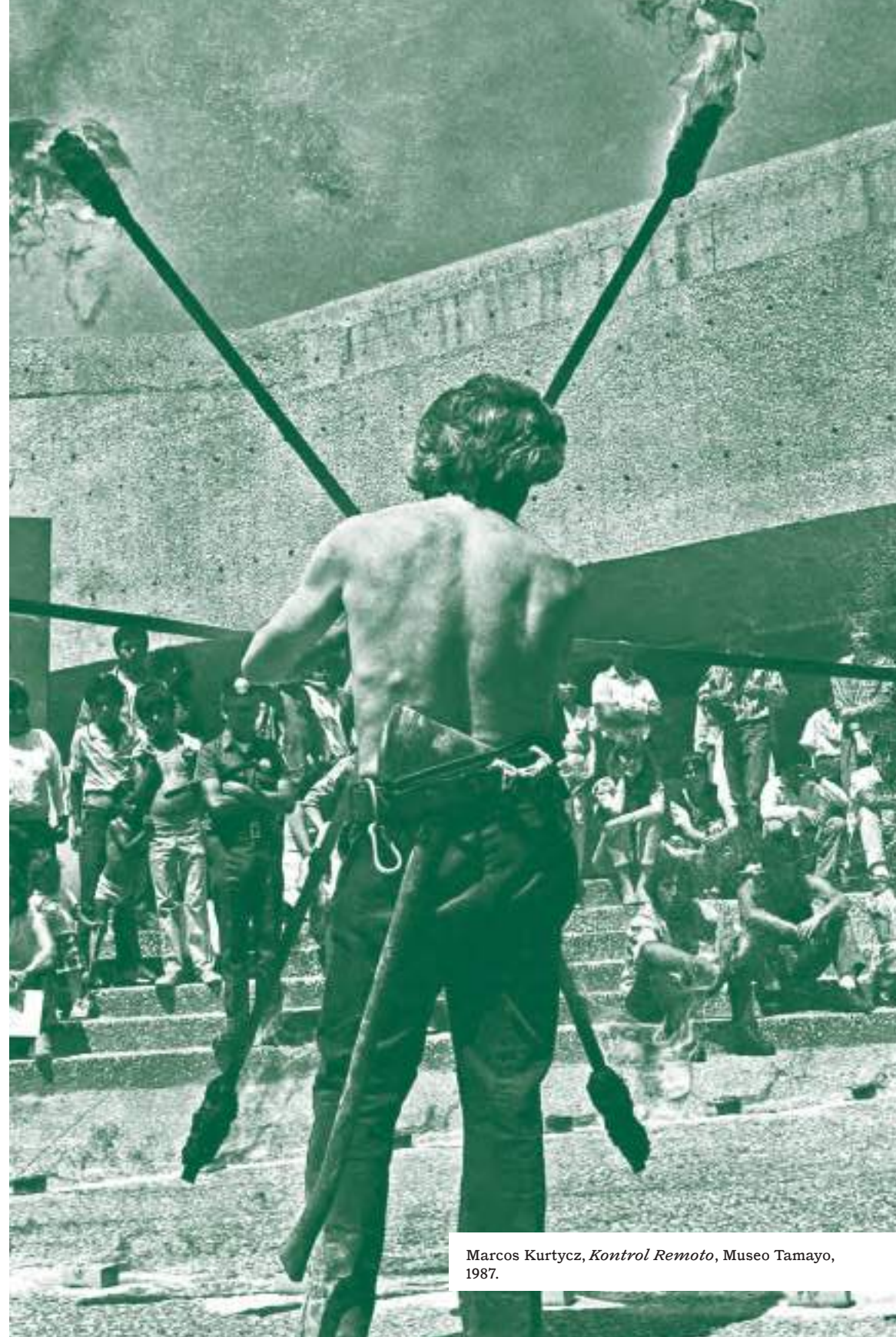
CS ¡Ay, caray! Pues por un largo rato el tema Museo Tamayo, en cuanto a Fernando, estaba vetado, ¿no? No lo tocábamos, porque era así como de hacerse sentir mal. Pero después, cuando al final de su vida tomó las riendas del Fomento Cultural Banamex y volvió hacia las cosas que realmente lo motivaban cuando era muy joven —porque antes no se hablaba de curadores, él realmente era museógrafo y constructor de museos—, como el mueble mexicano, la cocina mexicana, los tejidos mexicanos, todas esas cosas que, además, estaban en la colección del Banco Nacional, lo hacían muy feliz, ya no estaba buscando retos. Cuando él empezó con el arte moderno fue un reto, porque la verdad es que él se había quedado muchos años rezagado en el realismo de la Escuela Mexicana. Pero ya después eran así como

comentarios muy, muy de paso, porque tanto él como yo estábamos muy, muy ocupados.

Desde mi perspectiva, estando en Nueva York, pues ya sabes cómo es esa ciudad que se cree el ombligo del mundo en cuanto al arte, hablar del Museo Tamayo en ese entonces solamente se podía con las personas que, de alguna u otra manera, habían tenido un vínculo, ya sea al principio de cuando se estaba pensando en hacer museo o durante la gestión de Magda con Raurell, etc. Así que tenía conexiones muy específicas con el Museo Tamayo a través de las pláticas o percepciones de lo que era ese lugar desde de cosas muy específicas, como cuando Alberto Raurell me contó que iba a llevar a Dick Landry y a Tina Girouard al Tamayo. Yo estaba muy familiarizada con su obra, pues era parte del *performance art* de los setenta, como también lo fue Keith Sonnier que era mi amigo también. Por cierto, que yo llevé a Olga a uno de sus estudios, pero ella no entendía muy bien el rollo. Eso era un poquito, o demasiado, lejano de la pintura *pintura*, la pintura de brocha, ¿no? Entonces, todo era con aquellas personas que conocían el Museo Tamayo, por ejemplo, cuando venía a Nueva York Cristina Gálvez, Edgar Negret y Jacobo Borges, o Milagros Maldonado que iba y vivía en Nueva York, París e Italia, y que era amiga de Francesco Clemente, de los cuatro grandes italianos. Ella me dijo que había ido a la inauguración de Jacobo Borges, que le parecía extraordinario el museo. Eran, pues, una bola de amistades mías que también estaban entre Colombia y Nueva York, porque mucha de la gente con la que me frecuentaba era de América Latina o de México.

PS Más bien todo el mundo te conoce a ti, Carla. Eso es lo que está increíble. Por último, Cristina, después de decir lo que siento, después de lo que ha dicho Juan Carlos, ¿de alguna manera, el Tamayo gozaba de una excepcionalidad dentro de lo institucional del INBAL? Es decir, esta dureza de la institución con los sindicatos, etc., siento que el Tamayo, se salía de la norma de cómo se llevaban los demás museos, ¿tú así lo percibías? ¿Eran más benevolentes contigo?

CG Sí, creo que el museo y yo fuimos la excepción para el INBAL. Hubo una armonía que se veía reflejada en una gran libertad que me dieron en Bellas Artes gracias al apoyo de Rafael [Tovar y de Teresa] y pienso que también gracias al estado emocional de Rufino y de Olga, por la calidad y la respuesta a todo lo que estábamos llevando a cabo. Logré tener independencia. También creo que se conjuntaron los ingredientes para que fuera un museo privilegiado con relación a la situación más precaria que prevalecía en el resto de los museos del país. De la misma forma que Graciela de la Torre hizo una muy buena labor en el MUNAL, al crear mancuerna con Roberto Hernández, yo hice buena mancuerna con Gilberto Borja y con Mauricio de la Paz, y creo que un elemento fundamental para que opere bien un museo, como un engranaje bien aceitado, es la buena relación, la comunicación clara que se debe establecer entre los miembros del patronato y la gente de la institución. Y en el Museo Tamayo así funcionábamos todos, con un solo objetivo común. Ahí invertí doce años de mi vida, ¡batí récord! Fue también una etapa muy satisfactoria de mi vida.



Marcos Kurtycz, *Kontrol Remoto*, Museo Tamayo, 1987.





Marcos Kurtycz, *Kontrol Remoto*, Museo Tamayo, 1987.





Robert Rauschenberg en una entrevista televisiva,  
Museo Tamayo, 1985.

# UN OCÉANO DE DIFERENCIA

Carla Stellweg  
con  
Magalí Arriola  
y  
Andrea Valencia



Rufino Tamayo y Marga Garza Sada en la inauguración de *Rufino Tamayo: Myth and Magic* en el Guggenheim Museum, mayo de 1979.



Fernando Gamboa y Carla Stellweg en la exposición *Rufino Tamayo*, Pabellón de México, XXXIV Bienal de Venecia, 1968.





Carla Stellweg en la exposición *Rufino Tamayo*, Pabellón de México, XXXIV Bienal de Venecia, 1968.

## UN OCÉANO DE DIFERENCIA

**Magalí Arriola** Carla, tú fuiste una de las personas que desde el inicio estuvieron involucradas tanto en la concepción y construcción del Museo Tamayo, como en el arranque del proyecto. ¿Nos puedes contar cómo fue todo este proceso?

**Carla Stellweg** La idea de hacer un museo surgió en 1965–66 cuando llevamos el mural de [Rufino] Tamayo a la *Expo 67* y después presentamos su obra en Venecia.<sup>1</sup> Quisimos llevar a la generación que estaba influenciada por él, a los que Teresa del Conde llamó en 1977 “la generación de La Ruptura”, pero hubo un gran pleito: la prensa y los medios se opusieron y al frente de la oposición estaba [David Alfaro] Siqueiros.<sup>2</sup>

**Andrea Valencia** ¿A Venecia, en qué contexto? ¿Al Pabellón de México?

**CS** A la Bienal de Venecia de 1968. Empecé a trabajar con Fernando Gamboa alrededor de 1965 y por ese tiempo me presentó con los Tamayo. En 1966 terminamos el guión museográfico para la *Expo 67*, donde iba a estar un mural de Siqueiros en la entrada y uno de Tamayo a la salida. Cuando invitamos a Siqueiros dijo que sí. Fuimos a La Tallera y él fue adorable, hasta me cortó unas rosas.<sup>3</sup> Estaba tan impresionada porque sabía que era un hombre tan político y controvertido que le comenté a Fernando, “Pero si es un amor de persona. ¡Ya aceptó, qué maravilla!”. El día siguiente salió un artículo en el periódico, creo que en el *Excelsior*, en el que nos tiró mierda encima y escribió del mal que iban a morir Gamboa y todo su equipo por la inclusión de Tamayo y la siguiente generación. A partir de su comentario, Raquel Tibol comenzó a preguntar qué íbamos a hacer con esa crítica y la protesta de Siqueiros. Yo estaba lista para ponerme los guantes de box, pero Gamboa me dio una primera lección y me dijo: “Estamos en México. Por tu ventana verás pasar el ataúd de tus enemigos. Cállate la boca y no digas nada, no le respondas a nadie”.

Pasó el momento, pero cuando se anunció que íbamos a llevar a Tamayo y a toda la generación que seguía a la Bienal de Venecia de 1968, de nuevo hubo todo un pleito con Siqueiros. En el INBAL estaba José Luis Martínez de director general, quien en esa ocasión apoyó a Siqueiros y pidió que no lleváramos a la siguiente generación, solamente a Tamayo, porque estaba el antecedente de que Gamboa presentó a los cuatro grandes, incluyendo a Tamayo, en la bienal de 1958. Obvio que Siqueiros no podía negarse a participar y que Tamayo fuera el que representara a México en la edición del 68. Entonces llevamos a Tamayo y poco a poco mi relación con él y con

1 La Exposición Internacional y Universal, también llamada *Expo 67*, se llevó a cabo del 27 de abril al 29 de octubre de 1967 en Montreal, Canadá.

2 Fernando Gamboa fungió como comisario, curador y director del Pabellón de México en la *Expo 67*; y Carla Stellweg como asistente curatorial y directora adjunta.

3 En 1965 David Alfaro Siqueiros y su esposa Angélica Arenal inauguraron el taller multidisciplinario en Cuernavaca con el objetivo de crear un espacio adecuado para ejecutar una obra comisionada en el Hotel Casino de la Selva. La Tallera fue denominada así, en femenino, por el mismo Siqueiros en homenaje a la mujer creadora de vida. En 1973, La Tallera Casa Estudio de David Alfaro Siqueiros fue legada, mediante testamento público por Siqueiros al “pueblo de México”. Más tarde, en 1974, se formó el Fideicomiso David Alfaro Siqueiros dirigido por Arenal, viuda del pintor. Al disolverse el fideicomiso, La Tallera se integró al INBAL, que desde entonces se encarga de custodiarla.

Olga se convirtió cada vez más en un vínculo familiar. Después de la Bienal de Venecia, estando en Cuernavaca, empezamos a abordar el tema de qué hacer con su legado.<sup>4</sup> Aunque quizá fue un poco más tarde que eso.

En conversaciones posteriores a la bienal, nació la pregunta de qué iban a hacer con su colección, porque Tamayo ya había coleccionado muchísimas piezas prehispánicas, y como era una especie de hijo pródigo de Oaxaca, surgió la idea de hacer el museo en su tierra natal. Eso fue antes de que Francisco Toledo empezara a fundar museos. Obviamente, Toledo superó por mucho las donaciones y las contribuciones a su estado natal, por ejemplo, con el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) o el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo que fomenta, rescata y se dedica a la conservación de archivos fotográficos, incluyendo los de pueblos originarios de Oaxaca.

Fue una labor buenísima la de Toledo, además fue muy amigo de los Tamayo, así que ahí lo veíamos muy a menudo. A través de él fue que Tamayo encontró esa casa colonial en el centro de Oaxaca, se renovó y adaptó para museo, con todo y control de clima.

MA ¿O sea que el museo de Oaxaca, que antecede a la creación del Museo Tamayo, podría verse como un primer ensayo de todo el proyecto que se desarrollaría después en la Ciudad de México?

CS Fue el comienzo de los Tamayo como donadores filantrópicos, utilizando sus recursos y ofreciendo una dedicación total. El museo en Oaxaca era en provincia y monotemático, así que no sé si se le pueda llamar “ensayo”. El Museo Tamayo de la Ciudad de México tenía, y tiene, totalmente otra visión dirigida a un público mucho más cosmopolita e internacional.

La condición para donar la colección prehispánica de Olga y Rufino en Oaxaca estipulaba que nunca se alterara la museografía, sólo se permitía incluir piezas nuevas que re-contextualizaran las piezas ya expuestas. La colección del Museo de Arte Prehispánico de México [Rufino Tamayo] se creó desde la visión de una estética artística que guiaba e inspiraba a Tamayo en mucha de su obra; no es un museo de arte o de antropología, sino que invita a una experiencia artística.

Fernando y yo estábamos trabajando en el Museo de Arte Moderno (MAM) e íbamos todos los fines de semana a Oaxaca para trabajar en la instalación y el guión curatorial del proyecto: a escoger el color de las paredes, las bases, la iluminación, los textos, etc. Nos íbamos un viernes en la noche y regresábamos el domingo en la noche. Una vez, el avión en el que íbamos a regresar estaba por despegar, pero regresó a la terminal. Nos dijeron que había una falla que iban a arreglar; a mí me dio una premonición y dije: “Ese avión nunca va a llegar. Además, está dañado y es de noche”. Le dije a Gamboa que regresáramos al hotel, ¿para qué nos íbamos?: “¿Qué prisa? Vamos mañana temprano en el primer avión”. “Ay cómo eres de supersticiosa y todo”, me respondió. Pues el avión se estrelló y se mataron todos. Después de eso, Fernando me escuchó para siempre.

4 Para 1968, el legado de Rufino Tamayo consistía principalmente en la colección de piezas prehispánicas, aunque también incluía algunas de sus pinturas y obras de artistas afines a él, como Víctor Brauner, Francisco Toledo, Rodolfo Morales, Roberto Donis, etc.

Ese tipo de premoniciones las tengo desde niña, desde Indonesia. Me volvió a pasar cuando estaba trabajando en Europa, creo que fue con Catherine de Zegher en la gran muestra en el Museo de Bellas Artes de Amberes. De repente, como a las dos o tres de la mañana, se activó la alarma de emergencia en el hotel, era una amenaza de bomba y a todos nos pidieron salir a la calle inmediatamente, con bata. Salimos y otra vez le dije: “No vamos a volver a entrar, vamos a otro hotel, que se queden las cosas adentro”. ¡Y zaz, que estalla la bomba!

MA ¿Y habías sacado tu pasaporte, o qué?

CS Sí, por supuesto. Tú sabes que el pasaporte, cuando eres una desterrada como yo, siempre está con uno, ¡no lo dejas! Regresando al punto, Tamayo se fue haciendo de su colección. Ya estaba con la galería Marlborough, haciendo muchos trueques que eran iniciativa de Pierre Leval. Él era el sobrino de Frank Lloyd que llevó a Marlborough a nivel internacional como una de las primeras mega galerías con sedes en Nueva York, Zúrich, Roma, Londres, y otras ciudades.

Sin embargo, hubo un escándalo con el legado de Mark Rothko y su relación con la galería después de los litigios en la corte: además de fraude por concepto de fondos no reportados a la IRS por la galería Marlborough, mucha de su obra estaba en bodegas a las que sólo el fundador Frank Lloyd y su sobrino, director de la sede en Nueva York, tenían acceso. Un grupo de expertos en el tema de la obra Rothko pudieron rescatar la obra, implementar el testamento de la Mark Rothko Foundation y donar sus piezas a diferentes instituciones.<sup>5</sup>

Con todos esos antecedentes, y Tamayo estando en esa galería, en un viaje que hice con Olga a Nueva York empecé a enterarme de que en realidad lo que Marlborough estaba proponiendo de cambalache por la obra de Tamayo eran, en muchas ocasiones, obras menores o no de la calidad en comparación con la obra de Tamayo. Olga era toda una fiera y se sabía defender, era un jaguar. Claro que la obra de Tamayo aún no valía lo mismo que las obras de estos artistas, pero el principio era el mismo: si iban a fundar el museo debían ser obras de primera. Entonces planteé la idea de que hiciéramos visitas a estudios sin la intervención de la Marlborough. Aunque Pierre Leval me hizo algunas propuestas tratando de meterme a la organización de la galería, me mantuve independiente para poder construir una colección en conjunto con Olga, que era quien tomaba las decisiones. Muy pocas veces las tomaba Tamayo, aunque él tenía una opinión muy concreta y, cuando la tenía, había que respetarla.

AV En el libro *El arte de mostrar el arte mexicano*, Olivier Debroyse menciona que la selección de obra realizada por Pierre Leval para Tamayo tuvo una “supervisión bastante laxa” por parte tuya y de Fernando Gamboa.<sup>6</sup>

5 Lo sucedido con el legado de Rothko, se puede leer a detalle en el reporte: Judith H. Dobrzynski, “A betrayal the Art World Can’t Forget; the Battle for Rothko’s Estate Altered Lives and Reputations”, *The New York Times*, 2 de noviembre de 1998.

6 Olivier Debroyse, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992–2007)*, Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018, p. 129.

¿Qué opinas de esto? Dices que Pierre Levai había hecho algunas malas transacciones por obras menores, ¿en qué punto entraste a supervisar?

CS Era lógico, Olga era muy difícil con el dinero y era una batalla sacarla de la Marlborough porque obviamente el cambalache que se hacía lo iba a controlar Levai. Aunque yo me iba a la galería con ella y trataba de oponerme, al final era muy complicado decirle que no porque, después de todo, estaba en juego la obra de Tamayo (pues era ésta la que se iba a dar a cambio) entonces pensé que lo mejor sería —incluso eso se lo conté a Olivier— sacarla de la Marlborough y pasearla por las otras galerías y museos para que viera y se fogueara de las otras cosas que había en el panorama de aquel entonces. Es más, a Olivier lo invité durante los preparativos de la apertura del Museo Tamayo para escribir las fichas de la obra de la colección de Olga y Rufino, pero se quedó muy poco tiempo. Trabajábamos con dos guaruras cuidándonos en el pasillo del sótano del museo y fue muy incómodo. A pesar de que era muy amigo mío, Olivier no se quiso quedar, no quiso estar asociado con el museo y al irse pudo mantener una voz y una opinión independiente y crítica. A cambio, yo tenía que quedarme como directora adjunta, ya me había comprometido.

Me acuerdo haber llevado a Olga a una exposición de Ad Reinhardt con sus cuadros negros que llegan casi al negro total, con un toque índigo, obras muy metafísicas. Era verdaderamente conceptual lo que estaba haciendo, estaba empujando los límites de lo que era la pintura. La llevé allí y no entendió nada, hasta escribí un artículo en el *Excelsior* de la época sobre las “doce reglas de arte puro” de Ad Reinhardt; mucha gente le escribió a Julio Scherer para decirle que yo había inventado las reglas, que no existían. O sea, la ignorancia en aquella época era verdaderamente abrumadora y deprimente.

AV Continuando con el ensayo de Olivier, ¿qué opinas de este texto que, en gran medida, hace una crítica a la figura de Fernando Gamboa y los inicios del Museo Tamayo?

CS Olivier tenía que afianzar su posición en México y así llegó a desarrollar sus ideas “curatoriales” anti-Gamboa. Se enfocó en destruir la figura de Fernando, que años más tarde Osvaldo Sánchez denominó como el “caudillo de la museografía”. A través de mí, Olivier conoció toda esa manufactura museográfica del arte mexicano de Fernando y estaba en contra de ella. El guión museográfico de Fernando consistía en presentar la cultura visual de México a través del tiempo, comenzando con una espectacular instalación de obras prehispánicas, luego pasaba a otras salas con obras del virreinato, después iba una sección de arte popular que reflejaba el espíritu lúdico de lo “indígena”, y culminaba con los muralistas, además de algunos ejemplos de la Escuela Mexicana. Yo podría coincidir con Olivier en algunas de sus opiniones respecto a Gamboa, sin embargo, hay mucho que rescatar de él. Creo que, a la larga, la observación de Osvaldo Sánchez sobre Fernando es muy acertada porque Gamboa venía de una tradición de caudillos, nació en 1909 justo antes de la Revolución Mexicana.

En México se quiere derrocar a los que contribuyeron antes que ellos como una estrategia para erigirse a sí mismos. Una vez le conté a Carlos Fuentes que me acababan de atacar en un artículo en el que ¡me querían mandar a Siberia por extranjera y quién sabe qué más! Me atacaban horrible y me dijo: “¿Carla,

no te das cuenta que aquí vivimos encima del *Tzompantli*? Hay que arrancarle el corazón al guerrero más fuerte de la oposición”.

AV Al menos sabías que eras una guerrera importante.

CS Sí, eso es lo que me dijo. También recuerdo que, cuando ya había muerto Gamboa, por esos tiempos reapareció Raquel Tibol y subió las cuatro escaleras de mi *loft* en Nueva York para ver mi exposición. Yo había hecho una tesina en el 90 para investigar quiénes habían fotografiado a Frida Kahlo, estaba inspirada en aquella foto de Lola Álvarez Bravo donde Frida está en su cama y en la cabecera hay muchas fotos, porque además su padre, Guillermo Kahlo, era fotógrafo. Entonces empecé a hacer toda una investigación que me tomó dos años. Conocí a Gisèle Freund en París, que por cierto vivía en la calle Daguerre, ¡imagínate! Luego fui a ver a Lucienne Bloch, que vivía en un *homestead* en el norte de California y que junto con su marido fue asistente de Diego [Rivera] en los murales del Rockefeller Center; también encontré a Fritz Henle en las Islas Vírgenes. Hice la exposición y llegó Raquel Tibol a la inauguración, empezó a decir maravillas de mí: que siempre fui no sé qué y no sé cuánto. Me quedé azorada porque todos los años que trabajé y viajé con Gamboa se dedicó a atacarme con la espada desenvainada. Se lo comenté a unos amigos esa noche y me dijeron “Ay Carla, es que no te das cuenta: el perro murió, la rabia se acabó”. Había muerto Gamboa.

O sea, también se dan esas vueltas, Andrea. Te arrancan el corazón y luego te halagan, ¿quién va a entender ese comportamiento?

AV Desde tu perspectiva, ¿quiénes fueron los personajes clave en los procesos de construcción e inauguración, y en los primeros meses del museo? ¿Podríamos pensar en algunos artistas o gente que haya participado para que fuera posible la existencia del Tamayo?

CS De los personajes principales en la realización del museo estuvieron Mágara Garza Sada del Grupo Alfa y Emilio “El Tigre” Azcárraga de Televisa —que llevaba la batuta—. Cuando todo desembocó en una confrontación entre todos los elementos, deseos, visiones, intereses y políticas varias, de parte de cada una de esas facciones, se dio la separación y quedó a cargo Televisa. Ellos determinaron el camino que el museo iba a tomar.

En un comienzo, incluso antes de que se empezara a construir, las conversaciones más importantes eran con la gente que estaba al frente del INBAL: el presidente mismo [Luis Echeverría] y sus personas de confianza en la cultura de ese momento, así como los dos arquitectos, Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, que tuvieron mucho que ver y se tomaron la libertad de hacer las cosas a su manera.

Fernando y yo estábamos trabajando en el Museo de Arte Moderno, yo en la revista y a la vez era directora adjunta en la formación del Museo Tamayo. Fernando siempre cruzaba conmigo Reforma. Nos tocaba trabajar en el pasillo posterior que daba a la entrada de carga, donde ahora hay un pequeño estacionamiento para el personal del Museo Tamayo —ese fue otro pleito más porque, en un inicio, se suponía que los camiones no debían de entrar al bosque, tenían que estar bajando las cosas en la calle de Gandhi—. Por esa entrada es donde nosotros estábamos ubicados.



El Museo Tamayo tuvo muchos defectos o imprevistos que había que resolver sobre la marcha. A la hora de la hora, resulta que las oficinas, por ejemplo, eran un corredor con vidrio que no tenían ventilación, no había ventanas, excepto por la oficina de Fernando que daba a una especie de terraza. Del otro lado, donde yo estaba con el equipo, no había ventilación ni aire acondicionado, era un horno. Al escarbar el suelo para crear el sótano en donde estaría el auditorio y un espacio para albergar y conservar la colección, los albañiles toparon con tepetate y, al perforar el subsuelo, brotó el agua y se inundó el museo. Eran aguas negras y apestosas, con olor como de azufre. Los albañiles estaban hasta la madre por los cambios, de por sí ya eran súper marihuanos porque, claro, se les pagaba muy poco. Cuando se inundó y empezaron todos los humos, peor tantito; fue ahí cuando nos salimos del pasillo. Luego nos pasamos a la sala uno porque era la única disponible mientras terminaban las obras —incluyendo el martelinado de las fachadas de concreto—. Sirvió a la vez de bodega, oficina de registro de obras, estudio fotográfico, laboratorio de conservación y sala de prensa —un solo teléfono, ávidamente disputado, recorría la sala dependiente de su cable, entre el Tápies y el Bacon, rodeando las mesas de trabajo—. Decía Olivier que Rufino y Olga aparecían a diario, no tanto para revisar las instalaciones y las obras que llegaban sin cesar, sino para mostrar su museo frente a sus amigos artistas como Toledo, diplomáticos o visitantes extranjeros. Y sí es cierto, Olga venía con sus perritos Cuquita y Tilín, a los que fueron a bautizar a una iglesia.

Fue muy complicado y muy difícil trabajar en esas condiciones, pero teníamos que lograrlo porque había una fecha de inauguración. Se pospuso varias veces, a raíz primero de las fallas que hubo que corregir de la construcción y luego por el problema de dónde colgar qué —o sea, el guión museográfico— y qué parte del museo dedicarlo a esto o aquello.

Los artistas no se involucraron, más bien se adhirieron a la idea de que hubiese un museo de arte contemporáneo internacional de la época en México. El que aparecía muchísimo era Francisco Toledo. Todos los de La Ruptura apoyaban la creación del museo, pero no aparecían por ahí mientras estaba en construcción.

MA ¿Cómo fue el proceso para conseguir la autorización para la construcción del museo?

CS El presidente Echeverría era muy cercano al Museo de Arte Moderno, lo visitaba a menudo, sobre todo los fines de semana. Yo iba y venía mucho de Nueva York, donde había rentado un *loft* —en el que todavía vivo— en el 78. Tenía mucho que hacer en Nueva York, además era un puente para ir a Europa —el Medio Oriente y Asia todavía no estaban en nuestro radar—, desde ahí era también más fácil viajar a América Latina. Cuando llegaba a México, lo primero que hacía era ir al MAM a revisar lo que habían hecho mis asistentes en *Artes Visuales*. Invariablemente iba el fin de semana y eran los días en los que Echeverría llegaba en un camión blindado, acompañado de otras personas y fotógrafos. Comenzó a tratar a los Tamayo y acordaron hacer el museo. Todavía no se sabía a ciencia cierta quién lo iba a financiar. Después se sumaron al proyecto los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky.

Un día hubo una de esas visitas-comidas en la casa de los Tamayo con Luis Echeverría, que también llevó a su hermano Rodolfo con Silvia Ripstein. Tamayo

se echaba su siesta después de la comida y volvía a salir como a eso de las cinco de la tarde para meterse de nuevo a su estudio, era muy disciplinado. Cuando salió de su siesta, todavía estábamos los Echeverría, Fernando Gamboa, los arquitectos y yo; nos queríamos ir, pero no podíamos porque el presidente todavía estaba ahí y Olga le dijo algo así como: “Oiga, Señor Presidente, ¿qué no tiene que irse a resolver los problemas de este país?”. No recuerdo las palabras exactas. Echeverría se fue de ahí y nunca jamás volvió a saber nada del Museo Tamayo. Hubo que esperar a que entrara [José] López Portillo. El proyecto se quedó un rato así, estancado. Pero seguíamos trabajando, aunque los temas principales no se resolvían.

MA ¿Cuál fue la intención inicial de Tamayo al pensar su museo? ¿Lo concibió específicamente como un espacio para albergar la colección internacional?

CS Comenzó siendo un museo para exhibir la colección y terminó siendo un museo de arte internacional contemporáneo. En México no existía una colección de arte internacional de gran calidad a la que los artistas y el público pudieran acudir, un lugar donde pudiera haber actividades educativas. El MAM traía una que otra exposición internacional pero también dependía del sistema sexenal del gobierno. No había un museo de arte internacional como tal. Esa fue la idea, así como el Museo Carrillo Gil que desde un principio partió de la colección de arte mexicano del Doctor Álvarez y Carmen Carrillo Gil, pero se fue expandiendo a la idea de ser un museo dedicado a América Latina. Tamayo estaba viendo hacia Estados Unidos y Europa.

AV ¿Qué tanto influyó Gamboa en la iniciativa de Tamayo?

CS Tamayo respetaba la opinión de Fernando porque sabía que tenía una visión internacional y que había viajado mucho. Pero también contaba el hecho de que yo sabía más de arte contemporáneo que Fernando, sobre los movimientos de expresionismo abstracto, el conceptualismo, el cinetismo, etc., todo lo que venía de los sesentas y setentas con lo que Fernando mantuvo una distancia porque seguía enfocado en lo mexicano.

MA Que, por cierto, casi no incluyeron ese tipo de obras en la colección.

CS Cuando estábamos en la *Expo 67*, íbamos Gamboa y yo a Nueva York a ver exposiciones de arte cinético, compramos dos o tres cosas de la Galería Bonino en la calle 57. Lo llevé a ver la obra de Willem de Kooning que no conocía bien. También lo paseé mucho en Europa para ver la obra de Francis Bacon, y por Italia y Alemania con los de Grupo Cero para ver arte cinético principalmente, que estaba en boga en los sesentas. Inclusive en Nueva York lo llevé al Wooster Street Garage y los espacios *underground* a ver performances e instalaciones. Todo eso tuvo una influencia a través de Gamboa, porque yo era una escuincle y los Tamayo no me iban a escuchar a mí sola, entonces todo iba filtrado a través de Fernando.

Otros ejemplos de artistas contemporáneos que coleccionaron los Tamayo fueron Roger Welch —que en aquel entonces era mi pareja—, y Leopoldo Maler. Los Tamayo compraron una pieza clave de Welch que se llama *Autocinema*, un Rolls-Royce modelo 1939 hecho con ramas de Central Park y Long

Island.<sup>7</sup> Es una especie de esqueleto con un proyector de películas de 16mm escondido en una caja —también hecha con ramas— que proyecta una película-collage de las escenas más famosas de los *drive-in movies* con comerciales de la época. Lo que pasó fue que cuando los Tamayo vinieron a Nueva York para su expo en el Guggenheim, vieron la obra en el PS1 [Contemporary Art Center] y se animaron a comprarla. Lo mismo pasó con el artista conceptual argentino Leopoldo Maler. Esas obras fueron un salto para los Tamayo. Tendría que ver el inventario de las obras que hay porque ya son tantos años que no me acuerdo de cada una de las piezas, pero hay obras conceptuales muy buenas.

MA ¿Cómo fue que conociste a Fernando?

CS En 1958, cuando vivíamos en Holanda y mi padre —agronomo experto en cultivos tropicales— fue invitado a trabajar por la FAO, que era una de las agencias de la ONU que enviaba a expertos a países en vías de desarrollo. En ese proceso conocí a Gamboa, en el Pabellón de México durante la Feria Internacional de Bruselas. De entre las opciones que la FAO le dio a mi padre, mi madre eligió México. Fue una decisión muy sensata y el argumento que le dio a mi padre fue: “Es un país que ya se independizó y que además tuvo una revolución agraria; así que es perfecto para ti”. Ella tomó las riendas y empezó a informarse antes de irnos a México. Un día me dijo: “Hay una feria de arte internacional y un pabellón de México en Bruselas que aparentemente está fantástico, vamos”. Tomamos un tren y fuimos. El comisario de ese pabellón era Fernando Gamboa y el arquitecto, [Pedro] Ramírez Vázquez. Vi esa exposición y para mí eran puros horrores, cosas terribles: mucha sangre, lo colonial, la conquista. Me preguntaba a mí misma: “Pero ¿a dónde voy a llegar? ¿Qué es esto?”. Era una adolescente y ahí no veía señales ni la presencia de mi generación. Observé que había un teatro donde estaban proyectando películas mexicanas y pensé que a lo mejor allí me enteraría de lo que hacía la gente de mi edad en México, pero otra vez eran pistolas y mujeres retratadas con unas enaguas enormes, las robaban subiéndolas a un caballo. Era la época de oro del cine mexicano: el Indio Fernández, María Félix, Dolores del Río. Esas películas pintaban un México en el que violaban a las mujeres, echando pistolazos. Entonces decidí ir a las oficinas para preguntar qué documentación o pistas me podían dar. En la oficina había una chica y le expliqué mi dilema, que íbamos a México y que yo tenía dieciséis años, que estaba en la universidad y que quería saber si había una universidad o qué se podía hacer allí a mi edad. Me dijo que no sabía nada porque ella era de Holanda, pero aclaró: “Ayer llegó el señor comisario, Fernando Gamboa, y le puedo pedir si te recibe”. Entonces fue allí que conocí a Fernando. Le expliqué otra vez mi dilema, me dio una visita guiada y me explicó todo el tramo. “Yo no veo lo moderno aquí”, le dije, “¿en dónde está lo moderno? ¿Dónde está lo de hoy?”. Él me dijo: “¿Qué ve usted aquí que le sugiera algo moderno?”. Había una estela inmensa, como de unos siete metros de altura, como una lápida de piedra basáltica, tallada por los dos lados, muy lisa, como minimalista, tipo Michael Heizer. Abajo había una serie de piedras alrededor y por los dos lados caía un líquido negro muy espeso. “Lo único moderno que veo es esto”, le dije, “pero no es parte de la exposición”, estaba en el *lobby*. Y respondió: “Ah, pues usted ha entendido

perfectamente bien, ese es el futuro moderno de México: es el petróleo. El escultor es de Azcapotzalco, donde tallaban las pirámides y yo se lo encargué”. Le pregunté si él era un artista moderno y me contestó que no, que era museógrafo. “Hay tantísimas cosas que hacer en México, hay una nueva universidad que te va a encantar” —acababan de hacer la UNAM— “y esta es mi tarjeta. Si vas a México y todavía necesitas más consejos, búscame. A ver si estoy porque viajo mucho, pero quedamos en contacto”.

Pasaron unos años, aterricé en México y fui a una cena de intelectuales —por 1964 o 1965— en Coyoacán, donde vivía Luis Cardoza y Aragón. Después de la cena, nos levantamos porque entonces la costumbre era que los hombres se iban a otro salón a tomar la copa, en fin, todo el mundo se cruzaba para ir a otras salas a tomar un postre o un licor. Ahí se me acercó Fernando y me dijo “¿Me parece conocerla?” “No, no me acuerdo. ¿Usted quién es?”, le contesté. “Yo soy Fernando Gamboa.” No me acordaba del nombre, pero ya todo el mundo en México me había dicho que él era el único que podía salvar la situación de no seguir con el muralismo mexicano, si es que se regresaba a México a encargarse de las nuevas generaciones. “Ah, usted es la persona que todo mundo dice que por qué no regresa al país, que por qué no ha visto a nadie, ni ha hecho ninguna visita a ningún estudio. Se quedó usted en Siqueiros y en Tamayo.” “¿Y usted quién es para decirme eso?” “No soy nadie, pero estoy repitiendo lo que estoy escuchando.” “¿Y usted qué está haciendo?” “No estoy haciendo nada, estoy estudiando.” “Bueno, pues si usted cree que debería de hacer otro programa, otro guión museográfico” —que es lo que yo le estaba insinuando— “escríbalo, haga una propuesta y venga a mi oficina. Esta es mi tarjeta, aquí está la dirección.”

Yo me sentía como una alcachofa de orgullosa y empecé a escribir y a escribir. Un día llamé, hice una cita y llevé mi texto. Me recibió, lo leyó y me dijo: “Pues usted tiene ideas fantásticas, perfectamente fantásticas. Es usted brillante. Pero no sabe escribir español”. “Supongo que usted me va a enseñar, ¿no?” “Sí, venga a la oficina, yo le doy un trabajo acá y trabajemos conjuntamente.” Así empecé a trabajar con él en el plan museográfico de *Expo 67*. Se hizo un catálogo —todavía lo tengo—, lo abrí el día de la inauguración y en la contratapa me dio crédito junto al maestro Jesús Talavera. Fernando no le daba crédito a nadie. Un crédito, creo, de asistente museográfico o algo así. ¡Bueno! Me sentí *la mamá de los pollitos*. Así fue que conocí a Fernando de nuevo, aunque ya nos habíamos conocido.

AV Así que —volviendo al Tamayo— Fernando era director y tú directora adjunta. ¿Cuáles fueron tus funciones?

CS Empezamos a trabajar dentro del museo mientras se estaba construyendo, como te explicaba antes, y luego me quedé seis meses más pero no había manera de hacer programación. Teníamos muchas ideas tentativas con los Tamayo, pero nunca se logró por la salida de Fernando y la entrada de una bola de personas.

MA ¿Y cuándo salió Fernando exactamente? ¿Su salida tuvo que ver con la ruptura con Televisa que vendría después?

CS Renunció el día después de la inauguración. El pleito no tuvo que ver con Fernando, sino que él sabía que iba a estar entre dos fuegos, que se iban a

pelear los Tamayo con el patronato y que él iba a tener que tomar voz y voto, por unos o por otros.<sup>8</sup> ¿Cómo se iba a poner a *las patadas con Sansón*? Todo México estaba ahí.

MA ¿Qué nos puedes contar acerca de esa ruptura y del paso del museo a ser una institución pública?

CS Como un mes antes de inaugurar, después de una reunión del patronato, me dijo Fernando: “El día después de la inauguración renuncio y te pido que por favor, te quedes ahí para cuidarme la espalda, porque lo primero que van a hacer es acusarme por los números, el dinero. Y también para cuidar la obra, ver que todo el inventario esté correctamente ahí. Si no, también me van a acusar de haberme llevado alguna que otra pieza”. Y claro, él tenía un colmillo tremendo después de sus años en el INBAL y en todas las instituciones en las que ya había estado. Sabía que siempre que terminaba un sexenio surgía esto o aquello. Se estaba cuidando la espalda y con toda razón, porque allí estalló un pleitazo entre todos ellos y los Tamayo.

MA ¿En qué papel te quedaste tú?

CS Seguí como directora adjunta hasta que le entregué todo el inventario —seis meses después, con ayuda de mis asistentes— a Magala Güereca, que había sido enviada por doña Márgara, a quien yo respetaba muchísimo. Me parecía que era una gran dama, a pesar de que teníamos un pasado absolutamente opuesto. Compré equipo electrónico que no existía en México para manejar las colecciones: entregué todo el inventario, todos los números y todas las cuentas, y me fui para mi casa a Nueva York porque sentí que mi posición en el museo podía resultar conflictiva después de la entrada de Magala.

AV ¿Entonces tu labor fue concentrarte en establecer el inventario y hacer funcionar las operaciones del museo, pero la programación quedó en el olvido?

CS Exacto, entrené a las personas que iban a estar a cargo de diferentes departamentos, como a Beatriz Gutiérrez Moyano y Eddie Domínguez, que fueron quienes me ayudaron con el inventario. Entrené a algunas otras personas que tomarían las riendas de esto y de aquello, la parte administrativa. Les enseñé un esquema muy fácil de cómo mantener las cuentas. El personal de seguridad también tenía que ser capacitado. Pensamos en tener guías para hacer visitas guiadas del museo y tuvimos candidatas, pero nunca se logró. Es decir, todos los aspectos esenciales de cómo iba a funcionar el museo, ¿no?

AV ¿Recuerdas algunas otras ideas de programación que se quedaron en el tintero?

<sup>8</sup> Durante su planeación y construcción, el Patronato del Museo Tamayo estuvo conformado por Márgara Garza Sada, Emilio Azcárraga Milmo, Agustín Legorreta, entre otros.

CS Una exposición de ideas utópicas de edificios no realizados, con Tadao Ando, Kenzō Tange y los arquitectos más relevantes de México: Agustín Hernández, obviamente Teodoro González [de León], Zabludovsky y otros más. A pesar de que habíamos hecho un viaje por toda Asia con Fernando, que habíamos hecho la *Expo 70* en Osaka y que teníamos contactos en Japón, esa parte del mundo no estaba en el radar, ni México tenía relaciones culturales firmadas con esos países. Todo tenía que gestionarse a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Hubo otro proyecto con artistas latinoamericanos. Entre 1969 y 1971 yo iba y venía entre México, Japón y Nueva York. En Nueva York estaba el ambiente *underground* e iba de *loft* en *loft* a reuniones con los artistas que venían como exiliados políticos o autoexiliados de las dictaduras de América Latina. Yo era de las pocas personas que no era artista, más bien era curadora —o como le quisieras decir—. En 1970 hicimos una agrupación que se llamó El Museo Latinoamericano, yo ya conocía a toda esa gente —Julio Alpuy, Luis Camnitzer, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Liliana Porter, Arnold Belkin, Leandro Katz, Eduardo Costa, Antonia Guerrero, Juan Downey, César Paternosto y Teodoro Maus— desde el 69, ya había hecho viajes al Cono Sur y tenía una amistad muy estrecha con Hélio Oiticica por medio de Glauber Rocha, etc. Más o menos ese era el elenco de las personalidades que íbamos a meter en esta supuesta exposición de las vanguardias latinoamericanas. Cecilia Vicuña aún no había llegado a Nueva York, ella llegó de Londres en los ochenta.

También sugerí en algún momento que revisáramos a todos los artistas viajeros que habían venido a México y que de alguna u otra manera se inspiraron para hacer una obra diferente a la que estaban haciendo en un principio. Empezaba con Milton Avery, por ejemplo, que vino en los cuarentas. También incluía a Marsden Hartley que se fue a Tepoztlán y a Cuernavaca, donde estaba otro excéntrico poeta estadounidense, Hart Crane, a quien había conocido en Nueva York. No me acuerdo bien, pero el proyecto terminaba con el marido de Nancy Holt, Robert Smithson y el Hotel Palenque, Michael Heizer y Ana Mendieta.

MA ¿Y por qué no ocurrió la exposición, a Tamayo le pareció poco digna?

CS ¡No, fue Fernando! Me dijo “Pero Carla, ¿qué te pasa?”, a pesar de que yo lo llevaba de la mano a ver esas cosas y a él le parecía muy divertido. Yo apostaba por traer un grupo de gente de la vanguardia latinoamericana que Fernando veía con la ceja levantada, porque él venía de una generación que no entendía que eso podía ser arte. Ellos pensaban en las “Bellas Artes”. Fernando fue cofundador del INBAL, tuvo una formación totalmente diferente a la mía. Sin embargo, Olga sí tenía la chispa de probar cosas nuevas y aventarse con ideas nuevas. Rufino era más bien como taimado y escuchaba. Y bueno, en México los de La Ruptura estaban haciendo todo lo posible por apropiarse del programa del museo.

AV Pero incluso una vez saliendo Fernando, tú ya no pudiste proponer realmente nada, ¿no?

CS No, nada. Era *persona non grata*, estaba ahí cuidando el legado de Fernando, que era el enemigo. ¡Qué me iban a estar escuchando, nada! Sin embargo, quedaron en el tintero proyectos muy lindos. También habíamos pensado en exponer a Francis Bacon, por ejemplo, y llevé a Fernando a conocer

ese tríptico fantástico que está en la Pinacoteca Antigua de Múnich.<sup>9</sup> Me parecía muy importante que lo viera por la tradición de [José Clemente] Orozco, pero era otra onda, ¿no?

MA ¿Y ya estaba el cuadro de Bacon en la colección?

CS No, ya lo habíamos invitado al Museo de Arte Moderno y consecuentemente aterrizó una pieza en la colección de Rufino y Olga. Fuimos a Londres con Gamboa para hacer una exposición de Bacon con el British Council; fue muy pequeña y con mucha obra gráfica, acuérdate que Marlborough lo representaba. Queríamos hacer algo más en grande y directamente con Bacon a raíz de que se había comprado una obra. Los Tamayo y Gamboa querían convencerlo de que hiciéramos eso y pedir prestado ese tríptico, que es fantástico.

AV Los artistas que has mencionado estaban en circuitos muy distintos a los nacionales, lo cual enriquecía el dialogo en México. Sin embargo, también hubo algunos artículos de la época donde algunos artistas atacaban a Tamayo, acusándolo de aliarse con el imperialismo americano.<sup>10</sup> Por ejemplo, criticaron su exposición *Myth and Magic* en el Guggenheim en 1979, en la que tú también estuviste involucrada.<sup>11</sup> ¿Cómo se percibió la tensión entre lo nacional y lo internacional en la fundación del museo y respecto a Tamayo? ¿Realmente existía esa tensión?

CS Sí, ese pleito duró mucho tiempo, aunque todos los artistas de La Ruptura apoyaban que el museo se hiciera. Creo que, en tiempo de crisis, esa tensión siempre vuelve a surgir. Sobre todo, con la cercanía de Estados Unidos. Lo cierto es que la relación con lo internacional nutrió mucho a Tamayo.

Sobre la exposición del Guggenheim, por ejemplo, el entonces director, Tom Messer, además de dirigir la Guggenheim Foundation, curó la primera gran exposición de Arte Latinoamericano para el Guggenheim Museum en 1966, titulada *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*.<sup>12</sup> Para llevar a cabo esa exposición, Messer hizo dos viajes por América Latina, incluyendo México, acompañado del fotógrafo Cornell Capa. En uno de esos viajes conoció a Tamayo. En otra ocasión, los Tamayo nos invitaron a Fernando Gamboa y a mí a comer —o a cenar—, con Tom y su esposa Remi, en su casa de Coyoacán, o quizá ya estaban en su nueva casa estudio en Galeana, San Ángel.

