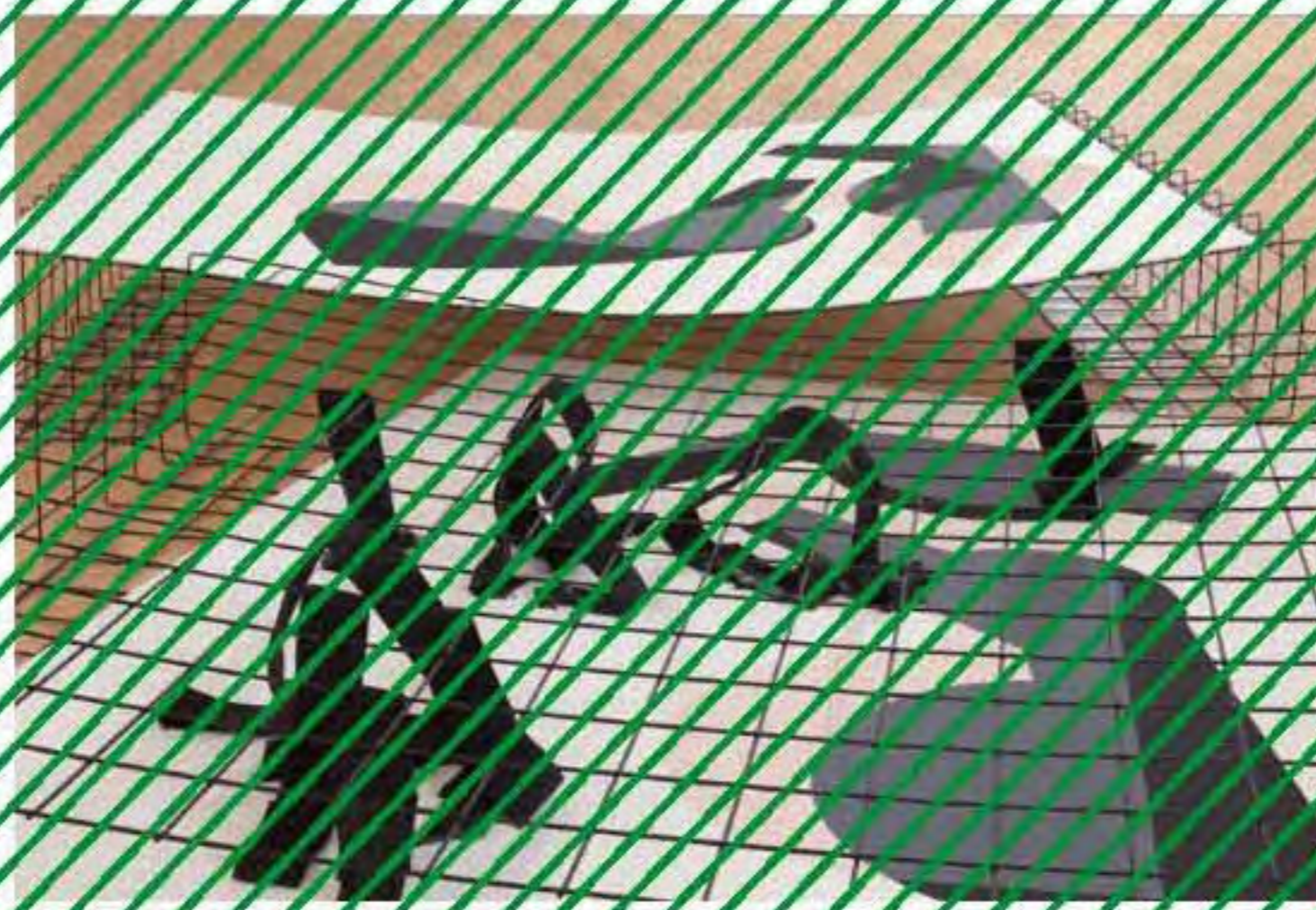


PRIMAVERA



M





RUFINO

ÍNDICE

<hr/>				
EDITORIAL		Pedro Reyes y Rainer		
Continuidad		Ganahl: una plática	64	De ángeles, pollos, sótanos y escaleras
<i>Arely Ramírez Moyao</i>	6	<i>Stuart Easterling</i>		Un breve recorrido por la vida y una obra de George Segal – Parte I
				<i>Magalí Arriola</i> 152
		VOLUMEN		
		Playlist		
HOY		<i>Magnolia de la Garza</i>	78	
				Carne (y color) en la pintura de Rothko
MICROHISTORIAS Y MACROMUNDOS		COLABORACIÓN		<i>Claudia Rodríguez Ponga</i> 160
Abstracción posible:		Shanghái Express		
Exposición en el Tamayo		Breve reporte de la Conferencia Anual del CIMAM 2010		Hotel Palenque está en otro lugar: sobre el Hotel Palenque de Jonathan Monk
<i>Maria Lind</i>	12	<i>Magalí Arriola</i>	84	<i>Pablo León de la Barra</i> 172
ACERCAMIENTOS AL ACERVO		El archivo como herramienta artística		
Uno sin el otro		<i>Daniela Pérez</i>	94	
<i>Arely Ramírez Moyao</i>	20			
		De visita en el Museo de Arte de Lima		
PROYECTO ESPECIAL		<i>Magalí Arriola</i>	102	
La exposición se desvaneció sin dejar rastro				AYER
<i>Magalí Arriola</i>	28	Oceanfront Nights: Ciudad de México		ESPECIAL DE "SALA 7"
		<i>Amanda Echeverría</i>	112	Introducción
Monika Sosnowska.				<i>Javier Rivero</i> 190
El espacio contenido		Traidor, y ¿tú?		• Statement curatorial
<i>Andrea Torreblanca</i>	32	<i>José Woldenberg</i>	118	<i>Taiyana Pimentel</i> 194
				• Las exposiciones 200
				• Entrevista con Miguel Calderón 218
				• Entrevista con Minerva Cuevas 236
				• Ernesto Pujol: Memoria breve 248
				• Dolores Zinny y Juan Maidagan: comentario 252
ENTRETANTO				
		SIEMPRE		
AMPLIACIÓN		Y hablando de abstracción...		
De la vitrina al laboratorio		Hans Hartung		
<i>Fernanda Canales</i>	38	<i>Daniela Pérez</i>	126	
DIÁLOGOS		Las formas de lo invisible		
Diálogo imposible entre Diego Rivera		<i>Diego Rabasa</i>	138	
y Rufino Tamayo				MAÑANA
<i>Ingrid Suckaer</i>	48	<i>La última cena</i> de Leopoldo Maler: una breve encuesta		EDUCACIÓN
		<i>Luis Felipe Fabre</i>	146	Visiones en el arte. Misión educativa en el Museo
Tamayo y Rivera con un objetivo en común				Tamayo
<i>Adriana Domínguez</i>	54			<i>Elizabeth Jaimes</i> 257

CONTENTS

EDITORIAL	Pedro Reyes and Rainer Ganahl: A Conversation <i>Stuart Easterling</i>	65	Angels, Chickens, Basements and Stairs: A Short Review of George Segal's Life & Work – Part I <i>Magalí Arriola</i>	153	
Continuity <i>Arely Ramírez Moyao</i>	7				
<hr style="border: 1px solid yellow;"/>					
TODAY					
MINOR HISTORIES, LARGER WORLDS	COLLABORATION				
Abstract Possible: The Tamayo Manifestation <i>Maria Lind</i>	13	Shanghai Express A Brief Report on the Annual CIMAM Conference, 2010 <i>Magalí Arriola</i>	85	Flesh (and Color) in Rothko's Paintings <i>Claudia Rodríguez Ponga</i>	161
ACTIVATING THE COLLECTION	The Archive as Artistic Device <i>Daniela Pérez</i>	95			
One without the Other <i>Arely Ramírez Moyao</i>	21				
SPECIAL PROJECT	Visiting the Lima Art Museum <i>Magalí Arriola</i>	103			
The Exhibition Project without a Trace <i>Magalí Arriola</i>	29	Oceanfront Nights: Mexico City <i>Amanda Echeverría</i>	113		
Monika Sosnowska Space, Contained <i>Andrea Torreblanca</i>	33	Traitor, And You? <i>José Woldenberg</i>	119		
<hr style="border: 1px solid purple;"/>					
YESTERDAY					
SPECIAL "SALA 7"					
				Introduction <i>Javier Rivero</i>	191
				• Statement Taiyana Pimentel	195
				• The Exhibitions	201
				• Interview with Miguel Calderón	219
				• Interview with Minerva Cuevas	237
				• Ernesto Pujol: a Brief Account	249
				• Dolores Zinny and Juan Maidagan: comment	253
<hr style="border: 1px solid orange;"/>					
MEANWHILE					
EXPANSION	ALWAYS				
From the Shop Window to the Laboratory <i>Fernanda Canales</i>	39	And Speaking of Abstraction... Hans Hartung <i>Daniela Pérez</i>	127		
DIALOGUES	The Shape of the Invisible <i>Diego Rabasa</i>	139			
Diálogo imposible entre Diego Rivera y Rufino Tamayo <i>Ingrid Suckaer</i>	49	Leopoldo Maler's Last Supper: a Quick Survey <i>Luis Felipe Fabre</i>	147		
Tamayo and Rivera: Painters with a Common Goal <i>Adriana Domínguez</i>	55				

ÍNDICE

VISITA

Cartelera 259

COMPRA

Publicaciones
del Museo Tamayo 264

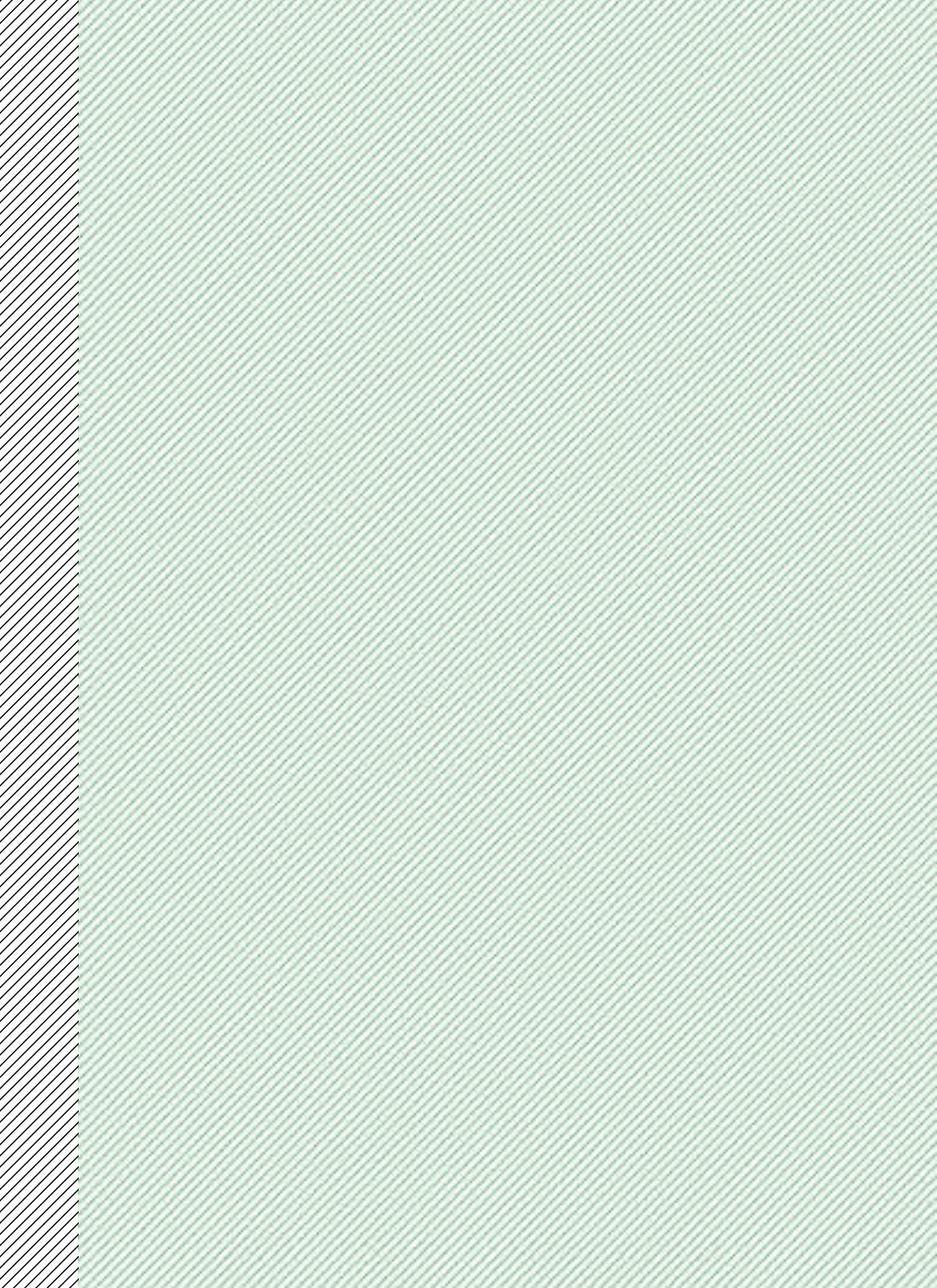
SÚMATE

Cena Suma 2011 269

BIOS

Artistas y expositores 271

Colaboradores 275



Continuidad

Arely Ramírez Moyao

El Museo Tamayo inició en 2009 una serie de cambios en su programación con el fin de consolidarse como uno de los espacios significativos en la presentación y la difusión del arte contemporáneo internacional. Se inauguraron tres programas expositivos: *Microhistorias y macromundos*; *Acercamientos al acervo* y *Proyectos especiales*. Asimismo, se incentivó el contacto con el público y los artistas con las iniciativas de *Diálogos y Volumen*. La propuesta editorial consistió en la edición de la serie de antologías *Microhistorias y macromundos*, la revista en línea *Rufino.mx* y, por supuesto, la revista *Rufino*.

Ahora con una nueva dirección al frente del museo, encabezada por Carmen Cuenca, se busca fortalecer este programa de actividades para que el público se acerque más a las propuestas del arte contemporáneo internacional y aprenda a ser más participativo. El arte contemporáneo tiene como una de sus características la participación del público y no porque tenga necesariamente que tocar o interactuar físicamente con las obras de arte sino porque el espectador tiene que pensar sobre lo que la obra de arte le pretende comunicar. Entre la pieza artística y el observador

se da un diálogo, siempre y cuando este último tenga la disposición y las herramientas para hacerlo.

Una de las funciones de *Rufino* es ofrecerle al público algunas de las palabras y las ideas con las que se puede poner en diálogo con las exposiciones que se presentan en las salas. Rufino Tamayo fundó hace 30 años este museo para mostrar al público mexicano su colección de arte internacional. El objetivo del pintor era poner al alcance de la gente las entonces recientes formas de expresión en las artes visuales y, en consecuencia, generar sentido crítico. La mejor manera de honrar a Tamayo este año que es el 20º aniversario de su fallecimiento es continuar con la tarea de difundir el arte contemporáneo internacional para generar discusión y reflexión no sólo sobre lo que el espectador ve en salas sino sobre él mismo y la sociedad en que vive.

En este número de *Rufino* se presentan las exposiciones y los proyectos del primer semestre del año: *Abstracción posible / Abstract Possible*, exposición colectiva curada por María Lind; *Uno sin el otro. Fotografías y películas de viaje de Rufino Tamayo / Retrato de su curador*, un acercamiento al acervo fotográfico de las tomas que capturara Rufino de 1950

Continuity

Arely Ramírez Moyao

In 2009, the Museo Tamayo initiated a series of changes in its programming with a view to establishing itself as one of the essential spaces for the presentation and diffusion of international contemporary art. To this end, three programs were instituted: *Minor Histories*, *Larger Worlds*; *Activating the Collection* and *Special Projects*. Initiatives such as *Dialogues* and *Volume* were introduced as a way of encouraging greater contact between artists and the public. The publications program was expanded with a series of anthologies under the title of *Minor Histories*, *Larger Worlds*, the online magazine *Rufino.mx*, and of course, the print version of *Rufino*.

Now under the directorship of Carmen Cuenca, the Museo Tamayo is seeking to further develop its program of activities in order to expose the public to the proposals of international contemporary art and to allow it to be more participative in these tendencies. One of the characteristics of contemporary art is public participation. This doesn't necessarily entail direct physical contact or interaction with artworks, but rather stimulating the spectator to think about what a particular piece is trying to communicate. A dialogue is established

between the work and the spectator, when and if the spectator possesses the desire and tools to do so.

One of *Rufino's* functions is to provide the public with the words and ideas needed to dialogue with the exhibitions on display at the museum. Rufino Tamayo founded this museum thirty years ago to show his collection of international art to the Mexican people. His objective was to make then recent forms of artistic expression available to the general public with a view to cultivating its critical sensibilities. The best way to pay tribute to Tamayo—particularly during this year, the twentieth anniversary of his death—is to continue his efforts to bring international contemporary art to a wider audience, in order to generate discussion and reflection not only on what spectators see in the museum but also on themselves and the society they live in.

This issue of *Rufino* presents the exhibitions and projects planned for the first half of 2011: *Abstract Possible*, a group show curated by Maria Lind; *One without the Other: Travel Photography and Films of Rufino Tamayo & A Portrait of his Curator*, presenting a selection from Tamayo's photographic archive from the years 1950 to 1980; as well as

a 1980; así como las instalaciones y obras de sitio específico del artista eslovaco Roman Ondák y la artista polaca Monika Sosnowska.

Interesante y polémico resulta en "Entretanto" el ensayo de Fernanda Canales sobre los museos y la arquitectura, además de los artículos de Ingrid Suckaer, Adriana Domínguez y Stuart Easterling acerca de los *Diálogos* sostenidos en 2010 en el Museo Tamayo. Magnolia de la Garza, por su parte, describe el trabajo de El Resplandor, una novedosa propuesta musical performática. Otro aspecto a destacar en esta sección son las memorias de los encuentros con otras instituciones, como el CIMAM 2010 en Shanghái, la reunión anual del proyecto Museum as Hub en El Cairo, una vista al Museo de Arte de Lima, y la participación del Museo Tamayo en la feria Art Basel Miami dentro del programa Oceanfront Nights. También se encuentra el agudo texto que José Woldenberg leyó durante la presentación del libro *-Traidor, ¿y tú?*, de Olivier Debrouse, que formó parte de la exposición *Un lugar fuera de la historia*, presentada de septiembre de 2010 a marzo de este año.

"Siempre", sección dedicada a la colección permanente, incluye la participación de dos escritores: Diego Rabasa y Luis Felipe Fabre. El primero aborda la obra de Giorgio de Chirico a partir de Alberto Savinio, escritor

y pintor italiano; en tanto que Fabre plantea una serie de preguntas lúdicas en torno a la instalación de Leopoldo Maler. También escriben Magalí Arriola, Daniela Pérez y Claudia Rodríguez Ponga acerca de George Segal, Hans Hartung y Mark Rothko, respectivamente. Mención especial merece el artículo de Pablo León de la Barra, quien examina la instalación *Colour Reversal Nonsite with Ensuite Bathroom*, de Jonathan Monk, la cual fue donada al Museo Tamayo el año pasado.

Con el fin de recuperar la memoria de los programas más significativos del Museo Tamayo, "Ayer" está dedicada a Sala 7, proyecto curatorial dirigido por Taiyana Pimentel de 1999-2000. La gestora de esta revisión documental fue Sofía Hernández Chong Cuy con la colaboración de Javier Rivero, quien investigó en los archivos del museo y de Pimentel para elaborar los artículos que conforman la sección.

Esperamos que los contenidos de Rufino alienten el diálogo y la reflexión, pues el arte contemporáneo puede ser descubierto por todo tipo de público.

installations and site-specific works by the Slovak artist Roman Ondák and the Polish artist Monika Sosnowska.

In the section “Meanwhile,” Fernanda Canales contributes an interesting and polemical essay on museums and architecture, while articles by Ingrid Suckaer, Adriana Domínguez and Stuart Easterling on the *Dialogues* held at the museum during 2010 are no less thought-provoking. Magnolia de la Garza describes the innovative musical performance of *El Resplendor*. Another important feature of this section are the reports on encounters with other institutions, such as CIMAM 2010 in Shanghai, the annual meeting of the project *Museum as Hub* in Cairo, a visit to the Lima Museum of Art and the Museo Tamayo’s participation in the Art Basel Miami program Oceanfront Nights. We also include the incisive text that José Woldenberg read at the launch of Olivier Debroise’s book *Traidor, ¿y tú?*, as part of the exhibition *A Place Out of History*, presented from September 2010 to March 2011.

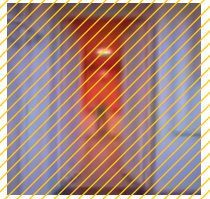
“Always”—our section devoted to the permanent collection—features articles by two writers: Diego Rabasa and Luis Felipe Fabre. Rabasa discusses the work of Giorgio de Chirico and the Italian painter and writer Alberto Savinio, while Fabre poses a series of ludic questions about Leopoldo Maler’s installation. Also

in this section, Magalí Arriola, Daniela Pérez and Claudia Rodríguez Ponga write about George Segal, Hans Hartung and Mark Rothko, respectively. Pablo León de la Barra’s article merits special mention: it offers an analysis of Jonathan Monk’s installation *Colour Reversal Nonsite with Ensuite Bathroom*, donated to the Museo Tamayo last year.

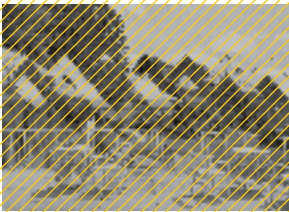
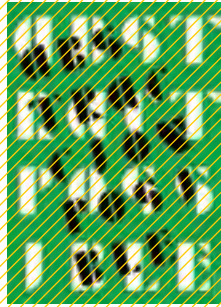
The section entitled “Yesterday”—which takes a fresh look at some of the Museo Tamayo’s most significant programs of the past—is devoted to Sala 7, a curatorial project presented by Taiyana Pimentel in 1999–2000. Sofía Hernández Chong Cuy directed this documentary revision, with the collaboration of Javier Rivero, whose research into the museum’s and Pimentel’s archives provided background for the articles in this section.

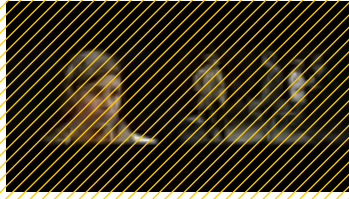
We hope that the contents of this issue of *Rufino* will encourage dialogue and reflection, given that contemporary art is ripe for discovery by all kinds of publics.

Translated by Michelle Suderman



HOY





TODAY

Abstracción posible: Exposición en el Tamayo

Maria Lind

Como parte de la serie de exposiciones Microhistorias y macromundos del Museo Tamayo, la curadora Maria Lind presenta Abstracción posible / Abstract Possible, proyecto que se desarrollará a lo largo de dos años en colaboración con distintas sedes a través de talleres, proyecciones, seminarios, presentaciones individuales y una página web. La exposición colectiva en el Museo Tamayo reevalúa e interpreta aspectos cruciales del concepto de la abstracción, que desde el siglo XX han quedado relegados de la narrativa predominante.

Como recurso intelectual, la autorreflexión es una de las principales características de la abstracción; la muestra en el Museo Tamayo explora el cruce de tres principales ideas: la abstracción como construcción formal, la abstracción económica y las distintas estrategias de retracción en la cultura actual. Abstracción posible / Abstract Possible aborda con mayor atención el concepto de retracción, el cual cuestiona y plantea la posibilidad de un mayor margen de libertad y de creación de espacios para autogenerar iniciativas en el campo de la producción cultural.



Colaboradores: Doug Ashford, Claire Barclay, José León Cerrillo, Matias Faldbakken, Claudia Fernández, Goldin+Senneby, Liam Gillick, Wade Guyton, Gunilla Klingberg, David Maljković, Mai-Thu Perret, Seth Price, Walid Raad, Emily Roysdon, Salón, Bojan Šarčević, Ultra-red, Anton Vidokle.

Abstracción posible / Abstract Possible es un proyecto de investigación que tiene como objetivo explorar aspectos

Abstract Possible: The Tamayo Manifestation

Maria Lind

As part of the Museo Tamayo series of exhibitions Minor Histories, Larger Worlds, the curator Maria Lind presents Abstracción posible / Abstract Possible, a project that will be developed in collaboration with different institutions over the course of two years, through workshops, films, seminars, individual presentations and a webpage. The group show at the Museo Tamayo reassesses and reinterprets certain crucial aspects of the concept of abstraction that have been neglected by the predominant narrative since the last century.

As an intellectual device, self-reflection is one of the key characteristics of abstraction. The show at the Museo Tamayo explores the junction between three main ideas: abstraction as a formal construction, economic abstraction, and the different strategies of withdrawal in contemporary culture. Abstracción posible / Abstract Possible pays particular attention to the concept of withdrawal, questioning this notion and raising the possibility of a greater degree of liberty and of the creation of spaces in order to self-generate initiatives in the field of cultural production.



Claire Barclay
New Flesh, (detalle) 2010
 Cortesía de la artista y Stephen Friedman
 Gallery, Londres

Contributors: Doug Ashford, Claire Barclay, José León Cerrillo, Matias Faldbakken, Claudia Fernández, Goldin+Senneby, Liam Gillick, Wade Guyton, Gúnilla Klingberg, David Maljković, Mai-Thu Perret, Seth Price, Walid Raad, Emily Roysdon, Salón, Bojan Šarčević, Ultra-red, Anton Vidokle.

Abstract Possible is a research project which aims at exploring issues of abstraction, taking contemporary art as its starting point. It will develop in collaboration with a number of hosting

de la abstracción, tomando el arte contemporáneo como punto de partida. Se desarrollará en colaboración con varias instituciones y organizaciones anfitrionas, en episodios, a lo largo de un periodo de dos años. Cada episodio será diferente con “subproyectos” únicos que pueden manifestarse en exposiciones colectivas, presentaciones individuales, seminarios, talleres, proyecciones, etcétera, dependiendo de la naturaleza del lugar y la colaboración con la institución sede. Se pedirá a diversos artistas que participen en más de uno de los subproyectos.

La primera manifestación de *Abstracción posible / Abstract Possible* fue una exposición colectiva que se presentó del 10 de noviembre de 2010 al 16 de enero de 2011 en el espacio de proyectos de Malmö Konsthall, en Suecia. Los artistas invitados fueron Doug Ashford, Claire Barclay, Goldin+Senneby, Wade Guyton y Mai-Thu Perret. Otras presentaciones tendrán lugar en el espacio de exposiciones del programa de posgrado en curaduría MAS, Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, Instituto de Estudios Culturales en Arte de Zúrich, donde Wade Guyton y Tommy Stöckel participarán del 13 de mayo al 3 de junio de 2011, y en Tensta Konsthall en Estocolmo.

Antecedentes

Después de la tregua social y política en Xinjiang del año pasado,¹ se ha hecho



Bojan Šarčević
1954..., 2004

Cortesía de carlier | gebauer, Berlin

patente que, cada vez más, las autoridades chinas prefieren difundir información rápida y detallada, aunque se trate de temas delicados. En lugar de encubrir, como en el pasado, la violencia y los asesinatos en Urumqi, las autoridades hicieron un esfuerzo especial para invitar a periodistas nacionales e internacionales a la Región Autónoma de Uigur. Hoy en día, la transparencia y la velocidad son conceptos fundamentales cuando el partido comunista autocrático trata de mantener la iniciativa y la posibilidad de formular la agenda en el delirio de la era de la información: cuanto más rápidas y más detalladas sean las noticias, en mejor condición estarán para conservar el control.

No debe sorprender que la transparencia sea una herramienta de control tan eficiente como el secreto, cuando menos en manos de los poderes formales. La transparencia es tal vez más eficiente aún que la estrategia anterior

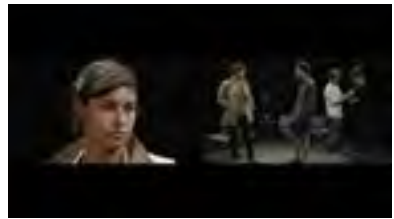
institutions and organisations, in episodes over a period of two years.

Each episode will be different with unique “sub-projects” which can be manifested as group shows, solo presentations, seminars, workshops, screenings, etc., depending on the nature of the location and the collaboration with the hosting institution. A number of the artists will be asked to participate in more than one of the sub-projects.

The first manifestation of *Abstract Possible* was a group exhibition which was on view 10 November 2010-16 January 2011 in the project space of Malmö Konsthall, Sweden. The invited artists were Doug Ashford, Claire Barclay, Goldin+Senneby, Wade Guyton, and Mai-Thu Perret. Further iterations will take place at the exhibition space of the Postgraduate Program in Curating MAS, Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, Institute of Cultural Studies in the Arts in Zurich -where Wade Guyton and Tommy Stöckel are participating, 13 May-3 June- and at Tensta Konsthall in Stockholm.

Background

After the social and political rest in Xinjiang last year¹ it has become clear that the Chinese authorities have come to rely more and more on spreading fast and detailed information even on



Liam Gillick y Anton Vidokle
A Guiding Light, 2010
Cortesía de los artistas

sensitive subjects. Instead of like in the past putting the lid on the violence and killings in Urumqi, the authorities made a point of inviting both domestic and international journalists to the Uygur Autonomous Region. Transparency and speed are nowadays key concepts when the autocratic communist party tries to keep the initiative and the ability to formulate the agenda in the age of information delirium: the faster and more detailed they can be with news the better they can retain the control.

It should come as no surprise that transparency can be as efficient a tool for control as secrecy, at least in the hands of formal powers. Transparency is probably even more efficient than the previous strategy of withholding information, at least in a situation where the possibility to “see through” and abundance of “facts” are hailed as the main route to justice and democracy in their various manifestations in the Western world. No

de retener información, por lo menos en una situación donde la posibilidad de “ver con claridad” y la abundancia de “hechos” se consideran la ruta principal para llegar a la justicia y la democracia en sus diversas manifestaciones en el mundo occidental. Así pues, no es ninguna sorpresa que la clandestinidad, el hermetismo y la abstracción empiecen a salir al frente no sólo en la actividad política, sino también en la producción cultural, a pesar de que el legado de la Ilustración haya formado nuestras mentes y cuerpos a esperar lo contrario.

En la película *A Guiding Light*, de los artistas Liam Gillick y Anton Vidokle, un manifiesto escrito por Gao Shiming, quien fue el curador ejecutivo de la reciente Bienal de Shanghái, sirvió como punto de partida. Este manifiesto es una especie de ataque, un ataque contra el sistema artístico y su monocultura limitadora. Shiming propone que para escapar de las largas garras del sistema es necesario apartarse. Abstraerse se vuelve una ruta de escape de las limitaciones insoportables. Esta retracción, como forma de abstracción, también es la parte más importante del proyecto de investigación *Abstracción posible / Abstract Possible*, cuya segunda manifestación/exposición es en el Museo Tamayo, del 26 de marzo al 7 de agosto de 2011.

El uso de estrategias de abstracción (del latín *abstrahere*, abstraer) entre los artistas y otros productores culturales

es un fenómeno que se observa con facilidad en el mundo artístico actual. Considero que este tipo de abstracción es un método consciente para oscurecer y entrar “al sesgo” en el terreno del arte, a menudo con el propósito de crear más espacio para maniobrar entre iniciativas autoorganizadas. Estos acontecimientos se han analizado en términos de “esencialismo estratégico”, así como de “separatismo estratégico”. A veces parece ser una reacción a las presiones de espectacularización y acceso; en otras ocasiones, parece basarse en acontecimientos específicos de la historia del arte. Tal vez debamos empezar a conceptualizar estas estrategias y tácticas abstractas y opacas como un paradigma crítico diferente que pone en entredicho el paradigma de la Ilustración, basado en la transparencia. ¿O se tratará de otro fenómeno más que empaña nuestra visión del mundo?

Al mismo tiempo, una plétora de ejemplos de abstracción formal, tanto geométrica como expresiva, es notoria en exposiciones, instalaciones de sitio específico, publicaciones y otros proyectos. Con frecuencia, este trabajo da la impresión de aceptar la idea del disfrute estético y sin complicaciones, y adoptar ciertos códigos visuales que se toman en sentido literal, más como estilo que como estructura e ideología. Además de los numerosos casos en que la abstracción geométrica en el arte

wonder then that clandestinity, opacity, hermeticism and abstraction start to come to the fore not only in political activity but also in cultural production, despite the heritage of the enlightenment having formed our minds and bodies to expect the opposite.

In the film *A Guiding Light*, by artists Liam Gillick and Anton Vidokle, a manifesto written by Gao Shiming, who was the Executive Curator of the recent Shanghai Biennial, served as the starting point. This manifesto is an attack of sorts, an attack on the art system and its limiting monoculture. Shiming proposes that in order to escape the long claws of the system it is necessary to step aside. To withdraw becomes an escape route from unbearable limitations. Withdrawal as a form of abstraction is also at the core of the research project *Abstract Possible*, whose second manifestation is happening at the Museo Tamayo from 26 March - 7 August.

The use of strategies of withdrawal (*abstrahere*, to withdraw) among artists and other cultural producers is an easily observable phenomenon in today's art world. I think of this kind of abstraction as a conscious method of obscuring and entering the art terrain "at an angle", often with the aim of creating more space for maneuvering through self-organised initiatives.

These developments have been discussed in terms of "strategic



Emily Roysdon
Ecstatic Resistance, 2010
Poster
Cortesía de la artista

essentialism" as well as "strategic separatism". Sometimes it seems to be a reaction to pressures of spectacularization and access, at other times it seems to draw on specific art historical developments. Perhaps we can begin to think of these abstract and opaque strategies and tactics as a different critical paradigm challenging the enlightenment paradigm based on transparency? Or is it yet another phenomenon obscuring our view of the world?

Simultaneously a plethora of examples of formal abstraction, both geometric and expressive, is visible in exhibitions, site-specific installations, publications, and other projects. This work often seems to buy in to the idea of unproblematic aesthetic enjoyment and certain visual codes which are taken at face value, as style rather than structure

y el diseño se vuelve un indicador del estilo de vida, los artistas contemplan y se relacionan con el legado de la abstracción modernista como resultado de trayectorias artísticas e ideológicas muy específicas. Pero, ¿qué significa reconsiderar estas trayectorias desde el punto de vista contemporáneo?

Con todo, la abstracción es más que estrategias de retracción y una construcción formal. El concepto de abstracción también se ha aplicado, dentro de un contexto marxista, a todas las relaciones en el sistema capitalista. A últimas fechas, esto se ha entendido a la lógica y la distorsión de escala engendradas por la economía capitalista tardía o posfordista. Las condiciones laborales, y las de producción, son otros puntos de referencia que vienen al caso. Todo esto está ocurriendo dentro de una cultura y una economía en las que literalmente "vivimos bajo la abstracción", aunque la recesión económica ha puesto de relieve dicha abstracción en fechas más recientes. O como dijo Sven Lütticken hace poco: "Somos los nativos de la abstracción". En ese caso, tenemos que reconocer a la abstracción como omnipresente, al igual que el ideal de transparencia en las democracias liberales. ¿Cuál es el potencial de abstracción en este territorio tan disputado?

