

COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO

15 x 21, rústica, español/inglés

PRIMER ACTO

2012

De manera metafórica esta publicación es testigo de la reapertura del museo en el 2012. Obras de la colección del Tamayo formaron parte de la propuesta del artista Adad Hannah que a su vez formó parte de la obra de Nils Nova. Diálogo tras diálogo, entre los artistas visuales o colectivos como Superflex formaron parte de ese momento de apertura.

Artistas

Mark Benson • Stefan Brüggemann • André Cadere •
Mariana Castillo-Deball • Tacita Dean • Thomas Demand •
Ceal Floyer • Lucio Fontana • Andrea Fraser • Douglas Gordon •
Adad Hannah • Fritzia Irizar • Adriana Lara • Natalia MartínezSantiago • Nils Nova • Goran Petercol • Wilfredo Prieto • Ana
Roldán • Superflex • Pablo Vargas Lugo

Coordinación editorial/Editorial Coordinator

Arely Ramírez Moyao

Ensayos/Essays Luigi Amara

Boris Groys Barbara Kirshenblatt-Gimblett

Andrea Torreblanca

Diseño editorial/Editorial Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación/Layout Assistant Emilio Pérez · Periferia Taller Gráfico

Corrección de estilo/Proofreading

Arely Ramírez Moyao Isabel Guerrero Hernández

Traducción/Translation

Pilar Carril

Quentin Pope Jaime Soler Frost

Fotografía/Photography

Diego Berruecos, Isabel Guerrero, Sergio Heredia

Portada/Front cover

Wilfredo Prieto, Sin título (Alfombra roja), 2007. Alfombra roja y polvo. Cortesia Galería Nogueras Blanchard, Barcelona. Fotografía: Diego Berruecos. Untitled (Red Carpet), 2007. Red carpet and dust. Courtesy Galería Nogueras Blanchard, Barcelona. Photo by Diego Berruecos.

Primer Acto/First Act. Primera edición: 2012 D.R. © 2012 Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Reforma y Campo Marte s/n, col. Chapultepec Polanco Del. Miguel Hidalgo, 11560, México, D. F.

ISBN: 978-607-605-160-3

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 del Instituto Nacional de Bellas Artes.

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 Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México/Printed in Mexico

PRIMER ACTO FIRST ACT

FUNDACION OLGA Y RUFINO TAMAYO





(ACONACULTA

10	BETWEEN THE IDEA AND THE ACT
	Andrea Torreblanca

- 36 THE MUSEUM, A REFUGE FOR UTOPIAN THOUGHT Barbara Kirshenblatt-Gimblett
- 54 ON THE NEW Boris Groys
- 100 THE PLACE OF THE MUSEUM/TO REPLACE THE MUSEUM Luigi Amara
- 122 BIBLIOGRAPHY
- 127 EXHIBITION
- 192 BIOGRAPHIES
- 215 CREDITS AND ACKNOWLEDGMENTS

7 PRESENTACIONES

Consuelo Sáizar

Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Teresa Vicencio Álvarez

Directora del Instituto Nacional de Bellas Artes

Carmen Cuenca

Directora del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

11 ENTRE LA IDEA Y EL ACTO

Andrea Torreblanca

37 EL MUSEO, UN REFUGIO PARA EL PENSAMIENTO UTÓPICO

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

55 SOBRE LO NUEVO

Boris Groys

101 EL LUGAR DEL MUSEO/EN LUGAR DEL MUSEO

Luigi Amara

122 BIBLIOGRAFÍA

127 EXPOSICIÓN

193 BIOGRAFÍAS

215 CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

El maestro Rufino Tamayo habría visto con curiosidad y entusiasmo la exposición que se presenta ahora, a la luz de la reapertura del museo que forma parte de su legado y que lleva su nombre. No sólo el Museo Tamayo sino el concepto mismo de 'museo' es visto con imaginación aquí, gracias a las obras exhibidas y al trabajo de curaduría. Esta mirada se despliega desde la perspectiva crítica que suele acompañar el trabajo de los artistas visuales de nuestros días, y se corresponde plenamente con los planteamientos realizados durante el tiempo en que el museo pasó por su periodo de renovación y ampliación.

La reapertura del Museo Tamayo ha generado la formulación de nuevas consideraciones, en función de los artistas, de los espectadores y de la crítica fundamentalmente. Asimismo, ha obligado a reflexionar en torno al papel que debe cumplir el 'museo' en los días que corren, su sentido y su ubicación, tanto en el plano social como en el estético.