Por ahí de 1977–78, Messer comenzó a idear una exposición individual de Tamayo para el Guggenheim y no recuerdo cuál sería la razón, pero el proyecto se atoró a pesar de que Messer ya había hecho una mancuerna con el Center for Inter-American Relations para realizar otra muestra simultánea, de obra en papel, y el Guggenheim exhibiría la pintura.<sup>13</sup>

9 Francis Bacon, *Crucifixion*, 1965.

10 Entre ellos artistas grabadores como Adolfo Quinteros y Sarah Jiménez.

11 *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, curaduría de Fernando Gamboa. Nueva York: Guggenheim Museum (18 de mayo–12 de agosto, 1979).

12 *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*, curaduría de Thomas M. Messer. Nueva York: Guggenheim Museum (1964).

13 El Center for Inter-American Relation cambió su nombre y desde 1985 es conocido como Americas Society/Council of the Americas (AS/COA).

En una inauguración en la galería del Center for Inter-American Relations, se me acercó Messer y me pidió acompañarlo en un taxi a su casa. Ahí me pidió si podía asistir a concretar el apoyo del INBAL en México y obtener su colaboración para el financiamiento de la exposición, pidiéndoles, creo, cien mil dólares que necesitaban para realizar la muestra en el Guggenheim. Eso era en los años de *Artes Visuales* en el MAM y el comienzo del proyecto del Museo Tamayo en Chapultepec. Regresando a México, me reuní primero con Fernando para establecer una estrategia para consolidar la colaboración del INBAL con el Guggenheim. Me entrevisté con José Luis Martínez, Luis Felipe Del Valle Prieto y Nacho Durán, y después de un ir y venir de negociaciones, Messer decidió y me pidió ayudar en la organización de la muestra junto con su mano derecha, el director adjunto y curador, Henry Berg; o sea, como co-curadora ex profeso, sabiendo bien que Fernando me ayudaría.

No recuerdo quién decidió titular la muestra *Myth and Magic* como resultado de la inclusión de objetos prehispánicos y de arte popular que perpetuaba ese guión museográfico de Fernando que le había dado buenos resultados en el extranjero (ir de lo prehispánico a lo moderno pasando por lo colonial y el arte popular). El título también hace referencia a aquel texto sobre la obra de Tamayo de Octavio Paz.<sup>14</sup> Total, conseguí que me dieran el cheque por los cien mil dólares y me fui a Nueva York a entregárselo a Messer en el Guggenheim. Hubo contratos firmados y listo, comenzamos a trabajar.

Me vine a México con la conservadora Dana Cranmer del Guggenheim porque tenía que reunirse con el conservador del INBAL, José Sol —fue una mancuerna muy productiva—. Lo más trabajoso fue obtener todos los permisos del INAH para trasladar las piezas prehispánicas temporalmente al Guggenheim; eran piezas tanto de la colección de los Tamayo como algunas de Televisa.

Antes de la inauguración hice una gran fiesta en mi *loft* en el Lower East Side en Nueva York, que en aquel entonces era el sitio de los “Bowery Bums”: borrachos tirados en la calle y heroinómanos. Los Tamayo vinieron en una limosina y lo primero que comentó Olga era su asombro del barrio tan dado al catre, le expliqué que vivía ahí porque el espacio era enorme, 320 metros cuadrados que no encuentras en ningún otro barrio neoyorquino más que en SoHo y Tribeca. Fue antes de la gentrificación y la llegada del New Museum a dos cuadras de mi *loft*, además de las *boutiques* de Madison Avenue. En fin, el propósito de la fiesta era presentar a los Tamayo con los artistas, amistades mías neoyorquinas, residentes de *lofts* del *downtown* de Nueva York y un tanto del *underground*. Así que invité a Joseph Kosuth y Sarah Charlesworth, Les y Catherine Levine, Dennis Oppenheim, Thomas McEvilly, Amy Plumb, Hannah Wilke y Don Goddard, Carolee Schneemann, Mary Beth Edelson, Robert Ryman, Ed Leffingwell, Alanna Heiss, Keith Sonnier, Vito Acconci, Juan y Marilys Downey, Nam June Paik, Shigeko Kubota, Christo y Jeanne Claude, etc. Tamayo estaba feliz, como nunca lo había visto antes, sobre todo cuando le preguntaron cómo era Nueva York cuando él estuvo en los veinte y luego en los cuarenta. Ahí habló de la exposición retrospectiva de Picasso en el MoMA y cómo le hizo repensar en

14 Octavio Paz, “Transfiguraciones”, 1968. El texto original fue escrito en Nueva Delhi y más tarde fue reeditado para el catálogo de la exposición *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.



el arte precolombino como fuente para el arte moderno, cómo toda la dinámica del mundo de arte neoyorquino lo nutrió en cuanto a su visión de un modernismo “americano” que cuestionaba el realismo social y sus relaciones con algunos artistas como [Jackson] Pollock y [Adolph] Gottlieb, la generación emergente de expresionistas abstractos.

AV En retrospectiva, ¿qué piensas de tu salida del proyecto del Museo Tamayo?

CS Ahora reflexionando, pienso que, la verdad, ni Rufino Tamayo ni Fernando Gamboa, ni nadie vinculado al museo tenía una idea clara de lo que era el mundo del arte internacional. O sea que fue muy bueno que, sin habérmelo planteado, me sacaran de la película para yo poder hacer la mía propia, independiente de las instituciones. Ya era hora. Ahora veo el océano de diferencia que había entre lo que yo estaba trabajando y lo que el Museo Tamayo me podía ofrecer.

Si embargo, seguí trabajando con Fernando Gamboa a larga distancia en varios proyectos. Se quedó unos años en su casa —como dos— y después Fernando Solana lo invitó a dirigir Fomento Cultural Banamex. Para Fernando era perfecto concluir su carrera en una circunstancia como la del Fomento, ubicado en un edificio colonial en el centro, con una colección que comienza con los artistas viajeros de México, sin nada de obra política —porque los Legorreta no tenían ni la más mínima simpatía por la doctrina de Siqueiros y Rivera y todos ellos—. Era un ambiente conservador, pero a la vez tenía una riqueza del arte virreinal y moderno mexicano que a Fernando le quedaba como anillo al dedo. Con el departamento de Publicaciones a su disposición había unos libros tipo *coffee-table* maravillosos: *El mueble mexicano*, *La cocina prehispánica*. Podía darle chamba a los mejores fotógrafos, como a Rafael Doniz, para que tomaran las imágenes para los libros.

Antes del temblor de 1985 abrí un espacio en Mercer Street en SoHo, Nueva York, de arte urbano y graffiti. Ahí curé una exposición llamada *Soul Catchers* que empezaba con unos *soul catchers* de pueblos originarios; incluía piezas como la de Hannah Wilke masticando chicle y chocolate, otra de Vito Acconci, una máquina que consumía almas de Dennis Oppenheim, tres trajes de fieltro de Joseph Beuys, una obra de Julio Galán, una pieza de [Alejandro] Colunga, otras de Ana Mendieta, Betye Saar, Alison Saar, etc., y le mandé un boleto a Fernando.<sup>15</sup> Fue idea de mi hijo que invitara a Fernando para que viera la exposición. Vino a Nueva York, se quedó en mi *loft*, vio la exposición y me preguntó “Oye, chata, no entiendo: ¿de qué vas a vivir? ¿Quién compra eso?”. Invité a una serie de amigos a que lo conocieran porque sabían de mi relación con él. Fue muy lindo, pero ahí se marcó muy claramente la enorme distancia entre mi mundo y el mundo que él quería perpetuar —su mundo—. Otro detalle que recuerdo de esa visita es cuando le dijo a mi hijo George, que tendría diecisiete o dieciocho años, “Oye, vamos a esos cines que están en Times Square que son tan grandotes con la última tecnología. ¿Por qué no vamos a eso y luego vamos a un restaurante que siempre me ha gustado mucho?”. Era un restaurante francés en el Upper East Side que no era nuestro mundo. Fuimos a ver una película

con efectos especiales ¿E. T.? ¡y no dejaba de hablar! Le daba codazos a George comentando todo lo que pasaba en la pantalla hasta que mi hijo le dijo: “Estoy viendo lo mismo que tú, cállate”. Luego fuimos a ese restaurante y cuando trajeron la cuenta —no me acuerdo cuánto fue— Fernando dijo: “Pero ¿qué, nos hemos consumido la nalga del emperador o qué? ¡Esto está carísimo!” También se fue solo a ver una exposición en el MoMA mientras yo trabajaba y regresó quejándose de la cuenta del taxi. Tenía un gran desconecte con la cuestión económica, ahí se veía que estaba en una cápsula que era el mundo de Fernando Gamboa en México.

Bueno, estoy hablando de Fernando y aunque tiene mucho que ver con el Museo Tamayo, otra cuestión fue que con la entrada de un nuevo gobierno y una nueva dirección del departamento de Artes Plásticas, Mariano Flores Castro y el entonces director del MAM, José de Santiago, censuraron la revista *Artes Visuales*.<sup>16</sup> Ese hecho, aunado a que ya era *persona non grata* en el Museo Tamayo, me forzaron al “exilio voluntario” en Nueva York. Fue muy fuerte, sin embargo, con el tiempo y viendo hacia atrás, pude hacer un sinfín de contribuciones estando fuera del sistema. Tan fue así que en 1997 me otorgaron la beca Rockefeller Fellowship for the Humanities y por muchos años pude posicionar, dar visibilidad y abrir las puertas no sólo a artistas mexicanos sino hemisféricos, tanto en la escena de Nueva York como en la internacional.

No me propuse realizar exposiciones tipo espectáculo y mediáticas, como lo había hecho en su momento Fernando —por ejemplo, llevó e instaló una cabeza olmeca en la plaza del Seagram Building, en Park Avenue en Nueva York—, sino que quise tomar riesgos, presentando e introduciendo, para poder abrir camino y dar visibilidad a nivel curatorial, e impulsando el coleccionismo de lo nuevo de nuestra cultura visual, aquella que hasta la fecha sigue en constante cambio.

<sup>15</sup> *Soul Catchers*, curaduría de Carla Stellweg. Nueva York: Stellweg-Seguy Gallery (27 de noviembre, 1984–12 de enero, 1985).

<sup>16</sup> Al Departamento de Artes Plásticas se le conoce actualmente como la Coordinación Nacional de Artes Visuales.



Pierre Levai con Olga y Rufino Tamayo, ca. 1970.





Rufino Tamayo, José López Portillo, Fernando Gamboa y Carla Stellweg en la inauguración del Museo Tamayo, 29 de mayo de 1981.





Márgara Garza Sada con Olga Tamayo, ca. 1975.

SABÍA QUE  
ERAS FAMOSO  
PERO NO  
ENTENDÍA  
POR QUÉ

Robert Littman  
con  
Magalí Arriola  
y  
Andrea Valencia



David Hockney, ca. 1984.





Robert Rauschenberg, Robert Littman y Dolores Olmedo en la inauguración de *El soñado mundo de Robert Rauschenberg*, Museo Tamayo, 1985.





Alberto Raurell y Emilio Azcárraga Milmo,  
Museo Tamayo, ca. 1983.

## SABÍA QUE ERAS FAMOSO PERO NO ENTENDÍA POR QUÉ

**Magalí Arriola** Empecemos por el principio. Tú trabajaste para la Grey Art Gallery desde 1976 hasta 1983, y luego llegaste a trabajar al Museo Tamayo. ¿Cómo fue que te contrataron como director?

**Robert Littman** Como todo en mi vida en estos días, todo comenzó con Frida Kahlo. Vine a México en 1982 con Hayden Herrera mientras tratábamos de organizar una exposición de Frida con obras de la colección de Jacques y Natasha Gelman y de varios coleccionistas privados.<sup>1</sup> Ese fue el año que salió el libro de Hayden y ella se convirtió en mi entrada a un sinnúmero de hogares. En una fiesta conocí a Alberto Raurell, quien en ese entonces era el director del Museo Tamayo y me dijo, “No te puedes quedar en un hotel, tienes que quedarte conmigo”. Esa fue mi gran introducción a la hospitalidad mexicana. El día después de la fiesta, fui con Alberto a ver el Museo Tamayo. En ese momento yo estaba tratando de organizar una exposición llamada *Hockney Paints the Stage* (El gran teatro de David Hockney) que originalmente se organizó y exhibió en el Walker Art Center en Mineápolis.<sup>2</sup> Vi el Museo Tamayo y pensé, “Este es un gran espacio, tal vez debería traer la exposición acá”. En ese momento estaba considerando varias sedes que pudieran presentar la exposición que, en Nueva York, estaría dividida en dos diferentes espacios en la ciudad: la biblioteca pública ubicada en el Lincoln Center for the Performing Arts y nuestro espacio, la Grey Art Gallery. Llamé a David [Hockney] y le dije, “Realmente deberías considerar este espacio [el Museo Tamayo] para la exposición”. También le llamé a Martin Friedman, quien había organizado la exposición para el Walker Art Center, y ambos se sorprendieron al escuchar sobre una sede en México.

Cuando la exposición de Frida finalmente se inauguró en Nueva York, en 1983, los Azcárraga y los Gelman fueron a verla; eran grandes amigos y viajaban juntos. No podían creer las colas de personas que esperaban para entrar a ver la exposición. Estaban muy, muy impresionados. Poco tiempo después, estaba trabajando en una exposición de Jean Cocteau para la que tuve que ir a París. Mientras estaba ahí, recibí una llamada de Emilio [Azcárraga Milmo] diciendo que desafortunadamente habían asesinado a Alberto en un asalto, y me preguntaba si les podía ayudar a terminar la exposición de Hockney que querían llevar a México. Al principio estaba un poco reticente de tomar el trabajo de un amigo, pero también sentía la obligación porque había sido yo quien había echado a andar todo eso, así que acepté. Luego Emilio me ofreció el puesto de director. Era una oferta increíble porque teníamos a toda Televisa a nuestra disposición: podíamos documentar exposiciones, instalaciones, objetos en exhibición... También podíamos usar sus recursos para entrevistar a gente y hacer otras cosas que normalmente no se hacían en un museo. ¡Así es como empezó todo!

<sup>1</sup> Hayden Herrera (1940) es una autora y biógrafa estadounidense. Su libro *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, publicado en 1983, fue un éxito de ventas en Estados Unidos y se convirtió en una película de Hollywood en 2002.

<sup>2</sup> *Hockney Paints the Stage*, curaduría de Martin Friedman. Mineápolis: Walker Art Center (20 de noviembre, 1983–22 de enero, 1984). La muestra viajó al Museo Tamayo como *El gran teatro de David Hockney* (29 de febrero –29 de abril, 1984).

Como nota al pie, he aquí una historia sobre la exposición de Hockney: David tenía una empleada doméstica en California llamada Elsa que era mexicana y veía todo lo que pasaban en la televisión. Todas nuestras entrevistas con David y sus viajes alrededor de México, todo estaba en español y lo transmitían por Televisa. Cuando David regresó [a su casa], Elsa le dijo, “Sabes, sabía que eras famoso, pero no entendía por qué”. Para David, jeso fue lo mejor de la exposición!

MA Así que cuando llegaste, ya todo estaba bastante establecido. ¿El equipo ya estaba ahí?

RL El equipo ya estaba ahí porque Françoise Reynaud lo había organizado primero, y luego Alberto había continuado con él. Yo no cambié nada de la estructura, era un equipo extraordinario —Ana Zagury, Magda [Carranza], Lucía García Noriega y todos los que trabajaban ahí—. La única persona que me hablaba en español era mi secretaria. Al principio, me costaba mucho trabajo comunicarme en español, podía comunicarme mínimamente en francés, aunque eso no hubiera sido muy útil, pero todo el mundo quería hablar en inglés conmigo. En fin, todos eran muy talentosos, entusiastas y dispuestos; eran increíbles. Eso me alentaba mucho.

MA Pero retrocedamos un poco. Antes de que vinieras a dirigir el Tamayo, ¿cómo se percibía el museo internacionalmente?

RL No se conocía internacionalmente porque apenas había comenzado; no tenía más que un año y medio. William Lieberman era un gran amigo y asesor de Azcárraga. Primero trabajó en el Museum of Modern Art [de Nueva York], donde fue director del departamento de Dibujos y Artes Gráficas. Luego dirigió el departamento de Arte del Siglo XX en el Metropolitan Museum of Art, donde organizó otro tipo de exposiciones. Una de ellas me metió en muchos problemas. Lo habían invitado a curar una exposición de pintura narrativa contemporánea en el Tamayo, y trajo muchas piezas de galerías del Lower East Side que yo no consideraba que realmente representaran la pintura narrativa. No me gustó su selección y él no quería expandirla para incluir mi visión, así que terminamos haciendo dos exposiciones separadas, ¡lo cual fue mucho mejor! Tuvimos *su* pintura narrativa y luego *mi* pintura narrativa —con Keith Haring y gente de ese estilo—. <sup>3</sup> Creo que la exposición fue genial porque la gente se dio una idea de que el Museo Tamayo sería un museo internacional con exposiciones internacionales. Tienes que entender que estábamos en una situación única. Emilio podía ir con General Motors o General Foods y decir: “Quiero ‘x’ cantidad de dinero, y yo te daré ‘x’ cantidad de tiempo en la televisión”. Para mí, era como un sueño porque podía decirle a Emilio “Bueno, este es el presupuesto y creo que esta compañía seguramente podría patrocinarlo”. Recuerdo que una vez había una compañía petrolera de Noruega en México e íbamos a hacer una exposición de Edvard Munch, y dije “Bueno, creo que esta podría ser

una buena combinación”.<sup>4</sup> Fui a hablar con el hombre y me dijo “Sabes, no tenemos tanto dinero, pero con gusto te puedo dar 50,000 dólares. Le dije a Emilio y le pareció un insulto. “¡No te atrevas a tomar eso!”, me dijo. Ese es el tipo de situación en la que nos encontrábamos, así que realmente nos enfocamos en las exposiciones y en cómo las íbamos a presentar.

Andrea Valencia ¿Podrías describir el interés de Emilio Azcárraga, o cómo se involucraba con el museo y el mundo cultural de México y del extranjero?

RL El Museo Tamayo se fundó por tres entidades: Televisa, Grupo Alfa de Monterrey y el gobierno. Así que había un terreno y de un momento a otro estaban Alfa y Televisa tratando de patrocinar los eventos que sucedían ahí. Alfa tuvo que salirse porque hubo una crisis con el peso en ese momento; esa fue la primera vez que Emilio pudo haber elegido no continuar con el proyecto, pero dijo, “Muy poca gente alguna vez le ha dado algo a México; voy a seguir con esto”. Una de las cosas que más apreciaba [Emilio] era la lealtad; y él le era leal a México. La segunda vez fue durante la Copa Mundial de Fútbol cuando Tamayo amenazó con comenzar una huelga de hambre en los escalones del museo. Y una vez más Emilio decidió que íbamos a continuar, pero tendríamos que encontrar otro espacio para que pudiera crear su propia institución: el Centro Cultural/Arte Contemporáneo. Pero me estoy adelantando.

Emilio hasta estaba interesado en guiar la programación. Dado que el Mundial se iba a llevar a cabo en México en 1986, él quería hacer algo que honrara a los campeones anteriores, los italianos, y ahí es cuando tuve la idea de hacer la exposición *Italia Diseño*, con la que nos ayudó Olivetti.

También estaba interesado en coleccionar arte. Él y Paula [Cusi] —hay que recordar que ella también estaba involucrada en esto, y con el consejo de Natasha y Jacques Gelman— estaban comprando grandiosas pinturas para su casa. En primer lugar, estaban comprando obras de arte que no se relacionaban con México; en segundo lugar, decidieron patrocinar un museo de perfil internacional. Nos respaldaba la motivación de Emilio, Paula, Natasha y Jacques. Es decir, yo buscaba la aprobación de ellos y ellos eran los que respaldaban a la institución. No podría haber gente más linda; sabían mucho. Paula fue una gran influencia porque le dio una gran cantidad de prestigio, no sólo en México sino internacionalmente, y eso era importante para Emilio también.

MA Me encantaría saber cuál fue tu primera impresión de la colección del Museo Tamayo, y cómo decidiste continuar con las adquisiciones —que, por lo que entiendo, luego se las llevaron al Centro Cultural/Arte Contemporáneo—.

RL Mi primera exposición fue *17 artistas de hoy en México*, porque se me hizo muy importante mostrar lo que estaba sucediendo en el país en

3 Nueva pintura narrativa: colección del Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Ciudad de México: Museo Tamayo (1 de noviembre–31 de diciembre, 1984).

4 La muestra no pudo realizarse en el Museo Tamayo, pero se presentó posteriormente en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo.

ese momento.<sup>5</sup> Estaba concentrado en artistas vivos, jóvenes, Sergio Hernández y gente así.<sup>6</sup> Compramos obra de todos los que incluimos en esa exposición y al principio ese fue el núcleo de la colección de arte de Televisa. Luego nos expandimos más internacionalmente cuando tuvimos los recursos para hacerlo. Más o menos convencí a Emilio y a Paula, les dije, “Bueno, si vamos a tener un museo, tiene que ser más que un *kunsthalle*, necesita tener una colección”. Porque los mexicanos no habían estado muy expuestos [al arte internacional] —excepto a través del trabajo de [Fernando] Gamboa— y queríamos mostrar lo que estaba sucediendo en el extranjero. Claro, Gamboa también entrenó a la mayoría de las personas con las que trabajaba [yo], así que le tengo que agradecer que fueran tan conocedoras y sofisticadas.

MA ¿Fue una respuesta al núcleo de la colección que Tamayo había reunido?

RL En realidad, fue muy personal. Marieluise Hessel, por ejemplo, que tenía el museo en Bard College, coleccionaba de manera sistemática. Tenía una lista con los nombres de los artistas de quienes iba a comprar obra. En nuestro caso, era lo que teníamos disponible; yo iba y venía de Nueva York y podía ver lo que estaba sucediendo en las galerías ahí, en Londres y en París. Así es cómo compramos las obras.

Era una muy buena inversión para Televisa, aprovechar algunas ventas y hacer lo que fuera que hacían. Digo, Tamayo tenía muchas grandes obras de la galería con la que trabajaba, como [Mark] Rothko y [Robert] Motherwell, una colección extraordinaria de la Marlborough Gallery. Pero nunca nos alcanzaría para eso. Teníamos un límite de precio, así que estábamos comprando cosas para las que nos alcanzaba, la mayoría menores a 40,000 dólares en esa época. La colección que compramos no valía tanto. Nunca gastamos una gran cantidad de dinero porque muchos de los artistas que estábamos comprando apenas comenzaban su carrera.

MA Algunas de esas obras todavía son parte de la colección de Fundación Televisa. En realidad, se siente muy del momento, muy de los ochenta...

RL Es como una cápsula del tiempo de lo que estaba sucediendo en ese entonces. Era un momento maravilloso en México porque estaban Emilio y Paula, Marie-Jo y Octavio Paz, Natasha y Jacques, y todos ellos querían que sucediera algo importante. Y sucedió, fueron un gran apoyo. Digo, esto no existía en ningún otro lugar. Era como tener a los Rockefeller respaldando, alguien como Abby Rockefeller que estaba decidida en crear el Museum of Modern Art. Tienes que entender, era mucho trabajo, pero era muy gratificante.

MA Al revisar la lista completa de exposiciones en el Tamayo, podemos ver grandes nombres como [Robert] Rauschenberg y Hockney, y

5 *17 artistas de hoy en México*. Ciudad de México: Museo Tamayo (17 de julio–8 de septiembre, 1985).

6 Sergio Hernández formó parte de *17 artistas de hoy en México*, además de los artistas Carlos Aguirre, Laura Cohen, Rafael Doniz, Juan José Gurrola, Magali Lara, Rowena Morales, Gerardo Suter y Germán Venegas, entre otros.

después, durante la gestión de Cristina Gálvez, están [Guillermo] Kuitca y [Julian] Schnabel. Todos ellos —como sabemos— ahora forman parte de la historia del arte establecida. Pero en ese entonces, en los ochenta, esas exposiciones se sentían realmente innovadoras para muchos de nosotros y probablemente no eran muy fáciles para el público en general. Con este tipo de exposiciones, ¿cómo lograste abordarlas y darles el contexto necesario para el público local?

RL Rauschenberg se acercó a nosotros. En ese momento sí teníamos algo de prestigio como museo, pero él estaba buscando espacios en todo el mundo como parte de una serie de exposiciones que estaba haciendo.<sup>7</sup> Y sí, no puedes simplemente poner un Rauschenberg enfrente de alguien que no ha visto mucho arte, y yo le pedí que comprendiera eso. Eso era lo grandioso de Televisa: podíamos salir al aire y transmitir programas de televisión dos o hasta tres veces al día.<sup>8</sup> [En el museo] teníamos audiovisuales explicando porqué Rauschenberg era importante y qué era lo que hacía. Era como una introducción para el público. En ese sentido, el departamento de Educación era muy importante porque uno no podía asumir que alguien sabría quiénes eran Jasper Johns o Rauschenberg. Para mí, Rauschenberg ya era uno de los grandes artistas del siglo XX, pero algunas personas —los interesados en basquetbol, fútbol u otra cosa— no conocerían el nombre. Lo importante era hacer esto interesante para *ellos*. El Tamayo no era un museo sólo para hacer lo que quisiéramos nosotros mismos; era un museo con el que podíamos ampliar los intereses de las personas al presentarles lo que estaba sucediendo en las artes visuales. Un ejemplo perfecto de cómo hicimos esto fue cuando Emilio sugirió a tres artistas italianos importantes [Enzo] Cucchi, [Francesco] Clemente y [Sandro] Chia [para una exposición] que se presentaría en el contexto del Mundial de Fútbol. Y yo dije, “¿Por qué haríamos eso? Eso se ha hecho en todos lados. Hay que hacer algo original. ¿Qué es lo grandioso de Italia? ¿Qué nos ha dado aparte de esos tres o cuatro artistas?” Y así fue como ocurrió *Italia Diseño*, que no sólo se enfocó en productos para hacer jugo de naranja sino también en la moda, carros, y mucho más. Digo, hicimos una gran serie de videos de moda sobre Fendi, Karl Lagerfeld, Prada... grandes diseñadores que ahora son muy reconocidos, pero estamos hablando de 1986. Yo podía convencer a Emilio y él estaba abierto a diferentes ideas. Le dije, “Bueno, pensemos en qué sería importante para la gente que no conoce el trabajo de [Francesco] Clemente, pero que les encanta observar una máquina de escribir”. Lo entendió y fue fácil de hacer.

7 El Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI, Intercambio Cultural de Ultramar de Rauschenberg) fue fundado por Robert Rauschenberg a principios de la década de 1980. El artista viajó a países de todo el mundo, a menudo donde se había suprimido la experimentación artística, con el propósito de iniciar un diálogo y lograr un entendimiento mutuo a través del proceso creativo. Entre 1985 y 1990, el proyecto se llevó a cabo en diez países en el siguiente orden: México, Chile, Venezuela, China, el Tíbet, Japón, Cuba, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), Alemania y Malasia, con una exposición final celebrada en 1991 en la Galería Nacional de Arte en Washington, DC.

8 Televisa produjo un programa de televisión con entrevistas a Robert Rauschenberg para su exposición en 1985.



AV ¿Nos podrías contar sobre tu relación con la junta directiva y con Rufino Tamayo cuando entraste al museo?

RL Había una junta directiva, pero nunca me reuní con ellos hasta que nos fuimos al Centro Cultural. Hubo un artículo muy famoso en el *Excélsior* que plantó Tamayo que decía, “¿Qué hace un judío homosexual de Nueva York dirigiendo un museo en México?”.<sup>9</sup> Así que le llamé a Rufino y le dije “Tú sabes que no me importa cómo me llames, pero no ayuda a tu reputación.” Ana Zagury y todo el equipo entraron para decirme que estaban muy avergonzados por el artículo, a lo que respondí “Ah, ¿no sabían que era judío?”.<sup>10</sup> Después de ese episodio no hubo más contacto con Rufino, porque yo creo que lo que realmente quería era un mausoleo. Él quería elegir las exposiciones que presentábamos, a los artistas que se alineaban con su propia práctica; Emilio, en cambio, quería un museo fluido al que la gente regresara para ver diferentes exposiciones y no ver lo mismo todo el tiempo.

AV Magda Carranza mencionó algo muy importante: que estabas colgando la obra de artistas internacionales junto a la de artistas mexicanos, sin distinción. Eso no estaba sucediendo en ningún otro lugar en esa época.

RL Claro, queríamos mostrar lo que estaba sucediendo en México, que también era de gran importancia para los artistas locales y aquellos interesados en el arte. Nos propusimos visitar a artistas en sus estudios o en sus casas, donde la gente estuviera haciendo y viendo arte; hacíamos eso cada dos meses. También era importante apoyar a las galerías locales como OMR, Pecanins, Benjamín Díaz, y personas así. En esa época no había Internet, no había Zoom ni YouTube, donde puedes ver en un instante lo que está sucediendo en una exposición en Londres, París, Nueva York, o hasta en Los Ángeles o São Paulo. Así que era muy importante para nosotros apoyar a los artistas y a quienes los promovían. Queríamos celebrar el arte mexicano tanto como el arte internacional.

MA ¿Cómo concebiste el programa del museo, además de responder a la bastante estática muestra de la colección?

RL Tenía ideas, al igual que el equipo; y siempre nos mantuvimos enfocados en si era posible realizarlas económicamente. Tratábamos de planear con uno o dos años de anticipación, pero sólo fui director del Museo Tamayo por dos años y medio antes de irme al Centro Cultural.

AV ¿Nos puedes contar más sobre la relación entre la televisión y el público, sobre las posibilidades que abrió y lo que te parecía emocionante en ese contexto?

9 El artículo al que refiere Robert Littman es: Manu Dornbierer, “El Escándalo Tamayo”, *Excélsior*, sección social, 21 de agosto de 1985. Archivo Museo Tamayo.

10 “Tamayo reaccionó en contra de Littman, a quien criticó ante los periodistas por su homosexualidad. De entrada, no le caía bien porque sentía que representaba a Televisa y después de las exhibiciones de Hockney y de Robert Rauschenberg, Tamayo se quejó de que Littman sólo hacía exposiciones de artistas gay.” Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, Ciudad de México: Penguin Random House, 2013

RL Como mencioné, teníamos a Televisa entera para documentar nuestras exposiciones y programas, mismos que podíamos archivar en nuestra biblioteca. Una de las cosas que establecí al principio fue la biblioteca, para poder ofrecer información accesible a estudiantes o a cualquiera que estuviese interesado en lo que estaba sucediendo. Compraba libros en todos los lugares a los que iba. La otra cosa que hicimos fueron programas educativos en televisión para que la gente entendiera lo que iba a ver antes de ir al museo. También teníamos un increíble departamento de Educación a través del cual voluntarios daban visitas guiadas. Trabajamos mucho con escuelas, principalmente con escuelas privadas para traer a gente joven al museo.

Además de trabajar con el equipo de Televisa para promover nuestra programación, teníamos una extraordinaria sala audiovisual donde siempre había una presentación sobre el artista, pistas sobre qué buscar en su obra, y por qué era importante. Después también tuvimos nuestros comerciales, que eran geniales. Sabes, en lugar de vender cereal, podíamos vender lo que colgábamos en las paredes [del museo], y eso era muy divertido porque todos —incluyendo a los de Televisa— estaban muy contentos de trabajar de forma creativa con nosotros. Y claro, siempre y cuando Emilio estuviera de acuerdo con todo.

MA Pareciera que el Centro Cultural/Arte Contemporáneo fue un tipo de continuación del Museo Tamayo, que no hubiera sido posible de no haber sucedido el tipo de experimento que fue el Tamayo anteriormente. ¿Esa es tu visión también?

RL Del Tamayo, sí. Cuando Emilio me llamó a la una de la mañana para decirme que el presidente lo acababa de llamar para preguntarle “¿Qué vamos a hacer con esta amenaza de Tamayo tirado en los escalones del museo mientras un billón de personas en todo el mundo está enchufado viendo el Mundial por Televisa?”. Le dije, “Bueno, no queremos ese tipo de performance, ¿verdad? Vamos a tener que mudarnos a otro lugar”. Y tuvimos muchas propuestas de espacios. Fuimos con Norman Foster y tuvimos una idea para un museo en el que las paredes y el techo se pudieran abrir y cerrar, era muy complicado, pero maravilloso. Iba a estar cerca del Estadio Azteca, pero alguien se enteró y compró un terreno que era parte del conjunto de terrenos que estábamos tratando de conseguir. Luego nos los ofrecieron terriblemente caro. Después, salió la opción de una propiedad de la familia de Emilio y de Televisa en Reforma, pero no pensé que fuera a funcionar. Luego recordé que el centro de prensa del Mundial lo iban a convertir en un centro de convenciones para el hotel de al lado. Le dije a Emilio, “¿Qué opinas de ése?”. Él fue con [Javier] Sordo Madaleno, el arquitecto, quien propuso hacer algo por 500,000 dólares. Emilio dijo, “Sabes, me gustaría hacerlo, pero es un poco caro”. Le dije, “Lo podemos hacer por 40,000”. Me contestó, “Si tú lo puedes hacer por 40,000 dólares, veamos qué logras.” Así que le sacamos todo y, claro, inspirados por el [Centre] Pompidou en París, pintamos las paredes de negro, los pisos eran de concreto y vendimos uno de los elevadores para conseguir los 40,000 dólares. Abrimos con una exposición de [William] Spratling.<sup>11</sup> Todos me decían, “Bob, no te preocupes.



Cuando Emilio se sienta más cómodo podrás arreglar el techo y poner alfombra". No, no, no, la gente no entendía. Eso era lo que queríamos: un espacio crudo. Ese espacio era fantástico. Le entraba una bellísima luz al atrio y en algunas galerías había luz natural. Funcionaba maravillosamente, no tenía la agenda arquitectónica de un museo, pero funcionaba.

**MA** El Centro Cultural/Arte Contemporáneo es probablemente uno de los ejemplos más tempranos en este país de un museo como lo conocemos hoy en día: una institución completamente fluida y orgánica. Creo que el éxito de ese modelo no yace exclusivamente —como algunos piensan— en todos los recursos que Televisa les brindó, sino principalmente en cómo éstos fueron usados para conectar con toda la estructura del museo: fuertes programas curatoriales, educativos y públicos. También entiendo que la tienda del museo fue instrumental para financiar el programa de publicaciones. Todo esto es muy inspirador porque es posible que entremos cada vez más en este tipo de colaboraciones entre instituciones públicas y privadas.

**RL** Me encanta cómo lo explicas. No creo que haya sucedido con un plan específico. Sólo creo que sucedió porque buscábamos proveer información, deleite y entretenimiento a nuestro público de México y el extranjero. Y creo que lo logramos en muchas ocasiones. Sin duda, internacionalmente, la gente entendió lo bien que cuidábamos el arte, porque teníamos que demostrar que podíamos, que estaríamos en el aeropuerto cuando había que desembarcar el arte y que los *couriers* serían tratados adecuadamente. Digo, los *couriers* nos amaban porque nunca nadie los había tratado así, con respeto y asegurando que vieran todo lo que había que ver en la ciudad y que siempre tuvieran un coche disponible. La tienda era muy sofisticada. Anita [Zagury] viajaba por todo México comprando artesanía que pudiéramos vender en la tienda. Todo el equipo editorial trabajaba en cada exposición para producir folletos para aquellos que no pudieran comprar los catálogos. La idea es que este no era un museo sólo para la élite; era para todos los que quisieran venir, fueran estudiantes, trabajadores o alguien muy humilde. Todo aquel que viniera debía sentirse bienvenido y cómodo. Hicimos un gran esfuerzo para presentarnos mejor que muchas otras instituciones. Creo que internacionalmente ganamos mucho respeto, pero hay que darse cuenta de que también fue a través del poder y la astucia financiera de un hombre: Emilio Azcárraga Milmo.



Marie y Octavio Paz, Museo Tamayo, 1981.



Alberto Raurell, Museo Tamayo, ca. 1982–1983.

# LA LIBERTAD DE IMAGINAR

Lucía García  
Noriega,  
Françoise Reynaud  
y  
Ana Zagury  
con  
Magalí Arriola  
y  
Andrea Valencia



Rufino Tamayo y Fernando Gamboa, ca. 1977.





José López Portillo, Rufino Tamayo, Fernando Gamboa y Emilio Azcárraga Milmo en la inauguración del Museo Tamayo, 29 de mayo de 1981.







Jacobo Zabłudovsky, 1979.



Alberto Raurell y Tina Girouard, ca. 1983.

## LA LIBERTAD DE IMAGINAR

**Magalí Arriola** Para empezar, quisiéramos saber qué papel jugó cada una de ustedes durante los primeros años del museo. Una de las partes que nos interesa rescatar en términos de la historia institucional del Museo Tamayo, es precisamente saber cómo estaba estructurado en sus inicios, para entender de qué manera operaba y cómo fue que surgió la programación. Pancha, tú fuiste la primera sucesora de Fernando Gamboa cuando renunció después de inaugurarse el Museo Tamayo, ¿cómo fue que te integraste?

**Françoise Reynaud** Al salir Gamboa, le dejaron el museo literalmente a Televisa, porque Grupo [Industrial] Alfa tenía problemas y también se había salido del proyecto. Emilio [Azcárraga Milmo] no sabía qué hacer con el museo; yo estaba metida en el arte y había tenido una galería. Mi amigo Gaspar Rionda me habló por teléfono y me dijo: “Oye, ¿por qué no te metes al museo?”. Como yo ya conocía a Emilio desde tiempo atrás por el [Club] Hípico Francés, me entrevistaron y quedé. Lo primero que me dijo fue, “Bueno, pues quédate hasta que consigamos a otra persona”, total me acabé quedando como tres años de directora porque no consiguió a nadie más.

**Andrea Valencia** Tú ya no tuviste nada que ver con Alfa, pero ¿conociste a Mágara Garza Sada?

**FR** Sí, la conocí, pero no por el museo. Fue muy amiga de los Tamayo y una gran impulsora del proyecto porque ella sí quería un museo privado, acuérdate que todavía no existía el MARCO. El que existía era el de la cervecería, pero ahí no estaba involucrada Mágara, por eso le interesaba tanto el Tamayo, sin embargo, cuando se salió Alfa ya no tuvo nada que ver con el museo.<sup>1</sup>

**AV** ¿Sabes cuál fue el acuerdo original con Televisa?

**FR** El director de Alfa [Bernardo Garza Sada] era muy amigo de Azcárraga Milmo y él, a su vez, conocía a Tamayo y decidieron hacer el museo. Pero de los acuerdos que yo sé, el gobierno daría el terreno y tanto Alfa como Televisa pondrían el dinero, pero quien iba a manejarlo y a encargarse de la gestión sería Alfa, con Mágara detrás —que era la que sabía—.<sup>2</sup> O sea, Televisa nada más iba a hacer la promoción. A mí me tocó el museo como cuando te entregan una casa y una llave: sin nadie. Sólo estaba Gaspar Rionda y la colección.

**AV** Alfa iba a estar a cargo de la gestión porque, imagino, ¿tenía más experiencia en museos?

<sup>1</sup> El museo al que se hace referencia es al Museo de Monterrey, propiedad del Grupo FEMSA, que permaneció abierto del 7 de noviembre de 1977 al 28 de mayo de 2000.

<sup>2</sup> El 14 de febrero de 1980, el Gobierno de la Ciudad de México, representado por su jefe de departamento, Carlos Hank González, firmó con la asociación civil del Museo Tamayo el permiso para la obtención del terreno en el Bosque de Chapultepec con el fin único y exclusivo de construir el Museo Tamayo.



FR Bueno, Alfa lo propuso por la amistad que también Mágara tenía con los Tamayo y porque Tamayo quería dejar su nombre. Él quería darle en la torre a Diego Rivera, para acabar pronto, porque Rivera no tenía un museo con su nombre.<sup>3</sup> Tamayo intercambió obra suya —gracias a Pierre Levai, de la Marlborough Gallery—, por muchos de los cuadros que ahora forman parte del acervo. Así fue como Tamayo empezó la colección para luego donarla al pueblo de México. Luego, se hicieron exposiciones con las que él no estuvo de acuerdo, y al no tener injerencia en la programación, dijo: “Hago una huelga de hambre y le pongo una carta al presidente”. Todo esto, en medio del Mundial de Fútbol.

AV ¿A ti quién te entregó el museo, fue Magala Güereca?

FR ¿Magala Güereca? Pues yo ni la vi, se lo entregó a Gaspar Rionda. A mí me entregaron el museo sin nadie, o sea, nadie me entregó nada directamente. A mí me lo entregó Televisa.

AV Cuando llegaste, ¿ya había un equipo, gente con quien pudiste trabajar o empezaste a formar tu propio equipo? ¿Cómo pensaste la estructura del museo?

FR El equipo se formó respondiendo a las necesidades: se necesitaba un museógrafo, un archivista, uno de compras para la tienda, alguien de organización y alguien que escribiera, etc. Si tenía un problema, por ejemplo, de arquitectura, le hablaba a Teodoro y le decía: “Oye, esto se está inundando”. Pero yo empecé a formar mi propio equipo que, hasta la fecha, ha salido bueno. Ya no están [en el Tamayo] todas las personas que yo contraté y formé, pero todas han sido muy exitosas. Le hablé a Ana Zagury para que tomara el puesto de Museografía, a Lucía García Noriega para el área de Investigación y Publicaciones y a Magda Carranza como curadora de Proyectos Especiales. Carlos Córdoba llegó porque quería trabajar en el museo y le gustaba el arte; era un muchacho alto y guapo de Chihuahua y le dije, “Bueno, pues sí. ¿Qué te parece si te ocupas de la tienda?”. También estuvo Eduardo Rossi, que ya murió, era archivista.

AV ¿De qué manera jugó el hecho de que, entre 1981 y 1982, se mostrara únicamente la colección tal como estuvo durante la inauguración? Luego ya vino la exposición *Los Picassos de Picasso* y empezó a darse un relevo, ¿no es así?<sup>4</sup>

Ana Zagury Desde que entró Pancha, la colección de Tamayo estuvo colocada de forma permanente y ocupó todo el museo. Después, cuando entró [Alberto] Raurell y trajo *Los Picassos de Picasso*, se designó una sola sección pequeña para nada más que la obra de Tamayo, en una sala que se iba rotando según las necesidades de las exposiciones.

3 Si bien no hay un museo con el nombre de Diego Rivera, el Museo Anahuacalli (fundado en 1964), fue un proyecto concebido por Rivera con la intención de exponer su colección de arte precolombino.

4 *Los Picassos de Picasso*. Ciudad de México: Museo Tamayo (16 de noviembre, 1982–31 de enero, 1983).

Lucía García Noriega Yo entré en el área de Investigación y Publicaciones; Ana ya estaba ahí como jefa del departamento Curatorial. Empezamos a trabajar a fondo con la exposición de Luis Barragán, a mí no me tocó la parte anterior que les tocó a ustedes, como la exposición de Diego Rivera que empezaron a hacer con Raurell.<sup>5</sup> Justo en ese proceso, él falleció.

AZ Trabajábamos con Lola [Olmedo] todo el día [para la exposición de Rivera]. Ella nos decía dónde estaban las obras. Bueno, en realidad primero estuvo Alberto, pero cuando murió se quedó Lola todo el tiempo con nosotras. Nos sentíamos como huerfanitas.

Yo entré con las exposiciones de mixografía de Tamayo, *Obra gráfica de Henri Matisse* y ¡*Vámonos México!* de Tina Girouard.<sup>6</sup> Se hizo una inauguración muy padre con el esposo de Tina [Richard “Dickie” Landry] que era jazzista, fue todo un evento. Después fue la exposición de Abel Quezada, la de [Alberto] Gironella y luego entró Bob [Littman].<sup>7</sup>

AV Antes de Bob, hablemos de Alberto. Pancha, tú trabajaste con él. ¿Lo conociste ahí mismo? ¿De qué manera cambiaron tus funciones?

FR Quien lo recomendó fue Bill Lieberman, el entonces director del área contemporánea del Metropolitan [Museum of Art] de Nueva York. A Raurell lo conocí trabajando en el Tamayo. Yo tenía amigos en Nueva York que, a su vez, eran amigos de él. Yo estaba como directora interina y, cuando entró Raurell, continué en el mismo puesto. En ese momento, mis funciones tenían que ver con cómo llevar el museo: desde los archivos, la bodega, el funcionamiento de la tienda, evitar las inundaciones —porque se inundaba cada diez minutos—. La programación la veíamos juntos, tanto con Alberto como con Bob, yo recomendaba unas cosas, ellos recomendaban otras, pero trabajábamos juntos en la programación. Por ejemplo, ellos, al no ser mexicanos, obviamente no conocían a Gironella ni a Quezada o [Miguel] Covarrubias, ni a ninguno de los artistas [locales] con quienes hicimos exposiciones.

AV En términos de gestión, ¿cuáles fueron los primeros retos que tuviste para arrancar un museo completamente nuevo, con una gestión muy distinta a los museos de gobierno?

FR Lo que puedo decir es que fue muy fácil porque había toda una infraestructura detrás, que era Televisa. Yo tenía que conseguir al contador y al administrador, etc., tenía a toda la infraestructura de Televisa

5 *Luis Barragán. Arquitecto*. Ciudad de México: Museo Tamayo (30 de octubre, 1985–12 de enero, 1986); *Diego Rivera*. Ciudad de México: Museo Tamayo (13 de septiembre–20 de noviembre, 1983).

6 *Rufino Tamayo. Arte y proceso de la mixografía*. Ciudad de México: Museo Tamayo (10 de marzo–30 de abril, 1983); *Obra gráfica de Henri Matisse*, Ciudad de México: Museo Tamayo (10 de marzo–30 de abril, 1983); ¡*Vámonos México!*, curaduría de Ted Castle. Ciudad de México (10 de marzo–12 de junio, 1983).

7 *Abel Quezada: dibujante*. Ciudad de México: Museo Tamayo (12 de enero–29 de febrero, 1984); *Esto es gallo*. Ciudad de México: Museo Tamayo (9 de agosto–14 de octubre, 1984).

para apoyarme. Era maravilloso porque además teníamos recursos y éramos totalmente independientes.

AZ Sí, teníamos recursos, y no estaban sujetos a lo que la cúpula dijera. Nos daban la libertad de decidir. Y esa libertad te permitía imaginar, —casi diría que nos pagaban por inventar—. El presupuesto que teníamos, más amplio que el de otros museos, nos permitía hacer innovaciones, por ejemplo, con las técnicas museográficas: textos de sala en serigrafía, líneas de tiempo para ubicar a los visitantes en cuanto a los sucesos previos y simultáneos a los temas de las exposiciones, los colores de muros y mamparas en salas, materiales acrílicos para proteger las obras, bases con recubrimientos especiales, soportes para las diversas piezas, elementos lumínicos, etc. Todo esto permitía que cada exposición fuera única, como lo exigían las obras mismas. A los señores Azcárraga todo eso les parecía formidable, entonces nos daban carta blanca para lo que quisiéramos. En varias exposiciones se tuvo que forrar el museo de madera porque no era posible estar taladrando para poder colgar obra. Me acuerdo que un día llegó Abraham Zabludovsky —nos conocíamos de tiempo atrás— y me dijo que le daba gusto que yo estuviera trabajando ahí. A lo que contesté “Me da coraje, Abraham, ¿cómo se te ocurre hacer un museo con muros de concreto?”.

LGN Y martelinado...

AV Pancha, ¿cómo era la relación con Rufino Tamayo en los primeros años del museo? Sé que hacia 1986, cuando el Tamayo pasó a manos del INBAL, la relación era complicada.