Las obras y las prácticas artísticas que participan en *Abstracción posible / Abstract Possible* van desde esculturas

medianas hechas de arcilla, madera, piel o cartulina de colores brillosos, hasta grandes proyecciones de video y collages pequeños de fotografías en blanco y negro, relieves relucientes de plástico y pinturas llenas de confeti. También hay pinturas geométricas pequeñas al temple sobre madera, una novela escrita en etapas sucesivas y películas de 16 mm. Los espejos de vigilancia y los tubos de luz fluorescente comparten el espacio con fotocopias que han sido reproducidas muchas veces, e instantáneas de puertas y rejas de la Ciudad de México. El trabajo basado en la investigación forma parte del proyecto, lo mismo que las prácticas contextuales y de estudio, así como el trabajo discursivo y orientado al activismo. Aunque la exposición en el Museo Tamayo incluye las tres líneas del proyecto: abstracción formal, abstracción económica y retracción, se está poniendo énfasis especial en la línea de retracción.

Una serie de ensayos en el diario de e-flux acompañarán este proyecto de investigación.

Traducido por Pilar Carril

1. En julio de 2009 enfrentamientos interétnicos entre uigures y hans causaron cerca de 160 muertes y más de mil heridos en Urumqi, capital de la región autónoma de Xinjiang en el noroeste de China. Aparentemente la violencia estalló tras una manifestación pacífica, desembocando en asesinatos, incendios y saqueos; cuatro niñas fueron decapitadas y sus cabezas fueron expuestas afuera de la Facultad de Medicina de una institución local, por lo cual las autoridades decretaron toque de queda. (N. del E.)

and ideology. In addition to the many cases where geometric abstraction in art and design becomes a lifestyle indicator, artists contemplate and engage with the legacy of modernist abstraction as the result of highly specific artistic and ideological trajectories. But what does it mean to revisit these trajectories from the point of view of today?

And yet, abstraction is more than strategies of withdrawal and a formal construction. The concept of abstraction has also—within a Marxist framework—been applied to all relations within a capitalist system. As of late, this has been extended to the logic and distortion of scale engendered by the post-Fordist/late capitalist economy. Working conditions, and conditions of production, are other pertinent points of reference here. All this is happening within a culture and an economy in which we literally “live under abstraction,” although the economic recession has more recently called such abstraction into relief. Or as Sven Lütticken recently put it “We are the natives of abstraction.” In that case we have to acknowledge abstraction as omnipresent, not unlike the ideal of transparency in liberal democracies. What is the potential of abstraction in such a contested territory?

The art works and practices which are involved in *Abstract Possible* range from medium-scale sculpture made of clay, wood and fur or brightly

colored cardboard, to large video projections and small black and white photo collages, shiny plastic reliefs, and paintings filled with punch-hole dots. There are also small geometric paintings with tempera on wood, a novel written in successive stages, and 16mm films. Surveillance mirrors and strip lights share space with photocopies which have been photocopied many times and snapshots of doors and gates in Mexico City. Research-based work is part of the project, as is contextual and studio-based practices and discursive and activist-oriented work. While the Museo Tamayo manifestation includes all three lines within the project formal abstraction, economic abstraction and withdrawal, it is placing special emphasis on the withdrawal line.

A series of essays in the e-flux journal will accompany the research project.

1. In July 2009, ethnic conflicts between the Uyghurs and the Hans caused 160 deaths and injuries to over a thousand people in Ürümqi, capital of the autonomous region of Xinjiang in northwestern China. Violent confrontations broke out following a peaceful demonstration, leading to murders, fires and looting. Four young girls were beheaded and their heads were put on public display outside a local university's faculty of medicine, which led the authorities to impose a curfew. (Editor's note)

Uno sin el otro

Fotografías y películas de viaje de Rufino Tamayo / Retrato de su curador Arelly Ramírez Moyao¹

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 2011, Acercamientos al acervo retoma el archivo fotográfico personal de Rufino Tamayo, con el fin de articular un discurso curatorial que pone énfasis en la memoria, la creatividad y el afecto.

Las aficiones personales de Rufino Tamayo abarcaron campos que rebasan las disciplinas del arte y que pertenecen a la esfera de lo íntimo. Intereses como la jardinería, el cuidado de un pequeño zoológico personal formado por aves y perros de distintas razas y la fotografía ocuparon parte del tiempo que el artista dedicó a su ocio personal. En particular, la fotografía y la filmación de películas caseras de breve duración las cultivó durante sus viajes. Ese ejercicio devoto por la imagen dio como resultado un archivo hasta ahora inexplorado. Sin la intención de crear arte, Tamayo tomó fotografías en blanco y negro, diapositivas de distinto formato y películas de sus viajes en México y el mundo. En esa mirada subyace un registro personalísimo que contiene un asombro permanente por lo común, para hacerlo singular dentro de lo efímero de una fotografía turística.

En un afán por ir más allá del registro y la interpretación de la práctica artística de Tamayo, Alejandro Cesarco, artista conceptual, y Juan Carlos Pereda, curador del Museo Tamayo, concibieron

One without the Other

Travel Photography and Films of Rufino Tamayo / A Portrait of his Curator

Arely Ramírez Moyao¹

Activating the Collection is a series of exhibitions in which Museo Tamayo's permanent collection is set in relation to the museum's space, history and public. Activating the Collection involves staging the collection works through various modes of exhibition design and performative practice, with the help of a guest curator, artist, writer, architect or other cultural specialist.



Guatemala
Archivo documental de Rufino Tamayo

The personal interests of Oaxaca native Rufino Tamayo, the founder of the Museo Tamayo, included many things outside of the field of art. Private occupations such as gardening, looking after a small zoo of his own—featuring birds and dogs of different breeds—and photography occupied some of his leisure time. He particularly enjoyed taking photographs and filming short home movies during his trips. The result of this devoted exercise in image-making is an archive that has remained largely unexplored until now. Without intending to make art, Tamayo took black-and-white photographs, slides of various formats and films of his trips in Mexico and abroad. This collection of images provides an extremely personal record that shows his continual amazement at ordinary things and his attempt at rendering them unique, though his photographs are not meant as anything more than tourist's snapshots.

In an attempt to reach beyond the process of documenting and interpreting Tamayo's art practice, Uruguayan conceptual artist Alejandro Cesarco

la exposición *Uno sin el otro. Fotografías y películas de viaje de Rufino Tamayo / Retrato de su curador* para compartir con el público la inclinación a la fotografía que tuvo el fundador de este museo, al tiempo de entrelazarla con la subjetividad de quienes resguardan los archivos de un artista.

La exposición pone énfasis en la metodología y el contexto que posibilitan una lectura del material. El artista uruguayo planteó como parte de su propuesta la inclusión de varios textos escritos por Pereda a lo largo de sus más de 20 años como especialista del pintor oaxaqueño, con el fin de dotar a la exposición de una narrativa paralela. “Lo que propongo es una operación en la cual el material de Tamayo se presente en su formato original, proyectado como diapositiva y película, y al mismo tiempo, aprovechar la oportunidad para hacer un paralelismo entre el para qué fui invitado y por quién.”

Para Cesarco lo básico es mirar el material propio del archivo de Tamayo y, a la vez, reconocer y explorar el contexto a partir del cual esta exposición tiene un sentido. En otras palabras, existe un marco institucional —en este caso, el del museo que pretende comunicarle al espectador un aspecto documental de Tamayo—; pero al mismo tiempo, hay un marco afectivo de parte de la persona que rescató y conservó el material fotográfico tras la muerte del pintor en 1991, es decir,



Tailandia
Archivo documental de Rufino Tamayo

Juan Carlos Pereda. De cierta forma, expresa el artista uruguayo, la exposición invierte la relación entre lo público y lo privado dentro del museo: lo que usualmente se muestra y lo que queda tras bambalinas cambia de lugar.

Abunda: “Todo archivo cuenta siempre más de una historia. Entre ellas, la historia de los elementos que ahí se encuentran, la historia (silenciada) de lo no incluido, la historia que se arma al combinar y recombinar las partes que lo componen, la historia de quien lo genera (cuándo, cómo y para quién). En este caso, también la historia de quien lo guarda, estudia y representa. Cada

and Museo Tamayo curator Juan Carlos Pereda conceived the exhibition *One without the Other. Travel Photography and Films of Rufino Tamayo / A Portrait of his Curator* to reveal Rufino Tamayo's interest in photography to the public, while intermingling it with the subjectivity of the custodians of his archives.

The show emphasizes methodology and context, which allow the material to be understood. As part of his project, Alejandro Cesarco decided to include various texts written by Juan Carlos Pereda over the more than twenty years he has devoted to the study of Rufino Tamayo, in order to lend the exhibition a parallel narrative. "What I am proposing is to present Tamayo's material in its original format—projected as slides and films—while taking advantage of the opportunity to establish a parallel between why I was invited and by whom."

Cesarco's basic premise was to examine Rufino Tamayo's personal archive while acknowledging and exploring the context based on which this exhibition acquires meaning. In other words, there is an institutional framework—in this case, that of the museum that wishes to communicate an aspect of Tamayo's life to spectators—but there is also the emotional framework of the person who recovered and conserved Tamayo's photographic material after

his death in 1991—Juan Carlos Pereda. According to Cesarco, the exhibition inverts the relationship between public and private within the museum: what is usually shown trades place with what normally remains backstage.

Cesarco adds, "An archive—any archive—always tells more than one story: the story of the elements it contains, the (silenced) story of what is not included, the story that comes together by combining and recombining the parts of which it is composed, the story of who created it (when, how and for whom). In this case, there is also the story of the person who conserves, studies and represents it. Each reading performed on the archive is a way of inscribing the reader's subjectivity onto the collected material."

In *One without the Other*, viewers will see material that has never before been displayed; descriptions of various paintings by Rufino Tamayo are also included and will allow spectators to construct a narrative that lends meaning to the exhibited photographs. Viewers may ask themselves questions such as: what kind of information do these photographs or films provide about Tamayo's painterly discourse? what new information is presented, or is lacking? and what makes a person devote their life to the study of an artist? The show thus presents two independent narratives that crisscross and nourish



Nueva York
Archivo documental de Rufino Tamayo



Japón
Archivo documental de Rufino Tamayo

lectura que se hace del archivo es una forma de inscribir en el material ahí reunido la subjetividad de quien lo lee.”

En *Uno sin el otro* el espectador observará material inédito y junto con las descripciones de varias pinturas de Tamayo entretejerá una narrativa que le dé sentido a la exposición de las fotografías; es decir, el observador se planteará interrogantes acerca de qué información agregan estas fotografías y películas al discurso pictórico de Tamayo, qué información nueva o no se presenta, y qué lleva a una persona a dedicar su vida al estudio de un artista. La exposición presenta entonces dos narrativas independientes, las cuales se entrecruzan, se retroalimentan y dependen una de la otra para hacerse inteligibles.

Tanto Cesarco como Pereda buscan trascender la función ritualista de la presentación del archivo fotográfico de Tamayo para ubicar el discurso expositivo en las historias y las ideas que dan origen a las narrativas de un artista y a las de las personas que lo estudian y estiman.

San Cristóbal de las Casas, Veracruz, Atenas o París conforman algunas de las rutas por las que transitó Tamayo cámara en mano. Interesado en las novedades tecnológicas, el artista, “hombre de su tiempo”, se sirvió de cámaras fotográficas y de video para captar imágenes que en más de un

sentido nos informan sobre sus intereses y gustos, tal vez algunas de esas imágenes hayan sido la génesis de algún cuadro que ahora esté en las paredes de un museo.



India
Archivo documental de Rufino Tamayo

1. Con la colaboración de los curadores de esta exposición.

one another, depending on each other to be intelligible.

Both Cesarco and Pereda seek to transcend the ritualistic function of displaying Tamayo's photographic archive, in order to situate the show's discourse in the stories and the ideas that lie at the origin of the narratives of an artist—and of the narratives of the people who study and appreciate him.

San Cristóbal de las Casas, Veracruz, Athens or Paris are some of the places that Rufino Tamayo traveled to, camera in hand. Interested in technological novelties, the artist, a "man of his time," used still and motion-picture cameras to capture images that inform us in more ways than one about his interests and tastes; some of these pictures may even lie at the origin of a canvas that is now on the walls of another museum.

Translated by Richard Moszka

1. In collaboration with the exhibition's curators.



Oaxaca
Archivo documental de Rufino Tamayo

La exposición se desvaneció sin dejar rastro

Magalí Arriola

En el primer semestre de 2011 la serie Proyectos especiales presenta la obra de dos artistas: Roman Ondák y Monika Sosnowska. En este número, las curadoras Magalí Arriola y Andrea Torreblanca describen la práctica artística de cada uno de ellos.

Roman Ondák es uno de los principales representantes de una generación de artistas que en la última década despuntó en Europa del Este. Dicha generación se formó bajo el legado de artistas de corte conceptual como Július Koller y Jiri Kovanda, cuya producción de finales de los años sesenta y de la década de los años setenta establecía un diálogo estrecho con la desmaterialización del objeto artístico y el desarrollo de una práctica de índole performático, así como con el cuestionamiento intrínseco del espacio institucional puesto en marcha por dichas manifestaciones. No sólo se trataba de ahondar en la relación de la obra con el contexto específico en el que se insertaba sino, también, de explorar la función de la producción cultural y de sus formas de operación y de localización dentro del entramado social. Éste sin duda es uno de los rasgos que aún podemos detectar en aquellas piezas de Ondák que tienden a explorar los tiempos y los espacios en donde convergen la experiencia estética y las vivencias cotidianas. Mediante la puesta en escena de comportamientos individuales con los que se identifica el espectador y de

The Exhibition Vanished without a Trace

Magalí Arriola

In the first half of 2011, the work of two artists will be presented: Roman Ondák and Monika Sosnowska. In this issue, Magalí Arriola and Andrea Torreblanca discuss the practice of each artist.

Roman Ondák is one of the main representatives of a generation of artists who emerged from Eastern Europe over the last decade under the legacy of conceptual artists such as Július Koller and Jiri Kovanda. The work of these artists from the late 1960s and 70s was closely linked to the dematerialization of the art object and the development of more performative practice, while it intrinsically questioned institutional space. It was not only about more thoroughly examining the relationship between the art work and its specific context of insertion, but also about exploring the function of cultural practice and its ways of operating within society. This is a feature we can still clearly detect in those pieces of Ondák's that tend to explore the moments and spaces where aesthetic experience converges with day-to-day life. By staging individual behaviors that viewers identify with and the collective dynamics in which they participate, the artist not only seeks to question the nature of artistic gestures and their impact on everyday life, but also, conversely, the way in which daily

dinámicas colectivas en las que participa, el artista no sólo busca cuestionar la naturaleza del gesto artístico y su impacto en la vida cotidiana, sino también y —de manera inversa— la forma en que ésta influye en los distintos modos de operar de las instituciones artísticas.

Ancladas en la tradición del arte performático y las prácticas conceptuales, las piezas que conforman *La exposición se desvaneció sin dejar rastro*, en el Museo Tamayo, se enfocan a develar distintos procesos artísticos de producción y de consumo al abordar temas como los límites de la institución al establecer un puente entre su interior y exterior (*The Stray Man*, 2006); las expectativas del visitante y la manera en que éstas le infunden un valor simbólico a la obra (*Good Feelings in Good Times*, 2003), así como la inscripción del espectador dentro de la estructura museística mediante su participación en el proceso creativo de la pieza (*Measuring the Universe*, 2007). Al orquestar una serie de situaciones momentáneas que vinculen la predictibilidad de nuestras rutinas cotidianas con la vida diaria de la institución artística, esta muestra busca interpelar al espectador de manera que su experiencia de la obra permita activar los resquicios e intersticios del espacio institucional.

life can influence the art institutions' modes of operation.

Tied to the tenets of performance art and conceptual practice, the works in *The Exhibition Vanished without a Trace* unveil the processes of production and consumption of the artwork by dealing with topics such as the institution's boundaries—by establishing a bridge between interior and exterior (*The Stray Man*, 2006)—; the visitors' expectations—by enacting art's symbolic value (*Good Feelings in Good Times*, 2003)—; and their involvement in the museum's structure by means of their participation in the work's creative process (*Measuring the Universe*, 2007). By orchestrating a series of short-lived situations that associate the predictability of our daily routines with the art institution's everyday life, this show seeks to involve spectators in such a way that their experience of the work brings into play the margins and gaps in the institutional space.

Translated by Richard Moszka



Roman Ondak
The Stray Man, 2006
Performance/video
Cortesía de la artista y gb agency, París

Monika Sosnowska

El espacio contenido

Andrea Torreblanca

Las instalaciones de Monika Sosnowska transforman los espacios en recorridos incommensurables.

A partir de la modificación de la escala y la manipulación de la perspectiva, sus obras contienen elementos que alteran el aspecto físico de los lugares donde son llevados a cabo. La artista utiliza la arquitectura de sitios específicos para desarrollar proyectos que habitualmente desaparecen después de terminar su exhibición. La mayoría de sus construcciones, que se caracterizan por expandir o contraer volúmenes tridimensionales, provocan que el espectador se sienta desconcertado por la tensión espacial que generan.

Nacida en Ryki, Polonia en 1972, Sosnowska ha vinculado algunas de sus obras a la arquitectura de posguerra de su país natal, en donde materiales rudimentarios y formas austeras fueron utilizados para la reconstrucción de las ciudades afectadas. Sosnowska creció en la última época de la República Popular de Polonia, durante la caída del comunismo y bajo el régimen socialista. En consecuencia, ciertas obras hacen una referencia directa a la arquitectura



Monika Sosnowska
Pequeña Alicia, 2001
Cortesía de la artista y Galería kurimanzutto,
Ciudad de México

moderna que supuso la progresiva desaparición de construcciones comunistas.

Para la 52a edición de la Bienal de Venecia, Sosnowska realizó la pieza *!:*: una reproducción en acero del esqueleto de un inmueble moderno que fue prensado y comprimido dentro del Pabellón polaco, mismo que había sido construido en los años treinta. La obra, que parece ser un edificio

Monika Sosnowska

Space, Contained

Andrea Torreblanca

Monika Sosnowska's installations transform spaces into immeasurable journeys. By modifying scale and manipulating perspective, her works alter the physical space of the places where they are mounted. The artist uses the architecture of specific sites to develop projects that generally disappear once the exhibition ends. Most of her constructions are characterized by the way in which they expand or contract three-dimensional spaces, and produce a certain sense of unease in the spectator due to the spatial tension they generate.

Born in Ryki, Poland, in 1972, Sosnowska has linked some of her work to the postwar architecture of her native country, where rudimentary materials and austere forms were used to reconstruct ravaged cities. Sosnowska grew up in the last period of the socialist regime of the Polish People's Republic, during the fall of Communism. As a result, some of her work refers directly to the modern architecture that supplanted examples of Communist construction as it progressively disappeared.

For the 52nd Venice Biennale, Sosnowska created *1:1*—a steel

reproduction of the skeleton of a modern building compacted to fit into the Polish Pavilion, which was built in the 1930s. The work apparently consists of one building contained by another, and questions postwar architectural structures which were stripped of their facades to be left naked and lacking in historical value, awaiting modernization.

Sosnowska's work is actually more of an *experience*—one in which “physical space” is transformed into “mental space.” In other words, she takes the places we regularly recognize and identify and alters them with distances, dimensions and interruptions that change our visual perception. Her labyrinths with no exit, endless hallways and telescoped doors are all pieces that determine how the spectator will move through and experience these distorted spaces. In an interview, the artist remarked that “the idea is to question reality, not only to absorb it. I'm not really inventing or creating fantastic images. It's more like I'm manipulating things I remember, things I've found in reality.” In her piece *Little Alice* (2001), the artist recreated the episode from Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* in which

que contiene al otro, cuestiona las estructuras arquitectónicas de posguerra que después de ser despojadas de sus fachadas, quedaron desnudas y carentes de valor histórico con la intención de ser modernizadas.

La obra de Sosnowska se plantea más como una *experiencia* en la que el “espacio físico” se transforma en un “espacio mental”. Es decir, los lugares que reconocemos e identificamos regularmente son alterados por la artista a través de distancias, dimensiones e interrupciones que modifican nuestra percepción visual. Sus laberintos sin salida, pasillos interminables y puertas reducidas conforman un grupo de obras que determinan el recorrido que el espectador experimenta en estos espacios deformados. En una entrevista, la artista mencionó que “la idea es cuestionar la realidad, no sólo absorberla. No estoy realmente inventando, o creando imágenes fantásticas. Más bien estoy manipulando cosas que recuerdo, cosas que he encontrado en la realidad”.¹ En su obra *Little Alice (Pequeña Alicia, 2001)*, la artista toma como referencia la historia del autor inglés Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas* para recrear el momento en que la protagonista se encoge y se agranda para pasar por un conjunto de puertas ilusorias.

Sosnowska está interesada en introducir caos e incertidumbre en espacios que generalmente serían

funcionales o utilitarios. Numerosos autores han definido su obra como un “*trampantojo* arquitectónico”, en otras palabras, como una ilusión óptica que simula la realidad. Para su obra *The Corridor (El pasillo, 2006)*, la artista creó un corredor horizontal que al final continúa por la pared en vertical, provocando que el recorrido sea imposible de realizar. El resultado de ésta y muchas otras obras suponen una experiencia precipitada del espacio, en la que el espectador se ve inmerso en una ficción espacial utópica.

Para la obra que Sosnowska realiza en el Museo Tamayo y que lleva por título *The Fire Escape*, esta artista utilizó como punto de partida las escaleras de emergencia que comúnmente se encuentran en las fachadas de los edificios (especialmente en la ciudad de Nueva York). La inclusión de este elemento en el proyecto transgrede su función lógica para transformarse en un gesto artístico que se ubica entre una intervención arquitectónica y la escultura monumental; una estrategia recurrente en la obra de esta artista.

1. Jeffrey Moira, “Monica Sosnowska”. MAP, *Journals of Contemporary Art*, Issue 11, Autumn, (2007): 33-35.



Mónica Sosnowska

El Pasillo, 2006

Cortesía de la artista y Galería kurimanzutto,
Ciudad de México

the main character shrinks and grows to pass through a set of illusory doors.

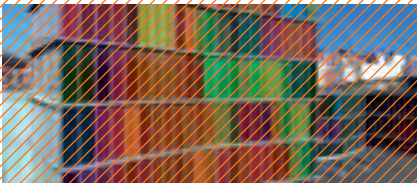
Sosnowska is interested in introducing chaos and uncertainty into spaces that would normally be functional or utilitarian. Many authors have defined her work as an “architectural *trompe l’oeil*,” an optical illusion that simulates reality. In her work *The Corridor* (2006), the artist created a horizontal corridor ending in a vertical continuation that is impossible to follow. This and many other pieces presume a precipitated experience of space, in which the spectator is immersed in a utopian spatial fiction.

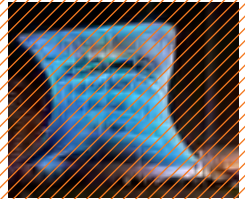
For the work Sosnowska is presenting at the Museo Tamayo, entitled *The Fire Escape*, the artist drew on the common image of the emergency staircases found on building façades (particularly in the city of New York). In the context of this project, the fire escape transgresses its logical function to be transformed into an artistic gesture that falls somewhere between architectural intervention and monumental sculpture—a recurring strategy in the work of this artist.

*Translated by Alan Page
and Michelle Suderman*

1. Jeffrey Moira, “Monica Sosnowska”. MAP, *Journals of Contemporary Art*, Issue 11, Autumn, (2007): 33-35.

ENTRETANTO





MEANWHILE

De la vitrina al laboratorio

Fernanda Canales

A propósito del proceso de ampliación que está viviendo el Museo Tamayo desde el año pasado, Rufino invitó a la arquitecta mexicana y crítica Fernanda Canales a reflexionar sobre la visión y la misión de los museos de arte, en especial los dedicados al arte contemporáneo, pues en la última década el museo como institución ha sufrido una transformación en sus paradigmas expositivos y de mediación con el público visitante. La arquitectura forma parte esencial en el establecimiento y puesta en marcha de los nuevos objetivos museísticos. Es por ello que esta autora invitada describe, con sentido crítico, la funcionalidad de algunos centros culturales en México y el mundo.

Hay quienes prefieren llamarlos espacios para el arte, en lugar de museos, esperando que al quitar el nombre se elimine la estrangulación que producen las instituciones, la arquitectura: los vicios de lo oficial. El museo, sinónimo de escenografía petrificada, pero también de circo turístico, busca cada vez más la connotación como lugar donde todo es posible. Del baúl o vitrina, al laboratorio de experimentación y ahora al foro público, los centros de arte han pasado en las últimas décadas por una explotación sin precedentes.

Del lugar para la expectación al lugar del espectáculo, el museo busca reinventarse cada lunes por la mañana. Pero diseñar la postal que toda ciudad desea no es fácil y mucho menos hacerlo en sintonía con lo que algún día podrá caber dentro. La lucha por el protagonismo entre el edificio y las obras de arte es interminable, sin embargo, a diferencia de la caja anónima que se buscaba hace apenas unos años —nacida como reacción anti-efecto Guggenheim de Bilbao—, hoy la idea del museo como teatro-tienda parece asustar menos y posibilitar más.

En la creación de nuevos museos no hay prejuicio en aceptar que las obras ya

From the Shop Window to the Laboratory

Fernanda Canales

With regard to the expansion of the Museo Tamayo that has been underway since last year, Rufino has invited the Mexican architect and critic Fernanda Canales to reflect on the vision and mission of art museums, especially those devoted to contemporary art. In the past decade, the museum as an institution has undergone a transformation in terms of its paradigms of exhibition and how it mediates with the general public. Architecture is a vital element in the establishment and operation of the new objectives of museums, and for that reason we have invited the author to offer her critical perspective on how cultural centers function in Mexico and around the world.

There are those who prefer to call them art spaces, instead of museums, hoping that by changing the name they might remove the strangulation brought on by institutions, architecture: the vices of the official. The museum, synonym for both petrified scenery and tourist circus, increasingly seeks to be known as a place where everything is possible. From trunk or shop window, to experimental laboratory, and now public space, art centers have undergone unprecedented exploitation.

From the place of expectation to the place of spectacle, the museum seeks to reinvent itself every Monday morning. But, to design the postcard every city desires is no easy task, much less so to



*Edificio del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)
diseñado por Mansilla y Tuñón Arquitectos
© Angel Marcos*

no se muestran, sino que se representan. Tampoco importa si más que espacios para la contemplación, se trata de lugares de circulación y de encuentro. Antes que oponerse a estas inercias, y sin temor a confundir el arte con la industria, tanto creadores como comisarios empiezan a disfrutar de los beneficios de no diferir entre lo que es cultura y lo que es ocio.

Lo explica bien el arquitecto español Luis Fernández-Galiano: “Los museos han sustituido la conservación y el estudio a una programación de atracciones que los ha hecho a la vez más numerosos y más intrascendentes, más poderosos y más frágiles, más visibles y más vacíos”.¹ La vocación acumulativa de estos centros los hace ser contenedores de usos imprecisos y cambiantes, y esto, hasta hace poco visto como un defecto, resulta ser una caja mágica. La condición de escenario variable gusta, y ya no hay remordimientos al diluir los ámbitos de exposición y de no-exposición. El equilibrio entre calidad y rentabilidad, así como la fusión entre industria cultural y de entretenimiento son retos nada despreciables que van cobrando mayor respeto. Van, además, cambiando la forma no sólo de entender y gestionar los museos sino la forma de hacerlos y sobre todo de usarlos.

Como venía sucediendo en otros países, en México la creación de centros de arte en los años noventa quedó



Centro Nacional de las Artes,
Ciudad de México, Cortesía del Cenart

marcada por la construcción de edificios tan icónicos como vacíos (del Centro Nacional de las Artes al Museo MARCO en Monterrey). Como contrapunto a la euforia hiberna,² el principio del siglo XXI se caracterizó por el uso de espacios anodinos, muchos de ellos adaptados en edificios fabriles (del Dia Beacon —una antigua fábrica de Nabisco a dos horas de Manhattan—, al MoMA PS1 —una ex escuela en Long Island—; del desaparecido Centro de Arte Programa —un antiguo supermercado transformado por Mauricio Rocha en una fábrica de arte—, a la Colección Jumex ubicada en la planta de jugos en Ecatepec).

Recientemente, el peregrinaje también teatral y algo forzado a estos centros cultos ha reactivado el museo urbano, el foro público o museo-plaza tan accesible como apto para distintas lecturas. El arte participativo y tocable, que se acerca a los temas sociales, ya

do it in accordance with what one day might fit it. The struggle for protagonism between the building and the artworks is interminable, nevertheless, as opposed to the anonymous box that was sought after only a few years ago—born from a reaction against the Guggenheim Bilbao effect—, today, the idea of the museum as a store/theater seems to frighten less and allow for more.

In the creation of new museums, there is no prejudice in accepting that the works are no longer exhibited, but rather represented. It also matters little if more than spaces for contemplation we are dealing with places for circulation and encounters. Rather than oppose these trends, and unafraid to conflate art with industry, both creators and commissioners begin to enjoy the benefits of not differentiating between culture and leisure.

The Spanish architect Luis Fernández-Galiano explains it well: "Museums have replaced conservation and study with a showcase of attractions that have made them at the same time more numerous and less significant, more powerful and more fragile, more visible, and emptier".¹ The accumulative vocation of these centers has turned them into containers with imprecise and shifting uses, and this, until recently seen as a defect, has instead turned them into a magic box. The changeable stage is appealing and there seem to be



Imagen de PS1:
Fotografía de Matthew Septimus
Cortesía de PS1 Contemporary Art Center

no more regrets about fusing exhibition and non-exhibition spaces. Balancing quality with profit, and fusing the culture and entertainment industries are not inconsiderable challenges that have gained more and more respect. They are also not only changing the way in which museums are managed and conceived, but also the way in which they are created and, most of all, used.

As was the case in several other countries, in Mexico the creation of art centers in the nineties was marked by the construction of buildings as iconic as they were empty (from the Centro Nacional de las Artes to the MARCO museum in Monterrey). As a counterpoint to the Bilbao euphoria,² the beginning of the 21st century was characterized by the use of



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Ascensor de cristal. Fachada edificio Sabatini
Fotografía: Joaquín Cortés y Román Lores

no hay que irlo a buscar a lugares imposibles. Lo experimental, vuelto interactivo, deja de estar peleado con los cascarones de autor; toma lo bueno de los museos-escaparates y los transforma a partir de las ideas.

Bajo un nuevo entendimiento, los museos mastodónticos comienzan a convertirse en centros dinámicos, teniendo que renovarse para actualizar el mensaje (del MoMA de Nueva York al Reina Sofía en Madrid, y en grados distintos: el Museo de Arte Moderno (MAM), el Museo de la Ciudad de México y el Museo Tamayo). El retorno de los *Oldies but goodies* no elimina otras ofertas "periféricas" (del Matadero de Madrid —un complejo de 165 hectáreas de una antigua carnicería en la periferia—, al New Museum en Nueva York —unas cajas apiladas diseñadas por Kazuyo Sejima para el Bowery neoyorquino—),

pero sí acerca lo alternativo al consumo de masas (el futuro edificio de la Colección Jumex de David Chipperfield en la extensión de Polanco).

En años recientes, el aspecto que más ha modificado a los museos ha sido la relación entre el arte y la gente. En cambio, la relación entre museo y ciudad continúa principalmente el concepto de "branding urbano" bilbaíno, utilizando la imagen y el diseño como sello máximo de un museo y confiando en la regeneración urbana automática (del proyecto de Herzog y de Meuron para la Barranca de Huentitlán en Jalisco, al Museo Sumaya de Fernando Romero en el nuevo Polanco).

La idea principal que hoy acompaña a los museos es aquella de abrir, conectar. Los centros de arte son tanto espacios de exhibición como cafetería, tienda, cine y foro. Por ejemplo, la ampliación del Museo Tamayo, que realizará Teodoro González de León 30 años después de haber construido junto con Abraham Zabludovsky una de sus mejores obras, busca acondicionar el museo de acuerdo con los nuevos requerimientos. Camuflando la intervención con lo ya existente, y creciendo casi al doble, se logrará abrir/exponer un edificio que siempre se ha sentido excavado en la tierra.

Cada vez más, los museos, en la carrera por la novedad rentable, se piensan como un sistema abierto, un



Panorámica del Museo Soumaya,
diseñado por LAR/Fernando Romero
y Mauricio Ceballos
©Adam Wiseman

dull spaces, many of them adapted from factory spaces (from Dia Beacon—an old Nabisco factory two hours away from Manhattan—, to MoMA PS1—an ex-school in Long Island—, to the disappeared Centro de Arte Programa—an old supermarket transformed by Mauricio Rocha into an art factory—, to Colección Jumex, located in a juice factory in Ecatepec).

Recently, the theatrical and somewhat forced pilgrimage to these cult centers has reactivated the urban museum, the public forum o museum-plaza, all as accessible as they are apt to different readings. One no longer has to trek to impossible places to go find participative, accessible art that touches on social issues. Experimental art, turned interactive, is no longer at war with authorial shells; it takes what is good about the shop-window/museum, and transforms it through ideas.

With this new understanding, mastodon museums are beginning to

turn into dynamic centers, having to renew themselves so as to keep their message current (from the MoMA in New York to the Reina Sofía in Madrid, and to different extents: the MAM (Museo de Arte Moderno), the Museo de la Ciudad de México and Museo Tamayo). The return of the oldies but goodies does not cancel out other “peripheral” possibilities (from Madrid’s Matadero—a 165-hectare complex located in an old slaughterhouse on the outskirts of the city—, to the New Museum in New York—a pile of boxes designed by Kazuyo Sejima in the Bowery) but it does bring the masses closer to alternative art centers (the future Colección Jumex building designed by David Chipperfield in its Polanco extension.)

In recent years, the facet that has most changed museums has been the



Perspectiva del vestíbulo del Museo Universitario del Chopo
Cortesía del museo



Entrada del Museo Experimental El Eco
Cortesía del museo
Foto: Ramiro Chaves

objeto cambiante, técnicamente más parecido al teatro que a la vitrina. La propuesta del edificio "Tamayo Atizapán" diseñado por el equipo de Rojkind+Ingels buscaba la idea del museo como una caja de almacenamiento abierta y plural, donde las zonas de conservación, almacenamiento y empaquetado se planteaban visitables.³ Convertir las tripas en circo, transformar entornos indistintos en fachadas heroicas y seducir al margen de lo expuesto. Producir un mayor acercamiento entre contenedor y contenido, y sobre todo, acercarse a los visitantes.

