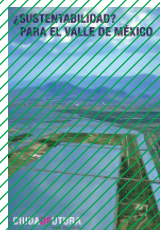


# REVISTA



# M



**RUFINO**

## ÍNDICE

---

### EDITORIAL

Entregas

*Sofía Hernández Chong Cuy* TK

---

### HOY

#### MICROHISTORIAS Y MACROMUNDOS

Un lugar fuera de la historia

*Magalí Arriola* TK

#### ACERCAMIENTOS AL ACERVO

La marquesa salió a las cinco,  
dejó atrás la biblioteca vacía...

*Daniela Pérez* TK

#### PROYECTO ESPECIAL

Se solicitan mujeres cantantes  
mayores de 35 años

*Magnolia de la Garza* TK

#### PROYECTO ESPECIAL

Por todo lo que vale—  
mi trabajo con Tino Sehgal

*Louise Höjer* TK

---

### ENTRETANTO

#### VOLUMEN

De gente poseída por  
rocolas y otras historias

*Sofía Hernández Chong Cuy*

y *Daniela Pérez conversan*

con *Daniel Guzmán* TK

#### DIÁLOGOS

Toma de conciencia

*Tania Ragasol entrevista*

a *Alberto Kalach* TK

### AMPLIACIÓN

¡Fíjate en esto!

*José Castillo entrevista a*

*Teodoro González de León* TK

### COLABORACIÓN

Conexiones Tamayo

*Monika Zukowska* TK

### DE LA OFICINA

#### DE REGISTRO

Préstamos Tamayo

*Liliana Martínez* TK

---

### SIEMPRE

Nueva York desde la

terrazza mexicana

*Gabriela Camacho* TK

El silencio de las formas:

dos desnudos de Irving Penn

*Juan Carlos Pereda* TK

Las máquinas de tiempo

de Louise Nevelson

*Carmen Cebreros* TK

La exteriorización encerrada

de Francis Bacon

*Magnolia de la Garza* TK

Lilia Carrillo, *Sin título*, 1973

*María Minera* TK

### AYER

La barriga del pichón —  
al descubierto

*Daniela Pérez* TK

Pasaje interrumpido

TK

Identidades en el tiempo

TK

---

### MAÑANA

#### VISITA

Cartelera

TK

#### COMPRA

Publicaciones del

Museo Tamayo

TK

---

### SÚMATE

#### SUMA 2010

SUMA 2010

TK

PREMIO SUM-ARTE— 2010:

*Márgara Garza Sada*

TK

#### VIAJA CON TAMAYO

Álbum: Excursión a Puebla

con *Carlos Amoraes*

TK

---

### BIOS

Artistas y expositores

Colaboradores

TK

## CONTENTS

---

### EDITORIAL

Deliveries

*Sofía Hernández Chong Cuy* TK

### TODAY

#### MINOR HISTORIES, LARGER WORLDS

A Place Out of History

*Magalí Arriola* TK

#### ACTIVATING

##### THE COLLECTION

The marquise went out  
at five, leaving the empty  
library behind...

*Daniela Pérez* TK

#### SPECIAL PROJECT

Wanted: Female Singers  
over Thirty-Five

*Magnolia de la Garza* TK

#### SPECIAL PROJECT

For all its worth —  
my work with Tino Sehgal

*Louise Höjer* TK

### MEANWHILE

#### VOLUME

People Possessed by  
Jukeboxes and Other Stories  
*Sofía Hernández Chong Cuy*  
and *Daniela Pérez* interview

*Daniel Guzmán* TK

#### DIALOGUES

Environmental Awareness

*Tania Ragasol* interviews  
*Alberto Kalach* TK

#### EXPANSION

Take a look at this!

*Jose Castillo* interviews *Teodoro*  
*González de León* TK

#### COLABORATION

Tamayo Connections

*Monika Zukowska* TK

### ALWAYS

New York from the  
Mexican Terrace

*Gabriela Camacho* TK

The Silence of Forms:

Two Nudes by Irving Penn  
*Juan Carlos Pereda* TK

Louise Nevelson's Time  
Machines

*Carmen Cebrenros* TK

Exteriorization *Enclosed*

*Magnolia de la Garza* TK

Lilia Carrillo, Untitled, 1973

*María Minera* TK

### YESTERDAY

The Belly of a Dove —Exposed

*Daniela Pérez* TK

Identities in Time TK

Interrupted Passage TK

# Entregas

Sofía Hernández Chong Cuy

*Malinche*

*Pero a mí me odian. Simbolizo para ellos la traición, la entrega.*

*Carlota*

*Como yo a la intrusa, a la extranjera, a la advenediza. Y sin embargo, yo no deseaba más que entregarme, con humildad y con pasión, a México.*

—*Diálogos*, Salvador Novo

Para poder dirigirse a un público de manera significativa, uno debe hacer una contribución sustancial. Y para hacer eso, uno tiene que plantearse ciertas preguntas. ¿Qué tipo de museo es este? ¿Hacia dónde va, y por qué? ¿Quién es nuestro público? ¿Quiénes nos visitan regularmente, quién es nuestra audiencia posible, nuestra comunidad imaginaria? A partir de las múltiples respuestas a estas preguntas sencillas se toman decisiones.

En el Museo Tamayo, decidí que creáramos una serie de proyectos interdependientes —proyectos curatoriales, pedagógicos, y editoriales— que inviten al público en general y a las diferentes comunidades artísticas a considerar las maneras en que se crea

el arte hoy en día. Ya sea a través de proponer una teoría abstracta, de usar la historia personal como inspiración, o de referirse a algún contexto, el arte se hace todos los días, aquí y en otros lugares, a partir de una investigación exhaustiva o espontáneamente, en comunidad o en la soledad. Es precisamente porque hay muchas maneras de hacer arte que el Museo Tamayo ofrece diferentes formatos para presentar y experimentarlo.

Escribo estas líneas después de un año intenso de investigación y trabajo en el Museo Tamayo, y tan sólo seis meses después de haber lanzado el nuevo programa. ¿Qué sigue? Ciertamente más investigación, nuevas decisiones, una nueva serie de proyectos a desarrollar pero, sobre todo, una mayor apuesta a que este programa forjará un reconocimiento público más amplio del poder del arte para imaginar y, por eso mismo, de generar un cambio necesario. Los diversos proyectos del Museo Tamayo han sido diseñados para hacer exactamente eso: crear sutilmente cuestionamientos e ideas sobre nuestra realidad, no sólo artística sino social. Les invito a formar parte de nuestra comunidad.

Este otoño, el Museo Tamayo presenta tres exhibiciones temporales: el proyecto



# Deliveries

Sofía Hernández Chong Cuy

*Malinche*

*But they hate me. To them, I am  
symbolic of treason, of betrayal.*

*Carlota*

*Like they hate me, I am the intruder,  
the foreigner, the upstart. Yet, I  
wished nothing more than to devote  
myself, humbly and passionately, to  
Mexico.*

—Dialogues, Salvador Novo

In order to engage a public meaningfully, one must make a significant contribution to the field. And for that, one must ask certain questions. What kind of museum is this? Where is it going—and why? Who is our public—who are the regular visitors, the potential audiences, our imaginary community? From the many answers these simple questions may elicit, decisions are made.

At Museo Tamayo, I have chosen we create a series of inter-dependent projects—curatorial, pedagogical and editorial—that invite the general public and the various artistic communities to consider the many ways in which art is created today. Whether it proposes an abstract theory, uses one's background as

inspiration, or draws references to this or that context, art is made everyday, here and elsewhere, after extensive research or with spontaneity, communally or in solitude. Precisely because there are many ways to create art, Museo Tamayo explores different formats to present and experience it.

I write these lines after an intense year of research and work at Museo Tamayo, and after only six months of having launched the new program. What's next? Certainly more research, new choices, a series of new projects to develop, but most definitely raised stakes that this program will create wider public acknowledgment about art's power to imagine, and, for that reason alone, lead to much needed change. The diverse projects at Museo Tamayo are designed to do exactly that: to subtly generate thought and questioning about our reality, not only of art but of society. I invite you to become part of its community.

This fall, Museo Tamayo presents three temporary exhibitions: the project *This You* by Berlin-based artist Tino Sehgal; the group exhibition *A Place out of History*, including artworks by international artists; and an installation by Mexican artist Jorge Méndez Blake

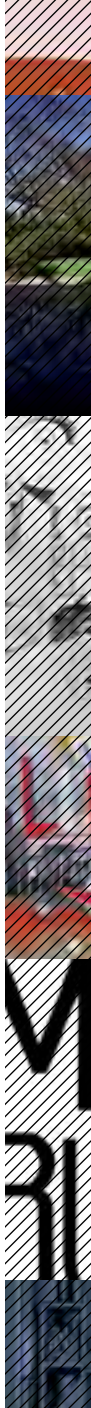
*Este tú* del artista establecido en Berlín Tino Sehgal; la exhibición colectiva *Un lugar fuera de la historia*, que incluye obras de artistas internacionales; y una instalación del artista mexicano Jorge Méndez Blake, con obras de la colección del museo. El proyecto de Sehgal se sitúa afuera, en el Bosque de Chapultepec, y consiste en una sola acción que Magnolia de la Garza, curadora asociada del museo, interpreta en relación con la economía del regalo en su ensayo para este número. Las obras de Sehgal son situaciones, no objetos, y requieren que en su presentación no haya documentación visual ni material. Louise Höjer, quien ha trabajado con el artista durante varios años, examina su práctica artística en un artículo en este número de *Rufino*.

*Un lugar fuera de la historia* considera el involucramiento del arte, los artistas y las instituciones artísticas con el espionaje político llevado a cabo a través de programas de intercambio cultural. La co-curadora de la exhibición, Magalí Arriola, presenta un ensayo que contrasta hechos con ficciones, y contrapone prácticas artísticas con actividad política. En las salas del museo han montado cuidadosamente las obras para resaltar las relaciones entre la identidad y la autoría, la falsificación y la autenticidad, la gloria y la infamia. *Un lugar fuera de la historia*, también curada con la colaboración de Magnolia

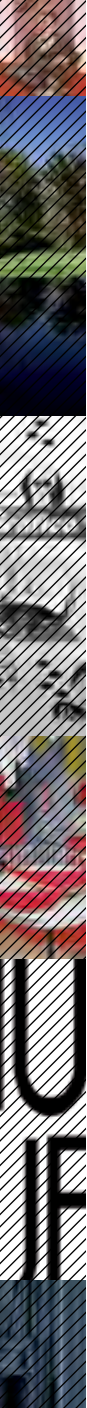
de la Garza, es la tercera exposición de la serie *Microhistorias y macromundos* que aborda los lazos consistentes y los rompimientos significativos del arte contemporáneo con la historia. En conjunción con esta exhibición y con la serie, el Museo Tamayo publicará el segundo volumen de la antología *Microhistorias y macromundos*. Editado por el artista mexicano Pablo Sigg, esta publicación incluye textos históricos, y ensayos escritos por artistas, filósofos y escritores.

Como parte de la serie *Acercamientos al acervo*, y curada por Daniela Pérez, *La marquesa salió a las cinco...* es un proyecto artístico de Jorge Méndez Blake. La exposición contiene materiales de la biblioteca personal de Rufino Tamayo, varias obras de la colección del museo, y comentarios del propio Méndez Blake. Combinando su investigación curatorial con las referencias literarias que el artista utilizó al concebir esta propuesta, Daniela presenta un ensayo experimental para *Rufino*. En otro texto reflexiona sobre la primera exhibición de esta serie: *Hacia la barriga de un pichón*, del curador invitado Raimundas Malašaukas, con los artistas Gintaras Didžiapetris y Rosalind Nashashibi.

La colección del Museo Tamayo no sólo aparece en las exhibiciones. También es la protagonista de la sección "Siempre", dedicada a publicar nuevos textos sobre obras artísticas del acervo. En el primer







showcasing works in the museum collection. Sehgal's project is sited outdoors at Chapultepec Park and consists of a single action that Magnolia de la Garza, associate curator at the museum, discusses in relation to the gift economy in her essay for this issue of *Rufino*. The artworks of Sehgal are situations rather than objects, and require that at their presentation there be no visual or material documentation. Louise Höjer, who has been working with the artist for some years, addresses his artistic practice with another essay.

*A Place out of History* considers the involvement of art, artists and art institutions with political espionage made by and through cultural exchange programs. The exhibition co-curator, Magali Arriola, contributes an essay that contrasts facts with fictions and superimposes artistic practices with political activity. At the museum galleries, they have carefully placed artworks in the exhibition to draw relations between identity and authorship, forgery and authenticity, and glory and infamy. *A Place out of History*, curated in collaboration with Magnolia de la Garza, is the third exhibition in the series "Minor Histories, Larger Worlds," which addresses contemporary art's consistent ties and significant breaks with history. In conjunction with this exhibition and the series, Museo Tamayo will publish the second volume of the

anthology *Minor Histories, Larger Worlds*. Guest-edited by Mexican artist Pablo Sigg, this publication includes historic texts, and texts commissioned to artists, philosophers and writers.

Curated by Daniela Perez as part of the exhibition series "Activating the Collection," *The marquise went out at five...* is an artistic project by Méndez Blake. The exhibition includes materials from the personal library of Rufino Tamayo, various artworks in the museum collection, and commentaries of the artist. Combining her curatorial research with the literary references that Méndez Blake used to create this installation, Daniela has contributed an experimental essay for *Rufino*. In another text in this issue, she reflects on the first exhibition within this series: *Into the Belly of a Dove*, guest curated by Raimundas Malašauskas with artists Gintaras Didžiapetris and Rosalind Nashashibi.

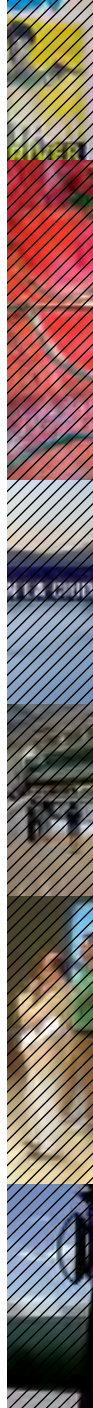
Museo Tamayo's collection is not only featured in exhibitions. It is also the focus of the section "Always" in *Rufino*, devoted to publishing new writing on specific artworks. In the magazine's first issue, released last spring, an introductory essay on the make-up of the collection was published with two other texts, including one about the artworks by Rufino Tamayo at the museum. In this issue, the section has expanded with insightful contributions by two

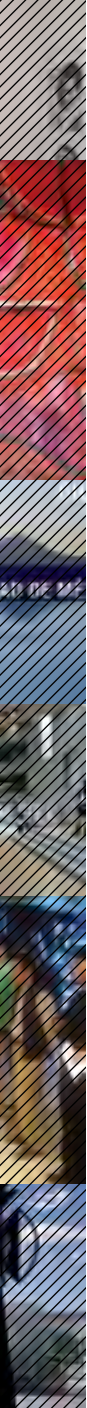
número de la revista, publicado en la primavera de este año, la sección se compuso de un ensayo introductorio sobre las obras que constituyen la colección, así como otros dos textos, uno sobre las obras de Rufino Tamayo en el museo, y otro sobre Picasso. En este número, la sección se ha expandido con contribuciones de dos curadores del museo y tres autores invitados. El subdirector curatorial del museo, Juan Carlos Pereda, examina dos fotografías de Irving Penn; Magnolia de la Garza comenta un trabajo importante de Francis Bacon; la curadora independiente Carmen Cebrenos, quien escribió sobre las obras de Picasso en la colección, escribe ahora acerca de una obra de Louise Nevelson, y la crítica de arte María Minera escribió un texto poético inspirado por una pintura de Lilia Carrillo. A estos ensayos los precede un panorama de la vena coleccionista de Rufino Tamayo, escrito por la historiadora de arte Gabriela Camacho.

Este segundo número de *Rufino* incluye nuevas entrevistas con dos importantes arquitectos mexicanos: en la primera, Jose Castillo entrevista a Teodoro González de León, el arquitecto responsable de la ampliación en proceso del Museo Tamayo; en la otra, Tania Ragasol entrevista a Alberto Kalach, quien este otoño participará en el nuevo programa público del museo llamado *Diálogos*. Asimismo, publicamos en *Volumen* una conversación sobre la

banda musical Los Pellejos, la cual se dio durante una visita al estudio de Daniel Guzmán, artista visual e integrante de la banda.

El formato de entrevista y la visita de estudio también han sido utilizadas para desarrollar contenidos para la extensión en línea de esta revista, *Rufino.mx*, que a sólo unos meses de su lanzamiento, ha subido más de una docena de nuevos videos producidos exclusivamente para esta plataforma. Algunos de estos videos fueron filmados en las salas del museo, y están dedicados a acercar al público a las ideas, el arte y las exposiciones del Museo Tamayo; otros, son entrevistas filmadas en los estudios de los artistas o en las oficinas de productores culturales, con el propósito de hacer una cartografía de las prácticas artísticas y de la producción cultural en la Ciudad de México. También, durante el verano, *Rufino.mx* lanzó una columna especial llamada AER, cuyas siglas significan "Autores en residencia", en la cual se hablará sobre arte contemporáneo desde diferentes perspectivas. Cada autor escribirá durante un tiempo determinado, que va de dos a tres meses. En este número de *Rufino* hay artículos que tratan sobre el funcionamiento interno del museo, de las nuevas colaboraciones, los eventos pasados, y las obras de la colección que han sido prestadas a otras instituciones. Junto con este tipo de reportaje tradicional, hay un constante trabajo de





curators at the museum and three guest authors. The museum's curator Juan Carlos Pereda looks at two photographs by Irving Penn; Magnolia de la Garza discusses an important work by Francis Bacon; independent curator Carmen Cebrenros, who in the first issue of *Rufino* contributed an essay on works by Picasso in the collection, writes about a work by Louise Nevelson, and art critic María Minera contributes a poetic text inspired by a Lilia Carrillo painting. These texts are preceded by an overview of Rufino Tamayo's collecting practice, written by art historian Gabriela Camacho.

Aside from these essays, this second issue of *Rufino* also includes new interviews by local curators with two important Mexican architects: in the first, Jose Castillo interviews Teodoro González de León, the architect responsible for the ongoing expansion of Museo Tamayo; in the other, Tania Ragasol interviews Alberto Kalach, who is participating this fall in the museum's new public program "Dialogues." There is also a discussion of the band Los Pellejos—an excerpt of a conversation held during a visit to Daniel Guzmán's studio, who is a visual artist and member of the band, and published here as part of the museum's performance initiative "Volumen."

The interview format and studio visit has been used to develop contents for the online extension of this magazine, *Rufino.mx*, which, only a few months

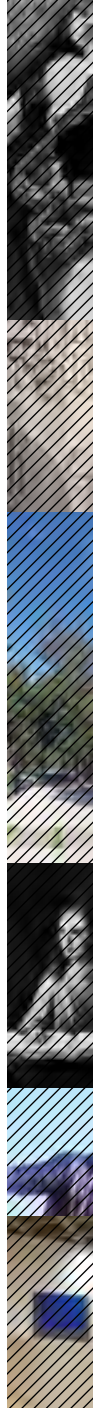
after its launch, has posted over a dozen new videos produced exclusively for this platform. Some of these are shot at the museum galleries and are devoted to bringing audiences closer to the ideas, art and exhibitions at Museo Tamayo; others are interviews shot at artists's studios and businesses in town, with the purpose of mapping out artistic practices and cultural production in Mexico City. Also, during the summer, a special column for this online magazine was launched—AIR, which stands for the "Authors in Residence" who will make regular contributions about contemporary art for two or three months. There are a number of other contributions for this second issue of *Rufino* that present the inner-workings of the museum, ranging from from Museo Tamayo's new collaborations, to past events, to artworks from the collection on loan to other institutions. Together with this kind of straight reporting, there is an investigatory backbone to everything done at the museum. For this reason, the history and present workings of the institution are topics of continuous reflection. In this issue, a brief account of the several graphic identities of the Museo Tamayo presents not only markers of institutional visions or design trends, but also poses the questions of how the contemporary has changed over time. That very question, "What is contemporary?" is one that is continuously raised and addressed

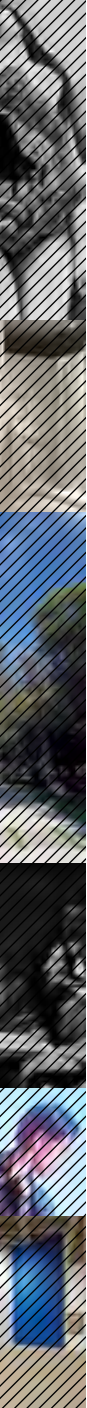
investigación de todo lo que se hace en el museo. Es por este motivo que la historia y el trabajo presente de la institución son temas de reflexión continua. En este sentido, presentamos una breve relación de las distintas identidades gráficas del Museo Tamayo. No sólo es un esbozo de las diferentes visiones del museo, o de tendencias históricas en el diseño, sino también se plantea la cuestión de cómo ha cambiado lo contemporáneo a través del tiempo. Este cuestionamiento: "¿qué es lo contemporáneo?" nos lo hacemos continuamente en el Museo Tamayo.

Durante décadas, el Museo Tamayo se ha dirigido activamente al público del arte contemporáneo a través de sus exhibiciones, sus catálogos y su programación diversa. Hoy, a pesar de que sólo dos de sus espacios de exposición y su patio de esculturas presentan exposiciones, y el resto del edificio se encuentra en renovación como parte del proyecto de ampliación arquitectónica, públicos recurrentes y emergentes encontrarán nuevas formas de experimentar las colecciones, las investigaciones y los programas del museo. La revista que estás leyendo junto con su sitio web, *www.rufino.mx*, son ejemplos de esto. Creadas con la intención de compartir lo que ocurre en esta institución y en sus alrededores, y formadas con intereses pedagógicos curatoriales, estas publicaciones son editadas cuidadosamente con la

esperanza de suscitar discusiones y generar nuevos conocimientos sobre el arte. Les agradezco a los curadores del museo, y a la coordinadora editorial Arely Ramírez, además de los artistas y los autores quienes han participado en *Rufino*, por haber compartido generosamente sus ideas y palabras en este número.

*Traducción: Alan Page.*



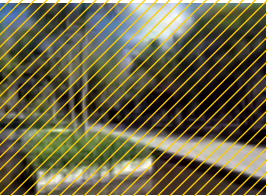


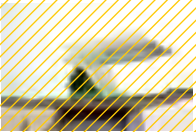
by Museo Tamayo. I should add here that it is soon to become the starting point of a series of public lectures at the institution.

For decades, Museo Tamayo has been actively engaging audiences for contemporary art through its exhibitions, catalogs and diverse programming. Today, while only two of its galleries and its sculpture patio are currently presenting exhibitions the rest of the building is under renovation as part of the architectural expansion project—recurring and emerging audiences will find new ways of engaging with the museum's collections, research and programming. The museum magazine that you are reading, and its website [www.rufino.mx](http://www.rufino.mx), are examples of this. Created with the intention of sharing what's happening at this institution and its surroundings, and shaped by curatorial and pedagogical interests, these publications are carefully edited in hopes of triggering discussions and generating new knowledge about art.

I thank the museum curators, editorial coordinator Arely Ramírez, as well as the artists and authors who have contributed to *Rufino* for generously sharing their ideas and words in this issue.

# HOY





**TODAY**



# Un lugar fuera de la historia

Magalí Arriola

*Dentro de las nuevas series de exposiciones del Museo Tamayo, lo más representativo del arte contemporáneo internacional es mostrado en el ciclo Microhistorias y macromundos. En esta serie se presentan proyectos individuales y muestras colectivas, las cuales explorarán de forma creativa las relaciones entre lo histórico y lo contemporáneo.*

## **I. Los hechos (sólo algunos)**

En 1939, Carmen Ruíz Sánchez, antes María, antes Tina Modotti, desembarcó en el puerto de Veracruz. Luego de haber estado delante de la cámara, la actriz convertida en fotógrafa, abandonó dicha práctica en un último gesto, alegando otro tipo de prioridades políticas.

Hacia el año 1943, el joven Pavel Gubchevsky ofrecía una visita guiada por las salas vacías del Museo Hermitage a los soldados soviéticos que habían ayudado a resguardar sus tesoros, ante el inminente peligro de saqueo por el ejército nazi que avanzaba hacia San Petersburgo.

El 29 de octubre de 1947, el pintor holandés Han van Meegeren fue enjuiciado por colaborar con los nazis —delito que, tras la Segunda Guerra Mundial, en Holanda se castigaba con la pena de muerte— y recibió una condena de un año de cárcel por falsificación.

En 1979, sir Anthony Blunt, miembro de la inteligencia británica y respetado historiador del arte que velaba por la colección de pintura de la Reina Isabel II,



# A Place Out of History

Magalí Arriola

*One of the new exhibitions series at the Museo Tamayo is Minor Histories, Larger Worlds, which presents the best of international contemporary art. This series includes solo projects and group exhibitions that creatively explore the relationship between the historical and the contemporary.*

## **I. The Facts (Just a Few)**

In 1939, Carmen Ruiz Sánchez, formerly known as Tina Modotti, disembarked at the port of Veracruz. As a final gesture, the actress-turned-photographer abandoned her spot behind the camera, alleging other kinds of political priorities.

Around 1943, a young Pavel Gubchevsky offered a guided tour through the empty galleries of the Hermitage Museum for the Soviet soldiers who had helped safeguard its treasures against the imminent danger of plundering by the Nazi army that was then advancing on Saint Petersburg.

On October 29, 1947, Dutch painter Han Van Meegeren was tried for collaborating with the Nazis—a crime that was punishable by death in postwar Netherlands—and sentenced to a year in prison for forgery.

In 1979, Sir Anthony Blunt, a member of the British intelligence service, a respected art historian and the surveyor of Queen Elizabeth II's Pictures, was removed from his post and stripped of his knighthood when Margaret Thatcher

fue destituido de su cargo de curador y despojado de su título nobiliario al ser desenmascarado por Margaret Thatcher como *el cuarto hombre* de “Los cinco de Cambridge”, un grupo de espías que trabajó para la Unión Soviética durante la Guerra Fría.

En la primavera de 1990, en medio de los cambios políticos que permitieron la caída del régimen comunista, Nedko Solakov exhibió por vez primera —y causando gran controversia— *Top Secret*, una obra que, a manera de confesión pública, detalla su colaboración con la policía secreta búlgara.

En 1998, Andrea Wolf (alias Sehî Ronahî), amiga de Hito Steyerl y protagonista de una de sus primeras películas en la cual combina feminismo y artes marciales, fue ultimada cuando peleaba del lado del movimiento de liberación de Kurdistán.

De 2005 a 2008 la artista Jill Magid se entrevistó con miembros encubiertos del servicio secreto de Holanda, tras recibir una invitación del Servicio de Seguridad e Inteligencia de dicho país (AIVD por sus siglas en holandés), para realizar una obra de arte que permitiera darle un rostro humano a la institución.

El 25 de enero de 2009, Milo Rau le preguntó a un tal Walter Benjamin, quien



Hito Steyerl  
*November* (still), 2004 / DVD / Licencia Creative Commons / Cortesía de la artista

recientemente se proclamó vocero oficial del Museum of American Art (MoAA): “De existir un lugar fuera de la Historia (así sea simplemente fuera de la historia del Arte), ¿qué clase de historias se narrarían ahí?”<sup>1</sup>

## 2. La escena

*Para que algo de estas vidas llegara hasta nosotros fue preciso por tanto que un haz de luz, durante al menos un instante, se posase sobre ellas, una luz que venía de fuera: lo que las arrancó de la noche en la que habrían podido, y quizás debido, permanecer, fue su encuentro con el poder; sin este choque ninguna palabra sin duda habría permanecido para recordarnos su fugaz trayectoria.*

— Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*

revealed him to be the fourth man in the “Cambridge Five”—a group of spies that worked for the Soviet Union during the Cold War.

In the spring of 1990, amid all the political changes brought about by the fall of the Communist regime, Nedko Solakov exhibited his work *Top Secret* for the first time, to great controversy, as it constituted a kind of public confession detailing his collaboration with the Bulgarian Secret Police.

In 1998, Andrea Wolf (alias Sehîr Ronahi), a friend of Hito Steyerl’s who starred in one of her early films combining feminism and the martial arts, was killed in action as she fought for the Kurdistan liberation movement.

Between 2005 and 2008, the artist Jill Magid interviewed several undercover agents from the Dutch Secret Service, after receiving an invitation from that country’s Security and Intelligence Service (AIVD) to create a work of art that would give the agency a human face.

On January 25, 2009, Milo Rau asked a certain Walter Benjamin, the self-proclaimed official spokesperson of the Museum of American Art (MoAA), “If there is a place out of History (even if it is just the history of Art), what kind of stories are told there?”<sup>1</sup>



Hito Steyerl  
*November* (still), 2004 / DVD / Licencia Creative Commons / Cortesía de la artista

## 2. The Scene

*In order that something of [these lives] should come across even to us, it was nevertheless necessary that a beam of light should, at least for a moment, illuminate them. A light which comes from somewhere else. What rescues them from the darkness of night where they would, and still should perhaps, have been able to remain, is an encounter with power: without this collision, doubtless there would no longer be a single word to recall their fleeting passage.*

— Michel Foucault, *The Life of Infamous Men*

Each of the characters assembled in this exhibition has a story of his or her own to tell—in some cases narrated, analyzed

Cada uno de los personajes que se dieron cita en esta exposición cuenta con su historia propia, en algunos casos narrada, analizada o tergiversada múltiples veces según el tiempo y el autor en turno. *Un lugar fuera de la historia* se perfila como una tribuna o escenario donde convergen una serie de relatos, la mayoría contados desde los pasillos de la historia, y cuyos protagonistas parecen reivindicar su momento de salir a escena. Si algo los caracteriza es el hecho de que, más allá de basarse en sucesos reales, su carácter legendario no refrenda heroísmo alguno sino que delata la imposibilidad de vislumbrar una versión unívoca e imparcial de los hechos. Pues como sugiere Hito Steyerl en *November (2004)* —película que describe las tribulaciones mediáticas de Andrea Wolf como mártir de la causa kurda y reflexiona acerca de la responsabilidad política y moral de quien transmite esta clase de historias—, “ni siquiera en la ficción los héroes son inocentes”.

Si bien las vidas de nuestros protagonistas responden a coordenadas y momentos históricos puntuales, también adquirieron con el paso del tiempo una densidad narrativa a partir de la subjetividad de quien las vive, de quien las cuenta y de quien las observa desde perspectivas con frecuencia irreconciliables, y que en este caso convergen en el terreno nunca neutro de las artes. En estas historias las

identidades falsas, las agendas secretas, las versiones oficiales y las verdades a medias han jugado un papel activo, aunque casi siempre tras bambalinas, en la definición de determinados escenarios y movimientos políticos. Sin embargo, sus reconstrucciones narrativas y restituciones mediáticas delatan una serie de coincidencias históricas y divergencias ideológicas que han logrado desdibujar las fronteras entre el adentro y el afuera de la historia, entre lo ficticio y lo real.

De no ser así, ¿cómo podrían vincularse el escritor Ian Fleming, el arquitecto Ernő Goldfinger, el escultor Henry Moore y el historiador del arte y espía Anthony Blunt? Las investigaciones de Simon Starling, que han dado origen a algunos de sus collages y esculturas recientes, revelan las conexiones entre estos cuatro personajes: en 1939 Moore, quien sostuviera un doble discurso en cuanto a pacifismo y desarrollo de energía atómica y cuya obra sería intensamente promovida por Blunt, instala *Reclining Woman (1930)* en el jardín de la casa modernista de Goldfinger. La construcción de dicha casa habría despertado la ira de los vecinos, entre ellos Ian Fleming, quien después de trabajar para la División de Inteligencia Naval Británica escribiría sus famosas novelas de espionaje protagonizadas por James Bond, y pronto transformaría a Goldfinger en villano en la saga del

or distorted multiple times depending on the era and the author on duty. *A Place Out of History* emerges as a kind of platform or stage set where a whole series of stories converge, most of them told from the corridors of history, and whose central figures seem to demand their turn in the spotlight. If they share one common trait, it is that beyond the fact that their stories are based on actual events, their legendary nature does not signal heroism in the least, but rather reveals the impossibility of uncovering an unequivocal and impartial version of the facts. As Hito Steyerl suggests in *November*—a 2004 film that describes Andrea Wolf’s tribulations in the media as a martyr to the Kurdish cause, while also reflecting on the political and moral responsibilities of disseminating these kinds of narratives—“not even in fiction are the heroes innocent.”

While the lives of our protagonists responded to specific historic coordinates and moments, over time they also acquired a narrative density deriving from the subjectivity of the individuals experiencing the events in question, the individuals recounting them, and the individuals observing them from frequently irreconcilable points of view, which in this case converged in the never neutral territory of the arts. In these stories, false identities, secret agendas, official versions and half-baked truths all played an active role—though almost



Simon Starling  
*Project for a Masquerade / Hiroshima, 2010 /*  
 Collage, 57 × 76.5 cm / Cortesía del artista y de The  
 Modern Institute/ Toby Webster Ltd.

always from behind the scenes—in the definition of specific political scenarios and movements. However, their narrative reconstructions and mediatic restitutions reveal a series of historical coincidences and ideological divergences which have blurred the lines dividing the inside and outside of history, and also dividing fiction and reality.

Otherwise, what possible connection could be found between the writer Ian Fleming, the architect Ernő Goldfinger, the sculptor Henry Moore and the art historian and spy Anthony Blunt? Simon Starling’s research, which laid the foundation for some of his recent collages and sculptures, uncovered the relationship among these four individuals: in 1939, Moore—whose work was marked by a twofold discourse around pacifism and the development of atomic energy, and was passionately promoted by Blunt—installed

Agente 007. Puesto de otra forma, es precisamente en los limbos de la historia oficial donde se reúnen y conviven estas figuras y donde, también, el arte tiende a volverse fetiche, copia, falso, artefacto o botín, o simplemente se extingue.

### 3. Los personajes

*Sólo puedo decir que sin saber que los había buscado me encontré delante de aquellos seis personajes, tan vivos como para tocarlos, como para oírlos respirar, que ahora se pueden ver en escena. Y aguardaban, allí presentes, cada uno con su secreta tortura y unidos por el nacimiento y desarrollo de sus mutuos percances, que yo los introdujera en el mundo del arte, haciendo de ellos, de sus pasiones y de sus casos una novela, un drama o, por lo menos, un relato.*

—Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*

La pregunta que Milo Rau le plantea a Walter Benjamin acerca de las narrativas que se desprenden de los márgenes de la historia marca una pausa en el desenvolvimiento cronológico y causal de los hechos, y abre un cuestionamiento sobre el papel que juegan sus protagonistas.

“La principal característica de la historia del arte —asevera Benjamin

en otra entrevista reciente en la que el entrevistador inquiriere acerca de su identidad— es la singularidad de sus personajes, sean éstos personas, objetos o acontecimientos. Sin embargo, desde una metaposición, la historia del arte se convierte en un simple relato y todas estas entidades históricas únicas se transforman en los personajes de dicho cuento, como los personajes de una obra de teatro. En este sentido, podríamos entender a Walter Benjamin como uno de esos personajes. Es un papel que cualquiera puede interpretar.”<sup>12</sup>

¿Qué leyendas, cuentos o memorias pueden entonces ser narrados al tratar de tomar distancia para vislumbrar aquellos sucesos que ocurren en los márgenes de la historia y, en este caso particular, de la historia del arte? Al reunir un conjunto de obras e imágenes de archivo a la par de ensayos visuales, analíticos o especulativos, *Un lugar fuera de la historia* indaga en las proezas, infortunios y reveses en la vida y obra de personajes legendarios, figuras secretas e instituciones claves para la historia del arte como lo fueron Tina Modotti, Domingo Malagón Alea, Anthony Blunt, Han van Meegeren, el Museo del Hermitage en San Petersburgo y el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. Las operaciones encubiertas y agendas veladas en las que participaron nuestros protagonistas ponen en juego conceptos como los de identidad y



*Reclining Woman* (1930) in the garden of Goldfinger's modernist house. The construction of this house had raised the ire of his neighbors, among them Ian Fleming, who after spending years working for the British Naval Intelligence Division, began writing his famous spy novels featuring James Bond as Agent 007, in which he cast Goldfinger as a Cold War villain. Put another way, it is in the very limbo of official history where these figures gather and coexist, and where art also tends to become a fetish, a copy, a fake, an artifact, a booty, or is simply extinguished.

### 3. The Characters

*I can only say that, without having made any effort to seek them out, I found before me, alive—you could touch them and even hear them breathe—the six characters now seen on the stage. And they stayed there in my presence, each with his secret torment and all bound together by the one common origin and mutual entanglement of their affairs, while I had them enter the world of art, constructing from their persons, their passions, and their adventures a novel, a drama, or at least a story.*

—Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author*

Milo Rau's question to Walter Benjamin regarding the narratives which emerge from the margins of history marks a pause in the chronological and causal unfolding of the facts, and opens up a line of questioning regarding the role played by the protagonists of such narratives.

"The main feature of art history," states Benjamin in another recent interview where the interviewer addresses the question of his identity, "is the uniqueness of its characters: persons, objects or events. However, from the meta-position, art history becomes just a story and all these unique historical entities are now transformed into the characters in this story, like the characters in a theater play. In that sense we could understand Walter Benjamin as one of those characters. It is a role that can be played by anyone."<sup>2</sup>

What legends, stories or memories might then be narrated when attempting to take the necessary distance in order to glimpse those events that occur in the margins of history, and in this specific case, in those of art history? By assembling a group of works and archival images and presenting them alongside analytical or speculative visual essays, *A Place Out of History* explores the exploits, mishaps and setbacks in the life and work of legendary figures, covert individuals and key institutions in art history, including Tina Modotti, Domingo Malagón Alea, Anthony Blunt,

autoría, autenticidad y falsificación, gloria e infamia, evidenciando las convergencias y los desfases entre práctica artística y actividad política, tanto como herramientas para el activismo y la resistencia, así como para la instrumentalización de una historia que a veces parece escrita de antemano.

Ya hacia 1940, el propio Benjamin solía decir que había que contar la historia a contrapelo para darle voz a aquellos que habían sido relegados. Lo cierto es que si bien muchos de los personajes que aquí han sido convocados, llámense artistas, historiadores, curadores o incluso instituciones artísticas, se vieron favorecidos por el curso de la historia, ésta en su momento también se volcó en contra de ellos. Fue entonces cuando algunos intentaron abiertamente despistar a sus autores y testigos. Otros, en cambio, orillados al anonimato y al silencio, poco a poco pudieron (o quisieron) salir de la oscuridad. Sin embargo, nunca nada es tan sencillo.

Tomemos el caso de Han van Meegeren, pintor holandés que buscara consagrar su destreza artística falsificando en secreto los cuadros de Johannes Vermeer que vendería, entre otros, a Hermann Goering, uno de los altos mandos nazis durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>3</sup> Cuando lo enjuiciaron por colaboracionismo en la Holanda liberada, Van Meegeren argumentó que

su única intención había sido engañar a las fuerzas ocupantes y salvar el patrimonio nacional y, de paso, su propia vida. Finalmente condenado por falsificación, el pintor declaró a la prensa: "Si muero en la cárcel, sencillamente se olvidarán de todo el asunto. Mis pinturas volverán a ser originales de Vermeer una vez más. No las produje por dinero, sino por el arte."<sup>4</sup>

#### 4. El móvil

*Mirad cómo me han salido las cosas cuando después de sortear no pocas dificultades hubiera podido llegar a ser un artista de éxito, si por éxito entendemos el reconocimiento y el aplauso general del público. Al final no sé si he logrado ser un artista, pero si sé, desde luego, que el éxito de mi actividad venía dado, al margen de otras consideraciones técnicas, por el logro de la mayor discreción posible.*

— Domingo Malagón Alea

El diálogo que proponemos entre artistas contemporáneos, obras históricas y documentos de archivo se inscribe dentro de la ya tradicional línea de investigación que, al cuestionar la supuesta neutralidad y autonomía de las manifestaciones artísticas, pone en tela de juicio las estrategias de construcción y los modos



Han Van Meegeren, the Hermitage Museum in Saint Petersburg and the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. The undercover operations and hidden agendas in which our characters participated draw on concepts such as identity and authorship, authenticity and forgery, infamy and glory, spotlighting the convergences and discrepancies between art practice and political acts, as tools for activism and resistance, as well as for the instrumentalization of a history that at times seems to have been written in advance.

Around 1940, Walter Benjamin was known to say that history should be brushed against the grain in order to give voice to those who have been pushed into the background. What is true is that many of the individuals assembled here—whether artists, historians, curators or even art institutions—have benefitted from the course that history has taken, though it has also turned against them at times. On those occasions, some of them openly tried to mislead their authors and witnesses. Others who had been relegated to anonymity and silence were gradually able (or attempted) to emerge from the darkness. But nothing is ever that simple.

Take, for instance, the case of Han Van Meegeren, the Dutch painter who hoped to prove his artistic skills by secretly forging paintings by Johannes Vermeer and selling them to individuals



Han van Meegeren pintando durante su juicio, 1 de octubre de 1947. © George Rodger / TIME & LIFE Images/Getty Images México

and institutions, including Hermann Göring, a member of the Nazi High Command during World War II.<sup>3</sup> During his trial for collaboration in liberated Holland, Van Meegeren argued that his only intention had been to fool the occupying forces and thus protect the Dutch patrimony, and, in passing, his own life. After being sentenced for forgery, the painter declared to the press, “If I die in jail, they will just forget all about it. My paintings will become original Vermeers once more. I produced them not for money but for art’s sake.”<sup>4</sup>

#### 4. The Motive

*Look how things have turned out, when after enduring more than a few hardships, I could have been a successful artist, if by success we understand public recognition and*

de enunciación de la historia del arte —y aquí habría que agregar, de la práctica y el discurso curatorial en tanto instrumento de medición que participa de la escritura de un momento histórico.

La película *No Show* (2004) de Melvin Moti recrea de manera especulativa la visita guiada que Pavel Gubchevsky, joven empleado del Museo del Hermitage, ofrecía en un ejercicio de memoria, a los soldados soviéticos por las galerías vacías del museo como reconocimiento simbólico por haber ayudado a remover las obras maestras de las que sólo quedaban los marcos. “Un suceso tan radical que le concede valor al arte por su inmaterialidad (un modo conceptual desconocido para este museo en particular, en la década de 1940) fue hecho para el futuro —señala Moti—, un futuro que todavía no hemos alcanzado.”<sup>5</sup> Quizá sea entonces tiempo de evaluar si es realmente posible dar un paso atrás, como ya lo proponía el portavoz del MoAA, para analizar los pormenores de la construcción y transmisión de una historia del arte a partir de la observación de los rastros y las evidencias que han dejado sus actores, y repensar lo que significan sus modos de circulación ante la fetichización de la imagen y la espectacularización de la cultura.

A la inversa de Gubchevsky, quien hablaba de los cuadros sin tenerlos ante él, una iniciativa artística como el MoAA se ha dado a la tarea de reunir una serie



Melvin Moti  
*No Show*, 2004 / película de 16mm transferida a DVD / Cortesía del artista

de artefactos que reproducen algunas obras claves del arte norteamericano de la primera mitad del siglo XX para revisar los modos de historización del arte moderno. Al enfocarse en las exposiciones itinerantes organizadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en la década de los cincuenta, sus distintas escenificaciones dan cuenta de la elaboración de cierto canon occidental que se originó en dicha institución, y derivó en la creación y difusión del mito fundacional de un arte internacional basado en el individualismo y la emancipación en tiempos de Guerra Fría. Desde tal perspectiva, ésta y otras piezas en la exposición no sólo abordan la producción artística como una herramienta ideológica que ha desempeñado un papel instrumental en la construcción de la historia siempre en función del contexto en el que se inscriba o se exhiba, sino, también, cómo se ha escrito con

*general applause. In the end, I don't know if I have truly become an artist, but of course I do know that besides other technical considerations, the success of my production came about because of my ability to maintain the greatest possible discretion.*

— Domingo Malagón Alea

The dialogue we propose among contemporary artists, historic pieces and archival documents falls into a now traditional line of research that questions the so-called neutrality and autonomy of artistic expressions, as well as art history's constructive strategies and forms of enunciation—and, one should add, those of curatorial practice and discourse as reconnaissance tools which contribute to the writing of a historic moment.