Primer Acto constituye una suerte de 'tercera llamada' múltiple, polifónica. Sin embargo, en este caso, en contra de lo que suele ocurrir en las representaciones teatrales, el coro está lejos de toda solemnidad, se diría inclusive que rompe con ella. Hay a todas luces una cumplida intención irónica en las obras que se congregan aquí, cada una jugando su papel, con limpieza y siempre con una intención que corresponde descifrar al espectador, que sin falta tendrá que preguntarse por los significados, y que hallará—gracias a un diálogo tácito y siempre fecundo— innumerables respuestas.

Primer Acto es la representación crítica, conseguida mediante obras de naturaleza muy diversa, de la inminencia. Pero lo que está a punto de llegar y de ocurrir no aparece nunca. Otro mundo es lo que nace. La solemnidad ha sido desterrada, de modo tal que, en vez de asistir a la conocida exposición en el museo, el espectador se sitúa y pasea delante de obras que lo seducen dentro de una propuesta crítica y original, creaciones novedosas de más de una decena de artistas de prestigio internacional, todos ellos reflexivos, imaginativos y poseedores de un ánimo crítico que no dejan de plasmar con destreza. La exposición se complementa y se enriquece con obras pertenecientes al propio Museo Tamavo Arte Contemporáneo.

Alegra y enorgullece al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y a sus instancias correspondientes —el propio Museo Tamayo y el Instituto Nacional de Bellas Artes— la oportunidad de presentar este inquietante y cautivador *Primer Acto*, lo que ha sido posible gracias a la generosa colaboración de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, la Fundación/Colección Jumex, y la Embajada de los Estados Unidos en México.

Consuelo Sáizar

Presidenta Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Desde su creación en 1981, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo ha venido produciendo exposiciones con el propósito de que los espectadores que acudan a él enriquezcan su experiencia estética y su sentido crítico.

Tras una temporada en que permaneció cerrado —aunque no inactivo—, atendiendo a una indispensable ampliación y remodelación de sus instalaciones, el museo reabrió sus puertas mucho más fortalecido. Su reapertura, como es explicable, trajo consigo una amplia y profunda reflexión sobre su razón de ser y los modos de actualizar ese carácter que lo define y lo identifica ante la comunidad artística del país y del extranjero.

Dicha reflexión originó, entre otras cosas, la propuesta que ahora presentamos y que sin duda es del mayor interés tanto para el público como para la crítica: *Primer Act*o, una invitación a pensar el museo de arte de nuestro tiempo.

Tomando como punto de partida el solemne momento cuando se inaugura toda exposición, 22 artistas de diferentes nacionalidades respondieron al encargo de El Tamayo con más de 30 obras que abordan, ingeniosa y críticamente, los distintos factores que intervienen y se reflejan hoy en todo museo.

Observamos aquí el museo no sólo como foro sino también como protagonista de las artes plásticas contemporáneas. La institución museística queda puesta en cuestión en sus fines lo mismo que en sus procedimientos: desde la escalinata de acceso al inmueble hasta el bar en donde se celebra la tertulia de los aficionados y especialistas.

Primer Acto, exposición curada por Andrea Torreblanca, se suma a todas las actividades que el Instituto Nacional de Bellas Artes organiza y promueve para propiciar una experiencia formativa y transformadora —en los distintos sectores de la sociedad— en relación con el arte contemporáneo, tan lleno de hallazgos y desafíos.

Teresa Vicencio Álvarez

Directora General Instituto Nacional de Bellas Artes La representación dentro del museo, el papel del espectador y del sistema de arte son algunos de los tópicos de la exposición *Primer Acto*, que forma parte de los proyectos de reinauguración del Museo Tamayo Arte Contemporáneo luego de su etapa de ampliación y remodelación arquitectónica.

La curadora asociada del Museo Tamayo, Andrea Torreblanca, concibió esta exposición colectiva, que incluye obras de la colección del museo, con una orientación crítica a fin de que el museo sea un punto de partida para analizar su situación sobre sus funciones actuales y para que el público también analice su participación pasiva u activa ante la diversidad de exposiciones que le ofertan las instituciones culturales.

Este catálogo contiene dos ensayos que fundamentan gran parte de la investigación curatorial: "El museo, un refugio para el pensamiento utópico" de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, profesora del Performance Studies en la Tisch School of the Arts de la New York University y "Sobre lo nuevo" de Boris Groys, reconocido filósofo y crítico de arte. Asimismo, se incluye un particular ensayo hecho a base de aforismos, del escritor Luigi Amara y, el texto curatorial de Torreblanca "Entre la idea y el acto".