FR Mira, el que se llevaba muy bien con Rufino Tamayo era Gaspar Rionda, que era como un hijo adoptivo de Tamayo, por eso es que funcionó, aunque todo era muy complicado porque él quería tener injerencia en el museo. Y al poco tiempo, no le cayó nada en gracia que se hiciera la exposición de Diego Rivera; le cayó mal que hiciéramos la exposición de Quezada —que fue una de las exposiciones más visitadas en un mes—. Dentro de este contexto, él no quería nada que tuviera que ver con lo mexicano. Él quería arte internacional. A Tamayo todo le caía mal, hasta que un día le insinuó a Emilio que se llevaba cuadros a su casa. Y entonces Emilio dijo: “¿Sabes qué? Hasta aquí”.

AZ Tamayo estaba muy enojado porque su colección había sido retirada. Pero la gente ya la había visto y quería algo más vivo y variado. Cuando se hicieron las exposiciones de [Ángel] Zárraga, Rivera, [Robert] Rauschenberg, *Italia Diseño*, etc., mucha gente entró a verlas y salían con otro conocimiento.<sup>8</sup> La gente no nada más entraba a curiosear, había un programa de educación, catálogos, folletos de manos, visitas guiadas, etc., y todo eso se hizo a pesar de Tamayo.

<sup>8</sup> *Ángel Zárraga*. Ciudad de México: Museo Tamayo (15 de enero–17 de marzo, 1985); *Diego Rivera*. Ciudad de México: Museo Tamayo (13 de septiembre–20 de noviembre, 1983); *El soñado mundo de Robert Rauschenberg*. Ciudad de México: Museo Tamayo (17 de abril–24 de junio, 1985); *Italia Diseño*. Ciudad de México: Museo Tamayo (9 de mayo–27 de julio, 1986).

AV Por otra parte, ¿qué tanto creen que hayan influido los anuncios de Televisa sobre el museo y las exposiciones, es decir, el que se transmitieran constantemente en la televisión?

FR La publicidad que teníamos era de dos o tres anuncios durante la transmisión de todas las telenovelas en todo el día. [El noticiero de] Jacobo Zabludovsky tenía dos o tres anuncios también. La publicidad era bárbara.

AZ Sí, definitivamente la gente iba por los anuncios, pero había exposiciones que no les llamaban tanto la atención a pesar de la publicidad.

LGN Yo creo que la difusión también se hizo de boca en boca. A nivel de anuncios, no importaba si era el Tamayo o el Centro Cultural/Arte Contemporáneo, ¿quién iba a ir a ver una exposición que se llamara *Quimeras*?<sup>9</sup> Trabajamos en un modelo de museo que escuchaba a sus visitantes y cuyas acciones se extendían al parque. Se trataba de generar nuevos públicos entre los asistentes del parque de Chapultepec, ya entonces la entrada los domingos era gratuita. En el Tamayo, por ejemplo, se adecuó el recorrido museográfico para evitar que la gente entrara directamente a los baños y vieran algo de la exposición. Y así, cuando veían algo que les llamaba la atención, iban por el resto de la familia y todos los que estaban comiendo en el parque acababan adentro. Por ejemplo, con *Italia Diseño* se trabajó una línea de tiempo para poder ubicar una correlación con la historia de México. Estábamos hablando de la Italia de la posguerra. Pero cuando la gente se enteró de que, además, allí adentro había un Ferrari, no fue por el anuncio, sino porque se enteraron de boca en boca. El Ferrari Testarossa era la reina del cabaret, pero para llegar a él había que pasar por toda la exposición. ¿Recuerdas, Ana, que pedían permiso para tomar notas de los rasgos de diseño? Por dios, había plomeros, electricistas, todo el mundo echando ojo y tomando notas. Así que no fue sólo por la tele. Lo que pegó de ese programa y el hecho de que la gente lo hizo suyo, es que no estábamos trabajando los temas del arte, sino que les estábamos llegando en sus intereses personales. Sí creo que fueron aciertos de programación impresionantes.

AZ Y porque también en cada exposición había una sección de arte mexicano relacionada con el resto. Era muy interesante porque, además en la línea del tiempo, se ubicaban movimientos mexicanos a la par de movimientos internacionales. Así que veías los paralelismos. Pero también hay que dar crédito al hecho de que en el Tamayo también se empezaron a hacer audiovisuales. Me acuerdo que con las exposiciones de David Hockney y Rauschenberg se hicieron audiovisuales para contextualizar, dándole una entrada a la gente; esa producción no era tan fácil en otros museos.

LGN Recuerdo que, en la exposición de Barragán, mi área realizó una tarea paralela con todos los grandes arquitectos de la época: los

<sup>9</sup> La exposición referida es *Jean-Marc Ferrari. Fábrica de Quimeras*, que se presentó en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo de octubre de 1993 a junio de 1994.

filmamos. La muestra fue un lleno total, ¿por qué? Porque la arquitectura en México entre los jóvenes era realmente el parteaguas, y Barragán no era cualquier arquitecto, era un premio Pritzker. Te estoy hablando de una época en la que, efectivamente, hacer una exposición de Barragán no era hacer algo con un artista muerto. Estábamos abordando lo que era el momento actual de la arquitectura en México con los maestros vivos, y sus discípulos y alumnos estaban muy atentos ¿Qué más daba el comercial [de la exposición]? La gente que venía lo hacía porque se vinculaba con la materia viva de la exposición.

FR La exposición de David Hockney fue maravillosa también. Se hizo como un teatro porque él estaba haciendo escenarios para ópera. Aparte de sus pinturas, se incluyeron los cuadros que hizo para el escenario de la ópera *Les mamelles de Tirésias*. Incluso, ese mismo set se utilizó después para uno de los programas de “Operaria” que se transmitió por Televisa, ¡fue un éxito!<sup>10</sup>

MA Tanto el Tamayo en su momento, como después el Centro Cultural, fueron instituciones de avanzada, quizá como las conocemos ahora, que concebían de manera integral su programa de exhibiciones, de difusión y de publicaciones. Incluso la tienda, específicamente en el Centro Cultural, era una parte integral del todo. El museo no sólo era investigación, no sólo era museografía, no sólo era curaduría, sino que era como un engranaje que permitía tirar la percha en distintas direcciones.

LGN El tema aquí es que las personas que intentaron varias cosas dentro del museo, a las que he seguido con ejemplo y admiración profunda, como Bob, Pancha o Ana, no eran cualquier tipo de persona —y no está Magda [aquí presente] para también mencionarla—. Era un pequeño grupo de gente entre la que se daba realmente una posibilidad de comunicación, una lluvia de ideas. No estoy hablando de una dinámica en la que todo el mundo respondía “Sí, señor. A la hora que usted diga, señor”, como funciona en la política estatal, en donde muchas veces no se te da, ni tienes voz ni voto. En los inicios del Tamayo, y luego en el Centro Cultural, todos opinaban. Podían no estar de acuerdo, pero todos opinaban y al final se resolvía en colectivo. Dentro del equipo directivo del museo, el área de Investigación, Prensa y Difusión participaba en todas las reuniones de planeación y programación. Desde mi lugar en la cadena, te puedo contar que no había nada —texto de sala, cédula, audiovisuales, cualquier detallito—, que no partiera de la imagen y del mismo título de la exposición: *banner*, televisión, *spot*, todo estaba ligado a la investigación y, a partir de allí, con absoluto respeto, todo el mundo aportaba. Tanto la labor del Museo Tamayo como la del Centro Cultural, tuvieron un impacto en otros museos, como el MUNAL. Muchos de los voluntarios en ambos lugares, y que después se hicieron artistas, pasaron por nuestros talleres de Servicios Educativos.

AZ Si, Servicios Educativos organizaba a grupos de voluntarios que eran preparados por la persona responsable de esa área sobre cada exposición, y recibían tanto a grupos de escolares como de adultos. Estos servicios

se daban de forma gratuita y las visitas escolares fueron muy importantes: nuestro personal hacía una primera visita a las escuelas para dar una introducción a los maestros y, después de que los estudiantes visitaran el museo, se llevaban a cabo otras actividades para reforzar su apreciación.

LGN Exacto, trabajamos de maravilla, incluso contigo, Magalí, porque tú también fuiste parte de eso en un momento. Todos aprendimos muchísimo y ojalá eso se pueda seguir dando porque no puede haber un divorcio entre la investigación y la difusión, es exactamente de donde se alimenta todo el trabajo.

MA Ese fue mi primer trabajo cuando regresé de estudiar, contigo, y ciertamente aprendí muchísimo.

Otra cosa sobre la que me encantaría platicar es cuál era su percepción en ese entonces de lo “contemporáneo”. En términos de la historia de la escena del arte mexicano contemporáneo y de su institucionalización, me parece muy importante el que Bob haya empezado a comprar obra de artistas jóvenes locales desde que llegó al Tamayo. Esa obra después pasó a ser parte del Centro Cultural, que luego se convirtió en una de las primeras instituciones en producir obra de muchos de esos artistas. Volvemos al tema de lo útil que son los recursos y de lo necesario que es la apertura y la creatividad para ejercer esos recursos y generar conocimiento.

LGN Me parece que si algo ha de salir de esta memoria que ustedes están generando, después de cuarenta años de historia, es la importancia de un modelo de arranque que era el ejemplo, y que lamentablemente fue frenado. Otro parteaguas en ese sentido fue la gestión de Helen Escobedo en el MAM, que también hacía de las suyas con una serie de acciones y con un programa de extensión al bosque muy importante. Hacía ralis para atraer público. Estoy hablando de un tiempo de libertad.

MA En retrospectiva, ¿qué creen que el Tamayo aportó al arte de los ochenta y cómo creen que marcó un cambio respecto a los modelos anteriores?

AZ Como lo mencionó Lucía, las exposiciones que se presentaron en el museo, entre 1982 y 1986, generaron un modelo abierto de museo y dieron al público de México una visión del arte contemporáneo que no se había presentado antes. Me parece que sentaron un precedente tanto en términos de contenidos, como de su articulación al que, como equipo, afortunadamente pudimos darle continuidad por más de diez años en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo. Quizás esa haya sido su mayor aportación.





Inauguración del Museo Tamayo, 29 de mayo de 1981.





Octavio Paz entrevistando a Robert Rauschenberg para una producción televisiva, 1985.

# LANZARSE AL RUEDO

Cristina Gálvez  
con  
Magalí Arriola



Márgara Garza Sada con Rufino Tamayo, ca. 1970.





Carlos Monsiváis, Rufino Tamayo, Luz del Amo  
y Cristina Gálvez, 1991.





Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky con Rafael Tovar y de Teresa en la inauguración de *Ensamblajes y excavaciones. La obra de Teodoro González de León 1968–1996*, Museo Tamayo, 1996.

## LANZARSE AL RUEDO

**Magalí Arriola** Cristina, fuiste la cuarta directora del Museo Tamayo después de las gestiones más bien cortas de Fernando Gamboa, Alberto Raurell y Robert Littman; también fuiste la primera directora bajo la administración del INBAL. ¿Cómo llegaste al museo?

**Cristina Gálvez** Voy a hacer un poco de historia: yo llevaba once años trabajando en el Palacio de Bellas Artes. Me integré al INBAL en 1975 como guía para *Siqueiros. Exposición de homenaje* que se realizó en el Palacio.<sup>1</sup> Fue todo un acontecimiento que inauguró el entonces presidente de México, Luis Echeverría; aún vivía [David Alfaro] Siqueiros. Yo había visto un anuncio en el periódico, “Se solicitan guías”, fui con algunas amigas de la carrera de Historia del Arte y nos quedamos. Después, el maestro [Roberto] Garibay me invitó a ser parte del equipo de guías en la siguiente exposición que fue un homenaje a Pedro Coronel.<sup>2</sup> Más tarde trabajé en la Dirección de Artes Plásticas con Teresa del Conde, de ahí pasé a ser subdirectora del Museo Nacional de Arte.

En diez años hice una carrera y con esa trayectoria, Javier Barros Valero, que era entonces director del INBAL, me propuso como directora del Tamayo. Era un momento importante porque era la primera vez que un museo de la iniciativa privada pasaba a ser parte de la red de museos nacionales; era también el primer museo de arte internacional y contemporáneo, no sólo del INBAL sino del país. Rufino y Olga apoyaron la propuesta de Javier; habían otros candidatos con mucha experiencia como Juan Acha, a quien también propusieron como director —al igual que a Jorge Bribiesca—, pero no le interesó. Alguna vez declaró en la prensa que no [aceptaba] porque le parecía que era estar metido en la parte oficial, probablemente sin dinero y con mucha grilla política. Y para entonces él estaba dando clases.

Los Tamayo no me conocían, así que Javier y Tere del Conde me organizaron una cita con ellos para lanzarme al ruedo. Olga me vio como una persona seria y Tamayo quería que la nueva dirección del museo la tomara un mexicano porque no se había entendido con los dos directores anteriores: Raurell era de origen cubano-norteamericano y Littman, norteamericano.

**MA** ¿Cómo fue la transición del museo al volverse una institución pública?

**CG** Cuando llegué al museo estaba todo por hacer; no contaba con un equipo, pero sí con el apoyo del INBAL, a través de Barros Valero y Del Conde. El edificio era un cúmulo de problemas que habían empezado a manifestarse por las condiciones del terreno. El nivel freático del Bosque de Chapultepec, que está muy cerca de la superficie, provocaba un exceso de humedad. El auditorio se inundaba y no se podía utilizar. Tuvimos que levantar las losas que tenían en algunos puntos casi un metro de agua. Los domos se habían deteriorado y había goteras en el patio y en las salas de exhibición. Cada vez que llovía debíamos poner cubetas. Hasta mandamos a hacer una carpa verde gigante con una empresa que hacía carpas de circo,

<sup>1</sup> *Siqueiros. Exposición de homenaje*. Ciudad de México: Palacio de Bellas Artes (abril–julio, 1975).

<sup>2</sup> *El universo de Pedro Coronel*. Ciudad de México: Palacio de Bellas Artes (1981). Esta misma exposición se presentó meses más tarde en el Museo de Monterrey.

para tapar las goteras y poder hacer la exposición de Robert Motherwell y no cerrar.<sup>3</sup> ¡La hicimos con el museo tapado! Trabajamos en condiciones muy difíciles; me acuerdo que ese año el invierno fue inusualmente duro y ahí estábamos en la oficina, sin ventanas y con abrigo y guantes, pero la muestra se logró y fue todo un éxito.

Otro problema que surgió muy pronto fue la falta de recursos: los sueldos del equipo que yo estaba formando eran bajísimos y la perspectiva de que el sindicato tomara el museo —y, con ello, se burocratizara su operación, un riesgo del que ya había hablado Juan Acha— era una posibilidad que queríamos evitar a toda costa, y teníamos que actuar muy rápido. Todo eso, bajo la presión por parte de Olga y Rufino que querían comenzar a ver resultados.

Empecé a analizar la situación pensando en las soluciones planteadas por espacios en otras partes del mundo para salir de situaciones críticas como ésta. Una posibilidad que se me ocurrió fue generar una especie de fideicomiso, para proteger al museo, al que el mismo Tamayo pudiera aportar los recursos. Así que propuse al INBAL la formación de una fundación que garantizara al museo los recursos para enfrentar los retos de mantenimiento más allá de la infraestructura, que permitiera una gestión más holgada y cumplir con lo que nos habíamos propuesto: exhibir la colección y armar un programa de exposiciones temporales —nacionales e internacionales— alrededor de ella.

La gestión de Televisa al frente del museo había elevado el rasero y las expectativas eran muy altas después de haberse presentado exposiciones como *Italia Diseño*, *Los Picassos de Picasso* o la que fue *la* gran exposición de Luis Barragán.<sup>4</sup> Barros Valero aceptó la propuesta inmediatamente. Hay que tener en cuenta que, en aquel momento, el esquema de apoyo a un museo gubernamental a través de una asociación civil bajo la forma de una fundación era inédito. Además nos parecía claro que los Tamayo nos iban a apoyar porque, a final de cuentas, la decisión de que el museo pasara a la administración del gobierno federal había sido iniciativa del propio Rufino. Los recursos que Televisa había otorgado al museo inicialmente habían sido enormes, pero aquellos tiempos de los proyectos ambiciosos y de su promoción en los medios de comunicación masiva que atraían a un público enorme habían quedado en el pasado.

La concreción de la fundación fue muy compleja porque, como dije, era un momento en el que la política pública —que entendía al Estado como proveedor de la cultura (más cercano al modelo francés)— no consideraba la participación de la iniciativa privada como una opción. Sin embargo, el prestigio internacional de Tamayo, así como su presencia y fuerza en la escena cultural y política de México, logró vencer la resistencia que en un principio oponía el gobierno.

Por fin creamos lo que al día de hoy es la FORT (Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.) que en sí misma fue un reto muy complejo por muchos factores. Desde el inicio, y para animar a los socios fundadores a aportar

3 *Robert Motherwell: la puerta abierta*, curaduría de Joan Banach. Ciudad de México: Museo Tamayo (9 de septiembre–27 de octubre, 1991).

4 *Italia Diseño*, curaduría de Hans von Klier. Ciudad de México: Museo Tamayo (9 de mayo–27 de julio, 1986); *Los Picassos de Picasso*. Ciudad de México: Museo Tamayo (16 de noviembre, 1982–31 de enero, 1983); *Luis Barragán. Arquitecto*. Ciudad de México: Museo Tamayo (30 de octubre, 1985–12 de enero, 1986).

recursos, los Tamayo hicieron la primera donación: ¡un millón de dólares! Que en aquel entonces eran cincuenta millones de pesos. Ese dinero íntegro se le pagó a la constructora ICA, cuyo director era Gilberto Borja, para que resolviera los muchos errores de cálculo estructural, materiales y construcción que tenía el edificio.

MA ¿A quiénes convocaste para ser miembros de la FORT?

CG Entre los primeros que aceptaron estaban los empresarios Márgara Garza Sada, Gilberto Borja, Lorenzo Zambrano, Carlos Slim, Manuel Arango, Eugenio Garza Lagüera, Enrique Hernández Pons y, de forma honoraria, los arquitectos del proyecto del edificio, Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León —que por cierto habían ganado el Premio Nacional de Arquitectura en 1982—. Hubo una gran comida con una ceremonia en casa de los Tamayo en donde todos firmaron.

El diseño de la asociación civil representó un esfuerzo enorme. Implicó, investigar otras fundaciones de artistas internacionales, definir una estructura, no sólo en cuanto a finanzas, sino en sus aspectos legales y en su vinculación estratégica con el gobierno federal. La formulación de los estatutos adecuados a cada problemática que podríamos prever dentro de una institución pública fue un trabajo difícil que requirió de la participación de un grupo muy amplio de expertos. Así que fue un verdadero acontecimiento, pero afianzó el futuro del museo y representó un descanso para Tamayo.

MA Y entre tanto también tuviste que ir conformando tu equipo... ¿Cómo empezaste y cómo se fue perfilando la dinámica interna del museo? Lo pregunto porque, más allá de las figuras técnicas que son indispensables, la del curador como la conocemos ahora, aparece de manera tardía.

CG Efectivamente, el curador es una figura de aparición tardía. Nosotros operamos en un inicio con la estructura de los museos del INBAL: un director, un subdirector técnico que llevaba la parte operativa y cuatro jefaturas de departamento. Una de ellas era la de curaduría que llevaba Juan Carlos Pereda, quien conducía la investigación y documentación de la colección y la obra de Tamayo; y Judith Alanís, quien llevaba la investigación desde el museo para crear los proyectos propios que luego compartíamos con otras instituciones, sobre todo con el Museo de Monterrey (que ya no existe) y luego con el MARCO. Pero, más allá del organigrama, operábamos de manera bastante horizontal y transversal, todos participábamos mucho. La figura del curador aparecía de manera más específica con cada proyecto; invitábamos a los que eran expertos en la obra y trayectoria de los artistas. Además, teníamos un consejo consultivo que también formé yo para el programa de exposiciones, en el que tenían voto de calidad los Tamayo.

MA ¿A quién invitaste al consejo consultivo?

CG A las grandes ligas en ese momento, ¿no? Todos tenían distintos puntos de vista, claro: Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde y Raquel Tibol.

MA ¿Cuál fue tu primer proyecto al entrar al museo?



CG Lo primero fue organizar *la* gran exposición de Tamayo, por sus setenta años de creación.<sup>5</sup> Había que enaltecer la carrera del artista vivo más importante de México y ése era Tamayo. ¿Cuántos años tenía el maestro? ¿Ochenta y tantos? Tenía el reconocimiento de todos. Incluso la iniciativa de realizarle un homenaje nacional fue de Miguel de la Madrid, quien ya era presidente y lo anunció como un programa cultural del mayor relieve.

Tamayo había logrado su objetivo: que le devolvieran su museo. La controversia con Emilio Azcárraga había sido un triunfo para él. Involucró al gobierno para lograrlo y presionó diciendo que haría huelga de hambre hasta que Televisa se desvinculara del museo —durante su gestión siempre había un programa temporal padrisimo, pero la colección nunca estaba visible y [Tamayo] no estaba contento—. Todo esto fue poco antes del Mundial de Fútbol de 1986, cuando la atención internacional estaba centrada en México, y Televisa era la empresa que transmitiría ese súper evento. Así que Tamayo, estratégico o no, logró su cometido e impuso su voluntad sobre la de Azcárraga, que al final entregó las instalaciones del museo y la colección. Olga narraba esto con la satisfacción que produce el haber alcanzado un fin vital para Tamayo —de pensar en el bien común— y de paso favorecer al público. Creo que, al final, todos salimos ganando pues Televisa abrió el Centro Cultural [Arte Contemporáneo] que también fue muy importante.

MA ¿Y tú cómo lo gestionaste? ¿Cuál fue tu estrategia para mantener un equilibrio entre el programa y la colección?

CG Lo primero que hicimos fue colgar la colección nuevamente; también abrirle un espacio a la Bienal de Pintura que Tamayo había establecido para proveer a Oaxaca de una colección de pintura contemporánea e impulsar la carrera de artistas jóvenes.<sup>6</sup> Exhibimos también los nueve óleos que Tamayo había donado al museo con algunos préstamos de la colección del Museo de Arte Moderno.<sup>7</sup> Luego empezamos a trabajar en tiempo récord con el homenaje, que cobró dimensiones épicas: llenamos todas las salas del Palacio de Bellas Artes y las del Museo Tamayo, exhibimos todos los murales transportables que estaban en Estados Unidos y una selección de cuadros de Tamayo que nunca se habían expuesto en México. Reunimos más de seiscientas piezas que ayudaron a redescubrir y revalorar su obra. En paralelo, se organizó un programa editorial muy amplio y otro que integraba distintas disciplinas: un concierto escrito para Tamayo de Carlos Blas Galindo y un ballet de Guillermina Bravo en el que utilizó los personajes de Tamayo con un diseño escenográfico en

5 *Rufino Tamayo. 70 años de creación*, coordinación de Raquel Tibol. Ciudad de México: Museo Tamayo y Museo del Palacio de Bellas Artes (9 de diciembre, 1987–15 de julio, 1988). La muestra ocupó todas las salas del Museo Tamayo y tres pisos de Bellas Artes.

6 La Bienal de Pintura Rufino Tamayo inició en 1982 por iniciativa de Rufino Tamayo bajo la organización del INBAL. Desde 1986 se presenta en el Museo Tamayo. Se trata de una convocatoria abierta para artistas radicados en México, cuyas propuestas pueden ser evaluadas por un jurado de personalidades renombradas en la producción o en el estudio de la pintura.

7 Los nueve óleos que pertenecen a la colección del Museo Tamayo son: *Retrato de Olga* (1964), *Sandías* (1968), *Mujeres* (1971), *Costa* (1973), *Hombre en rojo* (1976), *Mujer en blanco* (1976), *La gran galaxia* (1978), *Hombre a la puerta* (1980) y *Dos mujeres* (1981).

el que participó él mismo.<sup>8</sup> ¡Él estaba feliz! Esa exposición sirvió en gran medida para realizar otro proyecto importante en el Reina Sofía: una retrospectiva que, aunque más pequeña, volvió a poner a Tamayo en la mirada internacional porque itineró por varias partes del mundo, como Moscú y Leningrado, Oslo, Berlín, Nagoya, Kamakura, Kioto, Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile.<sup>9</sup>

Raquel coordinó el trabajo de investigación para el proyecto del homenaje nacional y muchos de otros proyectos, porque tenía el ojo, el conocimiento académico y la personalidad para equilibrar a la de Olga. Ya eso que te lo cuente Juan Carlos [Pereda], hay anécdotas simpáticas como cuando llegaban ellos dos a la biblioteca de Tamayo con bolsas de mercado, para sacar los documentos, las fotografías y los libros, y Olga le decía: “¿A dónde crees que vas, Raquel, con mis cosas?” “Pues vamos al Tamayo porque vamos a trabajar en el homenaje nacional”. La tranquilizábamos con eso, pero era un proceso desgastante, en mucho resuelto por la energía y determinación de Tibol frente al carácter de Olga.

MA ¿La transición de la gestión privada a la pública, afectó el ánimo de Tamayo?

CG Fue fundamental empezar a trabajar con Tamayo. Cuando se dio la transición del museo de Televisa al INBAL, muchos de sus amigos lo criticaron y pronosticaron un fracaso. Sin embargo, se logró que el museo siguiera su vida pública en el seno de una institución que lo sacó adelante. Estoy muy satisfecha de haber colaborado con el INBAL para que ese capítulo importante para Tamayo —ya en la recta final de su vida— tuviese esa solución positiva, y de haber trabajado para renovar el gran aprecio nacional e internacional que tuvo. Al fin, el museo y su programación, las actividades públicas, la calidad de las exposiciones temporales y luego el programa internacional de muestras itinerantes de su obra propició un estado de ánimo

8 La pieza “Homenaje a Rufino Tamayo” fue compuesta para voz y orquesta en 1987. Blas Galindo refirió en una entrevista para el INBAL que Tamayo “quería que pusiera música folklórica, como ‘La sandunga’; al escribirla puse ‘La Llorona’, pero nadie sabe dónde está este tema. Manejé los temas a mi antojo”.

9 En 1988 inició la gira internacional de exposiciones de Rufino Tamayo que inició con la primera exposición de Tamayo en España: *Rufino Tamayo. Pinturas*, curada por Ana Beristáin y presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid (29 de junio–3 de octubre, 1988); le siguió *Rufino Tamayo: pintura y gráfica* que se presentó en el Munch-Museet de Oslo (26 de octubre, 1989–21 de enero, 1990), misma que luego viajó al Museo Hermitage de Leningrado (15 de febrero–15 de marzo, 1990), y por último a la Staatliche Kunsthalle de Berlín (2 de mayo–10 de junio, 1990). Más tarde, se realizó *Rufino Tamayo Recent Paintings, 1980–1990*, que se presentó en la Marlborough Gallery de Nueva York (26 de septiembre–16 de octubre, 1990); y posteriormente *Rufino Tamayo. Retrospectiva* presentada primero en el Nagoya City Art Museum (9 de octubre–12 de diciembre, 1993) seguida por The Museum of Modern Art de Kamakura (18 de diciembre, 1993–5 de febrero, 1999), y luego en el The National Museum of Modern Art de Kioto (15 de febrero–21 de marzo, 1994). Le siguió *Tamayo* que se presentó en la Fundación Proa/Siderca en Buenos Aires (13 de noviembre, 1996–30 de enero, 1997); *Rufino Tamayo* en el Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales de Montevideo (4 de marzo–4 de abril, 1997), y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (8 de abril–8 de mayo, 1997).

que lo revitalizó, incluso lo motivó para seguir adquiriendo obras para ampliar y fortalecer la colección del museo. Compró una escultura de gran formato de John Chamberlain, dos óleos de Dieter Hacker, Gunther Gerzso le donó una escultura, renovó la representación de Manuel Felguérez con un óleo. También incorporó obras de artistas, en ese momento jóvenes, como Irma Palacios, Susana Sierra, los hermanos [Alberto y Miguel] Castro Leñero. Luego de que Tamayo muriera, Olga siguió haciendo adquisiciones, como una escultura de Magdalena Abakanowicz, algunas pinturas de Manolo Valdés, Alexander Calder, Gianni Capitani, una pieza muy bella de Mathias Goeritz y un tapiz de Josep Grau-Garriga. De su colección nos donó la carpeta de grabados de Pablo Picasso: *Sueño y mentira de Franco* y una selección de litografías de Tamayo.<sup>10</sup>

MA Durante tu gestión se hicieron exposiciones importantísimas como las de Guillermo Kuitca y Julian Schnabel que, vistas en retrospectiva, marcaron a toda una generación.<sup>11</sup> Las carreras de muchos de esos nombres estaban en pleno apogeo y marcando pauta en ese momento. Es muy impresionante ver cómo teníamos acceso a esa oferta, además de otros nombres más establecidos, como Niki de Saint Phalle, César y Louise Bourgeois.<sup>12</sup> ¿Cómo se hicieron esas gestiones?

CG También hicimos exposiciones de movimientos relevantes en aquel momento, como la transvanguardia italiana y de artistas como Sandro Chia.<sup>13</sup> Y tú me propusiste la exposición de Peter Greenaway, que fue un éxito.<sup>14</sup> Otras exposiciones importantes fueron la de Frederic Amat o de Jörg Immendorf y una muy importante que se llamó *Espacio, tiempo y memoria. Más allá de la fotografía en Japón*.<sup>15</sup> De los artistas latinoamericanos recuerdo,

10 John Chamberlain, *Medina Ataxia*, 1984; Dieter Hacker, *Meine Wiese*, 1986 y *Frau*, 1990; Gunther Gerzso, *Guerrero*, 1984; Irma Palacios, *Paisaje mineral*, 1984; Susana Sierra, *Cuando los parajes son áridos y arenosos*, 1979; Miguel Castro Leñero, *La otra parte de la noche*, 1984; Alberto Castro Leñero, *La noche mística*, 1982 y *El trapecista rojo*, 1981; Magdalena Abakanowicz, *Artumazi*, 1990; Manolo Valdés, *La chica de la pelota*, 1990; Alexander Calder, *Homenaje a Mathias Goeritz*, 1967; Gianni Capitani, *Palimpsesto*, 1987–1988; Mathias Goeritz, *La luna*, 1960; Joseph Grau-Garriga, *Turons*, 1979.

11 *Guillermo Kuitca*, curaduría de Eduardo Lipschutz-Villa y Vicente Todolí. Ciudad de México: Museo Tamayo (10 de agosto–26 de septiembre, 1993); *Julian Schnabel. Retrospectiva*, curaduría de Olatz López Garmendia. Ciudad de México: Museo Tamayo (26 de enero–26 de marzo, 1995).

12 *Niki de Saint Phalle. Esculturas*, curaduría de Jean Gabriel Mitterand. Ciudad de México: Museo Tamayo (7 de noviembre, 1995–29 de febrero, 1996); *César. Retrospectiva*, curaduría de Daniel Abadie. Ciudad de México: Museo Tamayo (12 de noviembre, 1998–20 de enero, 1999); *Louise Bourgeois. La elegancia de la ironía*, curaduría de Richard Marshall. Ciudad de México: Museo Tamayo (16 de mayo–11 de agosto, 1996).

13 *Sandro Chia. Espinas al viento*. Ciudad de México: Museo Tamayo (7 de noviembre, 1989–2 de enero, 1990).

14 *Peter Greenaway. Cine y pintura: ubicuidades y artificios*, curaduría de Magalí Arriola. Ciudad de México: Museo Tamayo (1 de junio–31 de octubre, 1997).

15 *Amat. Cuatro paisajes de fondo*, curaduría de Miguel Cervantes. Ciudad de México: Museo Tamayo (19 de octubre, 1993–24 de enero, 1994); *Jörg Immendorf. Café de Flore*. Ciudad de México: Museo Tamayo (23 de febrero–17 de abril de 1994); *Espacio, tiempo y memoria. Más allá de la fotografía en Japón*, curaduría de Yasuko Komon. Ciudad de México: Museo Tamayo (7 de junio–3 de septiembre, 1995).

a bote pronto, la de Edgar Negret, la Fernando de Szyszlo, la de Armando Morales y un éxito de taquilla: *La corrida* de Fernando Botero.<sup>16</sup> En doce años de gestión afortunadamente fueron muchas las exposiciones que pudimos llevar a cabo.

Otra gran exposición fue la de Robert Motherwell, de quien soy fan. Pero no era fácil, no teníamos los recursos de Televisa, en donde decías “Vamos a hacer *Los Picassos de Picasso*” y nombraban a un curador que viajaba por el mundo para conseguir las obras, podían pagar los seguros y editar un buen catálogo. En el contexto del INBAL eso era un sueño imposible, no pasó nunca. Para lograr la exposición de Motherwell, fuimos a verlo a Nueva York. Luego, en alianza con el Museo de Monterrey, me acerqué a la embajada americana y con Bertha Cea, quien era la encargada de asuntos culturales, establecimos los contactos que fueron indispensables para recaudar los fondos. Logramos una exposición fantástica. Fue uno de mis grandes logros, de los más satisfactorios, pues además de la calidad —conseguimos un gran número de obra—, se editó un catálogo y con eso logramos un nivel semejante al que había alcanzado Televisa. Es decir, desarrollé una estrategia de gestión donde las relaciones públicas eran el complemento fundamental a la calidad artística y académica del programa, y establecí redes de contactos diplomáticos que aproveché al máximo. También hay que mencionar aquí la extraordinaria capacidad técnica del equipo que logré formar, que producían montajes siempre impecables y llevaban a cabo un trabajo muy profesional en todo el proceso de gestión. Muchas veces podíamos sortear la falta de equipamiento por el ingenio del equipo museográfico. Todos los artistas y curadores, siempre se sorprendían y nos agradecían.

Otro de los aspectos importantes que llevamos a cabo durante mi gestión fue la enunciación de un proyecto museológico. Fue un momento donde coincidieron los esfuerzos de las instituciones en México por definirse y profesionalizarse, así es que nos tocó conceptualizar y redactar la misión, la visión y los objetivos del museo, diseñar la estructura orgánica óptima (¡aunque fuera una aspiración!), los manuales de operación, el diseño de cada departamento y área con objetivos y funciones, los perfiles de los colaboradores y diagramas de procesos, entre otros ejercicios de pensamiento museal.

En ese proceso de reflexión sobre el museo, y en la comprensión de su misión como espacio de contacto entre el público y el arte moderno y contemporáneo, desarrollamos también un programa de comunicación educativa que fue muy innovador. Hablabas de las exposiciones de Niki de Saint Phalle y la de César: en ambos casos hicimos proyectos de mediación muy divertidos. Para la primera, trabajamos una propuesta de teatro incidental con los personajes de Niki interpretados por actores. El vestuario y el maquillaje eran idénticos al de las esculturas. Se aparecían, de pronto, en las salas del museo e interactuaban con el público fascinado por la

16 *Edgar Negret. De la máquina al mito*, curaduría de José María Salvador. Ciudad de México: Museo Tamayo (27 de febrero–17 de mayo, 1992); *Fernando de Szyszlo. El canto de la noche*. Ciudad de México: Museo Tamayo (8 de junio–7 de agosto, 1988); *Armando Morales. Pintura*, curaduría de Raquel Tibol, Ciudad de México: Museo Tamayo (12 de julio–30 de septiembre, 1990); *La corrida. Fernando Botero*, curaduría de Raquel Tibol. Ciudad de México: Museo Tamayo (24 de mayo–27 de agosto, 1989).

presencia de estos personajes coloridos y extraños. Como si hubieran cobrado vida, hablaban un lenguaje inventado y, en lugar de caminar, se deslizaban, por las salas como si fueran esculturas. Para la exposición de César diseñamos una sala interactiva donde los niños podían hacer sus propias esculturas y fue todo un éxito. Otros programas pioneros fueron “Jugando con Tamayo: arte y juego para todos” o el proyecto *André Breton: festival de lo imaginario*.<sup>17</sup> Las dos fueron experiencias inéditas de mediación en las que el museo se transformaba en un espacio para conectar con el arte a través del juego, las artes escénicas, la música, la poesía y la creatividad de los visitantes. Ningún museo de arte en nuestro país le había apostado, hasta entonces, a proyectos de interpretación tan audaces como los nuestros, y creo que nuestros públicos los agradecían y nosotros nos divertimos mucho diseñándolos. Fueron actividades muy enriquecedoras.

**MA** Tú fuiste una de las directoras más longevas de la institución —doce años—. Hablando con Taiyana Pimentel, ella mencionó que el proyecto de la Sala 7 había sido una iniciativa tuya, una de las últimas que trajeras a la mesa antes de dejar el museo. Dada la importancia de ese proyecto, me encantaría escuchar tu versión de cómo surgió.

**CG** Me había entusiasmado con la sala de proyectos del MoMA, Projects. Consideré la necesidad de contar con un espacio que pudiera atraer a otros públicos distintos, más jóvenes y con otras inquietudes. Conocía de tiempo atrás a Taiyana y pensé que era idónea para realizar ese proyecto. Ya no lo inauguré yo, fue mi sucesora, Teresa Márquez, quien lo echó a andar luego de que yo renunciara por problemas de salud y porque supe que había concluido un ciclo en mi carrera. Mi salida del museo fue una sorpresa para todos, pero salí con la satisfacción de haber logrado una buena gestión.

17 “Jugando con Tamayo: arte y juego para todos”. Curaduría de Fernando Arechavala. Ciudad de México: Museo Tamayo (19 de agosto –8 de octubre, 1995); *André Breton: festival de lo imaginario*, curaduría de Fernando Arechavala. Ciudad de México: Museo Tamayo (7 de septiembre–10 de noviembre, 1996).



Inauguración del Museo Tamayo, 29 de mayo de 1981.





Cristina Gálvez, Magalí Arriola, Peter Greenaway y Gerardo Estrada en la inauguración de *Peter Greenaway. Cine y pintura: Ubicuidades y artificios*, Museo Tamayo, 1997.

# LOS AMIGUITOS DEL BOSQUE

Guillermo  
Santamarina  
con  
Andrés Valtierra



Montaje de *El gran teatro de David Hockney*, Museo Tamayo, 1984.





Julian Schnabel en conferencia de prensa,  
Museo Tamayo, 26 de enero de 1995.





Guillermo Kuitca en conferencia de prensa,  
Museo Tamayo, 10 de agosto de 1993.

## LOS AMIGUITOS DEL BOSQUE

**Andrés Valtierra** La investigación que estamos realizando para el cuarenta aniversario del Museo Tamayo toma como marco temporal desde 1979 hasta 1981 —la fecha cuando se puso la primera piedra del edificio y el año de la inauguración del museo, respectivamente—, es decir, el periodo de su construcción. Me parece curioso que menciones que en 1979 te fuiste a vivir a Holanda. ¿Te parece si empezamos por ahí? ¿El tiempo que pasaste en Holanda, cambió o nutrió tu percepción del arte de una forma que se viera reflejada en tu práctica posterior?

**Guillermo Santamarina** Primero me fui a Nueva York, quería empezar otra cosa y estar cerca de los nuevos lenguajes, como la instalación, la fotografía —en ese momento no veías mucha fotografía en México—, y el video. Eso era en lo que estaba muy interesado. Cuando llegué todo estaba en una decadencia muy extraña, reacomodándose, como en una crisis, pero a pesar de todo me encantó.

Al cabo de mes y medio, unos amigos me invitaron a Holanda. Me dijeron: “Tienes que ir porque allá vas a ver muchas cosas y a lo mejor entras a una escuela de arte”. Llegó la oportunidad de ir a Ámsterdam y tenía muchas ganas de conocer a Ulises Carrión. Yo lo consideraba una leyenda, una figura muy importante. La idea era sumarme a algún proyecto cercano a él y lo conocí, pero no me hizo caso; al contrario, más bien me despreció. Yo era muy metiche y preguntón, entonces se hizo a un lado y yo me sentí mucho porque Ulises Carrión me había mirado de lado. No obstante, me hice muy cercano a amigos de él. Eran sensacionales también. Fui amigo de la pareja de Ulises, Aart van Barneveld, que tenía una galería de sellos de goma, un lugar padrísimo. En algún momento Aart también estuvo asociado a la librería de Ulises, Other Books and So, pero esos eran proyectos independientes entre sí. Recuerdo, además, a otra persona que tenía un banco de videoarte.<sup>1</sup>

Estuve diez meses trabajando ahí, primero con ellos, luego fui conociendo a otros artistas más cercanos a mi edad y descubriendo cosas muy importantes que sucedían. Aunque se hacía performance y arte sonoro, y también otro tipo de escultura —alejada de la instalación—, varios de esos amigos estaban empezando a hacer una pintura neoexpresionista ya que iban frecuentemente a Alemania. Yo volví a ver pintura gracias a ellos, porque me hablaban de toda la escena. Por ejemplo, la primera vez que oí de Martin Kippenberger fue ahí, por un amigo mío mago que era bien borracho y que era su amigo, pero por el alcohol.

Allí pasé por una definición del performance como un trabajo muy corporal. Además, me metí a un taller que estaba íntimamente relacionado con la danza y donde el trabajo era muy exigente. Estuve ahí como cuatro o cinco veces. Era muy exhaustivo, había que trabajar con tu cuerpo de manera muy disciplinada. Además, ellos decían: “Esto no es danza, es performance”. Era muy interesante porque se estaba hablando ya de lo que se hacía en una escuela de Wuppertal que desarrollaba ese tipo de performance. Era hacia

<sup>1</sup> Se trata de MonteVideo, una galería fundada en 1978 por René Coelho. Aparte de su programa expositivo, se dedicaba a coleccionar y difundir videoarte. En 1993, MonteVideo se fusionó con Time Based Arts, un proyecto similar fundado en 1983 por Aart van Barneveld. Juntos, pasaron a ser el Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk). En 2013, el instituto cerró y sus actividades migraron a la fundación LIMA.

donde se estaba dirigiendo, a una especie de trabajo parecido al de Pina Bausch, que además se presentó por ahí y la fuimos a ver.<sup>2</sup>

Cuando regresé a México, primero tenía la idea de volver a irme. Yo decía: “Me voy a regresar a Ámsterdam, no tengo nada que hacer aquí”. Pero ya también traía en la cabeza el hacer un espacio alternativo donde pudiera presentar nuevos lenguajes y organizar cosas. Eso no sucedió sino hasta más adelante.<sup>3</sup> En 1980 tuve que volver a la escuela. Entré a Comunicación en la Ibero y por eso ya no pude regresar a Holanda. Los primeros dos meses que fui a la universidad me veían como marciano. Para molestar más, llegaba con mi mascota, que era una piedra, a la que le amarraba un lazo. Mucha gente me recuerda diciendo: “Ah, tú eras el de la piedra”.

AV Este contexto internacional contrasta mucho con el ambiente oficial que se tenía en los circuitos del arte y de los museos de México. Por ejemplo, la prensa cuestionó mucho a Tamayo por enfocarse en arte internacional antes que en las expresiones artísticas que habían tenido lugar en México. Como había tanta polémica, la construcción del museo fue muy secreta durante sus primeras etapas. Se decía que la obra que había arrancado en 1979 estaba relacionada a un sistema de desagüe y, de pronto, ya había ahí un museo. ¿Tú recuerdas algo de eso?

GS Todo era muy sigiloso, sí. Sobre todo, porque era un proyecto privado pero anclado en un espacio público. Se estaba haciendo de una manera rara, desde cómo la ciudad le entregó esos terrenos a Tamayo. No se sabía exactamente qué había sucedido ahí, en el privilegio de ese espacio. Recuerdo, sobre todo, los chismes que circulaban sobre eso. Había quien hablaba a favor de que existiera un museo de arte contemporáneo y quien estaba en contra de que fuera de Tamayo, o de que fuera ahí, o que otra empresa privada [Grupo Industrial Alfa] estuviera metida antes de Televisa. Y luego, cuando llegó Televisa, pues peor. Todo estaba muy revuelto, pero inmediatamente empezaron el programa de exposiciones. La verdad sí era fascinante.

AV ¿Su apertura te despertaba grandes expectativas?

2 En 1973, Pina Bausch fundó la compañía Tanztheater Wuppertal, donde desarrolló y aplicó sus nociones de *Tanztheater* (teatro danza). Con orígenes en la danza expresionista, en este tipo de trabajo “Generalmente no hay trama; en su lugar, se presentan situaciones específicas, miedos y conflictos humanos. Se estimula a la audiencia para que siga trenes de pensamiento o que reflexione sobre aquello que la obra expresa.” Roland Langer, “Compulsion and Restraint, Love and Angst”, *Dance Magazine*, Num. 6. Nueva York, 1984.

3 La X en la frente, fue una suerte de oficina curatorial que inició Guillermo Santamarina en 1982 y que nunca tuvo un espacio fijo. Su duración fue de alrededor de dos años, aunque más adelante volvió a utilizar el nombre. Muchas de las exposiciones que Santamarina realizó en Licenciado Verdad —principalmente en el estudio de Eloy Tarcisio— fueron hechas en el marco de La X en la frente. El nombre de este proyecto viene de una antología de textos de Alfonso Reyes sobre la mexicanidad, que lleva el mismo título. Un interés de Santamarina en aquella época era investigar los significados de ser mexicano en ese momento; no obstante, la relación con los textos de Reyes radicó tan sólo en esa afinidad temática y no en una suscripción a las ideas del escritor regiomontano.

GS Claro, los museos de arte estaban ya muy apagados. Bueno, el Museo de Arte Moderno tuvo un momento muy interesante cuando entró Helen [Escobedo], o más adelante, cuando estuvo [Jorge Alberto] Manrique, que fue cuando cerró.<sup>4</sup> Había muchas promesas de la llegada del arte contemporáneo, pero no sucedían o había una inercia dura contra ellas. Bueno, todavía estamos viviéndolo. Imagínate lo que era entonces: si no tenemos público ahora, o hay muy poco, y no tenemos la apertura de la academia y de la crítica, era mucho más difícil en aquel momento. El arte contemporáneo se presentaba a cuentagotas ahí, en el Museo de Arte Moderno, y cuando sucedía nos daba muchísima alegría encontrarlo. Con las pocas cosas que llegaban éramos incondicionales. También estaba lo que sucedió en el programa de espacios alternativos del Auditorio Nacional que, digamos, era el otro polo cercano a lo que vendría después.<sup>5</sup> Era muy esperado y fue muy importante para las nuevas generaciones, para quienes estaban apuntándose a otra cosa.

El Museo de Arte Moderno tenía el problema de la insuficiencia de recursos, como siempre, pero sobre todo para ampliar el museo, para tener su bodega, para tener el carácter de un museo al día. Para esa época, desde finales de los setenta, se había quedado muy rezagado. Los directores que llegaban ahí trabajaban con muchas cosas en contra. En ese contexto, el Museo Tamayo era en verdad muchísimo, nos llenó de optimismo. Pronto llegó a ser el mejor, el museo que tenía la oferta cultural más avanzada de la ciudad. Todas esas exposiciones que llegaron ahí... ¡no habíamos tenido algo así antes! Impresionante. Luego sucedían cosas en el Carrillo [Gil] y en el MUCA [Museo Universitario de Ciencias y Artes]. Sí sucedían algunas cosas más, pero en la escena de las galerías, que era también muy pequeña y menos aventurada —aunque en la OMR y en la galería Arte Actual Mexicano también se veían cosas fantásticas—.

Era una ciudad pequeña: muy grande, sí, con mucha gente, pero al mismo tiempo pequeña con respecto a las comunidades de arte contemporáneo, no como ahora. Todos nos reconocíamos, nos veíamos, íbamos a las charlas y conferencias; había mucha interacción, mucha conversación, mucha polémica y también mucho pleito, sobre todo por las diferentes posturas frente a la asimilación de nuevos lenguajes. Era muy divertido llegar a convertirse en el abogado del diablo, que era lo que siempre me pasaba, una y otra vez, llegando con mis cuates como el bicho. Era divertido.