Melvin Moti's 2004 film *No Show* is a speculative recreation of the tour that Pavel Gubchevsky, a young employee of the Hermitage Museum, offered to Soviet soldiers who had helped to remove the masterpieces from that location in the interest of their preservation. In a symbolic gesture of gratitude, Gubchevsky guided them through the empty galleries of the museum, relying only on his memory of the works once housed there, of which only the frames remained. "An event so radical, in placing the value of art in

its non-materiality (a conceptual mode unfamiliar to this particular museum in the 1940s), was made for the future, one we haven't even reached yet,"<sup>5</sup> Moti suggests. So perhaps it is time to evaluate whether it is truly possible to take a step backward, as Benjamin has proposed, in order to analyze aspects of the construction and transmission of an art history through the observation of traces and evidence left behind by its protagonists, and to rethink the meaning of its different modes of circulation in an environment where the fetishization of the image and the spectacularization of culture are rampant.

Unlike Gubchevsky, who described the paintings without having them in front of him, the MoAA has taken on the task of amassing a collection of artifacts which reproduce certain key works of American art from the first half of the twentieth century, in order to examine the modes of historicization of modern art. MoAA's restaging of the traveling exhibitions organized by the MoMA during the 1950s as they were originally proposed attests to the formation of a Western canon that originated at the MoMA and led to the creation and diffusion of the foundational myth of an international art based on individualism and emancipation during the Cold War years. From this perspective, this and other pieces in the exhibition not only address artistic production as

frecuencia la historia del arte, siguiendo un escenario político que evoluciona con el tiempo, y deriva en la construcción de un sistema de comunicación e intercambio.

Cuando en 2005, Francis Alÿs envió a Chechenia<sup>6</sup> un bordado de Alighiero Boetti que anteriormente había intercambiado con un coleccionista privado por un dibujo propio, el artista pensó que "Boetti se habría sentido complacido de ver que una obra suya volviera a la tierra por la que su antepasado luchó hace tres siglos". Se refería a Giovanni Battista Boetti, quien encabezó la resistencia chechena contra la expansión de Catalina de Rusia en el siglo XVIII bajo el nombre de Profeta Mansour.<sup>7</sup> El gesto de Alÿs nos lleva a especular qué hace que una obra encuentre un lugar *adecuado* una vez que el artista la pone en circulación, pues nada garantiza que la obra de Boetti permanezca para siempre en Chechenia hasta pasar a ser parte de su legado artístico. Más aún, al hacer referencia a la circulación de los valores culturales, el acto de Alÿs nos lleva a considerar los traslados y desplazamientos de una obra de arte hasta que llega a un destino salvo. En vista de que no hay gran evidencia del gesto de Alÿs ni del paradero subsecuente de la obra, podríamos empezar a considerar si el volver aparente un flujo de información y las condiciones de su viaje resulta más significativo que su destino ulterior.

Volviendo al punto de partida. ¿Existe realmente un adentro y un afuera de la historia del arte? La respuesta varía en función de dónde se encuentre localizado su narrador. Las preguntas que entonces debemos plantear son ¿de qué manera viajan las imágenes?, ¿a qué economías políticas y discursivas responden?, ¿qué historias queremos contar?, ¿cuáles estamos en posibilidad de referir en tanto narradores, historiadores o curadores, lectores o espectadores?

Las respuestas son aún más apremiantes cuando consideramos la necesidad de repensar el formato de exposiciones que, como ésta, han de activar la negociación entre la función del arte y el papel del artista; entre el arte como objeto de deseo y como documentación histórica; entre el anhelo de crear y el derecho a ser engañado.

Agradezco a Magnolia de la Garza sus valiosos comentarios durante la elaboración de este ensayo.

1. Milo Rau, "Walter Benjamin: Places of Remembering", <http://www.althusser-haende.org/tag/museum-of-american-art> (acceso Junio 21, 2010).
2. Walter Benjamin entrevistado por Maxine Kopsa, "The Museum is History, The Museum of American Art in the Van Abbe Museum", <http://www.metropolism.com/features/the-museum-is-history/english> (acceso Junio 22, 2010).
3. Durante la Segunda Guerra Mundial Hitler mandó confiscar obras de arte pertenecientes a familias judías,

an ideological tool that has played an instrumental role in the construction of history—always in terms of the context in which it is created and displayed—but also, and conversely, the fact that art history has so frequently been written according to a political agenda, ultimately evolving into the construction of a system of communication and exchange.

When, in 2005, Francis Alÿs sent to Chechnya a piece of embroidery by Alighiero Boetti which he had obtained from a private collector in exchange for a drawing of his own,<sup>6</sup> the artist thought that Boetti “might have been pleased to see a work of him return to the land his ancestor fought for three centuries ago.” Alÿs was referring to Giovanni Battista Boetti, a self-styled prophet who went by the name of Mansour, and who led the Chechnyan resistance against the imperial expansion instigated by Catherine the Great in the eighteenth century.<sup>7</sup> Alÿs’s gesture raises the question of how a work finds its *proper* place once the artist puts it into circulation, since there is nothing to guarantee that the Boetti piece will remain in Chechnya and become part of its artistic legacy. Furthermore, by focusing on the circulation of cultural values, Alÿs’s action leads us to reflect on how an artwork is dislocated and relocated until it safely reaches a destination. Since there is not a lot of evidence of this gesture, nor of the

current whereabouts of the piece, this seems to suggest that the creation of a flow of information and the conditions for its intended journey may be more significant than its ultimate destination.

But to return to the original question: Is there (or is there not) an inside and an outside of art history? The answer may vary depending on where the narrator is located. The questions we should be asking then are: How do images travel? What political and discursive economies do they react to? What stories do we want to tell and what are our possibilities for referring, as narrators, historians or curators? The answers are even more compelling when we consider the need to rethink the format of exhibitions which, like this one, are obliged to initiate a negotiation between the function of art and the artist’s role, between art as the object of desire and as a historical document, between the desire to believe and the right to be fooled.

I would like to thank Magnolia de la Garza for her valuable comments during the writing of this essay.

*Translated by Michelle Suderman.*

1. “Walter Benjamin: Places of Re-remembering,” consulted at <http://www.althussers-haende.org/walter-benjamin-places-of-re-remembering> (accessed June 21, 2010).

y saqueó las colecciones de los museos de países que habían sido conquistados por Alemania, como fue el caso de Holanda y Francia, llegando a acumular más de 300 mil obras robadas, las cuales serían parte del museo que Hitler planeaba construir. Goering, por su parte, también se hizo de una importante colección personal.

4. "Truth and its consequences", *Time*, lunes 24 de noviembre 1947.

5. Melvin Moti entrevistado por John Menick, <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/the-market/2009-05-12/minor-histories-a-conversation-with-melvin-moti/> (acceso Junio 25, 2010).

6. Esta fue la contribución de Alÿs para para la *Bienal de la emergencia* (2005) organizada, en palabras de sus curadores Evelyne Jouanno y Jota Castro, para restaurar el patrimonio cultural de Chechenia.

7. Ver Laura Cherubini, "Alighiero Boetti. Todo por ver, todo por ocultar", *Alighiero Boetti, Casi todo* (Fundación Proa, Buenos Aires, 2004).



2. Walter Benjamin interviewed by Maxine Kopsa, "The Museum is History: The Museum of American Art in the Van Abbe Museum," <http://www.metropolism.com/features/the-museum-is-history/english> (accessed June 22, 2010).

3. During World War II, Hitler confiscated a great many artworks belonging to Jewish families, and plundered museums in the countries that had been conquered by Germany, including Holland and France. The booty amounted to more than 300,000 stolen works, which Hitler intended to include in the collection of his planned museum. Goering, on his side, also amassed a great quantity of work, for his personal collection.

4. "Truth and Its Consequences," *Time* Monday, November 24, 1947.

5. Melvin Moti interviewed by John Menick, "Minor Histories: A Conversation with Melvin Moti," <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/the-market/2009-05-12/minor-histories-a-conversation-with-melvin-moti> (accessed June 25, 2010).

6. This was Alÿs's contribution to the 2005 *Emergency Biennale* which, according to its curators Evelyne Jouanno and Jota Castro, was organized to restore Chechnyan cultural heritage.

7. Laura Cherubini, "Alighiero Boetti: Todo por ver, todo por ocultar," *Alighiero Boetti: Casi todo* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2004).

# La marquesa salió a las cinco, dejó atrás la biblioteca vacía...<sup>1</sup>

Daniela Pérez

*Acercamientos al acervo es una serie de exposiciones en las cuales la colección se pone en movimiento en relación con el espacio, la historia y el público del Museo Tamayo. La activación de la colección es una puesta en escena de las obras a través del funcionamiento de mecanismos museográficos y performáticos. Para ello se invita a un curador, artista, escritor, arquitecto u otro profesional a activar la colección permanente. En esta ocasión, Daniela Pérez, curadora asociada del Museo Tamayo, invitó al artista Jorge Méndez Blake.*

*¿Qué pasa cuando un escritor deja de escribir? ¿Será que anuncia la llegada de una problemática en la literatura?*

En 1902 el poeta y ensayista austríaco, Hugo Von Hofmannsthal, escribió una carta ficticia fechada en 1603, dirigida al filósofo Sir Francis Bacon<sup>2</sup> y firmada por el poeta Lord Chandos.<sup>3</sup> Para algunos, la intención de Hofmannsthal era declarar (a través de Chandos) su renuncia a la poesía; para otros, la carta era una confesión de la imposibilidad de articular y expresar, mediante el lenguaje escrito, la esencia de la realidad. Sea cual fuere la interpretación que apliquemos un siglo después a la lectura de *La carta de Lord Chandos* no queda duda de que la problematización de la escritura implícita en esta carta sigue vigente.<sup>4</sup>

Existen escritores que desarrollan un rechazo a la popularidad y otros que prefieren permanecer en silencio pues, para ellos, la idea de autoría enturbia la relación entre la obra y el lector. Algunos, huyen del fracaso. Otros, se confrontan



# The marquise went out at five, leaving the empty library behind...<sup>1</sup>

Daniela Pérez

*Activating the Collection is a series of exhibitions in which the Museo Tamayo's permanent collection is set in relation to the museum's space, history and public. Activating the Collection involves staging the collection's works through various modes of exhibition design and performative practice, with the help of a guest curator, artist, writer, architect or other cultural specialist. On this occasion, Museo Tamayo associate curator Daniela Pérez invited artist Jorge Méndez Blake to undertake a project.*

*What happens when a writer stops writing? Might it be announcing the advent of a problematic in literature?*

In 1902, Austrian poet and essayist Hugo von Hofmannsthal wrote a fictional letter dated 1603, addressed to philosopher Sir Francis Bacon<sup>2</sup> and signed by poet Lord Chandos.<sup>3</sup> For some, Hofmannsthal's intention was to declare (through Chandos) his rejection of poetry; for others, the letter was a confession of the impossibility of articulating or expressing the essence of reality by means of written language. A century later, whichever way we may decide to interpret *The Lord Chandos Letter*, this text's implicit manner of problematizing writing certainly remains topical.<sup>4</sup>

There are those writers who abhor popularity, and those who feel that "authorship" interferes in the relationship between the writing and the reader, and thus prefer not to speak publicly. Some are scared of failure. Others face a lack of inspiration or ideas. There are also writers who choose to erase their

con la falta de inspiración y de ideas. También hay escritores que optan por borrar su historia, desaparecer. Los que se sumergen en estados de locura, pues ni qué decir. Existen otros más que sí escriben, pero deciden hacerlo a través de voces alternas. Éstos últimos se dedican a ensamblar citas que comunican aquello que por sí mismos no podrían decir, o que si acaso podrían, ¿para qué hacerlo?, alguien más ya lo había hecho antes y muy bien. En esta última categoría de los que escriben a través de otros está el escribiente, quien más que generar textos se dedica a copiar obras ajenas,<sup>5</sup> o en su defecto, a plasmar por escrito las palabras que enuncia otro mediante un dictado.

En el año 2000 el escritor español Enrique Vila-Matas publicó el libro *Bartleby y compañía* —que hace referencia por supuesto a *Bartleby, el escribiente* (1853)— en el que, a partir de casos específicos, traza una posible historia de la imposibilidad de la literatura, mientras plantea en forma paralela los sentidos del enmudecer. Como bien menciona Vila-Matas (rastreador de Bartlebys),<sup>6</sup> “...hay tantos escritores como formas de abandonar la literatura...”? ¿Aun cuando su libro enlista más de 84 casos fascinantes de escritores que dejaron de escribir, también destaca que uno de los aspectos más relevantes de este enigma es que la literatura se resiste a morir o desaparecer; se confronta, en



Jorge Méndez Blake  
*La biblioteca de la exploración. Edificio de la biblioteca (detalle), 2007 / Acrílico y MDF / 50 × 40 × 30 cm / Cortesía del artista*

cambio, con momentos en los que a gritos desesperados, desde un cierto vacío, un hueco, o bien, una hoja en blanco, cada escritor encuentra la oportunidad de plantear formas alternas de posicionar a la literatura dentro de su estilo y filosofía particular. Es como si ese espacio blanco, libre de conjeturas, permitiera el desarrollo de un diálogo de la literatura consigo misma mediante el cual se manifiesta su propia posibilidad de ser.

Al tratar de discernir lo anterior, y en el contexto de la colección permanente del Museo Tamayo, la literatura surge naturalmente como detonador del proyecto artístico que Jorge Méndez Blake lleva a cabo para la exposición de la serie “Acercamientos al acervo”. Entre los objetos pertenecientes a Rufino Tamayo que se incorporaron a la colección luego de su fallecimiento en 1991, como parte de una donación que realizara su familia, se encuentra su

history, disappear. Those who go insane, well, there is not much else to say about them. . . . There are others who write, but choose to do so using others' voices. They collect quotations that convey what they themselves cannot express—or even if they could, why bother when someone already has, and very well indeed? This last category (of those who write through others) includes the scrivener—the professional scribe or clerk who, instead of creating texts, copies other people's works,<sup>5</sup> or else writes down the words someone else dictates.

In 2000, Spanish writer Enrique Vila-Matas published the book *Bartleby y compañía*—which obviously refers to *Bartleby, the Scrivener*—in which, based on concrete cases, he outlines a possible history of the impossibility of literature, while he simultaneously deals with the various meanings of writers going silent. As Vila-Matas (a hunter of “Bartlebys”<sup>6</sup>) says, “. . . there are as many writers as ways of giving up literature. . . .”<sup>7</sup> and while his book lists over eighty-four fascinating cases of authors who quit writing, he also points out that one of the most relevant aspects of this puzzle is that literature refuses to die or disappear; instead, it is faced with moments in which writers, screaming in desperation, feeling empty, barren, or as blank as the page in front of them, somehow find the way to conceive new forms of locating literature within their



Jorge Méndez Blake  
*La biblioteca de la exploración. Biblioteca Z*  
 (detalle), 2008 / Lápiz y lápiz de color  
 sobre papel / 70 × 100 cm / Cortesía del artista

own particular style and philosophy. It is as if this blank page bereft of conjectures allowed literature to develop a dialogue with itself, and thus manifest its own possibility of being.

In trying to uncover the aforesaid in the context of the Museo Tamayo's permanent collection, literature naturally became the trigger for Jorge Méndez Blake's artistic project in the “Activating the Collection” series. Among Rufino Tamayo's belongings that were donated to the museum by his family after his death in 1991, we find his collection of over 400 books, conserved at the museum's documentation center (under restricted access). Méndez Blake once again sought in literature the conceptual tools that allow him to articulate his own artistic language, in which elements of

my avocations, for the last thirty years, has



Hiroshi Okada  
*Yerba*, 1972 / Tinta china sobre papel japonés /  
172 x 226 cm / Colección Museo Tamayo, INBA-

biblioteca con más de 400 ejemplares, resguardados bajo acceso restringido en el Centro de Documentación del museo. Méndez Blake busca una vez más en la literatura las herramientas conceptuales que le permiten articular su propio lenguaje artístico en el que elementos de la arquitectura, la escritura y por supuesto del arte forman un complejo entramado ficticio que adquiere vida en las salas del museo.

Al investigar los usos y las formas de los libros como objetos que se relacionan con otros elementos en un mismo espacio, Méndez Blake desarrolla trabajos en los que acentúa el sentido que pueden adquirir los contextos construidos, en conjunto con su interés particular por la literatura clásica, la ficción, la historia y el paisaje, entre otros temas. En los últimos años ha explorado el concepto de biblioteca desde distintos proyectos entre los que se encuentran: *La biblioteca del vacío* (2009), *La biblioteca muro* (2009) y *La biblioteca de la exploración* (2007-08). Éste último es un trabajo

architecture and writing blend with art to form a complex fictional network that comes to life in the museum's galleries.

By studying the uses and forms of books as objects relating to other elements in a space, Méndez Blake develops pieces in which he emphasizes the meaning that constructed contexts can acquire, incorporating his particular interest in classical literature, fiction, history and landscape, among other topics. Over the last few years, he has explored the concept of "the library" in various projects, including *The Library of Emptiness* (2009), *The Wall Library* (2009) and *The Exploration Library* (2007-08). This last piece is tied to the case of English explorer and archaeologist Percy Harrison Fawcett, who disappeared in 1925 during an expedition in the jungle in Mato Grosso, Brazil, while attempting to find the mysterious lost city of "Z." Méndez Blake mixes fiction with real events from this voyage using documentary information—a part of which has never been properly deciphered—to construct a Z-shaped library using different formats such as audio, scale models and drawings. Moreover, like ruins abandoned to nature, *The Library of Exploration* suggests the possibility of placing books on shelves that are impossible to reach.

At the Museo Tamayo, Méndez Blake's project is built into the exhibition



Jean Mauboulés  
*Vidrio roto*, 1974 / *Vidrio adherido* / 91 × 100 cm /  
 Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

halls to simulate a library, directing the flow of visitors between shelving units. However, the project goes beyond the traditional conformation and function of the library. To this end, the artist uses recognizable structures like bookshelves to present certain objects and pieces from the collection—such as Georgia O'Keeffe's *In the Patio V* (1948) Jean Mauboulés's *Verre brisé* (1974) and Hiroshi Okada's *Grass* (1972)—as well as materials extrinsic to it. This setting as a whole feels like a public or private library that, given its oddness, also suggests the impossibility of being a real library, or providing the services that one would. Nonetheless, the system of exchange of information and knowledge that libraries provide does not disappear in this project, nor is it negated by it; instead, it leads us as readers

vinculado al caso del arqueólogo y explorador inglés Percy Harrison Fawcett, quien desapareció en 1925 durante una expedición en la selva de Mato Grosso, Brasil, en la búsqueda por descubrir la misteriosa y perdida ciudad "Z". Méndez Blake mezcla aspectos reales con ficticios sobre dicha travesía utilizando información documental, una parte de la cual nunca se descifró, para construir una biblioteca en forma de Z usando distintos formatos como audio, maquetas y dibujos. Además, como ruinas abandonadas en medio de la naturaleza, *La biblioteca de la exploración* plantea la posibilidad de ubicar algunos libros en estantes a los que sería imposible tener acceso.

En el Museo Tamayo el proyecto artístico de Méndez Blake se erige en las salas de exhibición aparentando una biblioteca debido a los recorridos que sugiere y a la posición del visitante entre los libreros. No obstante, esta biblioteca excede la conformación y la función tradicional de estos espacios. Para esto, el artista hace uso de estructuras reconocibles como los estantes y al ubicar sobre y alrededor de ellos objetos, materiales externos y obras de la colección como *En el patio V*, (1948) de Georgia O'Keeffe, *Vidrio Roto* (1974) de Jean Mauboulés y *Yerba* (1972) de Hiroshi Okada, activa un diálogo con la colección del museo. Este entorno en conjunto establece un ambiente de una biblioteca pública y personal que, por

sus características irregulares, sugiere también la imposibilidad de ser o brindar los servicios de una biblioteca como tal. Sin embargo, el sistema de conocimiento e intercambio de información que regularmente brindan las bibliotecas no desaparece en este proyecto bajo la negación de sí misma, sino que nos empuja, como lectores y usuarios de este espacio, a establecer interpretaciones imaginativas a partir de historias, nexos y puntos de encuentro triviales al margen de los grandes relatos.<sup>9</sup> Para Méndez Blake, más importante que lo que ya está ahí, es lo que no lo está: "Me gusta la idea de completar la biblioteca de Tamayo. Regresar a la idea de *Bartleby y compañía*, donde es más importante el dejar de hacer, que el hacer. En este caso, la situación es otra, implica el hacer después de dejar de hacer, así que tiene que ver más con una ficción".<sup>9</sup>

Esta exposición retoma como título una frase que proclamara el escritor francés Paul Valéry, que bien podría interpretarse o completarse de interminables maneras: *La marquesa salió a las cinco*.<sup>10</sup> La frase, que da comienzo al recorrido de esta ficción todavía sin enunciar, sugiere que se está a punto de ingresar a una historia no escrita pero que pronto habremos de percibir.<sup>11</sup> Como quiera, habrá que mantener los ojos bien abiertos, las notas al pie de página o las anotaciones al margen en varias ocasiones podrían

what singular set of men, of whom, as yet,

and users of this space to establish imaginative interpretations, based on stories, associations or trivial points of convergence in the margins of the grand narratives.<sup>8</sup> For Méndez Blake, what is not there is more important than what is there: “I like the idea of completing [Rufino] Tamayo’s library. . . Going back to the idea of *Bartleby y compañía*, where to ‘stop doing’ is more important than ‘doing.’ In this case, the situation is different, as it implies ‘doing’ after one has ‘stopped doing,’ so it’s more about fiction.”<sup>9</sup>

This show borrows its title from a phrase by French writer Paul Valéry that could be interpreted or completed in an infinite number of ways: “The marquise went out at five. . .”<sup>10</sup> The phrase provides a starting point for the tour of a fiction that has yet to be told—it suggests that we are about to enter an unwritten story that will soon unfold before us.<sup>11</sup> In any case, we will have to keep our eyes wide open, as on various occasions, the footnotes or marginalia might contain information that is as relevant as what appears to be the main plot.

*Translated by Richard Moszka.*

1. Roberto Geneva, *Historia de la ambivalencia*, España, 1884, 1.

2. Sir Francis Bacon (1561-1626) was an English philosopher. The renowned Irish painter of the same name was born in Dublin in 1909 and died in 1992.

3. The character of Lord Chandos is a promising sixteenth century poet whose move to the countryside ruins hopes of greater renown.

4. In art history in a somewhat parallel manner, in the early twentieth century, Marcel Duchamp’s idea concerning the creation of artwork through the arbitrary selection of everyday objects that become art merely because the artist says so thwarted attempts at a simple definition of art, announcing instead a position critical of the art world’s fetishism, emptiness, decadence and consumerism, questioning the eternal value attributed theretofore to certain works of art.

5. The history of copyists in Mexico includes Juan Rulfo: some of his biographers state that he worked for several years at a copyists’ office in Mexico.

6. Herman Melville’s novella *Bartleby, the Scrivener: a Story of Wall Street*, is named after its main character, a scrivener or clerk, who decides not to do anything, not even his job, which is to copy documents. He constantly repeats the phrase “I would prefer not to.” The peculiar character managed to transcend the bounds of the clerk who “preferred not to” in Melville’s story, and in a broader context, has unleashed an existential euphoria among flesh-and-blood writers and also fictional writers (as the characters of novels) who confront a series of doubts and issues and express mistrust for the written word, even allowing for the possibility of writing “in no place”—i.e. literature about the literature of impossibility.

6. Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama, 2000, 150.

7. Ultimately, in order to exist, a story cannot completely do without trivial events.

8. E-mail exchange between Jorge Méndez Blake and myself, May 28, 2010.

9. Paul Valéry used the phrase to refer to something he would never do as a writer—writing something banal just for the sake of writing—and thus criticize the realism of novels of his time. Valéry rejected the “need” for trivial events in writing, and with this phrase, in the context of the crisis of literature, he also asks the



contener información tan relevante como el argumento aparentemente principal.

1. Roberto Geneva. *Historia de la ambivalencia*, España, 1884, 1.
2. Sir Francis Bacon (1561-1626) fue un filósofo inglés. El reconocido pintor irlandés del mismo nombre, Francis Bacon, nació en Dublín en 1909 y falleció en 1992.
3. El personaje de Lord Chandos es un poeta del siglo XVI considerado una promesa literaria; cuando se va a vivir al campo se desvanecen las esperanzas de que adquiera mayor renombre.
4. De forma un tanto paralela, en la historia del arte, los planteamientos de Marcel Duchamp de principios del siglo XX, acerca del problema de la creación de la obra de arte mediante la disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano que se convertían en arte por deseo del artista, impidieron una sencilla definición del arte y anunciaba en su lugar una postura crítica ante el fetichismo de las obras, los contenidos vacíos, el consumo y la decadencia del mundo del arte, cuestionando el valor eterno hasta entonces otorgado a ciertas obras.
5. En la historia de los copistas en México destaca Juan Rulfo; algunos de sus biógrafos afirman que trabajó durante varios años en una oficina de copistas mexicanos.
6. *Bartleby* es el protagonista de *Bartleby, el escribiente*, un relato de Herman Melville en el que el personaje, un escribiente, decide no hacer más nada, ni siquiera copiar. Repite constantemente la frase "preferiría no hacerlo". Sin embargo, el personaje es bastante peculiar y consigue traspasar las fronteras del escribiente que "preferió no" en el relato de Melville para, en un contexto más amplio, desencadenar la euforia existencial de escritores de carne y hueso, y de otros ficticios (como personajes de novelas), quienes abordan una serie de dudas y cuestionamientos que externan una supuesta desconfianza en la palabra escrita y plantean la posibilidad incluso de una escritura sin lugar. Literatura sobre literatura de la imposibilidad.
7. Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama, 2000, 150.
8. Finalmente, una historia seguramente no puede prescindir de hechos triviales para existir.
9. Correspondencia vía correo electrónico entre Jorge Méndez Blake y Daniela Pérez, 28 de mayo de 2010.
10. Paul Valéry usó esta frase para referirse a algo que él jamás haría como escritor, el escribir cosas banales tan sólo por escribir, criticando así al realismo en novelas de la época. Valéry repudiaba la "necesidad" de hechos triviales en la escritura y con esta frase plantea, también, en el contexto de la crisis literaria, las preguntas: ¿qué narrar?, ¿por qué narrar? Por otra parte, André Breton retomó esta frase en su *Manifiesto del surrealismo* de 1924 y Claude Mauriac la utilizó como título para una de sus novelas en 1961.
11. "Poesía no escrita, pero sí vivida por la mente: un final bellissimo para alguien que deja de escribir". Enrique Vila-Matas, *ibid.*, 115.



questions: what should be told? why should it be told?

10. André Breton borrowed the phrase in his *Manifeste du Surréalisme* of 1924, and Claude Mauriac used it as the title for a novel of his in 1961.

11. "Poetry unwritten and yet experienced by the mind: a wonderful ending for someone who stops writing."  
Enrique Vila-Matas, *ibid.*, 115.

# Se solicitan mujeres cantantes mayores de 35 años

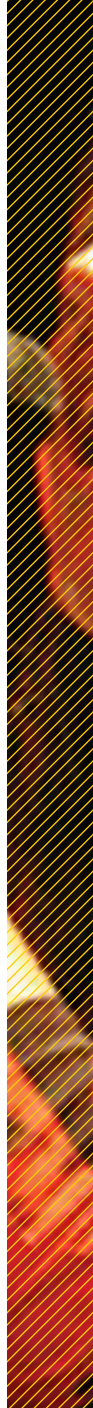
## Magnolia de la Garza

*Dentro de los Proyectos especiales está una iniciativa que busca involucrar al paseante del Bosque de Chapultepec con el arte contemporáneo. El primer proyecto presenta la obra del artista Tino Sehgal, en el andador conocido como "Espejo de agua", que va del Museo Tamayo al Museo Nacional de Antropología e Historia. En este número, Magnolia de la Garza, curadora asociada del Museo Tamayo, y Louise Höjer, productora de Sehgal, hablan del proyecto Este tú.*

Con la frase que tituló este texto inició el montaje de la pieza de Tino Sehgal (Londres, 1976), *This you (Este tú)* de 2006, que se presenta en el andador que comunica al Museo Tamayo con el Museo Nacional de Antropología e Historia, integrándose a otras esculturas ubicadas en la explanada del museo.<sup>1</sup>

En la obra, una mujer, parada en el andador, le canta a los transeúntes a medida que ellos se acercan al punto donde ella se localiza. El canto se detiene repentinamente cuando ambos se encuentran y —tras una breve pausa— la intérprete da información sobre la pieza, dice: "*Este tú, Tino Sehgal, 2006*". La intención de pronunciar en voz alta la cédula es la de enfatizar la artificialidad de la acción.

Las "situaciones construidas", como designa el artista a su trabajo, son interacciones entre espectadores e intérpretes. Estos últimos ejecutan instrucciones especificadas por el artista, sin fungir como un guión, quienes se transforman en parte de un mecanismo creado por él. La obra funciona en *loop*, ya que una intérprete sustituye a otra cada determinado tiempo, dando así un



# Wanted: Female Singers over Thirty-Five

Magnolia de la Garza

One initiative in our *Special Projects* series was to venture out into Chapultepec Park in order to involve passersby with contemporary art. In this first project, we present a work by artist Tino Seghal on the path between the Museo Tamayo and the Museo Nacional de Antropología e Historia, a walkway known as the *Espejo de agua* or “Reflecting Pool.” In this issue of *Rufino*, Museo Tamayo associate curator Magnolia de la Garza and Seghal’s producer Louise Höjer talk about his project *This You*.

The title of this article is the phrase with which Tino Seghal (London, 1976) began the installation of his artwork *This You* (2006), exhibited on the footpath between the Museo Tamayo and the Museo Nacional de Antropología e Historia next to other sculptures outside the Museo Tamayo’s main entrance.<sup>1</sup>

In the work, a woman standing on the path sings to passersby as they walk towards her. The singer abruptly stops singing when a passerby reaches her, and after a brief pause, she provides information about the work, stating, “*This You*, Tino Seghal, 2006.” The intent behind saying the title, maker and date out loud is to emphasize the artificiality of the action.

Seghal calls his work “constructed situations,” which are interactions between spectators and performers. The latter carry out the artist’s specific instructions, which do not exactly function as a script, but rather form part of a mechanism created by him. The work is presented in the manner of a loop: performers replace one another at a given time, lending the situation a sense of continuity.



Vista del "Espejo de Agua"  
Fotografía: © Gerardo Peña

---

sentido de continuidad a la situación.

Bajo el principio de la economía del regalo, donde un individuo le otorga algo a otro sin tener un acuerdo previo de intercambio, la cantante le ofrece al paseante una canción que la persona en cuestión le inspire, o algo que ella quiera entregarle. De este modo, las intérpretes deben tocar a las personas con su voz y éstas deben sentir que la canción es para ellos. Todos aquellos que se acerquen al lugar donde se encuentra la intérprete tienen derecho a recibir su obsequio, sin

importar quiénes sean, su edad, si es un grupo, si va hablando por teléfono o trae audífonos puestos. En este sentido la situación construida de Sehgal trabaja con un fundamento democrático en el que todos pueden acceder a la pieza, mismo que dio origen a los museos públicos; antes eran colecciones privadas (principalmente de la nobleza, el clero o las universidades) las cuales se abrieron al público a partir del siglo XVIII. A diferencia de los museos, Sehgal no ofrece objetos o documentos, sino situaciones.

Inscrito en el contexto y el funcionamiento de la institución de arte, ya sea un museo o una galería, el trabajo de Sehgal lleva las prácticas conceptuales



Andador Museo Tamayo – Museo Nacional de Antropología e Historia  
Fotografía: © Gerardo Peña

Under the principle of the gift economy—where one individual gives another something without there being a prior exchange agreement—the singer offers passersby a song inspired in them, or something that she wishes to convey to them. Thus, the performers' voice has to touch people, and people have to feel that the song is meant for them. Everyone walking by the performer has the right to receive his or her gift, no matter who they are or how old they are, whether they are a group, or whether they are talking on

their cellphone or wearing earphones. In this sense, Sehgal's constructed situation is based on the democratic principle of making work accessible to everyone—the same principle that led to the founding of public museums when private collections (belonging mainly to the aristocracy, the Church or universities) were opened to the public in the eighteenth century. However, unlike museums, Sehgal does not present objects or documents, only situations.

Inscribed in the context and workings of the art institution (e.g. the museum or gallery) Sehgal's work takes conceptual practices from the 1960s—related to the dematerialization

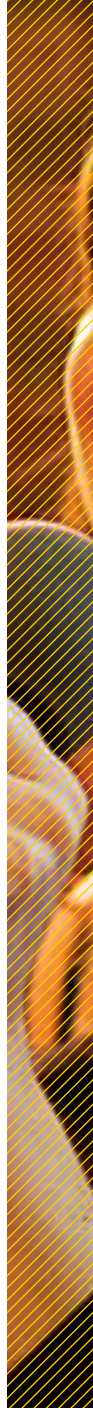
de los años sesenta —relacionadas con la desmaterialización del objeto— al extremo: no genera ningún tipo de escrito referente a la producción y montaje del proyecto. No existen documentos de compra-venta, préstamo o seguro; tampoco hay instrucciones por escrito, invitaciones ni fotografías o video. La práctica de Sehgal está ligada a la tradición oral, en la cual un individuo le transmite la información a otro y la única forma de ver la obra es teniendo la vivencia de la misma: la pieza existe como situación. Se trata de obras que no requieren de la de la generación de ningún material u objeto físico. Sin embargo, el que alguien escriba sobre su trabajo —él mismo ha dado entrevistas que han sido publicadas— entra en un ámbito distinto al de la producción de documentos. Sehgal se inserta en el ecosistema del mundo del arte, tanto a nivel de mercado como de institución, por lo que no es de extrañar que su trabajo circule a nivel de textos en revistas y blogs. Los textos que abordan su trabajo, a diferencia de los documentos sobre las piezas, abren espacios de diálogo. Además, siguiendo la lógica de su trabajo en el cual se producen situaciones basadas en un gesto, los textos críticos constituyen uno más.

El trabajo de Sehgal pueden ser designado como escultura, pero a diferencia de la escultura tradicional, en *Este tú* la materia con la que se realiza

la pieza es el trabajo de la intérprete y en especial su voz. “La voz es la materia con la que realizas la escultura”, explicaron Asad Raza y Louise Höjer, productores de Tino Sehgal, a las cantantes que ensayaron la pieza durante la primavera.<sup>2</sup> La intérprete debe usar su voz como el escultor usa el material, debe crear algo que pueda mover al espectador y hacer que éste se sienta involucrado.

Los escultores constructivistas rusos, como Naum Gabo y Antoine Pevsner, plantearon en las primeras décadas del siglo XX que la escultura debía integrar al espacio que la circundaba y no sólo ser un volumen dentro de ese espacio. El trabajo de Sehgal se inscribe dentro del espacio de exposición, el cual forma parte de la situación construida. Sus obras se presentan durante todo el tiempo que esté abierto el museo o la galería, en el caso de *Este tú*, al ser una obra que se instala al exterior del Museo Tamayo, funciona desde la salida del sol hasta el anochecer, horas en que las otras esculturas también son visibles.

Las situaciones construidas no son esculturas sociales en los términos que el artista alemán Joseph Beuys diseñó en la década del 1960, en las cuales el arte podía —potencialmente— transformar a la sociedad y en la que los individuos debían convertirse en escultores o arquitectos de esos cambios. Sin embargo, como en la propuesta de Beuys, las obras concebidas por Sehgal son situaciones





of the object—to the extreme: he does not put anything in writing concerning the project's production or installation. There is no sales or loan contract, no insurance policy; there are no written instructions, no invitations, and the work is not documented in photography or video. Sehgal's body of work is tied to oral tradition, by which one person conveys information to another and the only way to see the work is to experience it firsthand: the work exists as a situation. These are *œuvres* that do not require the creation of any physical material or object. However, the writing about these situations by other people—or indeed interviews with Sehgal that have been published—fall into a different domain from the production of documents. Sehgal inserts himself in the art world's ecosystem, its market and institutions, so it should not seem odd that his work circulates in the form of texts in magazines and blogs. The texts dealing with his work, unlike documents about the pieces, open a space for dialogue. Moreover, following the logic of his work, where situations are produced based on a gesture, critical texts thus constitute yet another gesture.

Sehgal's works can be called sculptures, but unlike traditional sculpture, the material with which works such as *This You* are made is the performer's work and especially her voice. "Voice is the material with which

you make the sculpture," explained Tino Sehgal's producers, Asad Raza and Louise Höjer, to the singers who rehearsed the piece in the spring.<sup>2</sup> The performer has to use her voice the way a sculptor uses raw materials: she has to create something that can move the spectator and make him or her feel involved.

In the first decades of the twentieth century, Russian constructivist sculptors like Naum Gabo and Antoine Pevsner posited that sculpture had to incorporate the space that surrounded it, rather than merely situate a volume within that space. Sehgal's work is inscribed within the exhibition space, which forms part of the constructed situation. His works are presented throughout the museum or gallery's opening hours, and in the case of *This You*, since the work is installed outside the Museo Tamayo, it functions during daylight hours, at which time the other outdoor sculptures are also visible.

Sehgal's constructed situations are not social sculptures in the terms that German artist Joseph Beuys outlined in the 1960s, whereby art could (potentially) transform society and where individuals had to become the sculptors or architects of these changes. However, Sehgal's works can be likened to Beuys's proposal in that they are situations that involve the participation of people as part of a mechanism in which "the viewer is confronted with him- or herself, with his

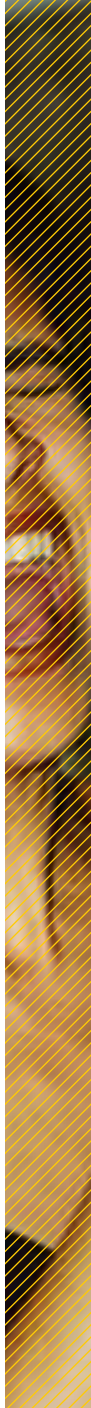


que involucran la participación de personas como parte de un mecanismo en el cual el espectador se confronta con él mismo y con su propia presencia en la situación.<sup>3</sup> En *Este tú* la voz de los intérpretes junto con las reacciones de los espectadores transforman el espacio y las relaciones que se dan en éste. Desde aquel que pasa aparentemente indiferente y metros más adelante se gira para tratar de entender qué sucedió, hasta la persona que se acerca a la cantante y le pregunta qué está haciendo. Pero más allá de la curiosidad, están aquellos que se sienten tocados por la situación y disminuyen el paso o incluso empiezan a cantar la canción que se les está dedicando.

3. Tim Griffin, "Tino Sehgal an interview" en *Artforum*, Nueva York, Mayo 2005.

1. *Este tú* es parte de la Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC) del Jardín Botánico de Culiacán y a pesar de que fue creada en 2006 es la primera ocasión que se presenta.

2. Las audiciones se llevaron a cabo el 12 y 13 de abril de 2010 en el Museo Tamayo. Se escogieron a 12 cantantes para interpretar la pieza. Los ensayos se realizaron del 15 al 21 de abril y se dividieron en dos etapas. La primera, con todo el grupo, consistía en una plática sobre el trabajo de Tino Sehgal seguida de un ensayo en el punto del andador donde se realiza la obra. La segunda etapa consistió en ensayos individuales, los cuales se organizaron de manera que, al menos por un lapso de 20 minutos, dos cantantes pudieran coincidir y ver el trabajo de su compañera. El último día hubo una convivencia entre las cantantes, los productores y quien esto escribe por ser la coordinadora en el Museo del proyecto. La idea era generar lazos entre las cantantes, que se conocieran y se sintieran parte de un equipo.



or her presence in the situation.”<sup>3</sup> In *This You*, the performer’s voice along with the viewers’ reactions transform the space and the relations produced within it. It incorporates a wide range of spectators: from someone who walks by with apparent indifference, but turns back a few steps later to try to understand what happened, to someone who approaches the singer and asks her what she is doing. However, there are those who are more than merely curious and feel touched by the situation, slow their pace, and even start singing the song dedicated to them.

*Translated by Richard Moszka.*

1. *This You* is a work at the Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC) and was acquired for the Culiacán Botanical Garden; although it was created in 2006, this is the first time it is produced for public display.

2. Auditions took place at the Museo Tamayo on April 12 and 13, 2010. Twelve singers were chosen to perform the piece. Rehearsals took place April 15–21, in two stages. The first consisted of a talk with the whole group about Tino Sehgal’s work, followed by a rehearsal on the footpath where the constructed situation would take place. The second stage consisted of individual rehearsals, organized in such a way that two singers could watch a third perform for at least twenty minutes. On the last day, there was an informal meeting between the singers, producers and myself, as project coordinator for the museum. The idea was to establish connections among the singers, so they could get to know each other and feel part of a team.

3. Tim Griffin, “Tino Sehgal, an Interview” in *Artforum*, New York, May 2005.

# Por todo lo que vale— mi trabajo con Tino Sehgal

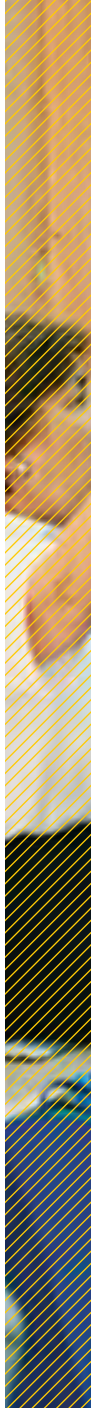
Louise Höjer

Transcurría 2004 y me hallaba a mitad de mis estudios de posgrado en busca de un trabajo de medio tiempo. Había visto en el periódico un anuncio de un puesto administrativo en un despacho de arquitectos y les había mandado mi carta de presentación y currículum vitae. La entrevista fue típica, afable y profesional. Hablamos de mi experiencia pertinente y mi interés en la arquitectura. Salí sintiéndome complacida conmigo misma y segura de que había presentado mis talentos y capacidades lo mejor posible. Muy animada, me dirigí a mi segunda entrevista del día.

Algunas semanas antes, había recibido por correo electrónico un mensaje halagador de uno de los curadores del Institute of Contemporary Art de Londres, que decía algo así: "Buscamos personas que puedan hablar de cualquier cosa con cualquier persona y nos mencionaron su nombre". No tenía idea de mi aptitud para desempeñar semejante tarea o de lo que ésta podía implicar, pero, como es natural, me agradó que pensarán que quizá era capaz de cumplirla, por lo que respondí. Esto dio origen a aquella segunda

entrevista, que tuvo lugar en el café del instituto y ahí fue cuándo y dónde conocí al instigador del proyecto, Tino Sehgal.

La reunión con Sehgal comenzó con una charla minuciosa sobre mi tesis académica, que trataba de la filosofía y la estética de Jurgen Habermas. Tino quería conocer no sólo mi marco teórico, sino también los motivos personales que me habían impulsado a emprender mi investigación. Me pareció que nuestra conversación no tardó en desviarse hacia un análisis detallado del comportamiento social. Sin embargo, Sehgal interrumpió la charla de manera totalmente inesperada y me pidió que fuera al extremo opuesto de la habitación, me volviera hacia la pared para quedar de espaldas a él y respirara de forma audible, suficientemente fuerte para que él pudiera oírme al otro lado de la habitación. Enseguida me dio las gracias por la visita, me dijo que estaría en contacto y me estrechó la mano. Fue imposible para mí juzgar cómo me había ido en esta segunda entrevista del día, si es que eso había sido en realidad. No entendí las expectativas que debía cumplir ni el conjunto de habilidades



# For all its worth— my work with Tino Sehgal

Louise Höjer

It was 2004, and I was halfway through my post-graduate studies, looking for a part-time job. I had seen an advertisement in the paper for an administration position in an architectural bureau, and had sent them my cover letter and CV. The interview was standard, affable, and professional. We discussed my relevant experience and interest in Architecture. I left feeling pleased with myself and confident that I had presented my talents and capacities to the best of my abilities. In good spirit I headed to my second interview of the day.