Con esta publicación, el Museo Tamayo y la Fundación Olga y Rufino Tamayo pretenden condensar de manera visual la puesta museográfica, así como aportar los argumentos teóricos de la exposición. Esperamos que esta propuesta sea de interés para los lectores, pues el catálogo constituye otro elemento más de esta muestra colectiva que tiene como premisa el fenómeno sociológico de la inauguración para plantear conceptos como la percepción, el ritual y la teatralidad.

Carmen Cuenca

Directora

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

8

BETWEEN THE IDEA AND THE ACT

ANDREA TORREBLANCA

In my opinion, the question of the place of ritual, of improvisation, of chance, and that of a spatial relation which is either orientated or not between what is shown and the audience, all of this comes down to discussing —in reference to the most recent experimentation —the relationships between the visible and the invisible in theatrical (or non-theatrical) action. Here I call "invisible" the instructions or statements which you rightly identify asbeing "between" the idea and the act.

Alain Badiou

Alain Badiou

The museum is a complex stage. As both a place of production and reception, it could be compared to a theatrical act. In this sense, "theatricality" rather than the theater *per se* is understood as a political space of representation, a montage that goes from the ritual to the place of rhetoric and simulation. The question is how the museum takes part in this theatricality and how it is presented through multiple historical constructions.

With each new opening the museum's aura is renewed, revealing itself variously as a laboratory, a place of experimentation,

ENTRE LA IDEA Y EL ACTO

ANDREA TORREBIANCA

En mi opinión, la cuestión del lugar del ritual, de la improvisación, del azar, de una relación espacial orientada o no entre lo que se muestra y una audiencia, todo lleva a discutir, en relación con la experimentación más reciente, las relaciones entre lo visible y lo invisible en la acción teatral (o no teatral). En este caso llamo «invisible» a las instrucciones o enunciados que están «entre» la idea y el acto.¹

Alain Badiou

El museo es un escenario complejo. En su doble función de ser un sitio de producción y recepción se podría comparar con un acto teatral. En este sentido, la "teatralidad" más que el teatro *per se* es entendido como un espacio político de representación, un montaje que va del ritual al lugar de la retórica y la simulación. La cuestión es de qué manera se inscribe el museo en esta teatralidad y cómo se presenta a través de múltiples construcciones históricas.

Con cada nueva apertura, el aura del museo se renueva, presentándose bajo distintos conceptos como laboratorio, lugar de experimentación, producción, educación, memoria, archivo o resguardo.²

10

¹ A Discussion between Alain Badiou and Elie During, "A Theater of Operations," in Un Teatre Sense Teatre масва, Museu D'Art Contemporani de Barcelona, Museu Colecção Berardo, Arte Moderna e Contemporânea (Barcelona: масва, 2007), 23.

¹ Entrevista de Elie During con Alain Badiou, "Un teatro de la operación", en Un Teatre Sense Teatre MACBA, Museu D'Art Contemporani de Barcelona, Museu Colecção Berardo, Arte Moderna e Contemporânea (Barcelona: MACBA, 2007), 23.

 $^{^2}$ Aquí nos evitaremos las múltiples analogías que se han hecho en relación con la etimología de la palabra museo.

production, education, memory, archive or shelter.² Particularly when viewed from the perspective of modernity, the museum has constantly shifted as a social agent, fluctuating between the spectacleization and the intellectualization of artistic practices, over and above its link to reality. However, by inserting itself within the social, political and cultural apparatus, this institution forms part of the ideological construction of a State that is constantly renewing itself. Something that art critic Boris Groys reveals as a contrary effect, in which reality—beyond being interpreted by the museum—is first of all found within it; society is therefore reflected in the museum, just as the people and their governors were depicted from every angle in the origins of theater: the theatrum mundi.³

First Act is an exhibition that takes the moment when the museum reopens the "curtain" as its starting point, focusing on the inauguration ceremony as a sociological phenomenon. This event, so closely tied to politics, produces a two-way interaction between past and present; a solemn and ceremonious occasion that acts as a camouflage in order to question, observe and analyze the meaning of the return of the new in relation to recent memory.