AV ¿Cuándo fue que empezaste a trabajar en el Museo Tamayo? ¿Cómo fue que llegaste?

4 La gestión de Helen Escobedo duró de 1982 a 1984. La gestión de Jorge Alberto Manrique duró de 1987 a 1988; Santamarina se refiere al incidente relacionado a la exposición *Snap. Espacios alternativos 1987*, inaugurada en diciembre de ese año. La muestra incluía una obra de Rolando de la Rosa, *El real templo real*, que yuxtaponía la imagen de la Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe. Luego de la protesta de grupos católicos ultraconservadores en enero de 1988, la obra fue retirada y Manrique demitido de su cargo.

5 En 1979, el INBAL llevó a cabo en la Galería del Auditorio Nacional la primera Sección Anual de Experimentación, que era parte del Salón de Artes Plásticas. En 1981 y 1984 tuvieron lugar ahí mismo dos sesiones más, ahora bajo el título de Salón de Espacios Alternativos. Entre 1987 y 1989, este salón se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno.

GS Entré en 1986. Me jalaron Fernando Arechavala y Judith Alanís, que habían sido director y subdirectora de Casa del Lago, donde yo había trabajado y habíamos hecho equipo. Habíamos hecho ya varias exposiciones juntos y quisieron invitarme también al Tamayo como investigador. Fue una experiencia muy importante para mí. Lo que pasa es que yo estaba un poco fuera de lugar, no tenía mucha idea de cómo me podría relacionar con ese tipo de institución porque nunca había trabajado en un museo con una estructura tan compleja. Mi único antecedente era Casa del Lago que, a final de cuentas, se trata de un centro cultural mucho más flexible en todo sentido. Yo estaba con muchas inquietudes, sobre todo la de seguir manejando criterios muy lúdicos y abiertos relacionados con el arte contemporáneo. Y el Museo Tamayo estaba en un proceso de definición y organización porque había un compromiso con [Rufino] Tamayo en ese momento, después de la ruptura con Televisa.<sup>6</sup> Esa administración había apoyado otras definiciones del arte y, en cambio, Tamayo decía que quería tener toda su obra —la de su autoría y su colección— colgada y ya. Había una negociación por parte de quienes estábamos trabajando para que no fuera completamente cerrado y no se convirtiera en un museo demasiado estático, pero pues yo estaba con mis vuelos, con mi rollo de que quería una cosa muy vanguardista, según yo.

AV ¿Y estabas involucrado también en la organización de exposiciones?

GS Como estábamos llegando, lo que había que hacer era retomar la catalogación de la colección. En eso consistía el puesto de investigador. Es lo que estaba haciendo yo, levantando fichas de las obras y, más adelante, también estuve en la preparación de una exposición de la colección que se estaba planeando a futuro. Estuve apoyando en el guión y en la catalogación de la obra de Tamayo, ayudándole a Juan Carlos [Pereda], que era quien realmente la estaba llevando a cabo. Y, pues sí, había ya un par de proyectos, pero todavía no quedaba claro un programa de exposiciones. En ocasiones me parecía aburrido, pero al mismo tiempo sí estuvo bonito porque todos estábamos llegando a un museo, con un grupo padrísimo de compañeros, de gente muy, muy interesante. Estaba Gabriela López, que tiempo después se fue al MUAC; también una amiga mía muy querida que se llama Marcela Ramírez, que luego fue funcionaria del British Council. Hubo otros amigos que estuvieron ahí y que coincidimos. A ese grupo lo llamábamos “los amiguitos del bosque”, era muy divertido.

Era eso, básicamente, tomar el museo en esa nueva etapa, una vez que había pasado a manos del INBAL. No sé bien cuánto tiempo estuve, yo creo que menos de un año, tan sólo unos meses, porque bueno, hubo un incidente que causó mi salida, me pidieron que me fuera. Estuve quizás un poco más de un año.

AV Desde luego, tu carrera esta íntimamente ligada con el inicio de la curaduría en México. Para ti, ¿dónde radica la diferencia entre el puesto de investigador y el de curador?

GS Por supuesto que el trabajo de curador depende de la investigación en un porcentaje muy amplio, yo creo que en un cuarenta o sesenta por ciento. Lo que en ese momento se conocía como investigador podía estar más relacionado con una aproximación museográfica o museológica, o bien, con la preparación de una exposición a partir de elementos que efectivamente van más allá de la investigación. Mi trabajo en ese momento consistía en completar la información de la obra y todas las referencias a su alrededor: en relación con el autor, su proceso, su trayectoria, cuáles eran sus fuentes, hacia qué soportes, escuelas o movimientos se inclinaba. Eso, sobre todo, investigación referencial. Lo que podía ser esa otra parte analítica y de levantar un diagnóstico —aquello que hace un curador—, si lo estaba haciendo, pero por mi cuenta. Realmente no me dieron la oportunidad de participar en la relación retórica o conceptual entre las piezas, lo que podía ser ya la estructura de una exposición. Y eso es lo que yo quería hacer: sí, el examen de las obras, pero también la relación argumental o conceptual. Y ese era mi punto, porque yo ya quería desarrollar mi práctica curatorial. Mi labor como investigador se inició en apoyo a proyectos de exposición de Casa del Lago y luego me dieron la oportunidad de entrar más activamente en el argumento de una exposición que se tituló *Espacios y sucesos*.<sup>7</sup> En ese momento yo ya dije que era curador. Eso fue en 1984.

AV ¿Y de dónde venía tu noción de la curaduría en ese momento? No era algo de lo que se hablara mucho en México todavía.

GS Desde finales de los setenta yo ya sabía lo que era un curador, cómo se entendía ese papel. Bueno, hasta cierto punto, porque tampoco estaba del todo claro en lo que leía: persistía la diferencia de lo que se pensaba que era un curador en Europa y cómo se concebía en Estados Unidos. Yo basaba mi definición en las revistas gringas.

Me acuerdo muy bien que en una ocasión leí un pequeño artículo donde se comparaban estas definiciones: el curador en Estados Unidos y lo que era el conservador —el restaurador, vaya, el comisario en Europa—, y cómo una escuela en Francia estaba llevando el nuevo concepto de curador para su modelo de educación: la primera escuela para curadores en

<sup>7</sup> *Espacios y sucesos*. Ciudad de México: Casa del Lago (1984). Se trató de un evento que —en palabras de Santamarina— fue “una especie de festival que buscaba acercar al público de Casa del Lago a soportes creativos hasta ese momento escasamente conocidos: instalación y performance. Participaron más de treinta artistas, con aproximadamente el mismo número de obras, durante un mes. El colectivo Atte. La Dirección (conformado por Dominique Liquois, María Guerra, Mario Rangel Faz, Vicente Rojo Cámara, Carlos Somonte y Eloy Tarcisio) participó con una enorme instalación en el jardín delantero de la casa, y con dos o tres acciones dentro y fuera de la casa. Otros participantes en este programa pionero fueron: Helen Escobedo, Marcos Kurtycz (quien también diseñó e imprimió manualmente el catálogo de cien copias), Manuel Marín, Santiago Rebolledo, Ximena Cuevas, Ricardo Nicolayevsky, María Bonita (proyecto de los hermanos Mario y Mateo Lafontaine), entre otros”. Si bien Santamarina participó en el proceso curatorial, para la época la figura del curador no estaba definida por lo que el proyecto no tuvo un curador asignado.



Europa, que estuvo en Grenoble.<sup>8</sup> Esto causó incluso un poco de polémica. Fue todavía en la primera mitad de los ochenta, cuando estaban planeando la escuela, pero aún no abría, y yo dije “Yo quiero entrar ahí, yo sí quiero ir ahí”.

AV Que finalmente está conectado con las mismas inquietudes que perseguías en Holanda.

GS Esas eran mis inquietudes, sí.

AV ¿Qué revistas leías?

GS *Artforum*, *Art News*, *Art in America*. También leía un poco de las que llegaban de Europa. Había una británica que era muy, muy conservadora y no hablaba de arte contemporáneo. Las otras eran francesas y apenas entendía; las leía, pero no comprendía bien. Realmente mis revistas eran esas: *Artforum*, *Art News* y *Art in America* y aquí las tengo todavía. No están subrayadas, ni separadas, ni nada, pero aún las conservo.

AV Regresando a tu labor en el museo, ¿la catalogación era algo que te interesaba realmente en ese momento o más bien era lo que te tocaba hacer?

GS En lo absoluto, ¡pues fue por eso que me salí! No, no por eso. Estaba yo ya muy inquieto, sobre todo con iniciar un programa de arte contemporáneo. No me interesaba mucho la catalogación, me interesaban más las dos o tres obras en la colección que se acercaban al arte conceptual. La de Roger Welch y... no me acuerdo, algo más que estaba ahí.<sup>9</sup> Eso era en lo que yo estaba insistiendo, en poder seguir ese camino. Y luego, en ese momento, se murió Andy Warhol y quise hacerle un homenaje sacando la única obra suya que hay en la colección, que es la pintura de un perro.<sup>10</sup> La colgué, ya como un primer avance de mis inquietudes. Se me ocurrió ponerla en una salita junto al vestíbulo —una especie de nicho— y me dieron la oportunidad de presentar una serie de piezas performativas. No me acuerdo a quién invité exactamente, pero también tuve la iniciativa de jalar un bajo alfombra que estaba por ahí y que se estaban llevando a la basura. Lo extendí y me enredé en él. Era como una especie de gusano, como un taco, en el vestíbulo del museo. Yo estaba dentro de él y me movía un poco. La gente me rodeaba, así que iba arrastrándome lentamente, en la medida que podía hacerlo. Luego me desenredé y pues no les gustó que hiciera un performance cuando en realidad yo trabajaba ahí.

Ese es el fin de la historia. Eso no le gustó a Judith, se enojó y muy apenada no tuvo opción mas que pedirme que me fuera. Después de yo creo que ni un mes, a las pocas semanas, me fui a trabajar a un nuevo espacio del

8 Se trata del École du Magasin, el cual estuvo activo entre 1987 y 2016. En 1985, el gestor cultural Jacques Guillot recibió la comisión de crear un centro cultural en Grenoble, que abrió dos años después y recibió el nombre de Le Magasin-Centre National d'Art Contemporain. El colegio fue parte sustancial del proyecto desde sus inicios. El centro de arte fue renombrado Magasin des Horizons en 2016 y el programa de formación curatorial pasó por un rediseño, a partir del cual lleva el nombre de Atelier des Horizons.

9 Roger Welch, *Autocinema*, 1980.

10 Andy Warhol falleció el 22 de febrero de 1987. La obra que colgó Santamarina fue *Dog* de 1976.

INBAL, el Centro Cultural Santo Domingo, que precisamente era para todo ese tipo de nuevos lenguajes.<sup>11</sup> Era un lugar que empezaba a perfilar lo que después sería el Ex Teresa. Me llevaron —no sé si como premio o como castigo— para que ahí iniciara mis chanchullos.

AV Algo que me llama mucho la atención es que, si bien a ti se te relaciona sobre todo con procesos independientes en los ochenta y noventa, tuviste este papel institucional al inicio de tu carrera, en tanto que muchos agentes culturales han tenido el movimiento contrario: empezar en lo independiente para luego entrar a alguna institución.

GS Es que ese es el tema, que desde entonces yo ya estaba haciendo mis cosas por fuera, en la calle. O sea, al mismo tiempo que estaba en el Tamayo, ya estaba activando cosas en estudios de artistas y en La X en la frente. Fue justo en ese momento. Esa fue la otra razón. “Éste está demasiado inquieto”, decían, “demasiado incontrolable, se tiene que ir a hacer lo que tiene que ir a hacer”. Entonces, eso, salí para que de alguna manera el instituto me pudiera capitalizar en algo más. Pero estando en Santo Domingo seguía haciendo mis cosas independientes, siempre lo hice. En una época era increíble, estaba en el Centro Cultural Santo Domingo, pero también llegué a trabajar en el Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda, en un espacio que yo inicié que se llamó La Casona II, que también era para rollos de vanguardia.<sup>12</sup> Estaba tratando de capitalizar eso precisamente, lo nuevo que venía. Incluso llegó 1988 y yo estaba trabajando en el Centro Cultural Santo Domingo, en Hacienda y además en una galería privada.<sup>13</sup> O sea, ¿cómo le hacía? Yo no sé, así, enloquecido. Entonces sí, mi paso por el Tamayo fue muy divertido, muy, muy divertido. Pero sí era muy difícil que yo pudiera acoplarme a un museo que tenía que estar con ciertas líneas no tan flexibles.

AV Y ¿tanta rigidez te pareció frustrante mientras estabas ahí?

GS No, comprendía que las cosas tenían que ser de otra forma porque ya empezaba a ser una institución del gobierno. Estando en el INBAL, tenía una burocracia. Era distinto, cosas que quizás no eran tan fáciles de aceptar, pero uno tenía que asimilarlas y ya. Fue un golpe, ¿no? Encontrarse, como siempre sucede, con una diferencia de presupuestos. A pesar de que era uno de los museos que recibía más recursos de todo el INBAL, era incomparable a lo que tenía cuando estaba con Televisa. En ese momento no había una fundación todavía, apareció hasta un poco después. ¿Y la fundación qué era? Pues el dinero de Tamayo, en realidad, y él y Olga también estaban tomando las riendas de un proyecto en el que se habían quedado marginados.

AV ¿Entonces tú crees que una vez que el museo pasó a ser parte del INBAL, los Tamayo tuvieron mucha más injerencia en el museo?

11 El Centro Cultural Santo Domingo estuvo activo entre 1987 y 1991. Santamarina ingresó a trabajar ahí como coordinador de exposiciones y siguió colaborando hasta cerca de un año antes de su cierre.

12 La Casona II estuvo activo entre 1990 y 1992.

13 Entre 1988 y 1989, Santamarina dirigió la Galería Etnia, que estuvo localizada en la Zona Rosa.

GS Claro, pues ya lo hicieron suyo. Digo, y por el legado de Gamboa, sí fue posible que tuvieran mucha injerencia, pero tampoco total. Tamayo fue bastante mesurado y, la verdad, ya era grande en ese momento. Además, el proyecto del museo se estaba volviendo a construir, apenas estaba apuntando a ser algo.

AV ¿Llegó a haber algún momento en el que tuviste una voz más marcada dentro del museo, en relación con los artistas o formatos que te interesan?

GS Sí, de hecho, tenía una predilección por aquello que se disparaba hacia otro tipo de perspectivas. Las fichas que estaba haciendo en la catalogación iban por ese rumbo. Eso es a lo que me refería anteriormente: apuntar hacia lo más conceptual o hacia algo que empezaba a ir en otra dirección. Pues sí, con la idea en algún momento de hacer una exposición, por ejemplo, de [Frank] Auerbach, para hablar de la nueva pintura inglesa. O los informalistas catalanes: de ellos había presencia también y eso fue lo que me tocó catalogar.<sup>14</sup> Mis fichas fueron por ahí, con la idea de que algún día hiciéramos la revisión de la colección a través de esos movimientos que se acercaban más a lo contemporáneo.

Juan Carlos Pereda me dio la oportunidad de que yo me enfocara un poco más en eso. Pero creo que, hasta ahí, esa fue mi experiencia. Al poco tiempo de que yo salí —como en el 90 o antes— hubo una exposición de [Guillermo] Kuitca, el argentino.

AV Sí, fue en el 93, me parece.<sup>15</sup>

GS ¡Hasta el 93! Sí, es posible. Y me llamaron a mí para ser el abogado del diablo y hablar en una mesa con Raquel Tibol de lo que era la parte conceptualista de Kuitca. Eso causó que hubiera una revuelta ahí, una polémica muy chistosa porque estaban los defensores de la pintura a ultranza y los otros que la veíamos desde otros ángulos, sobretudo con lo que estaba haciendo Kuitca, cuya obra tenía grandes influencias de Pina Bausch. Hubo un escándalo en el Tamayo, alguien que me quería pegar por estar cuestionando la pintura y que...

AV ¿Tanto así?

GS ¡Sí! Fue una muy buena exposición, la verdad es que fue el gusto de tener un artista contemporáneo. Aunque fuera pintura, sí estuvo bueno. Recuerdo a Raquel Tibol como réferi de una pelea de box. Yo tengo esa imagen de ella echándome en contra de ellos y viceversa, muy divertido. Éramos Kuitca y yo contra los pintores mexicanos. Y luego están todas mis incursiones cuando estuvo la otra administración, pero esa es otra historia, o sea previo a eso.

14 Los informalistas catalanes presentes en la colección son: Antoni Clavé, Josep Grau-Garriga, Josep Guinovart, María Asunción Raventós y Antoni Tàpies.

15 *Guillermo Kuitca*, curaduría de Eduardo Lipschutz-Villa y Vicente Todolí. Ciudad de México: Museo Tamayo (10 de agosto–26 de septiembre, 1993).

AV ¿A qué te refieres?

GS Ayudé en la pieza de David Hockney.<sup>16</sup> También en el proceso de las obras de [Robert] Rauschenberg.<sup>17</sup> Estaba muy cerca del grupo que estaba armando el museo, pero esa es otra historia.

AV Ah, ¿entonces también participaste antes de que entraras en el 86, durante la gestión de Televisa?

GS Sí, estaba apoyando como un servicio social externo. La experiencia del museo con Televisa realmente fue muy interesante, tenía una museografía muy potente, por ejemplo. Sus montajes eran muy actualizados y vanguardistas. Ana Zagury —una súper museógrafa— y dos o tres personas más estaban tomando decisiones sobre los montajes, pero sobre todo me acuerdo de François Reynaud, que usaba el espacio de una manera muy amplia, vanguardista e interesante. Por ejemplo, la exposición de Rauschenberg no sólo fue el montaje, sino las dinámicas de mediación e integración; era fantástico, muy locuaz y rico.

AV ¿A qué te refieres con las dinámicas de mediación e integración? ¿Cómo eran?

GS Rauschenberg vino a México y estuvo trabajando en un proyecto donde, entiendo, se relacionaba con comunidades —no necesariamente con artesanos ni estudiantes, sino con grupos de colaboradores— y trabajaba con ellos. No sé cuánto tiempo antes vino a México para hacer todas las piezas, pero utilizaba muy diversos materiales. Me acuerdo especialmente que trabajó con muchos costales y el montaje fue sensacional: trajo todo lo que hizo en sus talleres e hizo un tendido que parecía más una gran instalación que una serie de piezas colocadas.

AV Me imagino que Rauschenberg era alguien importante para ti desde antes.

GS Sí, claro que sí, era muy importante. Además, era un personaje que... no sé... encarnaba la idea del artista muy de vanguardia. Para entonces yo sabía todo lo que había hecho y sí, era un provocador y muy simpático. Lo vi en dos o tres ocasiones cuando estuvo la exposición y en una fiesta que le hicieron en una casa de Barragán, una fiesta a la que me colé (tampoco me acuerdo quién me llevó). Pero sí, era fascinante, un tipo muy interesante.

16 *El gran teatro de David Hockney*, curaduría de Martin Friedman. Ciudad de México: Museo Tamayo (29 de febrero–29 de abril, 1984). La exposición mostraba las escenografías que el pintor realizó para distintas producciones de teatro.

17 *El soñado mundo de Robert Rauschenberg*. Ciudad de México: Museo Tamayo (17 de abril–24 de junio, 1985). Un año antes, Rauschenberg había instaurado el programa Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI), el cual consistía en que el artista viajara a lugares donde, a su parecer, la experimentación artística había sido suprimida, con la intención de abrir diálogos sobre procesos creativos. El primer lugar al que viajó fue México y realizó esta exposición, la cual incluía tanto obras tempranas como piezas realizadas para la exposición y que consideraban en sus temáticas el contexto mexicano.

Hubo más exposiciones en esa época que fueron así, de artistas con personalidades muy atractivas, como David Hockney. Me tocó estar ahí, en el montaje con unos amigos míos. Yo no hice nada realmente, pero estaba un poquito al tanto de lo que estaba sucediendo.

AV ¿Hubo otras exposiciones que te hayan sido significativas?

GS Por supuesto, prácticamente todo el programa, porque no sólo era en la presencia de cosas muy actuales que se estaban haciendo en otras partes del mundo, sino cómo los guiones estaban planteados. Imagínate, si venía una exposición de Olivetti, una exposición de diseño, el planteamiento de la museografía era reveladora.<sup>18</sup> No habíamos visto una cosa así de diseño italiano. Entonces sí, la verdad es que cambió todo, realmente todo.

O incluso desde el inicio. Gamboa era muy brillante, tenía una idea muy visionaria y lo que quiso hacer era completamente apasionante. Se le aplaudía todo lo que hacía. La exposición inaugural que hizo en el Tamayo era increíble, fantástica.<sup>19</sup> También complementaba al Museo de Arte Moderno: tener esas exposiciones cerca también le daba fuerza al MAM. Aunque bueno, Gamboa estaba apoderado de todos los museos y era demasiado.

Lo que vino después con [Robert] Littman también fue increíble —las exposiciones de Rauschenberg y Hockney, entre ellas—. Pero el rollo de los celos también fue muy difícil, todo lo que Littman tuvo que sufrir con el público mexicano, simplemente porque no era de aquí. Pero como era un museo privado, también les valía madres. Pero sí, está buena la historia. O cuánta gente pasó por ahí, también. Es un museo por el que ha pasado todo el talento de México, todo. Ha tenido un papel muy importante para la profesionalización del arte en los últimos cuarenta años. Todos han pasado por ahí de una u otra manera.

Hubo otras exposiciones increíbles, como una del expresionismo alemán, que es una de las mejores exposiciones que ha habido en México, realmente increíble.<sup>20</sup>

AV En repetidas ocasiones has mencionado los guiones museográficos y el uso del espacio. ¿De qué manera se relacionó esto con tu práctica y con tus intereses en ese momento?

18 *Italia Diseño*. Ciudad de México: Museo Tamayo (9 de mayo–27 de julio, 1986). La exposición mostró objetos de diseño industrial, gráfico y de moda realizados en Italia. Entre ellos había ejemplares producidos por la compañía Olivetti.

19 *Exposición inaugural con la colección permanente del Museo Tamayo*. Ciudad de México: Museo Tamayo (29 de mayo, 1981–27 de febrero, 1982). La muestra incluyó la colección permanente que Rufino y Olga Tamayo donaron al museo.

20 Más que una exposición colectiva sobre neoexpresionismo alemán, hubo muestras individuales de Dieter Hacker (1990), Jörg Immendorff (1994), A. R. Penck (1996) y Georg Baselitz (1998).

GS Ya en esa época yo quería trabajar la instalación para espacios específicos, algo que había empezado a explorar desde que estuve en Casa del Lago. De hecho, las primeras exposiciones —que no fueron más, trabajé en ellas como asistente— fueron sobre todo de instalación. El montaje y la museografía de una exposición que se llamó *Un homenaje a los estridentistas*, así como otra de instalación, *A la sazón de los 80*, fueron muy audaces y me gustó muchísimo trabajar con esa amplitud, con esa libertad.<sup>21</sup>

Todavía ahí hice una exposición —dentro de un programa más grande de instalaciones y performance— en la que organicé mucho el espacio. Es la exposición de la que te contaba anteriormente, *Espacios y sucesos*: una suerte de instalación o, mejor dicho, un performance que consistía principalmente en trabajar con el espacio. Era una pieza de arte vivo que duró un buen rato. Ubicábamos a las personas participantes y, al mismo tiempo, a la audiencia. Lo recuerdo como un montaje sensacional que estuvo muy divertido.

Yo empecé a darle tanta importancia a la relación con el espacio a partir de las primeras exposiciones que hice de mi obra en lugares específicos. Se hicieron en Licenciado Verdad, en los estudios de Eloy Tarsicio y de María Guerra. Ellos ya habían hecho algo ahí, pero lo que presentaban era pintura; yo me moví un poco de esa idea y mis piezas eran más bien instalaciones. Este interés lo seguí desarrollando cuando tuve otro espacio (un departamento en el Centro) y rápidamente se dieron oportunidades para seguir trabajando y experimentando con el modelo de instalación.

Posteriormente, en 1987, vino mi amigo sueco Ulf Rollof e hicimos su primera exposición en México.<sup>22</sup> Tuvimos la oportunidad de trabajar en el Ex Convento del Desierto de los Leones, donde nos prestaron dos salas enormes: una había sido el comedor del convento y un espacio más, que no supe qué había sido originalmente. Nos aventamos un montaje utilizando hasta las paredes, las perforamos. No sé cómo nos dejaron hacer eso, porque fue un montaje con luz y sistemas de electricidad para presentar sus fotografías en cristal. Luego volví a finales del 88. Como ya me conocían, regresé con una exposición que organicé con Gabriel Orozco. Eran instalaciones en todo el convento, una cosa increíble.<sup>23</sup> Ocupamos buena parte del espacio con piezas en las celdas, en una capilla donde se había caído el techo, en los jardines, en el comedor. Fue muy buena. Gabriel montó en una capilla una instalación que me gustó muchísimo: en el altar puso una cabeza disecada de elefante fantástica. Trabajó con el espacio de una manera increíble, estuvo bueno.

Ese era mi modelo e inquietudes: establecer una relación con el espacio. También había estudiado arquitectura y fue por eso, porque me

21 *Un homenaje a los estridentistas*. Ciudad de México: Casa del Lago (1982); *A la sazón de los 80*. Ciudad de México: Casa del Lago (1984).

Esta última se realizó en el marco del veinticinco aniversario de Casa del Lago y fue una exposición colectiva que rastreó, con la obra de ochenta y tres artistas, la escena de la escultura en México en ese momento.

22 *19.09.85*, curaduría de Guillermo Santamarina. Ciudad de México: Ex Convento del Desierto de los Leones (1987).

23 *A propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys*, curaduría de Guillermo Santamarina y Gabriel Orozco. Ciudad de México: Ex Convento del Desierto de los Leones (abril, 1989). Los artistas participantes fueron: Rubén Bautista, Mónica Castillo, María Causa, Roberto Escobar, Luis Vicente Flores, Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha Iturbide, Ulf Rollof, Juan Manuel Romero, Melanie Smith y Eugenia Vargas.



interesaba la relación del arte con los lugares donde se muestra. Siempre fue muy importante para mí todo lo que determinaba la interrelación del contexto con la idea, y lo sigue siendo. Eso es lo que más trabajo como artista, lo que más me gusta hacer a pesar de que resulta prácticamente imposible vender la instalación. He hecho mucho trabajo de sitio específico cuando ha habido la oportunidad: regreso a ese modelo cuando puedo organizar instalaciones por mi cuenta y realizarlas de manera independiente. En los museos sigue siendo un verdadero problema hasta dónde puedes llegar con el espacio, cómo trabajarlo de una manera muy libre.



Octavio Paz y Robert Rauschenberg, Museo Tamayo, 1985.



Peter Greenaway durante la inauguración de su exposición, 1997.

# ¿Y AHORA QUÉ?

Willy Kautz,  
Tobias Ostrander  
y  
Taiyana Pimentel  
con  
Magalí Arriola



Vista de la exposición *465 personas remuneradas* de Santiago Sierra en la Sala 7, Museo Tamayo, 1999.



# GABRIEL OROZCO

Osvaldo Sánchez en la inauguración de la exposición  
*Gabriel Orozco*, Museo Tamayo, 2000.





Sofía Hernández Chong Cuy y Pierre Huyghe,  
Museo Tamayo, 2012.

## ¿Y AHORA QUÉ?

**Magalí Arriola** Me gustaría ubicarnos en el contexto en el que nos tocó trabajar a cada uno de nosotros, tomando en cuenta que se trata de diferentes tiempos en un espectro de casi quince años. En otras palabras, me interesa abordar cuál fue la postura curatorial de cada uno en su momento, para poder plasmar sus respectivos aportes, no sólo a la historia del Museo Tamayo como tal, sino a la escena local en general, porque creo que una y otra se nutrieron de manera indisoluble.

Siguiendo un orden cronológico, me gustaría empezar contigo, Taiyana. Estuviste de 1999 a 2001, ¿cierto? ¿Cómo llegaste al Tamayo? Y, sobre todo, ¿cómo fue que se gestó el proyecto de Sala 7 que, sin duda, fue una de las primeras salas de proyectos en la ciudad, dedicada a producir obra de artistas contemporáneos y, en su mayoría, mexicanos. Ambas cosas —tanto la producción como la participación de artistas nacionales— son en extremo relevantes, ya que en ese entonces había realmente muy pocos precedentes.

**Taiyana Pimentel** Los orígenes de Sala 7 surgieron porque Cristina tenía en mente conmocionar a la institución. Yo estaba viviendo en Nueva York, venía de estudiar la maestría en la UNAM con una beca de la universidad, cuando a través de Manuel González, un colega que en ese momento dirigía el Chase Manhattan Bank, conocí a Cristina Gálvez. Manuel había hecho en el Museo Tamayo una pequeña exposición de Félix González-Torres.<sup>1</sup> Entonces, a través suyo, curiosamente, yo coincidí con Cristina, quien ya tenía la idea de esta sala de proyectos, porque el modelo de ciertas exposiciones que se estaban llevando a cabo en el museo —prácticamente todas importadas— ya se estaba agotando.

[Cristina] comprendió que tenía que romper ese paradigma del museo que recibía exposiciones y que centraba su proceso creativo únicamente en la figura de [Rufino] Tamayo. Desafortunadamente, yo nunca llegué a coincidir con Cristina en mi movimiento de Nueva York a Ciudad de México. Ella salió de la dirección del Tamayo y entró Teresa Márquez, a quien le hice esta propuesta y quien se mostró interesada en dar continuidad a la posibilidad de que el Tamayo asumiese otra relación con la producción del arte contemporáneo.

En aquel entonces el Tamayo era un museo, como sabemos, que recibía exposiciones “empacadas” y que todavía no tenía la capacidad de generar propuestas propias, a diferencia de lo que vivieron curadores como Tobias y Willy. Se trabajaba mucho con curadoras como Gloria Moure, quien realizó la exposición de Ana Mendieta; también con Miguel Cervantes o Mari Carmen Ramírez, (esto lo recuerdo como estudiante de la UNAM), y su magnífica exposición *La Escuela del Sur*, que fue trascendental.<sup>2</sup> Hubo muchas otras, como la de Schnabel, que hay que revisar a la luz del tiempo porque también fue muy buena.<sup>3</sup>

1 *Félix González-Torres. Acto de presencia en México*, curaduría de Manuel E. González. Ciudad de México: Museo Tamayo (21 de septiembre–25 de octubre, 1998).

2 *Ana Mendieta*, curaduría de Gloria Moure. Ciudad de México: Museo Tamayo (9 de marzo–4 de junio, 2000); *La Escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, curaduría de Cecilia Buzio de Torres y Mari Carmen Ramírez. Ciudad de México: Museo Tamayo (2 de marzo–6 de junio, 1993).

3 *Julian Schnabel. Retrospectiva*, curaduría de Olatz López Garmendia. Ciudad de México: Museo Tamayo (26 de enero–26 de marzo, 1995).

Yo tenía veintinueve años y tenía una idea transgresora en mi postura curatorial desde el principio. Eso lo había aprendido un poco con la serie *Projects* del MoMA en Nueva York, que en ese momento era lo que yo veía como la propuesta más fuerte dentro de la ciudad en términos institucionales, porque obviamente ocurrían muchas otras cosas en las plataformas independientes, incluso en las galerías comerciales. Pero era muy interesante ver el proyecto de Gabriel Orozco en el MoMA, que fue muy bueno; Steve McQueen también hizo un proyecto fantástico y de ahí me vino la idea de proponer un modelo, como una especie de *project room*, que le permitiera al museo hacer esa transición entre este modelo de exposiciones empacadas y la posibilidad de comenzar a producir arte contemporáneo.<sup>4</sup>

Esa fue una primera referencia para la Sala 7 en términos de construcción de exposiciones. La segunda, yo diría, fue a partir de *Así está la cosa*, una propuesta pionera en todo el continente, que exhibió obras de artistas que después se convirtieron en los paradigmas de toda esta construcción global de América Latina.<sup>5</sup> Aquí estuvieron tempranamente y no me pregunten cómo, pero lo olvidamos.

MA Eso estaba por decirte: el primer espacio institucional, como tal, que pudo producir proyectos sólidos de artistas contemporáneos mexicanos y darles mucha difusión, fue el Centro Cultural/Arte Contemporáneo, que de alguna forma, nació como una continuación del proyecto que fue el Museo Tamayo en sus inicios bajo el ala de Televisa.<sup>6</sup> Nosotros, en el Museo [de Arte] Carrillo Gil, a finales de la década de los noventa, trabajamos con muchos de los artistas que pasaron por el Centro Cultural y luego por Sala 7, pero ni la infraestructura ni el presupuesto nos daban para producir proyectos nuevos con un mínimo de ambición.<sup>7</sup>

TP Ese fue el segundo paradigma para mí, desde la perspectiva, digamos, de la historia de las exposiciones: entender que el Centro Cultural —que había sido trascendental en términos de los museos en México—, había cerrado sus puertas con *Así está la cosa*. Yo creo que, vista a la luz del tiempo, fue una gran exposición y tuvo la brillantez de recoger lo mejor de la producción artística de América Latina en esos momentos.

Yo pensé que sería muy bueno tomar eso como un eje de partida y posicionarme en relación con la producción del continente, incluyendo también algunos artistas latinoamericanos que vivían en Estados Unidos, como fue el caso de Ernesto Pujol o Javier Téllez. Así fue como construí, con una perspectiva institucional, la propuesta de Sala 7.

4 *Projects 41: Gabriel Orozco*. Nueva York: The Museum of Modern Art (3 de septiembre–19 de octubre, 1993); *Projects 62: Steve McQueen*. Nueva York: The Museum of Modern Art (25 de noviembre, 1997–10 de febrero, 1998).

5 *Así está la cosa: instalación y arte objeto en América Latina*, curaduría de Kurt Hollander y Robert Littman. Ciudad de México: Centro Cultural/Arte Contemporáneo (25 de julio–20 de octubre, 1997).

6 El Centro Cultural/Arte Contemporáneo se inauguró en 1986 tras la ruptura que se dio entre Emilio Azcárraga Milmo, el entonces dueño y presidente de Televisa, y Rufino Tamayo.

7 Después de haber curado la exposición *Peter Greenaway. Cine y pintura: ubicuidades y artificios* en el Museo Tamayo, Magalí Arriola fue invitada por Osvaldo Sánchez para ser curadora del Museo de Arte Carrillo Gil, del que para entonces él era director. Arriola estuvo en el cargo de 1997 a 2000.

MA No sé si tengas recuerdos concretos de cuánto presupuesto manejaban, y sobre todo de cómo se manejaba, porque me parece que realmente fue un modelo de producción novedoso para las instituciones gubernamentales nacionales.

Tobias Ostrander Es interesante. Yo recuerdo que en la estructura del Tamayo no había una manera de pagar a los artistas directamente, lo cual limitaba nuestro rango de acción; por eso, esa es una pregunta importante.

TP Fue muy difícil, concientizar a la institución y al equipo sobre cómo se producía arte contemporáneo. Siendo muy honesta, debo de reconocer que yo también fui aprendiendo cómo hacerlo en el camino. Tampoco tenía una varita mágica ni la implementé. Simplemente con lo que sí conté fue con el apoyo de una parte del equipo de forma muy puntual. Sobre todo, de la Fundación [Olga y Rufino] Tamayo (FORT) que inició Cristina Gálvez. Lo que ocurrió fue que tanto la directora Teresa Márquez, como la Fundación, apoyaron mucho este proceso de producción de obra.

El primer proyecto que hicimos, que fue el de Miguel Calderón, sufrió mucho en términos económicos porque estábamos aprendiendo a conseguir recursos para producirlo.<sup>8</sup> Sin embargo, a partir del segundo proyecto, apareció el mago, Eugenio López. Les estoy hablando de que ya en 1999, Eugenio comenzaba a patrocinar la producción artística local a través de la Sala 7.

MA Ese segundo proyecto de Santiago [Sierra] fue un parteaguas también.<sup>9</sup>

TP Sí. Fíjate que lo único que él había hecho, antes de Sala 7, fue un proyecto con Guillermo Santamarina en Ex Teresa, que fue el de las cajas que colocó en el Centro Histórico de [la Ciudad de] México. El proyecto que hizo con Acceso A fue después de Sala 7.

MA Ese proyecto fue extraordinario también. ¿Y el de la Torre de los Vientos, en el que un tráiler —de Jumex, por cierto— obstruía la circulación del periférico?<sup>10</sup>

TP Fue después. El primer proyecto donde Santiago puso el problema del salario en el eje central del discurso fue en la Sala 7. Ese fue una bomba, exactamente.

8 *Miguel Calderón. Joven entusiasta*, curaduría de Taiyana Pimentel. Ciudad de México: Sala 7 del Museo Tamayo (24 de junio–29 de septiembre, 1999).

9 *Santiago Sierra. 454 personas remuneradas*, curaduría de Taiyana Pimentel. Ciudad de México: Sala 7 del Museo Tamayo (18 de octubre, 1999–8 de enero, 2000).

10 Santiago Sierra, *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*, 1998. En noviembre de 1998, el artista Santiago Sierra consiguió permiso para que la empresa Jumex le prestara un tráiler, mismo que usó para obstruir diagonalmente los carriles laterales del periférico de la Ciudad de México durante cinco minutos, resultando en una congestión de tráfico. El performance fue organizado por Pedro Reyes para la Torre de los Vientos.



Pero te decía, regresando al modelo de producción, lo importante realmente es entender el papel que tuvo la Fundación Tamayo y que fue ella la que permitió producir arte contemporáneo en el museo. Todos lo saben, que Eugenio entrara a producir la exposición de Santiago Sierra fue trascendental porque puso el ejemplo. Fue una exposición muy controversial, pero al mismo tiempo se posicionó rápidamente en el discurso como un eje bien instituido.

Pero te voy a contar una historia que yo creo que vale la pena retomar y que tiene que ver con el tercer proyecto de la Sala 7. Como no teníamos mucho dinero, lo que hice fue comenzar a trabajar con artistas nacionales para bajar los costos. Es un poco lo que empezó a pasar en México en los siguientes dos años: crisis económica, ¿verdad? No se le pagaba *fee* a los artistas, ese concepto no existía en México. Yo creo que la alegría de los artistas era tener una nueva producción en un museo como el Tamayo y por eso colaboraban.

La tercera propuesta [para Sala 7] fue la de Minerva Cuevas y esa sí que provocó una explosión en términos institucionales por la fuerte crítica que tuvo.<sup>11</sup> Ocurrió lo siguiente: recuerdo que Minerva estaba en el mejor momento de su práctica [artística] antes de convertirse en una activista como tal, y su discurso se metía en eso que tú llamabas, Magali, “los intersticios”, pero lo hacía con mucho sentido del humor. Ella encontró en [la imagen] el cerdo de BBVA la paradoja precisa para poner el problema de la producción capitalista y de la circulación monetaria en el eje crítico del tema.<sup>12</sup> No es que hubiera existido una complicidad entre el banco y Minerva, sino que [BBVA] Bancomer entendió que había un acercamiento polisémico en el uso de ciertos íconos que formaban parte de su campaña publicitaria: utilizaban la imagen del cerdo, que es un ícono de salud y placer en España. Sin embargo, al desdoblar esa figura y mostrarla en el contexto de México, se generaban otros niveles de significación.

La sala era bellísima, estaba llena de los símbolos de BBVA; como el banco había patrocinado parte de la exposición, nos prestó, hasta donde recuerdo, los cubículos que utilizan los ejecutivos de cuenta en las sucursales y nosotros los utilizamos en la entrada de la exposición, donde se sentaba Minerva para darle al público la credencial de *Mejor Vida Corp.* Incluso, el banco envió sus botargas para la inauguración de la muestra, era un cerdito disfrazado de Robin Hood y otro de baterista. Desafortunadamente fue una muestra que sólo pudieron ver las personas que acudieron a la inauguración.

MA Me acuerdo. Fue un escándalo por el hecho de que se encontraron patrocinando una propuesta que les era tan crítica.

TP Un escándalo, en parte porque Cuauhtémoc Medina escribió un artículo para el *Reforma* en el que ridiculizó al banco y no le dio ningún crédito por haber participado en la producción de la exposición. Era un proyecto con una postura muy crítica por parte de la artista, pero tenía una doble cara. Es decir, el hecho de que un banco se hubiese

comprometido a producir crítica porque vio que era una posibilidad de asociarse con el arte contemporáneo sin que aquello implicara censura alguna hacia el artista.

El proyecto *Mejor Vida Corp.* tenía superposiciones de niveles críticos, básicamente construía una noción socioeconómica y política del México de esos momentos. Había un juego muy interesante en el que Cuauhtémoc introdujo un nivel de crítica muy fuerte hacia la economía global representada por el banco, tanto, que ellos terminaron por retratarse de lo que inicialmente habían encontrado como un proyecto que podía tener una ambigüedad sin que su imagen institucional se viera dañada. Cuando el banco retiró sus botargas, se generó una situación profundamente compleja —que Cuauhtémoc sí interpretó como censura— y ocurrió lo que definió el futuro del proyecto de Minerva. Y es que la dirección del INBAL, en ese momento bajo la gran capacidad de su entonces director, Gerardo Estrada, llegó al museo y decidió que la exposición no tenía ningún problema, que la Sala 7 era una parte muy importante para el desarrollo institucional del Tamayo y, a partir de entonces, el modelo económico de la Sala 7 se hizo mixto y mucho más amable. Comenzó a funcionar a través de los recursos del propio instituto y se apoyaba en pequeños patrocinadores externos.

MA Sí, eso fue un cambio muy radical.

TP Así es. A mí por eso me gustan las historias de censura, porque muchas veces te llevan a lugares muy productivos en términos del discurso. Y eso, no crean que no, fueron momentos de muchísimo estrés; sin embargo, desatomizó la estructura económica del proyecto a futuro.

En este caso, había diferentes niveles de responsabilidad. Uno era el de Minerva como artista, el otro era el mío como curadora pero también como representante de una institución pública, y el otro fue el que ejerció Cuauhtémoc como crítico de arte.

MA Sí, es la manera de empujar algunas cosas para que sucedan otras. ¿Y tú, Tobias? Cuando llegaste al museo, ya encontraste, mal que bien, una estructura un poco más amable y un poco más abierta, ¿no?

TO Yo recuerdo que la Sala 7 parecía aislada del resto de la programación. Es decir, era como un mundo aparte y su carácter innovador parecía operar fuera de la institución.

Yo entré en 2001, había salido de mi maestría en curaduría de Bard College en 1997. Es importante mencionar que, en esta época, la figura del curador era muy nueva. Fue algo interesante en ese momento porque a veces había resistencia hacia los curadores, incluso dentro del propio museo.

MA De hecho, es interesante que tú eres el único de nosotros que tiene una formación curatorial como tal, ¿no?

TO ¡Soy un producto temprano! Esta maestría era la segunda en el mundo en estudios curatoriales. Yo pertenecí a la cuarta generación. La figura del curador era muy joven, pero se hizo cada vez más y más presente la visión del curador global, como Okwui Enwezor y Ute Meta Bauer, que fueron profesores míos y que después vinieron a hacer cosas en México.

11 *Minerva Cuevas. Mejor Vida Corp.*, curaduría de Taiyana Pimentel. Ciudad de México: Sala 7 del Museo Tamayo (6 de julio–20 de agosto, 2000).

12 En 1982, el Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA) adquirió Bancomer, y en el año 2000 Bancomer añadió las siglas BBVA al nombre.

Después de mi maestría trabajé en la Bienal de São Paulo que curó Paulo Herkenhoff.<sup>13</sup> Ivo Mesquita —quien trabajaba como profesor en Bard— era uno de los curadores en el equipo de Paulo y fue quien me invitó. También fue por él que me fui después a InSite, donde él era uno de los curadores junto con Osvaldo Sánchez, Susan Buck-Morss y Sally Yard.<sup>14</sup> Yo conocí a Osvaldo ahí, él hablaba mucho de su programación en el Carrillo Gil, contigo Magalí. Después, se fue al Tamayo y me invitó a trabajar con él como curador en jefe. Yo tenía treinta años en ese momento y no sé, Willy, cuántos años tenías tú... como veintiséis o algo así, ¿no?

Willy Kautz Como veinticinco para cumplir veintiséis. Sí, era un equipo muy joven.

TO Y un poco como Taiyana estaba diciendo: la lucha fue, por un lado, generar una programación congruente en toda la institución y por otro, que fuera independiente de las influencias de las agencias internacionales, las embajadas y las imposiciones del gobierno. Siempre estuvimos luchando contra este modelo de tomar exhibiciones sin seguir una lógica o una línea de investigación clara.

Osvaldo estaba muy interesado en llevar a cabo una programación fuerte y, cuando él salió, como ocho meses después, Ramiro [Martínez] entró con la misma idea, pero él venía de trabajar en la iniciativa privada —en el MARCO, en Monterrey—. Creo que Ramiro también encontraba frustrante la problemática de las imposiciones y los caprichos del gobierno —todo lo que ya había enfrentado Osvaldo antes—. Desde el principio, nos interesaba mantener líneas de investigación claras a largo plazo, tomando la misión del museo con una visión internacional, usando la figura de Tamayo como la de alguien que había roto la visión nacionalista [con su obra] y con su colección, y con el perfil de un museo que había concebido para un México interesado en el extranjero.

Así lo hizo Osvaldo, y este énfasis en lo internacional fue algo que se mantuvo con Ramiro. Esto implicaba no enfocarse en la escena mexicana directamente, aunque con el tiempo, pensamos en presentar artistas mexicanos pero esto tendría que ser dentro de un contexto internacional o en diálogo con el resto de la programación. Recuerdo mucho la discusión sobre la necesidad de definir las misiones de cada institución en México. De si el Carrillo está haciendo esto, ¿qué puede hacer el Tamayo que sea diferente? Esta reflexión fue útil también para bajar la presión del gobierno al imponer exposiciones de artistas mexicanos consagrados o con influencias políticas, fue una forma elegante de decir “esos proyectos son para otra institución”.

MA ¿El que el Tamayo estuviese enfocado nada más en lo internacional?

TO Sí. Y en ese contexto, una de las líneas importantes fue la investigación y el diálogo con América Latina. Yo personalmente llegaba con una formación muy influenciada por Mari Carmen Ramírez y por esta idea de “validar” el arte latinoamericano, algo que parecía estar pasando más en Estados Unidos o en Europa. No había, desde mi punto de vista, mucho

diálogo dentro de América Latina, y en ese momento en México, tampoco había una investigación o reflexión muy fuerte sobre el arte de Brasil, Argentina, etc., así que yo empujé el programa en esa dirección.

MA Es interesante que menciones que México no estaba volteando hacia Latinoamérica porque, durante la década anterior, había una relación muy estrecha con Colombia, Venezuela, Argentina... Me parece, en este sentido, que habría que hacer una revisión del papel de enlace que jugó, por ejemplo, una revista como *Poliéster* durante los noventa, cuya culminación para mí fue justamente *Así está la cosa*. Y precisamente ese es uno de los aspectos cuestionables de la muestra, el que quizá —y por razones obvias— pareciera una especie de *pop-up* de los artículos y reseñas que habían sido publicados en *Poliéster*, siendo que Kurt Hollander era editor de la revista y cocurador de la muestra con Bob Littman. Sin embargo, coincido totalmente contigo, Taiyana, en que fue un ejercicio importantísimo. Ese momento de diálogo intenso se disolvió después por varias razones —la llegada del chavismo en Venezuela, la crisis económica en Argentina— que, además, coincidieron con el hecho de que México se volviera “the art world’s new darling”, como lo sugirió algún periódico en la época. Eso provocó que nuestra escena se volcara a cultivar sus relaciones con Estados Unidos y Europa. Y, ciertamente, el restablecer las relaciones con Latinoamérica tomó muchos años, muchas exposiciones, y muchas ferias de arte...