Weeks before, I had received a flattering email from one of the curators at the Institute of Contemporary Art in London. It read something like this: "We are looking for people who can talk about anything with anyone and your name has come up." I had no idea about my ability to fulfill such a task or what it would entail but was naturally flattered by the assumption that perhaps I could, so I responded. This provoked that second interview, which took place at the ICA café, and that's when and where I met the project's instigator, Tino Sehgal.

The meeting with Sehgal began with a thorough discussion of my academic thesis, which concerned Jurgen Habermas's philosophy and aesthetics. He wanted not only to know my theoretical framework but also the personal motivations behind my research. It seemed to me that our conversation soon digressed into a detailed analysis of social behavior. But it was abruptly cut short by Sehgal asking me to go to the far corner of the room, turn around so I no longer faced him and he asked me to breath audibly—loud enough so that he could hear me across the room. He then thanked me for coming, said he would be in touch and shook my hand. It was impossible for me to judge how this second interview of the day had gone, if that in fact was what it had been. I didn't understand the expectations I was meant to fulfill or the sought after skill-set. What did he want with my person?

He seemed to be asking me to be myself. Was I credible self? What would it possibly mean to be an accountable-self? Could I present myself more as a self than another? A self more qualified

requeridas. ¿Qué quería Tino de mi persona?

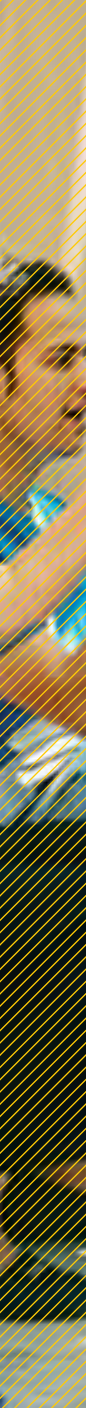
Me pareció que me estaba pidiendo que fuera yo misma. ¿Fui creíble y auténtica? ¿Qué podría significar ser un ser responsable? ¿Podía presentarme más como un ser que otro? ¿Un ser más apto para ser remunerado por ser él mismo? ¿Y con qué fin? ¿Acaso él buscaba, sin ironía ni cinismo, cualidades como la sinceridad, la integridad y la autenticidad? Hasta cierto punto, esta entrevista, audición, o encuentro había sido como despojarse de todo lo que no fuera esencial. Al final, me quedé expuesta y vulnerable respirando en un rincón. Extrañamente, la fuerza de mi solicitud residía en mi disposición o tal vez mi capacidad de presentarme en esa posición debilitada. No puedo explicar cómo superé la vergüenza, o por qué mi risa nerviosa inicial pasó con rapidez. Creo que tuvo que ver con un respeto inherente a la indiscreción descarada de Sehgal. Me alivió un poco no conocer las reglas del juego o ni siquiera saber de qué juego se trataba. La falta de cortesía y de artificio conocido me volvió inocente y abierta a la sugestión.

Como descubriría después, la mismísima naturaleza del trabajo de Tino Sehgal es reducir las cosas a lo mínimo esencial. La suya es una estética de intercambio. Requiere nada más ni nada menos que dos personas esforzándose por comunicarse.

La calidad y el valor de la obra residen en lo interesante que puede llegar a ser este intercambio, en el nivel de intimidad que pueden alcanzar dos extraños. No utiliza ninguna mediación, aparte de la que ya está presente en el lenguaje y las convenciones sociales. Sus intérpretes, tan fieles a su ser como es posible, y como ellos mismos, cantan, bailan y conversan cuando interpretan las instrucciones de Sehgal, mismas que adoptan la forma de un conjunto ligeramente alterado de convenciones o normas.

En una serie, los guardias del museo representan varias obras de Sehgal (todas ellas tienen títulos que comienzan con las palabras "Esto es"). En lugar de permanecer como figuras periféricas que protegen los artefactos del museo, Sehgal los coloca en primer plano, como agentes productivos. En su obra *Esto es bueno*, los guardias empiezan a bailar a medida que el visitante se aproxima, saltando de una pie al otro y juntando las manos a manera de círculo en el aire. Hay un efecto humanizador en ésta y todas las obras de Sehgal que destaca las capacidades productivas de los individuos más allá de su función social. Tino altera ligeramente las tareas de su trabajo como guardias y utiliza talentos hasta ese momento no reconocidos. De pronto, la persona es mucho más que su función rudimentaria. A menudo con humor, coloca a sus intérpretes en situaciones en las cuales uno llega a valorarlos por sus cualidades humanas.





to be remunerated for being herself? And to what end? Was he without irony or cynicism looking for qualities such as honesty, integrity and authenticity? To a certain extent this interview, audition, encounter had been a stripping bare, a cutting through the bullshit. In the end, I was left exposed and vulnerable breathing in a corner. And oddly the strength of my application lay in my willingness to or perhaps capacity to present my self in such a weakened position. I can't explain how I overcame my embarrassment or why my initial giggles quickly passed. I think it had something to do with an inherent respect for Sehgal's unabashed indiscretion. I took some relief in not knowing the rules of the game or what the game was. The lack of politesse and known artifice rendered me innocent and open to suggestion.

As I would come to find out later, stripping things to the bare minimum is the very nature of Tino Sehgal's work. His is an aesthetic of exchange. It requires no more and no less than two people in efforts of communication. The quality and value of the work consists in how interesting this exchange can become, in the level of intimacy that can be reached between two strangers. He uses no mediation apart from that which is already present in language and social convention. His interpreters, as true to self as possible, and as themselves

sing, dance, and converse as they interpret Sehgal's instructions which take the form of a slightly altered set of conventions or norms.

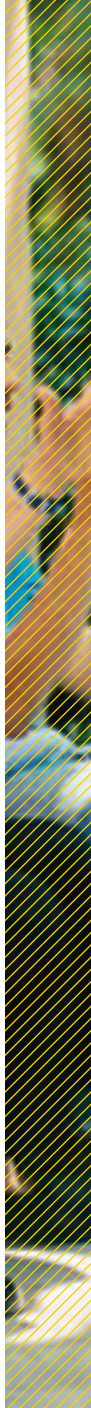
In one series, museum guards enact a number of works by Sehgal (all of these works have with titles beginning with the words "This is"). Rather than remaining peripheral figures that protect museum artifacts, Sehgal puts them in the foreground, as productive agents. In his work "This is Good," the guards begin to dance as the visitor approaches, jumping from one leg to the next circling their arms in the air. There is a humanizing effect in this and all of Sehgal's work, which highlights individuals' productive capacities beyond their social function. He slightly alters the tasks of their job as guards, utilizing talents heretofore unrecognized. This person suddenly becomes so much more than his or her rudimentary function. Often with humor, he places his interpreters in situations where they become valued for their human qualities.

It is essential to Sehgal's work that its interpreters are compensated. It is a job like any other. They fulfill a task. They perform his instructions. Yet Sehgal's instructions allow them to express themselves and their talents. They are thus enabled them to put themselves "out there" or at risk as it were and afforded the opportunity to attempt honesty, authenticity and


Es esencial para el trabajo de Sehgal que sus intérpretes reciban una remuneración por su esfuerzo. Es un trabajo como cualquier otro. Cumplen una tarea. Ejecutan sus instrucciones. Pese a ello, las instrucciones de Sehgal les permiten expresarse y manifestar sus talentos. De este modo, quedan habilitados para ponerse "ahí afuera", o en riesgo, por así decirlo, y se les brinda la oportunidad de tratar de alcanzar la sinceridad, la autenticidad y la integridad, sin el ridículo. La economía convencional los mantiene y así pueden ofrecer sus cantos, bailes o conversaciones como regalos, que se espera sean bien recibidos, aunque no necesariamente ocurre así. La potencia del trabajo radica en que el visitante del museo sienta el valor intrínseco de los esfuerzos de comunicación que se le presentan, a los que él corresponde ahí con una sonrisa, una conversación o una atención. El trabajo abre la posibilidad de una segunda economía, que no es monetaria.

El acto de fe que estos cantantes, bailarines y conversadores realizan al mostrarse al natural no es distinto del que realiza el visitante del museo que entra en este espacio con la creencia y la esperanza de una estimulación emocional, sensual o intelectual. Es una institución que celebra, protege y conserva lo extraordinario, donde la realidad se muestra como algo increíble

o maravilloso. En el encuentro entre los intérpretes de Sehgal y el visitante del museo se ponen en tela de juicio las convenciones sociales. Los intercambios humanos se vuelven increíbles. Se presentan como artificios finamente contruidos y se vuelven más valiosos por una simple sonrisa. Se trata de un juego complejo de placeres sencillos que ponen de cabeza a la economía existente.





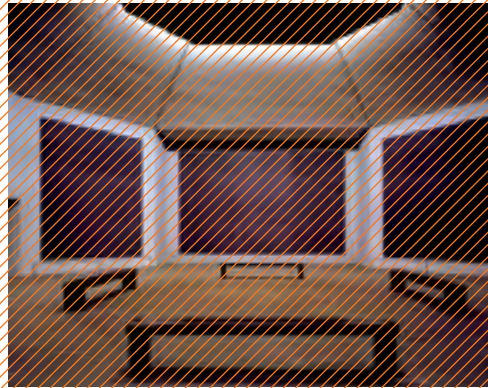


integrity without ridicule. They are supported by the economy at large and can offer their singing, dancing or conversing as gifts, which are hopefully but needn't be well received. The potency of the work lies in the museum visitor feeling an inherent value in the efforts of communication they are being presented with, that they repay there and then with a smile, a conversation or attentiveness. The work opens up the possibility of a second economy, one that isn't monetary.

The leap of faith these singers, dancers and conversationalists perform in laying themselves bare is not dissimilar to that of the museum visitor who enters this space with the belief in and hope of emotional, sensual or intellectual stimulation. It is an institution that celebrates, protects, and conserves the extra-ordinary—where reality is shown as incredible or wondrous. In the meeting between Sehgal's interpreters and the museum visitor social conventions are thrown into doubt. Human exchanges are made incredible. They are presented as finely constructed artifices and are made more valuable by a mere smile. It is a sophisticated game of simple pleasures that throws the existing economy on its head.

# ENTRETANTO





**MEANWHILE**

# De gente poseída por rocolas y otras historias

Sofía Hernández Chong Cuy y Daniela Pérez conversan con Daniel Guzmán

*En Volumen el Museo Tamayo busca dar a conocer el trabajo de artistas contemporáneos, quienes forman parte de grupos musicales, ya sea porque esta actividad se integra a su propuesta artística o lo toman como una alternativa al resto de su producción. Volumen es el escenario para conocer estas propuestas musicales contemporáneas a través de presentaciones acústicas, con música de distintos géneros, además de performances, acciones y entrevistas, como la presentada en este número.*

*¿Daniel, cómo influye la música en la realización de tu obra plástica?*

Para mí lo más importante es estar rodeado de música y podría decir que influye casi en un noventa por ciento de lo que hago. Antes de empezar a trabajar —ya sea dibujar, hacer una escultura, o pensar en proyectos— escucho música. Siempre hay música de fondo en la casa, es una necesidad, es lo más importante. Luego viene la literatura y al final la parte visual. La gente me conoce como un artista visual, pero yo me veo más como alguien que reúne todo lo que percibe en la literatura y la música y que emplea los medios visuales, específicamente el dibujo, para mostrarlo o confrontarlo con la demás gente.

*¿Qué tipo de música estás escuchando actualmente?*

Actualmente escucho muchas cosas relacionadas con el cine, Ennio Morricone y Nino Rota entre otros.<sup>1</sup> Me gustan mucho los *soundtracks*. Cuando era

# People Possessed by Jukeboxes and Other Stories

Sofía Hernández Chong Cuy and Daniela Pérez talk with Daniel Guzmán

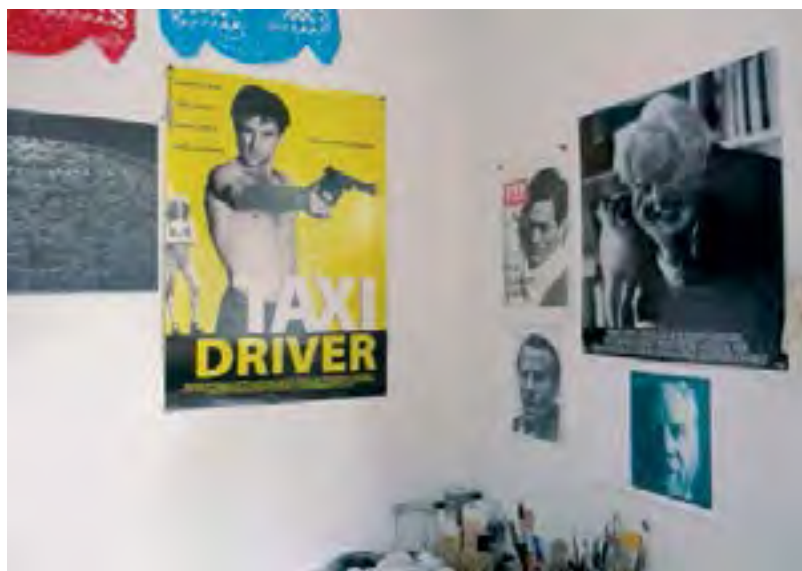
*In Volume the Museo Tamayo seeks to make known the work of contemporary artists who form part of musical groups, whether because this activity fits in with its artistic proposal or it is taken as an alternative to the rest of its production. Volume will be the scene for becoming acquainted with these contemporary musical proposals through acoustic shows, with music of different genres, besides performances, activities and interviews, as presented in this issue.*

*Daniel, how does music influence your work?*

Being surrounded by music is the most important thing to me, and I would say it influences about ninety percent of what I do. Before I start working—be it drawing, sculpting, or thinking about projects—I listen to music. I always have music playing at home: it's a prerequisite, what I find most important. Then comes literature, and the visual part comes last. People know me as a visual artist, but I see myself more as someone who fuses everything he perceives in music and literature and employs visual media, in particular drawing.

*What type of music do you listen to these days?*

These days I'm listening to a lot of film-related music, Ennio Morricone and Nino Rota among others.<sup>1</sup> I really like soundtracks. When I was young, my uncle and father would take me to the movies to see the big Hollywood



Fotos de los muros del estudio de Daniel Guzmán

pequeño mi tío y mi papá me llevaban al cine a ver las grandes producciones de Hollywood sobre desastres. A pesar de que no íbamos a conciertos, en mi casa se escuchaba música popular mexicana, desde tropical hasta boleros y rancheras. Para mí el cine era muy importante y me quedó una fascinación por la música de las películas. Cuando voy al cine estoy muy atento a lo que está sucediendo con la música, ya sea música compuesta específicamente para la película, o música existente que el director emplea para hacer énfasis en el tiempo, en

el protagonista de la película o en la cuestión emocional.

*Sí, y aquí en tu estudio tienes un poster de Taxi Driver. Supongo que esa película debe de haber sido una gran influencia, ¿qué otra película o canción de película fue clave para la formación de tu sensibilidad?*

Sin duda me encanta el *soundtrack* de *Taxi Driver*. El compositor, Bernard Herrmann trabajó en varias de las películas de Alfred Hitchcock, en *Psicosis* por ejemplo. La última banda sonora que compuso fue la de *Taxi Driver*; murió al día siguiente de entregar la partitura



disaster films. We didn't go to concerts, but at home we listened to a lot of popular Mexican music, from *tropical* to *boleros* and *rancheras*. Movies were very important to me and, to this day, I'm still fascinated by soundtracks. When I go to the movies I'm extremely aware of the music, whether it's composed specifically for the film, or existing music, and whether the director is using music to emphasize time, the main character or the emotional situation.

*You have a poster of Taxi Driver here in your studio. I suppose that film must have had a big influence on you. What other movie or soundtrack was key to*

*developing your sensitivity?*

I absolutely love the *Taxi Driver* soundtrack. The composer, Bernard Herrmann, also worked on several Alfred Hitchcock films, *Psycho* for example. The last soundtrack he composed was the one for *Taxi Driver*. He died the day after handing in the score and never saw how the movie turned out. When Scorsese suggested he write the music, his initial answer was: "No, I don't do music for movies about taxi drivers." He thought it was a trivial subject, but once Scorsese explained what it was about, the character's psychological situation, Herrmann accepted. I think his music



y nunca supo cómo se veía la película terminada. Cuando Scorsese le sugirió que él hiciera la música, lo primero que respondió fue: "no, yo no hago música para películas de taxistas." Creía que era un tema trivial, pero una vez que Scorsese le explicó de qué se trataba, de toda la situación psicológica del personaje, Herrmann aceptó. Creo que su música realmente le da al clavo en la tensión psicológica del personaje que constantemente está jugando con una realidad muy extraña, con esta cuestión de la violencia al límite.

*También mencionaste la literatura como influencia, y veo que sobre tu mesa tienes el libro ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo.<sup>2</sup>*

Lo voy a empezar a leer. Una amiga de Colombia me recomendó el trabajo de Andrés Caicedo. Por la parte de la literatura, una gran influencia personal es José Agustín, un autor que siempre tiene una relación cercana con la música y con el rock & roll. También me gusta mucho Bukowski con su aire callejero, de bar. Parménides García Saldaña es otro escritor mexicano de la generación de José Agustín y de la literatura "de la onda" muy relacionado con el rock. Me interesan los escritores con una relación cercana a la música. Por ejemplo, José Agustín me ha mostrado ciertos grupos y ciertos momentos en la música que fueron

importantes para definir su personalidad y su labor como escritor, pero él también le da voz a una generación e identifica esos momentos en que los artistas se reúnen para trabajar de forma colectiva. José Agustín siempre hace énfasis en otros autores de su generación que desaparecieron muy rápidamente por la cuestión de los excesos, él siempre ha tratado de rescatar el trabajo de escritores como Parménides y Jesús Luis Benítez. Ellos también escribían sobre cosas urbanas y de rock & roll; murieron muy jóvenes pero fueron los voceros de cierta generación y de cierta época en la Ciudad de México. Son los autores que me permiten ver a otros autores, que siempre están mencionando a otros autores y que son capaces de hacer a un lado su trabajo para convertirse en la plataforma de otros artistas.

*¿Nos das una breve introducción a la historia de Los Pellejos?*

Pues mira, el grupo comenzó aproximadamente hace cuatro años y desde el año pasado existe con una nueva alineación. Desde entonces hemos tomado el proyecto de una manera más disciplinada, pero sin perder el aire lúdico.

El interés en hacer Los Pellejos surgió del gusto que Mariano Villalobos y yo teníamos por la misma música. Somos amigos desde hace mucho tiempo

really nails the psychological tension of the character who is constantly playing with an odd reality and the idea of extreme violence.

*You also mentioned literature as an influence, and on your table I can see Andrés Caicedo's book ¡Que viva la música!*<sup>2</sup>

I'm going to start reading it. A Colombian friend of mine recommended Andrés Caicedo to me. As far as literature is concerned, my big influence is José Agustín, an author who maintains a close relationship with music and rock & roll. I also really like Bukowski because of the mood he sets hanging on the streets and in bars. Parménides García Saldaña is another Mexican author from José Agustín's generation and part of the *de la onda* literature<sup>3</sup> which is closely related to rock music. I'm interested in writers who have a close relationship with music. For example, José Agustín has introduced me to certain bands and certain moments in music that were important in defining his personality and work as a writer. But he's also the voice of a generation and identifies those moments when artists come together to work collectively. José Agustín always points out other authors of his generation who soon disappeared because they lived too hard. He has always tried to revive the works of authors such as Parménides

and Jesús Luis Benítez. They also wrote about the city and rock & roll. They died young, but they were the voices of a certain generation and of a certain era in Mexico City. These authors allow me to see other authors, who in turn are always mentioning other authors, and who are capable of putting their work aside and become a vehicle for other artists.

*Could you give us a brief history of Los Pellejos?*

Well, the band was formed about four years ago, and as of last year we have a different lineup. Since then the project is moving along in a more disciplined manner, but without losing a sense of playfulness.

The idea for Los Pellejos came from the fact that Mariano Villalobos and I have the same taste in music. We've been friends for a long time and we're always listening to music together. He comes and goes, I go to his house. . . Anyway, Mariano is the main Pellejo and drummer. The point was to put into practice what we were interested in, to play what we liked. In the seventies, Mariano played in bands in the Roma neighborhood, playing covers of soul music, rhythm & blues—anything Afro-American. He played the drums perfectly, and I had always liked the sound of bass guitar. . . well, I actually chose it because it was supposedly the easiest instrument.

y siempre estamos escuchando música juntos. Va, viene, voy a su casa. . . En fin, Mariano es el Pellejo principal y el baterista. La intención del grupo era poner en práctica lo que nos interesaba, tocar lo que nos gustaba. En los setenta Mariano tocó en bandas de la colonia Roma haciendo covers de música soul, de rhythm & blues, y de toda esta corriente afroamericana. Él tocaba la batería perfectamente bien y a mí siempre me había gustado el sonido del bajo, bueno, en realidad lo escogí porque supuestamente es el instrumento más fácil. (Risas)

En algún momento, durante alguna charla, decidimos formar un grupo. ¿A quién podríamos invitar al proyecto sin que supiera tocar? El cantante que escogimos fue otro amigo y apasionado de la música, José Luis Sánchez Rubio. Él también es dibujante, sabe mucho de música y nos entendió perfectamente de qué iba el asunto cuando lo invitamos a cantar. Nuestro primer guitarrista no sabía tocar por lo que se convirtió todo en un intento por organizar el caos, un poco con esta actitud del punk. Yo sabía del contacto que Mariano había tenido con la calle, con ciertos escenarios y momentos de la Ciudad de México que ya se han perdido, con cantinas y con algunos lugares medio extraños que a él siempre le han encantado. Me enseñaba textos que se le ocurrían al momento de estar platicando, frases y palabras que

él ya había estado intentado escribir, como letras. Lo que hicimos fue suturar un poco el caos que Mariano tiene de toda esta sensación de la ciudad, de deambular y de la vida en la calle; eso fue dando paso a las letras de Los Pellejos. Y claro, de acoplarlo con lo que uno mismo ha vivido aquí. La idea es tratar de reunir los pedazos de las cosas que nos han sucedido a todos y así armar las letras. Así empezamos Los Pellejos, con la intención de divertirnos.

*Entonces la letra de la música, de las canciones, ¿las escriben colectivamente?*

En parte sí, pero la gran mayoría las escribe Mariano. Nosotros poníamos cierta frase o quitábamos alguna palabra para tratar de estructurarlas y darles un sentido más rítmico para que fueran más sencillas para tararear y musicalizar.

*Mariano también sale en tu video de New York Groove.<sup>3</sup>*

Sí. Casi todos los que salen en el video de *New York Groove* son Los Pellejos originales; están José Luis Rull, Jesús Cruzvillegas, Mariano y yo. Por situaciones de la vida la alineación cambió. Entraron, entre otros, Eduardo Abaroa y Pablo Vargas Lugo, a quienes conozco del colectivo Temístocles 44.<sup>4</sup> Yo sabía que Eduardo tocaba la guitarra y en algún momento lo invité y le pedí que

(Laughs)

At some point, during a long talk, we decided to form a band. Who could we invite to join the project who didn't know how to play an instrument? As the singer we chose another friend and music lover, José Luis Sánchez Rubio. He also draws, knows a lot about music, and understood exactly what we were all about when we asked him to be the singer. Our first guitarist didn't know how to play, so it turned into an attempt to organize chaos, with a kind of punk attitude. I knew about the street experience that Mariano had, having been at certain venues that don't exist anymore, at a particular time in Mexico City, and also at cantinas, and some pretty strange places he had always loved. He would show me things he wrote that he had come up with while we were talking, phrases and words that he had been trying to write, lyrics. What we did was patch up the chaos that came from Mariano's sensations of walking around, and of street life in the city. That turned into the lyrics for *Los Pellejos*. And of course we tied it into our own experiences. The idea is to gather pieces of things that have happened to all of us and to write lyrics based on that. That's how we started *Los Pellejos*, we wanted to have some fun.

*So the song lyrics and music are written collectively?*

Partly, but Mariano writes most of it. We would add a certain phrase, or remove a word to try and structure the lyrics and give them a certain rhythm so they became easier to sing to oneself and to add music to.

*Does Mariano also appear in your New York Groove video?*<sup>4</sup>

Yes. Almost everyone that appears in the *New York Groove* video is part of the original *Los Pellejos*, that is José Luis Rull, Jesús Cruzvillegas, Mariano, and me. Over time the lineup changed, and has included, among others, Eduardo Abaroa and Pablo Vargas Lugo who I've known since the days of *Temístocles 44*.<sup>5</sup> I knew that Eduardo played the guitar and at some point I asked him to join us, and to also invite Pablo who played keyboards. Eduardo is the one who structured the noise and gave our music some kind of order. He would say "not this" or "this is good" and lend the chaos a little order. But for many reasons, towards the end, they no longer wanted to be a part of it. They had other commitments, other projects. So it ended up being Mariano, José Luis and me. Then José Luis wanted to leave the band and he was replaced by my friend Ignacio Perales ("Nacho"), who had been part of the band, messing around, and we made him the singer.

The band has gone through several

invitara también a Pablo que tocaba el teclado. Eduardo fue el que estructuró el ruido y le puso más orden a nuestra música. Decía "esto no" o "eso sí" para ordenar un poquito el caos. Pero por muchas razones al final, ellos ya no querían seguir, tenían otras ocupaciones y otros proyectos. Nos quedamos Mariano, José Luis y yo. Después José Luis tampoco quiso seguir y entró mi amigo Ignacio Perales ("Nacho") en su lugar, quien también había estado en el grupo echando un poquito de relajo y al final lo pusimos a cantar.

El grupo ha tenido varios periodos, así como varios integrantes. Los Pellejos de ahora somos Nacho, Mariano, Óscar Garduño, y yo. Óscar fue mi alumno en La Esmeralda y yo sabía que tocaba bien la guitarra y que le gustaban todos los grupos que a mí me gustan, por lo que lo invité a ser el guitarrista de Los Pellejos.

*¿Y, la parte del performance, o bueno, de la presentación en vivo, lo hacen conscientemente o ...?*

Sí, es algo que hacemos conscientemente pero que no hemos llevado al extremo, no lo hacemos tan evidente. Hay grupos que me gustan no sólo porque son buenos músicos, sino porque tienen una propuesta visual. Por ejemplo, me gusta Roxy Music, gente muy excéntrica ¿sabes? Gente que venía del arte. El guitarrista Phil Manzanera estudió con

Richard Hamilton, el papá del pop.<sup>5</sup> Ellos tuvieron una educación artística y se movieron hacia el rock porque a través de la música podían transmitir mejor el mensaje que ellos querían sin dejar de lado la parte visual. La puesta en escena de Roxy Music fue cada vez más teatral, con los trajes y la presentación, todo al extremo. Hace unos meses estaba viendo un programa sobre el *art rock* con toda esa generación de David Bowie, Roxy Music y Pink Floyd. El asunto es que todas esas personas empezaron estudiando en escuelas de arte y terminaron haciendo rock. El extremo de la teatralidad fue Pink Floyd. Cuando la faceta visual se vuelve tan extrema, tan cercana al espectáculo me da un poquito de flojera. Devo, por ejemplo, es un grupo cuya puesta en escena y concepto me gustan mucho. También está The Clash donde dos de los miembros asistieron a escuela de arte. Esa influencia se ve también reflejada en cómo forman la imagen del grupo, en la vestimenta y en la comisión y diseño de sus discos. Esas son las cosas que me gustan: haber estudiado en una escuela de arte y poner en acción todo lo que aprendiste en cuanto a diseño e historia. En Los Pellejos eso no lo hacemos tan evidente, esa parte no es tan importante.

*¿Podrías identificar una situación similar en México?*

periods, as well as several members. Nowadays, Los Pellejos are Nacho, Mariano, Óscar Garduño, and me. Oscar was my student at La Esmeralda and I knew he played the guitar well and that we liked the same bands, so I asked him to be the guitarist for Los Pellejos.

*And the whole performance aspect, or rather, the live shows, is that deliberate or...?*

Yes, it's something we do consciously but that we haven't taken too far. We don't make it that obvious. I like certain bands not only because they are good musicians, but because that have proposals for the visuals. For example, I like Roxy Music, who were real eccentrics, you know? People who came from art. The guitarist Phil Manzanera studied with Richard Hamilton, the father of Pop Art.<sup>6</sup> They went to art school and then moved towards rock & roll because they felt that through music they were better able to communicate their message without leaving behind the visual aspect. Roxy Music's staging became increasingly theatrical, with the suits and the presentation, everything was extreme. A few months ago I was watching a program about art rock with that whole generation, David Bowie, Roxy Music, and Pink Floyd. The thing is, all those people started out studying at art schools and ended up playing rock &

roll. Pink Floyd is the extreme in terms of theatrics. When the visual aspect becomes so extreme, so much of a spectacle, I'm not that into it. Devo, for example, is a band whose staging and concept I like very much. The Clash is another band with two members who went to art school. That influence comes out in how they create the band's image, the clothing, and the record design. Those are the things I like: having gone to art school and putting into practice the very things you learned about design and history. In *Los Pellejos* we're not that obvious, that part isn't that important to us.

*Can you identify a similar situation in Mexico?*

There are several rock bands I like, but I think the problem in Mexico is that music has always had the ground cut from under it. In Mexico the markets are separate. If you talk to people from the suburbs, like Ciudad Neza, or on the city's outskirts and you mention bands like Fobia or Café Tacuba, they don't consider that rock music, they think of it as pop. And if you ask Café Tacuba, they say the music from Neza is urban rock. In England, for instance, when the Sex Pistols came onto the scene, the market was totally ready to co-opt the whole offbeat thing that was the Sex Pistols. The market figured out how to incorporate these guys who couldn't

Me gustan varios grupos de rock, pero creo que el problema en México es que siempre ha existido una interrupción en cuanto al potencial de la música. En México los mercados están separados. Si platicas con gente de la periferia, de Ciudad Neza, o de los extremos de la Ciudad y les dices de Fobia o de Café Tacuba, ellos no ven eso como rock, lo ven como pop. Y si le preguntas a Café Tacuba, ellos dirían que la música de Neza es rock urbano. En Inglaterra, por ejemplo, cuando los Sex Pistols llegaron a la escena, el aparato estaba completamente coordinado para incluir a toda esta cosa desfasada de los Sex Pistols. El mercado aprendió cómo incluir a estos cuates que no sabían tocar, pero que eran tan buenos que a través de la música, las letras, la actitud y la crítica social contribuyeron con algo nuevo al campo. El mal gusto, el no saber tocar, el estar despeinado y ser agresivo se volvió parte del marketing.

*Me parece que hay una cuestión interesante aquí: no sabes si tiene que ver con la distribución, o con el evento como generador de deseo. ¿Es el escenario lo que faltó o la distribución?*

No sé, y como te digo, esa falla incluso puede ser una bendición. Por ejemplo, para mí hay músicos muy importantes como Jaime López y Rodrigo González, quienes en los ochenta trajeron una

voz distinta al rock que se había estado haciendo. Era gente de la provincia y de la parte más baja de la Ciudad en cuanto a nivel económico; tenían vivencias de la calle y de los lugares sórdidos a los que nadie quería entrar. Trajeron música tradicional de los lugares de donde venían, como Tampico, y al llegar a la ciudad se apropiaron de todo lo que estaba pasando aquí. Desde pequeños cultivaron el gusto por el huapango y el son, al llegar a la urbe incorporaron sus nuevas vivencias a esta mitología y tradición de los sones. Así empezaron a relatar la vida en la Ciudad de México.

Rodrigo empezó a obtener atención de los músicos que ya hacían rock, pero que también estaban pendientes de lo que pasaba en la calle, en el nivel más básico. Empezó a generar una expectativa muy distinta de la música, a reunir toda esta mitología urbana con una guitarrita, cantando letras muy interesantes que los grupos establecidos en el rock no tenían. No tenían el lenguaje de la calle. Rodrigo era mucho más vivo, mucho más real. Las canciones de moda tenían el lenguaje del rock, eran canciones de corito, del amor y la aventurita. Rodrigo era una cosa mucho más extraordinaria, hablaba de drogadicción y del amor en la calle. Cuando empezó a moverse por los círculos cercanos a la universidad y era estudiante, ahí conocí su trabajo. También se relacionaba con gente que estaba más en contacto con la calle. De



play, but who were so good that through their music, lyrics, attitude, and social criticism, they were able to contribute something new to the medium. Bad taste, not knowing how to play, messy hair and being aggressive became part of the marketing technique.

*It seems to me that there's an interesting point here: you don't know whether it has to do with distribution or with the event as a thing that sparks desire. What was lacking, venues or distribution?*

I don't know. Like I said, that lack of something can be a blessing. For example, I think that there are important musicians such as Jaime López and Rodrigo González, who in the 1980s brought a new voice to rock music. They were neither from Mexico City, nor from the city's rough working-class neighborhoods. They were street-smart and lived and wrote about the slums people were too scared to set foot in. They brought traditional music from their hometowns, like Tampico, and when they got to Mexico City they appropriated everything that was going on here. From an early age, they developed a taste for *huapango* and *son*, and when they arrived here they incorporated their new experiences into the mythology and tradition of the *sones*. That's how they began telling stories about life in Mexico City.

Rodrigo started to get the attention of musicians who were already playing rock, but who were also aware of what was going on in the streets, at the most basic level. He started to generate a completely different expectation of music, by merging urban mythology with guitar music and interesting lyrics, unlike the established rock bands. They didn't have the street lingo. Rodrigo was much more alive, much more real. Popular songs back then had the language of rock, with choruses, and talked about love and romance. Rodrigo was really exceptional, he talked about drug addiction and love in the streets. I got to know him when I was a student and he became popular in university circles. He also hung around with people who were more in touch with the streets. Suddenly someone heard a guy sing about things that other bands weren't saying and the word spread, from mouth to mouth. People talked about it because you didn't hear it on the radio. He played in bars on Insurgentes, small places. Then he started appearing in movies because people saw that what he was doing was interesting. Someone like José Agustín started talking about him and that generated a buzz about his music. These are important people who, given the circumstances, weren't able to fit into the market. Rodrigo died in the 1985 earthquake. He was an artist that mixed city life with Mexico's musical tradition.

pronto alguien escuchó cantar a un tipo que hablaba de cosas que los demás grupos no decían y se empezó a generar una respuesta de boca en boca. La gente lo comentaba porque no lo escuchabas en la radio. Hacía conciertos en bares de Insurgentes; en lugares chiquitos. Luego empezó a salir en películas porque la gente veía que lo que estaba haciendo era interesante. Gente como José Agustín empezó a hablar de él y se generó ruido sobre su música. Es gente, importante pero que por circunstancias desafortunadas no logró concretarse en el mercado. Rodrigo murió en el temblor de 1985; fue un artista que incorporó la vida de la ciudad con toda la tradición musical mexicana.

*Me parece que estos referentes que estás mencionando, como Roxy Music y Rodrigo González, plantean un panorama interesante. Por una parte, hablas de la importancia del estudiante de arte que transiciona a la música; por otra parte, hablas del ambulante de la ciudad. . .*

-... Sí, "el vago"...

*... lo mencionabas incluso cuando hablabas de la letra de Los Pellejos: la importancia de tomar como tema la experiencia urbana. No es sólo la figura del flâneur lo que me viene a la mente, del paseante que va caminando, que sale de su casa, sino también gente que vive*

*en la calle, de la calle, —que es un lugar de inspiración.*

Sí, pero me refiero menos a la figura del vagabundo que a la del vago. El vagabundo ya está afuera, ya es un bueno para nada; pero el vago es un baquetón, siempre con el drama de si está aquí en casa, si no está aquí, si nunca está, dónde está. . .

Las letras de Mariano, por ejemplo, tienen toda esta virtud de ser un poco un caos, como del vago que está en la calle y al que todo se le pega: los ruidos de las ambulancias, los gritos, su situación en un bar o de desamparo en la calle. Se trata de un vago al que no le da miedo, le da por el festejo, y por celebrar todo lo bueno y lo malo de la vida al mismo tiempo, el amor, el desamor y todas estas cuestiones. Para mí eso es afortunado. Y tampoco lo dice de una manera lineal, eso es lo que me gusta, son fragmentos de cosas, como cascadas de pedazos que te van cayendo y que tienes que descubrir.

*El humor y la violencia están presentes tanto en la letra de la música de Los Pellejos como en tus dibujos, ¿es de forma consciente que estas sensibilidades se hacen visibles en ambos proyectos?*

Pues yo creo que por alguna extraña razón armonizamos. Hay una canción que se llama *El gas*, o espera, mejor una más brutal y más actual: se llama *Gente*



Daniel Guzmán

*Masacre sin fin* (de la serie *El Gráfico*), 2008 /  
Papel carbón y tinta sobre papel / 124.5 ×  
124.5 cm / Cortesía del artista y kurimanzutto,  
Ciudad de México / Foto: Estudio Michel Zabé

*It seems to me that these references you mentioned, like Roxy Music and Rodrigo*

*González, provide an interesting scope of music. On the one hand you talk about the importance of the art student, and on the other you talk about the character of the city wanderer...*

*...Yes, "the loafer"...*

*... you even mentioned this when talking*

*poseída por rocolas y empieza así: Los sesos en la pared / unos lentes x-ray / una casa despoblada. . . esto se relaciona con una situación que sucede mucho en México, con esta situación desoladora del narco y de cómo obliga a la gente a irse porque no hay seguridad. Genera una escena oscura. La canción es como un compendio de cosas extrañas de la vida nacional y puedes ponerle o añadirle lo que quieras. Es una letanía. Podemos meter casi cualquier cosa, es un poco como el periódico de la vida nacional; pones todas las noticias al final de la canción y se torna apocalíptico.*

La canción *El Gas* se relaciona, por ejemplo, con una serie de dibujos que he estado trabajando sobre *El Gráfico*, un periódico que publica mucho material sobre el narcotráfico. Es una serie que empecé el año pasado y son seis o siete dibujos únicamente, y tiene que ver con trabajar directamente con la nota roja; con esta parte visual que dibuja al país en caos. Si mi trabajo tiene una cercanía con las letras de Mariano, con la música de Los Pellejos, sería por esta situación desoladora, oscura.

*¿El Gas tiene que ver con el performance que hiciste con Mariano en Petra, donde un señor del gas canta como si fuera soprano?® Aunque realizaste este performance con Mariano, no es una obra de Los Pellejos, es una nueva colaboración entre ustedes dos. Me*

*gustaría que hablaras de este u otro tipo de colaboraciones que has hecho a través de los años.*

Pues sí, como dije antes, estuve en el colectivo de Temístocles 44. Fue un momento importante para mi educación como artista porque me permitió salir de la escuela y empezar a trabajar de una manera libre. . . en comunidad. . . y también con mucha disciplina porque compartíamos la expectativa de generar un trabajo colectivo que a todos nos gustara. Invertíamos toda nuestra energía y aportábamos lo que podíamos. Esa fue la mejor educación, me permitió entender la participación en otros proyectos.

Armar el performance en Petra fue sobre todo para presentar una acción que Mariano venía intentando, y hacerlo en un ambiente que fuera un poquito más abierto, no dentro de un museo ni de una galería. El programa de exposiciones de Petra es muy abierto a proyectos que viven un día. Mi contribución a la idea original del proyecto fue la de usar un camión de gas —si íbamos a usar una herramienta para generar esta acción podíamos usar un camión de gas y él dijo “también podemos usar unos músicos”, entonces fue platicar sobre cómo podíamos llevar a cabo la acción.

*La otra tocada que también estuvo buenísima fue la que hicieron en el taller*

*about Los Pellejos' lyrics: the importance of the urban experience as a theme. It's not just the figure of the flâneur that comes to mind, but also people who live from the street, the street as a source of inspiration.*

Yes, but I'm referring to the figure of the wanderer rather than the vagrant or bum. The bum is already out there, he's become a good-for-nothing. But the loafer is lazy and always involved in the drama of whether or not he's at home, or never is, and where he might be then. . .

Mariano's lyrics, for example, have the virtue of being slightly chaotic, like the loafer on the street who absorbs everything: the noise of the ambulances, the yelling, his situation in a bar or exposed and by himself on the street. He's a wanderer who's not afraid, he likes to celebrate both the good and the bad things in life: love, heartache and all those things. To me that's a good thing. And he doesn't express it in a linear way, which is what I like, it's in fragments, like a cascade of pieces that fall down on you and that you have to figure out yourself.

*Humor and violence are present both in the music of Los Pellejos and in your drawings. Is this done consciously ?*

I think that for some strange reason we're in harmony. There's a song called *El gas*, or wait, even better, a more

brutal and topical song called *Gente poseída por rocolas* (People Possessed by Jukeboxes) and it starts like this: *Los sesos en la pared / unos lentes x-ray / una casa despoblada. . .* (Brains on the wall / x-ray specs / an empty house. . .). It's about a common situation here in Mexico, one of the awful consequences of drug trafficking, where people are forced to leave their homes because they're not safe. It's pretty gloomy. The song is like a summary of all the strange things that go on in the country and you can add whatever you want. It's a litany. We could include almost anything. It's a little like a newspaper of the nation's life; you string together all the headlines at the end of the song and it becomes apocalyptic.

The song *El gas*, for instance, relates to a series of drawings I've been working on about *El Gráfico*, a newspaper that publishes a lot of material on drug trafficking. It's a series I began last year. It consists of only six or seven drawings, and it's related to working directly with yellow journalism or crime tabloids, with their visuals that depict the country in a state of chaos. If my work is closely related to Mariano's lyrics, to Los Pellejos' music, it's because of this desolate, gloomy situation.

*El Gas is related to a performance you did with Mariano at Petra, where a man from the gas company sings as a*

*del artista Alejandro Almanza Pereda, en la Condesa. Me encantó que estuvieran tocando desde un agujero.*

*¿Por qué en un agujero?*

A uno de los cuartos en el edificio se le había caído el piso y quedó un hueco de casi 2 metros. Desde ese hoyo, vacío, tocamos. La gente se asomaba de arriba para abajo para vernos tocando ahí, estaba increíble.

*Como en orquesta. (Risas)*

Pero salida del infierno.

*¿Y cuándo van a tener el próximo concierto?*

No sé, por lo pronto estamos a punto de grabar un disco.

*¿Como independientes?*

Como independientes. Saldrá a finales de año. Yo no lo veo como trabajo —es un proyecto en el que llevamos casi cinco años y estoy convencido de que lo hago porque me gusta la música y me gustan las canciones; la parte final es hacer un disco. Estar un día en casa escuchándolo y decir "mira, fue una experiencia muy padre, fue bueno haberlo vivido." Creo que es el resultado natural.

1. Ennio Morricone (1928). Compositor italiano de bandas sonoras. Ha colaborado con directores como Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Brian de Palma, Pedro Almodóvar y Quentin Tarantino entre otros. Nino Rota (1911-1979). Compositor italiano de bandas sonoras. Compuso la música para la mayoría de las películas de Federico Fellini. También se le recuerda por componer la banda sonora de *The Godfather* de Francis Ford Coppola.

2. Andrés Caicedo (1951-1977) fue un escritor colombiano. *¡Que viva la música!* fue su única novela y es considerada la antítesis urbana y social del *boom* latinoamericano.

3. *New York Groove* es un video "no autorizado" de la canción del mismo título, escrita por Russ Ballard e interpretada por Ace Frehley, guitarrista del grupo Kiss. El video de Daniel Guzmán reemplaza la locación de Nueva York con la Ciudad de México. Este video es una especie de tributo a un icono del rock americano, ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=twNA3Aej4ac>

4. En 1993 varios artistas jóvenes como Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Damián Ortega, Sofía Táboas, Daniela Rossell y Pablo Vargas Lugo se reunieron en una casa en Polanco que estaban por demoler, con el fin de llevar a cabo pláticas y discusiones, así como exposiciones y fundaron en la calle del mismo nombre y número el espacio independiente Temístocles 44. Este proyecto se presentó ante el Conaculta para solicitar apoyo financiero y, poco a poco, Temístocles 44 se consolidó como uno de los espacios experimentales que respondían a la necesidad del arte y de los artistas, hasta el final de su existencia en 1995. Temístocles 44 no era un grupo con una sola tendencia, así como parte del proyecto, también se invitó a otros artistas a participar como Melanie Smith y Silvia Gruner, entre otros.