Lo que en México empezó en 1952 con el Museo El Eco de Mathias Goeritz, pensado para la experimentación artística, siguió con el proyecto de Augusto H. Álvarez para el Museo Carrillo Gil en 1959, culminando en los años sesentas con los museos de Pedro Ramírez Vázquez en Chapultepec (El Caracol, el MAM y el de Antropología e Historia). Pero mientras el primer espacio en México para el arte experimental logró colar por vez primera la palabra emoción al discurso arquitectónico de mediados del siglo XX, el edificio anexo, realizado en 2007 por Romero+Frente tras la



Naves de *El Matadero*, *Centro de Creación Contemporánea*, Madrid
 Cortesía del área de Las Artes
 del Ayuntamiento de Madrid

relationship between art and people. On the other hand, the relationship between museum and city is still mainly the idea of Bilbao-style “urban branding,” using image and design as the museum’s signature, and trusting in automatic urban regeneration (from Herzog and de Meuron’s project for the Barranca de Huentitlán in Jalisco, to the Museo Soumaya constructed by Fernando Romero in the new Polanco.)

The main idea leading today’s museums is that of opening, connecting. Art centers are exhibition spaces as much as they are cafeterias, stores, movie theaters and forums. For example, Museo Tamayo’s expansion, which will be carried out by Teodoro González de León again, 30 years after having built this, one of his masterpieces, with Abraham Zabludovsky, seeks to fit the museum according to its new needs. Camouflaging intervention with what already exists, and thus growing almost twice in size, they will manage to open/expose a

building that has always felt dug into the earth.

More and more, museums, in their race for profitable novelty conceive of themselves as an open system, a changing object, technically closer to the theater than to the shop window. The proposal for the “Tamayo Atizapán” building, designed by the Rojkind+Ingels team, sought after the idea of the museum as an open and plural storage box, where the areas for conservation, storage and packaging were all proposed to be open to the visitor.³ The idea was to turn the entrails into a circus, transform indistinct spaces into heroic facades, to seduce on the margins of that which is exhibited, to bring closer together the container and the content, but most of all, to grow closer to the museumgoers.



Museo de la Ciudad de México
Cortesía del Museo



Museo Nacional de Antropología e Historia
Cortesía del INAH, México

resucitación del Eco de Goeritz, denota la dificultad para seducir cada tercer día.

Mucha de la nueva oferta continúa siendo una discusión acerca de la compatibilidad entre el edificio y lo que ahí se expone (del monumental Museo Universitario de Arte Contemporáneo en Ciudad Universitaria de Teodoro González de León a la torpe rehabilitación del Museo del Chopo de Enrique Norten). Los museos siguen queriéndose singulares y en ocasiones acaban siendo relatos excesivos y sin sustancia. Por suerte, la comunicación entre edificio, arte y personas es hoy más importante que nunca y las formas de acercamiento son cada vez más diversas. El futuro de los museos está en entenderlos como espacios de vínculos y nudos para la interacción. Dicho con las palabras de quienes

diseñaron el MUSAC de León en España: "En un museo lo relevante es la aparición del concepto de posibilidad y, más allá, el de la libertad".

1. Fernández-Galiano, Luis, *Arquitectura Viva*, número 77, Marzo-abril 2001, 3.

2. Referente a la atracción del Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry y a la idea de un edificio y una ciudad convertidas en marca cultural o en franquicia. Se suele utilizar este término, y el de *efecto Bilbao*, para denominar el proceso por el cual una ciudad periférica se convierte en un referente global, famoso por su actividad cultural y regeneración urbana.

3. El proyecto Atizapán se canceló en 2010 por cuestiones ajenas al Museo Tamayo.

What in Mexico began in 1952 with Mathias Goeritz's Museo El Eco, conceived for artistic experimentation, was followed by Augusto H. Álvarez's project for the Carrillo Gil museum in 1959, culminating in the seventies with Pedro Ramírez Vázquez's museums in Chapultepec (El Caracol, MAM, and the Museo Nacional de Antropología e Historia). But while the first space in Mexico for experimental art managed to filter the word emotion into architectural discourse for the first time in the 20th century, the annex, constructed in 2007 by Romero+Frente after the resuscitation of Goeritz's Eco, proves just how hard it is to seduce every other day.

Much of what is new is still an ongoing discussion about the compatibility between the building and what is exhibited therein (from Teodoro González de León's monumental Museo Universitario de Arte Contemporáneo in UNAM's Ciudad Universitaria, to Enrique Norten's clumsy rehabilitation of the Museo del Chopo). Museums still want to be unique, though they occasionally wind up as excessive, substanceless. Luckily, the communication between building, art and people is today more important than ever, and the possibilities for bringing them together are more and more diverse. The future of museums lies in understanding them as spaces for interaction. In the words of those who designed the MUSAC in León, Spain:



Edificio del New Museum
© Fotografía de Naho Kubot

"What is relevant in a museum is to make visible the idea of possibility, and beyond it, the idea of freedom."

Translated by Alan Page

1. Fernández-Galiano, Luis, *Arquitectura Viva*, number 77, March-April 2001, 3.

2. This refers to the widespread attraction to Frank Gehry's Guggenheim Bilbao, and the idea of a building and city turned into a cultural brand or franchise.

3. The Atizapán project was postponed in 2010 due to matters out of Museo Tamayo's hands.

Diálogo imposible entre Diego Rivera y Rufino Tamayo

Ingrid Suckaer

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 organizan “diálogos imposibles” entre personajes disímbolos entre sí o ya fallecidos. El primero de éstos se llevó a cabo en diciembre de 2010 entre Rufino Tamayo y Diego Rivera, el cual analiza Ingrid Suckaer en este número, mientras que Adriana Domínguez habla sobre las coincidencias entre ambos pintores mexicanos. Por su parte, el crítico de arte e historiador Stuart Easterling —a propósito del Diálogo que tuvieron los artistas Pedro Reyes y Rainer Ganahl en octubre pasado— reflexiona sobre la manera en que un artista tiene un compromiso político y lo hace manifiesto o no en su trabajo.



Juan Coronel y Juan Carlos Pereda durante el “Diálogo imposible”

Desde la perspectiva de Juan Rafael Coronel Rivera y de Juan Carlos Pereda —destacados curadores y críticos de arte especializados en la vida y obra de Diego Rivera (1886-1957) y Rufino Tamayo (1899-1991)—, respectivamente, inmersos en el devenir del arte y la cultura de México, el 7 de diciembre del año pasado se realizó en el auditorio del Museo Tamayo Arte Contemporáneo el Diálogo imposible entre Diego Rivera, figurado por Coronel Rivera, y Rufino Tamayo, representado por Pereda.

Impossible dialogue between Diego Rivera and Rufino Tamayo

Ingrid Suckaer

Dialogues is an initiative that allows renowned artists and members of Mexico's art scene to interact with their "foreign" counterparts in a public dialogue at Museo Tamayo. The program also presents "impossible dialogues" between figures who are either vastly dissimilar or deceased. The first of these was held in December 2010 between Rufino Tamayo and Diego Rivera. In this issue, Ingrid Suckaer analyzes their encounter, and Adriana Domínguez discusses the points of contact between these two Mexican painters. The art critic and historian Stuart Easterling weighs in on the Dialogue between Pedro Reyes and Rainer Ganahl in October 2010, and reflects on the artists' political commitment and how they manifest it (or not) in their work.

On December 7, 2010, in the auditorium of the Museo Tamayo, Juan Rafael Coronel Rivera and Juan Carlos Pereda—two renowned curators and art critics specializing in the lives and work of Diego Rivera (1886–1957) and Rufino Tamayo (1899–1991) respectively, and both deeply invested in the evolution of Mexican art and culture—staged an Impossible Dialogue between Rivera, represented by Coronel Rivera, and Tamayo, represented by Pereda.

The dialogue was divided into three sections, and began with an interpolated reading of brief texts that confronted the two artists' points of view, thus creating a kind of improbable conversation between them. They were close friends at one point in their relationship, but artistic and ideological differences caused a rift that lasted for more than fifteen years, and the two men only reconciled shortly before Rivera's death.

First Theme: The Academy

There was a detailed discussion of the fact that while both Rivera and

Dividido en tres etapas, el diálogo inició con la lectura intercalada de textos breves de Tamayo y Rivera que permitieron confrontar sus puntos de vista para dar pie a la improbable conversación que podrían haber sostenido los dos pintores, quienes al inicio de su amistad, en los años XX del siglo pasado, fueron muy cercanos, y que luego, por diferencias de criterios artísticos e ideológicos, se distanciaron por más de quince años, aunque al final de la vida de Rivera se reconciliaron.

Primer tema: la Academia

Se examinó en detalle que aunque Rivera y Tamayo fueron artistas formados por la Academia de San Carlos, los dos renegaron de la formación recibida por su desacuerdo con los programas instituidos, que consideraban caducos.

Fue atinado escuchar los extractos de los pensamientos vertidos por Rivera y Tamayo en los que cada cual en su momento lamentó la rigidez teórica y técnica con que fueron adiestrados en la Academia. Al respecto, coincido con Pereda y Coronel Rivera en que gracias a la estricta formación académica recibida pudieron ambos artistas crear sus propios parámetros plásticos y de esa manera contribuir al enriquecimiento del arte moderno de México.

Coronel Rivera le imprimió soltura al formato y entretejió reflexiones

propias sobre la preparación actual de los artistas y cómo muchos carecen de una formación sólida: “A pesar de que su trabajo está íntimamente ligado con la reflexión de la temática plástica, los artistas no se van a dedicar al mundo del arte, sino al mundo de la creación”, afirmó. Coronel Rivera también fue enfático al puntualizar “el papel del curador todopoderoso”. El asunto es medular, ya que encierra una intrincada red de intereses que van desde lo económico hasta lo ideológico y debería ventilarse de cara al espectador; en este sentido, sería muy acertado que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organizara ciclos de conferencias para dilucidar a profundidad la figura que juega en nuestros días el curador de arte.

Segundo tema: el extranjero

Diego Rivera y Rufino Tamayo vivieron durante largas temporadas en el extranjero. Aquél se terminó de formar académicamente en Europa, mientras que éste, tras dejar la Academia, fue a Nueva York, donde recorrió museos y galerías y de manera autodidacta estudió las vanguardias del arte moderno.

En este segmento, Pereda y Coronel Rivera dieron una gran cantidad de datos significativos para comprender el talento creativo de Tamayo y Rivera, así como la complejidad de ciertos pasajes de sus

Tamayo had studied at the Academy of San Carlos, both had rejected their education given their discord with what they considered to be an obsolete curriculum.

It was enlightening to listen to Rivera's and Tamayo's thoughts on the subject, as each in turn criticized the theoretical and technical rigidity of the Academy's teaching methods. However, I have to agree with Pereda and Coronel Rivera when they say that it was precisely that strict academic education that allowed the two artists to create their own aesthetic parameters and thus contribute to the enrichment of modern art in Mexico.

With looseness, Coronel Rivera wove their own reflections on the actual preparation of the artists and how many of them lack of a solid formation: "Although their work is intimately linked with the reflection of the plastic artists will not be to devote to the art world, but the world of creation," he said. Coronel Rivera also was emphatic in pointing out "the role of powerful curator." The issue is central because it contains an intricate network of interests that range from economic to the ideological and should be exposed to the viewer; in this sense, it would be wise for the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organize cycles of lectures to clarify in depth the figure today plays the curator of art.

Second Theme: Travels Abroad

Diego Rivera and Rufino Tamayo both spent long periods living abroad: Rivera completed his education in Europe, while Tamayo left the Academy to go to New York, where he toured museums and galleries in a self-taught course on the avant-garde tendencies of modern art.

In this section, Pereda and Coronel Rivera provided a great deal of insight into Tamayo's and Rivera's creative processes, and into the complexities of some of their life experiences in the United States and Europe.

Both spoke about the periods that Rivera and Tamayo spent in the United States, giving an idea as to the degree to which the two painters were immersed in a complex political environment manipulated by the U.S. government. Following the Great Depression of 1929–1933, the Americans began to copy the social art of Mexico and to support group projects, but when it became evident that artists were denouncing what was going on in this hub of capitalism, the plan was abandoned and abstract impressionism began to be widely promoted and to receive solid financial backing.

Third Theme: Contemporary Art

This part of the dialogue featured a more active dynamic. In a thought-

respectivas vidas en Estados Unidos y Europa.

Las alusiones que ambos curadores hicieron acerca de la estancia de Rivera y Tamayo en Estados Unidos permitieron sopesar el grado en que los dos muralistas estuvieron inmersos en un ambiente político complejo y manipulado por el gobierno estadounidense, que después de la gran depresión económica de 1929-1933 pretendió copiar el arte social que se practicaba en México e impulsó proyectos colectivos, pero al ver que los artistas denunciaban lo que estaba sucediendo en el núcleo del capitalismo fragmentó el proyecto e impulsó con enorme despliegue económico el expresionismo abstracto.

Tercer tema: el arte contemporáneo

Esta parte del diálogo tuvo una dinámica más ágil y fue muy estimulante escuchar la postura que sobre el arte contemporáneo tienen Pereda y Coronel Rivera, quien consideró que ante lo que sucede en el mundo del arte actual, «Rivera hubiera reaccionado de una manera realmente violenta por la disociación que hay entre el arte contemporáneo y la sociedad».

Pereda sorprendió con su opinión de que Tamayo «tendría una gran fe en lo que se está haciendo» en las artes visuales. Si sólo nos ceñimos a los dos ejemplos que mencionó —Francis

Alÿs y Dr. Lakra—, tendría razón en que Tamayo vería con agrado ambas propuestas artísticas, pero si se analiza con detenimiento el contexto del arte contemporáneo y lo restringido que desde el *establishment* se promueve en México, Tamayo protestaría con gran vigor, en principio por la falta de atención y oportunidades en que se hallan decenas de artistas visuales en todo el país. Y ni qué decir de lo que expresaría sobre el desbarajuste en que se dejó caer a la Bienal de Pintura Rufino Tamayo, pospuesta para 2012.

Si bien Juan Carlos Pereda y Juan Rafael Coronel Rivera entablaron un diálogo lúdico e inteligente en el que cada quien representó de la mejor manera posible a Diego Rivera y Rufino Tamayo, desaprovecharon la coyuntura para exponer aunque fuera un poco sus puntos de vista sobre el actual panorama de la pintura mexicana. Después de todo, no hay que olvidar que la pintura es el gran motor que impulsó las pasiones creativas de Tamayo y Rivera.

provoking discussion, Pereda and Coronel Rivera each presented Rivera's and Tamayo's probable stances on contemporary art today. Coronel Rivera felt that in view of the current situation in the art world, "Rivera would have reacted violently to the dissociation between society and contemporary art."

Pereda surprised the audience with his opinion that Tamayo "would have shown great faith in what is happening" in the visual arts today. And if we consider only the two examples he mentioned—Francis Alÿs and Dr. Lakra—it does seem likely that Tamayo would view their art practices with a favorable eye, but if we take a closer look at the current context of contemporary art and the limited support it receives from the Mexican establishment, Tamayo would probably protest vigorously, primarily because of the lack of attention and opportunities available to dozens of visual artists around the country. Not to mention what he would have to say about the confusion that has reigned over the Rufino Tamayo Painting Biennial, which has been postponed until 2012.

The dialogue between Juan Carlos Pereda and Juan Rafael Coronel Rivera was intelligent and entertaining, and each one did their utmost to accurately represent the positions of Diego Rivera and Rufino Tamayo, but I feel that they did not take advantage of the

opportunity to expound at least briefly on their own personal perspectives as to the current panorama of Mexican painting. After all, we must not forget that painting was the primary impetus behind the creative passions of Tamayo and Rivera.

Translated by Michelle Suderman.

Tamayo y Rivera con un objetivo en común

Adriana Domínguez

Los poetas, una vez que se han hecho fuertes, no ven el arte de x, porque los artistas auténticamente fuertes sólo pueden verse a sí mismos. Para ellos, ser juicioso equivale a ser débil y comparar con justicia y ecuanimidad a no figurar entre los elegidos.

Harold Bloom, The Anxiety of Influence: A theory of Poetry

Si entendemos como *elegido* al “ser excepcional que está predestinado para lograr la gloria”,¹ Diego Rivera y Rufino Tamayo son, sin duda, dos artistas *elegidos*. Si, por otro lado, lo entendemos en el sentido que apunta Harold Bloom en el epígrafe, también son elegidos. Ambos, cuyos aportes a la plástica mexicana y universal son invaluable, fueron artistas tan determinantes, que a partir de un momento dado dejaron de verse el uno al otro porque sólo podían verse a sí mismos. Uno a otro se dirigieron críticas tan duras y contundentes que, de no ser pasadas por el tamiz del cuestionamiento, llevan a pensar que, además de un tiempo

histórico, los pintores no compartieron puntos en común.

El Museo Tamayo, en un afán por replantear esta manera de entender al arte y la relación que existió entre estos artistas, organizó un “Diálogo imposible” dentro del programa *Diálogos*, en el que Juan Carlos Pereda y Juan Coronel, curadores expertos en Tamayo y Rivera respectivamente, representaron a los artistas en una dinámica de contraposición y coincidencia de ideas. Este ejercicio reflexivo retó al público a trascender los lugares comunes y a preguntarse por los puntos de convergencia y divergencia que, más allá de una lucha de egos, existieron en realidad entre la obra y la ideología de ambos pintores.

A manera de extensión del “diálogo imposible”, este artículo pretende ofrecer una línea más de convergencia con el fin de acabar con el mito de que Tamayo y Rivera no tenían nada en común.

El nacionalismo en la pintura

En 1921 Diego Rivera regresó a México después de una larga estancia en

Tamayo and Rivera: Painters with a Common Goal

Adriana Domínguez

Poets, by the time they have grown strong, do not read the poetry of X, for really strong poets can read only themselves. For them, to be judicious is to be weak, and to compare, exactly and fairly, is to be not elect.

Harold Bloom, The Anxiety of Influence: A theory of Poetry

If we understand *elect* to refer to that exceptional being who is predestined to achieve glory, Diego Rivera and Rufino Tamayo are without a doubt two *elect* artists. And if we give it the same interpretation that Harold Bloom does in the epigraph above, then, too, they are *elect*. Both artists made so many invaluable contributions to and played such decisive roles in Mexican and universal art that at some point they ceased to see each other because they could only see themselves. Each leveled harsh and aggressive criticisms at the other, and if we did not pass these through the filter of reexamination, they might give the impression that the two

painters had nothing in common aside from their historical era.

In an attempt to rethink this manner of understanding art and the relationship between these two artists, the Museo Tamayo organized an “Impossible Dialogue” as part of its *Dialogues* program, with Juan Carlos Pereda and Juan Coronel—expert curators of Tamayo and Rivera respectively—representing the artists in a dynamic of contrasted and shared ideas. This reflective exercise challenged the public to look past the battle of egos and the usual stereotypes, and instead to seek out the points of convergence and divergence that actually existed in the works and ideologies of these two painters.

As an extension of the “Impossible Dialogue,” this article presents one more point of convergence, in order to dispense for once and for all with the myth that Tamayo and Rivera had nothing in common.

Nationalism in Painting

Diego Rivera returned to Mexico in 1921 following a long period in Europe, during

Europa, donde había convivido con los grandes artistas del arte moderno internacional. A su llegada se encontró con un México sacudido por diez años de lucha armada, cuyo gobierno buscaba consolidar la revolución por medio del desarrollo de “una serie de proyectos que intentaban estabilizar a una sociedad con evidentes carencias y grandes expectativas sociales.”² En este contexto, el gremio de artistas, incluido Rivera, se vio movido por el deseo de crear una pintura que fuera específicamente mexicana y que respondiera a las necesidades sociales del arte y la educación. La respuesta pronto tomó forma en el muralismo, dado su carácter de monumental y público.³ A través de él, los artistas se dieron a la gran tarea de intentar socializar el arte y de explicar con sus murales al pueblo, en su mayoría analfabeta, la historia de México, de sus luchas y de las nuevas verdades revolucionarias. El objetivo, naturalmente, era hacer de México un pueblo libre y culto.

Tamayo compartió desde el inicio de su carrera, la inquietud de crear un arte mexicano. Sin embargo, pronto se distanció del movimiento muralista porque estuvo en desacuerdo con la “muy especial interpretación [que los muralistas] daban a lo mexicano”. De esa inicial divergencia, dice, “arrancó todo el lío, los ataques, los epítetos de traidor y

vendido que tan a menudo me dirigieron, el aislamiento y la soledad.”⁴

Tamayo fue acusado, además, de no hacer arte mexicano y de ser un pintor abstracto y por lo tanto, deshumanizado. Él, a su vez, acusó a Rivera de querer imponer su concepción sobre la pintura mexicana, de hacer obra meramente panfletaria y política, y de ser incapaz de dialogar con el arte internacional.

Analizadas con una mirada crítica, esta serie de acusaciones toma matices más claros y va deslavando lugares comunes que han sido consideradas verdades absolutas. Si observamos con más cuidado las posturas de cada uno de estos pintores, veremos que ambos crearon un lenguaje pictórico profundamente mexicano y nacionalista, entendido, eso sí, desde perspectivas muy diferentes.

Los murales de Rivera buscaron entender y explicar a la historia de México, desde su pasado prehispánico hasta su futuro proyectado en la tecnología, con una mirada ubicada en el contexto mexicano. En ellos “el arte monumental cesó de emplear como héroes centrales a los dioses, los reyes, los jefes de estado, generales heroicos, etcétera, y por primera vez en la historia del arte, hicieron héroe a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, del pueblo.”⁵ Asimismo, en sus murales, Rivera trató de ofrecer una interpretación materialista de la historia

which he rubbed elbows with leading artists on the international art scene. Upon his return, he discovered a Mexico that had been shaken by ten years of armed struggle, and whose government wanted to consolidate revolutionary ideals by developing “a series of projects that attempted to stabilize a society with obvious deficiencies and great social expectations.”¹ In this context, the country’s artists, including Rivera, were collectively moved by a desire to create an explicitly Mexican painting style that fulfilled a societal need for art and education: the result was muralism, whose monumental and public nature responded to the specific requirements of the era.² Through it, artists assumed the task of attempting to socialize art, using their murals to try to explain the history of Mexico, its struggles and the new revolutionary truths to a largely illiterate audience. The objective, naturally, was to form a free and educated Mexican public.

From the outset, Tamayo also demonstrated a desire to create Mexican art. But he soon distanced himself from the muralism movement because he did not agree with the muralists’ “very particular interpretation of all that is Mexican.” According to him, that initial divergence lay at the root of “the whole problem: the attacks, the epithets of traitor and sellout that were so often directed at him, his isolation and solitude.”³



Rufino Tamayo
Paris, 1950

Rufino Tamayo was further accused of not creating Mexican art, and of being an abstract and as such dehumanized painter. In turn, he accused Diego Rivera of trying to impose his own conception of Mexican painting, of producing only propagandistic and political work, and of being incapable of dialoguing with international art.

When viewed critically, we find further nuances in this conflictive relationship, challenging certain stereotypes that until now have been considered to be absolute truths. Upon



Diego Rivera
 © Catálogo general de obra mural
 y fotografía personal
 SEP-INBA, México, 1988

de México, concebida como una lucha de clases, un intento pictórico que, aunque no logró ser entendible, nunca antes se había realizado.⁶

Tamayo, por su parte, "tomó elementos del gran pasado plástico de México, recurrió a las formas y colores mexicanos y los fundió en una unidad moderna e internacional."⁷ Fue el único artista plástico que "logró ser absolutamente radical en términos de la autonomía de la forma, lo cual lo llevó a la creación de un repertorio de figuras auténticamente mexicanas."⁸

Si bien Rivera optó por un realismo socialista que reinterpretaba las formas renacentistas, y Tamayo proponía un "realismo poético, envuelto en un lenguaje semi-abstracto y expresionista que mostraba una fusión entre lo arcaico indígena y lo vanguardista",⁹ ambos crearon una obra desvinculada de forma consciente de la visión occidental sobre México. Para los dos era de vital importancia la influencia del pasado prehispánico en su obra. Rivera materializó esta necesidad mediante la introducción de un amplio repertorio de imágenes prehispánicas en sus obras; y Tamayo, convirtiendo a las características formales del arte precolombino en problemas plásticos en su práctica artística.

El carácter nacionalista de la obra de Tamayo y Rivera también se evidenció en sus relaciones con el poder: tanto los muralistas como Tamayo fueron, en algún momento de su carrera, pintores oficiales del Estado, y presentados como "el modelo artístico a seguir". Rivera, al asumirse como este "modelo", quiso un arte que alcanzara a todos y que liberara al pueblo por medio del conocimiento de la propia historia y de la ideología marxista. Con tal intención narró en todos sus murales pasajes de la historia de México, procurando al tema una importancia fundamental.

Para Tamayo, en cambio, el tema nunca tuvo significación. En alguna

closer examination, we see that both artists created a profoundly Mexican and nationalistic pictorial language, but from two very different perspectives.

Rivera's murals attempted to understand and explain Mexican history from its pre-Hispanic past through to its future as projected in technology. Here, "monumental art no longer looked to the gods, kings, governors and generals to be the heroes. For the first time in the history of art, the heroes were the masses: men of the fields, factories and cities."⁴ He wanted to offer a materialistic interpretation of Mexican history, viewing it as a class struggle. Though he did not fully achieve his objective, Diego Rivera's murals represented a pictorial undertaking that had never been attempted before.⁵

Rufino Tamayo, for his part, "took elements of Mexico's great artistic past, along with Mexican forms and colors, and combined them in a modern and international unity."⁶ He was the only visual artist who was "absolutely radical in terms of the autonomy of form, allowing him to create a repertoire of authentically Mexican figures."⁷ So, while Rivera opted for a socialist realism that reinterpreted Renaissance forms, and Tamayo proposed a "poetic realism wrapped in a semi-abstract and expressionist language that presented a fusion between traditional indigenous cultures

and avant-garde art,"⁸ both consciously distanced themselves from Western views of Mexico in their work. The pre-Hispanic past was extremely influential in the production of both painters: Rivera drew on a vast repertoire of pre-Hispanic images, while Tamayo incorporated the formal characteristics of pre-Columbian aesthetics into his art practice.

The nationalistic nature of their work was also evident in their relationships with government: both Tamayo and Rivera became official State painters and were presented as "artistic role models." Rivera embraced this description, and tried to create an art that would be available to everybody, in the belief that the people could be liberated through a better understanding of history and of Marxist ideology. Many of his murals narrated episodes from Mexican history, and this became a central theme in his work.

Tamayo, for his part, was never overly concerned with theme. He once declared, "I have never given importance to the theme as the pretext of the artwork, even when a given theme might demand my approval or censure outside of the field of art. The value of a painting lies entirely in its artistic and poetic qualities."⁹

Because of his views, Tamayo was considered by his critics to be an abstract painter. However, as he himself stated,

ocasión declaró: “nunca he dado importancia artística al tema que sirve de pretexto a la obra, ni siquiera cuando el tema merece, fuera del campo del arte, mi aprobación o mi censura. El valor de la pintura depende exclusivamente de calidades plásticas y poéticas.”¹⁰

Por esta postura, Tamayo fue considerado por sus críticos un pintor abstracto. Sin embargo, su pintura, como él mismo defendió: “es realista porque pretende reducir las formas a su esencia. Estas formas no se quedan en geometría, sino que son formas de objetos y gentes concretas.”¹¹

Tamayo, en su momento, criticó a Diego de ser incapaz de establecer un diálogo con el arte moderno internacional. Si bien esto era cierto en la pintura mural que Rivera realizó tras muchos años de insistir en utilizar el mismo lenguaje pictórico, no aplica para los retratos que hizo de caballete. Estos nos enseñan a un Rivera diferente: “muestran su otra cara, contradicen con violencia al pintor de muros. En ellos aflora más claramente su sensualidad, su gusto por el diseño abstracto, [y] su capacidad de realizar cambios sorpresivos que demuestran su dominio sobre diversos estilos.”¹² Estos retratos, muy pocas veces estudiados y casi desconocidos por el público, son obras de gran profundidad psicológica en los que Rivera eligió representar a sus retratados con un estilo mucho más libre que

efectivamente establecía vínculos con el arte internacional.

Tamayo y Rivera fueron artistas con estéticas divergentes, pero con un objetivo en común. Ambos compartieron una búsqueda pictórica motivada por principios semejantes que quedaron plasmados incluso en los mismos soportes: pintura monumental¹³ y obra de caballete. Ambos, además, seguros de que el arte no debe ser patrimonio de unos cuantos, desearon mostrar su trabajo a un público masivo. A ninguno le funcionó como hubiera querido, pero esa aspiración tan arraigada fue la que los llevó no sólo a dejar obra de excelentes calidades plásticas, sino a crear las colecciones de arte que hoy podemos visitar en sus museos.

1. Definición del Diccionario de la Real Academia en línea.

2. Laura González Matute, “Proyectos educativos en la posrevolución: Escuelas de Pintura al Aire Libre” en revista digital *Discurso Visual*, México: 2008 <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/agora/agolaura.htm>

3. El manifiesto de la Unión de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores proclamaba: “Repudiamos la denominada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultra-intelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental porque es una posesión pública.”

4. Victor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, Calamus Editorial: México, 2006, 24

5. Raquel Tibol citada en Luis Cardoza y Aragón. “Murales de Diego Rivera en México y EUA” en *Diego*

his paintings were realistic, "because they attempt to reduce forms to their essence. These forms are not mere geometry, but rather figures of specific objects and people."¹⁰

Tamayo also accused Rivera of being incapable of establishing a dialogue with international modern art. While this may be true of Rivera's murals, where he insisted on utilizing the same pictorial language time after time, the same cannot be said of his easel paintings. They show us another facet of Diego Rivera, and "fiercely contradict the mural painter. Here his sensuality is more evident, as is his taste for abstract design, and his ability to make surprising shifts in direction that demonstrate his dominion over a diversity of styles."¹¹ These paintings are rarely studied and remain largely unknown among the public, but they are works of great psychological depth where Rivera chose to represent his subjects in a much freer style that effectively established a link with international art.

Rufino Tamayo and Diego Rivera were two artists with a vastly divergent aesthetic, but a common goal. They shared a pictorial quest motivated by similar values that were reflected by the supports themselves: mural¹² and easel painting.

Furthermore, both artists were convinced that art should not be the

sole possession of a select few, and tried to make their work available to a mass audience. Neither was as successful in this as he would have liked, but that deep-seated aspiration led both of them to create not only excellent pieces, but also art collections that continue to be viewed by the museum-going public.

Translated by Michelle Suderman.

Rivera. *Retrospectiva*, catálogo de la exposición en Detroit Institute of Arts, 196

6. Ida Rodríguez Prampolini, "Rivera y su concepto de la historia", *Diego Rivera. Retrospectiva, Op. cit.*, 147

7. Víctor Alba, *Op. cit.*, 97

8. Ponencia de Juan Carlos Campuzano impartida en la Universidad Iberoamericana (UIA), septiembre 2009

9. Ana Torres, "Rufino Tamayo ¿un pintor de Ruptura?", *Decires, CEPE_UNAM*, 12

10. Víctor Alba, *Op. cit.*, 81

11. *Ibid*, 89

12. Rita Eder, *Diego Rivera. Retrospectiva, Op. cit.*, 209

13. Tamayo realizó 18 murales en total.

1. Laura González Matute, "Proyectos educativos en la posrevolución: Escuelas de pintura al aire libre," *Discurso Visual* (digital magazine, Mexico City, 2008). <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebnel0/agora/agolaura.htm>
2. The manifesto of the Union of Technical Workers, Painters and Sculptors proclaimed: "We repudiate the art known as easel painting and all art of ultra-intellectual circles for its aristocratic nature, and we glorify the expression of Monumental Art because it is public property."
3. Victor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo* (Mexico City: Calamus Editorial, 2006): 24.
4. Raquel Tibol, cited in Luis Cardoza y Aragón, "Murales de Diego Rivera en México y EUA," in *Diego Rivera. Retrospectiva*, catalogue of the exhibition at the Detroit Institute of the Arts (Mexico City: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos Centro Nacional de Exposiciones, 1986): 196.
5. Ida Rodríguez Prampolini, "Rivera y su concepto de la historia," *Diego Rivera. Retrospectiva, Op. cit.*: 147.
6. Victor Alba, *op. cit.*: 97.
7. Lecture given by Juan Carlos Campuzano at the Ibero-American University, September 2009.
8. Ana Torres, "Rufino Tamayo: ¿Un pintor de Ruptura?" *Decires* (online magazine, CEPE-UNAM): 12; <http://revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art8-11.pdf>.
9. Victor Alba, *Op. cit.*: 81.
10. *Ibid.*: 89
11. Rita Eder, *Diego Rivera. Retrospectiva, op. cit.*: 209
12. Tamayo realized a total of eighteen murals.

Pedro Reyes y Rainer Ganahl: una plática

Stuart Easterling

Pedro Reyes invitó a Rainer Ganahl, según éste, a México para “hablar sobre Marx.” Lo que tuvo lugar en el Museo Tamayo, sin embargo, fue una conversación más amplia, que giró alrededor de los varios enfoques posibles al compromiso o *engagement* político en las artes visuales.

La plática también suscitó una serie de cuestiones de interés para aquellos dedicados o impulsados a buscar a este tipo de compromiso.

Para los que estuvieron presentes, la parte más notable de la discusión, supuestamente, fue el desafío persistente de Ganahl al proyecto reciente de Reyes, *Baby Marx*. Un espectáculo de marionetas bellamente trabajado —en el que aparecen Karl Marx, Adam Smith, y un reparto largo de personajes revolucionarios— que se estrenó en la galería Labor de la Ciudad de México en 2009. El proyecto también ha sido planeado como serie de televisión, la cual intentaría exponer al telespectador ideas políticas radicales.

No obstante, Ganahl estaba poco convencido con las respuestas de

Reyes, e insistía en cuanto al componente televisado del proyecto: “¿quién es la audiencia?, ¿quién es la audiencia?” Esto, según se insinuaba, era el reto clave para *Baby Marx*, en su transición de obra de arte a serie de televisión. ¿Exactamente qué tipo de público estaría interesado en un show político-didáctico de marionetas?

A pesar de todo esto, al final no estoy convencido de que la definición del público es la cuestión clave. Reyes, me parece, no ha llevado a cabo encuestas de *marketing* —y pues ¿qué importa? Un trabajo bien hecho creará su propio público, y unos inesperados además. En cualquier caso, ésta no era la cuestión más interesante suscitada por la discusión, y tampoco creo que sea la cuestión clave para *Baby Marx* como proyecto de televisión; sino entender por qué se requiere examinar más detenidamente el carácter político de la práctica artística de Reyes —según la entiendo— y los tipos de enfoques que se pueden seguir al producir un arte políticamente comprometido.

Al considerar la obra previa de Reyes, dos conceptos, para mí, se destacan: participación y *agencia*.¹

Pedro Reyes and Rainer Ganahl: A Conversation

Stuart Easterling

Pedro Reyes had invited Rainer Ganahl, according to the latter, to come to Mexico to “talk about Marx.” What took place at the Museo Tamayo, however, was a broader conversation, one that revolved around the various potential approaches to political engagement in the visual arts. The discussion also raised a number of questions of interest to those who choose, or are compelled, to pursue this sort of engagement.