TO Sí. Para nosotros la visión de una programación internacional fue importante, pero siempre basada en la necesidad de los artistas locales. Habían muchos artistas investigando los conceptualismos de los sesentas y setentas, así que trajimos exposiciones de Lawrence Weiner, David Lamelas, Bas Jan Ader, Fred Sandback —curada por Lynne Cooke—. <sup>15</sup> Otros estaban viajando a Brasil interesados en estudiar el legado de los artistas brasileños, por lo cual nos pareció importante generar una programación que respondiera a los intereses de artistas mexicanos. Por ejemplo, Willy hizo *Arte concreto y neoconcreto* y después [una exposición de] Mira Schendel, como una extensión o una manera de profundizar en estos temas a través de la obra de un artista dentro de un contexto específico. <sup>16</sup> Así le dábamos seguimiento a algunas investigaciones. Otras líneas que seguimos fueron las exhibiciones históricas de constructivismo, como *Arte abstracto del Río de la Plata*, que fue tomada de The Americas Society. <sup>17</sup>

<sup>15</sup> Lawrence Weiner. *Cubierto por nubes*, curaduría de Lynne Cooke y Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (17 de junio–15 de agosto, 2004); David Lamelas. *Extranjero, foreigner, étranger, ausländer*, curaduría de Inés Katzenstein y Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (2 de junio–14 de agosto, 2005); Bas Jan Ader, curaduría de Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (12 de febrero–23 de mayo, 2004); Fred Sandback. *Escultura*, curaduría de Lynne Cooke. Ciudad de México: Museo Tamayo (7 de mayo–18 de agosto, 2002).

<sup>16</sup> Cuasi-corpus: *Arte concreto y neoconcreto de Brasil. Una selección del acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo y la Colección Adolpho Leirner*, curaduría de Willy Kautz. Ciudad de México: Museo Tamayo (20 de febrero–1 de junio, 2003); Mira Schendel. *Continuum amorfo*, curaduría de Willy Kautz. Ciudad de México: Museo Tamayo (4 de marzo–30 de mayo, 2004).

<sup>17</sup> *Arte abstracto del Río de la Plata, 1935–1955. Buenos Aires y Montevideo*, curaduría de Mario H. Gradowczyk y Nelly Perazzo. Ciudad de México: Museo Tamayo (7 de enero–27 de marzo, 2002).

<sup>13</sup> XXIV Bienal de São Paulo: *Um E/Entre Outro/S*, curaduría de Paulo Herkenhoff. São Paulo (3 de octubre–3 de diciembre, 1998).

<sup>14</sup> *InSITE2000: Paisaje, tráfico y sintaxis*, curaduría de Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez y Sally Yard. Tijuana/San Diego (13 de octubre, 2000–25 de febrero, 2001).

MA Y, sin embargo, paralelo a todo esto también hicieron muchas exposiciones regionales, con el apoyo de distintas agencias internacionales.

TO Sí. Con los años hubo mucho interés en las conversaciones sur-sur. Tomamos una exposición muy grande sobre arte contemporáneo en India e hicimos otra sobre China que yo curé.<sup>18</sup> Otra que también fue muy importante fue la de fotografía contemporánea de África, que curó Okwui [Enwezor].<sup>19</sup> Regresando a la problemática de las exposiciones “empaquetadas”, no se acabaron de un día para otro. Al principio, cambiamos las estrategias. Por ejemplo, en lugar de tomar una exposición del British Council, establecimos un intercambio con ellos para que los proyectos fueran generados por un curador del museo y un curador del British Council. Así hicimos *Sodio y asfalto*, curada por mí y Ann Gallagher, de Londres.<sup>20</sup> De esa manera, lográbamos montar exposiciones generadas desde México, pero con el apoyo e investigación de las embajadas o de estas organizaciones internacionales.

A Ramiro [Martínez] le interesaba mucho establecer relaciones con otras instituciones en el extranjero y lo hizo de manera muy sofisticada. Lo que se logró a largo plazo es que el museo se volviera sede de exposiciones de la talla de *Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement* con otro tipo de presupuestos.<sup>21</sup> Ramiro también fue muy cuidadoso con el dinero; intentamos que no hubiera muestras que excedieran los 120,000 dólares para una exposición grande, aunque hubo excepciones como la de Ed Ruscha, curada por Dave Hickey, que fue financiada por Jumex.<sup>22</sup> Pero normalmente nosotros siempre buscábamos un balance entre algo caro y algo fuerte e interesante, pero barato.

Cuando pienso en nuestros años ahí, estábamos haciendo esta programación internacional, y Jumex estaba creciendo al mismo tiempo, habían muchos curadores pasando por México y de eso nos beneficiábamos todos. Habían becas y apoyo privado del lado de Jumex; también se dio esta activación de la Fundación Tamayo. Todos estos intercambios de los que he hablado no hubieran sido posibles sin el apoyo de la FORT, no sólo en términos de fondos, sino del procesamiento de los pagos que siempre son extremadamente complicados a través del INBAL.

18 *El filo del deseo. Arte reciente en India*, curaduría de Chaitanya Sambrani. Ciudad de México: Museo Tamayo (25 de agosto–20 de noviembre, 2005); *Felicidad indecible. Una selección de arte contemporáneo de China*, curaduría de Fan Dian y Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (15 de junio–9 de octubre, 2005).

19 *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*, curaduría de Okwui Enwezor. Ciudad de México: Museo Tamayo (14 de febrero–6 de mayo, 2007).

20 *Sodio y asfalto. Arte contemporáneo británico en México*, curaduría de Ann Gallagher y Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (15 de julio–10 de octubre, 2004).

21 *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, curaduría de Rita Gonzalez, Howard Fox y Chon Noriega. Ciudad de México: Museo Tamayo (16 de octubre de 2008–11 de enero, 2009). La exposición fue organizada originalmente por el Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

22 *La mirada distanciada. Ed Ruscha*, curaduría de Dave Hickey. Ciudad de México: Museo Tamayo (16 de marzo –16 de julio, 2006).

MA Creo que una de las cosas que más destacan de la gestión de Ramiro y de tu tiempo en el Tamayo, fue el hecho de que hubieran estado ocho años. Además de Cristina, que duró doce, y Ramiro, nadie ha logrado más de tres años seguidos...

TO Y eso fue muy consciente y muy duro. Lo tuvimos siempre en mente y la primera lucha fue sobrevivir el sexenio; después lograr mantener una programación fuerte durante todo ese tiempo. La verdad es que habían años en los que Ramiro y yo no sabíamos si podríamos aguantar, pero luchamos contra ese sistema que impide darle continuidad a una programación. Y no fue fácil para nada.

MA En todo esto quizás también tiene mucho que ver el hecho de que Ramiro venía del MARCO, una institución privada en Monterrey que, en ese momento, venía de ser líder de la escena artística en los ochenta también, ¿no? Creo que es algo que hay que volver a meter en la ecuación.

TO Recuerdo, cuando entré al Tamayo, que Cuauhtémoc tenía interés en verme y hablar conmigo. Me dijo, “Si tú quieres hacer una programación internacional, va a ser imposible en esta institución”, y yo no entendí a qué se refería. Pensaba “Hay dinero, hay un espacio. No entiendo cuál es el problema”. Recuerdo mucho este diálogo porque me di cuenta de que él siempre había sido muy crítico de la escena y sobre todo de las instituciones. Además, ese momento fue complicado porque muchos de sus colegas que ejercían la crítica, empezaron a dirigir museos (como Osvaldo Sánchez o Patricia Sloane en el Museo Carrillo Gil). Entonces, al llegar mi generación, fue un momento muy difícil en el que todos nos preguntábamos, “¿Y ahora qué?”. Me parece que Osvaldo no duró en el Tamayo por mantener una postura muy fuerte en contra de la presión que ejercía el INBAL. Ramiro, en cambio, siempre estaba negociando. Sólo hicimos dos exposiciones en contra de nuestra voluntad en los ocho años y medio. A veces el gobierno decía, “Es importante hacer algo con Canadá” y nosotros decíamos, “Ok”, pero incorporábamos la solicitud de acuerdo al enfoque de nuestros programas, haciendo usos de los recursos y siguiendo los intereses requeridos, pero manteniendo una línea muy fuerte. Como director, Ramiro fue muy sofisticado y sutil al negociar con el gobierno, pero siempre respetando su propia lucha por darle un nuevo perfil a la institución.

MA ¿Y tú fuiste el que invitó a Willy a trabajar?

TO No, Osvaldo.

MA Entonces fue algo más o menos simultáneo.

WK Sí, porque Osvaldo se trajo parte del equipo del Carrillo Gil, conservó parte del equipo del Tamayo y metió a algunas personas nuevas. Yo era una de ellas. Justo yo iba saliendo de la licenciatura de Historia del Arte en [la UDLAP en] Puebla, y conocí a Osvaldo en un simposio que se llevó a cabo en la universidad, en el cual también participó Taiyana y que era organizado por Cuauhtémoc.

Yo seguía mucho lo que ustedes hacían en el Carrillo Gil. De hecho, es muy interesante platicar con ustedes porque soy de una generación abajo, la que



viene justo detrás, digamos. Hay una diferencia de cinco años. Cuando ustedes estaban haciendo Sala 7, y la programación del Carrillo Gil, eso era mi escuela. Eso era lo que yo estaba mirando. Me formé justamente con esta manera de entender el museo, de hacer proyectos con esa generación de artistas de los noventa. Ustedes eran curadoras referentes para mí en ese entonces.

Después me tocó trabajar con Osvaldo como director [del Tamayo]. Si bien fueron sólo ocho meses, fue un intensivo curatorial. Él tenía esta idea de formar curadores y creo que lo logró, hizo mucho.

TO Sí. Otra cosa del modelo que desarrollaron primero Osvaldo y después Ramiro, cada uno a su manera, fue la formación de curadores dentro de la institución. Durante los ocho años y medio que estuve ahí, llegó mucha gente de estudiar fuera, como Tatiana [Cuevas]. El Tamayo era un lugar para que ellos continuaran sus prácticas en tiempos reales.

WK Yo coincidí con Paola [Santoscoy], Tatiana y después entró Daniela [Pérez]. Creo que el Tamayo fue importantísimo para nuestra formación como curadores, fue como un semillero. Tobias —mi jefe directo en ese momento—, también fue mi escuela. Trabajé con él cuatro años, era el único curador en ese entonces con una maestría en curaduría, así que traía mucha información, además de ser una persona muy generosa que me apoyó en esos primeros pasos. Me daba mucha seguridad tener su respaldo, así como el de Ramiro y el del equipo de museografía, que era muy sólido. También me tocó trabajar contigo, Magalí, en la exposición de los nórdicos, *Todos somos pecadores*, que fue una experiencia total en términos de gestión curatorial.<sup>23</sup> Aprendí muchísimo sobre cómo trabajar con artistas en proyectos comisionados, mediación institucional y logística de producción. Sin embargo, durante ese periodo, Osvaldo, y luego Ramiro y Tobias, me encaminaron más a hacer exposiciones de carácter historiográfico.

MA ¿Qué exposiciones hiciste?

WK Las exposiciones que mencionó Tobias. Tuve la fortuna de arrancar la exposición de *Arte concreto y neoconcreto* junto con Víctor Palacios por iniciativa de Osvaldo. Luego él y Víctor se fueron del Tamayo, y yo me quedé con ese encargo y mantuve la relación con el Museu de Arte Moderna en São Paulo. Yo soy brasileño y conocía estas narrativas. La exposición de Mira Schendel que mencionó Tobias, fue consecuencia de la relación interinstitucional que pudimos tejer entre el Tamayo y el MAM en Brasil.

TO Yo creo que es importante enfatizar otra vez que la figura del curador era algo muy nuevo, y que nosotros éramos curadores muy jóvenes. Nuestro papel fue uno muy raro para el equipo del museo: no teníamos la autoridad del director montando la exposición, éramos los curadores trabajando con artistas vivos —que no es cualquier cosa—. Además, ya sabemos cómo trabaja el equipo de montaje y producción del Tamayo, es estupendo.

La manera en que resolvía los problemas era extraordinaria en comparación con las otras instituciones que yo conozco y más viniendo de Estados Unidos, donde no es tan fácil. Con el tiempo los artistas han aprendido que México es un lugar idóneo para producir proyectos ambiciosos por muchas razones y que en el Tamayo hay una historia muy importante en este sentido.

MA Creo que una de las partes más difíciles de nuestro crecimiento —pero también más divertidas—, como dices, fue la del aprendizaje y la profesionalización del gremio. Y en particular el proceso que significó el que la figura del curador se volviera inherente a la estructura de la institución. Estamos hablando de un aprendizaje que se dio a un nivel muy intuitivo —toda nuestra generación se improvisó como curadores— y realmente significó ganarse un lugar dentro y fuera de la institución, y un cierto respeto. Quizá Taiyana sea una de las primeras curadoras del Museo Tamayo, cuya práctica reflejaba la manera en que se estaba perfilando la figura del “curador globalizado” en la década de los noventa.

Pero quisiera regresar un poquito a algo que ya mencionó Tobias que me parece muy importante, y que me gustaría abordar más específicamente: ¿Cómo se fue modificando a lo largo del tiempo la idea del Museo Tamayo como *el museo de arte internacional*? ¿Cómo se jugaba durante la gestión de Ramiro, y la de Tobias como curador en jefe, el papel de lo nacional y lo internacional? Este es un tema que ha salido una y otra vez a lo largo de estas conversaciones ya que tiene que ver con cómo se ha ido perfilando y modificando, desde sus orígenes en 1981, la misión y vocación del museo. Pero me parece que fue durante la gestión de Ramiro que se debatió con más intensidad si el museo debía de exponer a artistas mexicanos o no.

TP Cuando yo comencé —porque una cosa es ser un público crítico y otra cosa es estar dentro de la institución—, me parecía extraña la forma en la que se separaba lo internacional de lo nacional, porque llegando desde Nueva York —y tú me dirás Tobias, si estoy equivocada—, allá no hay ese prejuicio. El problema es que el Museo Tamayo era intrínsecamente prejuicioso en relación con, curiosamente, lo nacional. Pero, cuidado, eso tenía una justificación inteligente. La justificación era que ellos tenían terror, pánico, de que el gobierno les metiera goles, poniendo artistas locales de mala calidad.

Cristina también tenía ese miedo y yo recuerdo que todos (incluidos Juan Carlos Pereda) tenían mucho miedo de permitir el acceso a los artistas mexicanos, pues incluía el recibir paquetes de los artistas que hacen *lobbying* en las oficinas de gobierno para tener una exposición en la institución.

TO Nosotros tuvimos exactamente uno de estos casos en el que se nos impuso una exposición muy mala y la hicimos. Fue una manera de comprar años para no tener problemas con el gobierno...

MA Me parece súper interesante lo que dijiste en relación al prejuicio con el que se veía al artista, Taiyana, dependiendo desde dónde armara su propio discurso. Es decir, creo que la lucha que en esa época muchos de nosotros —artistas y curadores—, estábamos llevando fuera del ámbito institucional, era precisamente el eliminar ese tipo de prejuicios, para que no hubiera un afuera y un adentro y así poder alcanzar un diálogo parejo entre artistas locales e internacionales.

<sup>23</sup> *Todos somos pecadores. Arte nórdico contemporáneo*, curaduría de Magalí Arriola. Ciudad de México: Museo Tamayo (29 de agosto–17 de noviembre, 2002).

TP No estamos hablando del México global. Yo creo que Magalí introdujo un tema importantísimo. Cuando en la Ciudad de México estábamos peleando entre los localismos y este problema tan fuerte internacional que defendía el Museo Tamayo, la ciudad de Monterrey tenía dos instituciones que andaban por ahí repartiendo dinero en discursos globales, curiosamente. El primero fue el Museo de Monterrey, que recordemos que hizo, desde mi perspectiva, una de las primeras grandes exposiciones que asumió un análisis del arte contemporáneo mexicano desde una perspectiva internacional.<sup>24</sup> La exposición se llamaba *Si Colón supiera*, cuya curaduría fue de Olivier Debrouse, quien desprejuiciadamente trabajaba con artistas mexicanos con posicionamiento internacional.<sup>25</sup> Pero eso no se estaba entendiendo a la par allá [en Monterrey]. Entonces, regresando a la perspectiva del Tamayo, habría que entender la presión que ellos también sentían frente a nosotros. Nosotros [mi generación curatorial] llegábamos y, desde nuestra visión desprejuiciada, entendíamos que no importaba de dónde provenía el artista, lo importante era el posicionamiento que tenía y el discurso crítico que había armado. Eso no lo entendía el museo, porque tenía veinte años sufriendo el pánico a ese protocolo gubernamental. Yo recuerdo, por ejemplo, que Juan Carlos Pereda me decía: “Es que metes a Miguel Calderón y a Santiago Sierra, y por otro lado nos quieren meter goles de otros artistas, que pues, no podemos. Tú estás arriesgando por nuevas figuras, pero nosotros tenemos que cargar con toda esta especie de (yo insisto) localismo”, para no ser despectiva y llamarlo provincianismo, que también pudiera ser.

TO Osvaldo y Ramiro decían: “No es nuestra misión, es una misión de otra institución. Nuestra misión es lo internacional”. Fue una herramienta para la “misión-internacional” vista de fuera, para protegernos de esta tradición que estaba muy viva en este momento.

TP Durante los años noventa, el Museo Tamayo era un espacio para el que algunas propuestas resultaban un tanto radicales, porque mi relación con el público incluso era compleja, debo reconocer. La Sala 7 tenía la resistencia de todo ese público que bajaba de Las Lomas, de Polanco, y que veía en el museo a una institución blanca. México cambió y cambió fuerte y rápido porque recordemos que la Condesa en los años noventa no era lo que es hoy en día. La Condesa venía de una fuerte crisis: en términos urbanos y de gentrificación, revivir un área urbana después de un desastre como el que fue el terremoto del 85 fue muy complejo. Esta cultura, digamos, que emanó después de zonas como la Condesa y luego de la Roma, incluía a artistas, productores culturales, cineastas, literatos y demás, que fueron llegando poco a poco al Tamayo. Fue un proceso que tardó mucho.

MA Precisamente eso fue la parte más poderosa de la exposición de Santiago Sierra, el que hubiese introducido al museo a todo un segmento de la población de la ciudad —específicamente hablando, hombres

desempleados— que en otras circunstancias difícilmente hubiese tenido acceso a la oferta cultural del museo y que, más aún, se habían convertido ellos mismos en la “oferta cultural” para el consumo de sus públicos...

TP De cualquier forma, yo sí pienso que la Sala 7 fue como un *path*. Sin embargo, después el museo logró ya no necesitar un *project room*; lo que logró fue evolucionar hacia un modelo desprejuiciado de exposición, donde lo único que quedó por definirse, desafortunadamente hasta muy recientemente, fue el papel que los artistas mexicanos podían jugar dentro del museo. Lo que he podido observar, ahora como público crítico, es que durante todo el periodo que siguió, como señalaba Tobias, todavía era muy difícil el tema de cómo entraban los artistas mexicanos por esta tensión tan enorme que existe dentro del INBAL, donde se confunde la gestión cultural con el profesionalismo de un museo. Ahí está ese caparazón, la visión internacional de un museo que le servía para protegerse de estos provincialismos. Afortunadamente, esto se resolvió de forma natural porque se impuso la escena contemporánea y se resolvió el problema. Aunque, hay que reconocer, el Tamayo ha llegado a caer en modelos muy peligrosos donde se ha ido hacia el otro lado: como colaborador indiscutible de modelos comerciales.

MA ¿Tú percibiste este cambio, Willy, cuando volviste a trabajar en el museo?

WK A mí me tocó regresar después de la ampliación y fue un momento muy particular que generó mucha expectativa y, como cualquier museo que se transforma, también fue un momento de mucha reflexión. Esta segunda vez me invitó Carmen Cuenca porque tenía la idea de formar un equipo curatorial con varias jefaturas. Una que era muy clara, la de Juan Carlos; una con un perfil más internacional, que era la de Julieta González; y otra que buscaba plantear la relación del museo con su entorno local y reconfigurar la dicotomía nacional e internacional. Yo entraba un poco en ese cajón de lo local.

Fue con ese encargo que empecé a aproximarme a la colección, partiendo del último ejercicio de reflexión crítica que hizo Olivier Debrouse en *Tamayo en el torbellino de la modernidad*.<sup>26</sup> Su exposición cuestionaba cómo se había configurado esta colección y cómo Tamayo institucionalizaba su figura a partir de un acervo vinculado a la idea de “internacionalidad”. Yo empecé a rastrear esta problemática que planteaba Olivier y, sobre todo, a pensar la relación del museo con su entorno a partir de las políticas culturales. El título que escogí para el proyecto fue *Hay más rutas que la nuestra: Las colecciones de Tamayo después de la modernidad*.<sup>27</sup> Desarrollé la hipótesis de que las políticas culturales que definían programas estéticos a final de cuentas terminaban por construir instituciones. Ese había sido el caso del Museo Tamayo. El pleito de Tamayo con [David Alfaro] Siqueiros, tras el cual éste último lanzó su famoso “No hay más ruta que la nuestra”, fue realmente un hito en la historiografía cuyo cauce desembocó en la elaboración de un

24 El Museo de Monterrey se fundó en 1997 por la empresa FEMSA para dar continuidad a su acervo artístico, y cerró sus puertas oficialmente el 28 de mayo del 2000.

25 *Si Colón supiera... 11 instalaciones efímeras*, curaduría de Olivier Debrouse. Monterrey: Museo de Monterrey, (8–18 de octubre, 1992).

26 *Tamayo en el torbellino de la modernidad*, curaduría de Olivier Debrouse. Ciudad de México: Museo Tamayo (8 de marzo–20 de mayo, 2000).

27 *Hay más rutas que la nuestra: Las colecciones de Tamayo después de la modernidad*, curaduría de Willy Kautz. Ciudad de México: Museo Tamayo (8 de mayo–18 de agosto, 2013).

museo de arte internacional. Así es como mi proyecto vinculaba al [Museo] Tamayo con el contexto local, desde la política cultural y no tanto desde la dicotomía entre artista local y artista internacional, ni desde el hecho de que un artista mexicano pudiera exponer en el Museo Tamayo cuando tuviera una carrera internacional, como había sido el caso, por ejemplo, de Gabriel Orozco.<sup>28</sup>

El relato que planteaba la exposición podría resumirse en tres momentos: el nacionalismo pedagógico, que se desprende de la disputa entre Tamayo y Siqueiros; el universalismo fenomenológico, que era el eje de la colección del museo y de la apuesta internacional de Tamayo; y, por último, las nuevas adquisiciones —entre las que habían muchas piezas que se compraron durante la gestión inmediatamente anterior de Sofía [Hernández Chong Cuy], y sin las cuales hubiera sido difícil mi planteamiento—, que para mí eran la señal de un paso hacia una institucionalidad crítica. Todo esto se tradujo en un montaje auto-reflexivo que buscaba revelar la historiografía de las disputas estéticas detrás de este relato.

TP Magalí, en esta historia que se ha contado hay un hueco del cual tú formaste parte. Me refiero a la corta dirección de Sofía Hernández Chong Cuy, acompañada de la curaduría a tu cargo. Este hueco recorre una parte importante del museo porque, desde mi perspectiva, es el momento en el que el museo comienza a exhibir a artistas locales, internacionales, pero con esta visión ya incorporada del todo.

Por último, también te quería preguntar sobre la política de publicaciones que establecieron ustedes en ese momento, que fue pionera en esos cortos años que vivió la institución.

MA Tanto Sofía como yo estábamos viviendo en Estados Unidos. Fue una situación un poco extraña porque nos propusieron a las dos, simultáneamente, la dirección del museo por dos vías diferentes, lo cual ya era de mal augurio. Yo le dije a Sofía que a mí no me interesaba dirigir porque quería seguir curando exposiciones antes de meterme a resolver temas administrativos, pero que si ella aceptaba la oferta, yo feliz me iría a trabajar con ella.

A mí ya me había tocado lidiar con muchos de estos temas de los que hemos estado hablando por distintas razones, entre ellas mi tiempo en el Carrillo Gil, y por haber participado, a principios de los dosmiles, en el proceso de internacionalización de la escena local, cuando se hicieron todas esas exposiciones sobre México en el extranjero. Fue un momento, si recuerdan, muy álgido y problemático, con mucha negociación entre distintos frentes y muchos intereses encontrados. Para muchos de nosotros —curadores y artistas— este proceso significó forjarse un camino independiente tanto de la escena como de sus instituciones. Así que al llegar al Tamayo —Sofía a mediados de 2009 y yo en enero de 2010—, partimos del hecho de que la escena artística de México ya era una escena internacional.

Para mí, era obviar precisamente ese prejuicio del que hemos estado hablando para evitar discutir otra vez estas dicotomías, y poder trabajar con los artistas que me interesaban, sin considerar su origen y enfocándome más bien en sus planteamientos discursivos. Me parece que Sofía, por

su parte, al haber vivido tanto tiempo en Estados Unidos, tenía una sensibilidad muy particular hacia la escena local. En ese sentido, creo que nos complementamos mucho. Visualizamos la totalidad del museo como un ente orgánico, a través de ciclos expositivos que reuníamos bajo el título “Microhistorias y macromundos” que nos permitían precisamente concebir distintas exposiciones, proyectos y eventos en un diálogo que después reuníamos o traducíamos conceptualmente en las antologías —hicimos una por ciclo—.<sup>29</sup> No se trataba únicamente de curar una secuencia lineal de exposiciones, sino de utilizar distintos canales para poder desplegar varias ideas: la revista, las exposiciones, las antologías y los programas públicos que se desprendían directamente de éstas.

La idea detrás de las antologías surgió directamente de Sofía que, a su vez, se inspiró en dos libros específicos *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, editado por Maria Lind e Hito Steyerl, y *The Impossible Prison: A Foucault Reader* editado por Alex Farquharson.<sup>30</sup> Para mí, esta idea resonaba con muchos de los proyectos curatoriales que he hecho y que, de alguna manera, han buscado transparentar la investigación histórica que hay detrás de ellos. Las antologías no sólo permitían eso sino que, en algunos casos, abrían otras perspectivas cuando invitábamos a personas externas a la institución a participar. Ese fue el caso, por ejemplo, del volumen editado por Pablo Sigg a quien invité como interlocutor cuando hice la exposición de *Un lugar fuera de la historia*. Y, ciertamente, una de las cosas que más se apreciaron de la gestión de Sofía, fueron las antologías. Todavía hoy mucha gente las sigue mencionando. Supongo que será porque algo de lo que nuestra escena había adolecido era de la falta de discursividad e historización.

TO La revista *Rufino* también fue muy interesante pero, para mí, lo más interesante de ese periodo fue el uso de la colección en diálogo con propuestas más contemporáneas. Pienso que la manera en la que Willy hablaba ahora de la colección, me remitía a un artista curando la colección, —toda la programación como un proyecto curatorial artístico, una temporalidad artística, como una totalidad—. Cuando yo estaba ahí, hacíamos revisiones más clásicas o temáticas de la colección; contigo y Sofía, la propuesta fue hacer una revisión que frecuentemente tomaba la forma de un proyecto artístico; y con Willy me parece que la política de la colección se planteó como fuente de pensamiento integral para la programación de todo el museo. Eso

29 Como parte de “Microhistorias y macromundos” se desarrollaron las exposiciones: *Del jardín secreto del sueño*, curaduría de Magalí Arriola. Ciudad de México: Museo Tamayo (15 de abril–29 de agosto, 2010); *Un lugar fuera de la historia*, curaduría de Magalí Arriola en colaboración con Magnolia de la Garza. Ciudad de México: Museo Tamayo (17 de septiembre, 2010–6 de marzo, 2011); *Monika Sosnowska. Escalera de incendios*. Ciudad de México: Museo Tamayo (9 de abril–7 de agosto, 2011); y *Abstracción posible/Abstract Possible*, curaduría de Maria Lind. Ciudad de México: Museo Tamayo (10 de marzo–28 de agosto, 2011). Además, se realizaron tres volúmenes que presentaban una serie de materiales de investigación en torno a este núcleo curatorial.

30 Maria Lind, Hito Steyerl (eds.), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlín: Sternberg Press; Nueva York: Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008; Alex Farquharson (ed.), *The Impossible Prison. A Foucault Reader*, Nottingham: Nottingham Contemporary, 2008.

28 *Gabriel Orozco*, curaduría de Alma Ruiz. Ciudad de México: Museo Tamayo (3 de octubre, 2000–4 de febrero, 2001).



fue muy interesante en tu época, Willy. ¿Imaginabas un proyecto más grande de la colección como una estructura conceptual?

WK Creo que describes muy bien cómo, para mi segunda etapa en el museo, la colección tomó un cauce muy distinto. Recuerdo muy bien las revisiones temáticas durante tu etapa en el museo Tobias. Creo que la gestión anterior con Sofía, y Magalí como curadora en jefe, aunque fue breve, marcó un momento de transformación. Sucedió en un marco en el que la curaduría se volvió también en una forma de repensar críticamente a la institución. En ese sentido, creo que la pregunta por lo internacional dejó de ser un problema. La escena artística mexicana ya era parte indiscutiblemente del circuito global. Ahora que Magalí menciona de paso a María Lind, recuerdo su colaboración con el Tamayo en ese periodo que, a mi ver, situó al museo en el debate de los procedimientos de lo que en su momento se llamó “nuevo institucionalismo”. Yo venía llegando de Barcelona en esa época, donde había hecho una maestría en teoría y varios capítulos de un doctorado que, en parte, consistió en argumentar cómo la curaduría tenía que superar el discurso temático, autoral, para dirigirse hacia una forma reflexiva más cercana a la crítica institucional.

TP ¿En qué años estuvieron ustedes, Magalí, en ese periodo? Les tocó el periodo de remodelación del espacio, ¿verdad?

MA Tres años nada más: 2010, 2011 y 2012. La idea de hacer la ampliación empezó durante la gestión de Sofía, pero fue Carmen [Cuenca] quien desarrolló y terminó ese proyecto.

TP Fíjate que mi perspectiva de la llegada de Sofía, más allá de ser colegas de debate en el INBAL, fue muy interesante porque ella venía de fuera y entró de una forma muy desprejuiciada al contexto nacional. Le traía muchas ganas porque nunca había logrado trabajar dentro de México, sino que había hecho algunas exposiciones muy aisladas cuando estuvo en Art in General en Nueva York. Así que entró con todas las ganas y dijo: “Yo no sé nada de lo que ustedes están hablando, yo voy a hacer lo mío y punto”. Y claro, esto a mi parecer generó una ruptura con la política gubernamental. Sin embargo, creo que sí fue muy importante para que Carmen recibiera un museo en el que daba igual qué se exponía. Creo que quien se echó ese numerito de tomar un posicionamiento definitivo, de entender lo internacional como un problema que incluye al propio México, fue Sofía.

MA ¡Fue muy duro! Estoy totalmente de acuerdo, precisamente porque Sofía llegó con cierto candor y sin malicia, lo cual fue muy bueno para la escena pero institucionalmente fue muy duro.

TP Pero su candor, habrá que reconocer, saneó notoriamente el medio artístico y curatorial en el país. Se acercó a cada uno de nosotros con mucha libertad. Y, en ese sentido, ella fue una agente trascendental en sanear la relación entre galerías, curadores y críticos que estábamos divorciados en ese momento. Lo otro que se le debe a Sofía es la presencia de tantos artistas mexicanos en DOCUMENTA (13) porque, en el momento en el que ella salió del Tamayo, ya había sido asignada como agente de esa edición. En ese sentido, creo que sus tres cortos años sí fueron muy valiosos en México.

MA Me parece que mucho de esto empezó con la gestión de Ramiro y Tobias, por las mismas razones. Ambos venían de fuera y tenían esa misma distancia, quizá menos cándida pero más diplomática. Y luego llegó Sofía, como dices, a rematar.

TO Yo lo recuerdo porque Ramiro era lo opuesto: no provocar, bajo perfil, seguir adelante. Y me parece que ella quería jugar el juego y asumir una postura frente al INBAL para abrir su manera de pensar. Yo le deseaba suerte, porque sabía que era difícil.

MA Otra cosa muy importante que hizo Sofía fue abrir el museo a una generación muy joven, no necesariamente de artistas, pero de gente que hacía cosas muy distintas y venían de disciplinas muy diversas: escribían, cantaban, cocinaban, y muchos de ellos son los que ahora han crecido en sus distintos ámbitos. Fue algo que tiene que ver con lo que estabas diciendo, Taiyana, que, al final, todos estos problemas que le conocíamos a la escena de este país, vienen del hecho de que era una escena y una comunidad muy sectaria. Sofía llegó a abrir todo eso y parte del proceso fue empezar a integrar a gente muy joven, que es justo de lo que estábamos hablando. Así fue como todos empezamos, ¿no?

TO Recuerdo que la programación que tú y Sofía hicieron fue un súper paso y se percibía como un hecho que el museo era un museo globalizado: “Estamos conectados con el mundo, todo es posible”. Y yo pensaba: “Ok, algo logramos [Ramiro y yo]”. Nosotros llevamos un lucha más diplomática para mantener el perfil de la institución, porque en ese momento resultaba aún muy difícil que el INBAL reconociera la apuesta internacional, mientras que tú y Sofía entraron sin miedo y con mucha confianza asumiendo que el museo era global. Fue impactante para mí y estaba muy feliz de que lo logran.

MA Yo estaba muy consciente de todo lo que había implicado llegar hasta ahí, no sólo por mi experiencia previa con Osvaldo en el Carrillo Gil, y porque él fue el primero que había dado esa batalla, sino también porque sabía lo que había implicado el programa que habías desarrollado con Ramiro. Yo en ese momento vivía en Los Ángeles y, cuando veía todo lo que estaban haciendo ustedes, me quedaba claro que la rueda estaba andando. Nosotras quisimos seguir construyendo sobre eso.

TP Por último y por todo esto, quisiera comentar que, nosotros —aquí en esta reunión de colegas de generación—, tenemos que ser muy responsables. Porque, si bien se ha logrado todo esto, también hemos vivido momentos de olvido en México. Es decir, los proyectos suelen interrumpirse por diversas razones y después alguien más los retoma. Antes de que nosotros llegáramos al Tamayo, por ejemplo, el Centro Cultural [Arte Contemporáneo de] Televisa había hecho cosas muy trascendentales a las que nadie a nivel institucional les dio seguimiento. Estamos hablando tanto de la producción artística como de las exposiciones de arte contemporáneo, a través de las cuales podemos generar una memoria y una identidad. Desde esta perspectiva, me parece que una de nuestras carencias a nivel de contexto, ha sido el que no haya una política cultural definida y estable en lo que se refiere a arte contemporáneo. Nos encontramos siempre a la merced de las inclinaciones y

## COCODRILOS EN LA POZA

a disposición de quienes dirigen las instituciones responsables de producir e interpretar el arte, sin que exista una continuidad sólida, tanto en la infraestructura, como en los apoyos. No importa que los intereses y discursos vayan en direcciones distintas. Lo que importa es que se trate realmente de esfuerzos sostenidos y que se les dé continuidad.



Aimée Labarrere de Servitje con Rosa María Bermúdez  
en la inauguración de *Rufino Tamayo. Gráfica  
1925-1991*, Museo Tamayo, 2003.





Gabriel Orozco en la inauguración de su exposición,  
Museo Tamayo, 2000.



# UNA HISTORIA HILVANADA

Paola Santoscoy,  
Tatiana Cuevas,  
Daniela Pérez  
y  
Julieta González  
con  
Humberto Moro



Humberto Moro, Museo Tamayo, ca. 1997.



Daniela Pérez durante el montaje de la exposición de Pierre Huyghe, *El día del ojo*, 2012.



Daniela Pérez y Eduardo Navarro durante la instalación de *Octopia*, Museo Tamayo, 2016.





Ramiro Martínez, Patricia Bessudo y Betty Vainer en inauguración de "Jugando con Tamayo: arte y juego para todos", Museo Tamayo, 2005.

## UNA HISTORIA HILVANADA

**Humberto Moro** Una de las cosas más distintivas que las conecta a ustedes, es que fueron la primera generación de curadoras que tuvo una instrucción formal, a diferencia por ejemplo, de otros agentes en los ochenta y noventa, que tuvieron que operar de una forma mucho más intuitiva. Me gustaría empezar de manera cronológica: primero estuvo Paola en 2004; después llegó Tatiana en 2005; luego Dani en 2007 —y una segunda vez en 2015—, y por último Julieta, que llegó en 2012. Me gustaría recuperar su experiencia, desde su formación, cómo llegaron al museo y a qué situación se enfrentaron; partamos de este diálogo para así desarrollar otro par de preguntas.

**Paola Santoscoy** En mi caso, el Tamayo fue el lugar en donde me formé con un interés específico en curaduría. Terminando de estudiar la licenciatura en Historia del Arte, entré a La Panadería —fue un periodo muy importante en mi formación—, después estuve un par de años en el Museo Carrillo Gil, que fue donde comencé a involucrarme más formalmente con la curaduría. De ahí pasé al Museo Tamayo para trabajar directamente con Tobias Ostrander, fue entonces cuando coincidí con Willy Kautz y Tatiana como parte del equipo curatorial del museo. Después de trabajar ahí por cuatro años, me fui a estudiar a Estados Unidos en 2007. Tenía la intención de estudiar una maestría en Curaduría y Tobias me sugirió que quizá mi formación curatorial ya había sucedido en el museo y que pensara en estudiar otra cosa. Fue así que elegí Estudios Visuales y Teoría Crítica. Para mí, ciertamente, el Tamayo fue un momento de formación súper importante y fue de la mano de Tobias, con Willy y Tatiana en el equipo, que empecé a trabajar de manera más formal en la concepción y planeación de exposiciones, bajo una idea clara de lo que era el programa y de seguir diversas líneas de investigación. Algunos proyectos tenían que ver directamente con ejercicios alrededor de la colección del museo y otros requerían de una cuestión intuitiva y creativa más libre, que permitiera considerar otras rutas de pesquisa.

**HM** ¿Qué proyectos fueron más significativos para ti?

**PS** La exposición de Jesús Rafael Soto, un proyecto que Tatiana y yo hicimos juntas, porque Soto era un artista que ya había sido revisado muchas veces y de quien se ha escrito muchísimo en distintos momentos.<sup>1</sup> En ese contexto, plantear una exhibición individual antológica sobre su trabajo no implicaba tomar en cuenta sólo esos antecedentes, sino incluir nuestras voces dentro de ese linaje. La exposición viajó a la Fundación Proa en Buenos Aires, Argentina, y a la GAMeC en la ciudad de Bérgamo, Italia.<sup>2</sup> En esta última sede tuvimos la oportunidad, inclusive, de crecer la muestra con préstamos de colecciones europeas para desplegarla en un espacio de mayores dimensiones.

Este es sólo un ejemplo que se desarrolló a partir de una línea clara bajo la dirección de Ramiro Martínez y de Tobias como curador en jefe, que

<sup>1</sup> *Jesús Rafael Soto. Visión en movimiento*, curaduría de Paola Santoscoy y Tatiana Cuevas. Ciudad de México: Museo Tamayo (10 de noviembre, 2005–30 de abril, 2006).

<sup>2</sup> En Fundación Proa la exposición se presentó del 13 de junio al 17 de septiembre de 2006 y en la GAMeC del 10 de octubre de 2006 al 25 de febrero de 2007.

consistió en hacer proyectos que se desprendieran de una revisión de obras de la colección. Por un lado, estaba esa línea y, por el otro, la de propiciar un diálogo internacional a partir de proyectos que Tobias generó, como las exposiciones de Bas Jan Ader o Lawrence Weiner.<sup>3</sup>

En un inicio, yo entré para encargarme de dos programas en concreto. Uno era “Panorámica”, una programación de video para la que echábamos mano de archivos, como Video Data Bank e instituciones similares, que se proyectaba en el muro de la escalinata que lleva al auditorio del museo; era un espacio que se podía aprovechar, aunque no era una sala de video propiamente.<sup>4</sup> Derivado de esto surgieron los ciclos de video para los que yo curé uno llamado “Todo va a estar bien”, y que marcó un momento para mí en cuanto al potencial de estos ejercicios.<sup>5</sup> Tatiana hizo otro en el que invitamos a curadores externos para presentar otros programas de video de América Latina y otras latitudes.<sup>6</sup> El otro programa era el “Cyberlounge” que llevaba Arcángel Constantini, a quien yo apoyaba con cuestiones de coordinación y producción.<sup>7</sup> El “Cyberlounge” estaba en el patio central del museo y ahí se presentaban piezas de artistas que hacían Net.Art. También se realizaban eventos públicos cada tanto, que era lo más interesante para mí, porque eran activaciones performáticas y sonoras.

Después, para no alargarme y seguir conversando, uno de los proyectos que hice de manera individual y que también fue muy importante para mí fue *Asterismo*, una exposición colectiva de artistas que radicaban en Berlín.<sup>8</sup> Me parece relevante por dos cosas: por un lado, marcó un momento en el que el museo, bajo la dirección de Ramiro, buscó cambiar la lógica de recibir las exposiciones itinerantes armadas por agencias internacionales como el Goethe-Institut o el British Council, que si bien eran de mucha calidad no siempre eran atractivas para la programación del museo o para México en particular. La idea era que pudiéramos empezar a intervenir en esa lógica de cooperación. *Asterismo* fue un proyecto realizado en colaboración con el Goethe-Institut en el que yo hice un viaje de investigación a Berlín para curar una exposición colectiva. Decidí trabajar con pocos artistas, si no me equivoco ocho o nueve, a la mayoría de los cuales se les comisionó obra nueva. Terminó siendo un proceso muy intenso, pero aprendí muchísimo al empujar hacia una lógica que no era la de trasladar obras ya existentes, sino traer a estos artistas para trabajar en el contexto mexicano.

3 Bas Jan Ader, curaduría de Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (12 de febrero–23 de mayo, 2004); Lawrence Weiner. *Cubierto por nubes*, curaduría de Tobias Ostrander y Lynne Cooke. Ciudad de México: Museo Tamayo (17 de junio–14 de agosto, 2004).

4 El proyecto “Panorámica” se desarrolló en el Museo Tamayo entre mayo de 2002 y abril de 2008. Su programación estuvo a cargo de los siguientes curadores: Tobias Ostrander, Paola Santoscoy, Willy Kautz, Tatiana Cuevas, Daniela Pérez y Tania Ragasol.

5 “Todo va a estar bien”, curaduría de Paola Santoscoy y Tatiana Cuevas. Ciudad de México: Museo Tamayo (27 y 28 de abril, 2004).

6 “Deriva mental” curaduría de Tatiana Cuevas. Ciudad de México: Museo Tamayo (18 y 19 de abril, 2005).

7 “Cyberlounge”, curaduría de Arcángel Constantini. Ciudad de México: Museo Tamayo (abril, 2002–febrero, 2010).

8 *Asterismo. Artistas radicados en Berlín*, curaduría de Paola Santoscoy. Ciudad de México: Museo Tamayo (30 de marzo–11 de junio, 2006). Participaron los artistas Nevin Aladağ, Daniela Brahm, Björn Dahlem, Peter Friedl, Wiebke Loeper, Isa Melsheimer, Lars Ramberg y Tilman Wendland.

HM ¿Antes de eso ya habías hecho una exposición de Fluxus?

PS Si hubo una exposición antes, pero no la curé yo. Era justo una de las exposiciones itinerantes que implicaba trabajar con los materiales existentes, tomar una serie de decisiones en cuanto a cómo presentar la obra y escribir un texto de presentación para el público en México.<sup>9</sup> Esto era algo que había hecho también en el Carrillo Gil, con algunas exposiciones del Goethe-Institut o del ifa [Institut für Auslandsbeziehungen].<sup>10</sup> Esa exposición de Fluxus fue fantástica porque se mostraron muchas obras que no se habían visto en México.

HM Esta costumbre de trabajar con agencias internacionales y de generar un programa a partir de su oferta de exposiciones itinerantes, es una práctica que vino desde la década de los noventa cuando Cristina Gálvez era directora. Ya con la gestión de Ramiro, parece que esta práctica fue poco a poco reemplazada por exposiciones cuya intención era ofrecer una representación cultural de ciertas regiones geográficas. ¿Cuál es tu percepción de esta transición?

PS Este cambio tuvo mucho que ver con una búsqueda por establecer un diálogo internacional más directo y no mediado por estas entidades de cooperación institucional. En ese momento existía una necesidad de trascender esos modelos y de ir abriendo brecha hacia otro tipo de esquemas de trabajo que, aun cuando todavía ofrecieran cierta representación geográfica —Tobias curó una exposición con artistas de China, por ejemplo—, respondían a otras inquietudes curatoriales en términos de la investigación que podía hacerse desde una perspectiva propia.

HM Para introducirte, Tatiana, dado que trabajaste mucho con Paola, quisiera saber ¿cómo llegaste al Museo Tamayo? ¿Cómo se dio esa colaboración sostenida con Paola? Y, ¿qué representaron esos años para ti?

Tatiana Cuevas La colaboración con Paola fue muy natural porque estábamos juntas en la Ibero, somos amigas desde entonces y tuvimos la fortuna de trabajar juntas. En mi caso, después de trabajar en el MUNAL, me fui a estudiar una maestría al Royal College of Art de Londres y siempre mantuve contacto con Paola. Después de la maestría, hice un *fellowship* en el Guggenheim, que inició en la sede de Nueva York, después en Venecia y luego en Bilbao. Cuando regresé a México, Willy estaba por dejar

9 Se refiere a la exposición *Una larga historia con muchos nudos. Fluxus en Alemania: 1962–1994*, organizada por el Instituto de Relaciones Culturales con el Exterior, de Alemania, y curada por René Block, Carola Bodenmüller y Gabriele Knapstein. En el Museo Tamayo, se presentó del 3 de junio al 19 de septiembre de 2004.

10 Algunos ejemplos de estas exposiciones fueron *Distancia y proximidad*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil (8 de mayo–23 de junio, 2002) y *QUOBO. Arte en Berlín*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil (14 de mayo–6 de julio, 2003), que se realizaron en colaboración con el Goethe-Institut. Asimismo, en colaboración con el British Council se realizó la muestra *Still Life/Naturaleza*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil (16 de julio–7 de septiembre, 2003).

el Tamayo, así que mandé mi currículum para el puesto. Pasé por entrevistas con Tobias, luego con Ramiro y finalmente entré. Para mí, una de las ventajas y las riquezas de mi periodo en el Tamayo, fue el intercambio constante de ideas, el diálogo muy abierto y con una retroalimentación crítica con Paola y Tobias, que fue clave para el desarrollo de mis proyectos. Fue lo que hizo que nuestro trabajo creciera mucho y se empezara a generar un programa de manera muy orgánica. Cuando Paola se fue al California College of the Arts, entró Dani, que también había estudiado en el Royal College of Art. Formamos un equipo muy horizontal en términos de la valoración de las distintas experiencias que cada uno de nosotros abonaba. El que todos tuviéramos experiencias distintas fue una de las riquezas más grandes, independientemente de los estudios que cada quien había cursado.