5. Richard Hamilton (1922 ) es un artista plástico inglés. Su collage *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?*, 1956, es considerado como el primer ejemplo de arte pop.

*soprano.* Although you performed this with Mariano, it's not signed by Los Pellejos, it's a collaboration between the two of you. Could you tell me more about this or other kinds of collaborations you have been involved in over the years?

Well, like I said before, I was part of Temístocles 44. It was an important moment in my education as an artist because it allowed me to leave school and start working freely. . . in community. . . and also involving a lot of discipline because we all had expectations about making collective work we'd be proud of. We put all our energy into it and contributed what we could. That was the best education. It helped me understand how to participate in other projects.

Setting up the performance at Petra was really about presenting an action that Mariano had been attempting to do, and doing it in a more open context, not like in a museum or a gallery. The Petra's exhibition program is very open to one-day events. My contribution to the original idea for the project was to use a gas truck. If we were going to use some device to generate this action, we could use a gas truck, and he said "we could also have musicians," so we talked about how we could perform the action.

*Another jam session that was great was the one you did at Alejandro Almanza Pereda's studio, in the Condesa*

*neighborhood. I love that you guys were playing from inside a hole.*

*Why inside a hole?*

The floor had fallen through in one of the rooms, leaving a hole almost six feet deep. We played from inside that empty hole. People would lean over from above to watch us play. It was incredible.

*Like an orchestra. (Laughs)*

But from hell!

*When is your next concert?*

I don't know. Right now we're about to start recording.

*Independently?*

Independently. The new record will be out by the end of the year. I don't see it as work—it's a project that we've been working on for almost five years and I'm convinced that I'm doing it because I like the music and the songs: the final part is recording. Then one day you're at home listening to it and you can say "see, that was a cool experience, it's great we did it." I think that's the natural outcome.

*Translated by Clara Marín.*



6. Petra es un espacio curatorial sin fines de lucro dirigido por la curadora Montserrat Albores y el artista plástico Pablo Sigg. El performance incluyó una banda musical dentro de Petra, donde también se encontraban algunos tanques de gas, los cuales fueron sacados de ahí uno por uno, por "el señor del gas" —que en realidad eran varios, y mientras los llevaban y subían a su camioneta, todos los "señores del gas" anunciaban en voz alta "¡Gaaaaas!".

1. Ennio Morricone (1928). Italian soundtrack composer. He has collaborated with directors such as Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Brian de Palma, Pedro Almodóvar and Quentin Tarantino, among others. Nino Rota (1911-1979). Italian soundtrack composer. He composed the music for most of Federico Fellini's films. He is also remembered for the soundtrack to Francis Ford Coppola's *The Godfather*.

2. Andrés Caicedo (1951-1977) was a Colombian author. *¡Que viva la música!* is his only novel and is considered a social, urban antithesis to the Latin American boom (characterized, among other things for its magic realism, and including authors such as García Márquez, Julio Cortázar, etc).

3. A classification by literary critics referring to writers who wrote about middle-class youth in Mexico City in the 1960s and 70s.

4. *New York Groove* is a "non-authorized" video of the song by the same name, written by Russ Ballard and performed by Kiss guitarist Ace Frehley. Daniel Guzmán's video is set in Mexico City instead of New York. This video is a kind of tribute to the American rock icon (<http://www.youtube.com/watch?v=twNA3AeJ4ac>).

5. In 1993, several young artists such as Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Damián Ortega, Sofía Táboas, Daniela Rossell and Pablo Vargas Lugo would meet in a house that was about to be demolished in the Polanco neighborhood, in order to discuss work as well as hold exhibitions. They founded the independent space Temistocles 44, naming it after the house's address. They presented this project to the CONACULTA in order to receive financial support, and little by little, Temistocles 44 became one of the experimental spaces that responded to the needs of artists and their art, until it closed in 1995. As part of the Temistocles 44 project, other artists were invited to participate, such as Melanie Smith and Silvia Gruner, among others.

6. Richard Hamilton (1922) is an English artist. His collage *Just What Is It that Makes Today's Home so Different, so Appealing?*, 1956, is considered to be the first example of Pop Art.

7. Petra is a non-profit exhibition space run by curator Montserrat Albores and plastic artist Pablo Sigg. The performance included a band playing at Petra, where there were also several gas tanks which were taken away, one by one, by the "gas man"—or rather several gas men, and as they carried them and loaded them onto to the truck they would call out, "Gaaaaaaa!"

# Toma de conciencia

## Tania Ragasol entrevista a Alberto Kalach

*Diálogos es una iniciativa que convoca a reconocidos artistas y personajes culturales mexicanos a invitar a su contraparte extranjero a sostener un diálogo público en el Museo Tamayo. Asimismo, se organizarán “diálogos imposibles” entre personajes disímbolos entre sí o ya fallecidos. Diálogos nace con el interés de re-introducir a la comunidad artística mexicana al Museo Tamayo y a exhibir, discursivamente, los proyectos y las ideas que están definiendo el imaginario social del país, así como la imagen internacional de la cultura mexicana que su obra ha forjado. El arquitecto Alberto Kalach participa con el escritor y editor Eduardo Vázquez en el Tercer Diálogo, el 23 de noviembre de 2010.*

En 1997, como parte de los proyectos especiales de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México (UNAM), se funda el Taller de la Ciudad de México (TCM). Dirigido por el Arq. Alberto Kalach, el taller se abocó a estudiar la problemática de la ciudad. De esta investigación surge su polémico proyecto: el rescate del Lago de Texcoco a partir de la rehidratación de las zonas acuíferas desecadas de la ciudad. La propuesta sugiere la generación de infraestructura sustentable para la Ciudad de México, contemplando no solamente la reinundación del lago, sino una zona de desarrollo con vivienda y zonas de recreación, comercio, industria y vialidades.

Conocido en distintos momentos como “Vuelta a la ciudad lacustre” o “México Ciudad Futura”, el proyecto ha involucrado a lo largo de 13 años a numerosos arquitectos y estudiantes de arquitectura y urbanismo; geólogos, topógrafos, políticos, ingenieros, investigadores, historiadores y climatólogos. Premiado en la Bienal de Venecia de 2002, éste sigue siendo una esperanza de posibilidad urbana y ambiental para sus promotores, a la vez que un proyecto “inviable” para sus detractores.



# Environmental Awareness

## Tania Ragasol interviews Alberto Kalach

*Dialogues is a new initiative in which recognized artists and cultural practitioners in Mexico are invited to have a public dialogue at the Museo Tamayo with a foreign thinker of their choice. This program also stages "imaginary dialogues" among figures from diverse historical moments or even among two of them who have already passed away but have been fundamental in the construction of our current culture. Dialogues aims to reintroduce the Mexican artistic community to Museo Tamayo by exhibiting, discursively speaking, projects and ideas that are shaping the social imaginary of this country and the international perspectives on Mexican culture. The architect Alberto Kalach and writer and editor Eduardo Vázquez will participate in the Third Dialogue, on November 23, 2010.*

The Taller de la Ciudad de México, or Mexico City Workshop (TCM) was founded in 1997 as part of the Special Projects program of the Faculty of Architecture at the UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Under the direction of Alberto Kalach, the workshop focused on studying different problems in Mexico City. The workshop gave rise to a polemical plan to reclaim Lake Texcoco as part of a program for the rehydration of the city's depleted aquiferous zones. The project calls for the construction of a sustainable infrastructure for Mexico City, which involves not only replenishing the lake itself, but also creating an area with residential, recreational, commercial, industrial and transportation facilities.

Going by alternate names such as "Return to the Lake City" and "Mexico: City of the Future," over the past thirteen years, the project has seen the participation of numerous architects and students of architecture and urban planning, geologists, topographers, politicians, engineers, researchers, historians and climatologists. Awarded a prize at the Venice Biennale in 2002, its promoters still consider it to be a potential reality for urban and environmental

Alberto Kalach habla al respecto de su involucramiento como arquitecto con la Ciudad de México, los beneficios del “proyecto del lago” y los obstáculos que éste ha encontrado, así como de las posibilidades de rescate para la Ciudad de México.



Proyecto: Alberto Kalach - desarrollo TAX / Foto: Yoshihiro Koitani

*En el libro Kalach + Álvarez (Rockport Publishers, 1998) el Arq. Teodoro González de León sugiere la idea de que tus edificios son como “ladrillos” de la ciudad. ¿Cómo es tu relación con la Ciudad de México?*

Los edificios de una ciudad son las piezas que la conforman. Al espacio público lo forman las pequeñas intervenciones privadas, que delimitan las calles, las plazas, los parques. Realmente nunca he encontrado un límite entre arquitectura y urbanismo; cambia la escala, pero la problemática de crear, ordenar y construir espacios es la misma, simplemente a diferente escala. Hay una idea muy antigua (creo es de Alberti) que dice que la casa es una ciudad pequeña y la ciudad es una casa grande; la casa de todos. Así es como hay que verla.

*¿El proyecto del Lago de Texcoco es el primer proyecto a gran escala que propone tu oficina?*

El proyecto del rescate del Lago de Texcoco es, desde luego, el proyecto de

mayor escala que hemos planteado desde esta oficina, junto con Teodoro González de León, Juan Cordero y Gustavo Lipkau. Pero el urbanismo se hace a muchas escalas: desde hacer una banqueta, arbolarla adecuadamente; una pequeña plaza, un parque. . . hasta el caso del rescate del lago de Texcoco, que es un área como de 15,000 hectáreas. . .

*¿Cómo se interviene en una ciudad tan grande como la de México, que ha crecido en algunas partes sin planeamiento urbano, “con parches”? ¿Es posible “arreglarla”?*

Todas las ciudades se construyen a través del tiempo, y aunque la Ciudad de México tuvo un crecimiento desmesurado entre 1950 y los años noventa (con una gran explosión demográfica y creciendo sin orden ni concierto), ahora crece de forma más controlada. Creo que se pueden retejer todos estos fragmentos de ciudad aislados que se hicieron de manera

transformation, while its detractors believe that it is "unviable".

Alberto Kalach speaks about his involvement as an architect in the development of Mexico City, the benefits of the "lake project" and the obstacles to bringing it to fruition, as well as the possibilities for the rescue of Mexico City.

*In the book Kalach + Álvarez (Gloucester, Mass.: Rockport Publishers, 1998), the architect Teodoro González de León refers to your buildings as the bricks making up the city. What is your relationship to Mexico City?*

A city's structures are its building blocks. Public space is made up of small private interventions which delimit the streets, squares and parks. I have never seen a distinction between architecture and urbanism. The scale changes, but the challenge of creating, organizing and building spaces is the same, just on a different scale. There is an old aphorism (Alberti's, if I'm not mistaken) that states that a city is like a large house, and a house is like a small city. That is the view that we must take.

*Is Lake Texcoco the first large-scale project to come out of your firm?*

The project for the rescue of Lake Texcoco is the largest project that we have worked on at this firm thus far, with



Proyecto: Alberto Kalach - desarrollo TAX / Foto: Archivo TAX

the participation of Teodoro González de León, Juan Cordero and Gustavo Lipkau. But urbanism is carried out on many different scales: from installing a sidewalk and planting trees along it, to building a small square, a park, [ . . . ] to the opposite extreme of restoring Lake Texcoco, which implies an area of about 15,000 hectares. [ . . . ]

*Where do you start in a city as big as Mexico City, which in many areas has grown in a patchwork fashion, without urban planning? Can it be "fixed"?*

All cities are built over time, and while Mexico City underwent an inordinate period of growth between 1950 and the 1990s, accompanied by a huge population explosion, it is now growing in a more controlled manner. I think that all the city's isolated fragments which sprouted up in an anarchic fashion can be rewoven. Many are informal

anárquica; muchos son desarrollos informales sin infraestructura que posteriormente el gobierno ha tenido que dotar de servicios (de agua, drenaje, luz, etcétera); pero todos estos pedazos de ciudad, que fueron hechos sin clara conciencia, se pueden vincular con avenidas, calles, puentes, con transporte público. Muchas áreas pueden convertirse en parques, plazas, espacios públicos significativos. Pero hay que ir por partes, hay que estudiar a la ciudad, conocerla, y a partir del conocimiento idear soluciones.

Nosotros por supuesto no conocemos toda la ciudad, pero hemos estudiado las áreas de Texcoco, Chimalhuacán, Atenco, Ecatepec, Ciudad Neza; todo ese borde que delimita al futuro lago, ahora desecado. A partir del conocimiento de esa franja vemos las carencias de la población, que son muchas (es una de las zonas más pobres de la ciudad), pero también vemos el potencial que hay en esas zonas para ser recuperadas, transformadas en lugares dignos, significativos.

*¿Cómo hacer un proyecto de tan amplia escala como es re-inundar el lago de Texcoco? Se dice que es demasiado ambicioso, ¿se puede hacer por partes?*

Desde luego es un proyecto que se hace por partes, unas más importantes que otras... El proyecto tiene muchos

componentes: primero el rescate ambiental, que es rehidratar el lago, crear humedales, tratar y reciclar el agua. Ese componente se debe hacer independientemente de si se hace el desarrollo urbano en la periferia, y éste se puede hacer de muchas formas indistintamente de si se hace la isla del nuevo aeropuerto, las autopistas, los libramientos, el tren ligero, etcétera. Es decir, la ciudad se compone de muchas partes y aunque es ideal vincularlas y que se hagan todas, se pueden hacer unas primero y otras después, o modificarse en el transcurso del tiempo.

*¿Cuáles son los grandes beneficios del rescate del Lago de Texcoco?*

Desde el punto de vista ambiental es muy simple: es un lago con una extensión de 15,000 hectáreas que funciona como un gran evaporador que humedece el ambiente. Los vientos dominantes que vienen del noreste barren esa humedad sobre la ciudad, ayudando a precipitar las partículas suspendidas en el ambiente, además de generar grandes cantidades de oxígeno. Por otro lado, la diferencia térmica entre agua y tierra forma importantes corrientes de viento en la cuenca. Todos esos factores, estudiados y modelados por el Instituto de Ciencias de la Atmósfera de la UNAM, prevén que podría abatirse la contaminación en la Ciudad de México en un treinta por ciento.





settlements without infrastructure to which the government was later forced to provide services (water, sewage, light, etc.). But all those little bits of city which were made without any clear vision can be united by avenues, streets, bridges, public transportation. Many zones can be transformed into parks, squares, meaningful public spaces. But it has to be done gradually: you have to study the city, understand it, and offer solutions based on that understanding.

Of course, we don't understand the entire city, but we have studied the areas of Texcoco, Chimalhuacán, Atenco, Ecatepec, Ciudad Neza—that whole ribbon that delimits the future lake, which is a dry lake at the moment. Through our understanding of that belt, we see what the population lacks—and there are many things, given that this is one of the poorest parts of the city—but we also see great potential for a revival of those zones, for transforming them into worthwhile, meaningful places.

*How does one go about executing a project of massive scale? Many say it is overly ambitious to think about replenishing Lake Texcoco—can it be done in parts?*

Naturally, this is a project that must be done in parts, some of them are more important than others. [...] There are many components to the project: first, environmental restoration, which

involves replenishing the lake, creating wetlands, treating and recycling the water. This component must be carried out independently of whether or not an urban development will be built on the periphery, and it can be done in many ways: with or without the island for the new airport, the freeways, the bypasses, the light rail, etc. In other words, the project is made up of many parts, and although it would be ideal to link them together and build them all, some of these components can be built first and others later, or they can be modified over time.

*What are the major benefits of the regeneration of Lake Texcoco?*

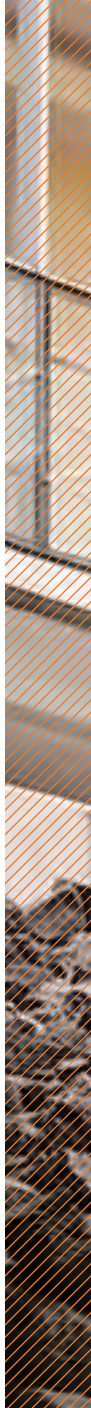
From an environmental point of view, the answer is very simple: this is a lake with a surface area of 15,000 hectares, which functions as a vast evaporator that humidifies the air. Prevailing winds from the northeast sweep that humidity over the city, thus helping to precipitate the particles suspended in the air and generating vast quantities of oxygen. Furthermore, the thermic difference between water and land forms strong wind currents in the basin. All of these factors have been studied and modeled by the Institute of Atmospheric Sciences at the UNAM, and the prediction is that the project could lower pollution levels in Mexico City by thirty percent.

*¿Por qué no se ha logrado? Entiendo que el Lago Nabor Carrillo, que sí se hizo, es en parte la inspiración para el proyecto.*

Cierto. En 1985 se rescataron 1,000 hectáreas de lago que conocemos ahora como el Lago Nabor Carrillo. Cuando lo visité y me detuve en una de sus orillas no lo podía creer: estar a cinco minutos del Aeropuerto de la Ciudad de México, en esa extensión de agua maravillosa, llena de aves, de vida, con vista a los volcanes. . . Pensé: si este lago se logró con el medio porcentaje del agua tratada del drenaje, pues con el cinco o siete por ciento podemos rehidratarlo todo. ¿Por qué no se ha logrado? Bueno, porque desgraciadamente vivimos en una sociedad muy inmadura, y es muy difícil lograr la coincidencia de diferentes fuerzas políticas y sociales. Es un proyecto que involucra distintas secretarías de estado y diferentes entidades que a su vez están fragmentadas en municipios, todos ellos con intereses diversos y muchas veces perversos. Desgraciadamente siempre priva el interés privado sobre el bien común. Mientras los políticos, los empresarios, los profesionistas, todos, no veamos por el bien de nuestra comunidad más allá de nuestros miopes intereses, proyectos de esta naturaleza no se podrán realizar.

*Cuesta trabajo creer que un proyecto avalado por ingenieros y científicos de la UNAM, y que aporta una posible solución a zonas bastante deprimidas, no se tome en cuenta. ¿Hay esperanza para el "proyecto del lago"?*

Creo que hay esperanza. Aunque ahora el área susceptible de rescatarse cada vez es menor, pues se sigue invadiendo; a diario se levantan casas en el lecho del lago y se reduce el área de rescate. El proyecto siempre ha tenido apoyo político, pero cuando tiene apoyo político del Estado de México, el gobierno del Distrito Federal se opone; si tiene apoyo de la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (Semarnat), la Secretaría de Comunicaciones y Transportes se opone; si tiene apoyo del Estado y de Comunicaciones y Transportes, se opone Semarnat. . . Entonces, todos están viendo su propio interés y no ven el interés de la sociedad, y eso lamentablemente no sólo pasa en este proyecto sino en todos los proyectos importantes que tienen que ver con el desarrollo del país. Veo posibilidades porque evidentemente la sociedad está madurando, se está informando, hay políticos jóvenes con una visión un poco más generosa. . . Entonces eventualmente esto se hará, no se cuándo, o cómo, o quién lo logre realizar. Pero además es un proyecto natural, responde a la naturaleza de la cuenca. Aquí llueve mucho; tenemos



*Why has the project not been realized? I understand that the Lake Nabor Carrillo project, which was completed, was partly the inspiration for the Lake Texcoco one.*

That's true. In 1985, 1000 hectares of lake bed were replenished, and the area is now known as Lake Nabor Carrillo. When I went to visit it and stood on the shore, I was astounded: five minutes from the Mexico City airport and I was gazing out over a marvelous extension of water, full of birds and life, with a view of the volcanoes. [ . . . ] I thought, if this lake was achieved with half a percent of treated wastewater, with just five or seven percent we could replenish it all. Why hasn't it been achieved yet? Because unfortunately, we live in a very immature society, and it is very difficult to achieve a consensus among different political and social forces. It is a project that encompasses different state departments and entities which are in turn fragmented into municipalities, each with its own private and often perverse interests.

Unfortunately, private interests always prevail over the common good. As long as politicians, businessmen and professionals refuse to do things with a view to the wellbeing of our community, above and beyond our own myopic interests, projects of this nature will never come to fruition.

*It is hard to believe that a project endorsed by engineers and scientists from the UNAM which proposes a possible solution for some very disadvantaged areas is not being taken seriously. Is there any hope for the lake project?*

I believe there is still hope. But the area available for revitalization is shrinking progressively due to unauthorized occupation: every day new houses are erected on the lake bed and that reduces the salvageable area. The project has always had political support, but when it has the support of the State of Mexico, the government of the Federal District is against it; if it gets the approval of the Semarnat (Secretary of the Environment and Natural Resources), the Secretary of Communications and Transportation opposes it; when it is backed by the State and by Communications and Transportation, Semarnat objects to it. [ . . . ] So everyone is looking to their own interests and no one looks to the interests of society, and unfortunately that occurs not only with this project but with every important project that would contribute to this country's development. I see a lot of potential because clearly, society is maturing, becoming more informed. There are young politicians with a somewhat broader vision. [ . . . ] So it will get done eventually—I don't know how or when, or who will be the one to accomplish it. Above all it is a natural



Cartel "Cambio climático" / México Ciudad Futura / Teodoro González de León, Alberto Kalach, Gustavo Lipkau, Juan Cordero / Render: Hidemasa Hirasawa / Diseño gráfico: Pedro Rosenblueth

mucha agua que se pierde. Recibimos un volumen importante de agua que habría que aprovechar.

*Y existe la tecnología para hacerlo, es cuestión de aplicarla. . .*

Claro, no es un problema ni tecnológico ni económico ni de imaginación; es un problema de falta de visión y concierto político.

*Hoy, cada vez más, se habla de "sustentabilidad" como único medio para contrarrestar el deterioro de la naturaleza. El proyecto del lago es un proyecto sustentable a gran escala que entre otras cosas mejoraría las condiciones ambientales de la cuenca.*

Sí, lo es, ahora estamos tratando de darlo a conocer a la sociedad a través de un libro que estará listo en octubre. Es un libro que explica y documenta el proyecto; desde la problemática actual, su historia y geografía, hasta las soluciones y sus beneficios. Creo que la sociedad informada y consciente del proyecto puede influir de manera positiva sobre sus gobernantes. Ahora somos más sensibles a la naturaleza. La ecología no es de ninguna manera una moda, es una toma de conciencia. A través de la historia de la humanidad hemos ido evolucionando y nos hemos vuelto más conscientes.

*A partir de esta toma de conciencia, ¿ha cambiado en tus obras el uso de materiales y el modo en que intervienes con ellas a la Ciudad de México?*

Desde luego. Han cambiado muchas cosas que hacíamos de manera intuitiva o incluso de manera casual; ahora son decisiones más meditadas. Siempre me

project, one that responds to the nature of the Valley of Mexico. It rains a lot here, and a lot of water is lost. We have to tap into the large volume of water that we receive every year.

*And the technology exists already—it is only a question of putting it into practice.*

Of course. The problem isn't one of technology or the economy or the imagination. The problem is lack of vision and political consensus.

*Sustainability is something that is discussed more and more these days as the only way to counteract the deterioration of the natural world. The lake project is a sustainable project in the long term, and among other things it would improve the environmental conditions of the Valley of Mexico.*

It is sustainable, and we are currently trying to bring it to public attention through a book scheduled to be published in October. The book explains and documents the project, current issues, its history and geography, solutions and benefits. I believe that a society which is informed and aware with regard to this project can have a bearing on government decisions. We are more sensitive to environmental issues now. Ecology, environmentalism—this is clearly not just a fad: it is a state of



Cartel "Sustentabilidad" México Ciudad Futura / Teodoro González de León, Alberto Kalach, Gustavo Lipkau, Juan Cordero / Render: Hidemasa Hirasawa / Diseño gráfico: Pedro Rosenblueth

awareness. Over the history of humanity we have evolved and become more aware.

*Based on this growing environmental awareness, have you made any changes in the kinds of materials you use and their applications in Mexico City?*

Of course. In many cases where we used to do things intuitively or even coincidentally we now make more conscious decisions. I have always

ha gustado incorporar la naturaleza y los jardines a la arquitectura, pero entonces era algo que simplemente me gustaba; ahora no sólo es una cuestión de gusto, sino una cuestión de gran importancia para el medio ambiente, y sin duda debe influir también en el comportamiento de la sociedad. La belleza genera belleza. Ver un jardín con pájaros y mariposas durante el día seguramente te vuelve una persona más sensible, más alegre, más humilde, consciente de ser tan sólo una pequeñísima parte de todo.

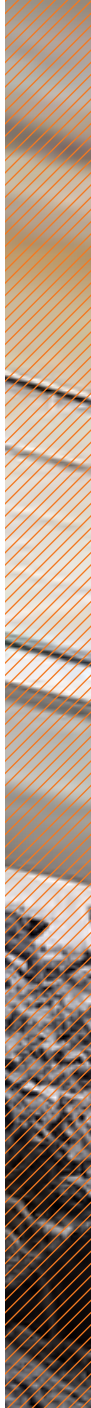
*Otro aspecto importante me parece que es el de la cultura de las plantas nativas. Hay parques y jardines en la ciudad que requieren de muchos cuidados y agua porque están diseñados con plantas que no son del sitio. . .*

Sí. En la Ciudad de México hay una precipitación pluvial promedio de 750 mm al año. En el Ajusco llega a llover 1,200 mm, en la zona de Texcoco como 350 mm. Pero, por ejemplo, en California, en Tijuana, llueve 300 mm al año. En Cabo San Lucas llueve 100 ó 170 mm, y sin embargo hay una vegetación riquísima en zonas áridas de desierto. Entonces, pensando en la vegetación adecuada siempre se puede tener un jardín de bajo mantenimiento y poca agua. De hecho en California, cuando presentas a las autoridades un proyecto de jardín tienes que presentar las especies que

vas a plantar y demostrar que son de bajo consumo. De los jardines más bellos que conocemos están en California. Son conscientes de recursos limitados en agua, pero los jardines siguen siendo una parte fundamental de su entorno.

*Se habla del colapso de la Ciudad de México: sobrepoblación, tráfico, contaminación, violencia. . . Desde tu punto de vista como arquitecto y urbanista, ¿es vivible esta ciudad?*

Bueno, por un lado el ser humano se adapta a cualquier condición. Incluso si darnos cuenta vamos adaptándonos a condiciones adversas, y como perteneces a un lugar, (aquí está tu familia, tus amigos, los lugares que te gustan) pierdes la perspectiva, y aunque se vaya volviendo más hostil el entorno, dentro de ti hay algo que te ayuda a aceptar esa realidad. Creo que las ciudades, y especialmente ciudades como la de México, son organismos frágiles que podrían, si no colapsarse en su totalidad, sí verse fuertemente afectadas. No debemos olvidar que vivimos en una zona altamente sísmica, con suelos arcillosos. . . desde luego la ciudad es siempre vulnerable. Pero creo que en la medida que haya más conciencia, mejor educación, podemos ir resolviendo nuestros problemas. . . Sí, la ciudad tiene posibilidades.





tried to incorporate nature and gardens into architecture, but in the past it was simply something I liked. Now it is no longer a question of taste but of great importance to the environment, and this will doubtless affect societal behavior as well. Beauty generates beauty. Seeing a garden full of birds and butterflies in bright daylight will make anyone a more sensitive, joyful, humble person, someone who is conscious of being only a small part of the whole.

*I am also intrigued by the use of native plants. Many of the parks and gardens in the city require a lot of care and water because they are not endemic.*

Yes. Average precipitation in Mexico City is 750 mm per year. In the Ajusco that number rises to as much as 1200 mm, while in Texcoco it is only 350 mm. If you look at California or Tijuana, it rains about 300 mm a year. Cabo San Lucas only gets 100 to 170 mm per year, but there is very rich vegetation even in the most arid parts of the desert. So low-maintenance and low-water gardens can be created by planting the right kind of vegetation. Some of the most beautiful gardens around can be seen in California. They are aware of the limited water resources, but gardens continue to be a fundamental part of their surroundings.

*There has been much talk of the collapse of Mexico City: overpopulation, traffic, pollution, violence. . . . From your point of view as an architect and an urban planner, is this a livable city?*

Well, first of all, human beings can adapt to any circumstances. Without even realizing it, we gradually adapt to the most adverse conditions. Because you belong to a place (this is where your friends and family are, the places you like to frequent), you begin to lose perspective, and even when the situation becomes more hostile, there is something inside of you that allows you to accept that reality. I believe that cities—especially ones like Mexico City—are fragile organisms that perhaps will not collapse altogether, but will be deeply affected by such changes. We should not forget that we live in a highly seismic zone with clayey soil, so of course the city is always vulnerable. But I believe that with greater awareness and better education, we can begin finding solutions to our problems. [. . .] Yes, the city still has potential.

*Translated by Michelle Suderman.*



# ¡Fíjate en esto!

## Jose Castillo entrevista a Teodoro González de León

*Teodoro, ¿cómo entiendes el papel del museo actual en el contexto del boom de las galerías privadas, las kunsthäuser o los museos sin colección?, ¿qué espacio queda para imaginar el museo de arte en estos momentos?*

Bueno, ahora hay una división entre arte moderno y arte contemporáneo, que tal vez siempre ha existido. Los salones que Baudelaire describió eran lo contemporáneo en su momento y había museos que recibían la obra de 15 a 20 años atrás, pero no había gran diferencia. El problema en la actualidad es que cuando se dice "contemporáneo" el espacio es expandido.

Me remito a lo que te decía: siempre ha habido arte contemporáneo; cuadros grandes se han hecho siempre desde la academia. Acuérdate del tamaño que tiene *El Rapto de las Sabinas* de J.L. David o *El taller del pintor* de G. Courbet. Son cuadros gigantes. Lo que pasa es que ahora se hacen propuestas mucho más espaciales, esa es la novedad.

*El tema de las dimensiones me parece un tema muy acertado. Creo que el otro*



The Rothko Chapel / The Broken Obelisk / Foto: Hickey-Robertson / Cortesía de The Rothko Chapel

*aspecto es la relación con el cuerpo, porque en caso de alguien como Mark Rothko, más allá del tamaño, hay una forma de percibir el cuadro con el cuerpo completo y no nada más de manera visual. Esto además es un tema recurrente en el arte contemporáneo.*

En The Rothko Chapel está muy bien entendido eso. El edificio tiene una

# Take a look at this!

## Jose Castillo interviews Teodoro González de León

*Teodoro, how do you see the role of museum within the booming context of private galleries, kunsthouses, and museums without collections? What space can be conceived for the art museum nowadays?*

Well, now there's a division between modern and contemporary art, which perhaps has always existed. The salons that Baudelaire described were contemporary at that time and there were museums that showed work that had been done fifteen or twenty years earlier, but there wasn't a big difference. The current issue is that when you say "contemporary" the space is expanded.

As I was saying, contemporary art has always existed. There have always been very large paintings within the academic world. You may recall the size of *The Rape of the Sabine Women* by J.L. David or *The Painter's Studio* by G. Courbet. Those paintings are gigantic. Only now proposals are much more spatial, that's what's new.

*The issue of dimensions seems quite pertinent to me. I believe the other aspect*



The Rothko Chapel / Foto: Hickey-Robertson  
Cortesía de The Rothko Chapel

*is the relation to the body. With Mark Rothko, for instance, besides the actual size, there is a way of perceiving the work through the entire body, not only visually. This is also a recurring theme in contemporary art.*

The Rothko Chapel is a fine example of that. The dimension of the building is impressive. I don't particularly care for Domenique and John de Menil, but they got that right. The chapel is a mystical place. It frightens, awes, and paralyzes you.

dimensión bestial. Dominique y John de Menil no me gustan mucho, pero ahí acertaron. Esa capilla es un lugar místico. Te aterriza, te asombra y te paraliza.

*¿Cómo entendiste que el museo debía cumplir esa función de facilitador de nuevas formas de arte?*

Me familiaricé con las dimensiones viendo sobre todo las galerías que son los lugares donde se vende el arte; pero también donde el espacio provoca al artista. El museo responde a esa idea: "ahí están las dimensiones para provocarte, haz lo que quieras".

*Respecto a esa transición de la galería al museo estoy pensando en la primera vez que Richard Serra expuso sus Elipses Torcidos en la Gagosian Gallery de Chelsea, en Nueva York.<sup>1</sup> Claro, ningún museo los admitía.*

*Años después migraron al Dia:Beacon.*

Y ahora hay que pensar en los museos para recibir a Serra. Los *Elipses* de Serra son piezas de la complejidad geométrica más grande que hay. La primera vez que las vi se notaban las juntas (uniones) de las piezas, de cada placa, lo hicieron en una fundidora para barcos. Ahora la obra la tiene montada otra vez y ya no se ven las juntas. ¿Qué hizo? ¡No

puede ser! Las soldó de alguna forma que desaparecen las juntas: entonces se vuelve toda una pieza y parece totalmente absurdo. Lo primero que te preguntas es: ¿dónde está la junta?, ¿de qué tamaño es la placa?, ¿cómo lo metes a un museo?, ¿cómo lo manejas? Es similar a los vidrios que pone de repente Tadao Ando en sus obras. Hay uno en el Design Sight Museum, en Tokio, es un vidrio que tiene aproximadamente 14 m x 1.50 m (bueno, lo medí según mis pasos). ¿Cómo lo transportaron? No vi una junta. Es un llamado para decir "mira, ¡fíjate en esto!"

Esto también me recuerda cuando los romanos instalaban una columna de 12 m de altura en el Panteón en Roma. ¿Cuántos visitantes entrarán al Panteón diario? ¡Miles! Pero tienes una pieza de granito de una sola pieza de 12 m de altura. Esas cosas en la arquitectura a mí me llaman mucho la atención.

*Y nos conectan con el cuerpo, es decir, lo que pesan las cosas, lo que miden las cosas, cómo se transportan y cómo nos relacionamos con el edificio. Es un momento de descubrimiento. Ahora bien, entre el Museo Tamayo y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) hay aproximadamente 25 años de distancia y, sin embargo, ambos edificios están vinculados con una idea de aislamiento parcial de la ciudad; son más cercanos al pabellón que a un edificio que forme parte de la ciudad, ¿cómo*



*How did you interpret the idea that the museum should act as facilitator of new art forms?*

I familiarized myself with the dimensions, especially by looking at galleries where art is actually sold, but also where the space challenges the artists. The museum responds to that idea: "here are the dimensions to challenge you, do as you please."

*Regarding the transition from gallery to museum, I'm reminded of the first time Richard Serra exhibited his Torqued Ellipses at the Gagosian Gallery in Chelsea.<sup>1</sup>*

Of course, no museum would accept them.

*Years later they migrated to the Dia: Beacon.*

And now when you conceive of a museum, it has to be able to exhibit Serra's work. Serra's *Ellipses* are the most geometrically complex pieces out there. The first time I saw them, you could see the joins in the pieces, of each plate. They were made in a shipyard. Now the work is mounted again and you can't see the joins. What did he do? It can't be! He welded them in such a way that the joins have disappeared, so it all becomes one piece and seems totally absurd. The first thing you wonder is:



Vista interior del 21\_21 Design Sight / Foto: Masaya Yoshimura / Nacasa & Partners Inc. Cortesía de 21\_21 Design Sight

where's the join? How big is the plate? How do you get it into a museum? How is it handled? It's the same with Tadao Ando's work with glass. There's one piece at the Design Sight Museum in Tokyo. It's a piece of glass that is approximately 14 m x 1.50 m (well, measured according to my steps). How was it transported? I didn't see any seams. It makes you say "hey, take a look at this!"

This also reminds me of when the Romans installed 12-meter-high columns in the Pantheon in Rome. How many visitors enter the Pantheon every day?

*has cambiado tu posición al respecto de la experiencia del museo separado de la metrópoli o construyendo su propia urbanidad como podría ser el caso del MUAC?*

La ubicación del MUAC representó un conflicto serio en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Yo vi que la ubicación era ahí, y no atrás del estacionamiento. Argumenté que si nos íbamos atrás del estacionamiento podíamos olvidarnos del arte contemporáneo ya que nadie lo visitaría. Había que ponerlo al paso. El conjunto no tenía entrada peatonal, se entraba entre los automóviles y sólo así llegabas a las salas y a la biblioteca. Situar el edificio fue un acto de urbanismo, de hacer ciudad, de considerar una entrada a un conjunto que no la tenía. Y así convencimos al rector. En cambio, el Museo Tamayo era una respuesta hacia el bosque.

*Un bosque peculiar porque no es el parque tradicional como la primera parte del circuito de Chapultepec.*

La polémica de la localización del Tamayo duró nueve años y hubo reacciones violentas en el proceso. La posición ideal era bastante más cerca al Museo Nacional de Antropología e Historia, era como si se alargara su plaza. Después buscamos otros sitios



Museo Universitario de Arte Contemporáneo  
Foto: Barry Domínguez / Cortesía MUAC

hasta que Carlos Hank González, entonces regente de la Ciudad de México, nos llamó a Abraham Zabludovsky y a mí y dijo que quería resolver la ubicación del museo de una vez porque estaba convencido de que Rufino Tamayo sólo quería que el edificio estuviera en Chapultepec. Era una forma de tener más visitantes. Entonces Hank nos planteó la alternativa de edificar el museo en el lugar donde estaba la casa del Club de Golf Azteca. Nosotros nunca habíamos pensado en eso porque era una construcción "simpática" con techos a la inglesa, que servía de bodega de jardinería del bosque.

Hank nos comentó: "Miren, veo que su proyecto no cabe aquí (cerca del Museo Nacional de Antropología e Historia), pero si lo compactan y cabe en esta superficie, ya no pido permiso y lo construimos mañana." Nos pusimos a trabajar y en dos semanas hicimos el ajuste; los planos constructivos los hicimos durante la obra.

Thousands! But you have a single piece of granite measuring over 12 meters. Those are the things in architecture that grab my attention.

*And they connect us with the body, that is, how much things weigh, their size, how they are transported and how in turn we relate to the building. It's a moment of discovery. Now, between the Museo Tamayo and the Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), there is a span of approximately twenty-five years. However, both buildings are partially isolated from the city. They are more like pavilions than buildings that are part of the city. In what ways has your posture changed regarding the experience of a museum separate from the metropolis, or constructing its own environment, as could be the case of the MUAC?*

The location of the MUAC created a serious conflict within the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). I saw its location had to be there, and not behind the parking lot. I argued that if we built it behind the parking lot we could forget about contemporary art, since no one would visit it. It had to be on the footpath. The complex didn't have a pedestrian entrance. You entered among the cars and that was the only way to get to the theaters and the library. Placing the building was an act of city planning,



Museo Universitario de Arte Contemporáneo  
Foto: Barry Domínguez / Cortesía MUAC

that is, making a city, conceiving an entrance to a complex when there was none. That's how we convinced the rector. On the other hand, the [building of the] Museo Tamayo was in response to the park.

*An unusual park because it's not a traditional park like the first section of Chapultepec.*

The controversy over the location of the Tamayo lasted nine years and there were violent reactions throughout the process. The ideal position was quite a bit closer to the Museo Nacional de Antropología e Historia, as if extending its grounds. Then we looked for another location until Carlos Hank González, who was then the mayor of Mexico City, called Abraham Zabludovsky and me and said that he wanted to settle the matter of the location once and for all. He was convinced that





Museo Tamayo  
© Gerardo Peña

*Si hubieran hecho ese edificio 30 años después ¿estaría perfectamente dentro de esta tendencia de arquitectura que se funde con el paisajismo?*

Cierto, pero ahí fue una condición de lugar debido a lo político.

*Cuéntanos del proyecto de ampliación del Museo Tamayo.*

El proyecto de ampliación del Museo Tamayo partió de la base de continuar con la forma y no salirse del perímetro. No puedo ir hacia arriba por la cimentación, el edificio "flota", es decir,

hay agua a 40 cm de profundidad. Entonces hay que extenderse y lo hice con las mismas formas, "desparramándolas" un poco más al lado este. Se anexan dos galerías. Arriba también se han proyectado prolongaciones de una de las salas. Todos los servicios también crecen, como el de la tienda y el restaurante.

También hay un detalle curioso. La cafetería actual era un elemento que no estaba contemplado en un inicio y a lo largo de los años la han puesto en varios lados. Se me ocurrió ubicarla en un lugar con vista al Bosque: entras al museo y vuelves a salir, pero en un pasaje vidriado, vuelves a ver el bosque por donde entraste. Creo que va a ser una buena llegada. Y ahí estará la cafetería levantada: libras a los peatones y ves





Museo Tamayo, patio de esculturas  
© Gerardo Peña

Rufino Tamayo had simply wanted the building to be in Chapultepec Park. It was a way of getting more visitors. So Hank gave us the alternative of building where the Azteca Golf Club was. We hadn't thought of that, since it was a "charming" building, with English style roofs, that park gardeners used for storage.

Hank said to us: "Look, I can see that your project doesn't fit here (near the Museo Nacional de Antropología e Historia), but if you make it more compact and fit it onto this plot, I won't even ask for permission and we can start building tomorrow." We got to work and

made the adjustments in two weeks. We drew up the building plans during the construction.

*If you had designed that building thirty years later, it would have perfectly fit into the tendency of architecture blending in with the landscaping.*

True, but back then that condition was determined by politics.

*Tell us about the project of expanding the Museo Tamayo.*

The project is based on continuing the form and not overstepping the perimeter. I can't build up because of the foundation—the building "floats,"

el Castillo de Chapultepec al fondo. Se añadieron al proyecto unas terrazas que son las extensiones de las oficinas con techo ligero y posiblemente salga una pieza en la parte de arriba, para que se vea el museo ocupado en sus terrazas superiores.

*¿Ves esa posibilidad de considerar al arquitecto como intelectual público, alguien que puede generar opiniones, que puede servir de motor para transformar a la sociedad, por distintas razones y de distintas formas?, ¿o hay algo que ya se rompió y es imposible volver a pegar?*

Creo que este precepto pertenece un poco al ideal de Le Corbusier. Él pretendía hacer eso, ser el intelectual, el constructor que rige la ciudad, que dirige cómo va ir, cómo vamos a hacer los edificios, cómo van a ser los paseos verdes. Mario Pani al proyectar el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco<sup>2</sup> hace esa tarea a una escala que, considero, jamás pudo hacer. Lo logró en la India con otros materiales y con otras restricciones, pero difícilmente ya alguien cree en eso. Creo que esa figura se gastó en sí misma.

*Pero incluso, ¿no crees que sea posible que alguien con la inteligencia y el talento sea capaz de articular un proyecto que vincule lo social, lo político y lo arquitectónico con lo urbano?*

A nivel mundial, ¿quién fue el último arquitecto que lo hizo? Fue Robert Moses, quien dominó Nueva York, una ciudad, la más grande del mundo en aquel tiempo, la más pujante.<sup>3</sup>

*Me interesa de qué manera como arquitectos también empujamos las normas, y no me refiero nada más a la norma urbana. Pienso en las alturas en Reforma, en la forma en que reimaginamos lo público y lo privado como un modo de adecuar las mismas normativas a las situaciones actuales. También me refiero al método de diseño. Tú has hablado mucho del azar y de lo que controlamos y no controlamos. Me interesa cómo entiendes esas excepciones dentro de la ciudad y dentro del proyecto arquitectónico.*

Toda norma se puede modificar de alguna manera. Por ejemplo, en México tenemos una situación pavorosa que es el problema del estacionamiento. Como arquitecto estás supliendo la labor del Estado al meter los coches dentro de tu edificio cuando no deberían de llegar ahí. En Nueva York no puedes hacer un estacionamiento, no lo puedes hacer simplemente, no te lo permiten. Acuérdate que el WTC tenía sólo 20 coches de estacionamiento.

*Y el que no tengan estacionamientos los edificios se convierte en una política*



that is, there is water 40 centimeters below ground level. So we have to spread out, and I did this with the same forms, “spilling them over” on the east side. Two galleries have been annexed. Upstairs, one of the galleries has also been lengthened, projected out. The service facilities are also undergoing expansions, like the store and the restaurant.

There’s an interesting detail. The café or restaurant was something that wasn’t taken into account at first, and over the years it has been moved around. I decided that it should be located somewhere with a view of the park: you walk into the museum and then you exit, but in a glass hallway, you again see the park through which you entered. I think this will be a good endpoint. There is the elevated café, where you look over the pedestrians and see Chapultepec Castle in the background. We also added some terraces to the project that are extensions of the offices with a light roof and possibly a piece of art out there, so that the museum’s upper terraces look occupied.