For those in attendance, the most notable part of the overall exchange—ostensibly—was Ganahl’s persistent challenge to Reyes’ 2009 project, *Baby Marx*. A beautifully crafted puppet show, featuring Karl Marx, Adam Smith, and a long revolutionary cast of characters, it was first displayed and performed at the Labor gallery in Mexico City. The project is also envisioned as a television series, one which would attempt to introduce viewers to radical ideas.

Ganahl, however, was unconvinced, and insistent, when it came to the televised part of the project: “who is the audience? *who is the audience?*” This, it was implied, was the key challenge for *Baby Marx*, as it moves to television.

Exactly what kind of popular audience would be interested in a didactic political puppet show?

Yet I’m not convinced that defining the audience is the key question. Reyes, it appears, has not carried out marketing surveys—and so what. Good work will create an audience, unexpected ones even. In any case, this was far from the most interesting issue raised in the conversation, nor is it necessarily the key issue for *Baby Marx* as a project for television. To understand why requires looking more closely at the political character of Reyes’ artistic practice, as I understand it, and the kinds of approaches that can be taken in producing a politically-engaged art.

In considering Reyes’ past works, two concepts, to me, stand out: participation, and agency.¹ I’ll discuss what I mean by these below, but the challenge Reyes faces with *Baby Marx*, it appears, is moving from a more participatory approach in his practice, to one in which the work functions as propaganda. I say “propaganda” here without disdain; I am referring to a project where the author(s) design the work to have certain political



Baby Marx, 2009
Cortesía de Pedro Reyes

El reto que Reyes enfrenta con *Baby Marx*, según parece, es cambiar de un enfoque más participativo en su práctica, a uno en el que la obra funciona como propaganda. Digo “propaganda” aquí sin desprecio; me refiero a la obra diseñada por el/los artista(s) con el objetivo de tener ciertos efectos políticos en el espectador cuando su obra es vista. Participación y propaganda no son categorías mutuamente exclusivas, por supuesto. Sin embargo, la distinción es útil en este caso, y aclara ciertos aspectos del intercambio Reyes-Ganahl.

En cuanto a participación, un ejemplo quizás básico sería la obra juguetona de Reyes de 2006, *Leverage*—un sube y baja con nueve asientos de un lado, y sólo uno

del otro. Esta es, desde mi punto de vista, una obra políticamente comprometida, y además una que se podría calificar, en algún sentido, como “marxista”. Puede ser que esta aseveración parezca un poco rara: obviamente no encontramos obreros en marcha ni aviones de guerra lanzando bombas ni capitalistas contando su dinero mal habido. Pero la obra no es de propaganda, sino de participación. Mucho mejor que cualquier obra de propaganda, *Leverage* demuestra que el poder de la mayoría es superior al de la minoría, o al de una sola persona. Al sentarse del lado de los nueve asientos en el sube y baja uno ve—de hecho se siente— al participante del otro lado, impotente, levantado en el aire mientras que uno—de manera crucial, junto con los otros ocho compañeros— lo levanta y lo baja al suelo. Esto puede parecer un ejemplo quizás banal o trivial, pero



effects in the spectator when it is viewed. Participation and propaganda are not mutually exclusive categories, to be sure, but the conceptual distinction is a useful one, and it helps us understand aspects of the Reyes-Ganahl exchange.

With regard to participation, a rather simple example is Reyes' playful 2006 piece *Leverage*, a see-saw with nine seats on one end and one on the other. In my view, this is a politically engaged work, indeed even a "Marxist" one. This assertion may seem strange—after all, there are no workers marching, no fighter planes dropping their bombs, no capitalists counting their ill-gotten money. But the work is not about propaganda, but participation. Far better than most propaganda work, it demonstrates that the power of the many exceeds the power of the few, or the one. Sit in the seats, and you watch—indeed

Baby Marx, 2009
Cortesía de Pedro Reyes

you feel—the participant across from you rise helplessly into the air as you—and not just you, crucially, others along with you—lift them, and then lower them down. This may seem like a minor, even trivial, example, but I believe it illustrates a current in Reyes' practice, and a current in the broader space of politically engaged art.

It is true that participation can lead to many readings of a work, as with propaganda art. The artist certainly cannot control the lessons of the sitters in the see-saw. (Indeed, from a Liberal political standpoint, the piece could be seen as a metaphor for the trampling of the rights of the few by the many.) But the artist nonetheless has more means at his



Seminar/Lectura, Edward Said,
Columbia University, Nueva York, 1995
Cortesía de Rainer Ganahl

creo que ilustra una corriente en la práctica de Reyes, una corriente en el espacio más amplio del arte políticamente comprometido.

Es verdad que la participación puede tender a varias lecturas distintas de una obra, así como en el caso del arte de propaganda. El artista, por cierto, no puede controlar o dirigir las lecciones que sacan los participantes en el sube y baja. (De hecho, desde una perspectiva política liberal, la pieza puede ser vista como una metáfora de pisotear los derechos de las minorías por las mayorías.) Pero el artista tiene más medios a su alcance en este tipo de experiencia, unos que pueden funcionar más allá de nuestros sentidos visuales o auditivos. El artista puede, por ejemplo, estructurar una experiencia colectiva e interactiva, en lugar de una experiencia individual y solitaria.

Puede romper la quietud y la distancia que caracterizan muchas obras de arte. Puede crear una situación de juego: el sube y baja es seguramente un juego de niños y, en este contexto, los participantes se encuentran desarmados; su cinismo y cautela frente a la obra disminuyen, y llegan a ser posiblemente más sensibles al mensaje intencionado.

La participación como estrategia artística se vuelve aún más poderosa —en términos políticos— cuando es empleada no sólo durante la interacción con una obra ya completa, sino en la producción de una. Más que en el contexto de *juego*, en el contexto de colaboración creativa los participantes pueden desarrollar un sentido de agencia personal y colectiva, en particular cuando previamente han tenido poca oportunidad de compromiso con la expresión creativa. Este es otro concepto —agencia— que me parece importante en varios trabajos de Reyes (y, además, para Marx). En su extraordinario proyecto de 2008, *Surplus Reality*, Reyes empieza con una producción de teatro, la cual enfrenta un “dilema político o social”, con actores amateurs. A lo largo del proyecto, explica Reyes, “el reparto y el personal de producción participan en un taller en el cual proponen desenlaces alternativos, llegando de este modo a ser autores del cuento.” (En este enfoque Reyes nota también que ha reproducido *El teatro del oprimido* de Augusto Boal.)

or her disposal in this sort of experience, beyond just our visual or aural senses. The artist can, for example, structure a collective, interactive experience rather than an individual, solitary one. He or she can break the stillness and the distance that characterizes many art objects. He or she can create a situation of play: see-saw is a child's game, and in the context of play the participants are disarmed, their cynicism and guardedness declines, they are perhaps more sensitive to the work's intended message.

Participation becomes even more powerful, politically speaking, when it is employed not only in interacting with a completed work, but in the production of one. Even more so than in the context of play, in the context of creative collaboration the participants develop a sense of personal and collective agency, particularly when they have had little opportunity to engage in creative expression before. This is another concept—agency—that it seems to me is important to some of Reyes' work (and, in addition, for Marx). In his remarkable 2008 project, *Surplus Reality*, Reyes begins with a theater production, one which addresses a "political or social dilemma" using amateur actors. Over the course of the project, Reyes explains that "the cast and production staff participate in a workshop in which they propose their own alternate endings,



Baby Marx, 2009
Cortésia de Pedro Reyes

thus becoming co-authors of the story." (In this approach Reyes notes that he is following Augusto Boal's *Theater of the Oppressed*.)

One of these productions was undertaken in an MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra) landless-worker camp in Brazil. The work, moreover, does not consist of the theater production alone: the final artifact is a fotonovela, which records the piece. Certainly Reyes is certainly not the first nor the only artist to take this sort of

Una de estas producciones se llevó a cabo en un campamento de desterrados del MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra) en Brasil.

La obra no consiste solamente en la producción de teatro: el trabajo final es una fotonovela que documenta el resultado de la labor colectiva. Por cierto, Reyes no es el primero ni el único artista que haya tomado este tipo de camino. Pero en una época de flamante narcisismo artístico, debería ser elogiado por seguir esta senda al compromiso político.

Ganahl también tiene un interés evidente en los vínculos entre la política, la pedagogía y el arte, aunque su perspectiva sobre el enfoque participativo parece ser distinto al de Reyes. “No he seguido ese camino”, afirmó. La razón es que su obra “tiene que ver con mis propios intereses. No hago cosas que realmente no me interesan; de verdad no salgo de mi propia vía.” Esta perspectiva no debería ser criticada por sí misma necesariamente; muchas grandes obras de expresión creativa e intelectual seguramente son debidas a ella. (Y en términos políticos, tales obras pueden, a veces, proveer los bloques con los cuales un compromiso político puede ser construido.) Pero en términos políticos, la cuestión clave es si dicha perspectiva pueda ser fundamento de los valores o la ética —el *ethos*— de un arte que se define como políticamente comprometido.

En sus comentarios durante el *Diálogo* en el Museo Tamayo, Ganahl hizo referencia a Edward Said y su visión del orientalismo, así como sus preocupaciones por el intento del artista de “representar a otros” —algo que Ganahl busca evitar. Es una precaución que, por un lado, sí vale la pena. Por el otro, sin embargo, existe el peligro de una perspectiva de Said “a lo loco” —es decir, si el artista no puede hablar del Otro, si no se puede comunicar con el Otro, entonces el artista, en fin, sólo puede hablar de sí mismo. El arte político se puede volver, y de hecho se ha vuelto, estrechamente autorreferencial. Es decir, en muchos casos resulta en obra que principalmente tiene que ver con el artista.

Esto no es necesariamente una cosa negativa, por supuesto: consideremos por ejemplo los trabajos de índole testimonial, en los cuales representantes de grupos históricamente silenciados intentan hablar a través de la expresión creativa. Pero la cuestión en curso es cómo se expresa esta perspectiva en la obra de Ganahl. En el Museo Tamayo compartió con el público una pieza reciente que, según el artista, *juega con Marx* —una video-grabación de Ganahl mientras anda en bicicleta en sentido contrario al tránsito de la avenida Karl-Marx-Allee en Berlín. *Meditating Berlin* es sin duda un filme corto, provocador y entretenido, pero es quizás además un

course. But in an era of often flaming artistic narcissism, he should be praised for pursuing this path to political engagement.

Ganahl also has an evident interest in the links between politics, pedagogy, and art, although his perspective on the participatory approach appears somewhat distinct from that of Reyes. As he noted, "I haven't assumed that road." The reason is that his work "has to do with my own interests. I don't really do anything that doesn't interest me; I don't really go out of my way." This outlook should not be criticized in itself—many great works of creative and intellectual expression have undoubtedly come of it. (And in political terms, such works can, at times, provide the blocks from which political engagement can be built.) But in political terms, the question is whether such a perspective can form the basis of an ethos for an art that defines itself as politically engaged.

In the Museo Tamayo's *Dialogue*, Ganahl referenced Edward Said and his views on orientalism in his comments, and his concerns with the artist attempting to "represent others"—something Ganahl seeks to avoid. This is a worthwhile caution, but there is nonetheless a danger of Said-run-amok: if the artist cannot speak of the Other, cannot communicate with the Other, then the artist, in the end, can only speak of him or herself. Political work can

thus become, and indeed has become, narrowly self-referential. That is, in many cases it results in work that is primarily about the artist.

This is not necessarily a bad thing of course: witness the work of a testimonial nature, in which representatives of people historically silenced attempt to speak through creative expression. The question here, however, is how this perspective is instantiated in Ganahl's work. At the Tamayo, he shared with the audience a recent piece, one that, in his words, "plays with Marx." It is a videorecording of the artist, taken as he bicycles against the traffic on Karl-Marx-Allee in Berlin. *Meditating Berlin* is a provocative and entertaining short film, but it is perhaps too easy a target for the judgment of a hostile critic—which I am not—who could argue that rather than being about playing with Marx, it is about playing with oneself.

Ganahl also has a direct interest in pedagogy in his work, as mentioned. One expression of this is his ongoing (since 1995) series, *Seminars/Lectures*, consisting of photographs of scholars and their students in teaching environments. The subjects in question are often prominent academics and social theorists: Stanley Aronowitz, Homi Bhabha, Jürgen Habermas, Stuart Hall, Gayatri Spivak, Slavoj Žižek, and so on. My question here is what the substance of the series is in terms of pedagogical issues, other



Still de I Hate Karl Marx, 2010

Cortesía de Rainer Ganahl, Alex Zachary,
Nueva York; Fruit and Flower Deli, Estocolmo,
y Elaine Levy, Bruselas

blanco demasiado fácil para un crítico hostil —algo que no soy— quien podría argumentar que en vez de *playing with Marx* la obra tiene más que ver con *playing with oneself*.

Ganahl también ha manifestado un interés en la pedagogía en varios de sus proyectos. Una expresión de este interés es su serie en curso (desde 1995), *Seminars/Lectures*, que consiste en fotos de eruditos y sus estudiantes en contextos educativos. Los sujetos frecuentemente son académicos y teóricos destacados: Stanley Aronowitz, Homi Bhabha, Jürgen Habermas, Stuart Hall, Gayatri Spivak, Slavoj Žižek, etcétera. Mis dudas en este

caso tienen que ver con la sustancia de la serie en términos pedagógicos, aparte de “permitir mantenerme en contacto con profesores, conferenciantes, conocimiento e información que me interesan”, y permitirle al artista ser “un *flâneur* [paseante] / activista intelectual funcionando hasta la fecha fuera del sistema de mercado.”

Ganahl de hecho sí sustenta un proyecto político en esta serie, más allá de sus intereses como *flâneur*. Argumenta que las “relaciones de poder” dentro de la universidad están “inscritas en las fotos” y que “el clasismo, el racismo y la arrogancia cultural” están de alguna manera “reflejadas en la recepción de estas imágenes”. Para mí no queda claro, sin embargo, que ésta sería la lectura más intuitiva de la serie. Las imágenes parecen enfocarse en el estudioso-



than “letting me [Ganahl] stay in touch with professors, lecturers, knowledge and information that interest me,” and allowing the artist to be an “intellectual *flâneur* [idler] / activist functioning so far mostly outside the market system.”

Ganahl does in fact assert a political project in this series, beyond his own interests as a *flâneur*. He thus argues that the “power relations” of the University are “inscribed in the photos” and that “classism, racism and cultural arrogance” are somehow “mirrored in the reception of these images.” It’s not clear to me, however, that this is the most insightful reading of the series. The images seem to focus on the celebrity-scholar, and those who have access to them, in world capitals like New York, Paris, and Berlin. I’m not trying to discount the process of

Still de I Hate Karl Marx, 2010

Cortesía de Rainer Ganahl, Alex Zachary, Nueva York; Fruit and Flower Deli, Estocolmo, y Elaine Levy, Bruselas

university education Ganahl records, or the importance of academics, as far as specialized research in the humanities is concerned. But elite academic environments have increasingly become sites far removed from concrete political dissent. Moreover, there is, in the images, a form of adoration and veneration of the process and the protagonists that Ganahl claims to criticize. Given this emphasis, the critical conceptual payoff that Ganahl asserts seems dubious. And to cite Sol Lewitt (whom Ganahl cites as well), “conceptual art is good only when the idea is good.”

celebridad, y en aquellos que tienen acceso a él o ella, en capitales mundiales como Nueva York, París y Berlín. No intento despreciar el proceso de educación universitaria que documenta Ganahl ni la importancia de académicos, en cuanto al estudio especializado en artes y letras. Pero estos contextos académicos selectos se han vuelto cada vez más distantes de cualquier disidencia política concreta. Además, se encuentra en las imágenes alguna forma de adoración o veneración del proceso y los protagonistas que Ganahl alega criticar. Dado este énfasis, la recompensa conceptual crítica que Ganahl afirma me parece un poco dudosa. Y como señala Sol Lewitt (alguien a quien Ganahl también cita), “el arte conceptual es bueno sólo cuando la idea es buena.”

Ganahl también ha producido obras que implican un intento más explícito de educación política de índole participativo. Algunos son básicamente seminarios de lectura organizados por el artista, mientras otros tienen lugar en el contexto de un tipo de *happening* como el caso en que Ganahl organizó una lectura de Marx en una limosina. Estos proyectos también suscitan varias preguntas: ¿cuál es la naturaleza de la experiencia pedagógica para los participantes en estas obras? ¿Éstas desarrollan la agencia de los participantes en algún sentido (seguramente el objetivo de cualquier pedagogía radical)? ¿Cómo se

traducirían al contexto de participantes que desesperadamente quieren cambiar sus circunstancias (seguramente el público de cualquier pedagogía radical)? ¿Estos seminarios tienen que ver con la experiencia de los participantes mismos, o sólo con el evento, el *happening*? Esto no quiere decir que Paulo Freire o Boal necesariamente sean la primera y última palabra sobre estas cuestiones pedagógicas, pero tampoco queda claro si Ganahl ha cuidadosamente investigado estos temas. De hecho, a pesar de toda la ambigüedad alrededor de *Baby Marx* y su potencial como obra de propaganda, me parece que Reyes ha considerado y teorizado con más claridad los vínculos entre pedagogía y política en su práctica artística.

Todo lo que he dicho hasta este punto sobre la participación y el arte político no debería ser interpretado como una forma de descartar la obra propagandística. La realidad es que los medios populares presentan este tipo de obra día con día, normalmente reforzando la organización social y económica de la sociedad actual. Entrar a este medio con un mensaje *antiestablishment*, como intenta Reyes, es un hecho no insignificante —después de todo, Reyes hubiera podido nada más producir un intento de un “video viral”, por ejemplo. Así que aunque podríamos ser escépticos en cuanto a las posibilidades de éxito de *Baby Marx* no deberíamos ser cínicos. El problema, o el

Ganahl has also produced works that involve more direct attempts at political education of a participatory sort. Some of them are simply organized reading seminars, whereas others take place in the context of a “happening” of sorts, such as the case when Ganahl organized a group to read Marx in a stretch limousine. These projects raise various questions: What is the nature of the pedagogical experience for participants in the work? Does it develop their agency in some sense (surely a goal of any radical pedagogy)? How would it translate into the context of those who desperately seek to change their circumstances (surely the target of any radical pedagogy)? Are these seminars about the participants’ experience, or just about the event? It’s not that Paulo Freire or Boal are the first and last word on these pedagogical issues, but it’s also not clear that Ganahl has carefully explored these questions. Indeed, for all the ambiguity around *Baby Marx* and its potential as a propaganda work, my sense is Reyes has more clearly considered and theorized the connections between pedagogy and politics in his artistic practice.

All I’ve said thus far regarding participation and political art should not be taken to dismiss propaganda work. The reality is that popular media present this sort of work on a daily basis, typically reinforcing the prevailing social and economic arrangements of present-

day society. To leap into this environment with an anti-establishment message, as Reyes seeks to do, is significant; after all, he could have merely chosen to produce an attempt at a viral video for example. Thus while we may be skeptical about the possibilities for success for *Baby Marx*, we should not be cynical. The problem, or the challenge, is that propaganda work, particularly when directed to a broad audience (that is, one beyond the gallery or museum), is much harder to do. That said, even in our ostensibly fragmented, post-everything world, it is nonetheless true that there are broad shared reference points in visual popular culture, particularly in television and film; Reyes’ attempt as an artist to politically crack that space is, in my view, commendable.

Yet although he perhaps misses the target with *Baby Marx*, Ganahl is right to say that there are problems with its conception as a television project. Reyes’ comparisons to the Mafalda comic strip, or *The Simpsons*, are mistaken, in my view. There is certainly political commentary in both, but it is taken from subjects and situations (at times bordering on the absurd) from everyday life. The propaganda, such as it is, is woven into the characters and the narrative. Yet the didacticism in *Baby Marx* is often heavy-handed, and the humor is at times a bit silly. Ganahl also noted that the characters in the

reto, es que la obra de propaganda —en especial cuando se dirige a un público más amplio (es decir, más allá del museo o la galería)— es algo más difícil que hacer. Dicho eso, aun en nuestro mundo supuestamente fragmentado, pos-todo, todavía existen puntos de referencia amplios, compartidos, en la cultura popular visual, particularmente en el cine y televisión. El intento de Reyes como artista de romper políticamente este cerco es, desde mi perspectiva, encomiable.

Sin embargo, aunque la crítica de Ganahl se desvía en cuanto a *Baby Marx*, tiene razón al decir que hay problemas con la concepción del proyecto como serie de televisión. Las comparaciones de Reyes con *Mafalda* o *Los Simpson* son equivocadas, desde mi punto de vista. Hay comentarios políticos en ambos, pero se fundan en temas y situaciones (a veces absurdas) tomadas de la vida cotidiana. La propaganda que encontramos está detenidamente entretejida en la narrativa y los personajes mismos. Pero en *Baby Marx* el didacticismo a menudo se provee de mano dura, y el humor es, a veces, un poco simple y tonto. Ganahl también señaló que los personajes en *Los Simpson* en muchos casos son *mean* —rudos, malos— algo que tiene su propia atracción. Esto no es decir que la maldad o lo vil sería el tono adecuado para este proyecto, sino que existe un valor importante en el desarrollo de los

personajes mismos, más allá del mensaje político que lleven consigo. En fin, un escritor hábil podría ser la única cosa que necesite *Baby Marx*, dado que ya es un concepto bastante interesante, y tiene gran atracción visual.

Traducido por el autor

1. El autor le da un sentido de interacción al concepto de *agencia*. Implica tener el poder o la capacidad de cambiar las circunstancias en que se encuentra cada persona, ya sea de manera individual o colectiva. En una plática con Reyes, el autor usó este término y el artista estuvo de acuerdo. (N. del editor)

Simpsons are often “mean,” which has its own appeal. This is not to say that mean-spiritedness is the order of the day, but rather that there is a value to real characters, beyond whatever political message they might carry. Ultimately, a skilled writer might be all that *Baby Marx* needs, since it is already a compelling concept, and has great visual appeal.

¹ The author instills the word *agency* with the sense of interaction. Here it means to hold the power or ability to individually or collectively change the circumstances of each person. The author used this term in a discussion with Reyes, and the artist concurred with it. (Editor’s note)

Playlist

Magnolia de la Garza

En esta serie 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.

Su nombre: *El Resplandor* contiene los de Pía Camil, Esteban y Ana José Aldrete. Su formación: un colectivo artístico. Su clasificación: no tiene, en realidad. Lo mismo, el grupo crea música que hace un performance al tiempo que convoca a las artes plásticas.

Al igual que su esencia, he aquí parte de su breve, pero intensa y sonora historia.

Carretera

Fue en un viaje por carretera donde nació el proyecto. Conformado por tres integrantes, cuyos nombres quedan por decisión propia detrás del nombre del grupo: *El Resplandor*. Si algo tienen en común los integrantes de esta banda es que ninguno de ellos tienen una educación musical profesional, ellos vienen de las artes visuales y de las artes escénicas, es quizás por ello que la banda no puede entenderse únicamente como una propuesta musical.

El Resplandor

El sonido de *El Resplandor* se estructura a partir de una guitarra, percusiones, un teclado y voces, que más que

Playlist

Magnolia de la Garza

In this series 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.

Its name is *El Resplandor* (The Shining) and it is formed by Pía Camil and Esteban and Ana José Aldrete. It is an art collective. It classifies itself as: unclassifiable, actually. The group creates music as much as it stages performances or uses other visual art media.

Fitting with its essence, what follows is a brief but intense and resounding history of the group.

Highway

The project was born on a road trip. It features three people, whose names are purposefully subsumed by the group's: *El Resplandor*. If this band's members have something in common, it is a lack of formal training in music; they studied visual arts or performing arts, which is perhaps why the band is about more than just the music.

El Resplandor

El Resplandor's sound involves a guitar, drums, a keyboard and voices, which are not so much about lyrics but more like yet another instrument to them. No one writes scores, so they must trust

seguir una letra, funcionan como un instrumento más. No hay alguien que transcriba su sonido en partituras, de manera que confían sus melodías al oído y a la memoria a la hora de ensayar, presentarse o grabar una canción. La improvisación es parte de su proceso de trabajo, aunque no buscan que ésta sea su definición. Al fin y al cabo si la improvisación se vuelve tu fórmula creativa corres el riesgo de acabar haciendo lo mismo, como en alguna ocasión me dijo una de ellos.

Nómadas

A *El Resplendor* no le gusta residir en ningún nicho ni que se le encasille en algún tipo de práctica. Cada presentación es diferente, adaptándose al contexto del lugar donde tocan. Desde festivales de música independientes, locales de conciertos, galerías de arte, espacios artísticos como El Museo de El Eco, el Cam Contemporáneo o en el Ocean Front en Miami.¹ Son nómadas, sus actuaciones no sólo se presentan en distintos espacios, sino que los diferentes perfiles de esos espacios los hacen reaccionar de manera distinta. La reacción a tocar en un local como *Garage*, en Monterrey, no los llevó a los mismos resultados que el realizar una residencia artística en El 52, en la Ciudad de México. Para cada uno de esos escenarios, el grupo prepara un vestuario

y una escenografía especial, algo que los conecte con el lugar y que al mismo tiempo le aporte.

Desierto

Tratar de encontrar las influencias del grupo. A algunos les recuerda a ciertas bandas alemanas de la década de los ochenta, a otros, a grupos como Gang Gang Dance. Pero las influencias no pueden llevarnos a un solo camino y escuchando con atención podemos ver que incluso sonidos como los de la música de distintas comunidades indígenas están presentes. Quizás el punk, no tanto como sonido, sino como actitud y como manera de enfrentarse a la música, es decir, siguiendo la idea "hazlo tú mismo", es lo que caracteriza a este proyecto.

100 apaches

El Resplendor se ha convertido en algo más que la suma de individualidades. Lo distintivo de su propuesta consiste en crear un sentido de comunidad entre ellos y con su público. La planeación de cada presentación incluye además de sus reuniones para ensayar, el diseño y la confección del vestuario que utilizarán ese día. El sentido de comunidad es quizás la parte más fuerte de su trabajo.



their ear and memory when rehearsing, performing and recording their melodies. Improvisation is part of—but does not define—their work process. “In the end, if improvisation becomes your creative formula, you run the risk of always doing the same thing,” one member once told me.

Nomads

El Resplandor does not like to be pigeonholed in any one kind of practice or occupy any specific niche. Each performance is different, adapting itself to the context: everything from

El Resplandor
Cortesía de los artistas

independent music festivals or live music venues, to art galleries or spaces such as the El Eco Museum, the cam Contemporáneo or the Miami oceanfront.1 They are nomads: they not only perform in different spaces, but react to these spaces’ specific dynamics. Their show at a venue like *Garage* in Monterrey was quite unlike what they presented at an artists’ residency at El 52 in Mexico City. For each of these settings, the

Para describir cómo es su música tendríamos que afirmar, mejor, que su música también se ve.

1. Para "Oceanfront Nights", Art Basel Miami Beach y Creative Time decidieron presentar, durante las noches del 1 al 4 de diciembre de 2010, un programa de cuatro ciudades que están a la vanguardia de la experimentación artística actual y la colaboración interdisciplinaria: Detroit (Museum of Contemporary Art de Detroit), Ciudad de México (Museo Tamayo), Berlín (032c) y Glasgow (Tramway). Como parte de esta invitación el Museo Tamayo presentó su programa *Volumen*, dentro del cual convocó a *El Resplandor*.

band designs a special wardrobe and performance—something that both connects them to the site and lends it something of their own.

Desert

I am trying to pinpoint the band's influences; to some people, they recall German bands of the 1980s, while others associate them with experimental music from New York (like Gang Gang Dance). But their influences are hard to single out, and listening to them carefully, it seems they even incorporate the sound of various indigenous communities. "Punk" might also be a way of characterizing this project—not so much in terms of sound, but in terms of an attitude and a way of making music, following the DIY motto.

100 Apaches

El Resplandor has become something more than the sum of its individual parts. Their project is distinctive in the way it builds a sense of community, amongst themselves as well as with their public. Besides the mandatory rehearsals, the planning of each performance also involves designing and tailoring their ever-changing wardrobe. And yet the sense of community may remain the most powerful aspect of their work.

To describe what their music is like. . . I can only say that it's something you also have to see with your own eyes.

Translated by Richard Moszka

1. For "Oceanfront Nights" (December 1–4, 2010), Art Basel Miami Beach presented a program involving venues from four cities on the cutting edge of current art experimentation and interdisciplinary collaboration: Detroit (Museum of Contemporary Art), Mexico City (Museo Tamayo), Berlin (032c) and Glasgow (Tramway). It is in this context that the Museo Tamayo asked *El Resplandor* to perform as part of its Volume program.

Shanghái Express. Breve reporte de la Conferencia Anual del CIMAM 2010

Magalí Arriola

La conferencia anual del Comité Internacional del ICOM¹ para Museos y Colecciones de Arte Moderno y Contemporáneo (CIMAM) 2010 tuvo lugar en Shanghái y versó sobre las transformaciones que han sufrido el rol y la responsabilidad social del museo dentro del contexto de un mundo poscolonial globalizado, y sobre cómo se ha visto afectada una disciplina como la historia del arte. Las reflexiones de los distintos ponentes cuestionaron, en su mayoría, el papel tradicional de la institución como dispositivo de poder lanzando algunas líneas de reflexión en torno a cómo se ha modificado la misión del museo en tanto plataforma de aprendizaje y conocimiento; cómo se han alterado sus estructuras dialógicas en sintonía con muchas de las propuestas artísticas que se presentan; y en función, también, de las necesidades externadas por el público y de los cambios sociopolíticos que han sufrido los distintos contextos que albergan a dichas instituciones. Estos puntos de debate pusieron sobre la mesa

la necesidad de evaluar si es realmente necesario contar con museos para llevar a cabo una historización de los hechos que permita preservar una memoria colectiva, y la necesidad, sobre todo, de cuestionar qué tipo de historia y memoria se pretende divulgar.

En su introducción al evento, Manuel Borja-Villel, presidente del CIMAM, habló de la espectacularización de la cultura como uno de los principales retos que enfrentan los museos contemporáneos, un reto encarnado por los llamados *blockbuster* —exposiciones de gran formato, de consumo fácil y rápido, concebidas para atraer a un público masivo, cuya presencia permita justificar los gastos cada vez mayores que enfrentan las instituciones. Dentro de este contexto, los directores de museos se han visto orillados con frecuencia a descuidar su función intelectual para cumplir un papel que se asemeja al de un empresario; mientras que las fronteras que anteriormente separaban los intereses privados de las funciones

Shanghai Express

A Brief Report on the Annual CIMAM Conference, 2010

Magalí Arriola

The annual conference of the International Committee for Museums and Collections of Modern and Contemporary Art (or CIMAM) of the International Council of Museums (or ICOM¹) took place in Shanghai; it focused on the changing role and social responsibility of museums in the context of a globalized postcolonial world, and how these transformations have affected a discipline such as art history. The various speakers' presentations questioned, for the most part, the institution's traditional role as an instrument of power, and introduced some new ideas concerning the museum's changing mission as a platform of learning and knowledge; they further discussed how its dialogical structures have been modified to accommodate the many art projects it hosts as well as the needs expressed by its publics, and the sociopolitical changes undergone by the institutions' surrounding contexts. These issues revealed that we must evaluate whether it is actually necessary to rely on

museums to carry out a historicization of events that allows us to preserve a collective memory; even more importantly, they showed us we have to examine what type of history and memory we wish to disseminate.

In his introduction to the conference, CIMAM president Manuel Borja-Villel stated that the transformation of culture into entertainment or spectacle was one of the main challenges that contemporary museums face. This challenge is embodied by so-called blockbuster shows: large-scale exhibitions that provide viewers with a "quick and easy" experience and that are conceived to attract massive audiences, whose numbers justify the increasingly high costs of shows to institutions. In this context, museum directors have often been forced to overlook their more scholarly functions to assume a more entrepreneurial-like role, while the dividing line between private interests and public administration has been gradually



Vista general de una de las conferencias
Cortesía CIMAM International Committee ICOM

públicas se han vuelto cada vez más difusas. Borja-Villel planteó la necesidad de proyectar desde la misma institución nuevas formas de resistencia que permitan contrarrestar tanto el peso de sus estructuras tradicionales —como dispositivos de poder y de control (en particular el peso de sus colecciones)— como la urgencia de participar en una economía global. Al perfilarse como plataformas para el conocimiento y la reflexión, los museos podrán imaginar nuevas estrategias narrativas y difundir estructuras de pensamiento alternas que, sin ejercer ningún tipo de coerción intelectual, logren estimular la reflexión en el espectador, evitando así que su experiencia en el museo sea la de un simple consumidor pasivo.

La primera intervención, a cargo de la filósofa Susan Buck–Morss, sentó un marco de reflexión en torno a cómo

puede replantearse el desenvolvimiento de la historia del arte en el contexto de un mundo globalizado como el que vivimos en la actualidad. Buck–Morss utilizó el término de *constelación* para sugerir, ya no una lectura cronológica y lineal de la historia, sino la apreciación de una serie de hechos históricos coincidentes o simultáneos. Una vez establecido este modelo, propuso como una posible opción el romper con las fronteras disciplinarias de la historia del arte para repensar la noción de un arte *global* (mismo que contrapuso a la de un arte *posmoderno* que nunca logró desvincularse del modelo teleológico de la modernidad occidental, basado en una idea de causalidad y progreso); y entonces generar otra forma de *universalidad* que abarque todos aquellos eventos, experiencias y batallas que coincidieron en un mismo momento histórico. Este tipo de lecturas, ya no lineales sino transversales, permitiría quizá resolver el dilema del artista poscolonial que se enfrenta con frecuencia al problema de, por una parte, representar una identidad nacional y responder a las prioridades, a veces preconcebidas, del contexto al que pertenece; y, por otra parte, a la dificultad de integrarse al movimiento transnacional que le permita establecer un diálogo más amplio con sus colegas de otras latitudes.

Las posibilidades que abren este tipo de interpretaciones transversales

erased. Borja-Villel stated that the institution itself had to project new forms of resistance that counterbalance the burden of their traditional structures as instruments of power and control (especially the burden of their collections), while taking into account the urgency of participating in a global economy. By positing themselves as platforms for knowledge and reflection, museums might be able to imagine new narrative strategies and disseminate alternate ways of thinking that, without exerting any type of intellectual coercion, could spark reflection in spectators, thus allowing their experience in the museum to be more than that of a mere passive consumer.

The first intervention, by philosopher Susan Buck-Morss, established a framework in which to consider how the evolution of art history can be reconceived in the context of a globalized world such as ours. Buck-Morss used the term *constellation* to suggest—instead of a chronological, linear reading of history—that we should consider series of historical events coinciding in time. Using this model, she put forth the option of eliminating art history's disciplinary boundaries in order to rethink the notion of *global* art (which she contrasted with that of postmodern art, which never disassociated itself from the teleological model of Western

modernity, based on the idea of causality and progress) and thus generate another form of universality that takes into account all of the events, experiences and struggles coinciding in a single historical moment. This type of no longer linear but transversal reading might allow us to resolve the quandary of postcolonial artists who are often faced, on the one hand, with the problem of representing national identity and responding to the oft-preconceived priorities of the context to which they belong; and on the other, with the difficulty of joining the transnational movement that allows them to establish a broader dialogue with their colleagues elsewhere in the world.

