



HAY MÁS RUTAS QUE LA NUESTRA

Las colecciones de Tamayo después de la modernidad

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

Olivier Debroyse, 2001

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

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

Hay más rutas que la nuestra se concibe como un campo de tensiones estéticas entre las colecciones del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, en Oaxaca, y la de este museo de arte internacional.

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

La selección de obras se inclina por las cualidades pictóricas matéricas, la ambivalencia entre abstracción y figuración precolombinas, las técnicas artesanales, como también los paisajes rurales, populares y mediáticos de los anuncios y los rótulos urbanos. Por otra parte, la presentación del tapiz de gran formato, *Henequén rojo y negro*, de Josep Grau-Garriga (1981), aunado al *Mural Sol*, de Gabriel Orozco (2000), y el *Muro Baleado* de Teresa Margolles (2009), incitan a pensar otras narrativas después de la modernidad cosmológica y universal de los contemporáneos de Tamayo. De forma general, las relaciones entre estas obras despliegan –más que una historiografía– otras rutas, posturas y modelos estéticos que se confrontan al tiempo que muestran, desde los lenguajes internacionales del arte, complejas “realidades sociales”.



Teresa Margolles. *Muro Baleado*, 2009. Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA - Conaculta

“Me parece que los numerosos discursos acerca de la memoria histórica y su representación pasan por alto muy a menudo la relación complementaria que existe entre la realidad y los museos. El museo no es secundario a la historia “real”, y tampoco es una mera reflexión y documentación de lo que “realmente” pasó fuera de sus paredes de acuerdo con las leyes autónomas del desarrollo histórico. Lo contrario es verdad: la “realidad” misma es secundaria en relación al museo –lo “real” puede ser definido sólo en comparación con la colección del museo. Esto significa que un cambio en la colección del museo produce un cambio en nuestra percepción de la realidad misma –después de todo, la realidad puede ser definida en este contexto como una suma de todas las cosas que aún no han sido coleccionadas.”

Boris Groys¹

¹ Las citas de Boris Groys, teórico de arte alemán, provienen de su texto *Sobre lo nuevo*. La referencia a este autor en particular se debe a que esta exposición tiene como parte de su programa un seminario con él.

Esta selección recoge pinturas modernas y también las nuevas adquisiciones contemporáneas del Museo Tamayo. Los acercamientos que colocan en juego las similitudes y las diferencias entre estas obras incitan a la pregunta de cómo los museos, sus colecciones y el arte en general instituyen modelos estéticos para negociar con la realidad. El énfasis en aspectos texturales y los símbolos, aunado a los objetos apropiados –y la aparente contradicción entre la fotografía realista de Bill Brandt al lado del Manifiesto de la “ruta única” de Siqueiros– revela contrastes entre la experiencia estética de las obras y la “realidad” externa al museo que éstas enmarcan.

La exposición pone de relieve el juego de fuerzas entre la realidad interna y externa al museo. De este modo cuestiona los acercamientos y las configuraciones de lo real, sea en la sujeción mistificadora de la modernidad en relación con las culturas arcaicas, o bien en las intromisiones de la realidad que las obras contemporáneas introducen al museo. Entre las obras y las texturas, las figuras, los símbolos y los objetos se entretejen experiencias que acercan y alejan a la realidad, mistifican el pasado, o renuncian a las cosmovisiones de lo popular y lo prehispánico.

Después de la modernidad, el museo es un contexto de combinación entre imágenes universales y las visiones parciales que pueden tanto sublimar como desmitificar la relación del arte con el mundo.