*Do you see the possibility of considering the architect as a public intellectual, someone capable of creating opinions, who can function as a motor to transform society, for different reasons and in different ways? Or is there something that’s been broken and can’t be put back together again?*

I think this precept applies a little to Le Corbusier’s ideal. That was his intention, to be the intellectual, the builder that rules the city, the direction it will follow, how we are going to build, what the green spaces will be like. When Mario Pani planned the Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco<sup>2</sup> (Nonoalco Tlatelolco Urban Complex) he did so on a scale that, I think, he was never able to execute. He managed to do that in India, with different materials and other restrictions, but no one really believes in that anymore. I think that concept wore itself out.

*But don’t you believe that someone with intelligence and talent would be capable of articulating a project linking the social, the political and the architectural with the urban?*

Worldwide, who was the last architect to do so? It was Robert Moses, who dominated New York, the largest city in the world in those days, and the most thriving.<sup>3</sup>

*I’m interested in how, as architects, we also push the norms, and I don’t mean only the urban norms. I think of the upper part of Reforma Avenue, the way in which we have rethought the public and the private as a way of adapting the same norms to current situations. I’m also referring to the methods of design.*

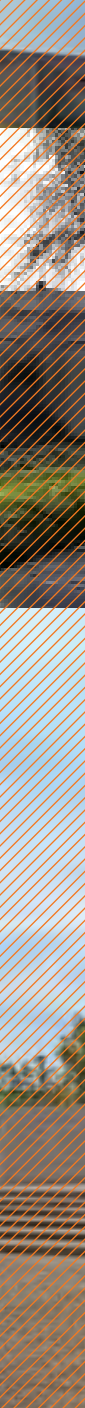
*pública, es decir, la gente tiene que emplear el transporte público para llegar a su destino. Entonces, se genera un nivel de equidad y el que no quiere participar pues que pague sus mil pesos al mes de estacionamiento y ese dinero evidentemente se genera para transporte público.*

Claro, es un cambio de paradigmas que necesitamos tener, pero de un modo radical.

1. Para observar estas piezas en: <http://www.youtube.com/watch?v=i1W67eWY73M>

2. Conjunto habitacional ubicado al norte de la Ciudad de México.

3. Robert Moses (1888-1981) fue, en todos los sentidos de la palabra, el principal constructor de Nueva York. Ni un arquitecto, planificador, abogado o, en el sentido más estricto, ni un político, cambió como él la faz del estado como ninguno de esos profesionistas. Antes de él, no existían el puente Triborough, el Jones Beach State Park, el Verrazano-Narrows Bridge, el West Side Highway ni el sistema de avenidas de Long Island o los proyectos de energía del Niágara y St. Lawrence. El construyó todo esto y mucho más. Antes de Moses, el estado de Nueva York tenía una modesta cantidad de zonas verdes, cuando dejó su puesto como jefe del sistema de parques estatales, el estado tenía 2.567.256 hectáreas (cerca de 26000 km<sup>2</sup>). Moses construyó 658 parques infantiles en Nueva York, 416 kilómetros de avenidas y 13 puentes. En <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1218.html> (acceso Junio 1, 2010).



*You've often mentioned chance and what we can and can't control. I'm interested in how you see those exceptions within the city and within the architectural project.*

Any norm can be modified in some way. For example, in Mexico we have a terrifying parking situation. As an architect you're making up for the work of the state by putting cars inside your building when they shouldn't be there. In New York, you can't build a parking lot, you can't do it, it's simply not allowed. Remember that the WTC only had 20 parking spaces.

*And the fact that buildings don't have parking lots becomes a matter of public policy, that is, people have to use public transportation in order to reach their destination. So a certain level of equality is generated and those who don't want to participate can go ahead and pay their thousand pounds per month for parking and that money obviously goes towards public transportation.*

Right, what we need is a radical paradigm shift.

*Translated by Clara Marín.*

3. Robert Moses (1888-1981) was, in every sense of the word, New York's master builder. Neither an architect, a planner, a lawyer nor even, in the strictest sense, a politician, he changed the face of the state more than anyone in those professions. Before him, there was no Triborough Bridge, Jones Beach State Park, Verrazano-Narrows Bridge, West Side Highway or Long Island parkway system or Niagara and St. Lawrence power projects. He built all of these and more.

Before Mr. Moses, New York State had a modest amount of parkland; when he left his position as chief of the state park system, the state had 2,567,256 acres. He built 658 playgrounds in New York City, 416 miles of parkways and thirteen bridges. In <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1218.html> (accessed June 1, 2010).

1. To see these pieces go to: <http://www.youtube.com/watch?v=ilW67eWY73M>

2. A housing development in north-central Mexico City.

# Conexiones Tamayo

Monika Zukowska

¿Qué significa en la actualidad para una institución de corte museístico ser dinámico, vigente, contemporáneo? ¿Cómo lograrlo frente a la presión de otros medios o espacios de comunicación con la sociedad? Son preguntas básicas e inaplazables para cualquier museo, cuestionamientos a los que con cierta frecuencia debería de dedicarle tiempo de reflexión y discusión para no perderlos de vista.

Para el Museo Tamayo resultan todavía más apremiantes y obligadas estas interrogantes, por desprenderse directamente de su misión y visión, las cuales se fundamentan en la presentación del arte actual. De allí que al redefinir y renovar su perfil, el Museo Tamayo busca respuestas en varios niveles. Por un lado, está el cuestionamiento de la funcionalidad de la propia estructura del museo y de su organigrama, lo que se refleja en la reingeniería de los mismos: el impulso dado a la ampliación de los espacios, considerando necesidades que no existían en el momento de la creación del edificio, y el repensar las funciones de las áreas y del personal, sus tareas y responsabilidades, modificándolas donde y cuando resulte oportuno.

Por el otro lado, está la labor que le da la mayor “visibilidad” para con los visitantes y los medios, es decir, la oferta cultural de exposiciones con sus novedosos enfoques y actividades para el público. Y, finalmente, las formas en cómo Tamayo articula su importancia dentro y fuera del medio museístico/artístico.

Esto último tiene que ver en gran parte con las colaboraciones del museo con otras instituciones u organismos, locales e internacionales. El Museo Tamayo “Tamayo, hoy” es un espacio abierto a alianzas, inclusivo, que busca acercarse por igual a todos los sectores de la sociedad. El objetivo no es sólo el posicionamiento del recinto. El formar redes ayuda a reconocer y aproximarse a espacios afines, y con ello potenciar el impacto cultural que se quiere lograr en la comunidad.

Las sinergias que se crean tienen que ver igualmente con beneficios en términos de la profesionalización. En el número pasado de la revista *Rufino* se habló sobre las recientes colaboraciones internacionales y la estancia que realizó en el Museo Tamayo durante este verano una estudiante del Center for Curatorial Studies de Bard College en Nueva York.

# Tamayo Connections

Monika Zukowska

In this day and age, what does it mean for a museum or similar institution to be dynamic, current, contemporary? How can that be achieved, faced with pressure from other media or spaces of communication with society? These are basic and pressing questions for any museum—questions which should be pondered and discussed on a regular basis in order to not lose them from sight.

For Museo Tamayo, these questions are even more urgent and essential, because they speak directly to its mission and vision, which focus on the presentation of contemporary art. So, by redefining and renewing its profile, the museum seeks answers on a number of levels. First of all, there has been an interrogation of the museum's very structure and organizational chart, reflected in the different ways these have been reengineered: expanding physical spaces, considering needs that have arisen since the building was first erected, rethinking the functions of the museum's different departments and personnel, their jobs and responsibilities, modifying them where needed.

Secondly, there has been an ongoing effort to give greater "visibility" to visitors and media by changing the focus

of the exhibitions and offering more cultural activities for the general public. Finally, there has been a shift in how the institution articulates its importance both within the art and museum world and outside of it.

The latter has much to do with the museum's collaboration with other institutions and organizations, both locally and internationally. The museum—"Tamayo Today"—is a space open to alliances, and it seeks to forge such alliances with all sectors of society indiscriminately. The objective is not merely to boost the museum's prestige: forming networks also helps to identify and establish connections with other like institutions, thus increasing the museum's cultural impact on the community.

The resulting synergies also bring with them certain benefits in terms of professionalization. The last issue of *Rufino* discussed new international collaborations, including an exchange with the Center for Curatorial Studies at Bard College in New York: a student of this school did a summer residency at the Museo Tamayo. Plans are also underway to bring in a recent Princeton graduate who has expressed a desire to





Atención al público en el Museo Tamayo  
© Gerardo Peña

Paralelamente, estamos trabajando en un proyecto similar, con miras a seleccionar a un universitario de Princeton, que planea desempeñarse después de su carrera en organizaciones no lucrativas, para recibirlo durante aproximadamente un año, lapso suficiente para desarrollar proyectos significativos en el Tamayo. Estamos ansiosos de conocer los alcances de estos intercambios académicos, que sin duda enriquecerán el quehacer del equipo del museo, especialmente el curatorial y el educativo, con nuevas aproximaciones. Esperamos que aporten también varios beneficios a la formación

de los estudiantes de las instituciones con las que trabajamos en común.

Las iniciativas que tienen como objetivo fortalecer los recursos humanos del Museo Tamayo, ayudar a su continua profesionalización, tanto en el campo del arte contemporáneo como en su interactuar con el público del museo, también son el motivo conductor de otras colaboraciones.

Con la Alianza Francesa de México estamos iniciando un programa en un principio dirigido a los voluntarios del museo: las becas otorgadas en cursos del idioma francés permitirán, a mediano plazo, ampliar nuestra oferta de actividades y ofrecer información o recorridos guiados destinados



Visita guiada en salas del Museo Tamayo  
© Gerardo Peña

---

work for a non-profit organization for a year following graduation. This period should be sufficient to develop projects that will have a significant impact on the museum. We are eager to see what will be accomplished with these academic exchange programs, which will certainly enrich the museum's operations and suggest new approaches, particularly in the areas of curatorship and education. We hope they will also enhance the students' academic experience at our sister institutions.

Initiatives whose objectives include reinforcing Museo Tamayo's human resources and contributing to its continuing professionalization, in the area of contemporary art as well as in its interaction with the museum's public, have also spurred us to seek out new forms of collaboration.

With the Alliance Française du Mexique we are undertaking a program directed at our volunteers: in the mid-term, scholarships for French-language courses will allow us to expand our activities program and to offer information and guided tours for the French-speaking public. This cooperative effort will also give rise to jointly organized activities and promotional support.

especialmente para el público francófono. La colaboración reeditarán también en la organización conjunta de actividades y apoyo en la difusión.

Preveamos asimismo una ampliación del Voluntariado Cultural del Museo Tamayo, a partir del verano 2010, a través del apoyo del programa GEI (Global Employment Initiative). El personal que temporalmente estará viviendo en México, constituido por los familiares de los diplomáticos estadounidenses, y que cuente con el perfil solicitado a los candidatos a voluntarios, apoyará al recinto en tareas que involucren sus variados conocimientos y dominio del idioma inglés: elaboración de guiones y conducción de visitas guiadas, promoción y difusión, o bien orientación a los visitantes extranjeros.

En esta dirección de formación y actualización de sus recursos humanos, el Museo Tamayo está desarrollando también el programa de prácticas profesionales y servicio social. La línea conductora del nuevo programa se caracteriza por el reconocimiento del papel que desempeñan en la institución los jóvenes universitarios varios de ellos en un futuro muy próximo profesionistas de la cultura- y de las herramientas que se pueden aportar para su preparación. No es casualidad que la denominación del programa sea Profesionalización y arte contemporáneo, apuntando a las

dos vertientes en las que hace el mayor hincapié. Espera brindar a jóvenes universitarios opciones de desarrollo de sus capacidades en un ambiente laboral altamente calificado, multidisciplinario, dedicado a la presentación e interpretación del arte contemporáneo nacional e internacional. Se abre a la colaboración con distintas instituciones de educación media y media superior, promoviendo a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) la firma de convenios que podrán beneficiar directamente también a otros museos del Instituto para colaboraciones similares.

Estas son algunas de las primeras iniciativas que han surgido en el nuevo Museo Tamayo. Y si, regresando a la pregunta inicial, las alianzas y las colaboraciones por sí solas no convertirán a un espacio en dinámico o vigente, bien aprovechadas e inscritas dentro de un plan estratégico de la institución le ayudan a maximizar su potencial y lograr una proyección mucho más amplia que si tratara de llevar sus acciones de manera aislada y considerando a sus eventuales pares como competencia y amenaza.



There are also plans being made for an expansion of Museo Tamayo's Cultural Volunteer Program beginning in the summer of 2010, through the Global Employment Initiative. Individuals living in Mexico on a temporary basis—primarily family members of American diplomats who fulfill the requirements set by the Museo Tamayo for its volunteers—will be able to apply their varied skills and command of the English language to tasks such as writing guides or other support materials, carrying out promotional activities, giving tours and orientation to foreign visitors.

Also with a view to developing and upgrading its human resources, the Museo Tamayo is developing an internship and community service program. This program stems from our recognition of the role that university students—some of whom will shortly be professionals in the cultural sphere—play in the institution and of the tools they bring to the table. It is no coincidence that the program has been named “Professionalization and Contemporary Art,” signaling its two key emphases. The hope is to provide university students with the opportunity to develop their abilities in a highly qualified, multidisciplinary work environment devoted to the presentation and interpretation of national and international contemporary art. The program will begin as a cooperative effort

with several upper-secondary and higher education institutions, going through the National Fine Arts Institute (INBA) to seek agreements that could also directly benefit other Mexican museums planning to introduce similar cooperative efforts.

These are just a few of the initiatives to come out of the new Museo Tamayo. And to return to the original question, while alliances and collaborations alone do not make a space dynamic or current, if the institution in question takes full advantage of them and incorporates them into a strategic plan of development, they will help that institution reach its full potential and give it a much greater presence than if it were to attempt to carry out its work in an isolated fashion or view its counterparts as a threat or competition.

*Translated by Michelle Suderman.*

# Préstamos del Tamayo

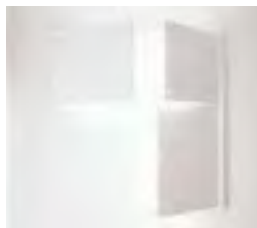
Compilados por Liliana Martínez



1



2



3

## OBRA

### LUISA LAMBRI

1 *Untitled (Barragán House, #01)*, 2005 / Sin título (serie Casa Barragán, #01) / Impresión Laserchrome / 86 × 96 cm

2 *Untitled (Barragán House, #6)*, 2005 / Sin título, (serie Casa Barragán, #6) / Impresión Laserchrome / 86 × 96 cm

3 *Untitled (Barragán House, #19)*, 2005 / Sin título (serie Casa Barragán, #19) / Impresión Laserchrome / 86 × 96 cm

## EXPOSICIÓN

*La simulación del caos: arte italiano contemporáneo*

6 mayo – 26 julio, 2010

## MUSEO

Exposición itinerante organizada por el Museo de Arte de Sinaloa, también presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, México



4



5

---

**OBRA****RENÉ MAGRITTE**

4 *L'île au trésor*, 1942 / (La isla del tesoro) / Gouache sobre papel / 61.4 × 79 cm con marco

5 *Son of Man*, s.f. (El hijo del hombre) / Cromolitografía / 105.3 × 84.5 cm con marco

---

**EXPOSICIÓN**

*El mundo invisible de René Magritte*

18 marzo – 11 julio, 2010

---

**MUSEO**

Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D.F.



6

---

**OBRA****RUFINO TAMAYO**

6 *Sandías*, 1968 / Óleo sobre tela / 133.9 × 199.2 cm con marco

---

**EXPOSICIÓN**

*Paraíso recobrado. Escenarios para el arte moderno*

17 marzo – 31 mayo, 2010

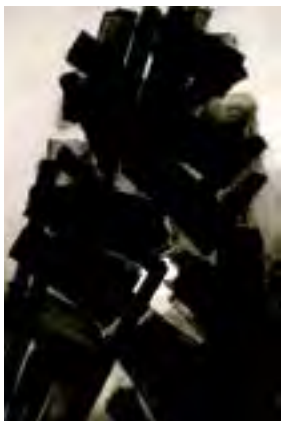
---

**MUSEO**

Museo Nacional de Arte, México, D.F.







7



8

**OBRA****PIERRE SOULAGES**

7 22 - 5 - 74, 1974

Tinta serigráfica sobre tela  
92.2 × 133.2 cm con marco

8 15 - 7 - 55, 1955

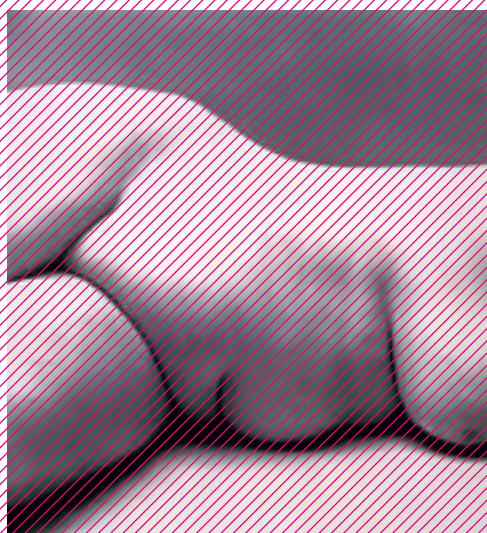
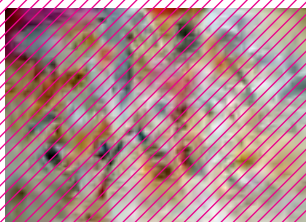
Tinta serigráfica sobre tela  
195.5 × 130.5 cm con marco**EXPOSICIÓN***Pierre Soulages*

9 junio – 29 agosto, 2010

**MUSEO**Museo de la Ciudad de México,  
México, D.F.

# SIEMPRE





**ALWAYS**

# Nueva York desde la terraza mexicana

Gabriela Camacho

En *The System of Objects*, su obra fundamental de 1968, Jean Baudrillard explica que los objetos de una colección tienen el propósito de exaltar a la persona de varias formas: como medio de asegurar la continuación de su propia existencia vital, pero también como discurso dirigido a los otros y, sobre todo, a uno mismo. En este sentido, la organización de los objetos en una colección se refiere al propio sujeto o coleccionista y éste constituye su meta última. A pesar de que el pintor mexicano Rufino Tamayo (1899-1991) formó una colección de obras de arte con la intención de donarla *al pueblo de México*, sus intereses no eran exclusivamente filantrópicos. Su práctica como coleccionista y los criterios de selección que siguió estaban definidos por el deseo de inscribirse en un cierto discurso de modernidad y, al mismo tiempo, adoptar una postura tardía contra la crítica de arte de principios del siglo xx en México, que tendía a desestimar las prácticas artísticas que no participaban en la construcción de una agenda cultural nacional explícita; es decir, la inclusión de contenido social como se ejemplificó en el muralismo.<sup>1</sup> Desde el principio de su carrera, cuando tenía poco más de veinte años, el artista se sintió afectado por un cierto aislamiento de la escena artística mexicana, circunstancia que, en su opinión, siguió prevaleciendo décadas después, desinformando a la generación más joven de artistas y su público.<sup>2</sup>

Tamayo fue un viajero ávido y visitante asiduo de museos y galerías de arte internacionales, gracias a eso se familiarizó con las *avant-gardes* rusa y europea; la Escuela de París y, finalmente, la Escuela Americana y el

# New York from the Mexican Terrace

Gabriela Camacho

In his seminal 1968 publication *The System of Objects*, Jean Baudrillard explains that objects in a collection are intended to exalt the persona in several ways: as a way of ensuring the continuation of his own living existence but also, as a discourse addressed to the others and mainly, to oneself. In this sense, the organization of the objects in a collection refers to, and has as its ultimate aim, the subject or collector himself. Even though the Mexican painter Rufino Tamayo (1899-1991) formed an art collection with the intention of donating it to *the people of Mexico*, his interests were not exclusively philanthropic. His collecting practice and selection criterion were defined by a desire to inscribe himself in a certain discourse of modernity and, simultaneously, to make a belated statement against early Twentieth Century art criticism in Mexico, which tended to be unsupportive of artistic practices that did not participate in the construction of an explicit national cultural agenda, i.e. the inclusion of socially oriented content as exemplified by muralism.<sup>1</sup> Since the beginning of his career, in his early twenties, the artist felt affected by a certain isolation of the Mexican art scene, a circumstance that he felt continued to loom decades later, misinforming the younger generation of artists and their public.<sup>2</sup>

Tamayo was an active traveler and a regular visitor of international museums and art galleries, and through that became acquainted with the Russian and European *avant-gardes*, the School of Paris, and eventually the American School and Abstract Expressionism. Tamayo traveled several times to New York between 1926 and 1936, and eventually

expresionismo abstracto. Durante su juventud Tamayo viajó varias veces a Nueva York entre 1926 y 1936, y luego se mudó a esa ciudad en la siguiente década. Tiempo después, en las décadas de 1950 y 1960, pasó un tiempo en París. El mundo del arte y los acontecimientos culturales en esas ciudades transformaron radicalmente su manera de ver y pintar. Las tendencias que llegó a encontrar durante sus viajes dieron forma no sólo a su obra, sino que también contribuyeron a definir su idea del arte contemporáneo y sus futuras decisiones como coleccionista. A su regreso a México a principios de los años sesenta, Tamayo trajo consigo varias obras de artistas que conoció durante su estancia en el extranjero. En aquella época, casi todas las colecciones públicas y privadas de su país de origen eran sobre todo de arte mexicano y las colecciones que contenían obras de arte moderno internacional no estaban disponibles para su exhibición al público. Coleccionistas notables de México en esos tiempos fueron Jacques y Natasha Gelman, quienes incluyeron en su colección una gran cantidad de pinturas europeas modernas (donadas al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 1998); y Álvaro Carrillo Gil, cuya colección fue donada en parte y vendida en otra al Estado (lo que abrió el camino para la inauguración del Museo Carrillo Gil en la Ciudad de México en 1974).<sup>3</sup>

Las adquisiciones de arte contemporáneo internacional que Tamayo realizó en una época en la que la mayoría de las colecciones en México se centraban en el arte nacional lo convirtieron en un coleccionista poco común. No obstante, como el curador y crítico de arte Olivier Debrouse refirió,<sup>4</sup> Tamayo quería demostrar, por medio de su colección, el contexto al cual pertenecía su trabajo artístico. En virtud de que él creía que no había precedentes de su obra entre sus contemporáneos mexicanos, estaba creando no sólo una colección, sino un contexto internacional para su obra, que legitimaba su práctica en el ámbito local. Los pocos artistas



Rufino Tamayo  
*Nueva York desde la terraza*,  
1937 / Óleo sobre tela /  
51.6 × 87.2 cm / Colección  
privada

moved there the following decade. Later, during the 1950s and 1960s, he spent time in Paris. His ways of seeing and painting were radically transformed by the art scenes and the cultural developments in those cities. The trends he came to encounter during his traveling shaped not only his work, but also helped define his notion of contemporary art and his future choices as a collector. Upon his return to Mexico, in the early 1960s, Tamayo brought along with him a number of artworks by artists he had come to know during his time abroad. At that time, most of the private and public collections in his native country were mainly of Mexican art, and those collections with international modern art holdings were unavailable for public view. Outstanding collectors in Mexico during that time were Jacques and Natasha Gelman, who included within their collection a great number of modern European paintings (bequeathed to the Metropolitan Museum of Art in New York in 1998); and, Álvaro Carrillo Gil, whose collection was partly donated and partly sold to the state (paving the way to the opening of the Museo Carrillo Gil in Mexico City in 1974).<sup>3</sup>



mexicanos que incluyó en su colección trabajaban, al igual que él, y según él, con concepciones similares de lo que el arte moderno y contemporáneo podían ser. Sin embargo, es importante señalar que, para Tamayo, lo moderno y contemporáneo correspondía a lo que hoy se considera arte de la posguerra. Después de dejar atrás los debates iniciales sobre el primitivismo, o en su caso, la noción de lo indígena que trató en sus primeras obras, Tamayo estaba en busca de un modelo que se situara en la encrucijada de lo local y lo internacional y lo encontró en la pintura abstracta francesa de la posguerra. También es importante recordar que su idea de lo moderno se construyó en parte en contraposición al ensayo *La deshumanización del arte* (1925), de José Ortega y Gasset, ampliamente discutido en la escena cultural de México de finales de los años veinte y la década de 1930, que el artista leyó y se sintió estimulado a refutar con su pintura.<sup>5</sup> En su texto, Ortega y Gasset argumenta que el arte moderno es un nuevo tipo de arte que tiende hacia la pureza y que, en esencia, se aparta de las masas.<sup>6</sup> Por el contrario, para Tamayo, el arte y la pintura modernos<sup>7</sup> estaban, sin duda alguna, en relación estrecha con la humanidad, ya que hacen frente a preocupaciones reales, humanas y trascendentales. A diferencia del filósofo español, Tamayo vislumbró la importancia y la posibilidad de educar al público sobre el arte moderno y contemporáneo.

El interés de Tamayo en el arte precolombino, una importante fuente de inspiración en sus pinturas, puede considerarse el origen de su práctica de coleccionista. A principios de la década de 1950 empezó a adquirir arte y artefactos precolombinos: una colección de cientos de piezas para las que, en 1974, construyó un museo en su ciudad natal, Oaxaca.<sup>8</sup> Incluso antes del nacimiento de ese museo, el artista y su esposa, Olga, habían empezado a cultivar la idea de crear una extensa colección de arte contemporáneo internacional, también con la intención de donarla al pueblo

Tamayo's acquisitions of international contemporary art at a time when most in Mexico were focused on local art made him an unusual collector. Nevertheless, as curator and art critic Olivier Debroye has referred,<sup>4</sup> through his collection, Tamayo wanted to demonstrate the context in which he considered his artwork to belong to. Since he believed there were no precedents for his work among his Mexican contemporaries, he was constructing not only a collection but an international context for his work, legitimizing, locally, his practice. The few Mexican artists he included in the collection were, like him, and according to him, working with similar conceptions of what modern and contemporary art could be. It is important to note, however, that for Tamayo what was modern and contemporary corresponded to what is now considered postwar art. Having left behind the initial debates of primitivism, or in his case, the notion of the indigenous that he dealt with in his early work, Tamayo was in pursuit of a model in the crossroads of local and international, taking as role model French postwar abstract painting. It is also important to recall that his notion of the modern was partly constructed in opposition to José Ortega y Gasset's essay, *The Dehumanization of Art* (1925), widely discussed in the Mexican cultural scene of the late 20s and 30s, and which the artist read and felt inclined to refute through his painting.<sup>5</sup> In his text, Ortega y Gasset argues that modern art is a new kind of art tending towards purity that essentially drifted apart from the masses.<sup>6</sup> For Tamayo, in contrast, modern art and painting<sup>7</sup> were definitely in close relation with humankind dealing with real, human and transcendental concerns. Unlike the Spanish philosopher, Tamayo envisioned the importance and the possibility of educating the public about modern and contemporary art.

Tamayo's interest in pre-Columbian art, an important inspiration and source in his paintings, may be considered the seed for his collecting practice. In the early 1950s, he

de México. Sin embargo, Tamayo no quería simplemente regalar su colección a un museo estatal existente. Quería construir una nueva institución, para lo cual convocó a autoridades de la ciudad y a un grupo de hombres y mujeres de negocios, así como a dos de las empresas privadas más importantes de México: Televisa y Grupo Alfa, para que colaboraran con él. Por último, en 1981, después de años de mucho trabajo y esfuerzo, y ciertamente no exento de comentarios desfavorables,<sup>9</sup> el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo (también conocido como Museo Tamayo) abrió sus puertas al público en general, introduciendo por primera vez en México un museo con una colección pública de arte contemporáneo internacional.

La colección inicial de Tamayo, base del acervo actual del museo, reunió más de 300 obras de arte adquiridas en un periodo muy breve, entre 1969 y 1981, con excepción de varias pinturas que trajo consigo de sus viajes y del tiempo que pasó en el extranjero, las que se encontraban en sus casas y las donaciones de algunos de sus amigos.<sup>10</sup> Sus selecciones dependieron en buena medida del consejo informal de su propio galerista, Pierre Levai de la Galería Marlborough de Nueva York (quien, en general, sólo recomendaba artistas que él mismo representaba), así como de su amigo, el gestor cultural Fernando Gamboa (quien recomendó obras de artistas, sobre todo durante los viajes que realizaron juntos a Europa). Tamayo no siempre siguió su consejo, ni estaba de acuerdo, en última instancia, con la postura filosófica de todo lo que adquirió. Favorecía la pintura informal europea y, en menor grado, el expresionismo abstracto y el arte óptico, movimientos artísticos que llegó a conocer gracias, sobre todo, a sus largas estancias en Nueva York y París.<sup>11</sup> Al final, lo importante para él era que la colección mostrara numerosas maneras de crear arte, en contradicción directa, pensaba él, con lo que el *establishment* artístico mexicano fomentaba.

began acquiring pre-Columbian art and artifacts—a collection of hundreds of pieces for which, in 1974, Tamayo made a museum in the city of his birthplace, Oaxaca.<sup>8</sup> Even before the birth of that museum, the artist and his wife, Olga, had begun to develop the idea of creating a comprehensive collection of international contemporary art, also with the intention of donating it to the people of Mexico. But Tamayo did not just want to give his collection to an existing state museum. He wanted to build a new institution, for which he brought together city officials, a group of businessmen and -woman, as well as two major private corporations, namely, Televisa and Grupo Alfa, to collaborate. Finally, in 1981, after years of much work and struggle, and certainly not free from unfavorable comments,<sup>9</sup> the Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo (a.k.a. Museo Tamayo) opened to the general public, introducing for the first time in Mexico a museum with a public collection of international contemporary art.

Tamayo's collection brought together over 300 artworks, acquired quite rapidly between 1969 and 1981, with the exception of several paintings brought back from his travels and time abroad, in his homes, and a few donations of some of his friends.<sup>10</sup> His selections relied strongly on the informal advice of his own art dealer, Pierre Levai of Marlborough Gallery in New York (who mostly only recommended artists he represented), as well as by his friend, the cultural entrepreneur Fernando Gamboa (who recommended artists' work, mainly during their travels together to Europe). Tamayo did not always follow their advice, nor did he ultimately philosophically agree with everything he acquired. He favored European Informal painting and, to a lesser extent, Abstract Expressionism and Op art, artistic movements he got to know primarily during his long stays in New York and Paris.<sup>11</sup> Ultimately, what was important for him was that the collection conveyed

Aunque la colección de Tamayo no estaba precisamente al corriente de la escena artística internacional de los años ochenta cuando el museo se inauguró, no cabe duda de que sentó un precedente para coleccionar arte contemporáneo en México, e inspiró la inclusión de las tendencias y los artistas internacionales más avanzados como un aspecto importante del conocimiento y prestigio de los coleccionistas del país. Lo que es fundamental: allanó el camino para un nuevo tipo de institución artística y precedió el tipo de empresas culturales que reúnen al sector privado y público, como lo fue Centro Cultural Arte Contemporáneo de Televisa, fundado en 1986; el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey en 1991; y la Colección Jumex, inaugurada en 2001, entre algunos otros ejemplos más breves, como Muros en Cuernavaca donde se exhibió la Colección Gelman (2004-2008) o La Planta, de la Colección Omniflex (2007-08) en Guadalajara. El establecimiento de estas relaciones (entre algunas otras circunstancias decisivas que propiciaron los cambios económicos, políticos y sociales ocurridos dentro y fuera de México en los años posteriores y que serían materia de algún otro análisis) finalmente hicieron posible la integración del mundo artístico mexicano dentro del contexto global tan anhelado por el pintor y coleccionista que soñó con acercarse a los rascacielos neoyorkinos desde la terraza mexicana.

*Traducción: Pilar Carril.*

1. Tardía porque es verdad que la obra de Tamayo fue objeto de fuertes críticas dentro del contexto del nacionalismo mexicano de la primera mitad del siglo XX y que no recibió la atención de la crítica en la misma medida que Rivera, Siqueiros u Orozco, pero cuando Tamayo empezó a promover un museo de arte contemporáneo, se le reconocía desde hacía mucho tiempo como una figura de referencia en el arte mexicano, en especial por las generaciones jóvenes que estaban más interesadas en la abstracción que en el realismo social. No obstante, también es cierto que Tamayo nunca fue percibido como extraño desde el punto de vista del plan gubernamental cultural, pues se le incluyó

multiple ways of creating art—in direct contradiction, he thought, to what Mexican art establishment encouraged.

While Tamayo's collection was not exactly current with international art scene of the 1980s, when the museum opened, there is no doubt it set a precedent for collecting contemporary art in Mexico, inspiring the inclusion of up-to-date international trends and artists as an important aspect of connoisseurship and prestige for collectors around the country. More significantly, it paved the way for a new kind of art institution, preceding private-meets-public cultural ventures like Televisa's Centro Cultural Arte Contemporáneo, founded in 1986; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey in 1991; and, La Colección Jumex, which opened in 2001 among some other briefer examples as Muros in Cuernavaca displaying Gelman Collection (2004-2008) or La Planta from Colección Omnilife (2007-2008) in Guadalajara. The settlement of these relationships -among some other decisive circumstances favored by the economic, political and social changes occurred within and outside Mexico in the years that followed and which would be subject of some other discussion - finally made possible the integration of the Mexican art scene within the global context so longed by the painter and collector who dreamt to approach to *New York Rooftops* from the Mexican Terrace.

1. Belated because it is true Tamayo's work had been strongly criticized in context of Mexican first half twentieth century's nationalism and that he did not receive the attention of the critic as Rivera, Siqueiros or Orozco had it, but by the time Tamayo was promoting a museum of contemporary art, he was for long been recognized as a reference figure in Mexican Art, especially by the younger generations more interested in abstraction than in social realism. Nevertheless, it is true Tamayo was never perceived as an outsider from the point of view of the cultural government scheme as he was included in the big international exhibitions regarding Mexican Art during the second half of the 20th Century as: *Veinte Siglos de Arte Mexicano* (1940) and the later, *Esplendores de Treinta Siglos* (1991).

en las grandes exposiciones internacionales sobre arte mexicano durante la segunda mitad del siglo XX, como: *Veinte Siglos de Arte Mexicano* (1940) y, posteriormente, *Esplendores de Treinta Siglos* (1991).

2. Rufino Tamayo, "Gangsterismo en la pintura mexicana", *Excélsior*, 14 de noviembre de 1950, según cita de Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo Aproximaciones*, México: Editorial Praxis, 2000, 208.

3. La colección Gelman también incluye una parte de arte mexicano representado por obras de pintores modernos fundamentales, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Ángel Zárraga y Frida Kahlo, entre otros pintores de la Contracorriente, así llamada por Jorge Alberto Manrique, historiador de arte mexicano, que incluye a María Izquierdo, Carlos Mérida y Agustín Lazo; la colección de Carrillo Gil incluye algunas obras gráficas de renombrados artistas internacionales, que también coleccionó Tamayo, pero privilegia de manera muy marcada el arte mexicano, en especial la obra de José Clemente Orozco.

4. Olivier Debroyse, "Tratando de alcanzar al espectador: Tamayo en el debate de la modernidad" en Tamayo reinterpretado, México, Santa Barbara Museum of Art, Museo Tamayo, Turner, 2007, 383.

5. "Yo que veía a mi alrededor tanto arte deshumanizado, desde el abstracto hasta el 'mexicano' para turistas, me acordaba del libro de Ortega y, aunque parezca exagerado, me sentía estimulado a desmentirlo con mi obra". Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, recopilación, prólogo, selección de viñetas y cronología de Raquel Tibol, México: UNAM, 1987, 65.

6. "El arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular", en José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, México: Porrúa, 1992, 10.

7. Éstos son otros conceptos que Tamayo utilizó indistintamente y, en ocasiones, los separó en diferentes dominios. "Todo esto no es pintura. Se están haciendo experimentos interesantes que tal vez están también cercanos a la vida que vivimos, pero no es pintura". Pier Francesco Listri, "Signor Tamayo che no pensa?", en *La Fiera Literaria*, núm. 27, 4 de julio de 1968, según se cita en Judith Alanís y Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo: una cronología, 1899-1987*, México: Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 1987, 93.

8. Compartió este interés con otros artistas mexicanos, como Diego Rivera, que construyó un museo para exhibir su colección a principios de los años sesenta. Además, en su manera de concebir los objetos precolombinos como arte y no como arqueología, podemos inferir algunas otras implicaciones modernas de cómo entendía Tamayo el arte.



2. Rufino Tamayo, "Gangsterismo en la pintura mexicana", *Excélsior* newspaper, November 14th 1950 as quoted by Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo Aproximaciones*, Mexico: Editorial Praxis, 2000, 208.
3. The Gelman collection also includes a Mexican art branch with works by key modern painters, namely Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Ángel Zárraga and Frida Kahlo among other painters from the so-called *Contracorriente* by Mexican art historian Jorge Alberto Manrique which include María Izquierdo, Carlos Mérida, and Agustín Lazo; Carrillo Gil's collection includes some graphic work of renowned international artists, also collected by Tamayo, but strongly privileges Mexican art, especially the work of José Clemente Orozco.
4. Olivier Debroise, "Tratando de alcanzar al espectador: Tamayo en el debate de la modernidad" in *Tamayo Reinterpretado*, Mexico: Santa Barbara Museum of Art, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Turner, 2007.
5. "Yo que veía a mi alrededor tanto arte deshumanizado, desde el abstracto hasta el 'mexicano' para turistas, me acordaba del libro de Ortega y, aunque pareciera exagerado, me sentía estimulado a desmentirlo con mi obra". *Rufino Tamayo, Textos de Rufino Tamayo, recopilación, prólogo, selección de viñetas y cronología de Raquel Tíbol*. Mexico: UNAM, 1987, 65.
6. "El arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: mas aún: es antipopular" in José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, México: Porrúa, 1992, 10
7. These are other concepts Tamayo used indistinctly and some times sat apart in different realms. " Todo esto no es pintura. Se están haciendo experimentos interesantes que tal vez están también cercanos a la vida que vivimos, pero no es pintura". Pier Francesco Listri, "Signor Tamayo che no pensa?" in *La Fiera Literaria*, núm. 27, July 4th, 1968 as quoted in Judith Alanís and Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo: una cronología, 1899-1987*, Mexico: Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 1987, 93.
8. This was a shared interest within other Mexican artists like Diego Rivera who constructed a museum to locate his collection in the early sixties. Furthermore, by undertaking the notion of pre-Columbian objects as art, and not archeology, we may infer some other modern implications of Tamayo's understanding of art.
9. During May 1981 several critics to Tamayo's Museum appeared on the press, i.e. "La venganza de Tamayo" by Fernando Benítez in *Unomásuno* (May 27, 1981) or Eduardo Camacho's "Tamayo hizo una autoglorificación: O'Gorman; si tuvo dinero para crear su local, qué bien: Orozco" in *Excélsior* (May 30, 1981).

9. Durante mayo de 1981 aparecieron en la prensa varias críticas al museo de Tamayo, por ejemplo, "La venganza de Tamayo", de Fernando Benítez, en *Unomásuno* (27 de mayo de 1981) o "Tamayo hizo una autoglorificación: O'Gorman; si tuvo dinero para crear su local, qué bien: Orozco", de Eduardo Camacho, en *Excélsior* (30 de mayo de 1981).

10. Juan Carlos Pereda en "El Museo Tamayo: una breve historia con motivo de su vigésimo quinto aniversario", incluido en el catálogo *Tamayo reinterpretado*, recuerda el origen muchas obras de la colección, por ejemplo, el regalo de Francisco Toledo, que incluyó una pintura del pintor uruguayo Torres García y una pintura de su autoría.

11. Juan Carlos Pereda: "Algunas de las obras de arte más fuertes de la colección Tamayo incluyen ejemplos de Francis Bacon, Jean Dubuffet, Adolph Gottlieb, Joan Miró, Robert Motherwell, Pablo Picasso, Mark Rothko y Antoni Tapies, entre otros".

10. Juan Carlos Pereda in "El Museo Tamayo: una breve historia con motivo de su vigésimoquinto aniversario" included in *Tamayo Reinterpretado* catalogue recalls the origin of many works in the collection, i.e. Francisco Toledo's gift that included a painting by Uruguayan painter Torres García and a painting of his autorship.

11. Juan Carlos Pereda, "Some of the strongest artworks in Tamayo's collection include examples by Francis Bacon, Jean Dubuffet, Adolph Gottlieb, Joan Miró, Robert Motherwell, Pablo Picasso, Mark Rothko, Antoni Tapies among others".

# El silencio de las formas: dos desnudos de Irving Penn

Juan Carlos Pereda

Para MAVU

Además de contener obras representativas de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX, la colección del Museo Tamayo tiene la característica de haber incorporado ejemplares de casi todas las técnicas artísticas clásicas: pintura, escultura, ensamblaje, textiles, obra gráfica, e incluso posee dos de las primeras instalaciones que se conocieron en México en los años ochenta, cuando el museo abrió sus puertas.<sup>1</sup> Una colección de arte de esta naturaleza no podría dejar de contener un capítulo fotográfico. Este es breve e incluye trabajos de Berenice Abbot, Bill Brand, Rafael Doniz y Manuel Álvarez Bravo. También están unas magníficas impresiones logradas por Irving Penn, dos *Desnudos* que pertenecen a la extensa serie del artista titulada *Cuerpos terrenales*, desarrollada entre 1949 y 1950. En esa numerosa serie, Penn agudizó su mirada de esteta moderno para lograr una reivindicación del cuerpo femenino sometido al paso del tiempo, sin excluir un compendio de formas de sutil y refinado erotismo. Durante esos dos años Penn creó alrededor de 200 fotografías en las que se olvidó de los estilizados cuerpos de las modelos, que portan elegantes prendas diseñadas por los más importantes artífices de la moda; dejó también de lado la inteligente e innovadora manera de retratar a los personajes más destacados de Nueva York.

A los 26 años, el artista norteamericano Irving Penn (1917–2009) ya publicaba sus refinadas fotografías de modelos ataviadas con las creaciones de alta costura en las portadas de una de las revistas más importantes de moda en Estados Unidos. *Vogue* fue la casa de Penn por

# The Silence of Forms: Two Nudes by Irving Penn

Juan Carlos Pereda

For MAVU

In addition to featuring works representative of the twentieth century's most significant art movements, the Museo Tamayo collection is known for including examples of almost every classical medium: painting, sculpture, assemblage, textiles, printmaking, and even two of the first installations shown in Mexico in the 1980s, when the museum opened its doors.<sup>1</sup> An art collection of this kind could not do without a photography section. Though small, it includes works by Berenice Abbot, Bill Brand, Rafael Doniz and Manuel Álvarez Bravo. It also has magnificent prints by Irving Penn: two *Nudes* belonging to an extensive series entitled *Earthly Bodies* that the artist worked on in 1949–1950. In this series, Penn sharpened his modern aesthete's gaze to achieve a reappraisal of the female body subjected to the passage of time, without excluding a compendium of subtle, refined erotic forms. The 200 or so photographs Penn produced over those two years feature a radical change from his previous subject matter—the stylized bodies of models wearing elegant clothes designed by trendsetting fashion designers, or then again, the better-known personalities of New York City, which he portrayed in an intelligent, innovative manner.

At the age of twenty-six, American artist Irving Penn (1917–2009) had already published elegant shots of haute-couture models on the covers of the United States' most important fashion magazines. *Vogue* was Penn's home for over fifty years, and the world of fashion was notably enriched by his inspired work. His portraits of visual artists and intellectuals from the second half of the



---

Pág. 128-129

Irving Penn

*Desnudo*, 1949 – 1950 / Plata sobre gelatina / 60.2

× 58.5 cm cada una / Colección Museo Tamayo,

INBA-Conaculta





más de cincuenta años; el mundo de la moda se enriqueció notablemente con el trabajo propositivo que desarrolló este artista de la lente. También son célebres sus retratos de artistas plásticos e intelectuales surgidos en la segunda mitad del siglo XX; destacan Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Andy Warhol, Miles Davis, Jean Cocteau, Tennessee Williams, entre muchos otros, en los que el fotógrafo logró hallar algo singular. Penn también retrató a Rufino Tamayo cuando menos en cinco ocasiones.<sup>2</sup> El toque distintivo que Penn imprimió en sus retratos consistió en proyectar a sus modelos ante un ángulo minimalista de dos paneles móviles que se cerraba o abría según la pose del retratado. Posteriormente, cambió ese recurso por un sencillo fondo neutro. Para crear retratos significativos, Penn mencionó que se valía de un recurso que le permitía captar el espíritu de cada persona; un recurso que consistía en “fotografiarla repetidas veces, hasta que ésta se veía forzada a bajar la guardia”. Una década después, el artista acercó su enfoque hasta lograr llenar el campo visual con el rostro del retratado.