More than simply alluding to the stage, this exhibition creates an atmosphere that brings about a sense of expectation and critical interpellation: a relationship between the place of production, the place of the artwork and the position of the spectator. The artworks reveal themselves almost tautologically, simulating a space that is halfway between a foyer and an interval, or a continuous introduction between what exists behind this curtain and what is reflected timelessly on and off the stage. These associations become clear on the basis of four core principles: 1) the curtain as a symbolic image in the history of art and its obvious connection to the theater and the spectator; 2) the mirror as a rhetorical element that repeats the image of the museum (gallery) and the collection; 3) critique as the analysis and discourse of the institution itself; and 4) the space as the stage where—apart from being a symbolic container—representation and illusion take place.

Especialmente a partir de la modernidad, el museo ha estado en constante transformación como un agente social que oscila entre la espectacularización y la intelectualización de las prácticas artísticas, más allá de su vínculo con la realidad. Aunque al insertarse dentro del aparato social, político y cultural, esta institución forma parte de la construcción ideológica de un Estado que se renueva constantemente. Algo que el crítico Boris Groys revela como un efecto contrario, en donde la realidad, más allá de ser interpretada por el museo, se encuentra primero dentro de él; por lo tanto, la sociedad es quien se ve reflejada en el museo, así como el pueblo y sus gobernantes se veían representados con todos sus atributos en los orígenes del teatro: el *theatrum mundi*.³

La exposición *Primer Acto* toma como punto de partida el momento en que la institución abre nuevamente el "telón" y específicamente su ceremonia inaugural como fenómeno sociológico. Este evento, en su evidente proximidad con lo político, produce una reciprocidad entre pasado y presente; un encuentro solemne y ceremonioso que a su vez sirve de camuflaje para cuestionar, observar y analizar el significado del regreso de *lo nuevo* en relación con la memoria reciente.

Más que aludir a lo escénico, esta exposición insinúa una atmósfera que da lugar a la expectación y la interpelación crítica: una relación entre el sitio de producción, el lugar de la obra de arte y la posición del espectador. A través de obras que se revelan en un gesto tautológico se simula un espacio entre un *foyer* y un entreacto, es decir, una introducción continua entre lo que existe detrás de este telón y lo que se refleja atemporalmente dentro y fuera de este escenario. Estas asociaciones se hacen evidentes a partir de cuatro conceptos principales: 1) la cortina como imagen simbólica en la historia del arte y su claro vínculo con el teatro y el espectador; 2) el espejo como elemento retórico que repite la imagen del museo (galería) y la colección; 3) la crítica como forma discursiva y analítica de la propia institución, y 4) el espacio como escenario en el cual —además de ser un contenedor simbólico— tiene lugar la representación y la ilusión.

12 Andrea Torreblanca / Between the Idea and the Act Entre la idea y el acto 13

 $^{^2}$ Here we wish to avoid the numerous analogies made in relation to the etymology of "museum".

³ Since antiquity, the theatrum mundi ("the world's a stage") has been a theme associated with reality as a stage, in which every man plays a social part in a play that has already been written.

⁴ This exhibition forms part of the Museo Tamayo's reinauguration scheduled for August 2012, following the building's first major architectural renovation since it first opened in May 1981.

³ El *theatrum mundi* (el teatro del mundo) es un tópico que se asocia desde la antigüedad con la realidad como un escenario, en donde todos los hombres representan un rol social para una obra que ya ha sido escrita.

⁴ Esta exposición se realiza en el contexto de la nueva apertura del Museo Tamayo (Agosto, 2012) después de la primera gran renovación arquitectónica desde su inauguración (Mayo, 1981).

RITUAL ENTRANCES

Curiously, inaugural acts still follow the same protocol even after more than three centuries since the first museum opened its doors.⁵ Each museum opening is reminiscent of rulers' triumphal entrances into sixteenth-century European towns. In this theatricalization, the town acted like an audience while also participating in the celebration; the montages of tableaux vivants, fireworks and decorations all along the sovereigns' route was a festive occasion that camouflaged the advent of a new political order.

At the entrance to First Act, a red carpet—the work of artist Wilfredo Prieto-stretches from the street all the way into the museum. Used as a ceremonial element through antonomasia, the red carpet in this work evokes the route mentioned above. However, as time goes by and the carpet remains in the same place, its apparent ritual significance unravels and the dust piles up during the exhibition, a categorical reference to the ultimate demise of all lavish events.