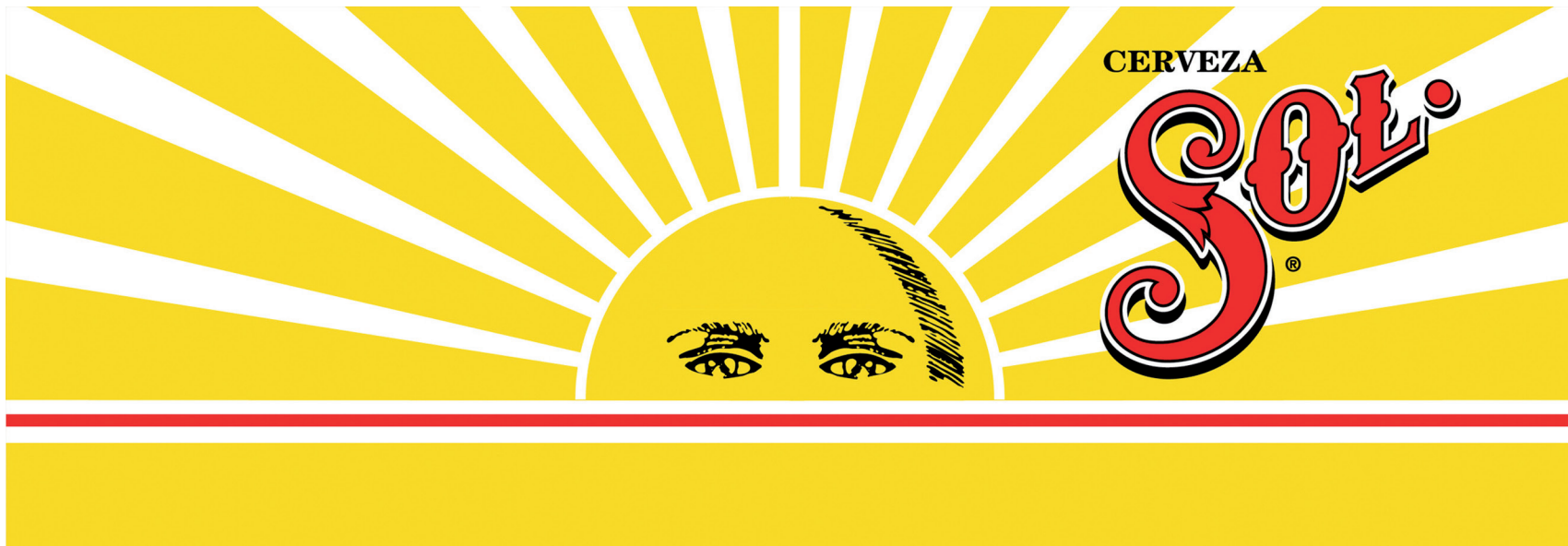
“La diferencia entre las estrategias del arte tradicional, del modernista y del contemporáneo es, en consecuencia, relativamente fácil de describir. En la tradición modernista, el contexto del arte era considerado como estable –era el contexto idealizado del museo universal. La innovación consistía en poner una nueva forma, una nueva cosa dentro de ese contexto estable. En nuestro tiempo, el contexto se ve como algo cambiante e inestable. Por tanto, la estrategia del arte contemporáneo consiste en la creación de un contexto específico que pueda hacer que una determinada forma o cosa parezca otra, nueva e interesante –aunque esta forma ya haya sido coleccionada anteriormente.”

