



COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO
15 x 21, rústica, español/inglés

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ

2013

Obras de los años cincuenta, sesenta y setenta, de la colección del Museo Tamayo, e instalaciones y obras de la primera década del siglo XXI se contraponen y forman parte de esta exposición colectiva que se estructuró en cinco núcleos temáticos a partir de la mirada retrospectiva hacia las visiones pasadas sobre el futuro.

Artistas

Julieta Aranda • Kenneth Armitage • Marta Boto • Carol Bove •
Fernando Bryce • Gerard Byrne • Sergio de Camargo • Mathias Goeritz •
Adolph Gottlieb • Johan Grimonprez • Barbara Hepworth •
Kiluanji Kia Henda • David Maljković • Dorit Margreiter • Roberto Matta •
Rita McBride • Steve McQueen • Henry Moore • Matthias Müller •
Ben Nicholson • The Otolith Group • Toby Paterson • Victor Pasmore •
Giò Pomodoro • Pedro Reyes • Earl Reiback • Francisco Sobrino •
Jesús Rafael Soto • Simon Starling • Victor Vasarely • Jane y Louise Wilson

Coordinación editorial/Editorial Coordinator
Arely Ramírez Moyao

Ensayo/Essay
©Julieta González

Diseño editorial/Editorial Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

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

Traducción/Translation
Pilar Carril

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

Apoyo en digitalización de imágenes
Lídice Jiménez

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

El mañana ya estuvo aquí/Tomorrow Was Already Here. Primera edición: 2013
D.R. © 2013 Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.
Paseo de la Reforma y Gandhi s/n, Bosque de Chapultepec, 11580, México, D.F.
ISBN: 978-968-5979-29-0

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

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

Impreso en México/Printed in Mexico

SCDD21 — 700.4115

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

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

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

ISBN 978-968-5979-29-0

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

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

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ TOMORROW WAS ALREADY HERE

 **CONACULTA**

 Instituto
Nacional de
Bellas Artes

FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

MUSEO
TAMAYO
arte contemporáneo

marca

12 TOMORROW WAS ALREADY HERE

Julietta González

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

38 2. MEMORIES OF THE FUTURE

44 3. COLD WAR ANXIETIES: FROM SPUTNIK TO SPUTNIK

68 4. THE LAST FRONTIER: SPACE IS THE PLACE

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

138 SOME FINAL NOTES

144 BIBLIOGRAPHY

148 LIST OF WORKS

183 CREDITS AND ACKNOWLEDGMENTS

7 PRESENTACIONES

Rafael Tovar y de Teresa

Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

María Cristina García Cepeda

Directora General del Instituto Nacional de Bellas Artes

Carmen Cuenca

Directora del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

David Cohen Sitton

Presidente de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Sra. Nina Zambrano

Presidenta del Consejo de Directores del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey

13 EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ

Julietta González

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

39 2. MEMORIAS DEL FUTURO

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

69 4. LA ÚLTIMA FRONTERA: EL ESPACIO ES EL LUGAR

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

139 ALGUNAS NOTAS FINALES

144 BIBLIOGRAFÍA

149 LISTA DE OBRA

175 BIOGRAFÍAS

183 CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carmen Cuenca Carrara
Directora
Museo Tamayo Arte Contemporáneo

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

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

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

David Cohen Sitton
Presidente

Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

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

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

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

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

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

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

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

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

TOMORROW WAS ALREADY HERE

JULIETA GONZÁLEZ

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

—Giorgio Agamben, “Walter Benjamin and the Demonic”

WHEN DID WE STOP THINKING ABOUT THE FUTURE?

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

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

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUÍ

JULIETA GONZÁLEZ

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

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

¿CUÁNDO DEJAMOS DE PENSAR EN EL FUTURO?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THE EXHIBITION

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

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

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

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

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

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