Desconozco si los *Desnudos* de Irving Penn en la colección del Museo Tamayo fueron elegidos por Rufino Tamayo o por el propio Penn, lo que sí es notorio es que lo hicieron con el criterio de poder mostrar las fotografías en el contexto de un museo al que acudirían públicos de muy diversa naturaleza y evitar que se pudiesen considerar perturbadoras. Por ello, en virtud de esa atinada elección, las imágenes de estos trabajos también se pueden leer como formas orgánicas, dibujos abstractos o paisajes minimalistas. Una de estas fotografías de Penn representa un desnudo frontal, que no corre riesgo de alterar ninguna conciencia. La estudiada postura del cuerpo, las suaves curvas de los fragmentos de éste y una tersa luz —difuminada magistralmente, con la que Penn bañó la escena— dibujan y esculpen a un tiempo ininteligibles volúmenes que el espectador podrá asociar con lo estético

twentieth century are also memorable: among them, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Andy Warhol, Miles Davis, Jean Cocteau and Tennessee Williams, in all whom the photographer managed to capture something unique. Penn also photographed Rufino Tamayo on at least five occasions.<sup>2</sup> The distinctive touch Penn lent to his portraits consisted in placing his models in front of a minimalist background—an angle formed by two mobile panels he opened or closed depending on the sitter's pose. He later substituted this device for a simple neutral backdrop. To create his striking portraits, Penn mentioned that he resorted to a technique which allowed him to capture each person's character, and which consisted in "photographing (the model) several times, until he (or she) was forced to let down his (or her) guard." Ten years later, the artist tightened the framing, to the point where the face of the person portrayed filled the entire field of view.

I do not know whether Irving Penn's *Nudes* were selected for the Museo Tamayo's collection by Rufino Tamayo or by Penn himself; what I do know is that they were aware of the fact that the photographs would be exhibited in the context of a museum that welcomed a wide range of audiences, and should avoid upsetting the sensibility of any of them. Thus the indeed aptly-chosen images can also be read as organic shapes, abstract drawings or minimalist landscapes. One of Penn's photographs represents a frontal nude, which does not run the risk of disturbing anyone. The body's studied pose, its smoothly curving limbs and the masterfully diffused lighting with which Penn flooded the scene outline and sculpt unintelligible volumes that viewers can associate with either the aesthetic or the erotic, depending on their own sensibility and experience. The second photograph, a nude viewed from the back, is more explicit, but also more poetic. It is complemented by a daring play of shadows created by the model's arm, which rests on her

o lo erótico, según su propia sensibilidad y experiencia. La segunda fotografía, un desnudo visto de espalda, es más explícita, pero también más poética. El desnudo está complementado con un audaz juego de sombras provocadas por el brazo de la modelo, el cual descansa sobre la cadera; una pierna colocada hacia el frente hace que el único muslo visible disminuya la visión simétrica, canon del cuerpo humano. El juego de luces y sombras, además de la complicada postura, generan la percepción de una anatomía enigmática a primera vista. En ambas fotografías la línea del horizonte se ondula con suaves curvas, velando el sentido primero de la obra y ofreciendo la posibilidad de un paisaje; sin dejar de tener la elocuencia de la fotografía, Penn logró abrir un ámbito de sugerencias y evocaciones.

Vistos con el cuidado necesario, ese par de trabajos de Penn nos pueden revelar con el silencio de las formas la esencia de la serie: la develación del cuerpo femenino que pone de manifiesto la expansión de la carne que ocurre con el paso del tiempo. Senos, vientres, piernas, glúteos que en estudiados escorzos evidencian la inexorable marcha del tiempo, la maternidad, la vida sedentaria. Penn, con el mismo espíritu de esteta con que miró a las bellezas más cultivadas del mundo del modelaje, explora sin prejuicios la antítesis de ese mundo, para extraer lo más esencial de la naturaleza humana. Contrapone sin estridencia las imágenes de estilizada esbeltez y aceptación universal de las modelos de moda a las obesidades de otras mujeres, a quienes enaltece con un cuidadoso trabajo de posturas, iluminación y edición de fragmentos de sus cuerpos, en los que nunca aparece el rostro, pero que por sí solos constituyen un universo estético por explorar. Penn incorpora así a un modelo ideal de belleza, estas mujeres, quienes en la ortodoxia no podrían haber pertenecido a ese universo.

En el campo de la mirada sobre el cuerpo, desde una política de la mirada, podríamos entender de forma

hip; since one of her legs points forward, only one thigh is visible, upsetting the symmetry that is the canon of the human body. The play of light and shadow, in addition to the complex pose, lends the impression, at first glance, of an enigmatic anatomy. In both photographs the line of the horizon undulates gently, obscuring the work's more obvious representational sense and offering the possibility of a landscape; while conserving photography's eloquence, Penn opens up a space for suggestions and evocations.

If we observe them closely, these two pieces by Penn can reveal to us, through the silence of their forms, the essence of the broader series: the unveiling of the female body whose flesh stretches and sags over the course of time. Calculatedly foreshortened breasts, stomachs, legs or buttocks evince the inexorable progress of time, maternity, sedentary life. With the same aesthete's spirit with which he beheld the modeling world's most cultivated beauties, Penn explores without prejudice the antithesis of this world in order to draw out the essence of human nature. Without being aggressive, he contrasts the stylized and universally accepted images of slender fashion models with the corpulence of these other women, whom he ennobles in carefully studied poses, lighting and cropping their fragmented bodies, never showing a face; in and of themselves, they constitute an aesthetic universe to be explored. Penn thus incorporates these women into an ideal model of beauty, no matter how excluded they might be from this universe under the present orthodoxy.

Speaking of the way we look at the body, from the perspective of a politics of the gaze, we could hypothetically understand that Penn sought to contrast accepted forms with the marginalized and stigmatized forms of older women's overweight bodies repudiated by the world of fashion.<sup>3</sup> Penn understood early on that modern art, and especially photography, had to resist being a copy of nature, and thus had to invent a nature of its own in accordance

hipotética que Penn buscó contraponer a las formas aceptadas, las segregadas y estigmatizadas de los cuerpos de mujeres obesas y envejecidas, vedadas en el mundo de la moda.<sup>3</sup> Penn entendió pronto que el arte moderno, y especialmente la fotografía, debía resistirse a ser copia de la naturaleza, por lo que había de inventarse una naturaleza propia, a la medida de su espíritu y acorde a su época, para así romper con las convenciones y abrir vías de creación inéditas. Estas ideas pasaron a ser un propósito que alcanzó en poco tiempo. Creo que con sus series de *Desnudos*, junto con las fotografías de colillas de cigarrillos y desechos urbanos convertidos en poéticas abstracciones, Penn consumó sus trabajos más personales en los que logró una sencilla y elocuente síntesis de múltiples conceptos de gran complejidad.

1. La colección fue inicialmente formada por Olga y Rufino Tamayo con un criterio interdisciplinario e incluyente. Ver "La Colección" en Rufino núm. 1, Primavera-verano, 2010.

2. Se conservan retratos de 1947, 1948, 1950, 1968 y 1984, algunos de cuales se han convertido en imágenes icónicas de Rufino Tamayo.

3. Es curioso también que ambas fotografías juntas reúnan fragmentariamente las posturas de las mujeres que aparecen en uno de los lienzos más significativos de Rufino Tamayo, *Las músicas dormidas*, (1950), colección Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta.

with its spirit and time, breaking with the conventions and opening up new, unforeseen paths of creation. These notions of his became a goal that he achieved in a short time. I believe that this series of *Nudes*—along with the photographs in which he transforms cigarette butts and urban refuse into poetic abstractions—constitute Penn’s most personal works, in which he achieved a simple and eloquent synthesis of a wide range of concepts of great complexity.

*Translated by Richard Moszka.*

1. The collection was initially formed by Olga and Rufino Tamayo, who sought to make it inclusive and multidisciplinary (cf. “La colección” in *Rufino #1*, spring-summer 2010).
2. The museum conserves portraits from 1947, 1948, 1950, 1968 and 1984, some of which are iconic pictures of Tamayo.
3. It is also curious that both photographs together fragmentarily reunite the poses of the women who appear in one of Rufino Tamayo’s most significant canvases: *Las músicas dormidas*, (1950), Museo de Arte Moderno collection, INBA-Conaculta.

# Las máquinas de tiempo de Louise Nevelson

Carmen Cebreros

*Voici des sacs à papier plein d'air  
des bibliothèques ambulantes  
d'anachorètes  
des muscles à cocons  
des cases débordantes de cossons  
des casiers à pyramides maniables*

— Jean Arp, *Poème* (fragmento), 1961

Una sustanciosa parte de la historia del arte moderno está forjada en la construcción de mitos, en la configuración de argumentos sobre el temple y la historia personal de el o la artista, es decir, en lo que se ha denominado *persona*: una especie de estrategia mercadotécnica, dicho esto no en términos del éxito de las obras en el mercado artístico, sino del impacto y poder de seducción que un cierto rasgo de la biografía de los autores —no pocas veces ficcional— puede generar en el público. Valga mencionar que esta estrategia puede llegar a diezmar la apreciación de la producción artística o velarla, para bien o para mal.

Ni Rufino Tamayo, ni la artista que ocupa este texto, Louise Nevelson,<sup>1</sup> son precisamente excepción de haber recurrido y sido víctimas (es difícil diferenciar dónde inicia y dónde termina lo uno o lo otro) de esta estrategia basada, ni más ni menos, que en la discursividad de la excepcionalidad innata. Olivier Debroye dedica la primera parte de su ensayo “De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano”<sup>2</sup> a dar cuenta de cómo Tamayo construyó su imagen de indígena (que años más tarde



# Louise Nevelson's Time Machines

Carmen Cebreros

*Voici des sacs à papier plein d'air  
des bibliothèques ambulantes  
d'anachorètes  
des muscles à cocons  
des cases débordantes de cossons  
des casiers à pyramides maniables*

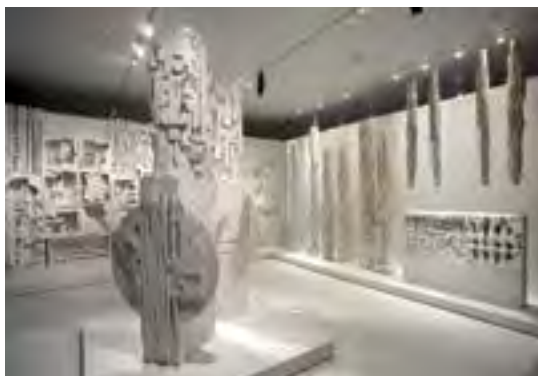
— Jean Arp, *Poème* (excerpt), 1961

A substantial part of the history of modern art is based on the construction of myths, on the creation of stories about the character and personal history of the artist, that is to say, about his or her “persona”: a kind of marketing strategy that is not so much about the success of the artist’s works on the market, but rather about the impact and the power of seduction that certain details of his or her (often fictional) biography can have on the public. We should mention that this strategy can undermine or muddle a viewer’s appreciation of a body of work, for better or for worse.

Neither Rufino Tamayo, nor the artist this text concerns, Louise Nevelson,<sup>1</sup> are exceptions to this, since they resorted to this strategy—or were victims of it: it is hard to tell to what extent it was deliberate—based on nothing more nor less than the discourse of innate exceptionality. Olivier Debroye devotes the first part of his essay entitled “De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano”<sup>2</sup> to demonstrating how Rufino Tamayo constructed his image as an underprivileged indigenous orphan whose parents had been smallholder

---

Louise Nevelson  
© ARS, NY. Vista de la  
instalación *Dawn's Wedding  
Feast*, 1959 en The Jewish  
Museum, Nueva York.  
Foto: David Heald  
Cortesía: The Jewish  
Museum, Nueva York/ Art  
Resource, NY.



sustituyó por la de mestizo), campesino, huérfano, de extracción humilde —aunque vivió desde su temprana adolescencia en la Ciudad de México, bajo la tutela de una tía comerciante de clase media, y su padre no murió sino hasta 1967, aunque Tamayo mantuvo una distante relación con él y decidió omitir su apellido— cuyo “ser indígena” emergía de manera natural y automática en su pintura.

Louise Nevelson originaria de Kiev, al igual que tantos otros judíos amenazados de ser expulsados de los territorios del imperio ruso hacia finales del siglo XIX, viajó en 1904 con su madre y cuatro hermanos —su padre viajó meses antes para asentarse— hacia Rockland, Maine, un poblado con pocos habitantes (menos aún de origen judío) al norte de la costa este de Estados Unidos. La localidad propició una sensación claustrofóbica y una gran expectativa en ella, lo que motivó que aceptara unirse en matrimonio con un comerciante naviero radicado en Nueva York. Nevelson se refería constantemente a que su vida contaba con un programa (*blueprint*) trazado desde antes de su nacimiento, que ella no tuvo más remedio que seguir. “Lo que estoy diciendo es que no me convertí en nada, ya era una artista”;<sup>3</sup> en ello consistía ese programa-destino que mencionó una y otra vez. Ella empleó este un argumento

---

Louise Nevelson  
*Pared del cielo*, 1974 /  
Madera ensamblada y  
pintada / 241 × 142.5 ×  
54 cm / Colección Museo  
Tamayo, INBA-Conaculta



farmers—although he lived in Mexico City since his early teens under the care of an aunt who was a middle-class businesswoman; moreover, though Tamayo was somewhat estranged from his father and did not use his last name, the latter did not die before 1967. Allegedly, this “indigenous self” of Tamayo’s emerged naturally and automatically in his painting (and years later, he traded this identity for that of a *mestizo*).

Kiev-native Louise Nevelson, like many other Jews, was threatened with exile from imperial Russia in the late nineteenth century. She traveled with her mother and four siblings—her father had gone ahead months earlier—to Rockland, a small town in Maine (with an even smaller Jewish community) on the United States’ northeastern coast. The town’s smallness made Nevelson feel claustrophobic and she looked for a way to leave, which led her to accept the marriage proposal of a cargo-shipping business man based in New York City. Nevelson constantly referred to her life having a “blueprint,” which had been sketched out

para justificar su renuncia a la vida doméstica y familiar y, por otro lado, para exaltar su condición de artista nata.

Louise vivió toda su vida en Nueva York, excepto por una breve temporada después de haberse separado de su marido, en la que decidió viajar a Munich para estudiar bajo la tutoría de Hans Hoffmann. Como para muchos otros artistas e intelectuales,<sup>4</sup> Nueva York se convirtió en un mundo aparte donde confluían gente, ideas, ánimos y “fragancias” de muchas otras ciudades. Además de estudiar en la *Art Students League*, Nevelson se integró a las clases y actividades de otros artistas, y estudió canto, arte dramático y danza moderna en distintas fases de su vida. En varias entrevistas, la artista destacó lo importante que resultaba para ella el control y conocimiento del cuerpo incluso en el trabajo escultórico. En Nueva York, Nevelson entabló amistad con otros creadores como el músico John Cage y su pareja el coreógrafo Merce Cunningham, y con el dramaturgo Edward Albee, quien en 2002 escribió *Occupant*, un guión sobre una entrevista póstuma entre un periodista y la escultora, con el que rinde homenaje al tiempo que desentraña algunos episodios en la vida de la artista. En un panel de discusión en el que participaron los propios Cunningham y Albee, celebrado en 2007 a raíz de una importante retrospectiva sobre esta escultora en el Jewish Museum de Nueva York,<sup>5</sup> el dramaturgo relata que Nevelson era sumamente reticente a hablar sobre artistas que la hubieran influido o al menos que le parecieran interesantes.

Sin embargo, existen tres momentos o antecedentes determinantes para su carrera como artista y como escultora. El padre de Nevelson manejaba un depósito de madera de segunda mano en Rockland, que en cierta medida se convirtió en su paisaje y ambiente inmediatos. En 1932, Louise conoció a Diego Rivera a través de una de sus compañeras de la *Art Students League*, y se integró a su grupo de asistentes para la realización de los murales del Rockefeller Center, Rand School y New Workers

before she was born, and which she had no choice but to follow. "What I'm saying is I that did not become anything, I was an artist".<sup>3</sup> This was her life's blueprint or destiny—something she mentioned time and again and used as an argument to justify her rejection of a domestic or family life, on the one hand, and to extol her condition as an innate artist on the other.

Nevelson lived in New York City for the rest of her life, except for a brief period in Munich, where she went to study under Hans Hoffmann after she had separated from her husband. For many artists and intellectuals,<sup>4</sup> New York City had become a world of its own: a meeting point for people, ideas, temperaments and "fragrances" from many other cities. In addition to studying at the Art Students' League of New York, Nevelson took part in other artists' classes and activities, and studied singing, acting and modern dance at different periods of her life. In several interviews, she points out how important it was for her to control and be aware of her body, even in doing sculptural work. In New York City, Nevelson became friends with several artists: musician John Cage, his partner, choreographer Merce Cunningham, and playwright Edward Albee, who in 2002 wrote the script *Occupant*, concerning a reporter's posthumous interview with Nevelson, paying homage to her while disentangling certain chapters of her life. In a panel discussion featuring Cunningham and Albee that took place in 2007 as part of an important retrospective of Nevelson's work at the Jewish Museum in New York,<sup>5</sup> the playwright noted how obstinately reluctant Nevelson was to talk about artists who had influenced her, or at least, that she found interesting.

Nonetheless, we can point out three decisive moments or antecedents in Nevelson's career as an artist and sculptor. Her father managed a second-hand lumberyard in Rockland that, to an extent, became Nevelson's immediate context and landscape of reference. In 1932, she met Diego

School. Su trabajo consistía en reproducir a escala y copiar fielmente los bocetos de Rivera, así como mezclar pigmentos y aplicar veladuras. Ella estaba convencida de que “no había vida en un arte que carece de inmediatez”; pero si bien la experiencia dentro de la pintura mural le resultó decepcionante, sí le concedió un particular sentido de la escala. Además en casa de Kahlo y Rivera se inició en el arte prehispánico, en el que profundizó hacia la década de los cincuenta en una serie de viajes que hizo a las zonas arqueológicas del sureste mexicano y Guatemala.

La escultura *Pared del cielo* (1974), que forma parte de la colección del Museo Tamayo, pertenece al grupo de obras más ampliamente desarrollado por Nevelson. Estas esculturas son gabinetes hechos a base de cajones de madera ensamblados, los cuales configuran una retícula, dentro de cuyos nichos coexisten rítmicamente un conjunto de retazos de objetos y muebles de madera, en este caso: marcos de respaldos de sillas, un pino de boliche, molduras *Chippendale*, baldes cilíndricos y trozos de cimbra. Estos conjuntos están esmaltados, generalmente en color negro, para unificar el volumen, concentrar la atención en las múltiples formas y su riguroso ordenamiento, y para cancelar la sensación de superficie y textura. Ejemplos destacados de este tipo de esculturas son *Sky Cathedral* (1958), de la colección del MoMA y *Homage to 6,000,000 I* (1964), del Museo de la Ciudad de Osaka, Japón.

*Pared del cielo* es una escultura pequeña y tardía dentro de este grupo. No es una pieza “de museo” —si aplicáramos un canon imaginario y más bien contemporáneo, al respecto—. Además es difícil rastrear en qué momento fue que Tamayo la adquirió<sup>6</sup> y si pensaba en esta pieza como parte de la colección del museo o de su colección particular, ya que Fernando Gamboa (primer director del museo) ingresaba obras de la casa de Tamayo a la institución sin demasiado rigor. Tamayo pretendía conformar una colección “histórico-enciclopédica” sobre el

Rivera through one of her friends at the Art Students' League, and joined the crew of assistants employed in the making of Rivera's murals at Rockefeller Center, the Rand School of Social Science and the New Workers School. Her work consisted in scaling up and faithfully tracing Rivera's drawings, as well as mixing pigments and applying washes. She was convinced that "there was no life in an art that has no immediacy"; though she was disappointed by her experience of mural painting, it did provide her with an acute sense of scale. Moreover, she was introduced to pre-Hispanic art at Kahlo and Rivera's house, and continued her exploration of it over the 1950s in a series of trips to archaeological sites in southeastern Mexico and Guatemala.

*Sky Wall* (1974), a sculpture that belongs to the Museo Tamayo's collection, forms part of Nevelson's most extensively developed series of works. These sculptures are cabinets made of assembled wood shelves or boxes that form a grid, and whose compartments contain pieces of wood furniture and objects, in this case, the backs of chairs, a bowling pin, Chippendale moldings, cylinders and pieces of formwork, following a rhythmic distribution. These assemblages are enamel-painted, usually in black, in order to unify the volume, to focus viewers' attention on the various shapes and their strict ordering, and to neutralize impressions of surface or texture. Notable examples of these kind of sculptures are *Sky Cathedral* (1958) in the MoMA collection, and *Homage to 6 000 000 I* (1964) at the Osaka City Museum in Japan.

*Sky Wall* is a small-scale sculpture and a late addition to the series. It is not a "museum" piece—judging it from a notional and more contemporary standard. Moreover, it is hard to track down when exactly Tamayo acquired the artwork,<sup>6</sup> or whether he wanted it for his private collection or that of the museum, since the museum's first director, Fernando Gamboa, was rather lax about bringing pieces from Tamayo's home to the institution. Tamayo wanted to

arte moderno, pero en algunos casos tuvo que conformarse con “palomear” una lista de autores sin poder hacer una selección exhaustiva, ni adquirir piezas cuyos valores se habían elevado notablemente.

Las piezas más ambiciosas y destacadas de Nevelson constituyen ambientes totales a la manera del *Merzbau* (1933) de Kurt Schwitters; por ejemplo *Mrs. N's Palace* (1964-1977) y *Dawn's Wedding Feast* (1959), exhibida por primera vez en *Sixteen Americans*,<sup>8</sup> que al no haber sido comercializada como una sola pieza, quedó desmembrada en doce colecciones distintas. En 2007 el Jewish Museum recuperó cada fragmento y la pieza fue re-ensamblada en su totalidad.

En los setentas empezó a proyectar esculturas monumentales en acero para espacios abiertos. Utilizó el famoso acero *COR-TEN* —empleado en la industria naval, ferroviaria, en puentes y posteriormente en fachadas arquitectónicas— muy utilizado por los artistas en esa década por ser un material resistente a la corrosión, pues reacciona ante la humedad del ambiente produciendo una capa rojiza que impide que la oxidación penetre el material. Richard Serra es probablemente su mayor exponente, pero pareciera que el uso del acero impuso una tendencia, ya que varios artistas —muchos que no eran escultores, como el propio Tamayo— no resistieron la curiosidad de trasladar y escalar sus ideas hacia este ingenieril y grandilocuente material (en el caso de Nevelson y de Tamayo con resultados más bien desafortunados.)

Cuando Jean Árp vio por primera vez el trabajo de esta escultora en el MoMA (coincidentalmente con su propia retrospectiva) quedó pasmado ante su potencia, y años más tarde escribió un poema sobre este impresionante encuentro con las esculturas.<sup>9</sup>

Estas obras parecen haber provisto a la ciencia ficción con la imagen de la máquina del tiempo, armada con “cachivaches” cuya temporalidad se borra y acopla,



create a “historical-encyclopedic” collection of modern art, but in some cases, he had to satisfy himself with “checking off” a list of artists’ names, without being able to undertake a thorough selection or purchase pieces that had become too costly.

Nevelson’s most ambitious and remarkable artworks constitute total environments like Kurt Schwitters’s *Merzbau* (1933): for instance, *Mrs. N’s Palace* (1964–1977) and *Dawn’s Wedding Feast* (1959), which was exhibited for the first time in *Sixteen Americans*,<sup>8</sup> but not subsequently put on the market as a single work, and hence, broken up in twelve different collections. In 2007, the Jewish Museum recovered the fragments and reassembled the work as a whole.

In the 1970s, Nevelson began designing monumental outdoor steel sculptures. She used weathering steel, better known by its brand name, COR-TEN, and used in structural applications (ships, railways, bridges) and later in architecture. Contemporary artists at the time also often employed this type of steel because, when exposed to the weather, it forms a stable rust-like coating that makes it resistant to further atmospheric corrosion. Richard Serra is probably its best-known advocate, but it seems like this alloy established a tendency, as various artists—many of whom, like Tamayo, were not sculptors—did not resist the temptation of transposing their ideas and inflating their dimensions to incorporate this grandiose material from the world of engineering (in Nevelson’s and Tamayo’s case, with rather unfortunate results).

When Jean Arp saw Nevelson’s work for the first time at the MoMA (at the same time as his own retrospective), he was overwhelmed by its intensity, and years later, wrote a poem about the sculptures that had made such a deep impression on him.<sup>9</sup>

These works seem to have given science fiction the image of the time machine, assembled with odds and ends

aunque el tiempo justamente sea un ingrediente en su producción, más alquímica que mecánica. La ergonomía de los objetos se disuelve en la clasificación de las formas y las estructuras, mitad melódicas y mitad hipnóticas, que imantan la presencia de quien las observa.

Si Louise Nevelson nació siendo artista o aprendió a serlo, no es relevante. Su copiosa producción desarrollada de manera implacable e imparable a lo largo de más de cincuenta años y hasta el último momento de su vida es evidencia más que suficiente sobre su condición.

La autora agradece especialmente a Heather Palmer, a cargo del área de investigación y archivos de The Pace Gallery (NY) por haber proporcionado información y referencias para la realización de este artículo.

1. Kiev, 1899 - Nueva York, 1988.
2. Debroise, Olivier (2005) "De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano" en *Arte del siglo XX. Colección Internacional Museo Rufino Tamayo*, catálogo de la exposición presentada en la Fundación Proa, Buenos Aires: Fundación Proa, 77-81.
3. Nevelson, Louise (1971) "Prologue" en Glimcher, Arnold B. *Louise Nevelson*, Nueva York/Washington: Praeger Publishers, 19.
4. El propio Tamayo vivió en varias temporadas en Nueva York: algunos meses en 1926 y 1928, y de 1936 a 1949.
5. "The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing a Legend", The Jewish Museum, Nueva York, mayo 5 – septiembre 16, 2007.
6. La pieza fue vendida por la Pace Gallery de Nueva York, que hasta la fecha maneja la obra de esta artista, pero no es posible identificar si la compra se hizo directamente o si Tamayo la adquirió por alguna otra vía posteriormente.
7. Pereda, Juan Carlos (2010) "La Colección" en Rufino, No. 1, México: Museo de Arte Rufino Tamayo, 84.
8. Museum of Modern Art, Nueva York, 1959.
9. Ver epígrafe.

whose temporality is blurred and conjoined, although time happens to be a main ingredient in their (more alchemical than mechanical) fabrication. The objects' ergonomics dissolves in the classification of the shapes and structures, which are somewhat melodic and somewhat hypnotic, and which magnetize the attention of viewers.

Whether Louise Nevelson was a born artist or learned to become one seems irrelevant at this point. Her extensive body of work, developed relentlessly and continuously over a span of fifty years until the day of her death, provides more than enough evidence about her condition.

*Translated by Richard Moszka.*

I would especially like to thank Heather Palmer, the head of the research and archives department at the Pace Gallery in New York, for having provided information and references for this article.

1. Kiev, 1899—New York, 1988.
2. Olivier Debroise "De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano" in *Arte del siglo XX. Colección Internacional Museo Rufino Tamayo*, catalogue of the exhibition hosted by Fundación Proa Buenos Aires: Fundación Proa, 2005, 77-81.
3. Louise Nevelson, "Prologue" in Arnold B. Glimcher, *Louise Nevelson*, New York/Washington: Praeger Publishers, 1971, 19.
4. Tamayo also lived in New York City on several occasions: for a few months in 1926 and 1928, and then continuously from 1936 to 1949.
5. *The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing a Legend*, Jewish Museum, New York, May 5–September 16, 2007.
6. The piece was sold by the Pace Gallery in New York; though the gallery continues to manage Nevelson's work to this day, it could not verify whether Tamayo had bought the piece directly from them or acquired it subsequently through other channels.
7. Juan Carlos Pereda, "La colección" in *Rufino #1* (Mexico City: Museo de Arte Rufino Tamayo, 2010), 84.
8. Museum of Modern Art, New York, 1959.
9. See epigraph.

# La exteriorización encerrada

## Magnolia de la Garza

*Estoy seguro de que todo artista encaja en un contexto, es influenciado por su particular herencia y está ubicado en un punto en el tiempo.<sup>1</sup>*

— Francis Bacon

Los años de la segunda posguerra (1945-1947) implicaron para Inglaterra crisis económicas y racionamientos. Con la descolonización Reino Unido perdió la exclusividad de comerciar con ciertas regiones, además de perder las fuentes de la materia prima de su industria. A diferencia de otros países europeos como Francia, Alemania e Italia, no hubo en Reino Unido un crecimiento económico durante los años que siguieron a la guerra. Se trata de una época marcada por la llamada *maladie anglaise* (enfermedad inglesa), en la que la crisis económica junto con la pérdida de poder en la política internacional contribuyeron a la falta de confianza en sí mismos como nación.<sup>2</sup>

Por tanto, la posguerra implicó años de búsqueda y de reevaluación de la identidad nacional.<sup>3</sup> Estas circunstancias dieron cabida a un interesante proceso cultural de exploración de nuevas formas de expresión. Puede decirse que las palabras clave para el periodo inglés de posguerra son austeridad y ansiedad<sup>4</sup>, palabras que permearon todos los aspectos de la vida del Reino Unido, incluyendo al arte.

En el caso británico no existió un grupo artístico con propuestas estéticas o investigaciones plásticas comunes. Sin embargo, sí podemos citar, como lo hacen algunos especialistas,<sup>5</sup> a la *School of London* (Escuela de Londres), nombre con el cual se bautizó a un grupo de artistas ingleses de la posguerra. Algunos de ellos habían estado

# Exteriorization Enclosed

Magnolia de la Garza

*I am convinced that every artist fits into a context, is influenced by his specific heritage and is situated at a point in time.<sup>1</sup>*

— Francis Bacon

The years of the second postwar period (1945–1947) meant economic crisis and rationing for England. With decolonization, the United Kingdom lost its monopoly on trade with certain regions, as well as key sources of raw materials for its industries. Unlike other European countries—France, Germany and Italy, for instance—the United Kingdom did not experience economic growth during the years immediately after the war. It was a time marked by the so-called *maladie anglaise*, where economic crisis and the loss of international political power contributed to a growing lack of confidence as a nation.<sup>2</sup>

As such, the postwar period implied years of soul-searching and a reevaluation of national identity.<sup>3</sup> These circumstances allowed for an interesting cultural process that involved an exploration of new forms of expression. Two terms that describe the mood of the English postwar period are austerity and anxiety,<sup>4</sup> and these feelings permeated every aspect of life in the United Kingdom, including art.

Britain laid no claim to any group of artists with a common aesthetic concept or interest. However, we can join certain experts<sup>5</sup> in citing the School of London, which was the moniker adopted by a group of English artists from the postwar period. Some of them had had ties to Surrealism, or what in England went by the name of neo-Romanticism.<sup>6</sup>

---

Francis Bacon  
*Dos figuras con un mono*,  
1973 / Óleo sobre tela /  
218.5 × 167.5 cm / Colección  
Museo Tamayo, INBA-  
Conaculta



ligados al surrealismo o a lo que en Inglaterra se le llamó neo-romanticismo.<sup>6</sup> Este grupo, pintores en su mayoría, conformado por Francis Bacon, Lucien Freud, John Minton, Keith Vaughan, Frank Auerbach, Michael Andrews, y John Craxton, entre otros, si bien tenía alguna influencia de las corrientes predominantes anteriores, se separó abiertamente de ellas.

Es interesante notar que este grupo se reunió en torno a un restaurante italiano y a un bar, *The Colony Room*, ambos ubicados en el barrio londinense Soho; y no en torno a una academia en particular o a una propuesta artística específica, ya que no existe ningún tipo de unidad entre la obra de estos artistas.<sup>7</sup> En este contexto Francis Bacon desarrolló su práctica pictórica, puesto que hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial se había dedicado a otras actividades como la decoración.

En 1977, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México presentó una exposición monográfica de Francis Bacon (Dublín, 1909 – Madrid, 1992).<sup>8</sup> Una de las obras de la exposición, *Dos figuras con un mono* (1973), la cual

Catálogo de la exposición del artista en el Museo de Arte Moderno, México, D.F., en 1977.



This group—painters for the most part—included Francis Bacon, Lucien Freud, John Minton, Keith Vaughan, Frank Auerbach, Michael Andrews and John Craxton, among others. While it was influenced by previous major trends to some degree, it openly distanced itself from them.

It bears noting that this group converged around a certain Italian restaurant or a bar named The Colony Room, both in London's Soho district, rather than around a specific academy or artistic tendency, given that there is no unifying characteristic whatsoever in the work of these artists.<sup>7</sup> This was the context in which Francis Bacon (Dublin, 1909—Madrid, 1992) began to develop his pictorial practice, having devoted much of his time prior to the Second World War to other activities such as interior design.

In 1977, the Museo de Arte Moderno in Mexico City presented a solo show by Francis Bacon.<sup>8</sup> One of the artworks in the exhibition—*Two Figures with a Monkey* (1973), reproduced on the catalogue's cover—was later

aparecía en la portada del catálogo, fue adquirida después de la exposición por Rufino Tamayo para su colección de arte contemporáneo que estaba en formación. Si bien Tamayo consideró a Bacon uno de los grandes artistas de su época, no sintió que tuviera una afinidad con su pintura. La deformación y la síntesis de la figura humana son recursos que ambos artistas usaron para plasmar un sentimiento de devastación y angustia. Sin embargo, cuando se le preguntó al artista oaxaqueño sobre un vínculo entre su obra y la de Bacon, sobre todo los trabajos de la década de 1950, Tamayo no reconoció que ésta existiera. Argumentó que quizá esa similitud que algunos veían era consecuencia de la época y del sentido de vacío generado por la posguerra.<sup>9</sup>

*Dos figuras con un mono* es una obra de Bacon en la cual se conjugan intereses que el pintor plantea en distintas obras desde el inicio de su carrera —intereses tanto temáticos (las dos figuras en una cama o la representación de animales) como formales (el uso de imágenes fotográficas como origen de sus composiciones o la integración del espectador como testigo de la escena). Esta pintura de Bacon, importante en su trayectoria y la única en una colección de arte pública de este país, retoma un tema de las figuras acopladas, que el pintor había representado por primera vez veinte años antes en un cuadro titulado *Dos figuras* (1953).<sup>10</sup> En su pintura de 1973, el artista coloca al centro de la composición una estructura, la cual por su uso sugiere ser una cama, aunque formalmente recuerda a una mesa de trabajo, donde sitúa a las dos figuras, una sobre otra; sus cuerpos, como en gran parte de su obra de este periodo, quedan dibujados de manera poco definida, dando la sensación de estar en movimiento.

En una entrevista publicada en 1975, el reconocido crítico inglés David Sylvester le preguntó a Bacon por la temática de las figuras acopladas que apareció por primera vez en 1953, y que abandonó para retomar en la década de 1970, con más fuerza. Bacon respondió que para él, el tópico



acquired by Rufino Tamayo for his growing collection of contemporary art. While Tamayo considered Bacon to be one of the great artists of his time, he felt no real affinity with the Irish-born painter's work. The deformation and synthesis of the human figure were devices that both artists utilized to capture a sense of devastation and anguish. But when the artist from Oaxaca was asked if he saw a link between his work and that of Bacon, especially in their pieces produced during the 1950s, Tamayo answered that he didn't. His position was that the similarities certain people had detected between the two stemmed from the fact that they were both products of their time, with a sense of emptiness brought on by the postwar period.<sup>9</sup>

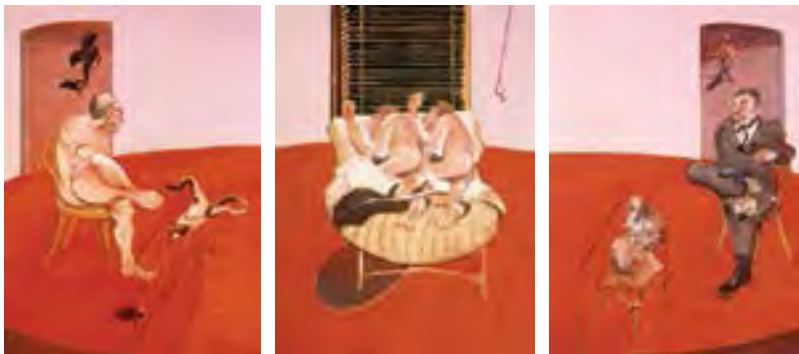
Several things come into play in *Two Figures with a Monkey* which Bacon had addressed in previous works, even some from his early years: thematic interests (two figures in bed, the representation of animals) as well as formal ones (the use of photographic images as the basis for his compositions, the way he involves the spectator as a witness to the scene). This is a key painting in Bacon's career, and the only one owned by any Mexican public collection. It marks a return to the theme of coupled figures which first appeared twenty years earlier in his painting entitled *Two Figures* (1953).<sup>10</sup> His 1973 painting features a structure that is suggestive of a bed given the way it is being used, but formally it more closely resembles a work or examination table. The two figures lie on the table, one on top of the other. As in much of his work from this period, the figures are unclear, indistinct, giving the impression of movement.

In an interview published in 1975, the acclaimed English critic David Sylvester asked Bacon what had been the motivation behind the coupled figure, as a theme he had first explored in the 1950s and to which he returned in the 1970s but with even more powerful images. Bacon's response was that for him, the subject of coupled figures



---

Francis Bacon  
*Dos figuras*, 1953 / Óleo sobre tela / 152.5 × 116.5  
cm / Colección privada, Londres / Foto: Prudence  
Cuming Associates Ltd / © The Estate of Francis  
Bacon. DACS 2010 / D.R. © Francis Bacon / DACS-  
SOMAAP / México / 2010



---

Francis Bacon

*Dos figuras en la cama con testigos*, 1968 / Óleo y pastel sobre tela / Cada panel 198 × 147,5 cm

Foto: Prudence Cuming Associates Ltd / © The Estate of Francis Bacon. DACS 2010 / D.R. © Francis Bacon / DACS-SOMAAP / México /2010

de las figuras acopladas es inagotable; añadió que en esta temática se ligan el amor y la destrucción.<sup>11</sup>

Para sus pinturas con dos personajes en una cama, Francis Bacon retomó las fotografías de luchadores, de Eadweard Muybridge; de esta manera vinculó desde un principio su representación de una escena erótica con la violencia que implica la lucha. Las imágenes de Muybridge forman parte de su estudio científico sobre el movimiento, por lo que el fotógrafo utiliza una cuadrícula de fondo, la cual sirve de referencia para medir el movimiento. Por otro lado, Bacon representa una estructura, que si bien cumple la función de una cama, formalmente remite más a una mesa de estudio, por lo que las figuras se vuelven objeto de examen.

En otras obras con esta temática, Bacon involucra personajes que funcionan como testigos de la escena que se desarrolla en la cama; en *Dos figuras* (1953) los testigos son directamente los espectadores quienes se integran a la pintura, gracias a la composición espacial de la habitación en la que se plasma la escena: el observador se sitúa frente a la cama, como si estuviera dentro de la habitación. En el tríptico *Dos figuras en la cama con testigos* (1968), estos últimos quedan incluidos en los paneles laterales del tríptico, sentados y contemplando la acción principal. En el caso específico de *Dos figuras con un mono*, es el mono quien se dirige hacia el espectador y lo coloca en el lugar del testigo.

En la década de 1950, al tiempo que comienza a pintar figuras acopladas, Bacon crea una serie de cuadros que retoman fotografías de animales, en los que aparecen distintos monos como: *Estudio para babuino* (1953), *Mono* (1955) y *Estudio para chimpancé* (1957). El primero de estos cuadros es el más expresivo de los tres. En él, un mono babuino, que miramos de espaldas, gira su cabeza de la cual lo único reconocible es la boca abierta y los dientes. En la pintura de Bacon perteneciente a la colección del Museo Tamayo, el mono, con la boca abierta y mostrando

was inexhaustible, adding that this theme draws a link between love and destruction.<sup>11</sup>

For his paintings of two people in bed, Francis Bacon referred to Eadweard Muybridge's photographs of wrestlers. As such, there was a de facto association between the erotic scene and the violence of wrestling. Muybridge's images formed part of a scientific study of movement, and he would place a background grid behind his subject as a point of reference for measuring the figure's movement. In Bacon's case, while the structure he depicts may fulfill the function of a bed, in formal terms it in fact bears a closer resemblance to an examination table, making the figures the objects of examination or research.

In other pieces with a similar thematic, Bacon incorporates figures who act as witnesses to the scene being staged on the bed. In *Two Figures* (1953), we as viewers become the witnesses as we are drawn into the painting through the room's spatial composition: we are placed directly in front of the bed, as if inside the room. In his triptych *Two Figures Lying on a Bed with Attendants* (1968), the witnesses are shown on the lateral panels; they are seated as they observe the spectacle. In the case of *Two Figures with a Monkey*, it is the monkey that addresses us as spectators and assigns us the role of witness.

In the 1950s, around the same time that he was beginning to paint coupled figures, Bacon produced a series of paintings that drew on photographs of animals, mainly primates: *Study of a Baboon* (1953), *Monkey* (1955) and *Study for Chimpanzee* (1957). The first is the most expressive of the three, showing a hind view of a baboon with its head turned so that the only recognizable features are its open mouth and fangs. The monkey in the painting in the Museo Tamayo collection is also showing its teeth. This is reminiscent not only of the artist's primate paintings but also of many other pieces—indeed, the open mouth showing teeth is one of the most expressive elements in Bacon's work.

los dientes, nos remite no sólo a las obras en las cuales el artista plasmó a estos animales, sino también a otras obras del artista, en las que la boca abierta y dentada es uno de los elementos más expresivos de su pintura.

En 1945, cuando el influyente antropólogo y escritor francés Georges Bataille vio el cuadro *Tres estudios para figuras a la base de la crucifixión* en una exposición de Francis Bacon en la galería Lefebvre en París, las bocas dentadas de los personajes le impactaron tanto que escribió para la revista *Documents*:

En grandes ocasiones la vida humana es concentrada bestialmente en la boca, la ira provoca apretar los dientes, mientras el terror y sufrimiento atroz hacen de la boca el órgano de llanto.<sup>12</sup>

La boca del primate es, en *Dos figuras con un mono*, el elemento más expresivo a partir del grito. Para otros autores, como el filósofo francés Gilles Deleuze, la boca es el orificio por el que el cuerpo completo escapa,<sup>13</sup> que se manifiesta en la fórmula si "la boca es propiedad del sujeto, el grito es su expresión."<sup>14</sup>

Esta exteriorización encerrada en el grito se encuentra en algunas pinturas que Tamayo realizó entre 1948 y 1955, como *Atormentado* (1949) o *Terror cósmico* (1954). Como si a través del grito pudiera revelar una serie de sentimientos que no logran racionalizarse.