Boris Groys

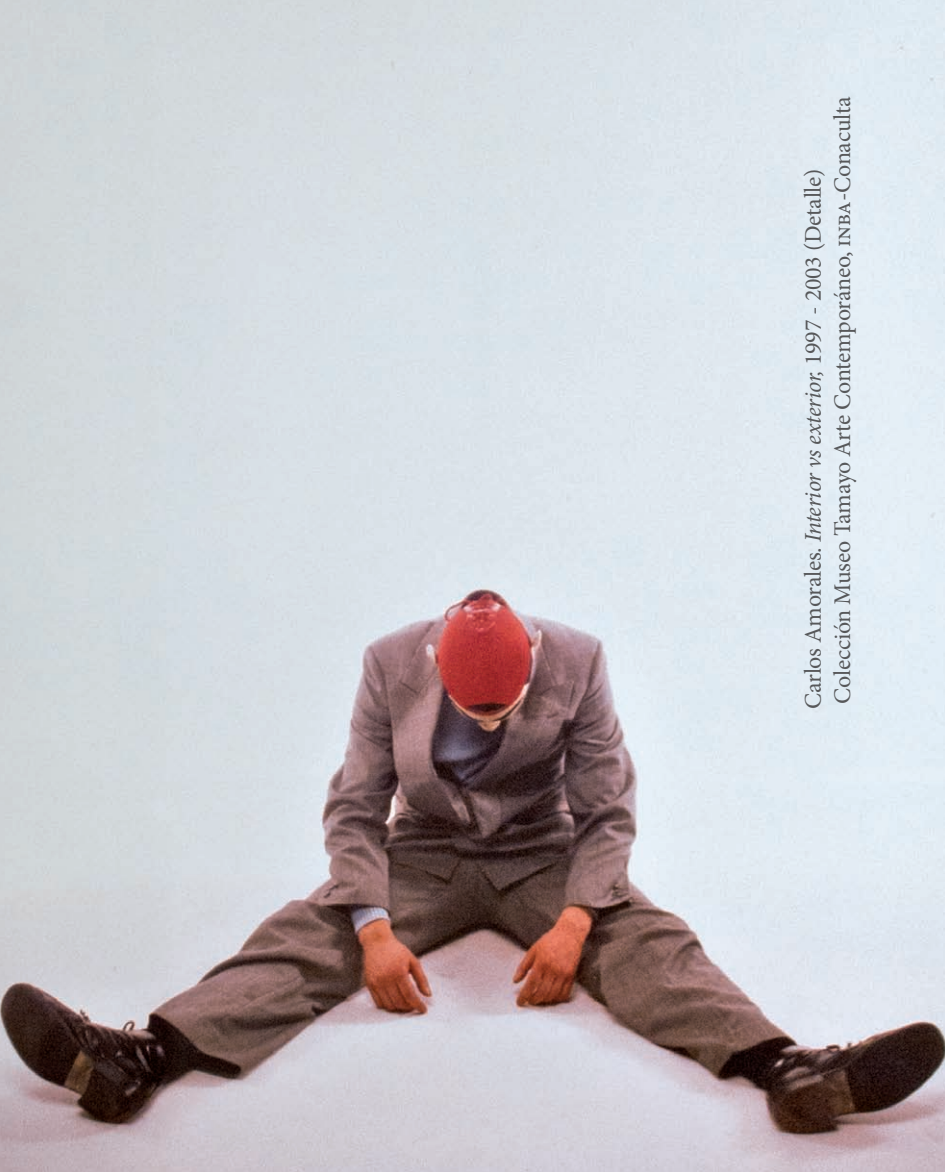
Las pinturas modernas de la colección del Museo Tamayo introducen valores arcaicos que desdeñan los cánones academicistas, para reivindicar la superficie del cuadro como una realidad en sí misma. Las cualidades texturales, matéricas y artesanales de las obras seleccionadas enuncian una organización estética distinta a la representación naturalista de lo real.

Estas nuevas “realidades” simbólicas, sin embargo, vinculan al pasado con el presente, y configuran una visión mística de la modernidad. La realidad de las texturas y los símbolos arquetípicos conllevan una intuición de lo universal, una posición estética que predicó Tamayo frente al realismo de la Escuela Mexicana.

El arte contemporáneo, por otro lado, enclava la realidad misma al ámbito del museo. Tal como sucede con un “muro de tabiques baleados” que recuerda una escultura minimalista; o un anuncio de cerveza cuya visión estereotipada y turística de México puede equipararse a la tradición del muralismo oficial, mediante la contraposición entre el imaginario sugerente del producto para la exportación y la maquinaria simbólica del estado posrevolucionario.



Gabriel Orozco. *Mural Sol*, 2000
Cortesía del artista y Galería kurimanzutto, México



Carlos Amoraes. *Interior vs exterior*, 1997 - 2003 (Detalle)
Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta

Las técnicas “artesanales” de reproducción –como las ampliaciones del rótulo de la Cerveza Sol, por el artista Gabriel Orozco; o las copias realizadas por rotulistas de una misma pintura del artista Francis Alÿs– cuestionan el valor de la pintura única e irrepetible de la modernidad mediante la reproducción de imágenes que irrumpen con el criterio de la originalidad.

La escultura de ladrillos perforados por una balacera, de Teresa Margolles, introduce al museo un fragmento literal de un muro que muestra la realidad social acechada por la violencia. En este contexto, tales obras nos hacen repensar la visión moral y mistificada del gesto del artista en tanto reivindicador de lo popular y las culturas no-occidentales durante la época de la modernidad de Tamayo.