The possibilities introduced by these kinds of transversal interpretations were also the topic of Elvan Zabunyan's and Tim Griffin's presentations. Zabunyan, a critic and art historian, presented a specific analysis of the postcolonial history of France, and how this country had attempted—with some degree of success—to overhaul the profile and function of some of its art institutions. He referred to the museum as a *zone of contact* revealing points of friction that serve to deconstruct certain Western historical parameters; he also pointed out the points of friction between the *history* and *memory* of a country like France that is still trying to deal with the multiple consequences of its

también fueron abordadas en las presentaciones de Elvan Zabunyan y Tim Griffin. Zabunyan, crítica e historiadora del arte, hizo un análisis específico de la historia poscolonial de Francia y de cómo dicho país ha intentado —con un éxito relativo— replantear el perfil y la función de algunas de sus instituciones artísticas. Se refirió al museo como una *zona de contacto* que permite revelar los puntos de fricción que sirven para deconstruir algunos parámetros históricos elaborados desde la perspectiva occidental, y develó tales puntos de fricción entre la *historia* y la *memoria* de un país como Francia que aún sigue tratando de lidiar con las múltiples consecuencias de su pasado colonial. Propuso que las fronteras culturales e históricas, que los museos tienden a trazar con base en los despliegues discursivos de sus colecciones, dejen de ser percibidas como una división para convertirse en un punto de encuentro a partir del cual puedan generarse y desarrollarse nuevas narrativas, no sólo desde la historia sino, también, desde la historia del arte.

Por su parte, Griffin —crítico y escritor quien se desempeñara como editor en jefe de la revista *Artforum*— reflexionó sobre la estructura y el funcionamiento del museo de arte contemporáneo. Aludió al problema de la transformación del arte y del museo

en un espectáculo de consumo pasivo, y planteó el hecho de que la experiencia de primera mano del espectador se ha vuelto un paradigma central en la manera en que debe de pensarse la institución contemporánea, y el que la comunicación en sí misma se ha vuelto el tema y objeto de una serie de prácticas artísticas de carácter performático. Localizó un cambio de las dimensiones espaciales del museo hacia sus coordenadas temporales, cambio que parece haber erosionado la estructura tradicional de la institución, promoviendo un diálogo con nuestra temporalidad contemporánea.

Dentro de una vertiente similar la curadora Catherine David habló de lo que llamó los tiempos post-museo, abogando por la utilización en forma creativa y reflexiva de la imaginación global, es decir, de la circulación mediática de las ideas en términos que recuerdan el concepto de André Malraux del Museo Imaginario —*The Museum Without Walls*—, en el que la reproducción total o parcial de las imágenes da lugar a todo tipo de encuentros inusuales entre piezas y propuestas que, de seguir las categorías y despliegues historicistas, nunca convivirían. David planteó esto como una estrategia conceptual derivada de aquellos planteamientos artísticos que han logrado deslindarse de las nociones de tiempo y espacio con base en las

colonial past. He proposed we should no longer perceive as divisions the cultural and historical boundaries that museums tend to establish based on the discursive display of their collections, and rather consider them as a meeting point by means of which new narratives could be generated and developed, from both a historical and an art-historical perspective.

For his part, Tim Griffin—a critic, writer and former editor in chief of *Artforum* magazine—pondered the structure and functioning of the contemporary art museum. He alluded to the problem of the transformation of art and the museum into a passive consumer spectacle, and stated that the viewer's firsthand experience should be a central paradigm in the way that the contemporary institution is conceived; he also mentioned how communication in itself has become a topic and object of a series of performative art practices. He spoke of a shift in the museum's spatial dimensions towards temporal coordinates—a change that seems to have eroded the institution's traditional structure, promoting a dialogue with our contemporary temporality.

In a similar vein, curator Catherine David spoke of what she called *post-museum* times, advocating the use of global imagination in a creative and considerate way, referring to

the circulation of ideas in the media recalling André Malraux's concept of the *Musée Imaginaire* or "Museum without Walls," where the total or partial reproduction of images leads to all kinds of unexpected juxtapositions between pieces and projects—juxtapositions that would never occur if we were to follow the rules of historicist display and categorization. David posited this as a conceptual strategy derived from those art projects that have managed to disassociate themselves from the notions of time and space on the basis of which museums traditionally function. She proposed the conceptualization of a type of museum that can disarticulate its collections in order to propose alternate discursive structures that, by fostering the creation of thinking audiences, offer themselves as a frontal response to the process by which museums become places of entertainment or spectacle.

It seems particularly relevant to contrast a series of reflections about the problems that Western museums face—and their ways of articulating history and rethinking art history—with the political, economic and social changes that a cultural context such as China's is experiencing. In his presentation, researcher-historian Xudong Zhang analyzed the complex differences between two terms that have been transposed to and adopted by China: "postmodernism" in China and

cuales funcionan tradicionalmente los museos. Hizo un llamado a conceptualizar un tipo de museo que pueda desarticular sus colecciones para proponer estructuras discursivas alternas que, al propiciar la formación de públicos pensantes, se ofrezcan como una respuesta frontal a su propia espectacularización.

Resultó de gran relevancia confrontar una serie de reflexiones en torno a los problemas que enfrentan los museos de Occidente, y a sus maneras de articular la historia y de repensar la historia del arte, con los cambios políticos, económicos y sociales por los que está atravesando un contexto cultural como el chino.

El investigador e historiador Xudong Zhang analizó en su intervención las complejas diferencias que surgen entre dos términos que han sido trasladados y adoptados en dicho contexto como lo son lo “posmoderno” en China y la “posmodernidad china”. El primer término, afirma Xudong Zhang, es empleado mayoritariamente por los intelectuales y las autoridades oficiales de dicho país para intentar establecer un puente sincrónico con Occidente e integrarse a una economía global, mientras que el segundo trata más bien de marcar un periodo que está por empezar y que se localiza inmediatamente después de lo que fue el modernismo chino (es decir, el periodo

que correspondió a la Revolución Cultural). Como bien lo señaló Xudong Zhang, resulta interesante que, mientras muchas de las pláticas abogaban por la globalización como una nueva forma de universalidad —que, en los términos en los que la planteó Buck-Morss, funciona de manera diacrónica y ya no teleológica— para un país como China que se encuentra en un momento de transición aún es importante explorar estos periodos en términos de ruptura —un tipo de ruptura, sin embargo, que ha de leerse como una periodización socio-histórica (el antes y el después de las protestas de la Plaza Tiananmen de 1989), más que cronológica.

Es por demás sintomático de dicha transición que, en su afán por establecer un diálogo sincrónico con Occidente, una gran parte de las instituciones de la oficialía china ha puesto de relieve precisamente el desfase entre ambos contextos. Pues si bien dicho país parece estar buscando empatar algunos modelos occidentales en su marcha acelerada hacia la globalización económica, también parece haber omitido parte del proceso para llegar a ello. Es interesante ver cómo, mientras Occidente ha cuestionado en las últimas décadas su propio modelo de progreso —lo cual ha conllevado entre otras cosas a un cuestionamiento integral no sólo de sus instituciones artísticas sino también de todo el engranaje y

“Chinese postmodernism.” Zhang stated that the first term is largely employed by Chinese intellectuals and government authorities trying to establish a synchronic bridge with the West and to become part of a global economy; the second, in contrast, refers to an attempt at outlining a period that is just beginning and that follows in the wake of what was Chinese modernism (*i.e.* the period of the Cultural Revolution). As Zhang pointed out, it seems interesting that, while many of the presentations advocated globalization as a new form of universality—which, in Susan Buck-Morss’s terms, functions diachronically rather than teleologically—for a country like China, which is undergoing a transition, it remains important to explore these periods not in chronological terms but in terms of ruptures—a type of rupture, however, that has to be read as an attempt at situating events socio-historically (before and after the Tiananmen Square protests of 1989).

It is furthermore symptomatic of this transition that, in their desire to establish a synchronic dialogue with the West, most official Chinese institutions have precisely emphasized the gap between the two contexts. Thus, although China seems to be seeking to assimilate certain Western models in its hurried march towards economic globalization, it also seems to have



Edificio del Museum of Contemporary of Art, en Shanghái, sede del CIMAM 2010

skipped a part of the process in order to achieve this. It is interesting to see how, while the West has questioned its own model of progress over the last few decades—implicating, among other things, an in-depth examination, not only of art institutions, but also of their machinery and their supporting economic and validation systems (a questioning that was evident in this last installment of the CIMAM)—, the number of museums in China has increased at a frantic pace, which leads

el sistema económico y de validación que las sustentan (cuestionamiento patente en esta última edición del CIMAM)—, China ha llevado a cabo una multiplicación desenfrenada de museos que abre preguntas obvias en cuanto a los contenidos que dichos espacios pretenden desplegar (siendo que la producción artística local está escindida entre una a producción “oficial” bastante débil, y un arte “disidente” que, paradójicamente, goza de las amplias ventajas que supone la apertura a un mercado internacional); esta situación abre, también, una serie de cuestionamientos en torno a qué historia y qué memoria desean preservar y transmitir estos recintos, y respecto a quiénes son sus interlocutores reales y qué clase de público aspiran a formar.

1. ICOM: International Council of Museums. Es una organización no gubernamental de museos y profesionales que trabajan en estas instituciones, creada para dar a conocer y discutir las nuevas tendencias de la museología y otras disciplinas relacionadas con la gestión museística.

to obvious questions about the contents that these spaces claim to display (given that local art practice is divided into rather anemic “official” practice and “dissident” art that paradoxically enjoys the great advantage of international market exposure). Moreover, this situation introduces another series of questions, such as: what kind of history and memory do these centers wish to preserve and disseminate? Who are they actually establishing a dialogue with? And what kind of public are they aspiring to create?

Translated by Richard Moszka

1. A non-governmental organization of museums—and of professionals who work at or with them—created to disseminate and discuss new tendencies in museology and other disciplines related to museum administration.

El archivo como herramienta artística

Daniela Pérez

Llegué una media noche de noviembre de 2010. La ciudad duerme poco o duerme, pero con interrupciones que como extranjera me resultaron evidentes: la constante sinfonía desentonada del claxon de los autos, así como el anuncio público que emiten las bocinas a lo largo de la ciudad, en plena madrugada, alertando sobre el momento del rezo para el cual gran parte de la población islámica se reúne de forma simultánea.¹

Al día siguiente, otros sentidos entraron en alerta: el olor a *shisha*² en cada esquina; los gatos callejeros que, en lugar de subirse y esconderse en las azoteas, andan en la calle; un sinfín de autos rayados, abollados (a raíz de la indolencia por los carriles viales); además de un verdadero sentido del peligro al cruzar las avenidas, por la cercanía con la que los autos pasan del transeúnte. Escuetamente, esta es la descripción de algunas cosas que salieron a relucir en el recorrido de las cuadras cercanas al barrio del centro de la ciudad que lleva hasta el destino elemental del viaje: Townhouse Gallery.³ Dos razones principales para

trasladarse hasta ahí: la reunión anual del proyecto Museum as Hub,⁴ del cual el Museo Tamayo forma parte, así como el simposio internacional sobre archivo *Speak, Memory: On Archives and Other Strategies of (Re) Activation of Cultural Memory*,⁵ organizado por Laura Caderera, curadora española que radica entre Estambul y El Cairo.

Es cierto que los libros, los álbumes y los archivos también viajan. Incluso, todos éstos llegan a lugares que nunca imaginaríamos y en formas realmente inesperadas. Actualmente, las visitas de artistas o investigadores a distintas colecciones y archivos —públicos y privados—, así como a mercados u otros lugares producen descubrimientos de materiales fotográficos personales, además de diarios y películas de tiempos pasados que alguna vez pertenecieron a otros individuos.

A partir del interés y surgimiento reciente en Medio Oriente por recuperar documentos locales y regionales, debido a una desatención sobre cuestiones históricas y culturales a lo largo del siglo XX, rápidamente se están recuperando algunas historias

The Archive as Artistic Device

Daniela Pérez

I arrived on a midnight of November 2010. The city doesn't sleep for very long, or rather its rest is interrupted by things that were obvious to me as a foreigner: the perpetual cacophony of car horns and the city's ubiquitous speakers blaring public announcements at daybreak advising it's time for prayer, at which point a large part of the Islamic population gathers simultaneously.¹

The following day, other senses of mine were alerted: the odor of *shisha*² on every corner; the alley cats brazenly strolling the streets instead of climbing and hiding on rooftops; an endless stream of scratched, dented cars (since drivers do not respect lanes); and a real sense of danger when crossing the street as the moving cars seem to almost graze the pedestrians. I am simply describing some of the things I saw as I walked the few blocks separating downtown from my primary destination, Townhouse Gallery.³ I had two good reasons to go there: the annual meeting of the Museum as Hub project⁴—in which the Museo Tamayo is involved—and the international symposium on archives, *Speak, Memory*:



El Cairo
Foto: Eugene Joo
New Museum, Nueva York

On Archives and Other Strategies of (Re) Activation of Cultural Memory,⁵ organized by Laura Caderera, a Spanish curator who lives in Istanbul and Cairo.

It's true that books, albums and archives also travel. All of them reach places we would never imagine, and in totally unexpected ways. Nowadays, artists or researchers visit public and private collections or archives, markets and other venues, and discover photographs, journals and films from the past that once belonged to other people.

While the Middle East tended to widely disregard historical and

fundamentales que estaban olvidadas o relegadas. Según explicaron en sus intervenciones los ponentes locales, aunque proyectos historiográficos y de investigación han proliferado en esta región del mundo carecen de estrategias metodológicas sistemáticas; sin embargo, existen iniciativas destacables como el proyecto de Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Modern and Contemporary Art in the Arab World*, entre otras. Con este tipo de ejemplos inspiradores en mente, se concretó la idea de organizar un foro en Townhouse Gallery, donde se discutiera el uso y la preservación de archivos que generan memoria e historia.

Comúnmente escuchamos que el coleccionismo deviene de un placer personal del cual, además, se extraen memorias de situaciones y eventos del pasado. No obstante, al momento de convertir una colección personal en un archivo público o parcialmente público, la forma en la que las personas se relacionan con una colección se modifica de manera drástica, dando lugar y entrada a nuevos significados, interpretaciones y tipos de representación, ya que la colección o los objetos que alguna vez formaron parte de ella se perciben dentro de un nuevo contexto.

En el Museo Tamayo, en particular, la investigación exhaustiva y creativa del acervo permanente —ya sea obra de

arte, objetos o archivos— repercutió en la conjunción novedosa de los contenidos editorial, bibliográfico y expositivo de la institución. En las primeras tres versiones de la serie de exposiciones “Acercamientos al acervo”, por mencionar un ejemplo, la aproximación a diversos materiales de archivo ha sido la constante para entablar nuevas conversaciones e historias, puntos de vista y de partida para presentar desde la contemporaneidad lo que el museo resguarda. En este sentido, en El Cairo, uno de los propósitos principales del simposio *Speak, Memory* fue perfilar las iniciativas anteriores sobre archivos e historiografía, para hacerlas más visibles y reforzar o alentar la investigación en esa región geográfica a partir del intercambio de información con proyectos en otros sitios.

Entre muchos otros ponentes que participaron a lo largo de tres días destacaron los artistas Adam Broomberg y Oliver Chanarin,⁶ quienes comenzaron su intervención al explicar la trama básica en la famosa novela de John Fowles, *El coleccionista*, en la cual el personaje principal, Frederick Clegg, de una pasión por coleccionar mariposas, desarrolla una obsesión por raptar mujeres. Así, de forma un tanto indirecta, los artistas hilaron el contenido de la novela con distintos ejemplos de archivos que ellos mismos investigan como parte de su incesante proyecto artístico por desentrañar el valor

cultural matters over the twentieth century, it has recently shown an interest in recovering local and regional documents, and thus certain fundamental historical narratives that had been forgotten or overlooked are being reexamined at a hastened pace. But, as local speakers explained in their presentations, although this part of the world is experiencing a resurgence in historiographic or research projects, methodological strategies have yet to be systematically applied; nonetheless, certain initiatives stand out, such as Walid Raad's project entitled *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Modern and Contemporary Art in the Arab World*. It is inspired in these sorts of projects that the idea came about to organize a symposium at Townhouse Gallery, where the use and preservation of archives that generate memory and history would be discussed.

We often hear that collecting issues out of personal pleasure, which implies the retrieval of memories of past situations and events. However, when a private collection becomes public (or even partially so), it drastically changes the way in which people relate to it, leading to the introduction of new meanings, interpretations and types of representation, as the collection or its components are perceived within a new context.

Specifically at the Museo Tamayo, exhaustive and creative research on the

permanent collection—whether dealing with its artworks, objects or archives—has led to novel associations and has had an impact on the institution's publications, research and exhibitions. For instance, each of the first three shows in the series entitled "Activating the Collection" has established new interrelations and narratives, points of view and departure among the various archival materials it has exhibited in order to present what the museum conserves in a contemporary context. In this sense, one of the main goals of the *Speak, Memory* symposium in Cairo was to detail previous projects involving archives and historiography in order to make them more visible and encourage both current and future research in this geographic region based on the exchange of information with initiatives elsewhere.

Among the many participating speakers at the three-day symposium, we should mention artists Adam Broomberg and Oliver Chanarin,⁶ who started off their talk by explaining the basic plot of John Fowles's famous novel *The Collector*, whose main character, Frederick Clegg, has a passion for collecting butterflies that evolves into an obsession with kidnapping young women. In a somewhat roundabout manner, the artists tied the novel's content to some of the archives they had studied, as part of their continual project to decipher the

que se le otorga al acto de coleccionar, y las asociaciones que se dan entre autoridad y poder cuando se formaliza una colección. En específico, mencionaron el valor de uso de los archivos mediante un proyecto de libro en Irlanda del Norte, donde a partir de un archivo fotográfico en Belfast se intervienen hojas de contacto con imágenes de documentación de todo tipo de eventos; el público tiene absoluta libertad de marcarlas (rayarlas o tacharlas) si así lo desea. Algunos optan por “borrar y esconder” ciertos elementos de una imagen o destacar algún detalle usando desde etiquetas y estampas hasta pintar círculos, líneas y otras marcas con tinta que quedan visibles en la superficie de la hoja de contacto. Esto evidencia la forma en la que un mismo archivo se lee y se continúa releyendo con el tiempo por distintas personas a través de una censura activa y constante, que plantea una forma distinta de valorar el recurso del archivo.

Casos como éste, en los que un archivo se hace accesible en lugar de imposible de consultar, como puede ser el caso de archivos nacionales, son ejemplo de iniciativas que evidenciaron la posibilidad de un espacio para múltiples voces y discursos. Este tipo de presentación, sin embargo, provocó más preguntas que respuestas a lo largo del simposio; algunas de ellas ya antes discutidas en diversos foros. No obstante, en las sesiones de trabajo, cada participante formulaba sus

cuestionamientos a partir de su propia relación e intención de uso para con un archivo específico. Definitivamente un tema de interés global como éste suscita un sinnúmero de interrogantes que vale mejor dejar abiertas para la continua reflexión:

- ¿Qué pasaría si la responsabilidad y el trabajo del archivo se compartiera con el público espectador, con el visitante?
- ¿Cuál es el objetivo de crear archivos si nadie los utiliza?
- ¿Dónde está el límite de lo privado? ¿Qué imágenes y qué material podemos/debemos o no hacer públicos?
- ¿Qué significa “para siempre” en la escala de vida o en el deseo del artista, de una institución, organización, de un acuerdo, o de una obra de arte?
- ¿Cómo han contribuido las prácticas de archivo a la construcción de identidades nacionales? ¿Qué memorias quedan marginadas inevitablemente en el proceso?
- ¿Qué impacto tienen o pueden tener archivos independientes o descentralizados, sobre todo en el desarrollo de conocimiento y escolaridad? ¿Cuáles son las necesidades prácticas y teóricas de estas formas de archivo? ¿Cómo se puede capitalizar el potencial de estas iniciativas?
- ¿Cómo se debe tratar este material?, ¿se debe digitalizar?
- ¿Cuál es la responsabilidad del artista-investigador o del historiador

value bestowed upon the act of collecting, and the associations established with authority and power when a collection is formalized. In particular, they mentioned the use value of archives, referring to a book project in Northern Ireland: contact-sheets from a Belfast photographic archive documenting all kinds of events are “intervened” by the public, which is given absolute freedom to mark them (scratch or cross them out) any way they want to. Some people choose to “erase and mask” certain elements of a picture, or emphasize a detail by using stickers and stamps, or by painting circles, lines or other marks in ink that remain visible on the surface of the contact sheet. This process reveals how a single archive is read and reread over time by different people through active, constant censorship, lending a different value to the archive as a resource.

Cases like this one, in which an archive is made accessible—when others, as can be the case of national archives, are impossible to even consult—are examples of initiatives that evinced the possibility of a space for multiple voices and discourses. However, these types of presentations throughout the symposium raised more questions than they answered, some of which had already been discussed in other forums. Nonetheless, in the work sessions, individual participants formulated their queries based on their



De noche en El Cairo
Foto: Eugene Joo
New Museum, Nueva York

own relationship with—and intention in using—a specific archive. A subject like this one of such global interest definitely brings up an endless series of issues, and it is perhaps best that we not attempt to answer them now, but rather leave them open to further consideration:

- What would happen if the responsibility of the archive and the work it involves was shared with the viewing public, with visitors?
- What is the purpose of creating new archives if no one uses them?
- Where do we set limits between private and public? What images or materials can we or can't we, should we or shouldn't we make public?
- What does “perpetually” mean in terms of the life or wishes of an artist, an institution, an organization, an agreement or a work of art?



Panorama de la ciudad

Foto: Eugene Joo

New Museum, Nueva York

con las personas representadas en las imágenes o en los diarios, así como con el público a partir de la información ahí contenida?

- ¿Deben existir leyes de compra-venta de este tipo de material que impidan o faciliten su salida del país donde se originaron?

La creación de un archivo desde su origen implica una especie de concientización por parte de su "creador" a futuro, debido a la inevitable reinterpretación del mismo de acuerdo con el individuo o la institución que eventualmente lo rescate o indague. Habrá archivos, entonces, cuyo valor se modifique dependiendo de aquellos cambios en su uso. Incluso, habrá archivos que sean olvidados, pero nosotros no estamos aquí para juzgar eso.

1. El llamado a la oración se lleva a cabo cinco veces al día mediante altavoces en las miles de mezquitas de El Cairo.

2. La *shisha* es tabaco aromático fumado en pipa de agua.

3. Townhouse Gallery se estableció en 1998 como el primer espacio independiente para arte contemporáneo en Egipto con la intención de acercar y hacer accesible el arte contemporáneo a todos. Es una plataforma sin fines de lucro que organiza exposiciones, residencias e iniciativas mediante programas educativos, al establecer fuertes lazos locales e internacionales.

4. Una red internacional de espacios y museos que buscan explorar nuevas formas curatoriales en relación con el arte contemporáneo a través de la colaboración institucional en la que también participan New Museum (Nueva York), art space pool (Seúl), Museo Experimental El Eco (Ciudad de México), Townhouse Gallery (El Cairo) y Van Abbemuseum (Eindhoven).

5. *Hablar, memoria: Sobre archivos y otras estrategias de (re)activación de la memoria cultural*. Más información en: www.speakmemory.org

6. El trabajo de Adam Broomberg y Oliver Chanarin, establecidos en Londres, principalmente interroga la tradición documental y etnográfica.

- How has work on archives contributed to the construction of national identities? Which memories are inevitably marginalized in the process?
- What kind of impact do independent or decentralized archives have or can they have, especially on the development of knowledge and education? What are the practical and theoretical necessities of these types of archives? How can we exploit their potential?
- How should archival material be dealt with? Should it be digitalized?
- What kind of responsibility do artist-researchers or historians have in relation to the people represented in archived pictures or newspapers, or to the public in terms of the information contained in archives?
- Should there be laws regulating the sale and purchase of archival materials? Should or shouldn't they be allowed to leave their country of origin?

From its outset, the creation of an archive implies that its “creator” must be conscientious, given that it will inevitably be reinterpreted depending on the individual or institution that eventually claims it or performs research on it. Thus, certain archives’ value will change depending on the different ways they are used. Indeed, some archives may even be forgotten, but we are not here to judge that.

Translated by Richard Moszka

1. Speakers attached to the thousands of mosques throughout Cairo issue calls to prayer five times a day.
2. Aromatic tobacco smoked in a hookah or traditional water pipe.
3. Opened in 1998, it is the first independent space for contemporary art in Egypt, and its goal is to make contemporary art available and accessible to everyone. It is a non-profit center that organizes shows, residencies and projects, through educational programs that establish strong local and international ties.
4. An international network of spaces and museums that explore new curatorial methods dealing with contemporary art through institutional collaboration; its participants include the New Museum (New York), art space pool (Seoul), Museo Experimental El Eco (Mexico City), Townhouse Gallery (Cairo) and Van Abbemuseum (Eindhoven).
5. For more information, see www.speakmemory.org
6. These London-based artists’ work primarily focuses on questioning the tradition of documentary and ethnographic photography.

De visita en el Museo de Arte de Lima

Magalí Arriola

En una visita realizada a Perú, Tatiana Cuevas, curadora de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima nos concedió una entrevista acerca del nuevo perfil que está desarrollando el MALI para posicionarse como una de las principales plataformas de pensamiento contemporáneo para el arte en América Latina.

El recinto que alberga el Museo de Arte de Lima (MALI) fue construido en el centro de Lima entre 1870 y 1871 como sede para la *Exposición Nacional de Arte e Industrias*, obviamente concebida con base en el modelo europeo decimonónico de las grandes exposiciones universales. Aunque existe oficialmente desde 1954, en 2010 el MALI reabrió sus puertas después de terminar la primera etapa de renovación integral generando una gran expectativa al despuntar como uno de los principales centros de reflexión para el arte contemporáneo y su difusión en Latinoamérica. ¿Puedes decirnos en qué consistió dicha renovación?

El proyecto de renovación se llevó a cabo en varias etapas, empezando en 2003 con la rearticulación del guión museográfico de la colección permanente y la adecuación especial de diversas salas que se abrieron de manera paulatina. Así, en 2003 abrió la sala de platería, en 2006 la sala de fotografía y en 2007 la de dibujo. Pero es en junio de 2008 que el museo cierra

Visiting the Lima Art Museum

Magalí Arriola

During a visit to Peru, we interviewed Tatiana Cuevas, curator of contemporary art of the Lima Art Museum (MALI is its acronym in Spanish) about the institution's new profile as it positions itself as an important platform for contemporary art discourse in Latin America.

The building housing the MALI was erected in downtown Lima in 1870–1871 as the headquarters of the National Exhibition of Arts, Sciences and Industries, obviously based on the nineteenth-century European model of large-scale world fairs. Though it officially exists since 1954, the MALI reopened its doors this year after finishing the first phase of a systematic remodeling project, generating major expectations as it posits itself as one of the main venues in Latin America for thinking about contemporary art and its distribution. Could you tell us what the remodeling involved?

The remodeling was carried out in three stages: it began in 2003, when we revised the permanent collection's exhibition design and revamped various galleries that we gradually reopened. So the silverware gallery was opened in 2003, the photography gallery in 2006 and the drawing gallery in 2007. But it was in June 2008 that the museum closed temporarily to begin the remodeling of the building's ground floor, with a 6,000 m² area that includes an auditorium, a café-restaurant, a store, a library and three galleries



Vista de la exposición *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio*, Museo de Arte de Lima, 2010
Cortesía Museo de Arte de Lima-MALI

temporalmente sus puertas para iniciar los trabajos de renovación de la primera planta del edificio, abarcando un área de 6,000 m² que incluye un nuevo auditorio, cafetería, tienda, biblioteca y tres salas de exposiciones temporales. Esta primera etapa culminó el pasado abril con la reapertura del primer piso del museo.

¿De qué forma se han visto reflejados dichos cambios en la manera en que el MALI ha replanteado sus estrategias

de funcionamiento y rearticulado su programación?

Como parte del proyecto de renovación, en 2007 se lanzó el programa MALI Contemporáneo, el cual se pensó como una plataforma para generar redes de intercambio que promuevan el arte contemporáneo peruano e internacional. Entre 2008 y 2010 nos enfrentamos al reto de lanzar este programa durante el cierre temporal del edificio. Esto nos llevó a replantear desde lo local la noción de museo más allá de las propias salas de exhibición, posicionándolo como un proyecto para explorar espacios alternativos hacia dentro y fuera del museo. De esta manera empezamos



for temporary exhibitions. This first stage concluded in April 2010 with the reopening of the museum's ground floor.

What influence have these changes had on the ways in which the MALI has reconceived its work strategies and revised its programming?

As part of the remodeling project, in 2007 we launched the "MALI Contemporary" program, conceived as a platform to generate networks of exchange that promote Peruvian and international contemporary art. From 2008 to 2010 we faced the challenge of launching this program while the building was temporarily closed.

MALI in situ

Jose Carlos Martinat, Monumentos vandalizables: abstracción de poder III, 2010
Cortesía Museo de Arte de Lima-MALI

This led us to rethink the notion of the museum locally beyond its own exhibition space, by situating it as a project to explore alternative spaces both inside and outside the museum. In this sense, we began to extend the MALI's presence to various sites in Lima, allowing us to reach other audiences, which is vitally important in a city where there still didn't exist a contemporary art museum, or where the cultural centers, galleries and independent spaces that nourish Lima's active contemporary art scene

a expandir la presencia del MALI hacia distintos puntos de la ciudad permitiendo alcanzar a otros públicos, lo cual es de vital importancia en una ciudad donde no existe todavía un museo de arte contemporáneo y mucho menos un público amplio que participe cotidianamente de los esfuerzos realizados por los centros culturales, galerías, y espacios independientes que nutren la activa escena del arte contemporáneo limeño.

Entre noviembre de 2008 y agosto de 2009 presentamos muestras de la colección permanente en la Casa Wiese, edificio icónico del centro histórico que obtuvimos en préstamo a través de una alianza con la empresa española Arte-Express, la cual se ha ocupado de rehabilitar varios edificios en el centro de Lima. También en noviembre de 2008 invitamos a siete artistas —Juan Javier Salazar, Alfredo Márquez, Jose Carlos Martinat, Giancarlo Scaglia, Rodrigo Derteano, Sandra Nakamura y Manuel Larrea— a realizar intervenciones en el edificio del museo antes de iniciar las obras de remodelación. Las piezas se presentaron durante una sola noche en el marco de la fiesta anual ofrecida para los amigos del museo, a la que asistieron más de 1,500 invitados. Por otra parte, en 2009 lanzamos la primera edición de una convocatoria dirigida a artistas residentes en América Latina para realizar intervenciones de sitio

específico en el centro de Lima. Este proyecto lo trabajamos en colaboración con el Centro Fundación Telefónica y con Alta Tecnología Andina, una institución dedicada a promover el trabajo en nuevos medios. En 2009 recibimos 172 propuestas de once países de la región, seleccionando cuatro proyectos para ser realizados. En 2010 lanzamos la segunda edición de la convocatoria, recibiendo 137 proyectos de once países y seleccionando cinco proyectos que fueron presentados del 22 de octubre al 1 de noviembre de este año.

A partir de la reapertura del MALI en abril de 2010, la programación extramuros se integró a un proyecto llamado *MALI in situ*, mediante el cual se invita a artistas a presentar obras concebidas específicamente para espacios determinados dentro o fuera del edificio del museo. El primer proyecto fue comisionado a Jose Carlos Martinat (Lima, 1974), quien presentó *Monumentos vandalizables: abstracción de poder III*, una instalación conformada por los modelos a escala de once edificios o estructuras relacionadas con instituciones emblemáticas del poder en Perú. El ensamblaje escultórico resultante era un juego de abstracción —tanto formal como ideológica— de estas estructuras de poder, presentándolas como un conjunto blanco y pulcro que enfatizaba las formas y afinidades

do not draw a large public on an everyday basis.

Between November 2008 and August 2009, we presented exhibitions of the permanent collection at the Casa Wiese, an iconic building in historic downtown Lima that was loaned to us through an association with the Spanish company Arte-Express, which has remodeled various buildings in downtown Lima. In November 2008, we also invited seven artists—Juan Javier Salazar, Alfredo Márquez, Jose Carlos Martinat, Giancarlo Scaglia, Rodrigo Derteano, Sandra Nakamura and Manuel Larrea—to perform interventions in the museum before the remodeling began. The pieces were shown for one night only in the context of the annual celebration hosted by the friends of the museum, with over 1,500 people attending. On the other hand, in 2009 we launched a first call for submissions to artists residing in Latin America to perform site-specific interventions in downtown Lima. We worked on this project in collaboration with the Centro Fundación Telefónica and Alta Tecnología Andina, an institution that promotes work in new media. In 2009 we received 172 proposals from eleven countries in the region, and selected four projects. In 2010 we put out a second call for submissions; we received 137 proposals from eleven countries and selected five projects, which were shown

from October 22 to November 1, 2010.

Since the MALI reopened in April of this year, the programming outside the museum became part of a project called *MALI in situ*, in which we invite artists to present works conceived specifically for determined spaces inside or outside the museum. The first project was commissioned to Jose Carlos Martinat (Lima, 1974), who presented *Monumentos vandalizables: abstracción de poder III* ('Vandalizable' Monuments: Abstraction of Power III), an installation made up of scale models of eleven buildings or structures related to institutions symbolic of power in Peru. The resulting sculptural assemblage was a playful way of rendering these structures of power abstract (in a formal as well as ideological sense), presenting them as a series of clean, white models that emphasized their forms and the stylistic affinities of their components. This cleanness, however, was soon defiled by the participation of the public, which was invited to use cans of paint and spray-paint placed around the piece to express their opinions. The second project was commissioned to Melanie Smith (Poole, 1965), who made a docufiction film based on the existence of a "parcel" whose origin, composition and meaning remains unknown throughout the film. The object randomly travels around the city and

estilísticas de sus componentes. Esta limpieza, sin embargo, pronto fue ultrajada por la participación del público, quien estaba invitado a utilizar las pinturas y sprays colocados en torno a la pieza para expresar sus opiniones.

El segundo proyecto fue comisionado a Melanie Smith (Poole, 1965), quien realizó una película tipo docu-ficción partiendo de la existencia de un "bulto" cuyo origen, composición o sentido permanece indefinido a lo largo de la cinta. Este objeto transita por la ciudad de manera aleatoria recorriendo locaciones que la caracterizan o que hacen referencia a diversos momentos de su historia. El simbolismo del "bulto" es incierto y mutable, aludiendo a tantos contenidos como el espectador o el mismo contexto puedan atribuirle. La premier de la película será presentada en febrero de 2011 en el auditorio del museo, mientras que un corto de la misma será insertado en distintos cines de la ciudad.