El grito o las bocas abiertas y dentadas son un recurso constante de la obra de Bacon, no sólo cuando se trata de la representación de animales, sino también en sus representaciones de cabezas y figuras humanas. De nuevo la fotografía vuelve a aparecer como el recurso que nutre la obra de éste artista, y una imagen fija de la película *El acorazado Potemkin*, del cineasta ruso Sergei Eisenstein, sirvió de modelo para estas representaciones. El grito devela dolor y angustia, enojo, pero también puede denotar placer, lo cual lo

In 1945, when the influential French anthropologist and writer Georges Bataille saw Bacon's *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* at a solo show at the Lefebvre Gallery in Paris, the figures' toothed mouths made such an impact on him that he wrote in the magazine *Documents*, "On great occasions, human life is bestially concentrated in the mouth: anger causes one to gnash one's teeth, heinous terror and suffering make the mouth the organ of agonizing cries."<sup>12</sup>

In *Two Figures with a Monkey*, the primate's mouth is the most expressive element, beginning with its scream. For other authors, such as the French philosopher Gilles Deleuze, the mouth is the aperture through which the body as a whole escapes,<sup>13</sup> something that is also expressed in the formula "the mouth is the property of a subject; the scream it's expression."<sup>14</sup>

This exteriorization enclosed in a scream may be found in some of Tamayo's paintings from between 1948 and 1955, such as *Tormented* (1949) and *Cosmic Terror* (1954), as if crying out were the only way to reveal a series of emotions that cannot be rationalized.

The scream and the open, toothed mouth are constant themes in Bacon's work, not only in his representations of animals, but also in those of human figures and heads. Once again, photography emerges as the technique that nourishes the work of this artist. A still from Russian filmmaker Sergei Eisenstein's *The Battleship Potemkin* was a model for some of these paintings. The scream expresses pain, anguish, anger, but can also denote pleasure, making it an ambiguous expression that may be subjected to multiple interpretations.

Bacon's importance lies in his expressive power and his ability to question the subject matter of his era, but also in the connections he drew between photography and painting during the latter half of the twentieth century.

vuelve un gesto ambiguo, susceptible de múltiples lecturas.

La importancia de Bacon radica en su capacidad de expresión, de generar cuestionamientos en torno a temáticas de su época, pero también por la relación que establece entre la fotografía y la pintura durante la segunda mitad del siglo XX.

1. Michel Archimbaud, *Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, Londres, 1999, p. 77.

2. Asa Briggs y Patricia Clavin, *Modern Europe: 1789–Present* Harlow, Essex: Pearson Education Limited, 2003, 401.

3. Margaret Garlake, *New Art New World*, New Haven: Yale University Press, 1998, 5.

4. Frances Spalding, *British Art since 1900*, Londres/ Nueva York: Thames and Hudson, 1986, 141.

5. Véanse los trabajos de Frances Spalding y Alistair Hicks.

6. Este término fue usado por los críticos de la época para referirse a los artistas cuya obra se identificaba con la naturaleza; entre estos artistas se encontraban John Minton, Graham Sutherland y Keith Vaughan. Ver: Frances Spalding, *Ibidem*, 133.

7. Sin embargo, podemos subrayar que la mayoría de los trabajos de estos artistas son de corte figurativo y que algunos de ellos trabajaron el cuerpo humano como tema principal en muchas de sus obras, como es el caso de Bacon, Freud y Minton.

8. La exposición fue organizada por Fernando Gamboa, director del MAM y amigo cercano de Rufino Tamayo, quien además era quien le aconsejaba qué obras adquirir para su colección.

9. De una conversación con Juan Carlos Pereda.

10. En el cuadro de 1953 las “dos figuras” corresponden a dos cuerpos masculinos en una cama, si recordamos que en esa época la homosexualidad todavía era un delito en varios países, incluyendo el Reino Unido, no sorprende la ambigüedad del título.

11. David Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona. Ediciones Polígrafa, 1977, 76.

12. Citado en: Frances Spalding, *Op cit*, 146.



*Translated by Michelle Suderman.*

1. Michel Archimbaud, *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*, London: Phaidon, 1999, 77.
2. Asa Briggs and Patricia Clavin, *Modern Europe: 1789–Present* Harlow, Essex: Pearson Education Limited, 2003, 401.
3. Margaret Garlake, *New Art New World* New Haven: Yale University Press, 1998, 5.
4. Frances Spalding, *British Art since 1900* London/New York: Thames and Hudson, 1986, 141.
5. See the works of Frances Spalding and Alistair Hicks.
6. This term was used by critics of the time to refer to artists whose work identified closely with the natural world, including John Minton, Graham Sutherland and Keith Vaughan. See: Frances Spalding, *ibid.*: 33.
7. However, it should be pointed out that most of the work by these artists was figurative, and several of them took the human body as a central theme of much of their production—Bacon, Freud and Minton, for example.
8. The show was organized by Fernando Gamboa, director of the Museum of Modern Art and a close friend of Rufino Tamayo, who advised him on what works to acquire for the collection.
9. From a conversation with Juan Carlos Pereda.
10. The two figures in this work are in fact two men in bed together. The title's ambiguity is not surprising given the fact that homosexuality was still illegal in many countries in 1953, including the United Kingdom.
11. David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon* (New York: Thames and Hudson, 1988).
12. Cited in Frances Spalding, *op. cit.*: 146.
13. Gilles Deleuze, "The Body, the Meat and the Spirit: Becoming Animal," HYPERLINK "<http://members.optusnet.com.au/~robert2600/fbacon.html>" <http://members.optusnet.com.au/~robert2600/fbacon.html>, (accessed May 11, 2010).
14. Nick Millet, "The Fugitive Body: Bacon's Fistula," in Andrew Benjamin, ed., *The Body*, special issue of *Journal of Philosophy and the Visual Arts* (London: Academy Editions, 1993): 41.

# Lilia Carrillo, Sin título, 1973

María Minera

La superficie inquieta del cuadro de Lilia Carrillo —el último que terminó en su vida— es muy parecida al arroyo que describe Paul Claudel en uno de sus poemas japoneses,<sup>1</sup> como “menos espejo que estremecimiento”. En efecto, al agua que corre —que se estremece— le está negada por completo la suerte del lago; lo suyo son los destellos, no el plácido reflejo especular. Así también la pintura de Carrillo evade, cual arroyo, la imagen en reposo, la imagen exacta. Pero tampoco se trata simplemente de una imagen en movimiento (aunque tiene algo de movediza). Quizá ni siquiera sea una imagen con toda propiedad (porque no es apariencia de nada más que de sí misma); o, en todo caso, es una imagen que, como al agua agitada, no le interesa guardar semejanza alguna con el mundo. A diferencia de las imágenes/reflejo, que tienden, apacibles, a concretarse, lo que aquí vemos es pura potencia (en el sentido de lo que está en calidad de posible y no en acto), puro estremecimiento. Su única constante es la contradicción (la ironía, diría Friedrich Schlegel): esa zona en la que algo empieza a definirse o, tal vez, a indefinirse (¿cómo saberlo?). Para Heidegger la palabra es *Gelassenheit* (cuya traducción sería una combinación de los términos “dejarse ir” y “dejar ser”): “el espíritu de disponibilidad ante Lo-que-es nos permite dejar con tranquilidad que las cosas sean en toda su perplejidad y su enigma”. Eso es exactamente lo que hace Carrillo con la pintura —ésta, en particular— : la deja manifestarse en su perpetuo vaivén. El papel de la artista aquí es ausentarse; como en los ejercicios surrealistas: se trata de silenciar la conciencia (que selecciona; que busca la imagen nítida, familiar), en provecho de la mano que pinta (que no busca nada más que soltarse).

# Lilia Carrillo, Untitled, 1973

María Minera

The restless surface of this untitled work by Lilia Carrillo—the last painting she completed in her lifetime—closely resembles the stream that Paul Claudel describes in one of his Japanese poems<sup>1</sup> as “not so much a mirror as a tremor.” Indeed, running water, shivering water, is denied the lake’s destiny—its lot is to glitter and sparkle, not to placidly reflect. And like a stream, Carrillo’s painting avoids images at rest, precise images. But neither is it simply an image in movement (though there is a certain mobility to it). Perhaps it is not even an image per se (because it doesn’t look like anything but itself). Perhaps it is an image that, like agitated water, has no interest in bearing any resemblance to the world. Unlike reflective images, which tend to passively take concrete shape, what we see here is pure power (in the sense of that which is potential and not active), pure vibration. The only constant thing is contradiction (irony, Friedrich Schlegel would call it): that zone where something begins to be defined, or perhaps, to become undefined (how would one ever know?). For Heidegger the term is *Gelassenheit* (which combines different meanings such as yielding and acceptance): “the spirit of *disponibilité* [availability] before What-Is which permits us to let things be in whatever may be their uncertainty and their mystery.” This is precisely what Carrillo does with painting, and with this painting in particular: she allows it to show itself in its perpetual back-and-forth movement. The artist’s role here is to absent herself from the work. As in the Surrealist exercises, it is a question of quieting the conscious mind (which actively chooses, which seeks out the clear, familiar image) to the benefit of the hand that paints (which seeks only to let go).

La abstracción a la que recurre Carrillo (un lirismo que no cesa, por así decirlo) se distingue de otros modos abstractos —por ejemplo, el geométrico— por su indecisión; o, mejor: su decisión de no decidir nada previamente. En una pintura de Mondrian, puede no haber la menor semejanza con el mundo, pero sí hay, innegablemente, una dirección, un plan: el uso de unos colores y no de otros; la presencia de líneas que jamás titubean; los espacios en blanco delimitados con gran precisión, hablan de una toma inequívoca de decisiones. En Carrillo lo que hay es un cúmulo de impulsos diversos, discordantes:

*Do I contradict myself?  
Very well, then, I contradict myself;  
(I am large—I contain multitudes.)*<sup>2</sup>

Contener multitudes. Mantenerse en la perenne irreconciliación. Eso es lo que John Keats llamaba capacidad negativa: ser “capaz de permanecer en la incertidumbre, en el misterio, en las dudas, sin la irritante persecución de los hechos y la razón”. Para el poeta, la idea, de nuevo, es hacerse a un lado para dejar que actúe la imaginación: “porque lo que ella reconoce como bello, es: aunque no hubiera existido antes”. Al igual que los poemas de Keats, la obra de Carrillo está plagada de paradojas (“Fair and foul I love together”; “Dancing music, music sad, / Both together, sane and mad”<sup>3</sup>). Una pincelada que va hacia arriba es sorprendida por otra que prefiere bajar; la voluntad de concentración es puesta en duda por un ánimo disgregador; la sombra se llena de luz, el vacío de sustancia. De hecho, lo que es esencial a la abstracción lírica es que está siempre en busca de una alternativa: “es esto pero también podría ser lo otro”. Sus elecciones no están definidas por aquello que eligen, sino por el hecho mismo de elegir, de afirmar una posibilidad, aunque sea




---

Lilia Carrillo  
*Sin título*, 1973 / Técnica  
 mixta sobre tela / 132.3 ×  
 187.7 cm / Colección Museo  
 Tamayo, INBA-Conaculta

Carrillo's abstraction (an incessant lyricism, as it were) is distinct from other abstract modes—for example, geometricism—because of its indecision, or more accurately, its decision to not decide anything ahead of time. A painting by Mondrian may bear no resemblance to the real world, but there is undeniably a direction, a plan: the use of certain colors and not others; the presence of lines that never hesitate; the neatly outlined white spaces. . . all of these things speak of unequivocal decision-making. What we find in Carrillo is an accumulation of diverse, discordant impulses:

*Do I contradict myself?  
 Very well, then, I contradict myself;  
 (I am large—I contain multitudes.)<sup>2</sup>*

momentáneamente. Así es la lógica de composición que opera en esta obra: una lógica que construye dudando.

*La confusión es caótica sólo cuando puede dar vida a un mundo nuevo.*<sup>4</sup>

Los sobresaltos, los peñascos, las durezas que vemos son el resultado de este combate de fuerzas que operan sin descanso. Velos, capas, empastes, salpicaduras: todo es, no obstante, puesto al servicio de un lenguaje que fluye y se renueva a cada tanto (es lenguaje que quiere correr, como el arroyo). La escritora Josefina Vicens, amiga de Lilia Carrillo, decía que la pintora en su trabajo “estaba como en un sitio sagrado, en un capelo de silencio. No se enteraba de nada”. Nos la podemos imaginar perfectamente así: sumida en la tarea de *dejarse ir* y de *dejar crecer* las formas. Ya lo dijo Gaston Bachelard: “ningún arte es más manifiestamente creador, que la pintura”. La escultura nace a partir de una materia dada (ya sea la piedra, que habrá que labrar, o el barro, que moldear), la pintura no; la pintura surge de la nada: del lienzo vacío (y cabe decir aquí que para Carrillo el comienzo desde cero, desde el blanco absoluto, era una condición irrenunciable). El color es entonces la verdadera fuerza creadora. Y en la obra de nuestra pintora esto es casi tangible: el color se constituye en materia que por oleadas va cubriendo la superficie. El color tiene aquí una profundidad, una densidad, que le permite desarrollarse, como diría el filósofo, “en una dimensión de intimidad y en una dimensión de exuberancia a la vez”. Trazos profundos, brochazos enérgicos, vastos campos de color conviven con miniaturas: puntos, gotas, marcas casi imperceptibles. Uno pensaría que sus formas son orgánicas y sin embargo nada más apartado de la naturaleza (tendiente siempre a la simetría) que esta masa amorfa a punto de explotar. Vemos un árbol, por ejemplo: “siempre la misma hoja”, nos dice el poeta

To contain multitudes. To remain in eternal irresolution. This is what John Keats called Negative Capability: "to remain in uncertainty, mystery and doubt, not anxious in an exacerbated way to arrive at the facts and reason." For the poet, the idea is once again to step aside and allow imagination to do its work because "what the imagination seizes as beauty must be truth—whether it existed before or not" ("Fair and foul I love together;" "Dancing music, music sad, / Both together, sane and mad").<sup>3</sup> An upward brushstroke is caught unawares by a downward one; concentration is broken by a disintegrating spirit; shadow fills with light, emptiness with substance. Indeed, the essential thing about lyrical abstraction is the fact that it is always looking for an alternative: it is this but it could also be that. Its choices are not defined by what is chosen, but by the very act of choosing, of embracing a possibility if only for a moment. That is the compositional logic operating in this piece: a logic that builds by doubting.

*Confusion is chaotic only when it can give rise to a new world.*<sup>4</sup>

The bumps, peaks and jolts we see are the result of that clash of forces that continue without cease. Glazing, layers, impasto, spattering; but all placed in the service of a language that flows and is periodically renewed (language wants to run like water in a stream). The writer Josefina Vicens, a friend of Lilia Carrillo's, used to say that the painter at work "seemed to be in a sacred space, in a glass bell of silence. She wasn't aware of anything else." It is easy to imagine her that way: engrossed in the task of *yielding* and *accepting* how the forms grew. As Gaston Bachelard once stated, "There is no art more manifestly creative than painting." Sculpture emerges from a given material (whether it be stone, which must be carved, or clay which must be molded), but not so painting. Painting

Francis Ponge, "siempre el mismo modo de desplegarse, y el mismo límite; siempre las hojas simétricas a ellas mismas, isimétricamente suspendidas!" Eso aquí no se ve; aquí no hay siemres, ni nuncas. Hay, más bien: a veces, por momentos. Y aunque también hay un todo, inevitable (en algún momento el cuadro ha de darse por terminado), los fragmentos predominan. Como si se tratara de geografías remotas, de microclimas, cada centímetro de esta pintura parece poseer un carácter propio; cada región, un temperamento distinto (baste observar, si no, la esquina superior izquierda del lienzo: ese rosa intenso, ¿a qué responde?) Su "unidad", sin embargo, refleja la idea de Schlegel sobre las cosas, no como una totalidad, sino como "universalidad caótica de instancias infinitamente opuestas". No hay que dejarse engañar por las tiras cómicas que alcanzan a asomarse entre las nebulosas de color: no están ahí para comunicar un mensaje oculto (en cuanto a la comunicación se refiere, el artista que está, como Carrillo, en proceso de descubrir algo, se muestra, por lo menos, intolerante); su función es ironizar, al poner en juego una textura nueva, ajena a la que producen los pigmentos.

*Où je croyais me souvenir  
Je ne voulais qu'un peu de sel  
Me reconnaître et repartir.*<sup>5</sup>

Reconocerse y volver a partir; ese es el motor de esta pintura: por un instante, parecerse a sí misma, pero sólo para retomar el camino de la duda: del estremecimiento. Una vez más.

1. También conocidos como diálogos, reunidos en *El pájaro negro bajo el sol naciente*.

2. ¿Me contradigo? / Pues bien, me contradigo; / (Soy inmenso: contengo multitudes.) Walt Whitman, *Canto a mí mismo*.



emerges from nothing: from the blank canvas (and here it bears noting that for Carrillo, starting from nothing, from absolute and pristine whiteness, was an absolute condition of her work). So color becomes the true creative force. And that becomes almost tangible in the work of this painter: color is constituted in matter which covers the surface in waves. Color here has a profundity, a density, which allows it to develop, in the philosopher's words, "into a dimension of intimacy and a dimension of exuberance at one and the same time." Deep lines, energetic strokes, vast color fields exist alongside miniatures: dots, drips, nearly imperceptible marks. The forms appear organic, yet there is nothing further from the natural world (which always tends toward symmetry) than this amorphous mass that is about to explode. We see a tree, for example: "Always the same leaf," says the poet Francis Ponge, "always the same way of unfolding, the same limit, always symmetrical leaves, symmetrically suspended!" This is not seen here; here there is no such thing as "always" or "never." What does exist is "sometimes," "now and again." And though there is also an inevitable whole (the painting has to be considered finished at some point), fragments predominate. As if it were made up of remote geographies, microclimates, every centimeter of this painting seems to have a character of its own; each region, a distinct temperament (if that doesn't describe the intense pink color in the upper left-hand corner, what does?). However, its "unity" reflects Schlegel's idea of the whole of things being not a totality, but rather a "chaotic universality" of infinitely opposing stances. We cannot let ourselves be fooled by the comic strips that can be glimpsed among the nebulae of color: they aren't there to communicate a hidden message (in terms of communication, an artist like Carrillo, who is in the process of discovering something, at least shows herself to be intolerant). Rather, their function is to ironize, to bring into play a new texture, one removed from the texture created with paint.

3. Fragmentos del *Canto a los opuestos*, de Keats: "Lo pulcro y lo inmundo, me gustan juntos"; "Música para bailar, música para llorar, / Así van juntos, loco y cuerdo".

4. Caótico tiene aquí para Schlegel un sentido de "agilidad eterna", de "abundancia".

5. Edmond Vandercammen, *La porte sans mémoire*: "Donde creía recordar / Sólo quería un poco de sal / Reconocerme y volver a partir".

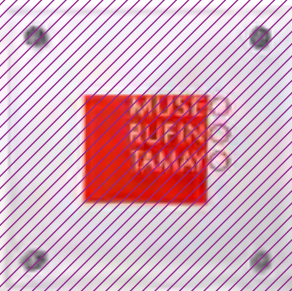
*Où je croyais me souvenir  
Je ne voulais qu'un peu de sel  
Me reconnaître et repartir.*<sup>5</sup>

To recognize oneself and be on one's way: that is the driving force behind this painting. To resemble oneself for a moment, only to return once again to the path of doubt, of tremor.

*Translated by Michelle Suderman.*

1. Also known as dialogues, compiled in *L'Oiseau noir dans le soleil levant*.
2. Walt Whitman, *Song of Myself*.
3. Fragments from John Keats, *A Song of Opposites*.
4. By chaotic, Schlegel means a sense of "eternal agility" and "abundance."
5. Edmond Vandercammen, *La Porte sans mémoire*: "Where I thought I was remembering / I wanted only a little salt / To recognize myself and be on my way."

# AYER





**YESTERDAY**

# La barriga del pichón — al descubierto

Daniela Pérez

*La exposición Hacia la barriga de un pichón se presentó en el Museo Tamayo del 17 abril al 22 de agosto de 2010, como parte de Acercamientos al acervo.*

*Incluyó obras de los siguientes artistas: Kenneth Armitage, Frank Auerbach, Seymour Boardman, Marcelo Bonevardi, Claudio Bravo, Rafael Canogar, Enrico Castellani, Lynn Russell Chadwick, Eduardo Chillida, Giorgio de Chirico, Christo, Rafael Doniz, Jean Dubuffet, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Hans Heinrich Ernst Hartung, Barbara Hepworth, Luisa Lambri, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Conrad Marca-Relli, Marino Marini, Eduard Micus, Joan Miró, Giuseppe Rivadossi, Wojciech Sadley, David Rowland Smith, Saul Steinberg y Rufino Tamayo. La curaduría de la exposición fue comisionada a Raimundas Malašauskas, con los artistas Gintaras Didžiapetris y Rosalind Nashashibi.*



Reproducción de fotografía del archivo de la Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta · 2010

Con el interés de tomar ventaja del momento actual en que nos encontramos, al haber armado, presentado, recorrido y experimentado la exposición *Hacia la barriga de un pichón*, lo que encontrarás a continuación es un relato informal que busca rescatar y compartir algunos fragmentos que formaron parte del proceso de gestación del primer proyecto de la serie de exposiciones —Acercamientos al acervo— del Museo Tamayo.<sup>1</sup> En aquella ocasión, la exposición se llevó a cabo a partir de un proceso curatorial particularmente orgánico, tanto en la etapa de organización como en la de su presentación.

# The Belly of a Dove— Exposed

Daniela Pérez

*Into the Belly of a Dove* was presented at the Museo Tamayo from April 17 to August 22, 2010, as a part of the exhibition series *Activating the Collection*.

*It included artworks by: Kenneth Armitage, Frank Auerbach, Seymour Boardman, Marcelo Bonevardi, Claudio Bravo, Rafael Canogar, Enrico Castellani, Lynn Russell Chadwick, Eduardo Chillida, Giorgio de Chirico, Christo, Rafael Doniz, Jean Dubuffet, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Hans Heinrich Ernst Hartung, Barbara Hepworth, Luisa Lambri, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Conrad Marca-Relli, Marino Marini, Eduard Micus, Joan Miró, Giuseppe Rivadossi, Wojciech Sadley, David Rowland Smith, Saul Steinberg and Rufino Tamayo. Raimundas Malašauskas curated the exhibition in collaboration with the artists Gintaras Didžiapetris and Rosalind Nashashibi.*



Imagen de archivo de la colección del Museo Tamayo, INBA-Conaculta, patio de esculturas

Wanting to take advantage of the moment in which we find ourselves after having organized, presented, walked through and experienced the show entitled *Into the Belly of a Dove*, what you will find here is an unassuming attempt to review certain parts of the process of creating the first in a series of exhibitions at the Museo Tamayo entitled “Activating the Collection.”<sup>1</sup> This time around, the show followed a particularly organic curatorial process in both its stages of organization and presentation.

For you readers who have not seen the show, it might be interesting if I recap some of its features. In terms of exhibition design, the show’s architecture consisted of a scaled-down version of

PÁGINAS SIGUIENTES / FOLLOWING SPREADS

Vista de la exposición *Hacia la barriga de un pichón* / Foto: Ramiro Chaves







Si no tuviste oportunidad de visitar la exposición, vale la pena recapitular aquí algunas de sus características. Museográficamente, la arquitectura de la exposición consistió en una versión reducida del espacio de exhibición localizado en la parte este del museo, el cual, desde principios de año, se encuentra cerrado temporalmente debido al proyecto de ampliación arquitectónica del inmueble.<sup>2</sup> Es decir, en la sala donde se presentó *Hacia la barriga de un pichón* se comprimieron (a proporción de 1:4) las seis salas del lado este. Fue tan drástica la reducción de escala, que los muros parecieran formar un laberinto. El nivel de intimidad que provocó ese laberinto lanzó un augurio de buen comienzo para los acercamientos por venir.

De manera paralela al juego de escalas realizado en la museografía, conceptos como el de apariencias, entrañas y destinos fueron ejes temáticos en la exposición. Estas ideas propiciaron intercambios fundamentales entre lo exhibido en salas: 27 obras originales que datan de mitad del siglo XX hasta hoy en día; siete imágenes fotográficas, facturadas a semejanza de aquellas que están en los archivos de documentación del acervo sobre exposiciones pasadas (en este caso, sin embargo, se fotografiaron premeditadamente variaciones de la exposición actual); un documental sobre Rufino Tamayo; y un par de objetos provenientes de una institución vecina

(los cuales mencionaré más adelante). A continuación, el recuento de los hechos.

### Hoy

Como parte del proceso abierto de *Hacia la barriga de un pichón*, esta tarde se integrarán a la exposición tres pequeñas reproducciones de la serie fotográfica *Sin título (Casa Barragán)*, 2005, de la artista Luisa Lambri.<sup>3</sup> La artista italiana, quien realizó y facilitó estas imágenes en un tamaño considerablemente menor al original,<sup>4</sup> fue involucrada en una de las conversaciones principales que dieron forma a la exposición. La conversación a la que me refiero trató sobre las variaciones interpretativas a partir de diversos archivos en el acervo (oficiales y extraoficiales), en los que aparecen obras de la colección como, por ejemplo, una escultura de Lynn Chadwick reproducida en una fotografía grande montada sobre madera y que casualmente fue a parar en el taller de carpintería del museo, en contraste con una pequeña imagen de registro documental de la misma obra en las carpetas de archivo, en el contexto de una exposición que se llevó a cabo en el museo. La importancia de referirse a esa diversidad de documentos de registro tiene que ver con las posibles visiones sobre una misma obra, las cuales se generan al enfrentarse a tales documentos del pasado; por lo tanto, la exposición destaca mediante la puesta en escena de las obras de arte: las propias entrañas de la institución.

the exhibition space in the museum's eastern wing, which has been closed for remodeling and expansion since the beginning of this year.<sup>2</sup> In other words, in the gallery where *Into the Belly of a Dove* was shown, the east wing's six galleries were compressed at a scale of 1:4. The scaling-down was so drastic that the walls seem to form a maze. This maze led to a level of intimacy that seemed like a good omen insofar as future associations were concerned.

In parallel to the exhibition design's play of scale, concepts such as outer appearances, inner nature and destiny were some of the show's core topics. These ideas spark fundamental exchanges between what was displayed in the galleries: twenty-seven original works that date from the last sixty years, a documentary on Rufino Tamayo, seven photographs—made to look like those of past exhibitions that are in the museum's documentary archives, though in this case, it is former layouts of the current exhibition that were photographed—and a few objects (which I will describe later) lent to us by a neighboring institution. Following, is a recounting of the facts.

### Today

As part of *Into the Belly of a Dove's* open-ended process, this afternoon, three small-scale reproductions of Luisa Lambri's *Untitled (Barragán House)* photo series from 2005 will be added to



Postal  
Imagen cortesía de RDO, 2006

the show.<sup>3</sup> The Italian artist who printed these pictures considerably smaller than she originally did,<sup>4</sup> was involved in one of the principal discussions that lent the exhibition its shape. The conversation I am referring to dealt with interpretative variations based on the different (official and extra-official) documents in the museum's archives that depict works from the collection, such as a sculpture by Lynn Chadwick, for instance, reproduced in a large-scale





Hoy, en unos momentos más, instalaremos en salas la representación de la obra de Lambri, se colocarán las reproducciones fotográficas miniatura dentro de una diminuta sala que se encuentra dentro del laberinto de *Hacia la barriga de un pichón*. Así que para cuando tú leas estas líneas, las reproducciones de esa serie fotográfica ya habrán sido exhibidas e incluso desmontadas. Además, la sala donde se presentó *Hacia la barriga de un pichón*, seguramente estará reconfigurada por la nueva museografía de la siguiente exposición.

### **Principios de mayo 2010**

Nuestros tres invitados, el curador Raimundas Malašauskas, y los artistas Gintaras Didžiapetris y Rosalind Nashashibi, encargados de conceptualizar en conjunto *Hacia la barriga de un pichón*, partieron finalmente a sus ciudades de residencia, París, Vilnius y Turín, respectivamente. Su regreso fue bastantes días después de lo previsto. La gran nube generada por las cenizas del volcán islandés Eyjafjöll había dilatado su partida de la Ciudad de México. A diferencia con las estancias relativamente cortas de nuestros invitados del extranjero —viajes breves por cuestiones presupuestales y compromisos laborales— de pronto, nos hicimos de más tiempo para convivir con ellos y con sus ideas, para recorrer la

exposición e ir evaluando y modificando la experiencia.<sup>5</sup>

### **Alrededor del 12 de abril, mismo año**

Días antes de inaugurar la exposición, recibimos en condición de préstamo temporal de nuestro vecino, el Museo Nacional de Antropología e Historia, un par de macetones y ceniceros. Diseñados por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, estos icónicos objetos fueron colocados alrededor de los muros de la exposición, señalando sutilmente el adentro y el afuera de la museografía. Sugieren al espectador descubrir poco a poco los distintos lados del laberinto, así como las diferentes versiones de las obras y las salas aquí reinterpretadas y traducidas como las matrioskas —aquellas muñecas rusas de madera que se abren por la mitad y que albergan en su interior una nueva muñeca en escala menor, y ésta a su vez a otra, y aquella última a su vez a otra más.<sup>6</sup>

### **Días antes**

Durante el montaje de la exposición —ese momento de acomodo y reacomodo de objetos en el museo— se tomaron fotografías de ciertas obras de arte y vistas de la instalación que a final del proceso no se incluyeron o quedaron en *Hacia la barriga de un pichón*. Una selección de esas imágenes fue incluida en el montaje final, y así presentando el registro de un entorno pasado pero

photograph mounted on wood stored in the museum's carpentry workshop, in contrast to a small photographic record in a folder in the archives of the same piece in the context of a show at the museum. The importance of referring to this wide range of records has to do with the possible ways of looking at one and the same piece, which are generated when we confront these documents of the past; thus, by putting works of art in a kind of *mise-en-scène*, the show displays the institution's own bowels or inner workings.

Today, in a few minutes, we will be installing the reproductions of Lambri's work in the galleries; the small reprints will be placed in a tiny gallery inside the maze of *Into the Belly of a Dove*. So by the time you read this, this series of photographs will have been shown and might even have already been taken down. Moreover, the layout of the space where *Into the Belly of a Dove* is presented is sure to change in the next show's exhibition design.

### **Early May 2010**

Our three guests, curator Raimundas Malašauskas, the artists Gintaras Didžiapetris and Rosalind Nashashibi, entrusted with conceptualizing *Into the Belly of a Dove*, finally went back to the cities where they live—Paris, Vilnius and Turin, respectively. They left several days later than expected. The huge cloud

of ash belched out by Iceland's Eyjafjöll volcano postponed their departure from Mexico City. Unlike on other occasions, when our foreign guests have stayed for a relatively short time given our budget limitations and their own professional commitments, all of a sudden, we had more time to spend with them and their ideas, to walk through the show and evaluate and modify that experience.<sup>5</sup>

### **Around April 12, Same Year**

Days before the show opened, we received a set of large flowerpots and ashtrays on temporary loan from our neighbor, the Museo Nacional de Antropología e Historia. Designed by architect Pedro Ramírez Vázquez, these iconic objects were placed next to the walls forming the show's perimeter, subtly outlining the exhibition design's inside and outside. These objects led spectators to gradually explore the maze's different sides, as well as the different versions of the pieces and galleries reinterpreted and transposed, like Russian matryoshka dolls of decreasing size nestled one inside the other.<sup>6</sup>

### **Days Before**

While we hung the show, arranging and rearranging objects in the museum, we took photographs of certain artworks, as well as installation views, that did not end up featuring in *Into the Belly of a Dove*. A selection of these images was







aún abierto a infinitas y perdurables interpretaciones. Con el afán de traer a la contemporaneidad otra imagen del pasado, promocionamos la exposición con una imagen que es en sí una nueva toma de una fotografía encontrada en el archivo del museo, donde el público aparece admirando *La mia casa (1974)* de Giuseppe Rivadossi, escultura central en *Hacia la barriga de un pichón*.

### En enero

El título de la exposición se determinó primero en inglés, pues era el idioma de correspondencia entre los participantes. Luego de intensas charlas sobre las posibles variantes del título en su traducción al español, quedó *Hacia la barriga de un pichón*. Lo elegimos por las referencias que ese conjunto de palabras tiene con rituales y ceremonias antiguas como la aruspicia, en las que se sacrifican animales y se hacen incisiones en el cuerpo para examinar sus órganos y entrañas, y así predecir.

1. En la página 30 de esta revista se encuentra una descripción de la muestra actual con un proyecto artístico de Jorge Méndez Blake y la curaduría de Daniela Pérez.

2. Actualmente, el Museo Tamayo pasa por un proceso de ampliación dirigido por el arquitecto Teodoro González de León. Este número de Rufino incluye una entrevista en la página xxx en la que se habla acerca del proyecto.

3. Tres de estas cinco fotografías de Lambri —imágenes de ventanas abiertas, tomadas en Casa Barragán en México, D.F. fueron adquiridas en 2009, gracias al apoyo de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C., para formar parte de la colección del Museo Tamayo.

4. Las dimensiones originales de cada fotografía son de 86 x 96 cm. Las dimensiones de las reproducciones reducidas son de 21.5 x 24 cm.

5. Durante esos días, se estableció un productivo intercambio de ideas entre nuestros invitados y los equipos de diseño, educación, y curaduría del museo, así como con el público visitante. De ahí que se hicieran pequeños pero fundamentales ajustes en la exposición para propiciar una experiencia de *Hacia la barriga de un pichón* más placentera. Algunos de los ajustes que implementamos están relacionados al tema de la información básica de las obras que se proporciona al público, por ejemplo, en cédulas. En la búsqueda por marcar un paralelo entre el proceso curatorial y el foto-cinematográfico, se instaló inicialmente un monitor en el que a manera de loop corren los datos básicos de todas las obras que formaron parte del proceso de la exposición. Esto, aunado a la falta de información detallada de cada obra en el mapa-guía de la exposición, nos llevó a proponer y hacer otro mapa con datos completos de las obras que se exhibían, pero manteniendo la idea del mapa heterotópico: con indicaciones de la proveniencia de los muros reducidos en relación con la arquitectura y el plano general del museo, su actual configuración y un esquema de obras instaladas dentro de esa configuración.

6. Las matrioskas en su configuración se adaptan a un espacio cada vez más reducido; lo mismo podríamos pensar, ha ocurrido en el Museo Tamayo en distintas ocasiones: cuando el proyecto arquitectónico original se tuvo que adaptar a un terreno reducido para su construcción en el Bosque de Chapultepec, así como ahora, cuando el espacio expositivo se ha reducido considerablemente de manera temporal, debido al proyecto de expansión: para crecer hay que encogerse.



included in the final montage, displaying the record of an environment that no longer exists but is still open to infinite, enduring interpretations. With the desire to bring another image of the past into the present, we advertise the show with an image that is a new shot of a photograph found in the museum's archives, in which the public gazes admiringly at Giuseppe Rivadossi's *La mia casa* (1974), the central sculpture in *Into the Belly of a Dove*.

### In January

We first decided on the title of the exhibition in English, since it was the language that organizers and participants used in correspondence (this was followed by intense conversations about variations on the title's Spanish translation). We chose *Into the Belly of a Dove* for its reference to ancient rituals or ceremonies involving haruspicy, in which animals were sacrificed and their bodies cut open so their organs and entrails could be examined to divine future events.

*Translated by Richard Moska.*

1. An article on p. 31 of this issue describes the current project by artist Jorge Méndez Blake and curator Daniela Pérez.

2. Currently, the Museo Tamayo is undergoing an expansion process overseen by architect Teodoro González de León (interviewed about the project on p. xx of this issue).

3. Three of Lambri's series of five photographs—pictures of open windows taken at Luis Barragán's house in Mexico City—were purchased in 2009 by the Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. for the Museo Tamayo's permanent collection.

4. The original photographs measure 86 x 96 cm each; the reproductions measure 21.5 x 24 cm.

5. Over those days, a productive exchange of ideas took place between our guests and the museum's teams of designers, curators and educators, as well as the visiting public. This led us to make subtle yet fundamental adjustments to the show in order to create a more enjoyable experience of *Into the Belly of a Dove*. Some of the changes we made are related to the topic of basic information about the works provided to the public—title cards, for instance. Trying to establish a parallel between the curatorial process and the photographic and filmic process, we initially installed a monitor that displayed, as a loop, the basic information about all the works that had formed part of the show's process. This, added to the lack of detailed information about each piece on the show's map-guide, led us to propose and make a new map with complete information about the works shown, without abandoning the idea of the heterotopic map: indicating the location of the original walls in terms of the museum's architecture and general floor plan, and a diagram of the pieces installed in the present layout of smaller-scale walls.

6. Matryoshkas are made to adapt to an increasingly smaller space; we could think that the same thing has happened to the Museo Tamayo on several occasions: when the original project had to adapt itself to a smaller plot when it was built in Chapultepec Park, and now, when the exhibition space is considerably reduced due to the expansion project—in order to grow you have to shrink.





# Identidades en el tiempo

## Logotipos del Museo Tamayo

La identidad gráfica es un elemento que hace único e irrepetible a una institución. Es algo que por sí solo no es inteligible, necesita ser dotado de una función simbólica y de una función explícita para poder ser entendido. Desde la década de lo setenta, diseñadores gráficos y una comunidad artística influyente hicieron notar que una institución necesita de una identidad gráfica para comunicarse con el exterior y el interior, y así ayudar a constituir su imagen pública.

La motivación principal para comisionar un nuevo logotipo para el Museo Tamayo nace con el interés de marcar pauta a una nueva dirección artística y programación institucional. Parte de estos cambios incluyen, entre otras cosas, la organización y la presentación de exposiciones en series, así como la revisión y activación significativa —a través de proyectos curatoriales y editoriales— de la colección del Museo Tamayo.

Tras la renovación del logotipo del museo en este año presentamos una reseña sobre la historia de la identidad gráfica de este espacio público. El nombre del museo, como se puede observar en las ilustraciones, se adecúa a los tiempos: a veces incluye el nombre de



Rufino; en otras, la categoría de “arte contemporáneo”. Vale la pena notar aquí que el nombre oficial de la institución es Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, y que en la fachada del edificio está inscrito Museo Rufino Tamayo, no obstante la mayoría de la gente en México le dice: “el Tamayo”.

A principios de la década de los ochenta, cuando el Museo Tamayo estaba próximo a inaugurarse, el artista mexicano Rufino Tamayo diseñó un logotipo que consta de dos elementos gráficos: la tipografía y la imagen, misma que resultó de una fusión entre dos caracteres (“m” y “t”, correspondientes al nombre *Museo Tamayo*). La imagen sugiere una mirada, que sería como la representación de un vistazo al museo. La tipografía empleada es Sans Serif, propia del siglo XX: moderna y estable. El trazado es básicamente con

# Identities in Time

## Museo Tamayo's logos

A graphic identity, in the form of a logo or wordmark, is an element that makes an institution unique, one-of-a-kind. It is something unintelligible in and of itself, and needs to be granted an explicit symbolic function in order to be understood. Since the 1970s, graphic designers and an influential art community made people realize that an institution needs a logo to communicate with the outside world as well as internally, and thus help constitute its public image.

The main reason to commission a new logo for the Museo Tamayo was to evince a new stage in the institution's artistic direction and programming. Some of the changes we have implemented include organizing and presenting exhibitions in the form of series, as well as reviewing and activating our permanent collection by means of various curatorial and editorial projects.

This article presents an overview of the history of the museum's logos, including our new one. The museum's name, as can be seen in the illustrations, has adapted itself to the times, sometimes including the name "Rufino" or the category of "contemporary art." We

should mention that the institution's official name is *Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo* (Rufino Tamayo International Contemporary Art Museum), and that "Museo Rufino Tamayo" is written on the building's façade. However, many people in Mexico know it as "el Tamayo".

Mexican artist Rufino Tamayo designed the Museo Tamayo's original logo in the early 1980s, when it opened its doors. It is made up of two elements, text and image, with the latter created by merging two letters (the "M" of *Museo* and the "T" of *Tamayo*). The image suggests eyes, which would represent the spectator inside the museum. The bold sans-serif typeface is characteristic of twentieth century, and employs both angled and sinuous tracing. The composition features warm colors (magenta and ochre) and, though balanced, draws our attention with its left-side image.

In 1986, the Museo Tamayo joined the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) and its national network of museums. The name in its logo was changed to "Museo Rufino Tamayo," incorporating a third word into the design as well as two bars that form a



formas circulares y cuadradas. Es una composición armónica en colores cálidos (magenta y ocre) con mayor peso visual en el primer tercio de la imagen.

En 1986, el Museo Tamayo se integró a la red nacional de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En el logotipo el nombre cambia a *Museo Rufino Tamayo*, y con esta premisa el diseño integra el nuevo nombre en una imagen tipográfica, con una envolvente, es decir, una forma que rodea la imagen. Esto sugiere un espacio habitado u ocupado; es posible que las líneas representen el edificio abierto, libre para transitar. En la composición se percibe ritmo en los caracteres "o", lo cual le proporciona dinamismo dentro de las rectas pronunciadas del diseño del logotipo.

En 1999, el despacho de diseño Taller de Comunicación Gráfica (TCG) fue invitado a desarrollar los materiales gráficos para la nueva iniciativa curatorial con proyectos de arte comisionados a artistas jóvenes. Esta iniciativa titulada SALA 7 fue un 'boom', generando debates críticos y nuevos públicos. El Museo Tamayo no volvió a ser el mismo.

Al poco tiempo, el museo invitó al reconocido diseñador Ricardo Salas, actual director del despacho Frontespizio, a crear una nueva identidad gráfica del museo. El objetivo era que el público identificara a la institución como un lugar en donde se exponía obra de arte



nueva. Su primera propuesta conservó las tres líneas del nombre: "Museo Rufino Tamayo" y continuó con el juego de las "o" al dejar estas letras fuera del cuadro que incluyó para esta nueva identidad. La tipografía que utilizó Salas fue Futura, la cual data de los años 30.

Más adelante, el equipo del TCG hizo modificaciones al logotipo de Salas para adecuarlo al nuevo nombre del museo, a partir de 2000: "Museo Tamayo Arte Contemporáneo". En una primera propuesta, el TCG conservó los cuadrados verde con negro, diseñados por Salas, y con la tipografía Futura agregó la frase descriptiva "arte contemporáneo".

La segunda propuesta del equipo del TCG ya no incluyó dos cuadrados, se conservó sólo uno, en color negro y caladas las letras "MUSE, TAMAY", con el fin de continuar con el juego de las "o".



box around the typography, suggesting a space that is inhabited or occupied. The bars could also represent the building open to the public, inviting visitors in. The composition's "O's" lend it its rhythm, as well as some dynamism to the predominantly rectilinear design.

In 1999, the design firm Taller de Comunicación Gráfica (TCG) was invited to develop the graphic materials for the new curatorial initiative with art projects commissioned to young artists. This initiative, entitled SALA 7, was a boom, giving rise to critical debates and new publics. The Tamayo Museum was never the same again.

Shortly afterwards, the museum invited the well-known designer Ricardo Salas, currently director of the firm Frontespizio, to create a new graphic identity for the museum. The aim was for the public to identify the institution as a place where new works of art were exhibited. His first proposal kept the three lines of the name: "Museo Rufino Tamayo" and continued with the play of the "o's" by leaving these letters outside the square he included for this new identity. The typography Salas used was Futura, which dates from the 1930s.

Eventually, the TCG team made modifications to Salas' logotype to adapt it to the new name of the museum, as of 2000: "Museo Tamayo Arte Contemporáneo." In a first proposal, the TCG kept the green and black squares



designed by Salas, and with the Futura typography added the descriptive phrase "arte contemporáneo."

The second proposal by the TCG team no longer included two squares, only one was kept, in black and with the letters "MUSE, TAMAY," with the aim of continuing with the play of the "o's." Likewise, the phrase "arte contemporáneo" was written in lower case to make the logotype less rigid. From 2000 to 2009 the TCG, headed by Uzyel Karp and Verónica Monsiváis, was in charge of providing the Museo Tamayo with a corporate identity. Fliers, publicity boards, room sheets, wall texts, work index cards, catalogues, billboard, posters for workshops and courses of the museum were designed by TCG.

In 2010 New York City-based design firm Project Projects was entrusted with redesigning the Museo Tamayo's logo, reflecting both the institution's

Asimismo, la frase “arte contemporáneo” se escribió en minúsculas, para hacer menos rígido el logotipo.

De 2000 a 2009, el TCG, con Uzyel Karp y Verónica Monsiváis a la cabeza y su equipo de diseñadores, fue el encargado de dotar de una identidad corporativa al Museo Tamayo. El TCG diseñó volantes, carteleras, hojas de sala, textos de muro, cédulas de obra, catálogos, marquesina, carteles de talleres y cursos, así como todo el material alternativo (botones, etiquetas, papelería, etcétera).