Cuando dejé mi puesto tres años después, me quedó claro un principio elemental que en su momento no supe comprender. Principalmente porque me parecía absurdo contar con una maestría —lo cual supuestamente me debía otorgar algún tipo de ventaja— y que el sueldo que me ofrecían fuera menor a la beca de manutención que había logrado durante mis estudios. Cuando me entrevistó Ramiro, me dijo: “Puedes venir de una maestría y tener una educación formal, pero esta va a ser realmente tu escuela”. Ciertamente mi profesionalización apenas empezaba y fue en el Tamayo, proyecto tras proyecto, en donde pude aplicar lo aprendido en la maestría; al final entendí que la formación se da solamente en la práctica. Y fue una experiencia compartida porque, durante el periodo que estuvimos en el Tamayo, se dio también la profesionalización de otras áreas del equipo.

HM ¿Nos puedes dar algunos ejemplos?

TC Crecimos profesionalmente junto con las áreas de Educación, con Jorge Munguía; la de Editorial, con Arely Ramírez; Registro y Control de obra, con Liliana Martínez y bajo la tutela de Martha Sánchez; Comunicación, con Raquel Montes. Este crecimiento marcó un parteaguas con respecto a la especialización de cada área para la consolidación de un programa.

HM ¿Qué opinas de la manera en que se gestaba la programación del Tamayo en esos años?

TC El enfoque en exposiciones nacionales o regionales tenía mucho que ver, como dice Paola, con la vinculación con embajadas y centros culturales de distintos países, que desarrollaron un modelo basado en principios de intercambio cultural con proyectos que venían empaquetados, especialmente para Latinoamérica. Entre ellos, surgieron proyectos interesantes, como las exposiciones del British Council que viajaron por toda Latinoamérica, incorporando obra de artistas locales en cada país en donde fueron presentadas.<sup>11</sup> Era una tendencia muy marcada en ese tiempo y eran oportunidades que se tomaban, pues había un factor importante que

11 Un ejemplo de estas exposiciones fue *Sodio y asfalto. Arte británico contemporáneo en México*, curaduría de Anne Gallagher y Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (15 de julio–10 de octubre, 2004). Con obras de David Batchelor, Kathrin Böhm, Martin Boyce, Nigel Cooke, Jim Lambie, Rosalind Nashashibi, Paul Noble, Oliver Payne, Nick Relph, Melanie Smith, Mark Tichner y Richard Wright.

garantizaba la posibilidad de realizarlas y es que contaban con financiamiento. Como mencionó Paola, ese modelo empezó a invertirse con el desarrollo de proyectos propios desde el museo y empezamos a exportar nuestras exposiciones, como fue el caso de Soto, en lugar de sólo traer muestras de otras instituciones.

Para nosotras fue muy importante el hecho de que esa exposición surgiera, no sólo a partir del acervo del museo, sino bajo la curaduría del equipo. Soto acababa de morir en 2005 y Ramiro ya había considerado desde antes presentar una exposición sobre su trabajo, así que nos encargó el proyecto. Fue nuestra primera curaduría en forma, una de las experiencias que más valoro hasta ahora. La itinerancia fue una oportunidad que surgió en el camino; Adriana Rosenberg visitó el Tamayo pocas semanas antes de que la muestra concluyera, le interesó y nos propuso llevarla a la Fundación Proa, en Buenos Aires, por lo que nos abocamos a ello inmediatamente; de ahí se fue a Bérgamo.<sup>12</sup>

Para mí, esa exposición representó el inicio de un nuevo quehacer desde el museo; aprendí mucho al coordinar y recibir exposiciones de otras instituciones, pero obviamente me interesaba asumir un proyecto íntegro. Y esta fue una oportunidad bellísima por la colaboración con Paola en un proyecto de estas dimensiones, por el conocimiento y contacto —no sólo con la obra de Soto— sino con su viuda, Hélène [de Robert], con las instituciones, galerías y coleccionistas con quienes tratamos. Además, el haber logrado invertir la dinámica de itinerancias para empezar a generar y llevar nuestras exposiciones a otros recintos fue un parteaguas para el equipo.

HM Justo era una pregunta que tenía en particular para ustedes dos, porque entraron al museo más cerca de la primera parte los 2000. Esa década fue muy particular porque se dio una especie de eclosión de formatos curatoriales: las bienales, las ferias, el mercado, etc. ¿Cómo vivieron ustedes este tipo de cambio desde la Ciudad de México y, específicamente, desde su propia práctica en el museo?

TC En esos años, desde la apertura de Jumex y con la consolidación internacional de [ZsONA]MACO, la afluencia constante de agentes internacionales del mundo del arte permitía un intercambio orgánico que nos abría las puertas a nuevos proyectos para desarrollar en el museo. La solidez del programa del Tamayo y el profesionalismo del equipo nos permitió desarrollar proyectos, charlas y demás con curadores y artistas de manera muy natural.

PS Si, todo ese movimiento se hizo sentir, por una parte, con el intento constante de producir exposiciones y proyectos en lugar de recibirlos; y, por otra, gracias a estos programas dedicados a los nuevos medios y a videos, como el “Cyberlounge” que había sido iniciado por Osvaldo Sánchez. Es decir, habían proyectos más ágiles que fluían más rápido que un programa de exposiciones que toma mucho más tiempo de preparación. También era la manera de incluir artistas locales o de generaciones más jóvenes y de establecer otros tipos de diálogos.

12 Adriana Rosenberg es presidenta, directora y socia fundadora de la Fundación Proa en Argentina desde 1996.



HM Tatiana, ¿podrías hacer un recuento de la exposición de Henrik Håkansson que curaste?<sup>13</sup>

TC Fue toda una aventura. Henrik era un artista con quien yo quería trabajar desde que estaba en el Royal College of Art, me interesaba explorar su mirada crítica del ser humano desde la observación de la naturaleza y las analogías planteadas con distintas especies animales; él estaba interesado en desarrollar un proyecto en México, específicamente en la selva Lacandona. Al año y medio de haber entrado al museo, le planteé la propuesta a Tobias y empezamos a buscar los recursos. El proyecto partió de la idea de producir nuevas obras aquí, antes de traer sus *greatest hits* de Inglaterra o Alemania. Si bien integramos algunas de estas piezas en la exposición para ofrecer una perspectiva más amplia de su práctica, la mayor parte de la muestra se conformó por obras realizadas en México que fueron todo un reto. Establecí contacto con la Comisión Nacional de Áreas Protegidas, con la organización Natura y Ecosistemas Mexicanos, logramos el acceso a las reservas de El Triunfo, de la Mariposa Monarca y de Montes Azules. Conseguimos apoyo de la Embajada de Suecia en México y de IASPIS (International Artists' Studio Program in Sweden). El proyecto tomó proporciones fascinantes.

HM Casi al mismo tiempo estabas haciendo una exposición de Thomas Hirschhorn.<sup>14</sup>

TC Más que una exposición curada, se trató de la presentación de una sola pieza ya existente, fantástica, que acababa de ser adquirida por una colección privada y decía mucho de ese momento de efervescencia por el que estaba pasando la escena del país que mencionaba hace un momento. Se titula *Stand-alone* con la cual Hirschhorn cuestiona su propia posición en el mundo en medio de una vorágine de información. La obra era una instalación dividida en cuatro partes, que ocupaban cuatro salas del museo. El proceso implicó desde la adaptación al espacio del Tamayo de algunos de los elementos tridimensionales que conforman la pieza, hasta elaborar traducciones al español de listados, frases y otros elementos dentro de la instalación. Todo se realizó en diálogo con el artista. Fue una muestra impactante.

HM Dani, curiosamente la primera exposición curada por ti que está listada en el archivo del museo es en el 2009, ¿qué pasó antes? Resuélvenos el misterio. ¿Qué estabas haciendo?

Daniela Pérez La primera exposición que curé, en sentido estricto, fue *Crónicas de la ausencia* de Óscar Muñoz y Rosângela Rennó.<sup>15</sup> Los años previos, evidentemente, tienen que ver un poco con la historia que ya comentaban Paola y Tatiana; llegué al museo para seguir —de cierta forma— con mi formación profesional, coordinando primero una serie

13 *Henrik Håkansson. Novelas de las selva*, curaduría de Tatiana Cuevas. Ciudad de México: Museo Tamayo (26 de junio–21 de septiembre, 2008).

14 *Thomas Hirschhorn: Stand-alone*, curaduría de Tatiana Cuevas. Ciudad de México: Museo Tamayo (6 de marzo–18 de mayo, 2008).

15 *Crónicas de la ausencia*, curaduría de Daniela Pérez. Ciudad de México: Museo Tamayo (26 de febrero–21 de junio, 2009).

de proyectos, incluyendo ciclos de video que también representaban un contenido interesante para la exploración y el ejercicio curatorial. Pero en el sentido de exposiciones relevantes, tengo un grato recuerdo de todo un historial de curadores, artistas y proyectos en los que me tocó colaborar a diferente escala. Con Tatiana, por ejemplo, estuve involucrada en estas últimas dos exposiciones de las que ella habla. También acompañé de manera cercana a Tobias con proyectos como el de Jeff Wall, Artur Barrio y Wolfgang Tillmans, o en la exposición *Elipsis* curada por Lynne Cook.<sup>16</sup> Entre otros curadores invitados, tuve la oportunidad de trabajar con Maria Lind, Rita Gonzalez y Raimundas Malašauskas.<sup>17</sup> Tengo muy claros esos momentos en el museo: a la par de representar, de alguna forma, a una generación que se vio impactada por la posibilidad de continuar con su proceso formativo en términos académicos, también a nivel práctico se abrió un campo absolutamente desafiante.

Yo terminé de estudiar Historia del Arte en 2004 y en mi último semestre platiqué mucho con Guillermo Santamarina, que fue mi maestro. Él me alentó a aplicar para la maestría en Curaduría así que, terminando la carrera, me fui a trabajar por unos meses al New Museum y de ahí a estudiar al Royal College of Art. Sin embargo, durante la carrera conocí a Paola, así como a Gonzalo Ortega y a Pamela Echeverría, que eran curadores en el Carrillo Gil cuando fui voluntaria del museo. En recuento, me parece que todo fue bastante orgánico. Eventualmente, después de dos años de la maestría, regresé porque justo se abrió la oportunidad de entrar al Tamayo, aunque no era algo que hubiera planteado anticipadamente.

En una conversación que tuve con Ramiro antes de entrar al Tamayo, él me planteó cómo este museo era una plataforma para muchos de nosotros para crecer, formarse y después seguir hacia otro lugar y otro espacio, con una carrera que eventualmente cada quien habría de formular. En ese momento me costó trabajo entenderlo porque yo pensaba que la institución debía de invertir a largo plazo en todos los que por ahí pasábamos, de alguna manera sentía que eso tenía más sentido. Eventualmente fue muy fácil entender la relevancia de aquello a lo que Ramiro se refería.

HM Tú eres una de esas personas en la historia del museo que fueron parte de distintas administraciones y que coincidieron, además, como hemos dicho, con esta especie de transición acelerada hacia un mundo del arte globalizado. ¿Cómo percibiste todos esos cambios bajo las distintas direcciones?

16 *Jeff Wall*, curaduría de Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (5 de junio–14 de septiembre, 2008); *Artur Barrio*, curaduría de Tobias Ostrander. Ciudad de México: Museo Tamayo (30 de abril–24 de agosto, 2008); *Wolfgang Tillmans*, curaduría de Dominic Molon y Russell Ferguson. Ciudad de México: Museo Tamayo (14 de febrero–25 de mayo, 2008); *Elipsis*, curaduría de Lynne Cook. Ciudad de México: Museo Tamayo (4 de octubre, 2007–6 de enero, 2008).

17 Maria Lind curó la exposición *Abstracción posible/Abstract Possible*, como parte del programa curatorial “Microhistorias y Macromundos”, que se llevó a cabo del 10 de marzo al 28 de agosto de 2011. Rita Gonzalez curó (en colaboración con Howard Fox y Chon Noriega) *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, que se presentó del 16 de octubre de 2008 al 11 de enero de 2009. Y Raimundas Malašauskas curó (en colaboración con Rosalind Nashashibi y Gintaras Didziapetris) *Hacia la barriga de un pichón*, que se presentó del 10 de abril al 22 de agosto de 2010.

DP En la medida en que se iba modificando la escena artística nacional de la mano con el panorama global, Ramiro y Tobias lograron consolidar las necesidades del museo a nivel institucional y su proyección internacional. Yo estuve un par de años con ellos y después hubo una serie de cambios. En este primer periodo de cinco años trabajé con tres directores muy diferentes [Ramiro Martínez, Sofía Hernández Chong Cuy y Carmen Cuenca] y obviamente cada uno dejó un sello muy claro, no sólo en el área curatorial sino también en la dirección que tomaba el museo. En ese sentido, y regresando un poco a lo que decían Tatiana y Paola, para mí es interesante pensar esas exposiciones regionales o enfocadas en un área geográfica específica, en relación con una etapa posterior cuando el Tamayo fue parte del Museum as Hub. El Hub, en resumen, fue una iniciativa de espacios en distintos países y regiones del mundo —Egipto, Corea del Sur, Estados Unidos, Holanda y México— por medio de la cual se buscaba forjar afiliaciones que permitían ir más allá de un tema de localidad con el alcance posible de un intercambio colaborativo. Con el tiempo, el Hub se convirtió en una plataforma de relaciones profesionales que acogía la diversidad de múltiples maneras, mientras se experimentaban formas de uso productivo de los valores tangibles e intangibles que se vislumbraban en un campo sin estrictas divisiones entre áreas curatoriales, de comunicación o las vinculadas a las estrategias pedagógicas. Fue un proyecto muy importante, a pesar de que fue siempre muy cuestionado por todos sus integrantes debido a la falta de claridad absoluta en el sentido del proyecto, así como en la conversación horizontal y, al mismo tiempo, vertical que ahí se llevaba a cabo: era fondeado por el New Museum, con una necesidad de generar contenido para uno de los pisos de su entonces nuevo edificio en The Bowery. A la par, representaba una oportunidad invaluable para la serie de organizaciones internacionales de distinto perfil que formaban parte del grupo.<sup>18</sup> Tobias y Jorge Munguía habían comenzado con esa conversación y diálogo, pero en algún momento lo heredé yo, así como muchos otros proyectos. Eventualmente esa es una de las situaciones más ricas que puedo ver trazadas a nivel institucional pero también a nivel personal: la colaboración entre instituciones que recorría un nivel distinto del que marcaban las exposiciones posibles a través del apoyo del Goethe-Institut, del British Council o de quien fuera. Eso representó otro tipo de colaboración institucional que de múltiples maneras posibilitaba una investigación abierta, de largo plazo y en grupo que, si bien tocaba temas locales y de identidad, iba más allá de los regionalismos que algunas de esas otras exposiciones plantearon en su momento como posibilidad de colaboración.

Estos cambios también se vieron reflejados, como decía Paola, a través de programas como “Panorámica”, en los que a varios nos tocó participar con la libertad de proponer algo y llevarlo a cabo. Recuerdo que propuse una serie que se llamó “Bailando sin salir de casa” que reunía artistas que trabajaban con música y videoclips.<sup>19</sup> De alguna forma creo que pude ampliar este proyecto más adelante cuando, bajo la dirección de Sofía, hicimos

18 Las instituciones originales que formaron parte del proyecto Museum as Hub fueron: New Museum en Nueva York, Townhouse Gallery en Cairo, Van Abbemuseum en Eindhoven, Insa Art Space en Seúl y Museo Tamayo en la Ciudad de México.

19 “Bailando sin salir de casa”, curaduría de Daniela Pérez. Ciudad de México: Museo Tamayo (23 y 24 de septiembre, 2008).

“Volumen”.<sup>20</sup> Era una serie de eventos en la que nos enfocamos en invitar a grupos de música de artistas visuales con la intención de organizar presentaciones de distintos géneros, en un principio un tanto acústicas. Cada concierto performático era distinto del otro y se llevaron a cabo en diferentes espacios del museo, se presentaron la banda MEN, Martin Creed y Los Súper Elegantes, en colaboración con invitados locales. Fue un programa que atrajo a un público joven y específico y, sin duda, era muy relevante trabajar en este tipo de comisiones que corrían en paralelo a la programación de las exposiciones de forma realmente sustantiva.

Retrospectivamente, me parece que, de la mano de la historia institucional, todos estos caminos fueron trazando de manera relevante cómo se ha ido desarrollando y concibiendo la práctica curatorial a lo largo de los años. Es muy interesante pensar cómo proyectos como los que ahora se han mencionado, tan distintos entre sí —como el de Henrik Håkansson o, por supuesto, el de Thomas Hirschhorn, entre otras muchas exposiciones— han marcado distintas pautas o momentos de investigación y negociaciones para proyectos que han sido increíblemente relevantes y parte integral no sólo en la historia del Tamayo, sino también del público que las visitó y en quien generó algún tipo de impacto o trascendencia. Sin duda, algunos de estos proyectos también nos fueron marcando a nivel personal y profesional, por ejemplo, en las conexiones que en cada caso decidimos fomentar hacia adelante y más allá del Tamayo. También me parece muy interesante cómo estos ejemplos concretos de una institución y de los que hemos trabajado ahí, permean otros espacios y proyectos. Pensemos concretamente en la propuesta de los últimos años que impulsó Ramiro con su equipo desde el Museo Amparo, o Sofía y su paso por proyectos como la Colección Cisneros, la Bial de Mercosur y, actualmente, el Kunstinstituut Melly (antes Witte de With). A pesar de tantos momentos e individuos que hemos formado parte de los equipos del Tamayo, más que deslindarse, hemos ido entretejiendo una historia hilvanada que emerge ahí y traspasa ese espacio concreto.

HM ¿Cómo fue tu segunda etapa bajo la dirección de Sofía?

DP Con Sofía fue un momento muy productivo, lleno de energía e inspiración. Me parece que Ramiro había logrado consolidar muchas cosas en términos de operación institucional y reconocimiento hacia el exterior, fue alguien que le dio mucha estabilidad al museo. Cuando llegó Sofía se percibió un quiebre positivo, simplemente porque llegó con una mentalidad muy diferente, muy activa y que cuestionaba mucho las maneras de llevar a cabo los procesos y de concebir los contenidos. Hubo mucho espacio de crecimiento y también retos intelectuales. En muy poco tiempo se dieron muchas modificaciones fundamentales a nivel programación, dinámica de trabajo y demás, que adicionalmente buscaban una relación cercana con la escena local y los artistas en México. La mirada a la colección se refrescó en ese momento, pero además el museo se estaba preparando para cerrar parcialmente y entrar de lleno a la ampliación. Así que también fue un periodo muy breve; y cuando empezaban a visibilizarse claramente muchos de estos

20 Como parte de “Volumen” se presentaron los conciertos-performances *El infierno, una vez más* de Los Súper Elegantes (abril, 2010), *I am a fe-MEN-ist* de MEN (agosto, 2010) y *Palabras y música* de Martin Creed (junio, 2011).

cambios, entró Carmen. En ese momento yo llevaba un proyecto que Sofía había iniciado con Pierre Huyghe y que difícilmente sucedería si yo no hubiera seguido involucrada y dado continuidad.<sup>21</sup> Fue un proyecto muy lindo que requirió de tremendo trabajo y, aunque salí del museo, muy afortunadamente pude seguir con la investigación y la producción. El proyecto partía de una investigación que Pierre había iniciado en las cuevas de Naica y que muy rápido se transformó en una comisión específica que, además, estableció un diálogo con la colección del Museo Tamayo.

HM Quieres platicarnos Julieta, ¿cómo llegaste al museo? ¿Llegaron a coincidir Dani y tú?

Julieta González Llegué justo en el periodo de Carmen Cuenca; ella me llamó por ahí de 2011, pero no llegué sino hasta 2012, aunque ya había estado trabajando a distancia un proyecto con la colección que iba a inaugurar con la reapertura del Tamayo después de la ampliación. Creo que yo llegué a un museo que, a través de las gestiones acumulativas tanto de Osvaldo, como de Ramiro o Sofía, había logrado consolidarse a nivel internacional de una manera bastante importante y significativa. Por lo menos así era mi percepción desde afuera. Yo llegué al Tamayo después de haber trabajado tres años para la Tate y, realmente, esa era la percepción internacional del museo: que había logrado consolidarse; un caso prácticamente único en América Latina.

En ese momento el MUAC todavía era muy nuevo, entonces llegar allí [al Tamayo] y encontrar todo ese trabajo que ya se había hecho de fondo durante más o menos esa última década —porque digamos que todo esto empieza a principio de los dos mil—, de alguna manera exigía pensar en ese legado y darle continuidad. El museo además tenía esta historia que fluctuaba entre lo privado y lo público —con la participación que tiene la Fundación [Olga y Rufino Tamayo]— y eso fue lo que lo sacó y sigue sacando a flote. Es una historia bastante compleja en el sentido de que ha habido muchos factores que han incidido en las distintas gestiones. Yo creo que uno de los objetivos del museo, también es preservar una autonomía discursiva. Todo esto fue para mí muy importante. Me contrataron como curadora en jefe, pero realmente yo no tuve la ocasión de hacer un programa como tal. Al final sí terminé haciendo mis exposiciones, con una conciencia muy clara de que había una historia y que esa historia constituía justamente el legado.

HM ¿Cuéntanos más de esa primera exposición?

JG Se llamaba *El mañana ya estuvo aquí* y partía la colección como una especie de cápsula de tiempo a partir de la cual se generaba una reflexión contemporánea sobre lo que los lenguajes artísticos significaban.<sup>22</sup> Al haberse expandido el museo, que casi duplicó su espacio expositivo, había que repensar muchas cosas, sobre todo el papel de las colecciones. Y debo decir que a lo largo de los años no se hizo mucho para activar el proceso de

coleccionismo, es decir, la colección que hizo Tamayo permaneció prácticamente petrificada durante décadas, porque pasó a manos del INBAL que tenía una política de adquisición. Después llegó un momento, hacia 2010, en que se empezó a comprar obra otra vez y cada dos años —más o menos— el INBAL daba un dinero para todos sus museos. Los curadores hacíamos propuestas que luego eran presentadas por el director de cada museo ante el INBAL para que les adjudicaran esos fondos. Eso fue una sorpresa que me llevé cuando entré, porque antes de venir pensaba que el museo era bastante autónomo, sin embargo, funcionaba bajo ese modelo francés de colecciones de Estado. Aun así, resultó interesante trabajar con esa colección bastante estática que había recibido únicamente algunas donaciones desde el momento de la fundación del museo.

*El mañana ya estuvo aquí* llevaba a cabo una reflexión precisamente sobre la condición estática de la colección y recuperaba maneras bastante poéticas de abordarla que ya habían sido movilizadas por otros curadores en las gestiones anteriores y que me parecían muy interesantes. Cuando Sofía dirigía el museo, vi un par de activaciones de la colección; estuvo la que hizo Raimundas que ya mencionó Dani, muy bonita, muy poética. Pero también, por ejemplo, se hicieron activaciones de los archivos de Tamayo, como la de Alejandro Cesarco que hizo con el maestro [Juan Carlos] Pereda a partir del archivo de diapositivas de viajes de Rufino Tamayo.<sup>23</sup>

Como dije, para mí, todos esos trabajos fueron antecedentes importantes porque me era muy importante dar continuidad a las gestiones anteriores, a lo que ya se había construido en esos últimos quince años.

HM A diferencia de Paola, Tatiana y Dani, tú eras una persona que venía del extranjero y que venía a trabajar a la escena mexicana, que a veces es un tanto compleja. Mi pregunta es, ¿cómo cambió tu práctica —si es que cambió—, y cómo replanteaste todo este trabajo que ya habías hecho en otros países al establecerte en México?

JG Debo decir que este encuentro con México era algo muy ansiado y esperado, era algo que yo busqué. Cuando tuve la oportunidad de venir a México, ya venía con una mentalidad muy positiva de integrarme, de entender este contexto. Y esa fue otra sorpresa que me llevé... Cuando llegué al Tamayo, en varias conversaciones entre los miembros del equipo curatorial y Carmen, permanecía esta idea de que el Tamayo no hacía exposiciones de artistas mexicanos, a menos que fueran consagrados internacionalmente como había sido el caso de Gabriel Orozco, y que era un museo dedicado más bien al arte internacional. Quizá, por un lado, eso haya hecho posible que me contrataran a mí, porque justamente yo podía traer esa perspectiva internacional. Pero, por otro lado, a mí también me hubiera interesado trabajar con artistas mexicanos, pero esa no era la idea.

Al final, mi programación fue de artistas de muchos lugares. Desde mi primera exposición con la colección, que tenía una inflexión bastante

21 *El día del ojo*. Pierre Huyghe, curaduría de Sofía Hernández Chong Cuy. Ciudad de México: Museo Tamayo (26 de agosto–2 de diciembre, 2012).

22 *El mañana ya estuvo aquí*, curaduría de Julieta González. Ciudad de México: Museo Tamayo, (26 de agosto, 2012–10 de febrero, 2013); Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, (23 de mayo–22 de septiembre, 2013).

23 *Uno sin el otro. Fotografías y películas de viaje de Rufino Tamayo/Retrato de su curador*, curaduría de Alejandro Cesarco y Juan Carlos Pereda. Ciudad de México: Museo Tamayo (24 de febrero–11 de junio, 2011).



británica por la referencia muy explícita al *This is Tomorrow*<sup>24</sup> y a todo este tema inglés por la presencia británica en la colección, hasta exposiciones como la de Stephen Willats que es un artista inglés, Juan Downey que vivía en Nueva York, Jac Leirner que es brasileña, Rita McBride que es estadounidense, o Trisha Brown.<sup>25</sup>

Entonces, realmente esta oportunidad de trabajar el lado latinoamericano, que para mí también es un punto muy importante dentro de mi práctica como curadora, no se dio para nada en el Tamayo. Es decir, con Jac Leirner y Juan Downey sí, pero no hubo un trabajo en esa dirección que me hubiera gustado desarrollar. De hecho, *Memorias del subdesarrollo* iba a ser para el Tamayo, pero al salir me la llevé para el Museo Jumex.<sup>26</sup> Era una exposición que hablaba muy claramente de un contexto sociopolítico y económico, y que planteaba ciertos temas con toda esta idea de la descolonización de los años sesenta y setenta como teoría del subdesarrollo. Se planteaba realmente rearticular una cierta historiografía del arte producido entre estas décadas en América Latina que había sido consignado al nicho de conceptualismo latinoamericano.

Para mí era importante volver a pensar esa conexión con América Latina que personas como Carla Stellweg abordaron en las décadas de los sesenta y setenta —personajes que ustedes también han estado recuperando por su participación en la fundación de este museo—.

HM ¿Puedes hablar del proyecto con Juan Downey, que ha sido parte fundamental de tu investigación a través de los años?

JG Conocí el trabajo de Juan cuando vivía en Nueva York en los noventa y para mí fue tema de interés desde entonces. De hecho, desde antes, desde Caracas porque en el Museo de Bellas Artes de Caracas había obras suyas en la colección. Sin embargo, me fui familiarizando más con su práctica estando en Nueva York porque trabajé como archivista con Barbara Duncan, una coleccionista que tenía varios de sus dibujos. Ahí comenzó mi interés en su obra, que fue creciendo al punto que la viuda de Juan, Marilys Downey, me invitó a hacer una exposición en Chile; pero fue una exposición que hice muy rápido, con muy poco tiempo y me quedé con ganas de hacer otra.

Entonces cuando llegué al Tamayo propuse hacer una nueva lectura acerca de la faceta de arquitecto de Juan, un tema que ya se había explorado sin éxito en la muestra *The Invisible Architect* realizada en el Bronx [Museum

24 *This is Tomorrow*, curaduría de Bryan Robertson. Londres: Whitechapel Art Gallery, (agosto, 1956).

25 *Stephen Willats: hombre del siglo XXI*, curaduría de Julieta González. Ciudad de México: Museo Tamayo (21 de enero–3 de mayo, 2015); *Juan Downey. Una utopía de la comunicación*, curaduría de Julieta González. Ciudad de México: Museo Tamayo (21 de marzo–1 de septiembre, 2013); *Jac Leirner. Funciones de una variable*, curaduría de Julieta González. Ciudad de México: Museo Tamayo (30 de abril–10 de agosto, 2014); *Rita McBride. Transacción pública*, curaduría de Julieta González. Ciudad de México: Museo Tamayo (10 de octubre, 2013–16 de marzo, 2014); *Trisha Brown. Floor of the Forest*, curaduría de Julieta González. Ciudad de México: Museo Tamayo (8 de mayo–21 de julio, 2013).

26 *Memorias del subdesarrollo: El giro descolonial en el arte de América Latina, 1960–1985*, curaduría de Julieta González. Ciudad de México: Museo Jumex (22 de marzo–9 de septiembre, 2018).

of the Arts], y que no me había dejado satisfecha.<sup>27</sup> Yo escribí un texto y me di cuenta que tenía que hacer otra exposición de él: una lectura de su trabajo a partir de la cibernética. Fue un proyecto que la verdad ha sido uno de los que más satisfacciones me ha dado, y exponerlo en el Tamayo también presentó una oportunidad para que el museo pudiera ser ese espacio que recuperara el legado de artistas que no habían sido suficientemente revisados, sobre todo artistas latinoamericanos. Esto es algo que Tobias, bajo la dirección de Ramiro había iniciado, pero aún había mucho por hacer.

Creo que dentro de esos planteamientos había gérmenes de programas futuros que podía tener el Tamayo, o cierto tipo de —cómo decir— direcciones curatoriales que se podían tomar en cuanto a la incorporación de lo latinoamericano a su programa expositivo, o a la revisión de la práctica de artistas que no habían sido realmente revisados, o al planteamiento ciertos objetivos como parte de su misión como museo. No sé si esa puede hacer una contribución que yo hice al futuro el Tamayo, pero me gustaría pensar que sí.

DP Con esta conversación, Humberto, me vienen a la mente las aportaciones puntuales de los distintos directores del museo y cómo cada uno ejerció un papel fundamental no sólo en cuanto a cómo demarcaban su independencia ante el INBAL y sus imposiciones frecuentes en la programación sino, también, su línea curatorial de acuerdo a la propia dinámica e intereses que cada quien traía de atrás. Con Sofía hubo una dinámica muy distinta que la que a mí me tocó con Ramiro, más tarde con Carmen y eventualmente con Juan [Andrés Gaitán].

El tema, por ejemplo, de la presencia de artistas mexicanos o incluso latinoamericanos en la programación siempre estuvo presente, inclusive desde la gestión de Osvaldo [Sánchez], pero lamentablemente tenía que ver con la injerencia política que tienen ciertos proyectos de artistas mexicanos en ciertas instituciones públicas. Creo que Ramiro tuvo una estrategia muy clara: mantenerse alejado de los proyectos con artistas locales para mantener cierta autonomía sobre su propia programación. Y eventualmente se logró. Ya con Sofía —y en ese momento estuvo también ahí Magali [Arriola]—, esa conversación acerca de cómo incorporar toda la escena local que es tan internacional como cualquier otra, pudo ser mucho más abierta y clara. Se hicieron varios esfuerzos. Yo curé una exposición vinculada de cierta forma a la colección y en paralelo a la obra de Jorge Méndez Blake en aras de esa transición.<sup>28</sup> También se idearon una serie de proyectos, tal vez no expositivos, pero sí de programación, como los “Diálogos imposibles”, para poner ciertas figuras de la escena mexicana en conversación con sus contrapartes internacionales.<sup>29</sup> Eventualmente, con Carmen se realizó una exposición

27 *Juan Downey: The Invisible Architect*, curaduría de Valerie Smith. Nueva York: The Bronx Museum of the Arts (12 de febrero–11 de junio, 2012).

28 *La marquesa salió a las cinco. Jorge Méndez Blake*, curaduría de Daniela Pérez. Ciudad de México: Museo Tamayo (7 de septiembre, 2010–6 de marzo, 2011). La exposición formó parte del programa “Acercamientos al acervo”.

29 “Diálogos” fue una iniciativa que convocó a reconocidos artistas y personajes culturales mexicanos a invitar a su contraparte extranjera a sostener un diálogo público en el Museo Tamayo, que se llevó a cabo entre 2010 y 2011. Asimismo, se organizaron “Diálogos imposibles” entre personajes disímbolos entre sí o ya fallecidos.

relevante del trabajo de Carlos Amoraes y de alguna forma esas incisiones iban planteando una transición lógica en ese tema.<sup>30</sup>

Creo que se trata simplemente de momentos muy diferentes que van marcando la historia del museo. Así como en el periodo en el que estuvo Julieta, se hicieron exposiciones increíblemente relevantes, colectivas e individuales, en el periodo de Juan, por ejemplo, optamos muy conscientemente —entre otras cosas— por enfocarnos en proyectos monográficos con un solo artista y en crecer la colección, pero porque en ese momento tuvimos la oportunidad de hacerlo gracias a una serie de circunstancias políticas, como la reactivación del programa “Pago en especie”. Además, en ese momento planteamos los monográficos también —internamente al menos— un poco en reacción a la cantidad de proyectos temáticos y colectivos que llevaban circundando constantemente. Pensamos que tal vez con este énfasis aportaríamos con cierta profundidad al impacto de un artista una vez que se revisa su trabajo de forma exclusiva.

Los ejemplos pueden ser muchos, en algunos casos las direcciones se enfocaron más o en menor grado según la situación, a generar reestructuraciones internas o a dinamizar la manera de compartir contenidos y programación, así como a plantear un sello visual que les identificara de otros tiempos —incluyendo pequeñas y posibles renovaciones a los espacio o a ciertos elementos museográficos o editoriales a nivel formal— pero también en cuestiones de investigación y de archivo, así como temas de estrategia y sustentabilidad presupuestal y de alianzas, que absorben una buena parte del tiempo desde de las direcciones de este tipo de museos en nuestro país.

TC Estoy de acuerdo con Dani, creo que los distintos cambios al interior del museo son un reflejo de cómo se fue modificando toda la escena artística e institucional en México. A lo largo de sus distintas gestiones, se puede percibir la manera en que lo local se vio afectado por los cambios a nivel global.

El perfil internacional del museo se estableció claramente desde su fundación, lo lleva en el nombre. Sin embargo, la internacionalización del museo sucede en el marco del *boom* del arte mexicano a inicios de la década de 2000. En ese sentido, la dirección de Osvaldo de alguna manera marcó el camino que ha conducido el devenir del museo de alguna manera hasta ahora. Después, con Ramiro, Sofía, Carmen y Juan Andrés Gaitán, se continuó con esa ruta, profesionalizando gestiones, equipos y programas.

30 Carlos Amoraes. *Germinal*, curaduría de Magnolia de la Garza. Ciudad de México: Museo Tamayo (21 de marzo–14 de julio, 2013).



Carla Stellweg y Rufino Tamayo durante la realización del mural *Hombre frente al infinito*, Hotel Camino Real, ca. 1967–1968.



Rufino Tamayo y Carla Stellweg durante la realización del mural *Hombre frente al infinito*, Hotel Camino Real, ca. 1967-1968.



# MAÑANA EMPEZAMOS A LAS NUEVE

Juan Carlos  
Pereda  
en  
conversación  
con  
María Minera



Olga y Rufino Tamayo en la inauguración de *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, Guggenheim Museum, mayo de 1979.



Rufino Tamayo en el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo, Oaxaca, ca. 1974.



Estimado maestro Pereda:

No sabe el gusto que me da que comencemos esta conversación sobre un tema que a los dos nos interesa tanto: Rufino Tamayo y su tiempo, sus ideas, su obra. Hay una infinidad de asuntos que me gustaría que abordáramos, pues si alguien puede arrojar luz sobre cuestiones puntuales del paso de este hombre por este mundo, es usted desde luego, que fue tan cercano a él y a Olga, su esposa. Pero por algún lado hay que comenzar, así que me animo a irme a lo que de cierto modo dio origen a este proyecto maravilloso, que todavía tenemos la suerte de poder disfrutar: el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo.<sup>1</sup> Pero me voy mucho más atrás y abro con una pregunta acerca del amor de Tamayo por el arte prehispánico que —como muchas veces él mismo narró—, nació cuando el entonces secretario de Educación, José Vasconcelos, le ofreció un trabajo en el departamento de Dibujos Etnográficos del Museo de Arqueología. Tamayo decía que entrar en contacto con las piezas de arte prehispánico, las cuales tenía la tarea de dibujar cuidadosamente, fue lo que le permitió desprenderse del arte clasicista y convencional que todavía imperaba entonces, para adentrarse en el universo de esas formas primigenias, que despertarían su inventiva única y fabulosa (en el sentido de fábula, también). Junto a esa fascinación, digamos, plástica, surgió también su pasión por el coleccionismo que, en última instancia, es lo que nos lleva directo a la creación, varias décadas más tarde, de su otro museo, el de arte prehispánico, que donó a su ciudad natal, Oaxaca, y, unos pocos años más tarde, el ya mencionado de arte contemporáneo. Háblenos, pues, maestro, de coleccionismo de Tamayo —un gusto, por cierto, que entiendo compartía plenamente con Olga—.<sup>2</sup>

María, he pospuesto la respuesta a su correo de hace una semana porque que me cohibe tener la certeza de que usted leerá con atención lo que responda; eso implica un pudor que me va estorbando para hablar de algo que me entusiasma tanto como mi afecto y experiencia con los Tamayo, experiencia que fue un regalo de vida, una oportunidad que me abrió Cristina Gálvez, quien fue la primera directora del Museo Tamayo, cuando éste pasó a la Red Nacional de Museos del INBAL. Así que aquí va, ya decidido a hablar sólo desde la memoria y la emoción.

José Vasconcelos, oaxaqueño igual que Rufino Tamayo, ya estaba encumbrado cuando conoció al pintor. El joven Tamayo vagaba por las calles universitarias del centro cuando en un golpe de suerte —así lo mencionaba él— conoció al ministro. Las veces que yo escuché que se refería a él, le llamaba por su apellido, pero había en su voz un sutil tono distinto. Vasconcelos, además de propiciarle un primer empleo remunerado, le acercó lecturas de gran importancia para la creación de un criterio y la ampliación de una cultura que comenzaba a edificarse; también jugaban billar juntos. *La deshumanización del arte*,<sup>3</sup> de José Ortega y Gasset, fue un libro

1 Actualmente conocido como el Museo Tamayo, su nombre al momento de su fundación fue Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo.

2 Se refiere al Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo (MAPRT) en la ciudad de Oaxaca de Juárez.

3 Este ensayo se publicó por primera vez bajo el título “La deshumanización del arte e ideas sobre la novela” en la *Revista de occidente*, editada por el mismo Ortega y Gasset en Madrid, 1925.



importante de cuyos conceptos Tamayo nunca se separaría. El “Yo soy yo, con mi circunstancia”, una de las máximas de ese libro, fue una de las revelaciones de aquella época de la vida de un Tamayo joven que más tarde rememoraría y serían punto de partida para afrontar la etapa creativa, la del humanismo universalista, con la que dio respuesta a los conflictos de la Segunda Guerra Mundial. José Vasconcelos giró instrucción para que se contratara a Tamayo como oficial sexto técnico, primer dibujante, adscrito a la sección de Fomento de las Artes Industriales Aborígenes, dependiente del Museo Nacional de Arqueología. Para asumir esa tarea, Tamayo estudió con ahínco textiles, mosaicos, lacas, cerámicas, máscaras, juguetes populares, antiguos y modernos, de la colección del propio Museo de Arqueología, pero también acudió a Roberto Montenegro, su maestro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, quien le permitió consultar y estudiar su amplísima colección de arte popular cuyos ejemplares abarcaban hasta el siglo XVIII.

De esta etapa conocemos algunas piezas en acuarela y gouache que Tamayo pintaba como modelo para su recreación por los artesanos. Sin embargo, ya en ese camino, buscó ampliar repertorios de formas, tuvo lo que él mismo llamaba una “gran revelación”, al descubrir ciertas esculturas prehispánicas, algunas modeladas a mano en arcilla que pudo tener en sus manos pues se conservaban en las bodegas de aquel museo, y otras monumentales, sublimes, que se exhibían en salas. Para Tamayo, él mismo lo mencionaba, ese descubrimiento fue esencial para la formulación de una estética propia, única, reconocible como sello identitario; pero no se manifestó de inmediato, aunque formó estrato sedimentario en la mente artística del pintor en ciernes.

En ese primer momento de su arte, Tamayo integró a la formación de su léxico elementos eclécticos y diversos, algunos tomados de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, de los dibujos de los niños a quienes enseñaba en las escuelas primarias el método de dibujo de Adolfo Best Maugard, elementos de las pinturas vitales de tema popular, entre los que destacarían los circenses que entonces realizaba María Izquierdo, su compañera sentimental entre 1928 y 1934. Todo lo cual añadió a lo que electivamente asimiló para sí de las manifestaciones del arte grande, del arte serio, como él lo llamaba: el arte metafísico y ciertas direcciones del surrealismo que le fascinaron, así como las imágenes que conoció a través de reproducciones en tarjetas postales y revistas, del impresionismo y sus derivas, del cubismo, del expresionismo, que veía y reveía estudiando sus estructuras. Tamayo también fue consciente del expresionismo singular del arte prehispánico, que no se había considerado como fuente artística, no en aquel momento, sino ya viviendo en Nueva York, después de haber estudiado los grandes movimientos de vanguardia en los museos de esa ciudad.

Es común que cuando se habla de la pintura de Tamayo se asocie de inmediato con la estética del arte prehispánico, pero esto, aunque es cierto, no es tan literal. Tamayo realizó un arte novedoso e inédito que correspondía a su época, a su propia necesidad de expresión. Fue hasta el esplendor de su madurez que su pintura se nutrió de los ecos de las deformaciones de la escultura prehispánica que había tenido oportunidad de estudiar. Lo que hay de esto en la obra de Tamayo es una asimilación de ciertos recursos estéticos y expresivos de algunas esculturas mexicanas antiguas. Esa apropiación fue asumida por el artista como quien recoge una herencia de una forma que, a mi parecer, fue espiritual, selectiva, profunda, íntima, pero por sobre todo estética.

La construcción de un discurso plástico personal, fincado en la propia historia, donde florece un tipo asociable a las formas prehispánicas, se amalgama con otros recursos estéticos que Tamayo obtuvo en otro momento iniciático de su vida artística, cuando con azoro, enfebrecido, entusiasmado, recorrió una y otra vez la muestra de Pablo Picasso en el MoMA, en 1939.<sup>4</sup> Ahí recordó la fuerza expresiva de las deformaciones de la escultura prehispánica y, a partir de ese momento, hizo suya la energía, la libertad creativa de los artistas antiguos de México, y esa forma única de expresarse. Ya en plena madurez, Tamayo no se permitió precisiones arqueologizantes, él fue a la esencia de las formas, a la fuerza que las anima, en espejo con el universo que Picasso había descubierto en el arte tribal; Tamayo comenzó a pensar en un universo de formas que, como aporte a las contemporáneas, formaran una nueva semántica estética.

Apenas se lo permitieron los desahogos económicos, los Tamayo comenzaron a formar una colección de esculturas prehispánicas. En una conversación con Olga Tamayo me comentó que la colección de esculturas precolombinas que formaron, durante más de cincuenta años, tuvo origen en el deseo de Tamayo por rodearse de artilugios antiguos mexicanos. La oportunidad surgió de manera inusitada cuando Miguel Covarrubias conversó con Tamayo sobre unas piezas totonacas y del Occidente de México que estaban a la venta en las tiendas departamentales Klein's o Woolworth, que se ubicaban cerca del departamento donde habitaba la pareja en Manhattan. La colección se incrementó rápidamente con el generoso regalo de un miembro de la familia Rockefeller que acudía a las tertulias que organizaba Olga, en el departamento que se convirtió en un lugar de reunión para los círculos intelectuales y los coleccionistas que buscaban adquirir obras de Tamayo. Olga recordaba que el regalo de Rockefeller había sido un perro de Colima, “precioso”, y una mujer parturienta de la misma región. Tamayo no era una persona con afanes acumulativos, pero las esculturas antiguas le entusiasmaron sobremanera. El entorno, la época, la economía, no eran propicios para el coleccionismo de estos objetos tan escasos en aquella ciudad, por lo que la verdadera pasión por coleccionar piezas arqueológicas desarrolló su fase más amplia y ambiciosa después de los años cincuenta, cuando los Tamayo venían a México cada verano. Tamayo seleccionaba las piezas para su colección con una exigencia estética, según el testimonio de Julio Espinoza, anticuario de segunda generación, cuyo padre vendió muchas de las piezas prehispánicas a Tamayo cuando esto era legal. El pintor tomaba su tiempo para adquirir piezas que, además de bellas, tuviesen las virtudes que las perfilaban también como obras artísticas.

Otro filtro para la incorporación de piezas antiguas fue el criterio de Olga: “No queríamos tepalcates, queríamos obras de arte, y eso no estaba siempre tan a la mano”. Olga recordaba su relación cercana y amistosa con Josué y Jaqueline Sáenz, grandes coleccionistas de arte prehispánico que conectaron a los Tamayo con sus propios proveedores de estos preciados bienes. Hasta el ocaso de sus vidas, los Tamayo convivieron con piezas de arte prehispánico, eran parte de su entorno; Olga cuidaba tanto que el maestro tuviese una vida cotidiana confortable y rodeada de objetos bellos.

4 *Picasso: Forty Years of His Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art (15 de noviembre, 1939–7 de enero, 1940).

Maestro: qué historias tan fabulosas nos ha relatado aquí, muchas de ellas desconocidas, para mí, desde luego, pero seguramente para la mayoría de los lectores. Qué privilegio leerlo y poder asomarnos, a través de sus palabras, a la conformación del universo complejo, rico, sofisticado, de un pintor como lo fue Rufino Tamayo.

Como cuenta su biógrafa, Ingrid Suckaer, Tamayo no sólo era un refinado coleccionista, sino que con el tiempo, y gracias a ese ojo exquisito que tenía, se volvió un verdadero experto en el arte prehispánico, al punto de saber de precios y ser capaz de asesorar a otros, como al hijo de Henri Matisse, Pierre, quien “confiaba tanto en Tamayo que en varias ocasiones se abstuvo de comprar obras hasta no contar con su opinión”.<sup>5</sup> Desde que se inició como coleccionista a principios de los años cincuenta, Tamayo tenía en mente la posibilidad de fundar un museo en la ciudad de Oaxaca y donar la colección. ¿Qué nos puede decir de las ideas de Tamayo acerca del deber de un artista de ser recíproco, por así decirlo, con el país, de donde sacó su principal inspiración y estética?

Pienso que Tamayo primero tuvo una empatía por la escultura prehispánica, luego fue consciente de ese flujo de energía natural, intuitiva, como de reconocer una parte de sí, en esos objetos. También tuvo una forma de deslumbramiento, estudió a cabalidad muchas de las piezas que tenía a la vista, desde la síntesis formal de cada objeto, la economía para expresar ideas, estados de ánimo, actitudes, gestos, con el entendido de que cada una de éstas podía ser de una u otra naturaleza. El maestro llevaba a su estudio algunas piezas prehispánicas y al principio pensé que eran excedentes o piezas recién adquiridas, pero luego me di cuenta de que las tomaba, si no como modelo, sí como punto de partida para un análisis de formas y síntesis del cuerpo femenino. No conversaba cotidianamente con él, con Olga sí, mucho, pero con Tamayo era más difícil, a veces las conversaciones se daban de manera espontánea. Recuerdo que en una ocasión me pidió llevar una pieza del estudio a la sala, saqué mi pañuelo y la tomé con cuidado, me dio indicaciones de cómo había que manipularla, sin demasiado cuidado; en esa ocasión me comentó que para saber si una pieza era original había que “probarla”, ponerle la lengua en alguna parte y si la saliva era absorbida de inmediato, la pieza era buena. Creo que se molestó un poco cuando le pregunté que qué pasaba con las piezas de barro bruñido, pues me dijo que también ese era el método.