En cuanto a la programación de exposiciones temporales dentro del museo, estamos buscando un balance entre muestras de la colección permanente de arte contemporáneo peruano y exposiciones individuales o colectivas de distintos artistas. Un aspecto importante de la nueva programación del museo es buscar promover redes de intercambio no sólo a nivel internacional sino dentro de

América Latina. En ese sentido hemos empezado una serie de proyectos con instituciones en la región, el primero fue la exposición *Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio*, que co-curé con Gabriela Rangel, y que desarrollamos en colaboración con el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, el Museu de Arte Moderna de Sao Paulo y el Paço Imperial en Río de Janeiro. Esa primera muestra itinerante organizada por el MALI estuvo viajando desde noviembre de 2009 hasta noviembre de 2010. Ahora estamos trabajando en dos proyectos de muestras itinerantes para 2011: la primera es una selección de la colección de arte contemporáneo peruano que iniciará su recorrido en la Pinacoteca de Sao Paulo en mayo de 2011; la segunda es la muestra individual *Fernando Bryce: Dibujando la historia*, que iniciará su recorrido en el MALI en octubre de 2011.

Sabiendo que el MALI alberga un colección de arte peruano que abarca desde la época precolombina hasta nuestros días, ¿qué tipo de proyecto curatorial se han planteado desarrollar desde la plataforma contemporánea, para promover un dialogo de la producción artística más reciente con el resto de la colección?

Además de los proyectos que acabo de mencionar, hay uno en particular que

is seen at sites that characterize Lima or that reference various moments of its history. The symbolism of the “parcel” is uncertain and changes, alluding to as many contents as the viewer—or the context itself—can lend to it. The film will premiere in February 2011 at the museum’s auditorium, while a short version of it will be shown at various movie theaters around the city.

As far as the program of temporary exhibitions inside the museum is concerned, we’re trying to achieve a balance between shows of the permanent collection of contemporary Peruvian art, and solo or group shows of various artists. One important aspect of the museum’s new programming is to try to promote exchange networks not only on a national level, but also on an international level within Latin America. In this sense, we’ve begun a series of projects with other institutions in the region. The first was the show *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio*, co-curated by Gabriela Rangel and myself, and done in collaboration with Chile’s National Museum of Fine Arts, Sao Paulo’s Museum of Modern Art and the Paço Imperial in Rio de Janeiro. This first traveling show organized by the MALI traveled from November 2009 to November 2010. Now we’re working on two traveling shows for 2011: the first is a selection from the contemporary Peruvian art collection that will first be

exhibited at the Sao Paulo Art Gallery in May 2011; the second is a solo show, *Fernando Bryce: Dibujando la historia moderna* which will first be exhibited at the MALI in October 2011.

Given that the MALI houses a Peruvian art collection that includes pieces from the pre-Colombian period right up to the present, what kind of curatorial project have you planned to develop from a contemporary point of view, to establish a dialogue between recent art practice and the rest of the collection?

Besides the projects I just mentioned, there’s one in particular that draws a precise connection with the museum’s permanent collection from the perspective of contemporary artists. This project is still on the drawing board, but it will be the second phase of a piece made by Gilda Mantilla (Los Angeles, 1967) and Raimond Chaves (Bogotá, 1963) in 2006. This first piece is called *Gabinete de la Curiosidad* (Cabinet of Curiosity) and consists of a survey of visitors to Exposition Park where the MALI is located, trying to create a space for “everything you always wanted to know about art but were afraid to ask.” For the second stage, Mantilla and Chaves began studying and posing a series of questions about the museum’s permanent collection. The idea is to conceive an

establecerá un nexo puntual con la colección permanente del museo desde la mirada de artistas contemporáneos. Este proyecto está todavía en una fase preliminar, pero será la segunda etapa de una pieza realizada por Gilda Mantilla (Los Ángeles, 1967) y Raimond Chaves (Bogotá, 1963) en 2006. Esa primera pieza se llamó *Gabinete de la Curiosidad* y consistió en una encuesta realizada a los visitantes al Parque de la Exposición, en donde está ubicado el MALI, buscando dar cabida a “todo aquello que siempre le intrigó sobre el arte y nunca se atrevió a preguntar”. Para esta segunda parte, Mantilla y Chaves comenzarán un trabajo de investigación en el acervo del MALI para plantear una serie de cuestionamientos sobre la colección permanente del museo. La idea es concebir una intervención para ser presentada una vez que se hayan terminado los trabajos de renovación de las salas del segundo piso del edificio que albergarán la colección permanente del MALI.

Están por entrar en la segunda etapa de renovación del museo, ¿cuáles son los planes a futuro?

A principios de 2011 se empezará la renovación de las salas del segundo piso que ocupan un área de cerca de 4,500 m², esperando terminar esta segunda

etapa a inicios de 2012. El nuevo guión museológico presentará un recorrido panorámico por la historia del arte peruano desde la época precolombina hasta el siglo XX. Paralelamente, estamos buscando un espacio aledaño al MALI en el que se pueda presentar de manera permanente la colección de arte contemporáneo.

intervention that would be presented once the remodeling is finished in the building's top-floor galleries, which will house the MALI's permanent collection.

You're about to begin the second phase of the museum's remodeling—what are your plans for the future?

In early 2011 we'll begin the remodeling of the top-floor galleries, with a floor space of about 4,500 m², and we hope to finish this second phase in early 2012. The new exhibition design will include a broad overview of Peruvian art history from the pre-Colombian period to the twentieth century. In parallel, we are looking for a space adjoining the MALI where we could permanently exhibit the contemporary art collection.

Translated by Richard Moszka



Atrio y fachada del MALI
Cortesía Museo de Arte de Lima-MALI

Oceanfront Nights: Ciudad de México

Amanda Echeverría

El pasado 2 de diciembre de 2010, en medio de un inesperado frente frío que tocó la costa de Florida, el Museo Tamayo tuvo el honor de presentar en colaboración con Art Basel y Creative Time una serie de presentaciones artísticas de la Ciudad de México en Oceanfront Nights, el programa público y nocturno de la feria Art Basel Miami Beach.

Además de desarrollar un programa artístico para el público y los expositores de la feria, quienes salen a descansar y divertirse por las noches, al Museo Tamayo le interesaba ofrecer un programa lúdico en contenido. Con estos criterios se eligieron proyectos "de la casa", como los videos de *Visitas* de la revista en línea Rufino.mx, con las entrevistas en los estudios de los artistas Carlos Amoraes, Melanie Smith, Tania Pérez Córdova y Abraham Cruzvillegas.

Asimismo, se hizo una selección de proyectos que el Museo Tamayo apoya y con los que colabora como Pase Usted, que invitó a ofrecer una serie de presentaciones en formato *Pecha Kucha* -20 imágenes durante 20 segundos- de diversos proyectos artísticos y sociales tanto del DF, como de otras ciudades



Perspectiva de Miami Beach
Cortesía Art Basel, Miami

de la república mexicana. El "mini Pase Usted" de Oceanfront Nights: Mexico City estuvo conformado por las presentaciones del artista Pedro Reyes, quien habló de la reciente Cumbre de Alcaldes en el DF; la artista Claudia Fernández presentó su obra social y artística "Proyecto Meteoro"; la curadora Mariana Munguía conversó sobre la galería OPA de Guadalajara, y el artista de Tijuana Raúl Cárdenas expuso distintos proyectos del Colectivo Torolab, del cual es miembro. Este último también amenizó la etapa final de la noche con un DJ Set que animó a los asistentes para continuar la fiesta

Oceanfront Nights: Mexico City

Amanda Echeverría

On December 2, 2010, with an unexpected cold front lashing the Florida coast, the Museo Tamayo had the honor of presenting, in collaboration with Art Basel and Creative Time, a series of performances from Mexico City at *Oceanfront Nights*, Art Basel Miami Beach's public nighttime program.

In addition to developing an art program for the fair's public, exhibitors and evening-time entertainment-seekers, the Museo Tamayo was interested in offering a program that was playful in content. With these criteria in mind, we selected "in-house" projects, like the *Visits* videos from our online magazine, *Rufino.mx*, featuring interviews done at the studios of artists Carlos Amoraes, Melanie Smith, Tania Pérez Córdova and Abraham Cruzvillegas.

We also made a selection of projects that the Museo Tamayo supports and collaborates in, such as *Pase Usted*, which consisted of a series of short slideshows (twenty slides each shown for twenty seconds) of various art and social projects in Mexico City and in other cities around the country. The mini-*Pase Usted at Oceanfront Nights*:

Mexico City included presentations by artist Pedro Reyes, who talked about the recent World Mayors Summit on Climate in Mexico City; artist Claudia Fernández, who presented a social art project entitled *Proyecto Meteoro*; curator Mariana Munguía, who talked about the OPA gallery in Guadalajara; and Tijuana artist Raúl Cárdenas, who showed various projects by his art collective, Torolab. After the presentations, Cárdenas enlivened the evening with a DJ set, and guests continued partying through the night on Miami Beach. The print edition of *Rufino* magazine was distributed during the event.

While a cold wind blew, the evening's public was visibly energized by two musical acts, presented as part of an extension of the Museo Tamayo's *Volume* program. This program features the work of contemporary artists who form part of bands—whether because music forms an intrinsic part of their art practice or because they consider it as an alternative to it. That night included a performance by *El Resplandor*, a group made up by artists Pia Camil, Ana José Aldrete and

esa noche en Miami Beach. Durante el evento se distribuyó la revista impresa *Rufino* número 2 con el fin de dar a conocer uno de los proyectos editoriales del Museo Tamayo.

Mientras el viento frío soplaba, la noche fue subiendo de intensidad con dos números musicales, ejecutados como parte de una extensión del programa Volumen del Museo Tamayo. Este busca dar a conocer el trabajo de artistas contemporáneos, que forman parte de grupos musicales, ya sea porque integran esta práctica a su propuesta artística o lo consideran una alternativa al resto de su producción. Dentro de este segmento de la noche se presentó el performance de *El Resplandor*, grupo conformado por los artistas Pía Camil, Ana José y Estaban Aldrete, quienes acostumbran a tocar en espacios de arte, galerías y museos, como El 52 (donde debutaron en el 2009), o el Museo Experimental El Eco.

En las actuaciones de *El Resplandor* predominan el sonido y los aspectos visuales, como el vestuario o las luces. Para su performance en el Oceanfront Nights, el grupo creó su vestuario inspirado en las medusas. Los artistas vistieron túnicas blancas con la cara pintada de rojo, que en retrospectiva y en contexto adquirió otro significado: una especie de reflejo de la violencia que impera en México y permea en distintas expresiones artísticas, de manera inevitable.

Después de *El Resplandor*, subió al escenario el grupo *Los Pellejos*, conformado por los artistas Daniel Guzmán, Ignacio Perales, Óscar Garduño y Mariano Villalobos. Al contrario de *El Resplandor*, cuya música no tiene letras, las canciones de *Los Pellejos*, cantadas —casi recitadas por Ignacio Perales— fueron el centro de atención del público que se divirtió con “La Torta” y “El Chavo”, además de los dibujos de Daniel Guzmán.

La presentación consecutiva de *El Resplandor* y *Los Pellejos* resultó un binomio genial de contrastes entre lo abstracto y lo figurativo, pictóricamente hablando, pero también fue un complemento que ayudó a que cada acto tomara mucho más fuerza e hiciera mucho más sentido.

Para el Museo Tamayo Oceanfront Nights fue una gran ocasión para adquirir mayor visibilidad en el ámbito internacional y cultivar las relaciones con otras instituciones del arte. El espacio fue una excelente oportunidad para que el público extranjero conociera los actuales proyectos culturales que se desarrollan en la Ciudad de México.

El éxito del programa Oceanfront Nights se atribuye a la excelente fórmula del programa concebido por Creative Time que, por un lado, se sustenta en la colaboración con otras instituciones, en un ambiente estéticamente atractivo,

Esteban Aldrete, who normally perform at art spaces, galleries or museums, such as El 52 (where they debuted in 2009) or the Museo Experimental El Eco.

El Resplandor's performances focus on both sound and visuals (including wardrobe and lighting). For their *Oceanfront Nights* show, the band created a jellyfish-inspired wardrobe. The artists wore white tunics and painted their faces red, which in retrospect, in this specific context, acquired another meaning—a kind of reflection of Mexico's prevalent violence, which inevitably permeates various artistic expressions.

El Resplandor then left the stage to Los Pellejos, a band made up by artists Daniel Guzmán, Ignacio Perales, Óscar Garduño and Mariano Villalobos. Los Pellejos' music, unlike *El Resplandor's*, features lyrics, and it was these lyrics, sung, or rather recited, by Ignacio Perales, that definitely drew the crowd's attention—things got very lively with "La Torta" and "El Chavo," and with Daniel Guzmán's drawings.

El Resplandor and *Los Pellejos'* consecutive sets turned out to provide an excellent contrast between the abstract and the figurative, to use painterly terms. The two acts also complemented each other, feeding off each other's energy and presence.

For the Museo Tamayo, *Oceanfront Nights* was a wonderful opportunity to acquire greater visibility on the

international scene, and to cultivate relationships with other art institutions. It also allowed the foreign public to catch a glimpse of cultural projects that are currently being developed in Mexico City.

The success of the *Oceanfront Nights* program can be attributed to Creative Time's ideal formula, which is based on collaboration with other institutions, setting up a relaxed, casual and aesthetically pleasing environment outdoors, on the beach, contrasting with the fair's enclosed space and its exclusive parties sponsored by high-end brands. It also had the benefit of being an inclusive public event—open to everyone—where attention was paid to details such as drinks and food sold during the event, hiring carefully selected local suppliers, who offer original, high-quality products, in order to help sustain the community's economy.

For the 2010 program, in addition to the Museo Tamayo, Creative Time invited 032c from Berlin, the Detroit Museum of Contemporary Art, and Tramway from Glasgow, presenting projects from four cities on the cutting edge of current art experimentation and interdisciplinary collaboration. The stage was designed especially for the occasion by Pu Hoang and Rachely Rotem studio, inspired in stage machinery and sea creatures

relajado e informal; en la playa y al aire libre, el cual contrasta con el ambiente de encierro de la feria y las fiestas paralelas patrocinadas por marcas de lujo. Por el otro, destaca el sentido social de contar con un programa público e incluyente —está abierto al público—, y que cuida detalles como las bebidas y los alimentos a la venta durante el evento; contrata a proveedores locales estrictamente seleccionados, que ofrecen productos de calidad y originales, y de este modo Creative Time ayuda a la economía de la comunidad.

Para el programa de 2010 además del Museo Tamayo, Creative Time escogió 032c de Berlín, Museum of Contemporary Art de Detroit, y Tramway de Glasgow para presentar proyectos de cuatro ciudades a la vanguardia de la experimentación artística y de la colaboración interdisciplinaria actuales, en un ambiente diseñado especialmente para la ocasión por Phu Hoang y el estudio Rachely Rotem, inspirado en las tramoyas de los teatros y en especies marinas como las medusas, para el que utilizaron dos tipos de cuerda (reflectante y fosforescente) a fin de crear un ambiente diverso e interactivo, de estructuras al aire libre que se balancean y brillan en la noche.

1. Si quieres saber más de El Resplandor, puedes leer el texto de Magnolia de la Garza en este número de *Rufino*, en la página 78.

like jellyfish. They used two kinds of (reflective and phosphorescent) rope to create a layered, interactive ambience of outdoor structures that swung and glowed in the night.

Translated by Richard Moszka

1. Read Magnolia de la Garza's article in this issue to find out more about *El Resplandor*, in page 79.

Traidor, y ¿tú?

José Woldenberg

En el contexto de la exposición Un lugar fuera de la historia se publicó como pieza artística el manuscrito –Traidor, ¿y tú?, de Olivier Debrouse. La presentación se llevó a cabo el 18 de enero en el auditorio del Museo Tamayo y estuvo a cargo de Enrique Serrano, Antonio Saborit y José Woldenberg, de quien reproducimos sus palabras.

Dos pulsiones ordenan y dan sentido a la vida del personaje central que construye Oliver Debrouse en *–Traidor, ¿y tú?:* la política y el sexo. Y un marco específico es en el que se desarrolla la historia: el de la esperanza defraudada que puso en acto la revolución soviética.

Sexo y política se entrelazan, pero no se confunden. Son resortes que le ofrecen significado a la existencia, pero pueden anudarse también de manera perversa. El sexo para seducir y engatusar, para chantajear, para obtener información. Y la política como vía de acceso tortuoso a los placeres sexuales.

Hay una literatura vasta y extensa sobre cómo el autoproclamado proyecto de redención humana terminó en una pesadilla en la tierra. Pero Olivier no aborda esa dimensión desde la militancia, los debates teóricos o políticos, o las vicisitudes de la confrontación entre potencias, sino quizá desde el plano más descarnado: el de los servicios de inteligencia que desde Moscú intentaron y lograron subordinar y en algunos casos incluso aniquilar a los partidos comunistas locales.

Se trata de una ficción asentada en hechos reales; es un relato que combina

Traitor, And You?

José Woldenberg

In the context of the show In a Place Out of History it was published as an artistic piece the manuscript -Traidor, ¿y tú?, by Olivier Debroise. The presentation took place on January 18th at the Museo Tamayo and was led by Enrique Serrano, Antonio Saborit and José Woldenberg. This is the text read by Woldenberg.

Two motivations lend order and meaning to the life of the main character that Olivier Debroise has created in *Traidor, ¿y tú?*: politics and sex. The specific framework of the story is that of the cheated hopes represented by the Russian Revolution.

Sex and politics are interlaced but never combined. They are the threads that weave meaning into human existence but which may also become hopelessly, perversely tangled. Sex as seduction and persuasion, as blackmail and a means of obtaining information. And politics as a tortuous path to sexual pleasure.

There is a great amount of literature on how the self-proclaimed plan for human redemption ended in a nightmare on Earth. But Debroise does not address that dimension from the perspective of militancy, theoretical and political debate or the vicissitudes of confrontations between world powers, but rather at perhaps the starkest of levels: that of the Moscow-based intelligence services which were successful in their attempt to subordinate and in some cases even eradicate local Communist parties.

This is a fiction founded on real events: a tale that combines history

historia e imaginación, erudición y juego, y cuyo resultado es un libro perturbador, oscuro, profundamente pesimista sobre las pulsiones perversas que puso en acto un intento de transformación social monumental. Acaso porque los medios utilizados para ello no lograron sino desfigurar, hasta volverlos irreconocibles, los fines proclamados.

Stefan Leonard Dabrowski decide narrar su historia para recuperarse a sí mismo —perdido en diversos seudónimos desde el momento en que acepta incorporarse a los servicios de espionaje soviéticos— y para dar a la luz una historia de sueños pervertidos, de intrigas lacerantes, de asesinatos políticos. Una historia que empieza en Danzig en 1903 y acaba difuminándose en algún lugar del planeta porque no sabemos si luego de 1936 el narrador vuelve a Moscú o se pierde para siempre en el anonimato.

Dabrowski será consumido y redimido por la pasión que siente por su compañero, amante, sombra, alter ego y traidor Itzik Falken. Y será triturado por una maquinaria insensible y voraz al convertirse en un “peón” de la política que se pone en acto desde Moscú, la supuesta capital de la revolución.

Se trata —como el autor promete desde el inicio— de un relato directo, crudo, sin sentimentalismos, inclemente, sobre una época, sus “usos y

costumbres”, sus alucinantes proyectos y sus mezquindades cotidianas.

Comunista y homosexual, Dabrowski narra sus aventuras en ambos campos. Las tensiones que surgen de esa doble adscripción y también sus puentes de comunicación. Y en ambos terrenos, el relato se encuentra a años luz de las novelas rosas, edificantes. Más bien se trata de acercamientos descarnados al ejercicio de la política y de la sexualidad. Una visión desencantada con dos de las vibraciones que eventualmente pueden dotar a la vida de sentido.

Hay además un paralelismo entre ser comunista y homosexual. Dabrowski desarrolla ambas “actividades” en la clandestinidad. Esa ocultación de alguna manera empuja hacia la sordidez y la degradación. Incluso en un momento determinado le resulta más sencillo al protagonista reconocer su militancia en un grupo clandestino que aceptar su homosexualidad. No olvidemos que lo fundamental de la historia transcurre en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado.

Dabrowski quiere fundir su destino con el de los dominados, vivir con pasión por una causa colectiva, desea hundirse en la masa, pero no será capaz nunca de perder su singularidad. Es desde su individualidad, desde su más extrema soledad, que podrá recuperar el sentido de lo vivido. Solo desde la plataforma de

and imagination, erudition and jest, and whose end result is a dark, disturbing, profoundly pessimistic book about the perverse impulses that set in motion an attempt at massive social transformation. Perhaps because the means employed to this end only succeeded in disfiguring the declared goals to the point that they were virtually unrecognizable.

Stefan Leonard Dabrowski decides to tell his own story in order to salvage his identity—which has been lost behind multiple pseudonyms since agreeing to work for the Soviet spy machine—and to bring to light a tale of perverted dreams, harrowing intrigues and political assassinations. A story that begins in Danzig in 1903 and then fades into some unspecified part of the world, because we never actually discover whether the narrator returns to Moscow after 1936 or if he becomes lost forever in anonymity.

Dabrowski will be consumed and redeemed by his passionate feelings for his companion, lover, shadow, alter ego and traitor Itzik Falken. And he will be crushed by a callous and voracious system once he becomes a “pawn” in a political game that is controlled from Moscow, the presumed capital of the Revolution.

As the author promises from the opening pages, this is a raw, direct, unsentimental and harsh tale of an



La presentación del libro se realizó el 18 de enero de este año en el auditorio del Museo Tamayo
Fotografía: Marianne Moore

era, its customs and traditions, its hallucinatory schemes and daily demonstrations of miserliness.

Dabrowski describes his adventures both as a Communist and as a homosexual, the tensions arising from this dual designation and the points of contact between the two. And in both senses, the book is a far cry from the edifying romance novel, instead presenting a stark image of the exercise of politics and sexuality: a vision that has become disenchanted with two milieus that may in the long run endow life with meaning.

There are certain parallels between being Communist and being gay. Dabrowski partakes in both “activities” in clandestinity. In a sense, such concealment forces both acts into the realm of sordidness and degradation.

la moralidad individual puede recrear los acontecimientos del pasado.

Esos acontecimientos —desde la revolución rusa hasta el asesinato de Julio Antonio Mella, desde el renacimiento de Polonia hasta la intervención soviética en la política del Partido Comunista Mexicano— serán no sólo el marco en que se desarrolla la existencia de Dabrowski, sino que se impregnarán a la piel y a las entrañas del protagonista. De igual forma sus relaciones amorosas aparecen como la cara complementaria y en ocasiones opuesta a sus deberes políticos.

Olivier Debroise parece decir que lo que debió ser un pensamiento original destinado a alimentar la igualdad y la fraternidad se convirtió en dogma de Estado; lo que debió ser una política internacionalista se vio trastocado hasta volverse una cofradía en defensa de una patria, la del supuesto socialismo; pero sobre todo, los métodos disciplinarios, verticales, incontestables, son los que sellaron el destino del sueño emancipador.

La forma en que la madre de Dabrowski se encarga de engancharlo a los servicios de inteligencia soviéticos remite al episodio similar que llevó a Ramón Mercader a convertirse en el asesino de León Trotsky. Y la trama general de la novela convierte a cada personaje en un minúsculo engrane de un teatro grotesco y cruel.

La última parte del libro es un muy buen thriller. Con su sorpresa final incluida. Dabrowski tiene que cumplir una última misión. Matar a quien fue y sigue siendo su amor secreto, culposo, ardiente. Su otro yo: Itzik Falken, que defecionó para pasarse a las filas del enemigo. Y sin develar el desenlace cabe decir que de nuevo Olivier optó por subrayar que el triunfo de la lealtad implica, en este caso, el sacrificio de un tercero. Como si los atroces medios estuvieran destinados a condenarnos siempre.

Lo dicho: un relato perturbador, directo, sin concesiones.

Oliver Debroise. *-Traidor, ¿y tú?*, Instituto Nacional de Bellas Artes. México. 2010. 298 pp.

At one point, the protagonist even finds it easier to acknowledge his militancy than to admit to being gay. However, we must keep in mind that most of the story takes place during the 1920s and 1930s.

Dabrowski attempts to merge his destiny with that of the oppressed, to live with a passion for a collective cause. He wants to submerge himself in the masses, but is incapable of renouncing his individualism. And through this individualism, through the most extreme of solitudes, he will be able to recover a sense of what he has lived. It is only on the platform of individual morality that he will be able to recreate past events.

These events—from the Russian Revolution to the assassination of Julio Antonio Mella, from the Polish Renaissance to Soviet intervention in the politics of the Mexican Communist Party—not only provide the framework where Dabrowski's existence plays out, but also permeate the main character's very skin and viscera. Likewise, his romantic relationships are the complementary and sometimes opposing face of his political duties.

Olivier Debroise seems to suggest that what should have been an original idea designed to promote equality and fraternity was twisted into State dogma; what should have been an internationalist political system was distorted until it became a syndicate for

the nation's defense: that of so-called socialism. But above all, what sealed the destiny of the emancipatory dream were its vertical, disciplinary and incontrovertible methods.

The manner in which Dabrowski's mother engineers his recruitment into the Soviet intelligence service is reminiscent of the historic episode where Ramón Mercader became Leon Trotsky's assassin. The novel's overall plot turns every character into a tiny cog in a grotesque and cruel drama.

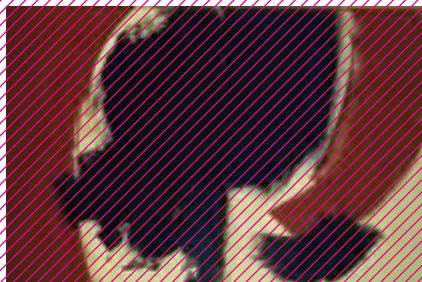
The last part of the book develops into a very good thriller, surprise ending and all. Dabrowski has to carry out one final mission: to kill the person who was and still is his secret, guilty, passionate lover: his alter ego, Itzik Falken, who defected to enemy lines. And without revealing the ending, it bears noting that once again, Debroise chooses to emphasize the fact that the triumph of loyalty implies the sacrifice of a third party. As if we were forever condemned by the brutality of our methods.

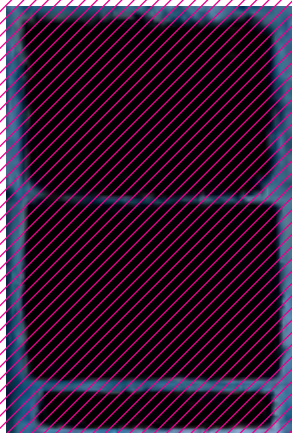
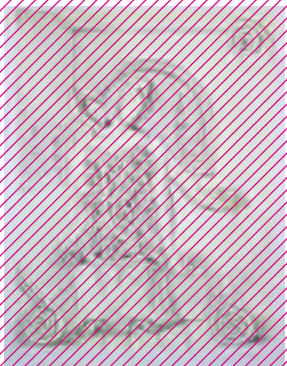
In short: an uncompromising, disturbing tale that makes no concessions.

Translated by Michelle Suderman

Olivier Debroise. *Traidor, ¿y tú?* Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010. 298 pp.

SIEMPRE





ALWAYS

Y hablando de abstracción¹...

Hans Hartung

Daniela Pérez

Lo primero y lo más importante es permanecer libre, libre en cada camino que tomes, en tus ideas y en tus acciones políticas, así como en tu conducta moral. El artista, especialmente, debe permanecer libre de cualquier restricción externa.

Hans Hartung

Según la historia del arte, la abstracción pura como movimiento artístico existe oficialmente desde 1910. A Wassily Kandinsky se le adjudica en la literatura sobre la materia, el título como el "primer artista abstracto" gracias a su *Primera acuarela abstracta* de 1910, con la cual se le reconoce como el inventor de una forma nueva de pensar, hacer y concebir arte. Sin duda, audaces y creativas propuestas lo llevaron a proyectar un mundo interior, pero, además, al recurrir al sonido de la música como elemento que se concibe en abstracto, Kandinsky consolidó las bases que le otorgaron esta primacía en la historia del arte.

A la par de Kandinsky, los orígenes "oficiales" del arte abstracto y sus derivaciones se atribuyeron también bajo distintas circunstancias (y en menor grado) a otros artistas que van desde Piet Mondrian, Kevin Solís, Mikalojus Konstantinas y Hans Hartung, para nombrar sólo algunos¹. Más que presentar una reflexión sobre la existencia y los "límites" de las distintas abstracciones a nivel histórico, filosófico, conceptual y artístico, este breve comentario busca entablar un punto de partida para expandir los parámetros de reflexión que circulan en la historia del arte para hablar del trabajo de Hans Hartung (Alemania, 1904-Francia, 1989): artista con tres obras en la colección permanente del Museo Tamayo.²

And Speaking of Abstraction¹...

Hans Hartung

Daniela Pérez

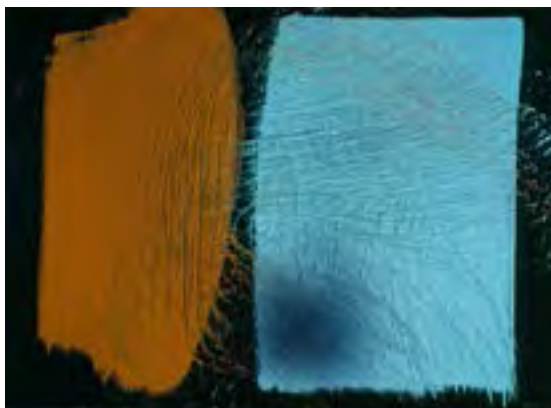
The first and most important thing is to remain free, free on each road you take, in your ideas and your political actions, and also in your moral conduct. The artist, especially, has to remain free from any external restriction.

Hans Hartung

According to art history, abstraction as an art movement has officially existed since 1910. In the literature on the topic, Wassily Kandinsky is cited as the “first abstract artist” thanks to his *First Abstract Watercolor* of 1910, for which he was recognized as the inventor of a new way of thinking about and making art. He was obviously audacious and creative in his way of projecting an inner world, but it was also by representing the sound of music as an element of abstraction that Kandinsky firmly established the origins of his preeminence in the history of art.

In parallel to Kandinsky, the “official” origins of abstract art and its offshoots are also attributed under varying circumstances (and to a lesser degree) to artists such as Piet Mondrian, Kevin Solís, Mikalojus Konstantinas and Hans Hartung, to name only a few. Rather than examine the existence and “limits” of different forms of abstraction on a historical, philosophical, conceptual or artistic level, this brief review seeks to establish a point of departure in order to expand the theoretical parameters circulating in art history referring to the work of Hans Hartung (Germany, 1904–France, 1989), an artist who has three works in the Museo Tamayo’s permanent collection.²

Hans Hartung
Sin título, 1971
Óleo sobre tela
75 x 102.5 cm
Colección Museo
Tamayo, INBA, Conaculta



Solitario, en busca del aislamiento y definitivamente alejado de los grupos y reacio a integrarse a cualquier comunidad, Hans Hartung —sea o no estrictamente considerado o catalogado como un “artista abstracto”— mostró su interés por explorar más que el distanciamiento de la representación formal y objetiva que permitiera entrever (a través de la pintura) no sólo la realidad interna, sino una realidad incluso parcialmente desconocida.

Cuando niño, soñaba con ser astrónomo; por lo que desarrolló un agudo sentido de la observación y construyó un aparato telescópico, entre otros instrumentos, para explorar sus curiosidades. Lógicamente, sus intereses fueron modificando y tomando forma con el tiempo, pero en retrospectiva, parecen abundar coincidencias o más bien constantes a lo largo de su vida. En una entrevista de 1988, por ejemplo, un año antes de morir, habló de la relación entre su obra y la astronomía, en particular destacó que la energía y la velocidad “permiten evocar tensiones atmosféricas y cósmicas. . . Éstas son vitales, son naturales y son la fuerza física que siempre he expresado en el gesto. . . Lo mismo pasa en la pintura: una señal vigorosa es siempre la expresión de algo. Debe ser lo más precisa posible. . . me gusta que el gesto

Hans Hartung
Farándula, 1973
Litografía sobre papel
61 x 88.5 cm
Colección Museo
Tamayo, INBA, Conaculta



A willfully solitary figure who definitively rejected groups and was even reluctant to form part of any community whatsoever, Hans Hartung—whether or not he is strictly considered or classified as an “abstract artist”—showed an interest in exploring more than just the distancing mechanism of formal, objective representation, which allows us to glimpse (through painting) not only an inner reality, but also an even partially unknown reality.

As a child he dreamt of being an astronomer; he developed a keen sense of observation and built a telescope, among other instruments, to further explore what had attracted his curiosity. Logically, his interests changed and were channeled over time, but in retrospect, coincidences, or rather constants, seem to abound throughout his life. In a 1988 interview, for instance, one year before his death, he spoke of the relation between his work and astronomy, pointing out more specifically that energy and speed “allow me to evoke atmospheric and cosmic tensions. . . These are the vital, natural and physical forces that I have always expressed in the gesture. . . The same goes for painting: the vigorous sign you make is always the expression of something. It must be as accurate as possible. . . I like the

sea definitivo; no me gusta tener que regresar a él. . . De esta improvisación en el lienzo, de la espontaneidad, deriva el ritmo y la intensidad”.³

Pierre Descargues, principal biógrafo del artista alemán, sostiene que los primeros dibujos de Hartung, aún de niño, no mostraban evidencia de los procedimientos habituales de descripción, contorno y volumen que predominaban en aquél entonces. No obstante, es en 1922 a los 18 años cuando Hartung vivía en Dresde, que se reconocería la realización de su primera obra abstracta y, además, se argumentaría que ni siquiera él estaba al tanto del significado estético de lo que plasmaba, ya que desconocía en ese momento lo que otros artistas (como Kandinsky, tal vez) estaban explorando desde diez años atrás.⁴ Aquella “primera” obra abstracta de Hartung, sin embargo, había sido realizada en un contexto del todo privado, así que el reconocimiento oficial no vino sino hasta después; el desarrollo posterior del artista se ve fundamentalmente marcado por los descubrimientos que iba realizando en su búsqueda por reestructurar el imaginario cultural.

Mediante una estrategia un tanto impredecible, Hartung opta por “resguardar su invento” y en lugar de proclamar cierta resistencia al arte más tradicional, se une al camino de los demás. Con su común y usual distancia, el joven artista entra a varias escuelas y programas de bellas artes en Alemania, Bélgica y Holanda donde básicamente se dedica a rearticular el género del paisaje durante cerca de ocho años. Incluso, parte de su método inicial consistió en copiar pinturas de paisajes a la manera de aquellos artistas —como Cézanne, Matisse y Picasso— de los que comenzó a aprender, al acercarse más y más a sus trabajos.