The placement of this work is not accidental; the museum's exterior draws a clear dividing line between the sacred and the profane. Art historian Carol Duncan gives us an example of this with an analogy: "the very architecture of museums suggests their character as secular rituals. It was fitting that the temple facade was for two hundred years the most popular signifier for the public art museum". 6 And therefore the Superflex collective installs a digital counter right here, totting up the number visitors as they enter the museum for the duration of the exhibition. As a type of statistic that measures the level of "cultural" interest among the public, this work shows the success or failure according to the "number of visitors"—the title of the piece. In this relation, the works by Prieto and Superflex not only seduce the public but also create an initial frame, a crossing-over point between seduction and statement: a clear reflection of the sociological and cultural phenomenon represented by the museum today, as well as a critique of the spectacular-ization of this stage.

LAS ENTRADAS RITUALES

Es curioso que después de más de tres siglos del origen del museo⁵ los actos inaugurales sigan teniendo el mismo protocolo. Cada apertura de un museo nos podría recordar a las entradas triunfales que en el siglo XVI se realizaban en los municipios europeos para recibir a los gobernantes en la ciudad. En esta teatralización el pueblo actuaba como público y a la vez partícipe de la celebración. Los montajes que incluían tableaux vivants, fuegos artificiales y la ornamentación de los caminos por los que pasaban los soberanos, convertían esta fiesta en un camuflaje para el advenimiento de un nuevo orden político.

En la entrada a la exposición Primer Acto, una alfombra roja -obra del artista Wilfredo Prieto- se extiende desde la calle hasta el interior del museo. Utilizada como un elemento ceremonial por antonomasia, esta obra parece evocar los caminos mencionados líneas atrás. Sin embargo, conforme pasa el tiempo y la alfombra continúa en el mismo lugar, su aparente significado ritual se desarticula y la acumulación del polvo durante el tiempo de la exposición hacen alusión a la categórica caducidad de todo acto fastuoso.

La ubicación de esta obra no es fortuita, pues el exterior del museo es un claro divisor entre lo sagrado y lo profano. Ejemplo de ello es la analogía que hace la historiadora Carol Duncan al recordarnos que "la propia arquitectura de los museos sugiere su carácter como un ritual secular" y continúa diciendo que la fachada fue por doscientos años el significante más popular del museo de arte público.6 Y por ello el colectivo Superflex coloca en este mismo lugar un letrero que contabiliza a la audiencia a medida que entra al museo durante el tiempo de la exposición. Como una especie de estadística que mide el grado de interés "cultural" que tiene la sociedad, esta obra pone de manifiesto el éxito o fracaso según el "número de visitantes", título de esta obra. En esta relación, las obras de Prieto y Superflex no sólo seducen públicamente sino que se convierten en un marco preliminar, un punto de cruce entre la seducción y la sentencia: un claro reflejo

⁵ The Ashmolean Museum in Oxford, England, was inaugurated in 1683 as the first public and university museum. The Louvre (1793), however, is considered the institution which set the norm for museums ever since the nineteenth century.

⁶ Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship," in Ivan Karp and Steven Lavin, ed., Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991), 88.

⁵ Aunque el Museo Ashmolean en Oxford, Inglaterra, fue inaugurado en 1683 como el primer museo público y universitario, aquí se considera el Museo de Louvre, abierto en 1793, como la primera institución que instaura un canon para los museos a partir del siglo XIX en adelante.

⁶ Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", en Ivan Karp y Steven Lavin, ed., Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991), 88.

THE CURTAIN

Emmanuelle Hénin writes that curtains made their first appearance in art 354 AD, inspired by the court ceremonies of Roman emperors. In this context, the author describes how "the curtain is constantly in movement, not only between the theatre and painting, but also between political space (imperial ceremonies, royal entries) and sacred space (the liturgy, religious theatre), and between public (the theatre, the church, the street) and private space (private devotion, painting collections)". Therefore the curtain goes beyond being a clear division between audience and spectacle to represent a form of persuasion and suggestion.

The first allusion to a curtain in art is found in Pliny's Natural History: Zeuxis, in contest with Parrhasios, paints some grapes that appear so real that birds fly towards the painting to eat them; Parrhasios then paints a curtain so authentic-looking that Zeuxis asks him to pull it aside to show what lay behind.8 In reference to this anecdote, Emmanuelle Hénin herself points out:

The curtain has nothing to reveal other than representation itself, it is a marker of representation, and not simply of theatricallity. In passing from the grapes to the painted curtain, we pass from mimesis to metamimesis, from the subject of representation to representation as a subject, so that the paradigms of the theatre and painting seem to pursue each other indefinitely.9

This fable, which furthermore takes place in a theater, is clearly one of the first examples of illusion and depiction in the history of art. Bertolt Brecht ascribes great importance to this concept:

Oh, may it remain a half-curtain to keep the stage open!

del fenómeno sociológico y cultural que representa hoy en día el museo, así como una crítica a la espectacularización de este escenario.