Los Tamayo vivían en una casa primorosa cuya arquitectura había diseñado el propio Tamayo. El jardín era precioso, sembrado por él mismo, todo el año tenía algún punto en florecimiento. Dentro de la casa, cada espacio estaba certeramente diseñado por Olga para tener una sorpresa estética, y un descanso visual para propiciar un tema de conversación; entre todo el menaje, destacaba la intermitencia de piezas prehispánicas. Con un grupo de visitantes que llevamos alguna vez del museo a su casa, el tema de conversación se centró en una cerámica olmeca que reposaba sobre una mesa, de un niño que parecía intentar gatear, una pieza soberbia, de una expresividad suprema, de un lenguaje corporal que resumaba fuerza, sutileza, ternura y una gran maestría para captar todo eso junto. En aquella conversación, Tamayo mencionó que las piezas prehispánicas no eran de

su propiedad, sino que pertenecían a México; como eran una muestra de la capacidad de creación de los artistas anónimos de las culturas antiguas, había que mostrarlas como ejemplo de nuestras capacidades creativas, y que él sólo había rescatado esas expresiones de la espiritualidad de nuestros antepasados para custodiarlas y que en algún momento fueran parte del museo que había creado en Oaxaca para ese fin.

La creación de ese museo fue un gran esfuerzo, cuando expresó su idea de dar en donación su colección, todo en los círculos oficiales de Oaxaca fue aprobación, pero no recursos. Tamayo mismo tuvo que aportar de sus propios medios para restaurar el edificio que le donaron, donde había estado el Archivo Histórico de Oaxaca. Hay en el archivo del artista gruesos legajos de las nóminas de los albañiles, los gastos de materiales y pagos de toda índole. Olga decía que le habían dado un agujero en ruinas y que Tamayo había convertido aquello en un palacio para el arte antiguo de México. También me comentó que habían pagado los honorarios de Fernando Gamboa para que realizara el acomodo de las piezas y que ese tema había tenido un alto grado de dificultad porque Tamayo pensaba en obras de arte y Gamboa en piezas arqueológicas, uno en testimonio de la espiritualidad de los mexicanos antiguos y otro en vestigios históricos. Así que hubo discusiones sobre cómo debía lucir la colección. El resultado aún se puede apreciar, es un espacio precioso, de escala humana, donde uno no requiere saber de historia para apreciar las piezas que se exhiben. En una misma vitrina hay esculturas de diferentes momentos históricos, culturas, lugares, lo que las aglutina en un solo espacio es su valor estético, la virtud de poder comunicar la capacidad creativa del ser humano que las creó. Tamayo celebró la idea de Gamboa de poner a cada sala un color diferente que evocara la paleta más conocida del artista. Pienso que esto demuestra que Tamayo tenía muy claro que el patrimonio cultural es un bien común y que él afrontó el compromiso de reunirlo y propiciar el mejor escenario para compartirlo. Esto es un poco romántico, pero se traduce en la voluntad inquebrantable de cubrir los costos y de llevar a cabo una idea en la realidad. Primero de resolver las estrategias oficiales, luego de solventar las materiales y, por último, de asumir las críticas que resultaron de una acción generosa y desinteresada como esta, pues Tamayo fue atacado en varios niveles por la creación de ese museo.

A esto tenemos que volver con calma, maestro, pues entiendo que también la creación del Museo Tamayo fue laberíntica, por decir lo menos. Pero antes me gustaría que nos contara sobre su relación con los Tamayo, para que los lectores se hagan una idea más clara acerca de su cercanía con ellos y su amplísimo conocimiento sobre el tema. Usted ya trabajaba en el ámbito de los museos cuando Cristina Gálvez, como usted explicó antes, lo puso en contacto con ellos, ¿no es así? Y ahí comenzó una larga relación llena de anécdotas y observaciones agudas acerca de la vida de esta pareja tan peculiar. Platíquenos, por favor, de este encuentro.

Mi acercamiento a los Tamayo fue en su propio mundo: una casa singular, un universo propio, donde cada rincón enunciaba la personalidad de sus habitantes. La casa era punto de encuentro de artistas, intelectuales, coleccionistas y todo tipo de personas empoderadas del medio de la cultura y la política. La casa tenía amplios espacios públicos, por así llamarlos, además de otras estancias privadas donde se encontraban el estudio del artista, las recámaras y los archivos desbordados que se habían acumulado con el paso

de las décadas: montañas de bibliohemerografía que se elevaban ante mí como un reto monumental; un banquete para un “chupatintas”, como en aquellos tiempos me llamaba Olga. Tuve la suerte de ser aceptado por ella para ser el enlace entre sus archivos, sus agendas y colecciones con el trabajo que se realizaba en el Museo Tamayo para llevar a buen término un magno evento, que sería el homenaje nacional por los setenta años como creador plástico de Tamayo.<sup>6</sup> Una larga temporada de intenso trabajo y de un abismado conocimiento de la obra y también de las personas de Rufino y Olga Tamayo. De esa interacción surgió una cálida amistad con ellos, aunque de más empatía personal con la señora Tamayo. Esto no fue fácil, llevó un proceso de desencuentros e incomodidades que con claridad y honestidad se acabaron volviendo interminables conversaciones, largos paseos por el jardín y los entornos del barrio de San Ángel, algunas veces por Oaxaca y alguno que otro país.

Rufino Tamayo era un hombre de gustos infalibles, de un conocimiento apasionado por las costumbres de México. Su creciente compenetración con esa tradición brindó a su obra un carácter de realidad intensa, pero también fue condición de posibilidad para la creación de aquel entorno tan exquisitamente peculiar y único. En aquel dispositivo todo tenía una función estética que propiciaba un ambiente de armonía, de una extraña belleza, que la señora Tamayo había creado palmo a palmo para el confort del pintor a quien, en ese contexto, Olga llamaba “Gato” por lo sigiloso de su paso y sus largos periodos de insomnio.

En las paredes habían cuadros de origen popular —portadores de sinceras erratas de belleza imperfecta— que alternaban con alguna de las creaciones del maestro y que Olga había querido conservar para enriquecer su ambiente. Las esculturas prehispánicas habían sido elegidas de entre cientos y representaban lo más selecto de la colección que, desde 1974, alberga el museo de Oaxaca. Recuerdo, entre otras, unas esculturas de origen totonaco modeladas en arcilla: se trataban de unas figurillas vitales en situaciones eróticas, entre festivas y violentas, que expresan actitudes y caracteres pocas veces vistos en colecciones públicas. Esos tesoros compartían espacio lo mismo con cristos crucificados con peluca de pelo natural y corona de plata que con torres de cráneos de azúcar apilados unos sobre otros, todos con los nombres de Rufino y Olga inscritos en la frente, y una variedad de artilugios populares traídos lo mismo de Italia o Colima que de algún país de África. Con su rancia aristocracia, los objetos antiguos lograban un equilibrio perfecto con las obras de arte contemporáneo: esculturas de Francisco Toledo, Mathias Goeritz, Linda Chadwick o Henry Moore. Máscaras indígenas, relojes franceses, bateas michoacanas, cristales prodigiosos y geodas naturales de intensos colores y brillos, esferas multicolores de vidrio poblano, plata y hojalata antigua, cocos labrados como encajes, misteriosos recipientes en piedra verde de tradición mezcala, cajas de música de complejos mecanismos y exquisito sonido, singulares capelos de cristal que contenían una multiplicidad de pájaros disecados de inusitados plumajes en tornasol de intensos azules y verdes. Unos bordados en seda y chaquiras mexicanos completaban el discurso de platos italianos y botellas inverosímiles de vidrio francés llenas de agua de colores. Aquello era como un gran gabinete de maravillas y curiosidades, que era el salón de recibir.

6 *Rufino Tamayo. 70 años de creación*. Ciudad de México: Museo Tamayo y Museo del Palacio de Bellas Artes (9 de diciembre, 1987–15 de julio, 1988).

En la convivencia frecuente, a ratos intensa —sobre todo con Olga—, fui testigo privilegiado del trajín de la casa, de las conversaciones, del acontecer de aquella gente tan singular de la que sólo había tenido atisbos en crónicas que iban de lo social a lo político y cultural.

Las referencias de los Tamayo eran lejanas a mi realidad y de pronto me vi inmerso en aquel ámbito edénico, disfrutando del entorno, alternando con gente de sabidurías, poderes y prestigios, saboreando exquisitos platos acompañados de mezcales artesanales que Tamayo recibía en preciosas garrafas desde Oaxaca, que completaban su sabor con exquisitas tortillas de maíces multicolores de delicado sabor que sólo se dan en Oaxaca y que llegaban a esa casa ciertas mañanas muy temprano, desde el mercado Victoria de la Verde Antequera, junto a gruesos ramos de flores olorosas que impregnaban el ambiente de la casa.

Algunas veces, Olga me permitía observar al maestro pintando en su estudio, solitario, envuelto en una tenue música, como abstraído y fuera de este mundo. Una límpida mañana, pude observar a Tamayo pintar un cuadro de gran formato mientras escuchaba las “Variaciones Goldberg” en su taller oloroso a aceites, resinas y a madera recién cortada; esa escena como cinematográfica constituye uno de los recuerdos más luminosos de mi vida. Esa visión de Tamayo ejecutando parsimoniosamente su oficio, de espaldas al mundo, me hizo comprender que su mayor pasión era el ejercicio de la pintura, la que cultivó con disciplinado amor durante setenta y cinco años consecutivos, con constancia admirable, siempre con resultados deslumbrantes.

Un día, durante un receso del trabajo, en la cocina, tomando jugo, Olga hizo nostálgica referencia a las “Variaciones Goldberg” que, tocadas por Wanda Landowska en Nueva York, le habían revelado que ella nunca tocaría como aquella intérprete polaca, y fue en aquel momento cuando renunció definitivamente a su carrera de concertista de piano para dedicarse a la promoción de la obra de su marido, Rufino Tamayo. La doble adscripción del recuerdo de esa música sigue viva en mi memoria, y cada vez que escucho esas piezas tengo una sensación viva de los Tamayo.

Así, fui testigo del funcionamiento de ese mecanismo, como de relojería, que era la interacción entre Rufino y Olga en el devenir diario, pero también, y más palpablemente, pude acercarme, gracias a la conversación siempre interesante, vital y apasionada de Olga, a los contenidos de ciertos cuadros. Con el paso del tiempo fui aquilatando la importancia que ella tenía en la vida y el desarrollo de la historia del pintor. Tamayo no sólo la pintó en repetidas ocasiones como una muestra del ejercicio virtuoso de su oficio, en retratos canónicos que cumplen sobradamente con los preceptos de este género pictórico, sino que son testimonios de un sentimiento complejo y singular, renovado en cada cuadro que él hacía de ella. Olga fue una musa permanente en su obra, muchos de los personajes femeninos de sus cuadros son transcripción, síntesis, interpretación de actitudes y gestos y rasgos físicos de Olga y su carácter.

Mientras ordenaba papeles, archivaba cartas, revisaba fotografías y documentos, también entendí que Rufino Tamayo era un hombre con un profundo sentido de la amistad y que era capaz de profesar afectos fieles a amigos como Xavier Villaurrutia, Carlos Chávez, Manuel Álvarez Bravo, Carlos Pellicer, Salvador Novo y Octavio Paz; amigos de juventud que, longevos como él, prolongaron su amistad hasta el final de sus vidas.



Como no tenían hijos, los Tamayo prodigaban gran afecto a sus mascotas, entre las que los perros falderos tuvieron preferencia. A los canes más queridos los bautizaban con nombres de personas, como Pili y Pepa, quizá las más mimadas. También tuvieron aves canoras y hasta un perico, al que los Tamayo festejaban las frases que había aprendido a repetir: “¡Hola, guapa!”, decía Pepe cuando Olga se acercaba al ave que habitaba en la cocina de la casa. Acaso el testimonio más entrañable de ese cariño sea quizá un dibujo miniatura que Tamayo realizó para formar un árbol genealógico, en el que aparecen seis medallones miniatura que representan a cada miembro de la familia: en uno están las amadas Pili y Pepa, luego el Charifas, un perro recogido de la calle, (“¡Qué suerte tienes! ¿No crees?”, exclamó Olga alguna vez que se dirigió a él), un canario en representación de los muchos que habían alegrado con sus cantos las mañanas de la casa; el perico Pepe también alcanzó un lugar y, por supuesto, los padres del clan: Olga y Rufino. Cada miniatura es un fino dibujo saturado de emotividad.

El maestro tenía las aficiones de un hombre sencillo. La música fue, quizá, su afición preferida. El canto era otro de sus pasatiempos. Aún en el ocaso de su vida, Tamayo cantaba con buena entonación las canciones tradicionales que había aprendido de niño, cuando se reunía con las milicias zapatistas acampadas en la zona donde vivía en la Ciudad de México, en plena época de la Revolución, en el corazón de la colonia Guerrero, muy cerca de la estación de ferrocarril. Ese gusto por la música y el canto está presente en su obra y lo estuvo también en sus momentos más afables, lo mismo en la intimidad de su familia que en las reuniones sociales que se organizaban con personajes de la política, el mercado del arte y el coleccionismo y, desde luego, con sus colegas artistas.

La jardinería era otra de las distracciones de Tamayo. Su casa de la Ciudad de México y la de Cuernavaca tenían grandes jardines de magnífica apariencia que el artista, con sus propias manos, había sembrado y seguía cultivando hasta hacer de ellos pequeños paraísos, siempre florecientes. El jardín de la casa del Callejón del Santísimo número 12, en el barrio de San Ángel, era una celebración del color: la mayor parte del año había matas florecidas, rojas, blancas, rosas, amarillas, contrastadas con los miles de verdes de los follajes. Los olores de muchas de aquellas flores completaban las sensaciones de aquel pequeño paraíso privado. Con auténtico orgullo, Tamayo mostraba a algunos visitantes aquel edén, deteniéndose en las matas de colores más encendidos. El vergel de su casa en Cuernavaca, aún hoy día, parece una selva tropical en miniatura donde la gran variedad de las flores es puro goce. El poder de asombro hoy está a la baja, sólo apretar un botón y todas las maravillas del universo y las ficciones creadas por el hombre moderno están disponibles, pero para mí es un recuerdo muy potente haber visto a Tamayo observando una flor con tal intensidad, con tal concentración, devotamente, como desentrañando su naturaleza, disfrutando su color. “Vea qué tonos delicados tiene el nacimiento de esta flor, cómo de un verde vivo pasa al blanco y luego al amarillo. Nunca podré lograr esa magia”, me comentó cuando descubrió que lo miraba.

La fotografía era también una de sus aficiones, sin aspirar a que ese medio fuera algo más que un pasatiempo. Lo cierto es que en las imágenes que captó durante sus innumerables viajes se percibe con nitidez la mirada intensa del artista. Con esas fotografías dio testimonio de su sorprendente movilidad por el mundo, ya fuera para estar presente en sus exposiciones o simplemente

por el placer de conocer otras culturas.<sup>7</sup> En esas imágenes percibimos los emplazamientos no de un diletante, sino de un verdadero maestro de la mirada y la composición. Con una visión analítica se acercó a los monumentos culturales creados por el ser humano, en diferentes épocas y civilizaciones. El paisaje fue registrado con deleite, mientras que reservó una aproximación tersa cuando vio a los grupos indígenas en su cotidianidad y en la vivencia de sus rituales y costumbres, lo mismo en las culturas de la India que del Medio Oriente, pero sobre todo cuando visitó Perú, Guatemala y muchas regiones de México. Ese archivo, que apenas hoy se comenzó a estudiar, reserva promisorios campos de estudio.

Para nadie era un secreto la obsesión que no dio tregua a Tamayo a lo largo de su vida: su acendrada consciencia del paso del tiempo, que se manifestó en su pintura mediante la representación de relojes. Pero además de un recurso plástico, hacia el ocaso de su vida, Tamayo padeció espiritualmente con la certeza de una final cada vez más cercano. La imposibilidad de seguir pintando era lo que más lo atormentaba; una enorme angustia lo embargaba cuando cobraba consciencia de que, en breve, ya no podría seguir indagando en los colores y sintetizando las formas. En los últimos años, sus conversaciones tenían cierto tono de lamento porque el tiempo no le alcanzaría para realizar lo que deseaba, con renovado ímpetu, dentro del arte. Tenía nostalgia por el futuro, no por el pasado, y quizá el negarse a escribir un testamento fue un síntoma inconsciente de su rebeldía por no poder extender mucho más ese preciado recurso para realizar una obra más extensa.

En contraste, para lo que sí se advertía una cierta forma de perfumada nostalgia en sus evocaciones era para referirse a su amada Oaxaca, el lugar de su niñez y de un tiempo primigenio, idílico, que no volvería más. A Tamayo le gustaba caminar por aquella ciudad a la que conocía muy a fondo. En cierta ocasión nos mencionó, a un grupo de personas y a mí, que en el mercado de comidas había un local en el que se hacía el mejor mole amarillito de la ciudad, y hacia allá fuimos a encontrarnos con los sabores de su pasado. La anciana que atendía el fogón se apartó de sus alquimias para salir a recibirlo, lo abrazó con gran ternura y afecto, y al finalizar la comida le obsequió no sólo las viandas que habíamos consumido, sino que le entregó una canasta con panes, quesos, chocolate y otros lujos oaxaqueños, para que el maestro, al que llamó con un nombre extraño —tal vez un apodo cariñoso en lengua zapoteca que en ese momento no tuve la precaución de anotar—, disfrutara de ese regalo de conmovedora sencillez, de elegancia entrañable.

Otra revelación importante para mí fue cuando, en alguna oportunidad, le pregunté por el significado de aquel “cero” que inscribía cerca de su firma y de la fecha en sus cuadros. El maestro me aclaró que no era un cero, sino la letra “O”, inicial del nombre de Olga, a la que le dedicó su trabajo desde 1943 en cumplimiento de una promesa que le había hecho durante un episodio de enfermedad de ella. Entonces le dijo a Olga que, si se esforzaba por sanar, le dedicaría cada una de sus obras a partir de ese momento. Y, en efecto, la primera vez que aparece la “O” es en un cuadro fechado en

<sup>7</sup> En torno a este tema, se realizó la exposición: *Uno sin el otro. Fotografías y películas de viaje de Rufino Tamayo/Retrato de su curador*, curaduría de Alejandro Cesarco y Juan Carlos Pereda, Ciudad de México: Museo Tamayo (24 de febrero–9 de junio, 2011).

titulado *Desnudo blanco*.<sup>8</sup> Es una pintura que tiene vasos comunicantes muy estrechos con el arte popular, especialmente con los judas que se queman el Sábado de Gloria, ya que el cuerpo de la mujer resulta casi la transcripción de una de esas esculturas: un cuerpo asediado por pequeños pájaros, quizá como una metáfora erótica o como un símbolo de los dolores corporales de Olga. La convivencia con los Tamayo, el disfrute de su entorno, la confianza depositada en mí y el afecto que se inició en aquel momento con Olga, siguió constante hasta la desaparición física, primero del maestro, en 1991, y luego con la de Olga, quien murió el domingo 23 de enero de 1994 en su casa de Cuernavaca.

Maestro, qué capacidad de evocar un mundo tiene usted. Después de leerlo, me parece como si me hubiera asomado por la ventana a esa casa llena de objetos y obras de arte que los Tamayo convirtieron en su universo privado. Entiendo que muchas de esas cosas terminaron perdiéndose después de la muerte de ambos. Una pena. Pero lo que sigue entre nosotros, afortunadamente, son las colecciones que Tamayo le dejó al pueblo de México, como decía él. Y aquí podemos entrar a hablar del conjunto de obras que Tamayo reunió para integrar el acervo del museo de arte contemporáneo internacional que deseaba fundar desde los años setenta. La historia de este museo es todo menos una línea recta, pues se sabe que Tamayo encontró diversos obstáculos para finalmente obtener los fondos y el terreno en Chapultepec, donde terminaría levantándose este recinto en 1981. Pero vayamos con calma. Sería interesante empezar por saber cómo concibió Tamayo esta colección de arte contemporáneo. A diferencia de las piezas prehispánicas que, como ya dijimos, reunió a lo largo de muchos años, la compilación que hizo de más de trescientas obras de artistas internacionales que, en palabras de Suckaer, “en su conjunto reúne el devenir de las artes visuales del siglo XX”, ocurrió en un periodo mucho más breve y con toda la intención de formar la base del museo. Para ello, Tamayo no dudó, como decía él, en gastar toda su fortuna. ¿Qué nos puede decir de esta determinación de Tamayo? También convendría conocer los detalles de cómo fue reuniendo esos trabajos.

María, gracias por sus comentarios, los valoro viniendo de usted. No supe de propia voz de Tamayo cómo conceptualizó puntualmente la colección que formó para dar un acervo a su museo. Algunas veces, Olga verbalizaba en nuestras conversaciones ciertos argumentos al respecto que posiblemente reflejaban parte de lo que Rufino había pensado en torno a la conformación del acervo. Tengo anotaciones de esas conversaciones, por ejemplo: “No queremos ser enciclopédicos, nuestra colección es un resumen de las ideas que mueven al mundo del arte hoy. Uno solo de nuestros cuadros es punto de partida para reflexionar sobre lo contemporáneo. No sólo incluimos a amigos de Tamayo, sino a otros artistas que aportaron cosas que a Rufino ni siquiera le interesan, pero que son importantes para entender cómo ha evolucionado el arte”. Acaso la motivación para formar la colección la conocemos gracias a las muchas entrevistas que a lo largo de una temporada considerable se le hicieron a Tamayo. Así que será él mismo quien responderá a su pregunta, a través de citas que he recopilado de las conversaciones que sostuvo con diferentes personas y que quedaron registradas

en la prensa del momento.<sup>9</sup> Considero oportuno expresarle que lo que sí me parece un hecho irrefutable es que todo lo que logró Tamayo para la creación del museo, fue un acto de generosidad. No creo que haya habido narcisismo en ese acto que, valorado objetivamente, es único en nuestra historia cultural.

Como fruto de un altruismo desinteresado, surgió el impulso de creación de diversas colecciones de arte contemporáneo internacional en esa época que modificaron el ambiente cultural de la ciudad y del país entero, ya que algunas de ellas son de gran relevancia dentro de ese capítulo del coleccionismo y la difusión de las ideas más avanzadas a través del arte, que ha ido ocurriendo paulatinamente, tanto en el ámbito institucional como en el privado.

Volviendo a Tamayo y a la creación de una colección para el museo, cuyo edificio aún no existía, se deduce que ese acto, el de ir adquiriendo obras, cuyos costes era significativamente elevado, entrañó un acto de fe y un compromiso; la puesta en hechos de una convicción inquebrantable de abrir horizontes mentales, ampliar criterios y enriquecer espiritualidades, que se tradujo en el museo que Rufino y Olga Tamayo, con gran entusiasmo y compromiso, abrieron años más tarde. La creación de la colección fue un acto gozoso para los Tamayo. Pesaban mucho la voluntad y el criterio de Tamayo, pero también se contó con la asesoría de Fernando Gamboa y Pierre Levai. Gamboa fue amigo de Rufino Tamayo desde los años treinta, el importante promotor cultural del arte mexicano y museógrafo de fama internacional, auxilió a Tamayo en ciertas decisiones para adquirir varias de las obras que forman el acervo del museo. Otro apoyo invaluable fue el que le brindó Gamboa a Tamayo fue en el resguardo de las obras, una vez que éstas llegaron a México y no existía todavía lugar para almacenarlas. Para resolver esta delicada tarea, Gamboa abrió generosamente espacios de almacenamiento seguro para esas piezas que, una vez revisadas a su llegada por Olga, volvieron a sus embalajes de madera. La labor cultural que venía realizando Gamboa, desde el INBAL, para promover el conocimiento, difusión y estudio de diversas manifestaciones del pensamiento artístico moderno, fue muy relevante. Desde muy temprano, en los años cuarenta, gracias a Gamboa se pudo ver en México, por ejemplo, una retrospectiva de [Pablo] Picasso en la Sociedad de Arte Moderno, fundada por Gamboa y otras personas.<sup>10</sup> Por su parte, Levai fue un especialista de alto nivel en la selección de artistas de renombre internacional que vendían su obra a través de la galería Marlborough, —entre ellos Tamayo—. La apertura del museo dio lugar a una nueva era de la cultura en México, pues se ofreció por vez primera no sólo la posibilidad de ver obras originales e importantes de, entre otros, Picasso, [Mark] Rothko y [Jean] Dubuffet. Algunas de las obras reunidas despertaron, por su novedad, algo de polémica entre los públicos. Yo mismo recuerdo haber visto con azoro las tres primeras instalaciones que conocimos físicamente: *La última cena* de Leopoldo Maler, *Autocinema*

9 La mayoría de las declaraciones recopiladas por Juan Carlos Pereda a continuación, provienen de los siguientes libros: Raquel Tibol (coord.), *Textos de Rufino Tamayo*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987; Manuel Reyero (ed.), *Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional*, Ciudad de México: Grupo Alfa, Fundación Cultural Televisa A.C., 1981.

10 *Picasso*. Ciudad de México: Sociedad de Arte Moderno (1944).

de Roger Welch, y *The Corridor* de George Segal.<sup>11</sup> Era algo inusitado ver aquellas piezas desconcertantes que no eran escultura ni pintura, así que hubo comentarios contradictorios en la prensa, y el rechazo y entusiasmo flotaban en el ambiente de esas salas.

Aquí presento algunas de las declaraciones más significativas que reflejan la motivación del pintor para comenzar la creación decidida de la nueva colección que daría cuerpo a su idea de museo:

Soy internacionalista sin dejar de ser mexicano, y esto es algo en lo que quiero insistir: nuestra patria es el mundo, y ya que la cultura es internacional, no debe haber barreras que impidan dar el salto hacia fuera, para aprovechar la experiencia adquirida en todas partes, así como para proporcionar la nuestra a fin de que otros la aprovechen.

Acaso esta afirmación deberá ser tomada como una especie de declaración de principios que, aderezada con estas otras, completan una suerte de pronunciamiento respecto de la creación de la colección:

El museo es el maestro, nos propicia ver y estudiar las obras que nos interesan, para descubrir en ellas lo que llevamos dentro y queremos exteriorizar.

Estoy comenzando a hacer una colección de pintura internacional, para mí es una satisfacción el hacer partícipes a mis compatriotas de lo que he ganado con mi pintura, yo no necesito el dinero, puedo vivir con poco.

Heredaré un patrimonio permanente en forma de museos, que son centros de cultura superior, que puedan enriquecer el espíritu del público, como enriquecieron el mío.

Quizá mi actitud suscitará en otras gentes de posibilidades a hacer algo parecido. Quiero que mi legado a la nación sea un gran museo donde se puedan contemplar las obras representativas del arte contemporáneo del mundo. En él podrá haber la confrontación directa del espectador con la obra de arte y ya no sólo a través de libros y litografías, como hasta la fecha han tenido que hacer aquellos que no tienen medios para viajar.

Hay que educar al pueblo para que goce el arte, creo que hay que educar, dar oportunidad para afinar esa sensibilidad natural de la gente a través del arte, para elevar su rango cultural.

El museo brindará un panorama que muestre los alcances del pensamiento y la sensibilidad del hombre moderno, a través de las obras, que nos despierten al pensamiento, que sean herramientas mentales y espirituales que ayuden a salir del aislamiento en el que hemos vivido, creyendo que sólo nuestra cultura es valiosa.

<sup>11</sup> Leopoldo Maler, *La última cena*, 1977; Roger Welch, *Autocinema*, 1980; George Segal, *The Corridor*, 1976.

En un documento que se conserva en el archivo del museo, Tamayo expresó:

La mayoría de las obras fueron ejecutadas después de la Segunda Guerra Mundial, por lo que reflejan aún más una postura crítica ante la vulnerabilidad, la violencia, la soledad y el desencanto del ser humano. Sin embargo, también están incluidas obras que representan tendencias que rescatan las posibilidades plásticas del color y la materia, o bien la síntesis de las formas tradicionales, que se convierte en abstracta, ya sea geométrica o lírica, hasta llegar a los lenguajes conceptuales, cuyo propósito es desmitificar el objeto artístico, enfatizando lo efímero y lo anticomercial de sus propuestas teóricas.

Quisiera citar también una afirmación que Olga Tamayo hizo de la intención amplia de su marido y que en una frase compendia un universo de pensamiento y acción. La frase quedó recogida por el *Excelsior* en el contexto de la inauguración del Museo de Arte Prehispánico de México: “Tamayo regala belleza”.

Recientemente, en conversación con Carla Stellweg, quien presentó parte del proceso de adquisición de algunas de las obras, mencionó argumentos que modifican radicalmente lo que Olga me había mencionado respecto a la participación de Gamboa y Levai en la conformación del acervo del museo. Ella me aseguró que Tamayo llevó a cabo él solo la selección de las obras. Sin embargo, parece lógico que, gracias a Levai, muchos de los artistas que formaban parte del “establo” de la Marlborough hayan pasado a formar parte del contingente de obras que viajó a México. La relación con Pierre Levai fue cercana y de gran confianza por más de veinte años. Lo que es un hecho es que con ambos Tamayo mantuvo un diálogo fecundo y sustancioso que sin duda influyó en la creación del acervo.

El empeño que puso Tamayo para abrir un museo de arte contemporáneo —que, aún en la década de los años ochenta no podíamos imaginar como sociedad—, fue determinante. Y la institución terminó incluso por rebasar las metas previstas por Tamayo: “Abrir ventanas a la mente y la imaginación, mostrar las cualidades plásticas de algunos autores”. Durante algún tiempo, en una pared del museo, hubo una placa con el mensaje que los Tamayo dieron cuando entregaron el museo al “pueblo de México”. Ahí también hay una declaración de principios nítida, sencilla y sincera:

La colección de arte contemporáneo internacional que a partir de hoy quedará permanentemente ubicada en este museo [...] constituye una donación que con mucho cariño hacemos al país mi señora y yo, con la firme convicción de que va a enriquecer su acervo cultural en forma estimable, abriéndole al mismo tiempo nuevos horizontes. [...] Creemos muy sinceramente que México va conquistando ya un lugar de cierta significación en el orden internacional y, en consecuencia, nos parece que es tiempo ya de que en el campo de la cultura rompa definitivamente ese asfixiante cerco nacionalista que le ha impedido, hasta ahora, una franca y abierta comunicación con los demás países de la tierra. [...] Consideramos que esa es la única forma civilizada de integrarnos al mundo y convivir armónicamente dentro de él. [...] Esta donación viene a llenar un vacío imperdonable en un país de la trascendencia cultural del nuestro. [...] Estoy seguro de que mediante la continua convivencia con esta colección de obras contemporáneas



internacionales, el pueblo ha de descubrir nuevas e insospechadas perspectivas. [...] Hoy podemos decir con toda satisfacción a nuestro pueblo, del cual nos sentimos orgullosos de formar parte, que esta colección es de su absoluta pertenencia, esperando que la disfruten en toda su validez.

Me permito recuperar una frase que dijo en la respuesta anterior: “Un museo de arte contemporáneo —que, aún en la década de los años ochenta, no podíamos imaginar como sociedad—. Me parece que aquí hay una clave fundamental para entender no sólo las intenciones de Tamayo respecto al museo, sino también para adentrarnos en esa cabeza tan peculiar. Tamayo conformó dos colecciones que después entregó al país, que se ubican, de algún modo, en las antípodas. Por un lado, una colección de arte prehispánico que fue lo que le permitió entender, como artista, que “la belleza no necesariamente tenía que responder a los patrones clásicos que se nos habían impuesto”, y, por otro, un acervo de arte contemporáneo que incluiría obra de pintores mexicanos, entonces, jóvenes, como “Toledo, [Roberto] Donis, [Brian] Nissen, [Antonio] Peláez, [Rodolfo] Nieto, [Vicente] Rojo, [Arnaldo] Coen, [Gunther] Gerzso, [Alberto] Gironella”, según le dijo a la periodista Mireya Folch en 1975. Es decir, dos conjuntos de obra plástica ubicados en momentos históricos distantes, pero igualmente significativos: el comienzo del arte mexicano y la contemporaneidad. Es muy interesante pensar que Tamayo quería llenar por lo menos dos huecos puntuales que existían entonces: no había un museo de arte prehispánico en Oaxaca y menos uno de arte contemporáneo en todo el país. Como usted apunta, ni siquiera lo podíamos imaginar. Es decir, Tamayo no buscaba consagrarse, no le hacía falta, sin embargo, muchas veces tuvo que recalcar ante la prensa de la época que su propósito no era usar el museo para construirse “un mausoleo en su memoria”. Esto es a tal punto cierto que sabemos que, paradójicamente, en la colección del Museo Tamayo hay, de hecho, contadas obras del pintor. ¿Nos puede platicar un poco acerca de este episodio?

Creo que a las generaciones más jóvenes les costará trabajo imaginar cómo eran algunos aspectos de la vida cultural en México en los años ochenta, no suena lejos en el tiempo, sin embargo, los cambios de ahí a ahora fueron vertiginosos y la evolución en el pensamiento y los gustos fue exponencial. El entorno político, por ejemplo, era lo que [Mario] Vargas Llosa llamó con sibilina claridad “la dictadura perfecta”: un estado monolítico, aplastante, machista, endogámico, nacionalista.<sup>12</sup> Si era difícil acceder a información de lo que ocurría en el arte de América Latina, cuantimás lo que pasaba en los Estados Unidos o Europa.

Pocas publicaciones de difusión había para enterarse de esos procesos, además no al alcance de quienes éramos estudiantes. Alguna luz excepcional había en el Museo de Arte Moderno, en donde a veces podíamos ver algo que llegaba de fuera. En ese contexto asfixiante y provinciano era difícil imaginar la integración de un país como México al concierto de las naciones, al menos en lo que respecta al arte.

12 El 30 de agosto de 1990, el escritor peruano Mario Vargas Llosa hizo este controversial comentario como invitado de un debate llamado “El siglo XX: la experiencia de la libertad”, realizado con motivo de la caída del muro de Berlín y organizado por la revista *Vuelta*, que desde 1976 dirigía Octavio Paz.

Olga Tamayo mencionaba, en ocasiones, que Tamayo había llevado a México al mundo y que había traído el mundo a México, cosa que cifradamente era realidad. Como usted menciona, efectivamente Tamayo se movió, como en gran parte de su propia poética, entre dos polos opuestos, lo propio y lo otro, lo nuevo y lo antiguo, la tradición y la vanguardia. Así, esa dualidad que es recurrente en su obra, y en su pensamiento y acción, cobró también realidad en la creación de los acervos para sus museos: el de arte prehispánico en Oaxaca y el de arte contemporáneo en la Ciudad de México.

Respecto al acervo del Museo Tamayo, resulta oportuno citar al propio Tamayo argumentando la valía de algunos artistas mexicanos que en aquel momento estaban en proceso de formación y ya con algún reconocimiento institucional, o incluso internacional, que más adelante, en el momento de formar el acervo para el museo, iban a ser incorporados. En una entrevista de septiembre de 1965, realizada por Jacobo Zabudovsky, posteriormente publicada en el libro *Charlas con pintores*, Tamayo expresó: “La nueva generación de pintores es una de las más dotadas que ha habido en México, están tratando de hacer la pintura sin ninguna influencia exterior a ella. Le puedo mencionar varios nombres. Desde luego, Lilia Carrillo, que es una pintora muy, muy importante; su marido, el señor [Manuel] Felguérez; Gironella; hay un pintor de mi estado, poco conocido aquí, más conocido en París, y que me parece que es uno de los que más honor van a dar a México, se llama Toledo”.<sup>13</sup> Esto demuestra la congruencia de Tamayo, que más adelante, como usted cita de una entrevista con Folch, veinte años más tarde y con una firme confianza en el potencial y la fuerza de las nuevas generaciones de artistas mexicanos, que Tamayo pondría a dialogar estéticamente con los creadores internacionales que también incorporaría a la colección, que en conjunto formarían el acervo del museo. No todos los pintores que Tamayo menciona en la primera nómina que dictó a Mireya Folch quedaron incluidos en la colección, pues no incorporó a Rodolfo Nieto, Arnaldo Coen ni a Alberto Gironella.

Rufino Tamayo era un ser silencioso, le apodaban “la esfinge” por sus largos y en ocasiones incómodos silencios, sin embargo, sabemos de su pensamiento por las entrevistas, a veces lacónicas, que daba con alguna frecuencia. Sin embargo, de ahí se pueden dilucidar atisbos de su pensamiento. A mí me tocó conocer a un Tamayo ya mayor, más silencioso aún; aunque con el tiempo, cuando me fui haciendo como parte del funcionamiento de la casa, descubrí que ¡Tamayo platicaba! Y era ameno, ingenioso, resultaba incluso simpático y ligero, chispeante en la manera de narrar anécdotas y crónicas de experiencias propias y del entorno en que éstas habían ocurrido. En ocasiones, cuando se creaban condiciones para la plática, yo procuraba llevar el tema hacia el museo y la colección. A veces Olga desviaba la conversación hacia otros tópicos menos “aburridos”, como decía ella. En alguna de aquellas conversaciones, centradas en el museo y su colección, el maestro comentó que, desde su apreciación, había sido un intelectual cercano al presidente [Luis] Echeverría quien había puesto el cimiento del incordio en la apreciación de éste sobre la creación del museo. Fue ese escritor, sentenció Tamayo, quien mencionó que

13 Jacobo Zabudovsky, *Charlas con pintores. Dr. Atl, Siqueiros, Rivera, Tamayo, Cuevas, Dalí*, (Prólogo de David Alfaro Siqueiros, ilustraciones de José Luis Cuevas). Ciudad de México: Costa-Amic Editores, 1966.

lo que él quería era forjarse un mausoleo. Aunque habían otros argumentos que se habían esgrimido contra la apertura del museo, sobre todo el de que no era necesario tener un museo de arte internacional, teniendo, como se tenía, un museo en que se concentraba el trabajo de los artistas mexicanos que tanta gloria habían dado a la nación. Pero lo que más pesó en el ánimo de Tamayo fue el tema de la autoerección de un mausoleo para honrar su memoria a través de la creación del museo. El infundio cundió rápido y fue eficaz para desprestigiar las bondades del proyecto. Ante la creciente repetición del argumento, una de las primeras reacciones de Tamayo, tal vez incluso como una estrategia para abonar en la creación del museo en Chapultepec, fue quitar del acervo pensado para el museo, algunos de los lienzos destinados para a ese fin. Sólo dejó nueve óleos, un tapiz y algunas gráficas para representar su trabajo entre las más de trescientas piezas, que conformaron en un primer momento la colección. Sin duda, este hecho fue una pérdida de presencia del artista para el futuro museo y sus públicos.

En aquel momento, el acervo era ajeno al del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y la colección de obras que representaban a Tamayo estaba depositada en el Museo de Arte Moderno. Para facilitar la creación de esta colección oficial, los Tamayo habían vendido, el 28 de marzo de 1973, en un precio muy por debajo del mercado, una colección de veintinueve obras de caballete que Olga había guardado para su propia colección, las fechas de la factura de los cuadros incluyen obras desde 1925 hasta 1972. Actualmente, una vez incorporado el acervo del Museo Tamayo, el INBAL cuenta con cuarenta y nueve obras de caballete y tres murales, siendo así uno de los artistas mejor representado en las colecciones oficiales. Aunque esta colección es nutrida, y en cierto modo representativa de la trayectoria de más de setenta y cinco años de creación, hay una laguna de la producción de la década de los años cuarenta cuando Tamayo alcanzó un momento de primera madurez que resultó significativa en la configuración de un museo imaginario de la obra de Tamayo.

Un tema que quizá venga a colación sea la intensa cercanía de los Tamayo con André Malraux a su llegada a París, quien mantuvo una relación cercana y afectuosa con Olga más que con Tamayo. Olga recordaba que Malraux era de una inteligencia preclara y exquisita, sabía narrar procesos larguísimos y complicados en una charla ligera de sobremesa, pese a su tartamudeo que exasperaba a Olga; apreciaba el buen arte y había creado para sí lo que él llamaba un museo propio, formado de fotografías, recortes de publicaciones e impresos antiguos y modernos. Acaso, tal vez la idea del “museo imaginario” de Malraux haya sido una motivación más para la creación del Museo Tamayo. Pero Tamayo no mencionó nada de esto en la larga entrevista que le hizo Víctor Alba, seudónimo que usaba el periodista catalán Pere Pagès, donde mencionó por primera vez la idea de la creación de un museo de arte moderno para México. Esa entrevista, iniciada en 1950, fue ampliada y posteriormente publicada como libro, en 1958, con el título *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*.<sup>14</sup>

14 Víctor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, primera edición, Ciudad de México: Costa-Amic Editores, 1958; segunda edición, Ciudad de México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Oaxaca de Juárez: Amigos de Editorial Calamus, 2006.

Qué interesante todo esto que cuenta. Como dice, la década de los ochenta no es tan lejana y, sin embargo, hay lagunas profundas que han ido quedando y que han oscurecido nuestro entendimiento sobre las intenciones y los procesos que llevaron a Tamayo a luchar, literalmente, para fundar sus museos. Pero ahora me gustaría que me hablara más de usted. Ya que menciona que se “volvió parte del funcionamiento de la casa de los Tamayo”, sería interesante explorar esta vertiente y cómo desde ahí dio el salto para trabajar, desde el inicio, en el Museo Tamayo.

En realidad, fue al revés de como usted lo menciona, trabajé en el museo antes de entrar a la casa de los Tamayo. Cristina Gálvez me invitó a incorporarme a su equipo cuando la designaron directora del Museo Tamayo. Antes había trabajado en el Museo Nacional de Arte, donde ella era la subdirectora y yo un joven que llegó ahí para realizar su servicio social. Me designaron como asistente de la curadora general del MUNAL. Mi jefa era entonces Milena Koprovitz, quien me recibió para apoyarle en tareas de oficina; pronto se dio cuenta de mi interés por el arte colonial, me compartió lecturas y me asignó la tarea, entre otras, de elaborar fichas técnicas de la colección de pintura de los siglos XVII y XVIII. También ofrecía visitas guiadas, checaba inventarios y redactaba oficios. Cristina advirtió mi interés por el trabajo y pidió al administrador que, una vez cumplidas las horas de mi servicio social, me contratara. Cuando la nombraron directora del Museo Tamayo, me invitó a participar en esa nueva etapa de su trayectoria. Al principio, estaba renuente a ir a trabajar a ese recinto, pero comencé a ayudar a Cristina por las tardes, atendiendo los procesos burocráticos de la transición de entrega del museo por parte de la empresa Televisa a la Secretaría de Educación Pública y luego al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. No pensaba quedarme, pero paralelo a esto también conocí a los Tamayo. Al fin me quedé para apoyar en un proceso que comenzaba a ocurrir y, al poco tiempo, me vi incluido en el equipo que estaba trabajando en la realización de un magno homenaje nacional a Rufino Tamayo por sus setenta años de creación. Ese evento lo coordinaba Raquel Tibol. De hecho, antes de mí, hubo otros profesionales que iniciaron los trabajos en casa de los Tamayo. Olga tenía un temperamento de trato difícil y había tenido roces con esos miembros del equipo, quienes luego de algún episodio ya no siguieron trabajando en la casa de los Tamayo, sino sólo en el museo. Tibol, quien coordinaba el equipo, también era, como se sabe, exigente y disciplinada en extremo. Yo la conocía de tiempo atrás, así que desde que habló conmigo fue muy formal, me pidió profesionalismo, seriedad, disciplina, y puso énfasis en la puntualidad, condiciones necesarias para llevar a buen término los trabajos en aquella casa.

Yo cumplía cabalmente los acuerdos con la Tibol, pero al poco tiempo de asistir a casa de los Tamayo también fui increpado por la señora Tamayo. Una de esas mañanas veía yo con azoro un enorme mueble colonial en el que estaba colocada la colección de miniaturas de la señora de la casa: un auténtico gabinete de maravillas que atrapaba la mirada, pues era un grupo de objetos privilegiados. El primor de cada objeto, la energía que irradiaban, la calidad de todo aquello resplandecía formando un pequeño universo, un campo magnético que alegraba la vista y fortalecía el espíritu. Ahí estaban, con desconcertante armonía, las deidades de Ishtar, con sus enigmáticas y antiquísimas facciones; las mujercitas de Tlatilco; los juguetes chinos junto a los alfabetos bordados por niñas antiguas; las tablas de lotería jugadas hace siglos, alternando con

las esculturas de pequeño formato de Henry Moore y Linda Chadwick; las aristocráticas figuras de la isla de Jaina, compartiendo protagonismo con las estatuillas de Tanagra; inverosímiles relicarios italianos de plata; las reducidas esculturas totonacas dialogando con las misteriosas figuras de Mezcala; los juguetes de barro negro traídos del mercado de Oaxaca; las estrellas de Goeritz; los cocos labrados como encaje con sus bases de plata, los objetos de latón y alambre de [Alexander] Calder, y, en fin, todas las piezas juntas hacían las delicias de quien las apreciara cuando el mueble abría sus puertas, para mostrar su ecléctico tesoro de curiosidades. “¡Ya estás escogiendo qué te vas a robar!”, me increpó Olga cuando me sorprendió anonado ante su cámara de preciosidades. Sentí una gran incomodidad y enojo. En ese mismo instante me despedí precipitadamente y salí de la casa para dirigirme al museo. Cuando llegué a éste desde San Ángel, donde estaba la casa de los Tamayo, en el estacionamiento me esperaban Raquel Tibol y Cristina Gálvez. “¡Qué hizo usted, Juan Carlos!” —me increpó la maestra Tibol, con un tono de intenso furor—. “Está usted poniendo en riesgo un proyecto nacional. Habíamos hablado y usted no ha entendido nada. Vamos a que ofrezca una disculpa”. Yo, desconcertado y sintiendo culpa, subí en el auto de Cristina y enfilamos de vuelta a casa de los Tamayo. ¡Yo no iba a pedir una disculpa! —pensé en el trayecto—. Se acercaba la hora de la comida y llegamos a casa de los Tamayo: “Olga, aquí vienen a pedirte una disculpa. ¡Juan Carlos, hable, lo escuchamos!”. “Tengo una educación que me impide quitarle nada a un par de ancianos”, dije con cierta timidez, pero con convicción. Los ojos de Olga se abrieron desmesuradamente. Raquel me empujó, Cristina sorprendida pidió escucharme. “¡Pero si ya oímos que piensa que somos unos viejos!”, Tamayo, ven a oír lo que opinan de nosotros. “Pues sí, eso somos, y mejor pasemos a la mesa, ya es la hora de comer y tengo hambre”, resolvió parsimonioso Tamayo. “Eso somos, unos viejos” retomó Tamayo luego de la comida. Cristina insistió, “Escuchemos qué más tiene que decir Juan Carlos. Olga, Juan Carlos es nieto de Diego Rivera”, le informó, “¡Entonces sí que se quiere robar algo!”, dijo Olga, festiva. Tomé la palabra: regresaría a trabajar con la condición de que alguien de las confianzas de la señora Tamayo revisara mis cosas al final de cada jornada, “No, mijito, aquí las condiciones las pongo yo”, dijo enfática Olga. Tibol pidió que trabajara yo en el garaje, para evitar entrar a la casa. “Tienes la piel muy sensible y no aguantas bromas”, me dijo Olga, “pero me gusta que ves de frente y tienes sentido de la dignidad. Mañana empezamos a las nueve”. Esa fue mi novatada en la casa Tamayo. A partir de entonces, Olga comenzó a darme otro trato. Amable, considerado, amistoso, me pidió que le hablara de tú y que no le dijera señora Tamayo, sino Olga. Comenzamos a conversar y esto se hizo cada vez más frecuente sobre tópicos generales: un cuadro, algún catálogo, una fotografía, y pronto empecé a preguntar cosas específicas, primero sobre ella, su familia, su relación con Tamayo, la venta de los cuadros, etc. Le pregunté si existía un registro de las obras y los coleccionistas que las conservaban, “¿Tú crees que alcanza la vida para eso? Los cuadros cambian de manos, se heredan o se venden, los de los museos incluso”, dijo ella, “tuve una asistente que me ayudaba con eso, pero ahora no hay nadie que haga ese trabajo. Te cuento porque eres mi amigo”. Fue una de las primeras muestras de afecto que me dio Olga. “¿Por qué no hacemos sus memorias, Olga? Tiene una vida fascinante”, le dije. “¡Cómo crees que voy a ser entretenimiento para gente ociosa! ¡De ninguna manera!”. Una respuesta característica de ella, como también lo era el responder con la palabra, singularmente impostada y con tono enfático: “¡Naturalmente!”. Muchas

veces, para concluir una conversación que no fuera de su interés, formulaba la frase: “¡De eso, nada!”.