Al ser paciente en el proceso de consolidación de su proyecto artístico (por así denominarlo) Hartung ciertamente siguió un camino lleno de riesgos —la ruta que de manera genuina había elegido explorar. Consciente de su postura

gesture to be definitive; I don't want to have to come back to it, unless of course it didn't come out quite right. From this improvisation on the canvas, this spontaneity, comes the rhythm and the intensity."³

Pierre Descargues, the German artist's main biographer, states that Hartung's first drawings as a child already showed very little evidence of the usual processes of description, contour and volume. However, critics do not date the making of his first abstract piece until 1922, when he was eighteen years old and lived in Dresden; they further claim that he himself did not realize the aesthetic significance of what he had created, since at the time he was unaware of what other artists (such as Kandinsky, for instance) had been exploring over the previous ten years.⁴ Indeed, Hartung made this "first" abstract work in a totally private context, and so official recognition only came later; the artist's subsequent development was fundamentally influenced by the discoveries he was making at this time in his quest to restructure the cultural imaginary.

Following a somewhat unpredictable strategy, Hartung chose to "keep his invention to himself" and pursued the academic path instead of declaring a certain resistance to traditional art. Maintaining his usual distance, the young artist entered various fine art schools and programs in Germany, Belgium and the Netherlands, where he basically devoted himself to reinterpreting the landscape genre over a period of approximately eight years. One aspect of his initial method was to copy landscape paintings by artists—Cézanne, Matisse or Picasso—from which he began to learn by more closely examining their works.

Patient in the process of grounding his own artistic project (so to speak), Hartung certainly followed a risk-laden road—the obscure path he had genuinely chosen to explore. Running willfully counter to formulaic art, he decided to exhibit his work on various occasions in the 1930s, juxtaposing paintings of recognizable forms

en contra de las fórmulas en el arte, decide durante cierto periodo en los años treinta exhibir en diversas ocasiones, una junto a otra, pinturas de formas reconocibles con otras en las que plasma con aparente simplicidad la trayectoria del pincel de forma dinámica, destacando una energía espontánea de la acción física de pintar. Asimismo, es bastante temprano cuando elige dejar de dar títulos a gran parte de sus obras para, en su lugar, nombrarlas a partir de una numeración como lo es el caso de *T 1974 E 14* (1974), una de las obras en la colección del Museo Tamayo.⁵

Desafortunadamente, luego de establecerse por temporadas en París, Menorca y Estocolmo, entre otros sitios, los tiempos difíciles se intensifican y en 1943 con el avance de las tropas de Hitler, Hartung se ve forzado a huir a España. Al no esconder su identidad de ciudadano alemán, comprometido en la lucha contra el nazismo, es enviado pronto a prisión. Eventualmente es trasladado por dos meses a una celda roja de tortura visual, que pretendía forzar la confesión de sus prisioneros. Según Descargues, el efecto sensible que provocaría este castigo en un pintor era hacerlo dudar de la mirada; aquella característica bien podría aplicar a Hartung incluso desde antes del encierro, ya que si algo lo caracterizó fue su constante replanteamiento de dudas y la posibilidad de reinención de aquello que lo rodeaba, así como de aquello que creaba. La mala fortuna no terminó ahí, enseguida, Hartung pasó un par de meses en un campo de concentración e inmediatamente después, en un acontecimiento trágico de guerra, es ametrallado y pierde una pierna.

En los años cincuenta, en el París posterior a la Segunda Guerra Mundial, Hartung cede un poco ante su propia reticencia y finalmente comienza a mostrar su trabajo de forma más visible, es inmediatamente reconocido y hasta catalogado como artista de la abstracción lírica.⁶ Así, la década siguiente vio la exploración técnica de Hartung en continuo desarrollo, en esta ocasión, respondiendo con una



Hans Hartung, 1974
T 1974 E 14
Acrílico sobre tela
103 x 165 cm
Colección Museo Tamayo,
INBA, Conaculta

with others in which he had captured with apparent simplicity the paintbrush's trajectory in a dynamic way, emphasizing the spontaneous energy of the physical action of painting. Quite early on, he also decided to stop giving titles to most of his works, and numbered them instead, as in the case of *T 1974 E 14* (1974), one of the pieces in the Museo Tamayo collection.⁵

After sojourns in Paris, Minorca and Stockholm—among other places—Hartung unfortunately faced difficult circumstances; in 1943, with the approach of the Nazi invaders, he was forced to flee to Spain. Since he did not conceal his identity as a German citizen committed to the anti-Nazi struggle, he was soon imprisoned. He was eventually transferred to a cell painted red—something that was supposed to force prisoners to confess by wearing down their vision. According to Descargues, the effect this torture had on a painter or artist was to make him doubt what he was seeing; that could well have applied

herramienta de apoyo que decide emplear a raíz de su pierna amputada: consiste básicamente en el uso de un aerógrafo (pintura en spray) para realizar sus pinturas. A pesar de esta condición y luego de algunos ataques al corazón bajo un estado de salud deteriorado por la edad, las limitaciones físicas no consiguieron acaparar el control sobre su trabajo. Simplemente en 1989, año en que murió a los 85 años de edad, realizó 360 pinturas en las que continuó firme ante su convicción de proyectar la expresión y la energía que siempre estuvo en el centro de su interés. Un ejemplo de esto se puede ver en *Sin título* de 1971, de la colección permanente del Museo Tamayo. El juego de la intensidad del “tachismo” (como formalmente se le denomina a esta técnica) en las dos manchas irregulares de color sobre el fondo negro, sugiere una asociación fuerte entre gesto y color. Esta pintura al óleo plantea visualmente, al mismo tiempo, la posibilidad de un elemento oculto, interno, como si éste contuviera un ritmo tanto resistente, atrapado y contenido en la composición.

Dejando un rastro firme, ante todo, Hartung fue un artista que buscó atrapar al espectador tan solo con la ayuda de los elementos pictóricos esenciales. Incluso, superó de alguna forma la posible restricción que un tiempo o un contexto histórico inevitablemente le imponía, al incorporar en su obra, a lo largo de gran parte del siglo XX, una ideología situada en lo irreconocible como modelo desafiante de la conceptualización y la representación pictórica. En *Farándula*, de 1973, (y también de la colección) Hartung presenta trazos únicos, e incluso caligráficos, con los cuales anima una escritura de rasgos personales que existió en el espacio libre que el artista le adjudicó. Queda claro que para Hartung, lejos de importarle aludir a cierta figuración, para este momento, su trabajo había alcanzado que el círculo constante permaneciera abierto para dejar entrever nuevas posibilidades fuera y dentro de la abstracción — libre de restricciones externas. En 1988 Hartung comentó: “Nuestra posición en la vida cambia porque la vida misma está

to Hartung even before he was incarcerated, since his character traits included constant self-doubt and the desire to reinvent his surroundings as well as his own creations. Hartung's misfortunes did not end here, as he subsequently spent several months in a concentration camp, and later lost a leg after being shot in action.

In the 1950s, in post-World War II Paris, Hartung finally became less reticent to show his work to a broader public, and it received immediate attention as he was classified as a proponent of Lyrical Abstraction.⁶ Over the following decade, Hartung continually explored and developed his technique; because of his amputated leg, he chose to use special tools—essentially, a paint sprayer—to make his paintings. In spite of his handicap, compounded by a series of heart attacks and the general effects of his advanced age, he did not stop working. In 1989, the year he died at the age of eighty-five, he made 360 paintings, which reveal his continued effort to project the expressiveness and energy that had always been his primary focus. An example of this is *Untitled* (1971), from the Museo Tamayo's permanent collection. The play in the intensity of *tachisme* (as this style is called) in the two irregular patches of color against a black background suggests a strong association between gesture and color. Visually, this oil painting also posits the possibility of a hidden, inner element, as if it contained a rhythm somewhat reluctant to express itself, trapped and contained within the composition.

Leaving behind a powerful personal mark, Hans Hartung was above all an artist who sought to draw the spectator's attention with the aid of only two essential pictorial elements. In a way, over most of the twentieth century, he even transcended the restrictions that a given time or historical context inevitably imposed on him by incorporating into his work an ideology based on the unrecognizable as a model challenging conceptualization and pictorial representation. In *Farandole* (from 1973 and

constantemente cambiando. Para que siempre exista algo que expresar, siempre estás intentando estar un paso adelante”⁷

1. Este texto se elaboró también con motivo de la exposición *Abstracción posible / Abstract Possible* en el Museo Tamayo, de la serie *Microhistorias y macromundos*, curada por María Lind, la cual aborda la abstracción desde una visión contemporánea.

2. *Sin título* (1971); *Farándula* (1973); y *T 1974 E 14* (1974).

3. Traducción personal: “allow me to evoke atmospheric and cosmic tensions... These are the vital, natural, and physical forces that I have always expressed in the gesture... Well, the same goes for painting: the vigorous sign you make is always the expression of something. It must be as accurate as possible ... I like the gesture to be definitive; I don't want to have to come back to it, unless of course it didn't come out quite right. From this improvisation on the canvas, this spontaneity comes the rhythm and the intensity”. Tomado de: Henri-François Debailleux, ‘L’Art selon Hartung’, *Libération*, París: 18 agosto 1988, 21.

4. “Asiste en 1925 a una conferencia de Kandinsky: es su primer contacto con el arte abstracto oficial”. Tomado de: Pierre Descargues, *Hartung*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977, 332

5. Curiosamente, la analogía de las matemáticas es considerada como una constante para los apologistas del arte abstracto.

6. Esta corriente también se conoció como informalismo, con antecedentes obvios en el arte abstracto.

7. Traducción personal, tomado de Jennifer Mundy. *The Very Late Style of Hans Hartung*, 2008. Consultado en noviembre 2010 en: www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/mundy.shtm

also belonging to the Tamayo collection), Hartung presents unique, almost calligraphic marks animating a personal style of writing that fills the open space he reserved for it. It seems clear that Hartung did not care to allude to any type of figuration; indeed, by this time, he had managed to leave his circular interests open to new possibilities glimpsed both outside of and within abstraction, unyoked from external restrictions. In 1988 Hartung stated, "Our position to life changes because life itself is constantly changing. So that there is always something else to express, you're always trying to go one step further."⁷

Translated by Richard Moszka

1. This text was written for the Museo Tamayo's *Abstract Possible* exhibition, which formed part the *Minor Histories, Larger Worlds* series; it was curated by Maria Lind and dealt with abstraction from a contemporary perspective.

2. *Untitled* (1971); *Farandole* (1973); and *T 1974 E 14* (1974).

3. In Henri-François Debailleux, "L'art selon Hartung," *Libération*, Paris, August 18, 1988, 21.

4. "He attended a Kandinsky conference in 1925: it is his first contact with official abstract art." See Pierre Descargues, *Hartung*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1977, 332.

5. Interestingly, the analogy of mathematics is considered as a constant for the apologists of abstract art.

6. This movement is also known as *Art informel*, of which abstraction is an obvious precursor.

7. Jennifer Mundy, *The Very Late Style of Hans Hartung*, 2008; consulted in November 2010 at www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/mundy.shtm

Las formas de lo invisible

Diego Rabasa

Se nos encomienda una tarea. Clara. Puntual. Hay que hablar de uno de los artistas que componen el magnífico acervo del Museo Tamayo. Ni pienses en Rothko, que ya ha sido elegido. Igualmente Chillida y, por supuesto, Tamayo. Busco entre la exposición de Jorge Méndez Blake una pista.¹ Encuentro libreros sin libros. Estructuras y estantes que tienen las primeras repisas vacías y allá, en lo alto, algún puñado de libros que, como la posibilidad del conocimiento absoluto, están más allá de nuestro alcance. Deambulo por los pasillos del museo y en algún momento me topo con un video del artista tapatio. Méndez Blake habla del Bartleby de Melville y de pronto algo se comienza a configurar en mi interior. La experiencia estética, el enfrentamiento entre la experiencia subjetiva del individuo y el universo atemporal simbólico de una pieza de arte ocurre, como discurría la vida del gran Bartleby, lejos de las formas concretas de la realidad. Así como Saint Exupery sabía que lo esencial es invisible para el ojo humano y Heráclito entendía que había que esperar lo inesperado: Méndez Blake conoce que el arte, la música y la literatura tienen que ver más con lo que no está que con lo presente. Los silencios en la música son fundamentales, lo sugerente en la literatura es pieza clave, ¡Godot nunca debe aparecer! Mientras fecundo esta idea en mi interior pienso, regreso a la encomienda: hay que hablar de algún pintor que forme parte de la familia Tamayo. La idea de la ausencia en el arte, del silencio en la música, de la sugerencia tácita en la literatura sigue rondando mi mente. Avanzo y avanzo y de pronto lo veo. Como un río que arrastra su cauce irremediamente hacia una confluencia con aguas más profundas, el camino de lo invisible, de lo que se encuentra dispuesto más allá de

The Shape of the Invisible

Diego Rabasa

We are entrusted with a task. Clear. Concise. We have to talk about one of the artists that forms part of the Museo Tamayo's outstanding permanent collection. Forget Rothko—it's already been done. The same goes for Chillida, and of course, Tamayo. I look for clues in Jorge Méndez Blake's exhibition.¹ I find bookcases without books. Units whose bottom shelves are empty, with only a bunch of books on the top shelves that, like the possibility of absolute knowledge, are beyond our reach. I walk through the museum's galleries and at some point I come across one of Méndez Blake's videos. The Guadalajara-based artist talks about Melville's *Bartleby* and suddenly something begins to take shape inside my head. The aesthetic experience—the confrontation between an individual's subjective experience and the a-temporal symbolic universe of a work of art—occurs, as the great *Bartleby's* life did, divorced from concrete forms of reality. Just as Saint Exupéry knew that the essential is invisible to the human eye, and Heraclitus understood that you have to expect the unexpected, Méndez Blake knows that art, music and literature have more to do with what is not there than what is. The silences in music are fundamental, the key to literature is what it suggests, and *Godot* must never arrive! As I cultivate this idea, I return to my present task: I have to talk about a painter who forms part of the Tamayo family. I keep thinking about the idea of absence in art, silence in music, tacit suggestion in literature. I keep walking and suddenly I see it. Like a river whose waters rush irreversibly towards a confluence with deeper waters, the road of the invisible, of what is situated beyond physical matter and causality, leads to Giorgio de Chirico.

la materia y la causalidad física, desemboca en Giorgio de Chirico.

La primera etiqueta con la que me encuentro en la investigación sobre De Chirico confirma mis sospechas: es el precursor de la pintura metafísica. Esto supone que en sus cuadros, estremecedores y delirantes, se manifiesta la presencia de algo que no corresponde a la mera superposición de formas y significados literales de los objetos en el lienzo. Un busto, un guante suspendido, una muralla y una nube que se asoma no son un busto, un guante suspendido, una muralla ni una nube que se asoma, sino que son en los páramos espectrales de la visión *chiriqueana* del mundo, capaz de traspasar la materia y los derroteros de la conciencia una canción de amor, como dijera en su momento Jean Cocteau sobre al artista italiano de origen griego: «De Chirico prueba la existencia de una verdad del alma». Esa verdad, como toda verdad, se esconde y elude el ojo. Se inserta en los intersticios de las ligas tradicionales que sujetan a un objeto con un significado para descubrir en palabras del hermano de De Chirico, el estupendo escritor Alberto Savinio «la autonomía metafísica del drama».²

Savinio y De Chirico compartían esta capacidad para atender la realidad desde una vibración espectral que no tenía resonancia dentro de las formas comunes. Algo hubo en la educación de esa familia que ambos artistas portaban dentro de sí la antorcha que levanta las estatuas de lo humano por encima de la materia, de lo concreto y sus azares. Ambos eran unos lectores insaciables (muy devotos de Schopenhauer, Nietzsche y Otto Weininger, entre otros) y compartían ciertas obsesiones que tenían que ver con la no linealidad del tiempo, el viaje y las relaciones con lo trascendente, por lo que no nos extraña que ambos se sintieran tan próximos a la figura del mítico Ulises a quien De Chirico le dedicó varios cuadros (entre ellos el magnífico *El retorno de Ulise* en el que podemos ver al héroe griego

The first label I find in my research on De Chirico confirms my suspicions: he is the forerunner of metaphysical painting. This means that in his startling, delirious paintings, something manifests itself that does not have to do with the mere superposition of objects' shapes and literal meanings on the canvas. A bust, a hanging glove, a wall and a cloud behind it are not a bust, a hanging glove, a wall and a cloud behind it; in the spectral surroundings of De Chirico's vision of the world—transcending matter and the meanderings of consciousness—they are instead a *Love Song*. As Jean Cocteau once said about the Greek-born Italian artist: "De Chirico proves the existence of a truth of the soul." This truth, like any truth, is hidden and eludes our gaze. It is contained in the gaps between the traditional bonds tying an object to its meaning in order to uncover—in the words of De Chirico's brother, the remarkable writer Alberto Savinio—"the metaphysical autonomy of drama."²

Savinio and De Chirico shared this capacity to deal with reality from the perspective of a spectral vibration that did not resonate in everyday, commonplace forms. There was something in this family's education that led these two artists to carry the torch that hoists human effigies above and beyond matter, worldly things and their vicissitudes. They were both insatiable readers (very fond of Schopenhauer, Nietzsche, Otto Weininger, etc.) and shared certain obsessions that had to do with the non-linearity of time, traveling and relations to transcendence; for this reason, we should not be surprised that both felt a strong kinship with the figure of the mythical Ulysses, whom De Chirico portrayed in various paintings (for instance, in the magnificent *Il ritorno de Ulise*, where the Greek hero is depicted sailing a nut shell inside a room) and to whom Savinio dedicated the monumental play *Capitan Ulisse*.

As the grand utopia of capitalism crumbles before our very eyes, art establishes itself as an option to recreate

navegando dentro de una cáscara de nuez al interior de un cuarto) y Savinio, la monumental obra de teatro *Capitán Ulises*.

Mientras la gran utopía del capitalismo se desmorona frente a nuestros ojos, el arte se erige como una opción para recomponernos como individuos y producir un espacio que nos permita reconfigurar un relato que nos cohesione socialmente. Esto lo explica magníficamente Néstor García Canclini en su más reciente libro, *La sociedad sin relato*. Huérfanos de un discurso, de una mitología que nos dé forma y que nos libere de la angustia de sentir que somos un epígono de nuestros propios pasos extraviados, figuras como De Chirico y como Savinio nos regresan la atención a aquello que nos asemeja como especie, nos invitan a, en palabras de Savinio, «experimentar el generoso abrazo de la Naturaleza». Cuando lo de afuera se encuentra tan desgarrado, desbaratado, desarreglado, desentendido, desarmonizado y desarticulado, hay que recogerse en el interior y tratar de descifrar la angustia que producen «la indigencia de las imágenes que nos formamos», como dice Pascal Quignard en su extraordinario libro *La nuit sexuelle*. Este desfile de imágenes que nos sobrevienen cuando cerramos los ojos en la hora más profunda de la noche, en la cúspide de la inconsciencia, contienen encriptada la información que nos permite descubrir el mundo en su verdadera dimensión. Estas imágenes son las que dan pie a la creación de De Chirico y de Savinio. Mientras el primero pintaba representaciones que pretendían capturar el aspecto indecifrabable del arte (en términos de un pensamiento lógico articulado), como se plasma de manera nítida en *El enigma de la llegada y la tarde*, el segundo pinta con las palabras un universo en el que logra «Voltear el sueño al revés, como cuando se quita uno un calcetín». Ambos encuentran en lo no dicho, en lo no mostrado, en lo que no puede ser pensado en el umbral de las ideas que dan pie a la arquitectura de la realidad más mundana, más próxima, la posibilidad de encontrar lo verdaderamente real, lo que el arte y la literatura anuncian y que nunca se presenta, ese presentimiento, esa fuerza

Giorgio de Chirico
Mis amigos orientales, s. f.
Cromolitografía
72.3 x 52.5 cm
Colección Museo Tamayo,
INBA, Conaculta



ourselves as individuals and to construct a space that allows us to rewrite a socially cohesive narrative. In his most recent book, *La sociedad sin relato*, Néstor García Canclini provides a magnificent explanation for this. Since we are orphans of a discourse, of a mythology that might lend us shape and liberate us from the anguish of feeling that we are merely retracing our own mislaid steps, figures such as De Chirico and Savinio make us focus anew on what we have in common as a species; they invite us, as Savinio wrote, “to experience the generous embrace of Nature.” When the outside world seems so awkward, wrecked, disorderly,

inmanente que recoge en su interior la fuerza de lo humano y nos invita a guarecernos ahí para protegernos de aquello que hemos hecho de nosotros mismos como especie.

1. *La marquesa salió a las cinco...* de la serie "Acercamientos al acervo", 7 de septiembre de 2010 – 6 de marzo de 2011, Museo Tamayo.

2. Alberto Savinio (Atenas, 1891-Floencia, 1952). Su verdadero nombre era Andrea De Chirico, fue un escritor y pintor italiano. También formó parte del movimiento artístico pintura metafísica.

misunderstood, conflictive and chaotic, we have to withdraw within ourselves and try to comprehend the anxiety we feel due to “the poverty of images that we form,” in the words of Pascal Quignard in his fascinating book *La nuit sexuelle*. This procession of images that come to us when we close our eyes, at the darkest hour of night, at the height of unconsciousness, contain the encrypted information that allows us to discover the true scope of the world. These are the images that lead to the creations of De Chirico and Savinio. While the former painted pictures (for instance, *Enigma of the Arrival and the Afternoon*) that attempted to capture the undecipherable facet of art (in terms of an articulated, logical mode of thinking), the latter used words to portray a universe in which he managed to “Turn the dream inside out, as when one take off one’s socks.” In what is left unsaid, unshown, in what cannot be conceived, on the threshold of ideas that lead us to the architecture of the most mundane, most immediate reality, they both discovered the possibility of finding what is truly real, what art and literature herald though it never comes into existence—that premonition, that immanent force that contains in itself the force of what is human, inviting us to take refuge there, to protect ourselves from what we have made of ourselves as a species.

Translated by Richard Moszka

1. *The Marquise Went out at Five...* in the Museo Tamayo’s “Activating the Collection” exhibition series, September 7, 2010–March 6, 2011.

2. Alberto Savinio (Athens, 1891–Florence, 1952): this Italian writer and painter’s real name was Andrea Francesco Alberto de Chirico, and he also formed part of the scuola metafisica art movement.

La última cena de Leopoldo Maler: una breve encuesta

Luis Felipe Fabre

La Última Cena de Leopoldo Maler (Buenos Aires, 1937) está conformada por trece sillas dispuestas teatralmente en torno a una larga mesa rectangular a la manera de las pinturas clásicas sobre el tema. La variación aquí radica en que no se trata de pintura sino de una instalación donde los personajes de siempre están ausentes: no hay Cristo ni Judas ni apóstoles. Por sobre la mesa y las sillas vacías veintiséis corderos de plástico (¿suspendidos?, ¿elevados?) giran en una lentísima procesión. La pieza remata en una suerte de cerca de alambre de púas. El conjunto resulta espectral, fantasmagórico, donde lo que no está pesa tanto o más que lo que está.

El crítico Fernando Ureña Rib asegura que “Maler utiliza el arte como un arma subversiva, o al menos, como un Ágora, como un espacio crítico, abierto, de participación y discusión. La intención es que el espectador responda, que tome una posición, que reflexione sobre el asunto propuesto.” Siguiendo esta idea, es que surge la presente invitación al lector interesado para que participe en este intento de acercamiento a *La Última Cena* respondiendo una breve y tendenciosa encuesta. Finalmente la mesa está puesta y las sillas permanecen vacantes. Tome asiento en *La Última Cena*. Su participación es importante: elija una opción de respuesta para cada una de las preguntas y envíelas a la dirección luisfelipefabro@yahoo.com.mx. Agregue un breve comentario en caso de que lo considere pertinente.

1- ¿A qué espacio le remite *La Última Cena*?

Leopoldo Maler's *Last Supper*: a Quick Survey

Luis Felipe Fabre

The Last Supper by Leopoldo Maler (Buenos Aires, 1937) is made up of thirteen chairs theatrically placed around a long rectangular table, mimicking classical paintings on the subject. The difference here lies in the fact that it is not a painting but rather an installation where the usual characters are absent: there is no Christ, no Judas and no apostles. Above the table and the empty chairs, twenty-six plastic lambs (suspended? levitating?) move in a circle in an extremely slow procession. A sort of barwire fence completes the piece. As a whole, the work seems spectral, phantasmagorical, and what isn't there has as much or more weight than what is.

The critic Fernando Ureña Rib states that "Maler uses art like a subversive weapon, or at least like an *Ágora*—a critical, open space for participation and discussion. The intention is for the viewer to respond, to take a stance, to ponder the issue presented." Following this idea, I would like to ask interested

Leopoldo Maler
La última cena, 1976
Instalación
Colección Museo Tamayo,
INBA, Conaculta



- a) A un restorán de comida árabe.
- b) A un restorán de comida argentina.
- c) A un campo de concentración.
- d) A una casa de los sustos de feria.

2- ¿Qué función cumple el alambre de púas?

- a) Es una alegoría de la propiedad privada a la vez que una delimitación del territorio de lo artístico.
- b) Es una referencia al holocausto y los horrores del siglo XX.
- c) Es una medida precautoria que intenta evitar que el público se siente en las sillas en el caso no poco probable de que el guardia de sala se quede dormido.
- d) Es una metáfora amplificada de la corona de espinas que busca espantar al burgués y seducir a la crítica especializada.

3- ¿Qué versos le vienen mejor a la instalación de Maler?

- a) "...todo / ser / humano / merece / no / morir / como / un / perro / ha / vivido / como / cerdo / y / no / quiere / morir / como / un / perro" (Yanko González, *que no quiere*).
- b) "Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla, / y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara / de amarga esencia humana, la tumba... / Y menos sabe / ese oscuro hasta cuándo la cena durará..." (César Vallejo, *La cena miserable*).
- c) "...los colgarán para que la sangre toda se les vaya del cuerpo, mane sobre la cubeta. Especies. Canela, pimienta y cardamomo y la tripa bien lavada para contener lo que antes tuvo alas o sangre, a secas sangre..." (María Rivera, *Antes*).
- d) "Ánda yo también soy una buena / mancha Cristo —oye lindo ¿no / has visto tus pecados? bien / pero entonces déjalo mejor / encumbrarse por esos cielos..." (Raúl Zurita, *Como un sueño*).

readers to participate in this attempt at understanding *The Last Supper* by answering a short, biased questionnaire. In the end, the table is set and the chairs remain empty. Take a seat at *The Last Supper*. Your opinion is important: pick an answer for each of the following questions and send them to luisfelipefabbro@yahoo.com.mx. You may add short comments if you wish to do so.

1- What kind of space does *The Last Supper* remind you of?

- a) A Middle-Eastern restaurant.
- b) An Argentinean restaurant.
- c) A concentration camp.
- d) A haunted-house attraction at an amusement park.

2- What purpose does the barbwire serve?

- a) It's an allegory of private property and delimitates the territory of art.
- b) It's a reference to the Holocaust and twentieth-century horrors.
- c) It's a precautionary measure that stops the public from sitting on the chairs in the not-all-that-unlikely case that the gallery attendant falls asleep.
- d) It's a large-scale metaphor of the crown of thorns that attempts to shock bourgeois viewers and seduce art critics.

3- Which of these verses are best suited to Maler's installation?

- a) "...no / human / being / deserves / to / die / like / a / dog / has / lived / like / a / pig / and / does / not / want / to / die / like / a / dog" (Yanko González, *que no quiere*)
- b) "There is someone who has over-drunk, and mocks us, / drawing close and far from us, like a black spoonful / of bitter human essence, the grave. . . / And that dark one / hardly knows

4- ¿En qué espacio fuera del Museo Tamayo consideraría usted que *La Última Cena*, en caso de exponerse allí, alcanzaría un sentido más pleno?

- a) En la Catedral Metropolitana.
- b) En Palacio Nacional.
- c) En alguna de las narcofosas que abundan en el país.
- d) En algún punto de la frontera entre México y Estados Unidos.

5- Por último, vaya a la página www.leopoldomaler.com. Para ingresar haga click sobre la imagen de una máquina de escribir en llamas. Aparecerá un menú: haga click donde dice "Leopoldo Maler": se abrirá otro nuevo menú. Haga click donde dice "Friends". La primera imagen que aparecerá es una fotografía de Leopoldo Maler con Bill Clinton. ¿Qué piensa usted al respecto?

- e) Que se trata de una broma.
- f) Que Leopoldo Maler es un triunfador, un artista de éxito.
- g) Que se trata de un arriesgado gesto conceptual a través del cual Leopoldo Maler busca poner en entredicho su propia obra y la figura del artista.
- h) Que Bill Clinton es un hombre sensible, curioso, profundamente interesado en el arte contemporáneo.

how long the supper will last!" (César Vallejo, *The Wretched Supper*, translated by Michael Smith & Valentino Gianuzzi.)
c) "... they will hang them so all the blood drains from their bodies, overflows the bucket. Spices. Cinnamon, pepper and cardamom and well-washed tripe to contain what used to have wings or blood, just plain blood..." (María Rivera, *Antes*).

d) "Yes, I am also a good / stain Christ—listen, nice guy, haven't / you seen your sins? all right / but then you'd better / let him ascend in those skies..." (Raúl Zurita, *Como un sueño*.)

4- If it were shown somewhere else besides the Museo Tamayo, where do you think *The Last Supper* would have deeper meaning?

a) At the Metropolitan Cathedral.

b) At the National Palace.

c) At one of the mass graves dug by drug traffickers riddling the country.

d) Somewhere along the Mexico-US border.

5- Finally, please go to the webpage www.leopoldomaler.com. Click "Enter" below the image of the burning typewriter. A menu will appear: click on Leopoldo Maler's name. Another menu will appear: click "Friends." The first picture that appears is a photograph of Leopoldo Maler with Bill Clinton. What do you think?

a) It's meant to be a joke.

b) Leopoldo Maler is a really successful artist.

c) It's a daring conceptual ploy of Leopoldo Maler's to question both his own work and the figure of the artist.

d) Bill Clinton is sensitive, curious and really interested in contemporary art.

Translated by Richard Moszka

De ángeles, pollos, sótanos y escaleras: Un breve recorrido por la vida y una obra de George Segal – Parte I

Magalí Arriola

Quien vino al Tamayo en sus primeras épocas recordará sin duda haberse encontrado ante la inusitada escena de *El corredor* (1976) detrás de una puerta corrediza en uno de los descansos de la escalera del Museo.

El visitante se topaba con una mujer desnuda que, con un gesto de resignación, le abría una puerta que bien podría conducir hasta las entrañas del Museo, o que, de manera inversa, invitaba a otro invisible pero esperado visitante a adentrarse a las salas del recinto.

Hacia 1960, el fotógrafo y cineasta norteamericano Robert Frank le pidió a George Segal la granja de pollos que este último tenía en Nueva Jersey y que habilitó como estudio, para utilizarla como locación en su película *The Sin of Jesus* (*El Pecado de Jesús*). “Instalé a Robert [Frank] en mi sótano —narra Segal. Acababa de construir una figura de yeso que coloqué frente a un cuadro. Ya la había terminado y Robert estaba rodando la película *The Sin of Jesus*, un cuento acerca de una mucama lujuriosa que se revolcaba en el heno con cualquiera que se lo pidiera y se embarazaba todos los años. La mujer le suplicó a Jesús que la ayudara y él le mandó un ángel. En el éxtasis de la noche de bodas, ella lo mata accidentalmente. Según cuenta la historia, Jesús, encolerizado, comete un pecado mayor, porque la condena a volver a su vida anterior”¹.

Angels, Chickens, Basements and Stairs: A Short Review of George Segal's Life & Work – Part I

Magalí Arriola

Whoever came to the Museo Tamayo in the early days will no doubt remember having come across, perhaps rather accidentally, the unusual scene of *The Corridor* (1976) behind a sliding door on one of the landings of the museum's staircase. Visitors circulating through the space ran into a nude woman who, with a gesture of resignation, opened a door that might well have led to the museum's boiler room—or vice-versa, with the woman inviting another expected yet invisible visitor to enter the exhibition galleries.

Around 1960, American photographer-filmmaker Robert Frank asked George Segal to let him use the New Jersey chicken farm he had bought and remodeled into his studio as a location for his film *The Sin of Jesus*. "I put Robert [Frank] up in my basement. I had just built a plaster figure that I put in front of a canvas. It was finished and Robert was filming *The Sin of Jesus*, a short story about a lusty chambermaid who was rolling in the hay with anyone who would ask her and getting pregnant every year. She begged Jesus for help and he gave her an angel. In the ecstasy of her wedding night she accidentally killed him. As the story goes, Jesus, in his anger commits a greater sin by condemning her to return to her old life."¹ Segal who had long sought to escape the canvas's two dimensions in order

Fue así como Segal, quien llevaba tiempo buscando escapar de la bidimensionalidad de la tela para anclar su obra en un espacio tangible y terrenal, se encontró de pronto elaborando toda clase de objetos de utilería a partir de muebles viejos y maderas recicladas para la filmación de la película de Frank, y se dio cuenta de que éste era el tipo de elementos que le permitirían crear las ambientaciones que necesitaban las figuras modeladas en yeso que, hasta aquel día, había colocado frente a sus cuadros esperando trascender el espacio pictórico.

Ya era costumbre que la comunidad que gravitaba en torno a Segal, en particular el llamado Rutgers Group,² utilizara su granja para llevar a cabo sus experimentaciones artísticas, entre ellos Allan Kaprow quien realizó algunos de sus primeros *happenings* en dicha granja. Segal, sin embargo, siempre estuvo dividido entre la admiración y el respeto que personalmente sentía por la generación de pintores del expresionismo abstracto (le atraía en particular la utilización del color como un elemento espiritual en la obra de, por ejemplo, un Mark Rothko o un Barnett Newman), y la necesidad de recalcar, bajo la influencia de Kaprow, la fisicalidad de la obra de tal forma que ésta pudiera captar los distintos cambios sociales que su propia generación experimentaba día con día. Segal desarrollaría una obra de carácter escenográfico en la que los momentos que refiere se presentan a manera de instantáneos suspendidos en el tiempo, con un *antes* y un *después*, y cuyas narrativas permanecen abiertas a las expectativas e interpretaciones del espectador.³ Al retratar situaciones de una banalidad punzante a partir de gestos silenciados, ademanes y expresiones, generaba representaciones anónimas y ordinarias que después emplazaría en locaciones igualmente genéricas como un cruce de calles, un autobús, una sala de estar o un corredor. En ellas, las figuras abstraídas y detalladas, azarosas y calculadas, traducen en malestar y desasosiego los detalles

George Segal
El corredor, 1976
Instalación escultórica
Colección Museo Tamayo,
INBA, Conaculta



to anchor his work in a tangible, worldly space, suddenly found himself making all kinds of props for Frank's film using old furniture and recycled wood. This is how he then realized that these were the kind of elements that would allow him to create the settings he needed for the plaster-modeled figures that he had until then placed in front of his canvases, hoping to transcend the pictorial plane.