EL TELÓN

De acuerdo con Emmanuelle Hénin, el uso de la cortina en el arte aparece en el año 354 d. c., inspirada por la ceremonia de la corte de los emperadores romanos. En este contexto, la autora describe cómo "la cortina está constantemente en movimiento, no sólo entre el teatro y la pintura, sino también entre el espacio político (ceremonias imperiales, entradas reales) y el espacio sagrado (la liturgia, el teatro religioso); y entre el público (el teatro, la iglesia, la calle) y el espacio privado (devoción privada, colecciones particulares)".7 La cortina, por lo tanto, más allá de ser una clara división entre la audiencia y el espectáculo representa una forma de persuasión y sugestión.

En el arte, la primera alusión a una cortina es contada por Plinio en su Historia Natural: Parrasio en competencia con Zeuxis pinta unas uvas tan reales que los pájaros vuelan hasta la pintura para comérselas; por su parte Zeuxis pinta una cortina tan real que Parrasio le pide que la levante para ver lo que hay detrás. 8 Sobre esta anécdota, la misma Emmanuelle Hénin señala:

La cortina no tiene nada que revelar más allá de la propia representación, es un marcador de la representación, y no simplemente de la teatralidad. En el paso de las uvas a la cortina pintada, pasamos de la mimesis a la metamímesis, del sujeto de representación a la representación como sujeto; así que los paradigmas del teatro y de la pintura parecen perseguirse indefinidamente.9

⁷ Emmanuelle Hénin, "Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century," in Caroline Van, Eck and Stijn Bussels, eds., Theatricality in Early Modern Art and Architecture (Oxford: Wilev-Blackwell, 2011), 51.

⁸ [Parrhasios] entered a contest with Zeuxis, who depicted some painted grapes so realistically that birds flew down to the spot; Parrhasius then painted a such a realistic cloth (curtain) that Zeuxis...hastened to remove the cloth to show the painting. On realizing his mistake, embarrased on account of his naivety, he conceded victory to his rival for although he had deceived the birds, Parrhasius had deceived him, the artist. Excerpt from "Plinio, Segundo Cayo," in María Esperanza Torrego, ed., Textos de Historia del Arte (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001), 93.

⁹ Hénin, op. cit., 51.

⁷ Emmanuelle Hénin, "Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century", en Caroline Van, Eck y Stijn Bussels, eds., Theatricality in Early Modern Art and Architecture (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011), 51.

⁸ La traducción original de esta anécdota es: [Παρρασιο] compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela (cortina) pintada con tanto realismo que Zeuxis se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista. Encontrada en "Plinio, Segundo Cayo" en María Esperanza Torrego, ed., Textos de Historia del Arte (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001), 93.

⁹ Hénin, op. cit., 51.

Slouched in his seat, the spectator will see the feverish preparations being made, astutely, for him: a tin moon descending gently, a thatched roof that they bring to the stage.

Don't show him too much, but show him something! And assure him that this is no magic show but that you work, my friends.¹⁰

On entering First Act you pass through a curtain, created by artist Douglas Gordon, that hides the "spectacle" inside the museum. Although, like a Brechtian curtain, it is not completely closed and therefore shatters the illusion to reveal the spectator's own shadow in a gesture that could be associated equally to Plato's perennial cave as to the appearance of the cinema screen.

Behind Gordon's curtain we find Ceal Floyer's *Double Act*: an image of a curtain a projected onto the wall that, like in Zeuxis' painting, cannot be lifted either. Yet it does suggest an empty stage, a "double act"—as referred to in the title of the work—between what the spectator can and cannot see. As Badiou writes in the epigraph above: "Here I call 'invisible' the instructions or statements which you rightly identify as being 'between' the idea and the act" and in which the spectator is confronted by their own presence. Therefore the illusion of the curtain presents us with a dilemma between the simulation and what the philosopher Henri Lefebvre describes as an abstract space:

A representation which passes itself off as a *concept*, when it is merely an image, a mirror, and a mirage; and which, instead of challenging, instead of refusing, merely *reflects*. And what does such a specular representation reflect? It reflects the result sought. 'Behind the curtain there is nothing to see', says Hegel ironically somewhere. Unless, of course, 'we' go behind the curtain ourselves, because someone has to be there to see, and for there to be something to see. In space, or behind it, there is no unknown substance, no mystery. And yet this transparency is deceptive, and everything is concealed: space is illusory and the secret of the illusion lies in the transparency itself. The apparatus of power and knowledge that is revealed once we have 'drawn the curtain' has therefore nothing of smokes and mirrors about it.¹¹

Esta fábula, que además tiene lugar en un teatro, es claramente una de las primeras coyunturas sobre la ilusión y la representación en la historia del arte. Bertolt Brecht le da a este elemento una importancia primordial:

¡Y que la cortina quede a media altura, que no me cierre el escenario!

Repatingado en su asiento, el espectador percibirá los afiebrados preparativos que para él, astutamente, se realizan: una luna de estaño que desciende suavemente, un techo de paja que traen a escena. ¡No le mostréis demasiado pero mostradle algo! Y que se convenza que aquí no se trata de magia, sino que trabajáis, amigos.¹º

A la entrada de *Primer Acto* se encuentra una cortina del artista Douglas Gordon. Un aparente telón que esconde el "espectáculo" dentro del museo. Aunque, como la cortina brechtiana, ésta no está cerrada por completo y por lo tanto rompe con la ilusión para revelar la propia sombra del espectador; un gesto que se podría asociar tanto a la sempiterna caverna de Platón como al surgimiento de la pantalla cinematográfica.

Detrás de la obra de Gordon aparece *Double Act* de Ceal Floyer: una imagen de una cortina proyectada sobre la pared que, como la obra de Zeuxis, tampoco se levanta, aunque sí sugiere un escenario vacío, un "doble acto" como lo indica su mismo título entre lo que es visible y lo que no para el espectador. Como apunta Badiou en el epígrafe de este texto: "En este caso llamo «invisible» a las instrucciones o enunciados que están «entre» la idea y el acto" y en donde el espectador se confronta con su propia presencia. Por lo tanto, la ilusión de la cortina nos presenta una disyuntiva entre el simulacro y lo que el filósofo Henri Lefebvre describe como un espacio abstracto:

Una representación que pasa como concepto, cuando es meramente una imagen, un espejo y un espejismo; y que, en lugar de provocar, en lugar de rechazar, meramente refleja. ¿Y qué es lo que tal representación especular refleja? Refleja el resultado buscado. "Detrás de la cortina no hay nada que ver" dice Hegel irónicamente en algún lugar. A menos, claro, de que "nosotros" vayamos detrás de la cortina,

Andrea Torreblanca / Between the Idea and the Act

¹⁰ Bertolt Brecht, "The Curtains", http://marcelobertuccioda.blogspot.mx/2010/02/los-telones-de-bertolt-brecht.htm Trans. Quentin Pope

¹¹ Henri Lefebvre, "From Absoulte Space to Abstract Space," in *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2000), 289.

¹⁰ Bertolt Brecht, "Los telones", http://marcelobertuccioda.blogspot. mx/2010/02/los-telones-de-bertolt-brecht.htm

As such, the curtain evidently supposes an underlying and symbolic image which contains nothing else beyond its own shape. The urge to draw the curtain is an act that also suggests an opening moment (in this case, an inaugural one) and leads us to wonder: what happens when the curtain is really drawn across the museum's stage? There will probably be an abstract and illusory space that reveals "the apparatus of power and knowledge". Something underscored by Croatian artist Goran Petercol: "There is no empty space. Within the context of art, space is a kind of ready-made." And so his work Aluxia (behind the curtains by Gordon, Floyer and Demand) turns the spotlight on the institution itself, marking out a space of half-shadow, as if the museum were that found object that leaves a moment ajar for speculation.

Finally, we come to an image of a curtain that is clearly a *trompe l'oeil*, fluctuating between Zeuxis' curtain and Lefebvre's abstract space. Demand's artwork is a wallpaper covering the museum gallery's walls; this hints at the decorations of sixteenth-century salons which contained *gabinetes de aficionados* (see note 18) yet it has no decorative purpose. By insinuating a simulation, Demand reveals a paradox that enters into a dialogue with the history of art and the tradition of the image. His curtain frames a space of representation and shows that simulation is also a constructed reality. In this sense, the works by both Floyer and Demand, as images of curtains instead of real ones, suggest a different logic of perception which strongly questions the place of the spectator.