En 2010 el despacho de diseño Project Projects, establecido en Nueva York, rediseñó la identidad gráfica del Museo Tamayo, la cual refleja tanto la historia de la institución como el enfoque actual de la misma. El interés por comisionar a una firma foránea es con el fin de extender la misión del museo en presentar arte internacional. Project Projects ha realizado el diseño gráfico de catálogos, exposiciones y publicaciones diversas de varios museos con quienes el Museo Tamayo dialoga, entre ellos, el Solomon R. Guggenheim Museum, Whitney Museum of American Art y Canadian Centre for Architecture. Sus directores, Adam Michaels y Prem Krishnamurthy, se han reconocido también por sus cursos y ponencias sobre historia de las exposiciones de arte contemporáneo y museografía. (insert all versions)



La identidad que el despacho diseñó para el Museo Tamayo es flexible respecto a sus aplicaciones, para lograr un mayor impacto visual. Esto logra un sello distintivo y reconocible en todos los materiales donde sea usado, manteniendo una uniformidad a pesar de las variantes del logo. Éste consta de una “T” de Tamayo y una “M” de Museo, y tiene distintas manifestaciones: mientras el símbolo de la “T” es estable, la letra “M” es dinámica en las diversas aplicaciones del logotipo. El propósito es mostrar no sólo el dinamismo del Museo Tamayo, sino la idea de que esta institución se encuentra fundamentada y creada gracias al legado del artista Rufino Tamayo —el cual consiste en fomentar un sentido crítico en el público, y hacerlo a través de la investigación, la exposición y la aproximación al arte contemporáneo.

Las líneas verdes de la “T” representan las líneas diagonales características de la forma arquitectónica del edificio, planeado por Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky.<sup>1</sup> La nueva identidad gráfica del Museo Tamayo tiene varias versiones: en la primera está la M y

history and its current focus. Our aim in commissioning the design to a foreign company was to expand the scope of the museum's mission of presenting international art. Project Projects has designed catalogues, exhibitions and publications for various museums with which the Museo Tamayo has conferred: the Solomon R. Guggenheim Museum, the Whitney Museum of American Art and Canadian Centre for Architecture. The principals, Adam Michaels and Prem Krishnamurthy, are also widely known for the courses and conferences they have given on the history of contemporary art exhibitions and exhibition design.

The logo that the firm designed for the Museo Tamayo is adaptable in terms of its visual applications to ensure maximum communicability. This allows all the materials on which it is used to bear a distinctive, easily recognized mark, maintaining a level among its various applications. The logo consists of a "T" for *Tamayo* and an "M" for *Museo* and features variations: while the T symbol remains the same, the letter M moves around in the logo's various applications. The idea is to show not only the Museo Tamayo's dynamic character, but also that the institution is based on and was created thanks to artist Rufino Tamayo's legacy, which is aimed at fostering the public's critical sense through contemporary art research, education and exhibitions.



The "T" composed of green lines refers to the characteristic diagonals in the building's architecture, designed by Teodoro González de León and Abraham Zabludovsky.<sup>1</sup> The Museo Tamayo's new logo has several versions: the first featuring simply the "M" and the "T"; the second with the name "Museo Tamayo" added; and the third with the museum's name on a diagonal.

Lídice Jiménez, a graduate of the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), has been putting this logo on the museum's internal documents and advertising material on a day-to-day basis. Her interest in the crossover point between graphic and exhibition design manifests itself, for the first time at the Museo Tamayo, in her design of exhibitions for the fall season of 2010.

In addition to commissioning Project Projects with our new logo and adding Lídice Jiménez to our team, the Museo Tamayo also began a significant long-term collaboration with two other groups

la T; en la segunda, a la M y T se le agrega el nombre MUSEO TAMAYO, y en la tercera, el nombre del museo viene también en diagonal.

La joven egresada de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Lídice Jiménez, implementa día con día esta identidad en los documentos internos y materiales publicitarios del museo. Su interés por la intersección de la gráfica y la museografía se materializa, por primera vez en el Museo Tamayo, en el diseño de las exposiciones de otoño 2010.

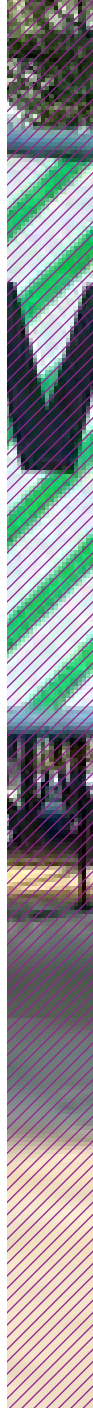
Además de comisionar a Project Projects, y de sumar a su equipo a Lídice Jiménez, este año el Museo Tamayo también comenzó una colaboración significativa y a largo plazo con otros dos grupos de diseñadores. El grupo llamado S Consultores, integrado por los jóvenes diseñadores gráficos mexicanos Enrique Arellano, Sofía Broid y Cristina Paoli. Ellos fueron comisionados para elaborar la nueva serie de publicaciones del museo titulada *Microhistorias* y *macromundos*. Estas publicaciones contienen textos que sirvieron como referencias directas e indirectas en la concepción, la investigación y proceso curatorial de las exposiciones con el mismo título.<sup>2</sup> Los dos primeros volúmenes de *Microhistorias* y *macromundos* a cargo de S Consultores se publicaron este año. Por otra parte, el grupo de editores, programadores y diseñadores llamado Salón, con oficinas en la Ciudad de México, fue comisionado

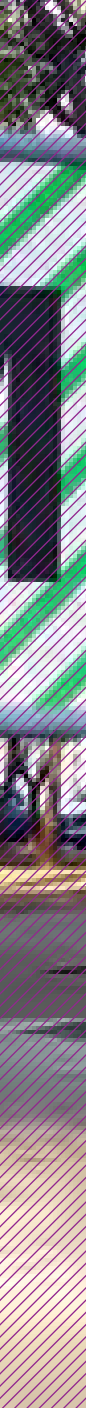
a realizar un proyecto en línea [www.rufino.mx](http://www.rufino.mx). Jorge Munguía, Guillermo Ruiz de Teresa y Guillermo Rivero integran Salón. También colabora el grupo mexicano Ediciones Hungría en la realización de video-contenidos. Este proyecto no sólo tiene su propia identidad, sino más importante aún, un usuario y público que interactúa y dialoga entre sí y con el Museo Tamayo a través de las redes sociales y blogs que contiene dicha plataforma.

*Este breve recuento de la identidad gráfica del Museo Tamayo fue preparado por Sofía Hernández Chong Cuy y Arely Ramírez, con investigación de Juan Carlos Pereda y Lídice Jiménez.*

1. Lee la entrevista con Teodoro González de León en este número de *Rufino*.

2. Para leer más sobre estas exposiciones ver la página X en este número de *Rufino*.





of designers this year. The group named S Consultores en Diseño, formed by young Mexican graphic designers Enrique Arellano, Sofía Broid, and Cristina Paoli was commissioned to design a new series of publications by the museum entitled *Minor Histories, Larger Worlds*. These publications feature texts that served as direct or indirect references in the conception and research and curatorial process tied to the series of exhibitions of the same name.<sup>2</sup> The first two issues of *Minor Histories, Larger Worlds* entrusted to S Consultores en Diseño were published this year.

On the other hand, the Mexico City-based group of publishers, programmers and designers called Salón—Jorge Munguía, Guillermo Ruiz de Teresa y Guillermo Rivero—was commissioned to undertake the online project *rufino.mx*, with Mexican film group Ediciones Hungría collaborating in the making of video content. This project has an identity all its own, but even more importantly, it has a public of users who interact and dialogue among themselves and with the Museo Tamayo through the social networks and blogs contained on the website.

*This brief history of the graphic identity of the Museo Tamayo was prepared by Sofía Hernández Chong Cuy and Arely Ramírez, with research by Juan Carlos Pereda and Lidice Jiménez.*

1. This issue of *Rufino* includes an interview with Teodoro González de León.

2. To read more about *Minor Histories, Larger Worlds*, see p. xx of this issue of *Rufino*.

# Pasaje interrumpido

Julio Morales y Max La-Rivière Hedrick

Magalí Arriola

Asesorados por un antropólogo culinario, el artista Julio Morales y su colaborador Max La-Rivière Hedrick ofrecieron una cena/performance que se refiere a las últimas ocho horas en las que California perteneció a México, y durante las cuales el general Mariano Guadalupe Vallejo negoció el futuro de dicha provincia con la horda enemiga convidándole un banquete a sus futuros captores. *Pasaje interrumpido* parte de una investigación rigurosa en torno al episodio histórico conocido como *La revuelta de la bandera del oso* (*Bear Flag Revolt*) que tuvo lugar en 1846, y que protagonizaron el general Vallejo y la milicia norteamericana.

Aun cuando el general consiguiera que no se disparase ni una sola bala, dicha negociación a la larga desembocó en la anexión de las tierras de la Alta California —entonces bajo jurisdicción mexicana— al territorio estadounidense, misma que se vería posteriormente reflejada en el Tratado Guadalupe Hidalgo.

Confeccionada por los artistas en las cocinas de una casa porfiriana de la colonia Roma en la Ciudad de

México, la cena se concibió como una combinación especulativa de los ingredientes característicos de un espacio y un momento histórico: la California de mediados del siglo XIX. Sin embargo, antes que recrear un capítulo de la historia, la iniciativa de Morales y La-Rivière Hedrick se refiere a uno de esos momentos en los que convergen apetitos y ansiedades, alevosía y lealtad, arte y diplomacia, problematizando la representación y conmemoración de aquellos episodios que irremediamente denotan la dificultad de conciliar prácticas políticas y manifestaciones culturales.

El evento se acompañó de la proyección *Pasaje interrumpido* (2008), un video basado en la autobiografía de Vallejo y filmado en una de sus casas en la región de Sonoma. “En el video no hay diálogo: hay gestos, hay actuación y, aún más importante, hay comida —afirma Morales. Intenté retratar las emociones que, supuse, experimentó Vallejo durante esas ocho horas que transcurrieron antes de que fuera arrestado.”



# Interrupted Passage

Julio Morales & Max La-Rivière Hedrick

Magalí Arriola

Advised by a culinary anthropologist, artist Julio Morales and his collaborator Max La-Rivière Hedrick offered a dinner/performance that recreated the last eight hours during which California belonged to Mexico, and during which General Mariano Guadalupe Vallejo offered his future captors an orgiastic meal while negotiating the future of this territory with the enemy horde. *Interrupted Passage* is based on detailed research into the historic event known as the Bear Flag Revolt, which took place in 1846 and whose main protagonists were General Vallejo and the American army. Even though the general managed to avoid the firing of even a single bullet, the long term effect of the negotiations he undertook was the annexation by the United States of Upper California, then under Mexican jurisdiction, subsequently ratified by the Treaty of Guadalupe Hidalgo.

Concocted by the artists in the kitchens of a house built around 1900 in Mexico City's Roma neighborhood, the meal was conceived as a speculative combination of ingredients characteristic

of a historical time and place: the mid-nineteenth century California. However, rather than just recreating a chapter in history, Morales and La-Rivière Hedrick's project refers to one of those crucial moments of convergence of appetites and anxieties, treachery and loyalty, art and diplomacy, while it problematizes the representation and commemoration of those historical episodes that clearly reveal the difficulty of reconciling political practices with cultural expressions.

Along with the dinner was projected *Interrupted Passage* (2008), a video based on Vallejo's autobiography that was filmed in one of the General's residencies in Sonoma. "In the video there is no dialogue: there are gestures, there is performance, and, most importantly, there is the food, says Morales. I was trying to portray the emotions that I thought Vallejo would have felt, during those eight hours before he was arrested."

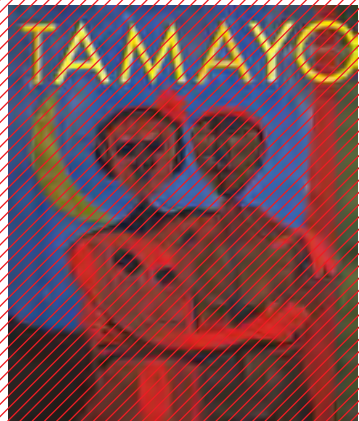








# MAÑANA







## ¡Tamayo visita tu escuela!

El autobús *Jugando con Tamayo* va a tu escuela para que aprendas quién fue y qué hizo el pintor Rufino Tamayo.

Para niños de 6 a 10 años

Previa reservación

Informes:

[educacion@museotamayo.org](mailto:educacion@museotamayo.org)  
5286 6519/29 ext. 2229

# Cartelera

## Próximas actividades

### EXPOSICIONES

#### MICROHISTORIAS Y MACROMUNDOS

Un lugar fuera de la historia/  
A Place Out of History  
17 de septiembre de 2010 a 6 de marzo de 2011  
Sala 2 y patio de esculturas

#### ACERCAMIENTOS AL ACERVO

La marquesa salió a las cinco.../  
The marquise went out at five...  
Jorge Méndez Blake  
7 de septiembre de 2010 a 27 de enero de 2011  
Sala 3

#### LEVANTAMIENTO

Este tú / This you  
Tino Sehgal  
25 de septiembre a 7 de noviembre de 2010  
Espejo de agua entre el Museo Tamayo y el Museo  
Nacional de Antropología e Historia  
Horario: Lunes a domingo, 7:00 a 19:00 horas

Museo Tamayo  
Abierto de martes a domingo  
10:00 a 18:00 horas

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

T (5255) 5286 6519  
T (5255) 5286 6529  
F (5255) 5286 6539

info@museotamayo.org  
www.museotamayo.org  
www.rufino.mx  
http://twitter.com/museotamayo  
www.facebook.com/museotamayo

### ACTIVIDADES

#### DIÁLOGOS

Pedro Reyes + Rainer Ganhal  
Martes 26 de octubre, 19:30 horas

Alberto Kalach + Eduardo Vázquez Martí  
Martes 23 de noviembre, 19:30 horas

Rufino Tamayo + Diego Rivera  
Martes 7 de diciembre, 19:30 horas

#### CONFERENCIA

Daniel McClean  
Martes 28 de septiembre, 19:30 horas

#### NOCHE DE JAZZ

Miércoles 22 de septiembre:  
Jorge Luri Molina Trío

Miércoles 20 de octubre:  
Yax

Miércoles 24 de noviembre:  
Lili's Jazz Monsters

Visitas guiadas a las exposiciones  
(18:30, 18:45 y 19:00 horas)  
Concierto de jazz (19:30 horas)  
Recorrido en Turibus (21:00 horas)

#### ACTIVIDADES PARA TODA LA FAMILIA

Visitas guiadas de las exposiciones  
Martes a domingo, 12:00 horas

Visitas para grupos\*  
Recorridos curatoriales\*

Recorrido arquitectónico del Museo Tamayo  
*Rampas y taludes*

Domingos 12:30 y 13:30 horas

\*Previa reservación

## Publicaciones del Museo Tamayo



**\*NOVEDAD\***

Microhistorias y macromundos, volumen 2

Editor: Pablo Sigg

272 p.

Año de edición: 2010



*Franz West. Elefante blanco*

Autores: Patrick Charpenel,  
Michel Blancusbé y Veit Loers

64 p.

Año de edición: 2010



Microhistorias y macromundos, volumen 1

Editoras: Magalí Arriola y Magnolia de la Garza

414 p.

Año de edición: 2010



*Artur Barrio*

Autores: Tobias Ostrander, Paulo Herkenhoff y  
Adolfo Montejo Navas

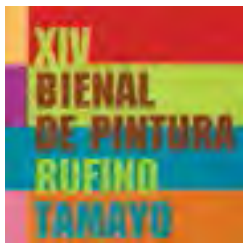
196 p.

Año de edición: 2009

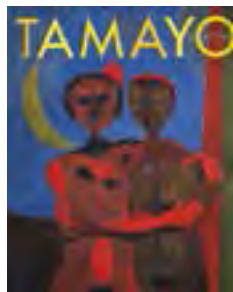
A la venta en el Museo Tamayo: [info@museotamayo.org](mailto:info@museotamayo.org)



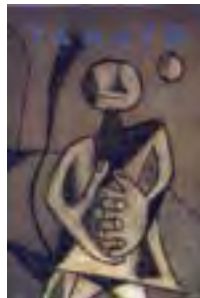
*Henrik Håkansson. Novelas de la selva*  
 Autores: Tatiana Cuevas y Max Andrews  
 80 p.  
 Año de edición: 2009



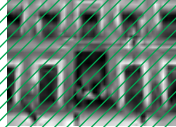
*XIV Bienal de Pintura Rufino Tamayo*  
 Autores: Taiyana Pimentel, Manuel Marín  
 78 p.  
 Año de edición: 2009



*Tamayo reinterpretado*  
 Autores: Diana Dupont, Mary K. Coffey, Karen Cordero Reiman, Olivier Debroise, Anna Indych-López, James Oles, Juan Carlos Pereda, Ingrid Suckaer, Adriana Zavala  
 462 p.  
 Año de edición: 2007



*Tamayo ilustrador*  
 Autores: Raquel Tibol (introducción), Juan Carlos Pereda, Nuria Rico  
 150 p.  
 Año de edición: 2002



**SŪMATE**





# SUMA 2010

Imágenes y planos arquitectónicos del edificio del Museo Tamayo sirvieron de telón de fondo para SUMA 2010, la cena anual de gala que la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. (FORT) organiza a beneficio del museo.

Entre los más de 400 invitados provenientes de los ámbitos de la cultura y la sociedad filantrópica nacional e internacional, se encontraban Consuelo Sáizar, presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta); Teresa Vicencio, directora general del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); y doña Márgara Garza Sada, acreedora del premio SUM-ARTE 2010, que le otorgó la FORT por su labor filantrópica en apoyo a la cultura y al arte en México.

La cena se celebró el 15 de abril en el Museo Tamayo, con el patrocinio de Deutsche Bank, Seguros AXA, Aeroméxico, Baby Creisy y Grupo Modelo. La Compañía de Danza José Limón, de Nueva York, del reconocido coreógrafo mexicano fallecido en 1972, presentó un número en exclusiva para deleitar a los invitados, con 14 bailarines bajo la dirección de Carla Maxwell.

La compañía de Danza José Limón es reconocida por su expresión dramática



La Compañía de Danza José Limón, de Nueva York, en su actuación.  
Fotografía: © Gerardo Peña

y su maestría en la técnica. A sus 63 años, la compañía sigue demostrando la atemporalidad del trabajo coreográfico de José Limón y la fuerza de la visión que dirige la compañía fundada en 1946 por el coreógrafo mexicano y Doris Humphrey.



## Diálogos en el Tamayo

Escucha a reconocidos artistas y personalidades de la cultura nacional e internacional en interesantes diálogos públicos acerca de su participación en la construcción del imaginario social del país. También forma parte de algunos diálogos imposibles, que aun así te harán reflexionar sobre el ámbito cultural contemporáneo.

### Primer diálogo

Marta Guerra + Dominique Lignoux  
miércoles 27 de julio de 2010

### Tercer diálogo

Alberto Kelach + Eduardo Viquez  
miércoles 23 de noviembre de 2010

### Segundo diálogo

Pedro Reyes + Haimar Garrido  
miércoles 26 de octubre de 2010

### Cuarto diálogo

Diego Rivera + Rufino Tamayo  
miércoles 7 de diciembre de 2010

### Información:

info@tamayomuseo.org  
5286 5519/20 ext. 2248

Lugar: Museo Tamayo  
Horario: 10-24 h

# Premio SUM-ARTE–2010: Márgara Garza Sada

Doña Márgara Garza Sada de Fernández ha sido por décadas una de las promotoras culturales y artísticas más importantes de México. Los ejemplos de su labor filantrópica pueden ser apreciados en una diversidad de ámbitos y muy específicamente en Monterrey. Entre sus proyectos en dicha ciudad se cuentan la Fundación de Promoción Artística, un espacio de exhibición, la remodelación de plazas y el apoyo a artesanos locales.

Ha entablado amistades con algunas de las figuras más prominentes de la cultura nacional e internacional como Inés Amor, Fernando Gamboa, Stanley Marcus y Rufino Tamayo. La amistad que compartía con este último la impulsó a involucrarse en la fundación del Museo Tamayo y a convertirse en la primera presidenta de su patronato. Otro ejemplo de su entusiasmo por la difusión es el Museo Franz Mayer: fue ella la que convenció al coleccionista alemán de compartir la riqueza de su colección con la comunidad. Doña Márgara Garza Sada también ha fomentado la educación a través de proyectos como el establecimiento del premio “Roberto Garza Sada”, el mayor mérito otorgado por la Universidad de Monterrey; la



Rufino Tamayo  
*Retrato de Márgara Garza Sada, 1975 / Óleo  
sobre tela / 130 x 95 cm / Colección privada,  
Monterrey, Nuevo León*

beca “Acción cultural asistencial” para jóvenes creadores, y la fundación del espacio didáctico Planetario Alfa. En 2009 se colocó en la Universidad de Monterrey la primera piedra del Centro Roberto Garza Sada, que impartirá las carreras de arquitectura y diseño. Sin duda alguna, el panorama cultural de México sería completamente distinto de no haber gozado del entusiasmo y apoyo de doña Márgara Garza Sada.



## ¡Acércate al Arte Contemporáneo!

Actividades para toda la familia:

- Visitas guiadas
- Visitas por a grupos
- Recorridos curatoriales
- Recorridos arquitectónicos del Museo Tamayo

Informes:  
[educacion@museotamayo.org](mailto:educacion@museotamayo.org)  
5286 6519/29 ext. 2229

# Álbum: Excursión a Puebla con Carlos Amoraes

Como parte de la iniciativa Viaja con Tamayo, estrenada en 2009 con un viaje a Nueva York, en mayo pasado la Fundación Olga y Rufino Tamayo organizó una excursión a Puebla para ver la exposición de Carlos Amoraes *Vivir por fuera de la casa de uno* en el Museo Amparo. A esta excursión viajó un grupo de 17 miembros y amigos de la Fundación.

*Vivir por fuera de la casa de uno* incluye en total once creaciones, relacionadas con el acervo prehispánico del Museo Amparo, donde Amoraes ofrece una perspectiva privilegiada de la naturaleza y los motivos de su quehacer de los últimos quince años.

La visita se hizo de la mano de Carlos Amoraes y de Benjamín Mayer Foulkes con quien el artista colaboró para esta exposición, y de la directora del Museo Tamayo, Sofía Hernández Chong Cuy. El director del Museo Amparo, Ramiro Martínez (quien antes dirigió el Museo Tamayo) le dio la bienvenida al grupo, e invitó una deliciosa comida poblana en Casa Reyna. Entre la visita al museo y la comida, el grupo hizo un recorrido por las preciosas



Carlos Amoraes durante la visita guiada.

---

calles y fachadas cubiertas de talavera poblana, con el arquitecto José Ramón Pérez Ocejo.



# Artistas, expositores y colaboradores

---

## EXPOSICIONES

### MICROHISTORIAS Y MACROMUNDOS

#### UN LUGAR FUERA DE LA HISTORIA

### TINA MODOTTI

(Udine, Italia, 1896 - Ciudad de México, 1942). Su carrera de fotógrafa la desarrolló en México durante la década de 1920.

### DOMINGO MALACÓN ALEA

(Madrid, 1916). Vive en su ciudad natal.

### HAAN VAN MEEGEREN

(Deventer, 1889 – Ámsterdam, 1947). Pintor y falsificador holandés que murió un par de meses después de que se le enjuició por colaboracionismo con los nazis y se le condenó por falsificador.

### HARUN FAROCKI

(Neutitschein, Checoslovaquia anexada a Alemania, 1944). Desde 2006 es profesor de la Academia de Bellas Artes de Viena en Austria.

### MELVIN MOTI

(Róterdam, 1977). Vive y trabaja en Holanda.

### EL MUSEUM OF AMERICAN ART (MOAA)

es un proyecto con sede en Berlín

### SIMON STARLING

(Epsom, Reino Unido, 1967). Vive y trabaja en Berlín y Glasgow.

### NEDKO SOLAKOV

(Cherven Briag, Bulgaria, 1957). Vive y trabaja en Bulgaria.

### HITO STEYERL

(Munich, 1966). Vive y trabaja en Berlín.

### JILL MAGID

(Bridgeport, Estados Unidos, 1973). Vive y trabaja en Nueva York.

### FRANCIS ALÿS

(Bélgica, 1959). Vive y trabaja en México.

---

## PROYECTO ESPECIAL

### ESTE TÚ

### TINO SEHGAL

(Londres, 1976. Vive y trabaja en Berlín) estudió economía política y danza en Essen y en Berlín, ciudad donde entró en contacto con el coreógrafo Xavier Le Roy y el bailarín Jérôme Bel, quienes ampliaron su percepción acerca de la danza y el arte. En 1999 mientras presentaba uno de sus trabajos coreográficos en el Moderna Museet en Estocolmo, conoció al curador Jens Hoffman y a partir de entonces su trabajo tiene como contexto las instituciones artísticas.

Sehgal no produce objetos ni certificados o instructivos. Su obra en ese sentido sigue ligada con la danza, donde se producen piezas, sin que por ello se deban producir objetos.

Su trabajo se ha presentado de forma individual en el Guggenheim, Nueva York (2010); CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco (2009); Kunsthaus Zürich y Haus Konstruktiv, Zürich (2009); Trussardi Foundation, Milán (2008). Ha participado también en la Bienal de Lyon, Francia (2007); en la Trienal de la Tate Britain, Londres (2006); la Bienal de Venecia (2005) y Manifesta 4, Frankfurt (2002), entre otras. Sus obras son parte de colecciones privadas y públicas.



**ACERCAMIENTOS AL ACERVO****LA MARQUESA SALIÓ A LAS CINCO...****JORGE MÉNDEZ BLAKE**

(Guadalajara, México, 1974). Estudió arquitectura en el ITESO donde actualmente imparte clases. Su trabajo es un híbrido entre literatura y arquitectura, intereses que usa como punto de partida para investigar diversos aspectos de la cultura contemporánea como el contexto construido, la literatura clásica, la ficción, la historia, el paisaje o el diseño.

Ha sido becario del FONCA en sus ediciones 2001-02 y 2007-08 y del FECA en 2003-04. Ha realizado residencias artísticas en España, Inglaterra, Italia y EEUU. En México, su obra ha sido expuesta individual o colectivamente en el Museo de Arte Moderno, el Museo Carrillo Gil, el Museo Nacional de Arte, la Fundación Jumex, la Sala de Arte Público Siqueiros y en MARCO. En el Museo Tamayo su trabajo se presentó en 2002 en el entonces ciclo de videos *Panorámica*. Su obra también ha sido expuesta en museos y galerías en el extranjero, como la Fundación PROA, Buenos Aires; Maison Rouge; Museo Mac/Val e Instituto de México, París; Stedelijk Museum Schiedam, Ámsterdam; Zacheta National Gallery, Varsovia; Casa Encendida, Madrid; Instituto Paranaense de Arte, Curitiba y el Bass Museum, Miami, entre otros.

**DIÁLOGOS**

**RAINER GANAHL** (Austria. Vive y trabaja en Nueva York) Estudió un máster en filosofía en la University of Innsbruck y Fine Arts en la Akademie Düsseldorf. Formó parte del Independent Study Program del Whitney Museum, en Nueva York.

Representó a Austria en la Bienal de Venecia en 1999. Su trabajo ha sido exhibido en Alex Zachay, Nueva York; Hospitalhof, Stuttgart; MAK y Galerie Nächst St. Stephan, Viena; Elaine Levy Projects, Bruselas; Tensta Konsthall, Estocolmo; Paul Petro Gallery, Toronto; Duncan of Jordanstone College of Art and Design,

Dundee, Inglaterra; RAM, radioartemobile, Roma; The Wallach Art Gallery, Columbia University Museum, Nueva York; Museum o Modern Art, MUMOK, Viena; Tanja Bonaktar Gallery, Withney Museum of American Art, y The Jewish Museum, Nueva York; ha participado en las bienales de Shanghái, Estambul, Sevilla, Bucarest, Moscú, Media City Seoul y Performa.

Su trabajo más conocido son los seminarios de lectura, mismos que ha documentado desde 1995. Su interés se centra más en la ideología que se sostiene detrás de ellos y la atmósfera que éstos producen. Incentiva el activo intercambio de ideas y el flujo de conocimiento sobre las edificaciones de poder y las jerarquías psicológicas y emocionales, estando el lucro y el poder en un segundo plano hipotéticamente invisible. Su trabajo es la convergencia de cuestionamientos educativos y políticos, estando siempre presentes los problemas de clase y la lingüística.

**ALBERTO KALACH**

(Ciudad de México, 1960. Vive y trabaja en la Ciudad de México) estudió arquitectura en la Universidad Iberoamericana y en la Cornell University en Ithaca, Nueva York. Formó parte del Taller de Arquitectura X desde 1981 hasta 2002 en sociedad con Daniel Álvarez.

Su trabajo abarca desde casas y edificios privados, hasta proyectos públicos como la estación del metro San Juan, los talleres de la Fábrica de Artes y Oficios (FARO) o la biblioteca José Vasconcelos, concurso que ganó en 2004 junto con Juan Palomar, Gustavo Lipkau y Tonatiuh Martínez.

Kalach ha mostrado especial interés por el urbanismo en la Ciudad de México, donde fundó el colectivo México: Ciudad Futura; aquí ha desarrollado ideas junto con arquitectos como Teodoro González de León, Gustavo Lipkau y Jose Castillo. Su análisis de la ciudad considera aspectos como lo efímero, la mutación y la renovación constante. Además ve a la arquitectura como uno de los puntos de referencia de la red que constituye el paisaje urbano, el cual comprende aspectos ecológicos,

culturales, históricos y, por supuesto, estéticos.

Sus proyectos han sido expuestos de forma individual y colectiva en distintas ocasiones, además de haber sido publicados en revistas especializadas mexicanas e internacionales. También ha sido autor de varios artículos en publicaciones sobre arquitectura de nuestro país y del extranjero.

#### PEDRO REYES

(México 1972. Vive y trabaja en la Ciudad de México) es artista y arquitecto. Su trabajo involucra la interacción del espacio físico y social. Reyes usa tanto métodos formalistas como narrativos para explorar la geometría de las relaciones interpersonales, así como la participación política y económica. El trabajo de Pedro utiliza a la arquitectura, el diseño, el lenguaje, el video y las actividades grupales para examinar las contradicciones cognitivas de la vida moderna, y la posibilidad de superar nuestras crisis particulares al incrementar nuestro grado de participación individual y colectiva.

Su trabajo ha sido expuesto en la South London Gallery; Museum of Contemporary Art, Chicago; The Aspen Art Museum, Colorado; Museo Reina Sofía, Madrid; Yvon Lambert Gallery, Nueva York; La Colección Jumex, Ciudad de México; P.S.1, Nueva York; Kunstwerke, Berlín; Casa Estudio Luis Barragán, Ciudad de México; Kunsthalle Wien, Viena; The Witte de With, Róterdam; Bienal de Shanghai; The Seattle Art Museum; Bienal de Venecia y Carpenter Center for Visual Arts, Universidad de Harvard, Boston.

Su proyecto *Baby Marx* (2008) consiste en el piloto de una serie para televisión en la que mediante marionetas se retoma la discusión entre socialismo y capitalismo.

#### EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN

(Ciudad de México, 1962). Ha editado distintas publicaciones, entre ellas *La Orquesta*, *Periódico de Poesía*, *Milenio*, *Viceversa* y *Laberinto Urbano*. Es autor de las obras *Comer Sirena*, *El Tucán de Virginia*, *Minuta*, *Entre las Sábanas*, *Naturaleza y Hechos* y *de Navíos de Piedra*, libro colectivo. En 1991 y 1995 obtuvo la beca en el área de poesía del

programa de Jóvenes Creadores del FONCA.

Funda el Instituto de Cultura de la Ciudad de México, del cual fue Director de Desarrollo. Entre sus proyectos destacan el Faro de Oriente y La calle es de todos.

Ha colaborado en revistas como *Vuelta*, *Nexos*, *El Buscón*, *Letra Internacional*, *Artes de México*. Promotor de actividades ambientales de instituciones públicas y privadas. Es responsable de resguardar e incrementar el acervo del Museo de Historia Natural y de Cultura Ambiental, dirigió estudios y proyectos enfocados a la renovación y rediseño del museo, entre otras funciones.

---

#### OTROS EXPOSITORES

##### DANIEL MCLEAN

Es abogado y curador y actualmente reside en Londres. McLean es editor del libro *The Trials of Art* (2007) y es co-curador del proyecto *Offer & Exchange: Sites of Negotiation in Contemporary Art*, una serie de proyectos de sitio-específico que explora el uso de reglas, instrucciones y contratos, y el empleo también del performance en el contexto del arte contemporáneo y de las leyes.

##### JULIO MORALES

Es artista, curador, DJ y educador. Vive y trabaja en San Francisco, California, donde lleva el espacio independiente Queen's Nails Projects, y además dirige una casa disquera. Morales también colabora en proyectos curatoriales con instituciones como el Yerba Buena Center for the Arts y Southern Exposure.

##### MAX LA-RIVIÈRE HEDRICK

Es chef, vive y trabaja en San Francisco, California. Ha publicado libros de recetas como *Gastronaut: Adventures in Food for the Romantic, the Foolhardy and the Brave*, 2006. Morales y La-Rivière han colaborado en el proyecto *Interrupted Passage* desde 2004.

---

**COLABORADORES****GABRIELA CAMACHO**

Estudió historia del arte en la Universidad de las Américas-Puebla. Actualmente está a cargo de los proyectos académicos y escolares para el área de educación de Fundación Jumex. Vive y trabaja en la Ciudad de México.

**JOSE CASTILLO**

(Ciudad de México, 1969) es arquitecto y cofundador de *arquitectura 911sc*. Ganó el concurso público para construir el nuevo Conjunto de Artes Escénicas del Centro Cultural Universitario de la Universidad de Guadalajara en Jalisco. Es profesor de las escuelas de arquitectura de la Universidad Iberoamericana y la Universidad de Pennsylvania.

**CARMEN CEBREROS**

Curadora y escritora independiente egresada de la maestría en curaduría del Goldsmiths College (University of London, Reino Unido). Es docente de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (INBA). Vive y trabaja en la Ciudad de México.

**LOUISE HÖJER**

Productora de Tino Sehgal. Tiene formación en filosofía del siglo XX. Ha sido comisaria en conferencias y eventos en Tate Gallery e ICA.

**MARÍA MINERA**

Tiene estudios en historia del arte, filosofía y teoría crítica y en la actualidad se desempeña como crítica de arte en diversas publicaciones.

**MONIKA ZUKOWSKA**

Consultora pedagógica del Museo Tamayo 2010.



## Voluntariado Tamayo

El Voluntariado Tamayo es un selecto equipo de personas de diferentes edades y perfiles, unidas por un objetivo común: al compromiso con el proyecto cultural del Museo Tamayo.

### ¿Cómo involucrarse?

- Ofrecer visitas guiadas de las exposiciones y orientación al público.
- Apoyar en actividades educativas: talleres plásticos, cursos, conferencias; así como en actividades especiales.
- Elabora materiales didácticos.
- Apoyar en la difusión de las actividades.

### ¿Cuáles son los beneficios?

- Cursos y materiales sobre las exposiciones temporales.
- Asistencia gratuita a visitas guiadas, cursos y conferencias.

- Acceso gratuito al museo.
- Descuento en actividades educativas.
- Oportunidad de colaborar en varios proyectos del museo.

### ¿Quién puede ser Voluntario?

- Personas interesadas en el arte contemporáneo y la cultura, entusiastas y responsables.
- Con disponibilidad del mínimo de 4 horas (un día a la semana) para cubrir el museo.
- Mayores de 18 años.

### Informar y más:

educacion@museotamayo.org  
CITE 1515/11 int. 2221

---

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

Consuelo Sáizar  
*Presidenta*

---

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Lic. Teresa Vicencio Álvarez  
*Directora General*

Mtro. Sergio Ramírez Cárdenas  
*Subdirector General*

Arq. Alejandra Peña Gutiérrez  
*Subdirectora General de Patrimonio Artístico  
Inmueble*

Lic. Magdalena Zavala Bonachea  
*Coordinadora Nacional de Artes Plásticas*

Lic. José Luis Gutiérrez Ramírez  
*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

---

**MUSEO TAMAYO**

Sofía Hernández Chong Cuy  
*Director*

Martha Sánchez Fuentes  
*Subdirección Técnica*

Edgar López Soto  
*Subdirección Administrativa*

Juan Carlos Pereda Gutiérrez  
*Subdirección Curatorial*

---

**CURADURÍA**

Magali Arriola  
*Curadora en jefe*

Daniela Pérez Villa  
*Curadora Asociada*

Magnolia de la Garza  
*Curadora Asociada*

Fernando Rodríguez González  
*Centro de Documentación*

Liliana Martínez Domínguez  
*Registro de obra*

Enrique Posadas Vargas  
*Bodega*

---

**EDUCACIÓN**

Elizabeth Jaimes Peña  
*Jefa de Educación*

Víctor Castro  
*Curador Educativo*

Ana Paola Pacheco Romero  
*Asistente Educativo*

Javier Becerril Alfaro  
*Tallerista*

Raquel Venegas Aparicio  
*Tallerista de Jugando con Tamayo*

---

**EDITORIAL**

Arely Ramírez Moyao  
*Coordinadora Editorial*

Lídice Jiménez Uribe  
*Diseño*

---

**COMUNICACIÓN Y DESARROLLO**

Amanda Echeverría Corcuera  
*Jefa de Comunicación y Desarrollo*

Beatriz Cortés Chávez  
*Prensa*

Silvia Sánchez González  
*Relaciones Públicas*

---

**ADMINISTRACIÓN**

Judith Hernández López  
*Asistente de Dirección*

Hilda Islas Solís  
*Presupuestos*

Julieta Islas Solís  
*Recursos Financieros*

Verónica Miranda Rodríguez  
*Recursos Humanos*

José Octavio Villaescusa Aguilar  
*Recursos Materiales*

Delia Velázquez Gama  
*Archivo*

Aldo Huerta Montes  
*Recepción*

Jesús Rebollar Axotla  
*Chofer / Mensajero*

Miguel Ovalle Martínez  
Olivo Sotero Álvarez  
Jhovani Millian Hernández  
*Estacionamiento*

*Museografía*  
Rodolfo García Lara  
Jorge Alvarado Arellano  
Daniel Reyes Ramírez  
Felipe Sánchez Rueda  
Pablo Servín Ángel  
Bernabé Chamán Chamán

*Medios Audiovisuales*  
Jacobo Isaac Horowich Sánchez  
Juan Martín Chávez Vélez

*Mantenimiento*  
Andrés Rivera Arrieta  
Jorge Luis Sánchez Ramos  
José Leonardo López Cruz  
Edgar Cabral Ortiz

*Seguridad*  
Alfredo Espíndola Vélez  
Alfonso Alvarado Arellano  
Roberto Segura Pineda  
Gonzalo López Bazaldú

*Personal de apoyo*  
Alejandra Carreón Chávez  
Juan Osorio Bautista  
Isaías Bueno Hernández  
Jorge Cañete Bueno  
Gabriel Nieto Santuario  
María Eleazar Barrera Espinosa  
Ana María Luna Cruz  
Víctor Ortiz Hernández  
Armando Estrada Rojas

*Voluntariado*  
Eliana Chávez  
María Luisa Díaz  
Patricia García  
Pilar Gavito  
Andrea Herrera  
Vivian Kadelbach  
Liza Kaufer  
Ana Mendizábal  
Ileana Muñoz  
Marcia Ollivier  
Esi Rosenthal  
Carmen Soler  
Beatriz Staufert

*Servicio Social*  
Mitzy Alzaga, *Interpretación, Instituto Superior de Intérpretes y Traductores S.C.*

Bernardo Contreras, *Arquitectura, Universidad La Salle*

Tania Hernández, *Diseño Gráfico, Universidad Tecnológica de México*

Carlos Lara, *Artes Plásticas, Escuela Nacional de Pintura y Grabado La Esmeralda*

Claudia Pérez, *Diseño Integral, Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes*

Javier Rivero, *Letras Inglesas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*

Gabriel Rosas, *Artes Plásticas, Escuela Nacional de Pintura y Grabado La Esmeralda*

*Becarios / Intern*  
Michele Fiedler  
*California College of Arts, San Francisco*

Laurel Ptak  
*CCS Bard College, Nueva York*

**FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO***Presidente*

Julio Madrazo

*Vicepresidente*

Antonio del Valle Ruiz

*Secretaria*

Rosa María Bermúdez Flores

*Vocal*

Aimée Labarrere de Servitje

Xavier de Bellefon

Antonio del Valle Ruiz

Alberto Fernández Martínez

Angélica Fuentes Téllez

Carlos Hank Rhon

Eugenio López Alonso

Alejandro Ramírez Magaña

Manuel Saba Ades

Aimée y Roberto Servitje

Alberto Torrado Martínez

Beatriz y Enrique Vainer

*Patronos Honorarios*

Teresa del Conde Pontones

Teodoro González de León

Jaime Zabludovsky Kuper

**EQUIPO FORT***Administración*

María Antonieta Hernández

*Coordinación FORT*

Yvette de la Rosa de la Barrera

*Coordinación Subasta – Ampliación*

Cecilia Escobar Ceballos

*Derechos de Autor*

María del Pilar Altamirano Quinteros

*Proyectos Especiales*

María Serrano Morodo

*Relaciones Públicas*

Sonia Freiman de Zabludovsky

**PATRONOS**

María Eugenia Bermúdez de Ferrer

Rosa María Bermúdez Flores

Vicente Bermúdez Flores

Gilberto Borja Suárez

Magda Carranza de Akle

David Cohen Sitton

Agustín Coppel Luken

Moisés Cosío Espinosa

Alfonso de Angoitia Noriega

**ASOCIADOS**

José Carlos Arias Corres

Peter Bauer Mengelberg

Jorge Covarrubias Blasquez

Vicente Encarnación Martínez

Mario Gómez Cruz

Jorge René León Peña

Rodrigo Peñafiel

Juan Ricardo Pérez Escamilla

**CÍRCULO CONTEMPORÁNEO**

Loredana Dall'Amico Sánchez

Raquel Dávila Julián

Yolanda y Alfredo Delgado

Robert Duarte Guzmán

Marcela E. Ramírez

Carlos Elizondo Mayer

Bernardo Gómez Pimienta

Edith González Fuentes

Blanca Heredia Rubio

Uzyl Karp Mitastein

Kenneth Korngold Grunfeld

Gabriela Lobo Tamez

Mónica y Armando López-Cárdenas Maccise

Vanessa Patiño Bonnemaire

Pablo Sepúlveda Yturbe



---

**RUFINO**

*Coordinación editorial*  
Arelly Ramírez Moyao

*Asistente editorial*  
Javier Rivero

*Comité Editorial*  
Magalí Arriola  
Beatriz Cortés  
Amanda Echeverría  
Magnolia de la Garza  
Sofía Hernández Chong Cuy  
Juan Carlos Pereda  
Daniela Pérez  
Monika Zukowska  
Jorge Munguía  
Guillermo Ruiz de Teresa  
Guillermo Rivero

*Colaboradores*  
Gabriela Camacho  
Jose Castillo  
Carmen Cebreros  
Louise Höjer  
María Minera  
Tania Ragasol  
Monika Zukowska

*Diseño*  
Project Projects, Nueva York

*Asistente de diseño*  
Lídice Jiménez

*Traductores*  
Pilar Carril, Clara Marín, Richard Moszka,  
Alan Page y Michelle Suderman

Número 2  
Septiembre, 2010

Todas las imágenes de Rufino Tamayo y de su obra:  
© D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México /2010  
Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial del contenido por cualquier sistema o método incluyendo electrónico o magnético sin previa autorización del editor.

La responsabilidad de los artículos publicados en RUFINO recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

Certificados de licitud de título y de contenido en trámite. El registro del nombre RUFINO está en trámite en la Dirección General de Derechos de Autor.