Asimismo, la “lucha” entre el interior y el exterior –simbolizada por Carlos Amoraes a partir de la confrontación entre su “sí mismo” y su “otro” enmascarado; o la obra de Jonathan Monk en la que invierte y gira el letrero del mítico *Hotel Palenque*– enuncian mundos oscuros y psicológicos, o bien, ruinosos, rurales y entrópicos, que trastocan los imaginarios populares de lo fantástico.

“Aunque la existencia material de una obra de arte individual está garantizada por un cierto período de tiempo, el estatus de esta obra de arte en tanto que obra de arte siempre depende del contexto de su presentación como parte de la colección del museo. Sin embargo, es extremadamente difícil –de hecho es imposible– estabilizar este contexto durante un período largo de tiempo. Esto, quizás, es la verdadera paradoja del museo: la colección del museo proporciona la preservación de los artefactos, pero la colección en sí siempre es extremadamente inestable, está cambiando constantemente.”

Boris Groys

La estética de la modernidad, que rechazaba los principios renacentistas de la representación naturalista, se opone también a las convenciones realistas del muralismo. La colección de Tamayo centrada en la pintura de caballete reivindicaba una nueva mística universal entre el arte internacional y las distintas versiones de asimilación de las culturas locales o antiguas, mientras que las obras contemporáneas refuerzan una relación desmitificada y crítica respecto a su institucionalización. Estas prácticas, por tanto, cuestionan los contextos que inscriben las colecciones y los museos, en la medida en que son marcos de visibilidad internacional que canalizan la recepción de nuestra realidad social, política y cultural.

El proyecto de Eduardo Abaroa realizado *ex profeso* para esta exposición significa un contrapunto a los usos institucionales de las culturas prehispánicas, sean estos a partir del realismo oficial del muralismo, los museos de antropología, o a partir del museo internacional como enlace entre el pasado y la suposición universal de los valores artísticos. Tanto las políticas culturales del México posrevolucionario como la idea de modernidad que sostenía Rufino Tamayo procuraron en el arte un heredero de las civilizaciones mesoamericanas. Esta selección de piezas de la colección del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, de Oaxaca, coloca en tela de juicio los contextos de los museos y sus estrategias de estabilización e inclusión de las culturas autóctonas, a partir de las políticas nacionalistas que glorifican su pasado en lugar de visibilizar su condición social actual.

Eduardo Abaroa (Ciudad de México, 1968)
Tres ejemplos de reproducción cultural, 2013

“En este proyecto, comisionado especialmente para la exposición *Hay más rutas que la nuestra*, se ponen en juego tres acciones distintas que aluden a los diferentes procesos de transmisión de comportamientos, conocimientos y rasgos culturales en las sociedades contemporáneas.

En la primera acción, recreo con concreto, cincel y martillo la textura que recubre los muros y las áreas exteriores del Museo Tamayo. Los espectadores podrán ver y escuchar la ejecución de este trabajo manual en un taller dispuesto para este efecto en las salas del museo, mientras la muestra esté abierta al público.

La segunda actividad es la reproducción de siete piezas prehispánicas provenientes del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, en la ciudad de Oaxaca, que fueron elegidas tomando en cuenta el interés de Tamayo por captar el “genio creativo” de los pueblos antiguos de Mesoamérica y no su valor antropológico o arqueológico. Las siete piezas originales también forman parte del montaje.

Como tercer elemento, propongo la fabricación en serie de un *souvenir* para el Museo del Mundo Maya, recién inaugurado en 2012 y construido por una compañía filial del Grupo Hermes, propiedad del empresario mexicano Carlos Hank Rhon.

El proyecto investiga el vínculo que hay entre estos tres importantes museos. A través de acciones y materiales muy específicos invita a una reflexión sobre las condiciones en que se produce el discurso sobre el arte prehispánico y el arte moderno. El Museo Tamayo se convierte así en un ejemplo único de la evolución de las construcciones ideológicas de la identidad mexicana desde los esfuerzos individuales del artista oaxaqueño, durante la década de los setenta, hasta la inclusión de la iniciativa privada en la difusión cultural que se ha vuelto cada vez más controvertida e indispensable. De manera simultánea al trabajo manual y artesanal, realizo una investigación iconográfica y documental cuyos rastros pueden verse en diferentes partes de la instalación.