ART CRITICISM AND INSTITUTIONAL CRITIQUE

The critic is ideally the mirror but in fact the lamp: his role is becoming the ultimately untenable one of 'expressing' a public opinion he covertly or flagrantly manipulates. Criticism, then, has become a locus of political contention rather than a terrain of cultural consensus; and it is in this context that we can perhaps best evaluate the birth of the nineteenth-century 'sage'. 12

Terry Eagleton

This definition by Terry Eagleton shows that the critic is an intermediary between what happens inside and outside the museum space, acting in the margins yet still exerting one of the most powerful influences on porque alguien tiene que estar ahí para ver, y para que ahí haya algo que ver. En el espacio, o detrás de él, no hay ninguna sustancia desconocida, no hay misterio. Aunque esta transparencia sea engañosa, y todo esté disimulado: el espacio es ilusorio y el secreto de la ilusión está en la propia transparencia. El aparato de poder y conocimiento que es revelado una vez que hemos "corrido la cortina" no tiene por lo tanto nada de humo ni espejos en su haber.¹¹

En este orden de ideas, es evidente que la cortina supone una imagen primigenia y simbólica en donde no hay más allá de su propia forma. El deseo de descorrer la cortina es un acto que siempre supone un momento inicial (en este caso inaugural) y que nos hace preguntar: ¿qué sucede cuando el telón es realmente atravesado en el escenario del museo? Probablemente habrá un espacio abstracto e ilusorio que pone de manifiesto "el aparato de poder y conocimiento". Algo que el artista croata Goran Petercol acentúa al subrayar que "No hay espacio vacío. Dentro del contexto del arte, el espacio es un tipo de *ready-made*". Y en consecuencia su obra *Aluxia* (ubicada después de la cortina de Gordon, Floyer y Demand) pone los reflectores sobre la propia institución marcando un espacio de sombra intermedia, como si el museo fuera ese objeto encontrado que deja entreabierto un momento para la especulación.

Finalmente, la obra de Thomas Demand, una imagen de una cortina que es un evidente *trompe l'oeil*, oscila entre la cortina de Zeuxis y el espacio abstracto de Lefebvre. La obra de Demand es un tapiz que cubre las paredes de la galería del museo —que nos puede recordar los decorados de los salones en el siglo xvi en donde se presentaban los *gabinetes de aficionados* (véase nota 18)— pero que no tiene la función de ornamento. Al insinuar un simulacro, Demand pone de manifiesto una paradoja que conversa con la historia del arte y con la tradición de la imagen. Su cortina marca un espacio de representación y hace evidente que la simulación también es una realidad construida. En este sentido, tanto la obra de Floyer como la de Demand al no ser cortinas, sino imágenes de cortinas, suponen una lógica distinta de percepción que en definitiva cuestiona el lugar del espectador.

Andrea Torreblanca / Between the Idea and the Act

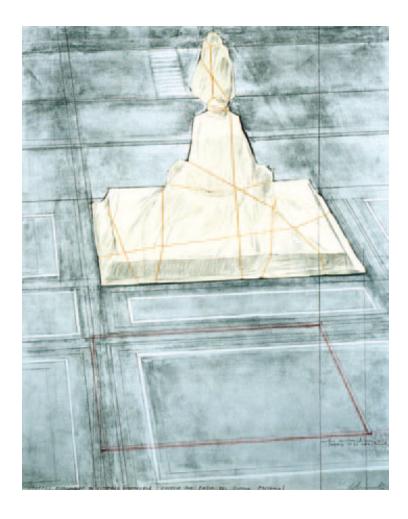
¹² Terry Eagleton, The Function of Criticism: From the Spectator to Post-structuralism (London: Verso, 1984), 39.

¹¹ Henri Lefebvre, "From Absoulte Space to Abstract Space", en *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2000), 289.



Thomas Demand

Papel tapiz , 2011. Cortesía Matthew Marks Gallery, Nueva York





Monumento a Víctor Manuel envuelto, proyecto para la Plaza del Duomo, Milán, 1975. Mixta sobre cartulina, 5/15 H.C. Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta

Wrapped Monument to Vittorio Emanuele, project for Piazza del Duomo, Milano, 1975. Mixed media on cardboard. Collection of Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Christo (Christo Vladimirov Javacheff)

Árbol envuelto, 1979. Mixta sobre cartulina

Wrapped Tree, 1979. Mixed media on cardboard 141



Mark Benson

VIPs, 2010. Tapete y postes. Cortesía del artista 142 VIPs, 2010. Stanchions. Courtesy of the artist