Decía antes que me convertí en parte del funcionamiento de aquella casa porque Olga me pedía, cada vez con mayor frecuencia, que atendiera o resolviera cosas que no atañían al trabajo del museo que estaba haciendo en su casa: “Contesta esa petición; diles que no, que ya apoyo otras cosas; ayúdame a que vean la gráfica que hay disponible; diles que el señor Tamayo está ocupado todo el año”. Pronto también la conversación se trasladó al jardín, donde a la una de la tarde cada día, se servían los aperitivos de la comida: los guacamoles y salsas del día, las viandas llegadas esa mañana desde Oaxaca que recibían como tributo del gobernador en turno. Ahí probé mezcales que parecían sofisticados coñacs, las tortillas azules, rosas, amarillas, verdes, extraños bichos guisados de maneras suculentas que eran preámbulo para las maravillosas comidas. “Hoy viene tal o cual persona, ¡te quedas!”. En las comidas y las sobremesas conocí a muchísima gente, las había importantes de la política, la cultura, el arte. Toda suerte de personas empoderadas en una esfera y otra, mexicanos y extranjeros. Así, en medio de conversaciones y comidas, fue fortaleciéndose una amistad que luego sería entrañable con Olga, así como una cercanía sutil y siempre respetuosa con el maestro Tamayo, quien al poco tiempo también me premió con su confianza: “¿Se puede quedar a leerme el periódico? Ayúdeme con los pinceles al final de la jornada”, me decía. En algunas ocasiones me pidió subir al estudio para ver cuadros terminados: “¿Qué le parece?”, me preguntaba, “¡Por favor deje que lo exhibamos en el museo mientras se seca o haya que entregarlo!”. Eso se hizo costumbre, el museo recibía los cuadros que terminaba el maestro antes de ser entregados.

Pronto esa convivencia se amplió a horas fuera del trabajo: acompañarlos al cine, ir con ellos al teatro, a ciertas inauguraciones. En alguna ocasión me solicitaron colgar un cuadro en su casa de Cuernavaca, donde también me quedé a comer para luego jugar cartas y, así, volverme otro invitado a ese sitio paradisíaco. En su edén privado era mucho más fácil establecer una conversación con Tamayo, la jardinería era una de sus distracciones preferidas y ese fue el primer tema de larga duración con el maestro. Sorprendía la vigencia sobre los temas de aquella actualidad, tenía opinión de todo, estaba al tanto de la política, de lo que se había publicado o se podía ver de arte en la ciudad. Me convertí pronto en un interlocutor de ambos. La agradable rutina incluía compartir caminatas en los alrededores de la casa, en México, por el barrio de San Ángel, en Cuernavaca, acompañarlos a visitas que hacían a sus amigos, como Abel Quezada o Natasha Gelman. Otras veces fuimos a la arena de lucha libre o veíamos por televisión las funciones de boxeo que entusiasmaban a Tamayo. Yo oía atento las conversaciones y con el tiempo también participé en ellas compartiendo mis opiniones. Tomé un curso para aprender a jugar cartas. Aunque mi fracaso fue tal que Tamayo bromeó sentenciando que “si cuidaba su colección como jugaba cartas, era mejor que me despidiera”.

Un capítulo de los que recuerdo con gran intensidad eran las frecuentes fricciones entre Raquel Tibol y Olga Tamayo. Las discusiones eran a veces ríspidas, Olga me ponía en medio, Raquel me quitaba de ahí. “¡Usted trabaje!”, me decía Tibol. Con ella también logré construir una larga y sólida amistad. Algunas tardes de fascinantes conversaciones, a veces compartidas con otras personas como Carmen Barrera, algunos pintores como Francisco Toledo, Fitzia Mendialdua, con críticos de arte como Luis Cardoza y Aragón, Jorge Alberto Manrique, Damián Bayón o Teresa del Conde, a quien



con cierta ironía Olga llamaba “la universitaria”; en fin, cada tarde una persona distinta que a veces llegaba desde la hora de la comida y se retiraba entrada la noche. En otras ocasiones la dinámica era más íntima, cenábamos en la cocina o en la recámara de Tamayo. A veces las fotografías en que aparecen ambos, o Tamayo solo, daban pie a sustanciosas conversaciones. Tamayo fue amigo de Irving Penn, de John Rawlings, de Arnold Newman, algunos de los fotógrafos más importantes de la época. Otras veces la historia de tal o cual cuadro disparaba la conversación: “Ese pertenece a la colección de los Vanderbilt, una familia de ricos; ese es un retrato de la editora de la revista *Vogue* en Nueva York”.

La música era protagonista permanente en ese ambiente, como un perfume, como una luz que se expandía por toda la casa: Glenn Gould, con sus “Variaciones Goldberg”, era una suerte de tema que se repetía en la casa Tamayo.

Olga me preguntaba con cierta frecuencia qué estaba leyendo y, a veces, el libro en turno se volvía tema. Cuando mencioné alguna novela de Gabriel García Márquez me comentó que él los visitaría esa semana y que me invitaba a comer con él. Fue una gran experiencia, llevé mi ejemplar de *Cien años de soledad* para que me lo firmara, es uno de mis tesoros bibliográficos. En aquella época se produjeron también largas conversaciones con Luis Cardoza y Aragón; Lía, su esposa, era una conversadora exquisita, su plática delicada, inteligente, llena de sabiduría, era afín a la finura de su físico. Alguna vez también gocé de la conversación con Carlos Mérida. Ese universo tan amplio, refinado, lleno de valores, era apenas un reflejo de la personalidad de los dueños de la casa, cordiales, atentos, generosos, participativos, comprometidos. Así fue como, poco a poco, con esfuerzo y constancia, logré primero la confianza y luego el afecto de los Tamayo, algo que siempre he considerado un regalo de la vida. Ese ayer de hace algunos años, que ya me es posible añorar, fue en sí mismo un tiempo teñido de su propia forma de nostalgia, pues estaba consciente de estar atestiguando la etapa final de dos vidas que luego, tenía la certeza, serían históricas, las de los Tamayo.

Gracias, maestro, por compartir con los lectores su experiencia al lado de esta singular pareja. Nadie como usted para relatar las vicisitudes de la casa y la vida de los Tamayo. Y, si le parece bien, podríamos cerrar esta fascinante conversación con unos apuntes acerca de su paso por el Museo Tamayo. Ahora que se cumplen cuarenta años de esta institución, sería interesante conocer su perspectiva sobre este museo que a cada tanto se ha renovado, pero siempre acompañando con gran relevancia la vida cultural de este país.

Mi visión sobre el Museo es la propia de alguien que ha pasado su vida profesional en el entorno de una misma institución. Tengo el convencimiento de haber sido útil, a veces propositivo, cuando las condiciones lo han permitido. Siento que cuando menos, he cumplido con una vocación de servicio a la sociedad, desde mi trinchera, de ser creativo y haber hecho bien las cosas que me corresponden. También he honrado la confianza y la memoria de los Tamayo siendo comprometido, hasta donde institucionalmente he podido, con sus colecciones, el trabajo del maestro y sus aportes al mundo del arte. También he tenido el acicate de lo emotivo, que me da fortaleza para, paralelamente a mi trabajo diario, realizar de manera constante alguna acción para organizar, clasificar, digitalizar, analizar el archivo que formó Olga Tamayo. Ese cúmulo

de documentos que pronto será el mapa de la vida de ese par de seres benéficos para la cultura de este país.

En una ocasión, casi al término de mi trabajo en aquella casa, Olga me invitó a cenar a un restaurante elegante, San Ángel Inn se llama el lugar, ella y yo solos. En la conversación de sobremesa dijo algo que atesoro con gratitud: “Cuando llegaste había un desconocido y montones de papeles, ahora hay una historia ordenada y un amigo para la vida”.

En una mirada retrospectiva a mi trayectoria, le concedo razón a Raquel Tibol, quien en diferentes momentos me dijo que “hacia lo urgente, pero no lo importante”; ese llamado de atención me alertó para estructurar más profesionalmente el trabajo con el archivo, dar más celeridad a ciertas acciones que luego no son las propias de mi actividad institucional: la estructuración de los archivos Tamayo para que en algún momento pueda pasar a formar parte del acervo del museo, ya sea desde su pertenencia al INBAL o bien desde la Fundación [Olga y Rufino] Tamayo, según quede en donación —decisión que habrá de tomar en un futuro ya próximo la familia del artista—. Cabe aclarar que ese archivo aún pertenece a la familia del artista y sólo una parte está en resguardo de la FORT. Fue por ello que, para lograr avances consistentes en este trascendente trabajo, solicité a la familia de Tamayo la contratación de un equipo que realizara esas tareas, mismas que yo coordino desde mi labor institucional. Estos desafíos requieren tiempo, paciencia y conocimiento, es un trabajo mineral, subterráneo, que se construye día a día, al que hay que dar dedicación y recursos financieros, que no siempre hay, por lo que se planeó que estos recursos se generen desde la oficina de derechos de autor de Tamayo. Cuando el archivo esté clasificado y digitalizado, permitirá que la familia decida la donación a cualquiera de las instituciones que resguardan la memoria del artista.

Dentro del museo he vivido las distintas formas y estilos de gobierno de los directores; desde que este recinto fue integrado a la Red Nacional de Museos que administra el INBAL, han pasado por la dirección ocho personas que han regido nuestra vida institucional. El paso de Cristina Gálvez duró más de doce años. Ella me invitó a esta aventura y, desde ese inicio, busqué ser útil, aportar conocimiento y trabajo profesional, comprometido, para fortalecer a la institución que representa a Tamayo y por reflejo a Olga, y que —por qué no decirlo— también me ha dado identidad y sentido de pertenencia a mí mismo.

En mi vida institucional, un capítulo de cierta complejidad, pero siempre grato para mí, fue haberme encargado de la Bienal Tamayo; este certamen y su resultado le importaba tanto al artista, que para mí fue un deber casi natural hacerme cargo de la coordinación de este evento. El desarrollo y mantenimiento de la Bienal de Pintura Rufino Tamayo fue una suerte de reto en el que Cristina Gálvez puso empeño para mantener, primero vivo y luego con la calidad que merece, el nombre del artista. Hubo momentos difíciles, pero siempre logramos transparencia y legitimidad en el certamen que hoy ha alcanzado cuarenta años de vida y la formación de una colección de pintura contemporánea para Oaxaca, herencia viva y vigente del artista para su estado. El trato cercano, en ocasiones intenso, con artistas y promotores culturales, ha derivado algunas veces en relaciones amistosas que aprecio y cultivo constantemente.

Mi pertenencia a la institución y el trabajo disciplinado y constante me ha permitido conformar equipos de colaboradores con los que he logrado, además de una formación y crecimiento profesional, vínculos personales que en algunos

casos se han tornado en amistades entrañables. Para cada proyecto, ya sea de la colección del museo o la obra de Tamayo, hemos buscado nuestra participación en los programas paralelos, desde la difusión hasta la impartición de conferencias y mesas de discusión, y sobre todo una vinculación con los diferentes públicos y las publicaciones que documentan las muestras.

Otro vínculo que ha propiciado el museo y mi apego a la obra de Tamayo se ha dado con los coleccionistas, personas de gran exigencia profesional con quienes he logrado establecer canales de comunicación y confianza, para lograr los préstamos institucionales de las obras de Tamayo que completan las lecturas que se proponen para cada proyecto. Delicado y complejo este capítulo de mi vida profesional, me ha deparado el conocimiento y el privilegio de poder estudiar obras que no están al alcance de la vista pública, el acceso a colecciones y domicilios en que se atesoran obras de arte y objetos singulares. Ese canal de comunicación en ocasiones me ha propiciado incluso privilegios como la amistad de algunos de estos coleccionistas.

En este lapso, tal vez breve para la institución, pero ya largo para una persona, he recibido honrosas ofertas para realizar otros trabajos, invitaciones para incorporarme a otras instituciones, algunas muy tentadoras. Desde encargos institucionales para llevar la dirección o la curaduría de otros museos, dentro del propio instituto y, en algunos casos, de los creados por la iniciativa privada y otras instituciones en diferentes estados de la República. Asimismo, he tenido invitaciones para incorporarme a equipos de trabajo fuera de México, lo mismo para grandes consorcios de venta de obra, como de apoyo a la creación de museos en los Estados Unidos, incluso alguna vez para integrarme al servicio diplomático exterior. Expreso lo anterior más desde un tono anecdótico que desde la nostalgia de lo que no fue. Siempre ha pesado más en mi ánimo, mi veneración por los Tamayo. La lealtad, la querencia y el apego para con ellos, me ha fortalecido para permanecer en el museo y avanzar en logros que lleven a buen término los proyectos que han enaltecido y puesto en evidencia importancia del maestro —aún vigente—, y otras labores que tengan como resultado el enriquecimiento de la presencia luminosa de Tamayo y Olga, para que sigan siendo inspiración de las siguientes generaciones mediante la difusión de su pensamiento y acción; a otro nivel, el cumplimiento de una promesa hecha en una complicidad fraterna que se tornó en un gran compromiso de vida y que he podido ir solventando poco a poco, y no por perfumadas evocaciones melancólicas sino por una vital fe en que el arte, la cultura y la belleza son alimentos necesarios para una vida mejor y que Tamayo nos las brindó de una manera contundente y generosa.

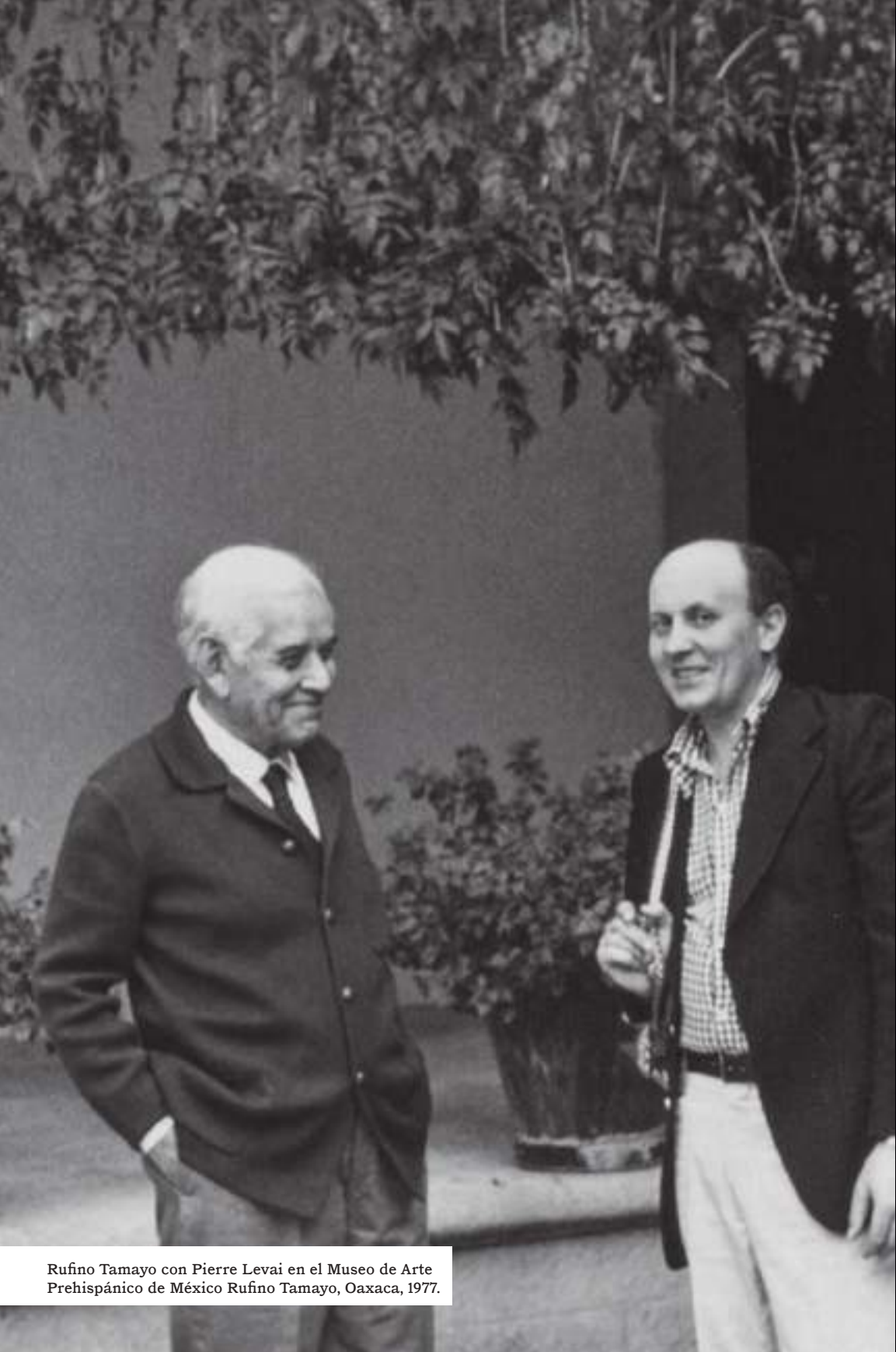
Este tiempo de confinamiento, y de conversación atenta con usted, María, una interlocución que siento un privilegio, me ha permitido lograr un recuento, una evaluación de mi paso por el museo, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y la vida de los Tamayo. Llego a la conclusión de que lo más valioso en este lapso de tiempo, en que he estado asociado a Tamayo y su universo, ha sido ser útil, haber aprendido a dialogar con las nuevas generaciones de públicos y colegas de trabajo, quienes me han retroalimentado y enseñado a escuchar y comprender que el sentido de la vida es servir.

Considero un privilegio trabajar en un lugar tan grato, saturado de energía, haciendo algo útil y trascendente, que es provechoso para la gente y que da sentido a mi propio paso por este tiempo y espacio que el museo me ha ayudado a llenar de satisfacción, y de cierta forma, de orgullo, de belleza y una sosegada y confortable emoción de haber cumplido.



Pierre Levai y Olga Tamayo, Oaxaca, 1977.





Rufino Tamayo con Pierre Levi en el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo, Oaxaca, 1977.





ÍNDICE  
ONOMÁSTICO\*

\* Las siguientes notas biográficas incluyen única y exclusivamente la información pertinente al tema y a los años que este libro abarca.

Juan Acha  
(Sullana, 1916–Ciudad de México, 1995)  
Crítico de arte, curador  
y subdirector del Museo de Arte  
Moderno (MAM) de 1972 a 1976.  
pp. 36, 46, 47, 56, 139, 140

Judith Alanís  
(Ciudad de México, 1956)  
Subdirectora de la Casa del Lago  
(UNAM) y jefa de Investigación  
y exposiciones del Museo Tamayo  
de 1986 a 1988.  
pp. 58, 62, 66, 141, 158

Luz del Amo  
(Ciudad de México, 1954–2017)  
Secretaria de la Fundación Olga y  
Rufino Tamayo (FORT) de 1989 a 2003.  
pp. 32, 57, 136

Fernando Arechavala  
(Ciudad de México, 1950)  
Subdirector del Museo Tamayo  
de 1986 a 1996.  
pp. 58, 65, 66, 146, 158

Magali Arriola  
(París, 1970)  
Colaboradora en el departamento  
de Educación de 1993 a 1995;  
curadora en jefe de 2010 al 2013;  
directora del Museo Tamayo  
desde 2019.  
pp. 9, 16, 34, 62, 75, 101, 117, 135,  
144, 148, 171, 176, 184, 189, 215

Emilio Azcárraga Milmo  
(San Antonio, 1930–Miami, 1997)  
Paula Cusi  
(Ciudad de México, 1951)  
Empresarios y coleccionistas.  
Emilio Azcárraga Milmo fue  
propietario y director de Grupo  
Televisa de 1972 a 1997 y socio  
fundador del Museo Tamayo.  
pp. 11, 15, 16, 22, 23, 26, 27, 28,  
29, 30, 44, 47, 51, 54, 55, 56,  
83, 88, 104, 105, 106, 107, 110,  
112, 118, 123, 126, 142, 176

Javier Barros Valero  
(Ciudad de México, 1947)  
Director general del INBAL  
de 1982 a 1986.  
pp. 139, 140

Gilberto Borja  
(Ciudad de México, 1961)  
Arquitecto y vicepresidente de la  
FORT de 1989 a 2003.  
pp. 32, 60, 68, 141

Juan José Bremer  
(Ciudad de México, 1944)  
Director general del INBAL  
de 1976 a 1982.  
pp. 20, 50

Magda Carranza  
(Ciudad de México, 1953)  
Curadora de proyectos especiales  
en el Museo Tamayo de 1983 a 1986;  
curadora del Centro Cultural/Arte  
Contemporáneo de 1986 a 1998.  
pp. 13, 16, 37, 106, 110, 124, 128

Teresa del Conde  
(Ciudad de México, 1938–2017)  
Historiadora, crítica de arte y  
directora del MAM de 1991 a 2001.  
pp. 57, 59, 61, 79, 139, 141, 243

Carmen Cuenca  
(Ciudad de México, 1958)  
Directora del Museo Tamayo  
de 2011 a 2014.  
pp. 14, 33, 187, 190, 210, 212, 213,  
215, 216

Tatiana Cuevas  
(Ciudad de México, 1975)  
Curadora del Museo Tamayo  
de 2005 a 2008.  
pp. 14, 16, 184, 197, 203, 204, 208

Olivier Debrouse  
(Jerusalén, 1952–Ciudad de México, 2008)  
Historiador del arte, escritor,  
crítico y curador.  
pp. 11, 12, 44, 47, 56, 58, 81, 82,  
84, 186, 187

Gustavo Díaz Ordaz  
(Puebla, 1911–Ciudad de México, 1979)  
**Presidente de México de 1964 a 1970.**  
pp. 12, 19

Luis Echeverría  
(Ciudad de México, 1922)  
**Presidente de México de 1970 a 1976.**  
pp. 20, 21, 83, 84, 85, 139, 239

Helen Escobedo  
(Ciudad de México, 1934–2010)  
**Artista y directora del MAM de 1982 a 1984.**  
pp. 63, 66, 129, 157

Víctor Flores Olea  
(Toluca, 1932–Acapulco, 2020)  
**Escritor y presidente fundador del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de 1988 a 1992.**  
pp. 61

Cristina Gálvez  
(Ciudad de México, 1952)  
**Directora del Museo Tamayo de 1986 a 1999.**  
pp. 12, 13, 14, 16, 32, 37, 109, 135, 136, 148, 175, 177, 183, 185, 205, 225, 229, 241, 242, 245

Lucía García Noriega  
(Ciudad de México, 1944)  
**Coordinadora editorial del Museo Tamayo de 1985 a 1986 y coordinadora de Investigación, Publicaciones, Difusión, Prensa y Relaciones públicas del Centro Cultural/Arte Contemporáneo A.C.**  
pp. 13, 16, 53, 106, 117, 129, 125

Margarita “Márgara” Garza Sada  
(Monterrey, 1925–2014)  
**Empresaria, filántropa y socia fundadora del Museo Tamayo.**  
pp. 16, 22, 26, 38, 43, 44, 47, 48, 49, 74, 83, 88, 98, 123, 124, 134, 141

Juan Andrés Gaitán  
(Toronto, 1973)  
**Director del Museo Tamayo de 2016 a 2019.**  
pp. 14, 34, 215, 216

Fernando Gamboa  
(Ciudad de México, 1909–1990)  
**Subdirector general del INBAL de 1946 a 1953; director del MAM de 1972 a 1981; y primer director del Museo Tamayo.**  
pp. 12, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 60, 63, 67, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 90, 92, 93, 96, 108, 116, 118, 123, 139, 162, 164, 229, 235, 237

Roberto Garibay  
(Durango, 1921)  
**Director del Museo del Palacio de Bellas Artes de 1974 a 1979.**  
pp. 139

Jacques Gelman  
(San Petersburgo, 1909–Cuernavaca, 1986)  
Natasha Zahalka  
(Prostejov, 1912–Cuernavaca, 1998)  
**Fundadores de la Colección Jacques y Natasha Gelman, una de las más importantes colecciones mexicanas de arte del siglo XX.**  
pp. 54, 105, 107, 243

Julieta González  
(Caracas, 1968)  
**Curadora del Museo Tamayo de 2012 a 2015.**  
pp. 14, 16, 187, 197, 212, 214

Teodoro González de León  
(Ciudad de México, 1926–2016)  
**Arquitecto del Museo Tamayo.**  
pp. 15, 19, 33, 44, 83, 84, 89, 138, 141

Jorge Guadarrama  
(Ciudad de México, 1939)  
**Museógrafo y asistente de Fernando Gamboa.**  
pp. 12

Magala Güereca  
(s.d.)  
**Directora interina de Promotora Cultural A.C., un espacio operado por Grupo Industrial Alfa en Monterrey y encargada del Museo Tamayo en 1981, unos meses antes de la salida de Grupo Alfa del museo.**  
pp. 26, 49, 51, 88, 124

Carlos Hank González  
(Santiago Tianguistenco, 1927–2001)  
**Regente del Distrito Federal de 1976 a 1982.**  
pp. 24, 123

Sofía Hernández Chong Cuy  
(Mexicali, 1975)  
**Directora del Museo Tamayo de 2009 a 2011.**  
pp. 14, 32, 33, 174, 188, 210, 212

Willy Kautz  
(São Paulo, 1975)  
**Curador del Museo Tamayo de 2012 a 2013.**  
pp. 14, 16, 171, 181, 187, 203, 204, 205

Pierre Levai  
(Biarritz, 1937)  
**Socio de la galería Marlborough desde 1972 y presidente de su sede en Nueva York de 1998 a 2020.**  
pp. 42, 45, 81, 82, 94, 124, 235, 237, 247, 248

Robert “Bob” Littman  
(Nueva York, 1940)  
**Director del Museo Tamayo de 1984 a 1986.**  
pp. 13, 16, 29, 30, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 101, 102, 110, 125, 128, 129, 139, 163, 164, 176, 181

José López Portillo  
(Ciudad de México, 1920–2004)  
**Presidente de México de 1976 a 1982.**  
pp. 18, 21, 22, 26, 40, 43, 48, 50, 85, 96, 118

Gabriela Eugenia López Torres  
(Ciudad de México, 1962)  
**Investigadora de 1988 a 1991; jefa de Proyectos Especiales de 1991 a 1993; jefa de Servicios Educativos y Difusión de 1994 a 1998; y subdirectora del Museo Tamayo de 1998 a 1999.**  
pp. 58, 66, 158

Miguel de la Madrid  
(Colima, 1934–Ciudad de México, 2012)  
**Presidente de México de 1982 a 1988.**  
pp. 29, 50, 142

Jorge Alberto Manrique  
(Ciudad de México, 1936–2016)  
**Crítico e historiador del arte; director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM de 1974–1980; director del Museo Nacional de Arte (MUNAL) de 1982 a 1983; y del MAM de 1987 a 1988.**  
pp. 59, 61, 141, 157, 243

Teresa Márquez  
(Londres, 1936)  
**Directora del Museo Tamayo 1999 a 2001.**  
pp. 14, 32, 146, 175, 177

Ramiro Martínez  
(San Antonio, 1956)  
**Director del Museo Tamayo de 2002 a 2009.**  
pp. 14, 32, 180, 182, 202, 203, 206, 210

José Luis Martínez Ramírez  
(Atoyac, 1918–Ciudad de México, 2007)  
**Escritor y director general del INBAL de 1964 a 1970.**  
pp. 79, 91

Thomas M. Messer  
(Bratislava, 1920–Nueva York, 2013)  
**Director del Guggenheim Museum de Nueva York de 1961 a 1988.**  
pp. 48, 90, 91

<p><b>María Minera</b> (Ciudad de México, 1973) <b>Crítica de arte.</b> pp. 14, 16, 221</p>	<p><b>Manuel Reyero</b> (Puebla, s.d.) <b>Arquitecto, coleccionista y escritor.</b> pp. 47, 235</p>	<p><b>Carla Stellweg</b> (Bandung, 1942) <b>Curadora independiente y directora adjunta del Museo Tamayo de 1980 a 1981.</b> pp. 12, 13, 16, 17, 18, 24, 26, 37, 40, 75, 76, 78, 79, 92, 96, 214, 217, 218, 237</p>	<p><b>Ana Zagury</b> (Ciudad de México, 1942) <b>Directora de exposiciones del Museo Tamayo de 1982 a 1986 y directora curatorial del Centro Cultural/Arte Contemporáneo de 1986 a 1996</b> pp. 13, 16, 53, 62, 106, 110, 112, 117, 163</p>
<p><b>Humberto Moro</b> (Guadalajara, 1982) <b>Subdirector artístico y curador senior del Museo Tamayo de 2020 a 2021.</b> pp. 16, 196, 197</p>	<p><b>Françoise “Pancha” Reynaud</b> (Ciudad de México, 1952) <b>Historiadora del arte, galerista y directora operativa del Museo Tamayo de 1982 a 1986.</b> pp. 13, 16, 27, 28, 50, 51, 53, 54, 106, 117, 163</p>	<p><b>Raquel Tibol</b> (Basavilbaso, 1923–Ciudad de México, 2015) <b>Historiadora del arte, periodista y crítica de arte.</b> pp. 48, 59, 61, 79, 83, 141, 142, 143, 145, 162, 235, 241, 242, 243, 245</p>	<p><b>Gabriel Zaid</b> (Monterrey, 1934) <b>Poeta, ensayista y colaborador de la <i>Revista de Bellas Artes</i>.</b> p. 50</p>
<p><b>Tobias Ostrander</b> (Boston, 1970) <b>Curador del Museo Tamayo de 2001 a 2009.</b> pp. 14, 16, 171, 181, 182, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 215</p>	<p><b>Gaspar Rionda</b> (Ciudad de México, 1942) <b>Vicepresidente de Relaciones Artísticas de Televisa de 1973 a 1998; supervisor de la construcción del Museo Tamayo; y tesorero de la FORT de 1989 a 2002.</b> pp. 16, 32, 123, 124, 126</p>	<p><b>Graciela de la Torre</b> (Ciudad de México, s.d.) <b>Directora del MUNAL de 1989 a 2003 y directora de Artes Visuales de la UNAM de 2003 a 2020.</b> p. 68</p>	
<p><b>Mauricio de la Paz</b> (Ciudad de México, 1946–2002) <b>Director general de la FORT de 1989 a 1998.</b> pp. 32, 57, 60, 68</p>	<p><b>Osvaldo Sánchez</b> (La Habana, 1958) <b>Director del Museo Tamayo de 2001 a 2002.</b> pp. 14, 32, 82, 172, 176, 180, 183, 184, 186, 191, 207, 212, 215, 216</p>	<p><b>Rafael Tovar y de Teresa</b> (Ciudad de México, 1954–2016) <b>Director del INBAL de 1991 a 1992 y presidente CONACULTA de 1992 al año 2000.</b> pp. 58, 61, 68, 138</p>	
<p><b>Juan Carlos Pereda</b> (Ciudad de México, 1957) <b>Historiador del arte y subdirector de Colecciones del Museo Tamayo desde 1986.</b> pp. 14, 16, 37, 141, 143, 158, 162, 185, 186, 187, 213, 221, 233, 235</p>	<p><b>Guillermo Santamarina</b> (Ciudad de México, 1957) <b>Curador independiente; investigador del Museo Tamayo de 1986 a 1987.</b> pp. 14, 16, 37, 151, 156, 157, 159, 160, 161, 164, 165, 177, 209</p>	<p><b>Andrea Valencia</b> (Ciudad de México, 1987) <b>Curadora asociada del Museo Tamayo desde 2020.</b> pp. 16, 75, 101, 117</p>	
<p><b>Daniela Pérez</b> (Ciudad de México, 1980) <b>Curadora del Museo Tamayo de 2007 a 2011 y subdirectora artística de 2015 a 2017.</b> pp. 14, 16, 184, 197, 198, 204, 208, 210, 215</p>	<p><b>Paola Santoscoy</b> (Ciudad de México, 1974) <b>Curadora del Museo Tamayo de 2004 a 2007.</b> pp. 14, 16, 184, 197, 203, 204</p>	<p><b>Andrés Valtierra</b> (Ciudad de México, 1988) <b>Curador asociado del Museo Tamayo desde 2015.</b> pp. 16, 151</p>	
<p><b>Taiyana Pimentel</b> (La Habana, 1967) <b>Curadora del Museo Tamayo de 1999 a 2001.</b> pp. 14, 16, 146, 171, 177, 178</p>	<p><b>Julio Scherer</b> (Ciudad de México, 1926–2015) <b>Periodista, escritor y director del periódico <i>Excélsior</i> de 1968 a 1976.</b> pp. 48, 82</p>	<p><b>Abraham Zabludovsky</b> (Ciudad de México, 1924–2003) <b>Arquitecto del Museo Tamayo.</b> pp. 15, 19, 44, 83, 84, 89, 126, 138, 141</p>	
<p><b>Alberto Raurell</b> (La Habana, 1948–Ciudad de México, 1983) <b>Director del Museo Tamayo de 1982 a 1983.</b> pp. 13, 16, 27, 51, 53, 68, 104, 105, 114, 122, 124, 125, 139, 179</p>	<p><b>Patricia Sloane</b> (Ciudad de México, 1951) <b>Galerista y gestora cultural.</b> pp. 16, 37, 183</p>		



Autor no identificado,  
cortesía Carla Stellweg  
pp. 17; 76–78; 136–137;  
217–219

Autor no identificado  
p. 35

Autor no identificado,  
Fondo Armando Cristeto,  
cortesía Centro de  
Documentación Arkheia  
MUAC (DiGAV–UNAM)  
pp. 36; 69–71

Autor no identificado,  
cortesía Colección y  
Archivo Fundación Televisa  
pp. 100; 102–104;  
113–15; 122; 150

© Rafael Doniz, cortesía  
Colección y Archivo  
Fundación Televisa  
pp. 40–41; 96–97;  
118–119; 130–131;  
147

Autor no identificado,  
cortesía Archivo Tamayo  
pp. 42; 74; 94–95;  
98–99; 120–121;  
134; 220; 222–224;  
247–249

Autor no identificado,  
cortesía CENDOC  
Museo Tamayo  
pp. 72–73; 132–133;  
138; 148–149;  
167–170; 172–173;  
193–195; 202

© Francisco Cruz, cortesía  
Archivo Tamayo  
pp. 38–39

© Francisco Cruz, cortesía  
CENDOC Museo Tamayo  
pp. 152–154

© Melissa Dubbin, cortesía  
CENDOC Museo Tamayo  
p. 174

© Dora Moro, cortesía  
Humberto Moro  
p. 196

Autor no identificado,  
cortesía Daniela Pérez  
pp. 198–199

© Paolo Montalvo, cortesía  
CENDOC Museo Tamayo  
pp. 201–201

TAMAYO40:  
COCODRILOS EN LA POZA  
Los orígenes del Museo Tamayo  
en voz de sus protagonistas

Publicado con motivo del  
cuarenta aniversario  
del Museo Tamayo.

29 de mayo, 2021

Magali Arriola  
Andrea Valencia  
Editoras

Andrea Valencia  
Andrés Valtierra  
Investigación histórica

Mónica Oliva  
Julio Álvarez  
Investigación iconográfica

Andrea Cuevas  
Coordinación editorial

Estudio Herrera  
Maricris Herrera  
Israel Hernández, Andrea Volcán  
Diseño y formación

Aída Cantú Artigas  
Corrección de estilo  
y supervisión editorial

Natalie Espinosa  
Traducción del inglés de la  
conversación “Sabía que eras  
famoso pero no entendía por qué”

Camila Casas Hernández  
Sebastián Marical Yáñez  
Saúl Pérez Quiroz  
Servicio social

Primera edición, 2022

© 2022 Museo Tamayo  
Paseo de la Reforma y Gandhi s/n  
Bosque de Chapultepec, 11580  
Miguel Hidalgo, Ciudad de México

RM Verlag, S.L.  
C/Loreto 13-15 Local B  
08029, Barcelona, España

Editorial RM S.A. de C.V.  
info@editorialrm.com  
www.editorial.rm

ISBN RM Verlag  
978 84 19233 02 8

Depósito legal  
B 1670-2022  
RM #443

Impreso en España

Todos los derechos reservados.  
Se prohíbe la reproducción total o parcial  
sin la previa autorización por escrito del  
Museo Tamayo y el titular de los derechos.  
Hemos hecho todo lo posible por  
contactar a quienes poseen los derechos  
de autor de las imágenes y obras escritas.  
Cualquier error u omisión será corregido  
en la próxima edición.

Las opiniones vertidas en este libro  
son responsabilidad exclusiva de  
quienes las emiten.



CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

MUSEO TAMAYO

FUNDACIÓN  
OLGA Y RUFINO TAMAYO

RM

SECRETARÍA  
DE CULTURA  
Alejandra Frausto  
Secretaria de Cultura

Marina Núñez Bernalova  
Subsecretaria de  
Desarrollo Cultural

Omar Monroy Rodríguez  
Titular de la unidad  
de Administración y  
Finanzas

Isaac Macip Martínez  
Director general de  
Comunicación Social  
y vocero

INSTITUTO NACIONAL  
DE BELLAS ARTES  
Y LITERATURA  
Lucina Jiménez  
Directora general

Dolores Martínez Orralde  
Subdirectora general  
de Patrimonio  
Artístico Inmueble

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión  
y Relaciones Públicas

Mariana Munguía Matute  
Coordinadora  
Nacional de Artes  
Visuales

MUSEO TAMAYO  
ARTE CONTEMPORÁNEO  
Magali Arriola  
Directora

Humberto Moro  
Subdirector artístico

Juan Carlos Pereda Gutiérrez  
Subdirector  
de Colecciones

Karla E. Hernández Becerra  
Subdirectora  
administrativa

Martha Sánchez Fuentes  
Subdirectora técnica

Regina Elías  
Coordinación  
de Dirección

Silvia Sánchez  
Coordinación  
de eventos

Felipe González  
Coordinador  
de cursos

Armando Estrada Rojas  
Auxiliar

CURADURÍA  
Andrés Valtierra  
Curador asociado

Andrea Valencia  
Curadora asociada

SUBDIRECCIÓN  
DE COLECCIONES  
Mónica Ruiz  
Jefa de Registro  
y Control de obra

Yod García  
Asistente de Registro  
y Control de obra

Yisel Rahal  
Asistente  
de Colecciones

Enrique Posadas  
Encargado de bodega  
de acervo

DESARROLLO  
Mara Ortega  
Jefa de Desarrollo

EDUCACIÓN  
Jaime Ruiz  
Jefe de Educación

Rubí Gokigenyo  
Coordinadora  
de Educación

Ana Paula Oviedo  
Accesibilidad  
e inclusión

Mónica Oliva  
Centro de  
Documentación

Camila Casas Hernández  
Sebastián Mariscal Yáñez  
Servicio social

Saúl Pérez Quiroz  
Equipo de voluntarios

DIFUSIÓN  
Victoria Cornejo  
Coordinadora  
de Difusión

DISEÑO  
Marco A. Rodríguez  
Jefe de Diseño

ADMINISTRACIÓN  
Julieta Islas Solís  
Hilda Islas Solís  
Recursos financieros

Verónica Miranda  
Recursos humanos

Octavio Villaescusa  
Recursos materiales

Delia Velázquez Gama  
Gestión documental  
y Archivo de  
transparencia

Hortencia Morán Balderas  
Verónica Arrieta  
Taquilla

Gabriel Nieto Santuario  
Daniel Patiño Arellano  
Wendy Arriaga  
María del Carmen Piñal  
Personal de apoyo

Óscar Molina Camacho  
Daniel Jiménez  
Antonio Ovalle Martínez  
Miguel Ovalle Martínez  
Olivo Sotero Álvarez  
Estacionamiento

MUSEOGRAFÍA  
Rodolfo García Lara  
Jefe de museografía

Jorge Alvarado Arellano  
Carlos Maldonado Bravo  
Daniel Reyes Ramírez  
Pablo Servín Ángel  
Equipo de montaje

MEDIOS AUDIOVISUALES  
Jacobo Isaac  
Horowich Sánchez  
Jefe de Medios  
audiovisuales

Juan Martín Chávez Vélez  
Equipo de Medios  
audiovisuales

MANTENIMIENTO  
Andrés Rivera Arrieta  
Jefe de  
Mantenimiento

Daniel Lescas Rojas  
Jorge Luis Sánchez Ramos  
Equipo de  
Mantenimiento

SEGURIDAD  
Alfredo Espíndola Vélez  
Jefe de Seguridad  
y Vigilancia

Alfonso Alvarado Arellano  
Equipo de Seguridad

TIENDA TAMAYO  
Felipe González  
Victoria Martínez Villar  
Yuridzi Amado Mendoza

DERECHOS DE AUTOR  
DE RUFINO TAMAYO  
María Eugenia  
Bermúdez de Ferrer  
Iliana Sánchez Gallegos  
Julio Álvarez

FUNDACIÓN OLGA  
Y RUFINO TAMAYO A. C.  
Aimée Labarrere  
de Servitje  
Presidenta

Vanessa Ifergan  
Vicepresidenta

Sonya Santos  
Directora

María Antonieta Hernández  
Administración

Aimée Labarrere  
de Servitje  
María Eugenia  
Bermúdez Flores  
Rosa María  
Bermúdez Flores  
Fernando Chico Pardo  
Francisco Agustín  
Coppel Luken  
Carlos Hank Rhon  
Eugenio López Alonso  
Alejandro Ramírez Magaña  
Jerónimo Gaxiola Balsa  
Marcos Enrique  
Dau Íñiguez  
Fabián Gosselin  
Ismael Reyes Retana  
Vanessa Ifergan  
Arturo Filio

Eugenia Braniff  
Garza Lagüera  
David Jassan Rosas  
Alejandra Servitje  
Patronos

Armando Beltrán  
Carmen Sierra  
Enrique y Beatriz Vainer  
Asociados

Jaime Zabludovsky Kuper  
Miembro honorario

CONSEJO  
INTERNACIONAL  
José Antonio Alcántara  
Marcela Ciacci  
Luisa Fernanda Espinosa  
Christian Just Linde  
Catherine Petitgas  
George y Swantje von Werz  
Miembros

CÍRCULO  
CONTEMPORÁNEO  
María Eugenia Cadena  
María Fernanda Castillo  
China Cerrillo y Madelaine  
Lowenthal  
Mauricio de la Garza  
Fátima González y Alejandro  
Jassan  
Bettina Kiehnle Garza  
Anuar Maauad  
Ana Paula de Haro  
Marcos Ruiz  
Tatiana Peralta  
Sofía Servitje  
Fernanda Vázquez Chelius

## AGRADECIMIENTOS

A todos los artistas, curadores, galeristas, gestores y demás personas que nos compartieron sus memorias para reconstruir esta historia y que nos apoyaron amablemente con archivos, documentos e información para trazar el camino que ha seguido el Museo Tamayo a lo largo de sus cuarenta años.

Víctor Acuña, Julio César Álvarez García, Carlos Aransay, José Arce, Emilio Azcárraga Jean, Antonia Bergamin, María Elena Bermúdez, María Eugenia Bermúdez, Rosa María Bermúdez, Vicente y Priscilla Bermúdez, Diego Berruecos, Nina Bingel, Patricia Brambila, Isadora Callens, Magda Carranza, Camila Casas Hernández, Andrés Castañeda, Duani Castelló, Javier Castrejón, Ricardo Castro, Gerardo Cedillo, Fernando Chico Pardo, Dolores Cobielles, Laura Cohen, Armando Colina, Lynne Cooke, Isabel y Agustín Coppel, Lourdes Cruz González Franco, Tatiana Cuevas, Andrea Di Castro, José Julio Díaz Infante, Betty Duker, Mireya Escalante, Sharon Fastlitch, Mauricio Fernández, Vanesa Fernández, Gustavo Fuentes, Carmen Gaitán, Roberto Galewicz, Cristina Gálvez, Patricia Gamboa, Pilar García, Lucía García Noriega, Agustín Garza, Amanda de la Garza, Magnolia de la Garza, Jerónimo Gaxiola, Julieta González, Diego González de León, David Gray, Xavier Guzmán, Sol Henaro, Teresa Iturralde, Lucina Jiménez, Andrew Kachel, Inés Katzenstein, Willy Kautz, Peter Kloser, Alicia Lebrija, Robert Littman, Marlene Malagón Bolaños, Patricia Martín, Dolores Martínez, Moisés y Rafael Micha, María Minera, Daniel Miranda Cano, Paloma Morales, Alejandra Moreno, Octavio Murillo Álvarez de la Cadena, Paolo Montalvo, Mariana Munguía, Roman Ondak, Tobias Ostrander, Tatiana Peralta, Daniela Pérez, Saúl Pérez Quiroz, Juan Antonio Pérez Simón, Amalia Pica, Taiyana Pimentel, Natalia Pollak, Laura Ramírez Rasgado, Rosa María Rodríguez, Dulce Reinoso Rosales, Adelfo Regino Montes, Ismael Reyes Retana, Françoise “Pancha” Reynaud, Gaspar Rionda, María del Carmen Robledo Álvarez, Antonio Rodríguez, Lourdes Romano, Laura Sánchez, Iliana Sánchez Gallegos, Guillermo Santamarina, Paola Santoscoy, José Luis de los Santos Ramón, Aimée Labarrere de Servitje, Andrés Siegel, Carlos Silva Cázares, Patricia Sloane, Lourdes Sosa, Carla Stellweg, Elisa Téllez, Graciela Téllez Trevilla, Ellery Tiburcio Bautista, Daniela Uribe, Jaqueline Vargas, Pablo Vargas Lugo, Eduardo Villareal, Lawrence Weiner, Sandra Weisenthal, Jaime Zabudovsky, Ana Zagury, Andrea Zapata.



Bloomberg  
Philanthropies

cibanamex  
Compromiso Social  
Fomento Cultural Banamex, A.C.

Fundación  
Televisa





COCODRILOS EN LA POZA. Los orígenes del Museo Tamayo en voz de sus protagonistas es parte de **TAMAYO40**, una colección de publicaciones realizadas con motivo del cuarenta aniversario del Museo Tamayo. Este libro se terminó de imprimir en enero de 2022 en los talleres de Brizzolis, Madrid. Con un tiraje total de 1,250 ejemplares en su edición en español, impreso sobre papeles Munken Lynx Rough y Arcoprint Milk. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Unica 77, Century Schoolbook Mono y Catalogue.

## TAMAYO40

- I. MAS ALLÁ DE LOS ÁRBOLES
- II. COCODRILOS EN LA POZA  
Los orígenes del Museo Tamayo  
en voz de sus protagonistas
- III. OTRA LARGA HISTORIA CON MUCHOS NUDOS
- IV. FACSÍMIL