La obra alude al trabajo de construcción física y económica de las instituciones por medio de la repetición de los movimientos manuales de los trabajadores de la construcción. La presencia de un *souvenir* apunta al problema de la instrumentalización del acervo arqueológico de las culturas mesoamericanas, cuyos herederos vivos son habitualmente relegados en aras del progreso y la explotación turística y ambiental.”



Figura zoomorfa (mono)
Clásico, Centro de Veracruz
200 – 750 D.C.
Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, Oaxaca



Deformaciones craneanas
Clásico, Centro de Veracruz
200 – 750 D.C.
Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, Oaxaca

Josep Grau-Garriga (Barcelona, 1929 - Angers, Francia, 2011)
Henequén rojo y negro, 1980 - 1981
Escultura blanda en alto lizo: lana, henequén y algodón
55 x 13 m

“Precisamente una de las características de toda auténtica obra de arte contemporánea es que no tiene por qué recurrir al parecido de imagen de espejo para que lo representado sea idéntico a aquello que representa, a lo real. Es más, diría que cuanto más se aleja Grau-Garriga de la imagen de espejo de las cosas a que alude en su obra, más acierta a ofrecernos su verdadera dimensión, su sentido real.”

Arnau Puig, 1985

Josep Grau-Garriga inició su carrera artística como pintor de murales al fresco en su ciudad de origen, Sant Cugat del Vallès, a las afueras de Barcelona. De origen campesino, el artista introdujo al mundo del paisaje rural, sus texturas y los surcos del arado a una nueva concepción pictórica por medio del tapiz. Al acercar este soporte más a la noción de campo que de línea, y luego experimentando con la expresividad de los materiales y sus texturas, el artista fundaría la Escola Catalana de Tapís en la década de los cincuenta. Influenciada por el informalismo, su obra evolucionó a un programa cromático, cuyo énfasis en los aspectos texturales de las fibras no se limitaron a lo visual, sino que apuntaron cada vez más a lo táctil y al entrecruce entre el mural y el tapiz.

El *Henequén rojo y negro* es un tapiz-escultura realizado *ex profeso* para el Museo Tamayo, como una suerte de homenaje a la tradición muralista. Al utilizar el henequén, fibra extraída del agave desde tiempos prehispánicos, Grau-Garriga exploró la resistencia de este material como metáfora del México antiguo y la lucha de clases. Los colores rojo y negro, asociados a la huelga y el sindicalismo, dotan de sentido político lo que en apariencia podría asimilarse como una propuesta meramente abstracta y formal. Grau-Garriga, simpatizante del nacionalismo catalán que se opuso al franquismo, investigó a lo largo de su trabajo la expresividad de la materia y los símbolos. Su interés radicó en cómo estos registros sensibles y abstractos remiten a una realidad social y política. Su obra, en ese sentido, encuentra en la experiencia directa de los materiales y lo simbólico la dimensión universal del hecho cultural, tal como sucede en la representación patriótica de una bandera.

El *Henequén rojo y negro* es consecuente con los formatos ambientales que el artista realizó a partir de la década de los setenta. Este tapiz-relieve proviene de las superficies texturales que evolucionarían a los conceptos de *environments* y *happenings*. Según el crítico Arnau Puig: “El mural se convierte en un “penetrable”, en un ámbito fibroso en el que tanto el artista como el observador pueden penetrar. Las ideas de penetrable, *environment* y *happening* están estrechamente interrelacionadas y no son otras cosas que la realidad misma.” A diferencia del realismo socialista, el lenguaje abstracto creado por el artista catalán alude a la política desde la experiencia directa de los materiales y los símbolos, en lugar de representar una visión histórica por medio de personajes y figuras.

Gabriel Orozco (Jalapa, 1962)

Mural Sol, 2000

Rotulado

Dimensiones variables

Esta obra de gran formato se presentó por primera vez en la retrospectiva del artista, titulada *Gabriel Orozco*, organizada por el Museo Tamayo en el año 2000. El hecho de que el *Mural Sol* fuera realizado sobre la pared que ocupara el mural-tapiz *Henequén rojo y negro* de Josep Grau-Garriga –obra de la colección permanente y que esta exposición vuelve a exhibir después de aproximadamente 20 años– resulta relevante en el contexto de la historia del Museo Tamayo.

A pesar de que *Mural Sol* no forme parte de la colección, su alusión al muralismo desde la óptica de la apropiación de imágenes y rótulos comerciales, común en las prácticas del arte contemporáneo, representa una contraposición relevante para la narración de esta muestra, una vez que permite repensar a los formatos de la modernidad y su retórica nacionalista. La relación entre los dos murales aquí expuestos, y que abren la exposición, muestra dos tipos de murales: uno moderno que inscribe su contenido político a partir de la abstracción y la técnica del tapiz; y otro, cuya concepción contemporánea despliega posibles lecturas críticas respecto al realismo iconográfico de la Escuela Mexicana.

“Si, fuera del museo, encontramos algo que nos recuerda a las formas, las posiciones y los enfoques representados dentro del museo, no estamos preparados para verlo como algo real o vivo, sino más bien como una copia muerta de un pasado muerto. Por tanto, si un artista dice (como dicen la mayoría de los artistas) que quiere escapar del museo para ir hacia la vida en sí, para ser real o para crear un arte verdaderamente vivo, esto no significa sino que el artista quiere que se le coleccionen. Esto es debido a que la única posibilidad de que el artista sea coleccionado es sobrepasando el museo y entrando en la vida en el sentido de hacer algo diferente de lo que ya ha sido coleccionado.”

Boris Groys

HAY MÁS RUTAS QUE LA NUESTRA

Las colecciones de Tamayo después de la modernidad

Eduardo Abaroa • Francis Alÿs • Carlos Amorales • Bill Brandt
Victor Brauner • Jimmy Ernst • Marx Ernst • Günther Gerzso
Mathias Goeritz • Josep Grau-Garriga • Juan Guzmán
Teresa Margolles • Carlos Mérida • Joan Miró • Jonathan Monk
Louise Nevelson • Isamu Noguchi • Gabriel Orozco
Vicente Rojo • Wojciech Sadley • Rufino Tamayo
Wolfgang Tillmans • Francisco Toledo • Joaquín Torres García

Curaduría: Willy Kautz

En colaboración con: Eduardo Abaroa y Daniel Garza Usabiaga

Créditos

Asistente curatorial
Carlos Lara

Museografía
Rodolfo García

Diseño
Lídice Jiménez Uribe

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

Medios Audiovisuales
Jacobo Horowich

Registro de obra
Mónica Ruiz

Estudios Educativos
Mónica Amieva

Coordinación Editorial
Arely Ramírez Moyao

Comunicación
Sofía Provencio
Beatriz Cortés

Agradecimientos:
Alicia Pesqueira, Sofía Táboas,
Abraham Cruzvillegas; Taiyana Pimentel
y Mónica Montes de la Sala de Arte
Público Siqueiros y la galería kurimanzutto.

Agradecemos el apoyo del Museo de Arte
Prehispánico Rufino Tamayo, en Oaxaca,
para la realización de esta exposición.

Hay más rutas que la nuestra
Las colecciones de Tamayo después
de la modernidad

8 de mayo - 18 de agosto, 2013

Consulta el programa de actividades en:
www.museotamayo.org
Facebook: museotamayo
Twitter: @museotamayo
Instagram: eneltamayo

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

Horario
Martes a domingo, 10:00 a 18:00 horas
Costo \$19.00 / Público general
Entrada libre a estudiantes, maestros
y adultos mayores con credencial vigente
Domingo: entrada libre

Portada: Juan Guzmán
(Hans Gutmann Guster, 1911 - 1982)
Tamayo junto a una escultura maya, 1950
Plata sobre gelatina
Colección Museo Tamayo Arte
Contemporáneo, INBA-Conaculta

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

Instituto Nacional de Bellas Artes
María Cristina García Cepeda
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola
Subdirector general de Patrimonio Artístico Inmueble

Mónica López Velarde
Coordinadora Nacional de Artes Plásticas

Carmen Cuenca Carrara
Directora del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



arte contemporáneo



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964



Bellas Artes INBA Oficial



@bellasartesinba



bellasartesmex

www.bellasartes.gob.mx