It was not unusual for the community around Segal, the so-called Rutgers Group,² to use the space to carry out their art experiments—among them Allan Kaprow, who staged some of his first Happenings there. Segal was always split between the admiration and respect he personally felt for the Abstract Expressionist painters (he was particularly attracted to their use of color as a spiritual element) and the need he felt to emphasize, under Kaprow's influence, the work's physicality so that it could capture the various social changes that his own generation was experiencing on a day-to-day basis. He would come to develop scenographic-like work in which the moments to which he refers are

corporales de aquellos amigos y conocidos del artista que posaban durante horas envueltos con vendas enyesadas.

Los primeros moldes humanos que hiciera Segal coinciden también con el despunte del Pop Art en la escena artística neoyorkina y fueron asociados con dicho movimiento, una relación que el artista, sin embargo, nunca aprobó del todo siendo que sus piezas, a pesar de tratar con las minucias de la vida cotidiana eran de corte emocional e introvertido: “Me siento desligado de la frase Pop Art —escribiría Segal—, y sin embargo, le tengo afecto. . . En retrospectiva, fue una época de invención totalmente libre —un nuevo estilo de vida—, música de rock, disfraces y vestimentas; un estallido de optimismo y júbilo. Buena parte de esa frivolidad inocente fue desplazada por la violencia, el cinismo, la sobriedad y la acción política, los asesinatos y el desencanto. Ahora tenemos esta reacción de orden público.” Quizás sea en el vacío que resultó de dicho desplazamiento en donde pueda localizarse su obra, un espacio de aislamiento que se vuelve, a la vez, inseparable de su contexto tangible más inmediato. Nacidas precisamente de la necesidad de representar escenas de la vida cotidiana, sus piezas reflejan sobre todo esa suerte de desgarramiento social a partir de la exploración expresiva del espacio y, pronto, del color en relación con el acomodo tridimensional de cuerpos y objetos. *El corredor* es un de las primeras piezas cromáticas, de la que Segal diría es una suerte de homenaje a Barnett Newman y en la que el artista utiliza los planos de color como una cuestión espiritual: “Si alguien desportilla la pintura de las paredes de *El corredor*, descubrirá unas ocho capas de pintura, ya que probé con diferentes colores antes de terminar con el negro. . .] Decidí pintar la puerta de amarillo para que cuando caminara entre sus distintos elementos pudiera ver una franja amarilla. La pintura de Barney quedó sepultada en la escultura.”⁴

presented as instants suspended in time, with a *before* and an *after*, whose narratives remain open to the viewers' expectations and interpretations.³ By portraying incredibly banal situations with silent gestures and expressions, Segal generated anonymous, ordinary depictions that he would then situate in generic locations—at an intersection, on a bus, in a waiting room or a hallway. Here, the abstracted yet detailed figures, randomly yet calculatedly constructed, translated into malaise and restlessness the body language of the artist's friends and acquaintances who posed for hours wrapped in plaster bandages.

Segal made his first human molds at the same time as Pop Art emerged on the New York scene and they were thus associated with this movement. However, the artist never quite approved of this association: indeed, though his pieces dealt with the trivialities of everyday life, they had a more emotional, introverted character; Segal wrote: "I feel detached from the phrase 'Pop Art' and yet I have a fondness for it. . . In retrospect, it was a time of wide-open invention—a new lifestyle—rock music, costuming; a burst of optimism, joyousness. A lot of that innocent frivolity got displaced by violence and cynicism and soberness and political action, assassination, disillusionment. Now we have this law-and-order reaction." Perhaps it is in the void left by this very displacement—which causes isolation from the outside world and at the same time becomes inseparable from its more immediate tangible context—where we can situate Segal's work. Born precisely out of the need to represent scenes of everyday life, Segal's pieces represent above all a kind of tear in the social fabric based on the expressive exploration of space and—soon afterwards—of color in relation to the arrangement of bodies and objects in space. *The Corridor* is one of his first color pieces, which Segal would call an homage of sorts to Barnett Newman, where planes of color have a spiritual reference: "If someone chips the paint from

La pintura a la que se refiere Segal es un lienzo que la viuda de Newman le mostró, y que nunca se había exhibido a la muerte de éste último: “una pintura negra con una franja vertical amarilla, de casi cuatro centímetros de ancho, en la esquina izquierda, que me conmovió profundamente y que para mí reflejaba la conciencia de Barney sobre su muerte inminente.”⁵

1. George Segal citado en Martin Friedman, “George Segal: Proletarian Myth Maker”, *George Segal: Sculptures*, Walker Art Center, 28 de octubre de 1978 - 7 de enero de 1979.

2. El Rutgers Group es el grupo de artistas, maestros y estudiantes, surgido de la Rutgers University hacia 1957 y que organizó una serie de eventos hasta 1963. Allan Kaprow, George Segal, Roy Lichtenstein, George Brecha, Robert Watts y Geoffrey Hendrix fueron algunos de sus principales integrantes. Los unía un fuerte rechazo al expresionismo abstracto mientras predicaban, inspirados por las experiencias del Black Mountain College, el desarrollo de un arte basado en la interacción inmediata con el contexto urbano y la vida industrial, característica de un estado como Nueva Jersey.

3. A pesar de su gran cercanía con Kaprow y de haber participado en los *happenings* que se llevaron a cabo en la granja, Segal creía que la práctica de este último era demasiado radical en su escenificación y en sus intentos por integrar no sólo la vida al arte sino por sacar al arte de su marco legitimador. Más aún, a pesar de que sus inquietudes convergieran con las de Kaprow —para quien los *happenings* representaban la extensión lógica de la pintura (tal y como la practicaba Jackson Pollock)— hacia el *environment*, Segal ansiaba establecer una relación con el tiempo distinta a la de su colega: mientras que Kaprow buscaba producir *environments* que pudieran ser activados por el espectador, Segal, por el contrario, desarrollaría una práctica de carácter contemplativo.

4. George Segal en “The Corridor”, *George Segal: Sculptures*, Walker Art Center, 28 de octubre de 1978 - 7 de enero de 1979, p.55.

5. *Idem*.

The Corridor walls, he'll find something like eight layers of paint, as I tried different colors on it before ending with black (. . .) I decided to paint the door yellow so that as I walked around the pieces I could see a strip of yellow. I buried Barney's painting in the sculpture."⁴ The painting that Segal is referring to is a canvas that Newman's widow showed him, and that had not been exhibited during Newman's lifetime. "It was primarily a black painting with a vertical yellow stripe, an inch and a half wide, in the left-hand corner. I was extremely moved by the painting and (. . .) thought that it was about Barney's awareness of his impending death."⁵

Translated by Richard Moszka

1. George Segal quoted in Martin Friedman, "George Segal: Proletarian Myth Maker," *George Segal: Sculptures*, Walker Art Center, October 28, 1978–January 7, 1979.
2. This group of artists, teachers and students from Rutgers University formed around 1957 and organized events until 1963. George Segal, Roy Lichtenstein, George Brecha, Robert Watts and Geoffrey Hendrix were some of its members. They all strongly rejected Abstract Expressionism and, inspired by the experiences of Black Mountain College, advocated the development of art based on an immediate interaction with the urban context and the industrial life characteristic of a state like New Jersey.
3. In spite of his close ties to Kaprow, and although he took part in the Happenings that took place at his farm, Segal believed that his colleague's practice was too radical in its staging and its attempt not only to integrate life into art, but to remove art from its legitimizing framework. Moreover, though he had some of the same concerns as Kaprow—who thought Happenings represented the logical extension of painting in the way that Jackson Pollock practiced it—in terms of the Environment, Segal wanted to establish a relationship with time at odds with Kaprow's concept: while the latter sought to create Environments that could be activated by spectators, Segal developed a more contemplative practice.
4. George Segal in "The Corridor," *George Segal: Sculptures*, Walker Art Center, October 28, 1978 – January 7, 1979, p. 55.
5. *Idem*.

Carne (y color) en la pintura de Rothko

Claudia Rodríguez Ponga

Fue con total reticencia que descubrí que la figura no podía servir a mis propósitos...

Mark Rothko

En 1923, Rothko se mudó a Nueva York, y allí decidió dedicarse al arte. El propio artista describía así la *revelación* que le fue hecha en el emblemático Art Students League de esta ciudad: "Un día resultó que presencié una clase de arte, con el motivo de encontrarme con un amigo que estaba asistiendo al curso. Todos los estudiantes estaban realizando un bosquejo de una modelo desnuda, y en ese momento decidí que esa era la vida para mí"¹

Mark Rothko pertenece a una generación de artistas que no iban para artistas, cuyos pasos no estaban encaminados voluntariamente hacia el arte.² No estamos, como decía Rosenberg, ante un tipo de pintor joven, sino renacido. Elaine de Kooning compara a este tipo de artista con Saúl, más tarde conocido como San Pablo, quien ante los muros de Damasco tiene una revelación que le hace caerse de su caballo. Este tipo de artista "no ha tomado una decisión; ha tenido una revelación".³ Así, una señal inesperada les hace redefinir por completo su vida e identidad. Curiosamente, estas revelaciones no tienen por qué darse ante un acontecimiento o una visión sublime, sino que muchas veces se producen ante algo más pequeño, de naturaleza terrenal, ante algo a lo que no se suelen vincular estas cuestiones tan importantes.

Quizás por ello este comentario del mismo Rothko sobre el momento en el que decide ya no pintar, sino algo

Flesh (and Color) in Rothko's Paintings

Claudia Rodríguez Ponga

It was with total reticence that I discovered that the figure would not serve my purposes. . .

Mark Rothko

In 1923, Rothko moved to New York, and there he decided to devote himself to art. This is how the artist himself would describe the *revelation* that occurred to him at the emblematic Art Students League of New York: "One day I was sitting in on an art class, because I was going to meet a friend who was taking the course. All the students were sketching a nude model, and at that moment I decided that that was the life for me".¹

Mark Rothko belongs to a generation of artists who weren't going to be artists, whose steps weren't voluntarily headed toward art.² We are not, as Rosenberg said, faced with a young painter, but rather a reborn one. Elaine de Kooning compares this kind of artist to Saul, later known as Saint Paul, who, faced with the murals of Damascus, had a revelation that knocked him off his horse. This kind of artist "has not made a choice; he has had a revelation."³ Thus, an unexpected sign makes us completely redefine a life, and an identity. Curiously enough, these revelations do not have to be caused by a sublime event or vision, but rather they can often be caused by something smaller, more earthly, by something with which such grand affects are rarely associated.

It is perhaps because of this that Rothko's comment about the moment when he decided to stop painting and turn to something far more transcendent (to *live* as an



Mark Rothko
Sin título (amarillo, guinda, anaranjado), 1947
Óleo sobre tela
173.5 x 107 cm
Colección Museo Tamayo, INBA, Conaculta



Mark Rothko
Sin título, 1968
Acrílico sobre papel montado
en masonite, 99.5 x 65.5 cm
Donación Fundación Mark Rothko, 2007
Colección Fundación Olga y Rufino
Tamayo, A. C.

de mucha más trascendencia (*vivir como un artista*), parece haber sido obviado. Normalmente se eligen dos o tres ideas que representan a un artista, que resumen lo que resulta más característico de su obra. A Rothko se le conoce vagamente como a un pintor abstracto, de la generación de los *action painters* americanos, que daba un sentido religioso-metafísico a sus obras, compuestas a base de veladuras de colores, que finalmente tomaron la forma de dos rectángulos enfrentados. Cuando se habla de su obra se suele hablar de vacío. También sabemos que al final de su vida su paleta se vuelve más oscura. Corresponde a esta época la capilla de la familia Ménil, conocida como *Capilla Rothko*, en Houston.

Así que nos quedamos con la idea de que Rothko era un pintor abstracto y religioso. Y quizás porque asociamos a la abstracción y a la religiosidad (juntas) una serie de ideas nos puede parecer extraño que la revelación que llevaría a Rothko hasta la práctica del arte abstracto y religioso tuviera lugar ante una modelo desnuda, en una clase de dibujo del natural. Sin embargo, cuando leemos un poco más sobre el artista, vemos que él mismo decía abiertamente que no era un pintor abstracto. Creo que esta obcecación de la historia del arte en señalar tan enfáticamente el carácter abstracto, religioso y metafísico de la pintura de Rothko, posiblemente provenga de la equívoca noción de que lo sacro se opone y excluye a lo profano igual que lo abstracto se opone y excluye a lo figurativo.

La carrera pictórica de Rothko comienza por el desnudo femenino; luego, se afianza en el color, ese gran estimulante y orquestador de nuestros estados de ánimo. Si nos fijamos, creo que veremos que no existe tanta distancia entre los orígenes de su carrera y su madurez artística: color y cuerpo femenino son conocidos por su capacidad para estimular los sentidos. De hecho, el color siempre se ha relacionado con lo femenino en el arte, mientras que el dibujo, una tarea supuestamente más intelectual,

artist), seems to have been ignored. Usually, people stick to two or three representative ideas that sum up that which is most attractive about an artist's work. Rothko is vaguely known to be an abstract painter of the generation of American *action painters*, with a sense of the religious or metaphysical, whose work was composed of veiled colors that eventually took the shape of two partially superimposed rectangles. When people speak of his work, they tend to speak of *emptiness*. We also know that at the end of his life, his palette became darker. The Menil family chapel, also known as the *Rothko Chapel*, in Houston, belongs to this period.

So we remain with the idea that Rothko was an abstract, religious painter. And it is perhaps because we associate a series of ideas with abstraction and the religious sense that we find it strange that the revelation that would lead Rothko to practice religious and abstract art would take place before a nude model in a drawing class. However, if we read further about the artist, we can see that he himself openly claimed that he was not an abstract painter. I find that this willful obstinacy of art history to insistently point out the abstract, religious, and metaphysical character of Rothko's painting might possibly come from the mistaken idea that the sacred is opposed to and excludes the profane in the same way that the abstract is opposed to and excludes the figurative.

Rothko's career as a painter begins with the female nude; then he focuses on color, that great stimulant or orchestrator of our moods. If we take a close look, I believe we will find that there is not so great a distance between the beginnings of his career and his artistic maturity: color and the feminine form are known for their capacity to stimulate the senses. In fact, color has always been related to the feminine in art, whereas drawing, a supposedly more intellectual pursuit, was related to the masculine. This is why I think that, in

se relacionaba con lo masculino. Por eso creo que para comprender de dónde brotan esas lagunas de color, sobre qué flotan esas neblinas finas, qué envuelven esas sedas vírgenes, hay que saber que todo empezó por un cuerpo desnudo antes de empezar a decir, de nuevo, que la pintura de Rothko era *religiosa*.

Con ello quiero decir que quizás la experiencia mística de la que quería hacernos partícipe Rothko fuera más terrenal de lo que los términos "abstracción" o "religión" nos invitan a pensar. Y que, a lo mejor, las "revelaciones" pertenecen al universo de lo sensorial, de lo sensual. De hecho, la obra de Rothko se esmera por acogernos, por envolvernos. En la mayor parte de los casos sus formatos son grandes, y sus colores son cálidos: tanto el formato como la paleta de colores podrían ser calificados de acogedores. Amarillos, naranjas, rojos y rosas, aplicados suavemente sobre el lienzo con una pincelada suave. Su obra se dirige al cuerpo del espectador. Es a través de la estimulación de los sentidos que Rothko llega a producir en nosotros ese sentimiento religioso. La obra en sí, con su tamaño, con su calidez, con su cualidad táctil y sus límites sugerentemente nublados, envuelve al espectador como quien envuelve un cuerpo en seda, lana, o niebla.

El cuadro *Untitled -Plum, Orange, Yellow (Sin título, Guinda, Naranja, Amarillo)*, perteneciente a la colección del Museo Tamayo, reúne todas estas características. De 1947, la obra corresponde a una etapa crucial de la carrera de Rothko, pues supuestamente es en estas fechas cuando comienza a restringir sus composiciones a varias áreas rectangulares de color que más tarde darán lugar al Rothko clásico de las dos manchas horizontales. Rothko solía insistir, además, en colocar sus obras muy cerca del suelo, así que esta obra, de 173.5 x 107 cm se adaptaría perfectamente al formato humano, cubriendo o encerrando el cuerpo del espectador en ella.

order to understand where those lakes of color come from, what those fine mists float over, what those virgin silks envelop, we must bear in mind that all of this originated in a nude body before we start to say, again, that Rothko's painting was *religious*.

With this I am trying to say that perhaps the mystical experience that Rothko wanted us to share was earthlier than the terms "abstraction" or "religion" would lead us to believe, and that, perhaps, "revelations" belong to the universe of the sensory, the sensual. In fact, his work makes an effort to shelter, to envelop us. In most cases, the paintings are large format, and their colors are warm: both the format and the color palette could be described as welcoming—yellows, oranges, reds, and pinks softly applied to the canvas, with a soft brushstroke. His work is addressed to the spectator's body. It is by stimulating the senses that Rothko manages to produce that religious feeling in us. The work in itself, with its size, its warmth, its tactile quality, and its suggestively cloudy outlines, envelop the spectator as one might wrap a body in silk, in wool, or in fog.

The work *Untitled - Plum, Orange, Yellow*, which belongs to Museo Tamayo's permanent collection, has all these characteristics. Being from 1947, it belongs to a crucial stage in Rothko's career, since it was supposedly at this time when he began to restrict his compositions to several colored rectangular areas, which would later lead to the classic Rothko of two horizontal rectangles of color. Rothko used to insist, besides, in placing his works very close to the ground, so this painting, 173.5 x 107 cm, would adapt perfectly to a human format, covering or locking the spectators body in it.

Rothko admitted that he painted large paintings because they drew the spectator into them. We are dealing with an offer we cannot refuse—with an effect or influx that the work inevitably exerts upon us by a

Rothko admitía que pintaba cuadros grandes porque arrastraban al espectador hacia su interior. Se trata de hacernos una oferta que no podemos rechazar, y del influjo que la obra ejerce inevitablemente sobre nosotros mediante una acción intimidatoria y muy física: la de arrastrarnos hacia sí. Como una marea. Como una nube que súbitamente nos envuelve. Quizás por eso su pintura suba y se desborde con sutilidad por los bordes del lienzo.

Pero para lograr esto Rothko no usaba un lenguaje simbólico: no aplicaba naranja cuando quería transmitir una cosa, o morado para esta otra. A Rothko no le interesaban los valores formales de composición cromática. "No soy un pintor abstracto. No me interesan las relaciones de colores, formas, o cosas por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales... la tragedia, el éxtasis, el destino... y el hecho de que muchas personas se desmoronen y lloren ante mis pinturas demuestra que comunico las emociones humanas más elementales".⁴

Creo que todo esto confirma en gran medida que en la idea general que podemos tener de la obra de Rothko faltan elementos muy importantes: elementos sensoriales, sensuales. La obra se dirige a nuestros cuerpos, y de una forma tan física, que el encuentro nos puede sorprender desprevenidos. Envueltos en nuestro Rothko, sumidos en su nube, la marea sube, y nos desbordamos un poco por los ojos. Lloramos de emoción, y las emociones no son necesariamente penas.

Es cierto que algunas de sus obras nos arrastran hacia un sentimiento más trágico de la existencia, como tal vez sea el caso de *Sin título* (1968) otra obra de la colección del Museo Tamayo que luce con la oscuridad cromática de sus últimos años. Pero Rothko no sólo hace referencia a la tragedia o sentimiento trágico. Él dice "tragedia, éxtasis, destino" y, sin embargo, por algún motivo el éxtasis ha sido mayormente obviado de la interpretación de su

very intimidating and physical action: that of dragging us toward it. Like a tide. Like a cloud that suddenly envelops us. Perhaps that is why the tide of his paintings rises and subtly spills over the edges of the canvas.

But to do this Rothko did not use a symbolic language: he did not use orange to transmit one thing, or purple to transmit another. Rothko was not interested in the formal values of chromatic composition. "I'm not an abstract artist. I'm not interested in the relations between colors, forms, or such things. I'm only interested in expressing the most elemental human emotions. . . . tragedy, ecstasy, fate. . . . and the fact that many people collapse and cry before my paintings shows that I do communicate the most elemental human emotions"⁴

I believe all this, to a great extent, confirms that there are some very important elements missing from our overall appreciation of Rothko's work: sensorial, sensual ones. The work is addressed to our bodies, and in such a physical way, that the encounter can catch us by surprise. Wrapped in our *Rothko*, sunken into his cloud, the tide rises and we overflow a little through our eyes. We weep from feeling, and feeling is not necessarily tragic.

It's true that some of his works drag us toward a more tragic sense of existence, as might be the case of *Untitled* (1944), other work that belongs to Museo Tamayo's collection which already shows the darkness of palette that characterizes his final years. But Rothko does not only refer to the tragic or tragic feeling. He says "tragedy, ecstasy, fate" and, however, for some reason, ecstasy has been mostly forgotten in the interpretation of his work, whereas the tragic, abstract, and religious interpretations have gained the foreground.

Perhaps saying that under these clouds of color was that nude model is take things a little too far, but I would not resist finishing by illustrating this more

obra, mientras que se ha favorecido el protagonismo de la interpretación tanto trágica como abstracta o religiosa.

Quizás decir que debajo de estas nubes de color estaba esa modelo desnuda sea llevarlo un poco lejos, pero yo no me resisto a terminar ilustrando este aspecto más carnal de la obra de Rothko con una escena de *Las Metamorfosis* de Ovidio: "Júpiter, entonces, cubrió la tierra de una suave y dorada neblina, y gozó de la ninfa con una naturalidad pasmosa"⁵

1. E. B. Breslin, James: *Mark Rothko: A biography*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998. Capítulo 8.

2. Antes de mudarse a Nueva York Rothko estudió historia, matemáticas, física, biología, economía, filosofía, y psicología en la Universidad de Yale University, pues su intención inicial era ser hacerse ingeniero o abogado.

3. De Kooning, Elaine: *Art News Annual 27*, 1958, en E. B. Breslin, James: *Mark Rothko: A biography*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998. Capítulo 8.

4. Rodman, Seiden: "Interview with Mark Rothko", en AAVV: *Mark Rothko: Paredes de luz*. Catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim de Bilbao, 8 de junio-24 de octubre, 2004. Bilbao, 2004, 93.

5. La ninfa es Io. Ovidio Nasón, Publio: *Metamorfosis*, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1982, 30

fleshly aspect of Rothko's work, with a scene from Ovid's *Metamorphosis*: "Jupiter, then, covered the earth in a soft, golden fog, and enjoyed the girl with stunning naturalness."⁵

Translated by Alan Page

1. E. B. Breslin, James: *Mark Rothko: A biography*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998. Chapter 8.

2. Before moving to New York, Rothko studied history, mathematics, physics, biology, economics, philosophy, and psychology, at Yale University, since his initial intention was to become a lawyer or engineer.

3. De Kooning, Elaine: *Art News Annual 27*, 1958, en E. B. Breslin, James: *Mark Rothko: A biography*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998. Chapter 8.

4. Rodman, Seiden: "Interview with Mark Rothko", en AAVV: *Mark Rothko: Paredes de luz*. Catalogue of the exhibition at the Guggenheim Bilbao, June 8 – October 24, 2004. Bilbao, 2004, 93.

5. The nymph is Io. Ovidio Nasón, Publio: *Metamorphosis*, Madrid, Austral Collection, Espasa-Calpe, 1982, 30.

Hotel Palenque está en otro lugar: sobre el Hotel Palenque de Jonathan Monk

Pablo León de la Barra

En 2010, el artista británico Jonathan Monk y la Galería Casey Kaplan de Nueva York donaron al acervo del Museo Tamayo la obra Colour Reversal Nonsite with Ensuite Bathroom (2009). La pieza se basa en el letrero del Hotel Palenque, inmueble que fue objeto de la investigación llevada a cabo por Robert Smithson y que el artista americano presentó con su serie de 31 diapositivas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Utah (Hotel Palenque, 1969-1972). En el siguiente artículo, Pablo León de la Barra describe el camino que llevó a Smithson hasta Chiapas, la relación que la pieza de Monk establece con dicho viaje, y la propia travesía de León de la Barra para conocer la pieza de Smithson. Colour Reversal Nonsite with Ensuite Bathroom fue exhibida en México en la exposición The Traveling Show, curada por Adriano Pedrosa para La Colección Jumex, y exhibida del 14 de abril al 5 de septiembre de 2010.

“La existencia de la mayoría de estas ruinas era completamente desconocida a los habitantes de la capital; pocas habían sido visitadas jamás por hombres blancos; estaban desoladas y cubiertas con árboles. Durante un breve espacio de tiempo, la quietud que reinaba alrededor de ellas fue interrumpida, y luego fueron nuevamente abandonadas a la soledad y el silencio.”

John L. Stephens, *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, 1841¹

Hotel Palenque is Elsewhere: about Jonathan Monk's Hotel Palenque

Pablo León de la Barra

In 2010, British artist Jonathan Monk and New York's Casey Kaplan Gallery donated the piece Color Reversal Nonsite with Ensuite Bathroom (2009) to the Museo Tamayo's collection. The piece is inspired in the signage of the Hotel Palenque—a building that was the object of the research that American artist Robert Smithson carried out and presented in a series of thirty-one slides at the Architecture Faculty of the University of Utah (Hotel Palenque, 1969–1972). In the following article, Pablo León de la Barra describes Smithson's trip to Chiapas, the relationship that Monk's piece establishes with this trip, and his own journey to see Smithson's piece. Color Reversal Nonsite with Ensuite Bathroom was shown in Mexico in The Traveling Show, curated by Adriano Pedrosa for the Colección Jumex (April 14–September 5, 2010).

“The existence of most of these ruins was entirely unknown to the residents of the capital;—but few had ever been visited by white inhabitants;— they were desolate, and overgrown with trees. For a brief space the stillness that reigned around them was broken, and they were again left to solitude and silence.”

John L. Stephens, *Incidents of Travel in Yucatán*, 1843¹

“This is also in front of the new part of the motel structure— it's both a motel and a hotel I guess, it's hard to tell the difference between a motel and a hotel when you come to a

Vista actual del *Hotel Palenque*
Cortesía Pablo León de la Barra



“Esto también está en frente de la parte nueva de la estructura del motel, me parece que es un motel y un hotel, es difícil establecer la diferencia entre un motel y un hotel cuando vienes a un edificio como éste. Parece que se entrelazan uno con otro, y se pierden entre ellos, y se anulan entre sí, por lo que no existe posibilidad o conocimiento de dónde estás.”

Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969²

En 1969 Robert Smithson acompañado de su esposa Nancy Holt y la galerista Virginia Dwan hizo un viaje por Yucatán. Durante su marcha realizó la obra *Incidentes de viaje-Espejo en el Yucatán*,³ cuyo título está inspirado en *Incidentes de viaje en Yucatán*⁴ una publicación ilustrada sobre el viaje emprendido por John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood (1841-1842), donde registraron por primera vez las ruinas mayas existentes en Yucatán y Centroamérica. *Incidentes de Viaje-Espejo...* es una obra de Land Art de Smithson, en la cual coloca 12 espejos de 30 x 30 cm en 9 diferentes puntos del paisaje yucateco y los registra fotográficamente. La obra existe como documentación: un texto, el registro fotográfico y el mapa marcado con el lugar de las dislocaciones. En realidad la

Vista actual del *Hotel Palenque*
Cortesía Pablo León de la Barra



structure like this. They seem to intertwine with each other, and lose each other and cancel each other out, so that there is no possibility of knowing where you are.”

Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969²

In 1969, Robert Smithson traveled to the Yucatan, accompanied by his wife, Nancy Holt, and gallerist Virginia Dwan. During the trip, he made the work *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, whose title was inspired in *Incidents of Travel in Yucatan*,³ an illustrated publication about the voyage undertaken by John Lloyd Stephens and Frederick Catherwood (1841–1842), who were the first to document the Maya ruins of the Yucatan peninsula and Central America. *Incidents of Mirror-Travel*. . . is a land-art piece in which Smithson placed twelve 30 x 30 cm mirrors at nine different sites in the Yucatan’s landscape and documented them in photographs. The piece exists as documentation, including a text, photographic record and map indicating the sites of the “dislocations.” Indeed, the piece only exists in reflected space—in the space created between site, mirror, camera and reflection. “If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory-traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were

obra existe solamente en el espacio reflejado; en el espacio creado entre lugar, espejo, cámara y reflejo: "Si usted visita estos sitios (una dudosa probabilidad), encontrará nada más que huellas de memoria pues los desplazamientos-espejo fueron dismantelados inmediatamente después de ser fotografiados. Los espejos están en algún lugar de Nueva York. La luz reflejada ha sido borrada. Los recuerdos son sólo números en un mapa, memorias vacantes constelando los terrenos intangibles en proximidades suprimidas. Es la dimensión de la ausencia la que queda por ser encontrada. El color expurgado lo que queda por ser visto. Las voces ficticias de los tótems han agotado sus argumentos. Yucatán está en otro lugar."⁵

En el mismo viaje, Smithson y Holt visitaron las ruinas y la ciudad de Palenque en Chiapas. Ahí se hospedaron en el hoy mítico (gracias a Smithson) Hotel Palenque, donde Smithson realizó una serie de fotografías del hotel. La construcción le intrigó más que las ruinas mayas reconstruidas para turistas que originalmente se disponían a visitarlas. En 1972 en una conferencia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Utah, en Salt Lake donde había hecho su gran proyecto *Spiral Jetty*, Smithson presentó a los alumnos las imágenes del Hotel Palenque. La conferencia fue grabada y resultó ser algo entre una charla académica, una muestra irónica de fotografías de viaje, y un performance. Smithson utilizó el estado del hotel, entre construcción y ruina, para introducir y explorar una serie de conceptos que le interesaban: entropía, de-arquitecturización, de-diferenciación, ruinas en reversa, "broken look", barroco maya; el construir sin planos, la falta de un centro, la ausencia de rumbo y dirección, entrelazamientos y sobre-posiciones. El hotel desafiaba el racionalismo occidental, al ser una especie de autogénesis tropical "...sólo creció como una especie de vegetación tropical, una especie geológica de México; la maravilla hecha por el hombre"⁶. De igual manera Smithson hace

photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased. Remembrances are but numbers on a map, vacant memories constellating the intangible terrains in deleted vicinities. It is the dimension of absence that remains to be found. The expunged color that remains to be seen. The fictive voices of the totems have exhausted their arguments. Yucatan is elsewhere.⁴

On the same trip, Smithson and Holt visited the ruins and town of Palenque in Chiapas. There they stayed at the now mythical (thanks to Smithson) Hotel Palenque, where Smithson made a series of photographs. The building intrigued him more than the Maya ruins reconstructed for tourists that they had originally planned to visit. In 1972 at a conference at the Faculty of Architecture of the University of Utah, in Salt Lake where he had made his large-scale *Spiral Jetty*, Smithson showed students the Hotel Palenque pictures. The conference was taped and turned out to be a mixture of academic talk, ironic show of travel pictures, and performance. Smithson used the hotel's state, half-construction and half-ruin, to introduce and explore a series of concepts that interested him: entropy, "de-architecturization," de-differentiation, ruins in reverse, the "broken look," Maya baroque, building without plans, the lack of a center, the absence of direction, intertwining and superimpositions. The hotel defies western rationalism given that "...it just grew up sort of like a tropical growth, a sort of Mexican geologic, man-made wonder."⁵ Smithson also made sometimes ironic analogies between what he found at the hotel and the work of various artists: "I feel that these tiles are much more interesting than most of the paintings being done in New York City right now, showing far more imagination."⁶ Some half-destroyed floors reminded him of Piranesi's drawings, the texture of a door reminded him of Jasper Johns, and a set of half-open doors, of Marcel Duchamp. Moreover, the pictures and the conference contained unmentioned analogies to the work of artists from

analogías, a veces irónicas, entre lo que encuentra en el hotel y la obra de diferentes artistas: "Siento que los mosaicos del piso son más interesantes que casi todas las pinturas que se están haciendo ahora en Nueva York, aquí se ve mucho más imaginación".⁷ Unas lozas semidestruidas le recuerdan los dibujos de Piranesi; la textura de una puerta le remite a Jasper Johns, y unas puertas entre abiertas, a Marcel Duchamp. Asimismo, en las imágenes y la conferencia existen analogías no mencionadas en relación con el trabajo de artistas de su generación: Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Gordon Matta Clark, entre otros. ¡Como si todo el arte que se produce en Nueva York ya existiera anónimamente en el Hotel Palenque, que al ser señalado por Smithson más bien se ha convertido en Museo Palenque!

Smithson murió el 20 de julio de 1973 cuando sobrevolaba la construcción de su obra *Amarillo Ramp* en Texas. No es claro si Smithson pensó en que la conferencia en Utah se exhibiera como obra, o si hubiera sido el destino final, ya que muchas de las obras de Smithson existían como registro fotográfico o como texto en publicaciones, sin existir en el espacio del museo o la galería. La obra no fue exhibida, como la conocemos hoy, formó parte de la exposición *The Epic and the Everyday*, curada por James Lingwood, en la Galería Hayward de Londres. A partir de ahí empezó a adquirir su estado de culto. En 1999 la obra *Hotel Palenque*, una proyección de 31 diapositivas de 35 mm con el sonido de la grabación de la conferencia de Smithson, fue adquirida por el Museo Guggenheim de Nueva York.

La obra del artista Jonathan Monk⁸ *Colour Reversal Nonsite with Ensuite Bathroom*, construida en México en 2009 (cuarenta años después de la visita de Smithson a Palenque), es un letrero de acero inoxidable de 240 x 250 x 130 cm, donde las letras de Hotel Palenque se encuentran boca abajo, como si fueran un reflejo inverso del letrero

Jonathan Monk
Vista de *Colour Reversal Nonsite*
with *Ensuite Bathroom*, 2009
Cortesía del artista



his generation: Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, and Gordon Matta Clark, among others. As if all the art made in New York City already existed anonymously at Hotel Palenque, which, once its features had been pointed out by Smithson, had become the Palenque Museum!

Smithson died in a plane crash on July 20, 1973, while surveying the construction of his *Amarillo Ramp* in Texas. It remains unclear whether Smithson thought that his conference in Utah should be presented as artwork, or what its ultimate fate should be, since many of Smithson's works exist as photographic records or texts in publications, but did not exist in the space of a museum or gallery. The piece was not shown, as we know it today, until 1993, when it was featured in the James Lingwood-curated show *The Epic and the Everyday* at London's Hayward Gallery. It is from then on that it began to acquire cult status. In 1999, *Hotel Palenque*, a projection of thirty-one 35 mm slides with sound from Smithson's taped conference, was purchased by the Guggenheim Museum in New York City.

original de la fotografía tomada por Smithson. En la obra de Monk, el letrero en realidad está bocabajo y de espaldas, usando la misma lógica que requiere una diapositiva para ser vista correctamente al ser proyectada en la pared, y donde tiene que ser insertada en el proyector bocabajo y volteada. El letrero de Monk está cromado y refleja su entorno, de la misma manera que los espejos del viaje a Yucatán de Smithson. El letrero también se puede mover e instalar en diferentes lugares o edificios. Para Monk, quien no conoce en persona Palenque ni el hotel del mismo nombre, el hotel es un no-lugar, y existe solamente en el imaginario, en el espacio producido entre la diapositiva, su proyección y el audio con la voz de Smithson describiendo el hotel.

De igual manera, para muchos, el *Hotel Palenque* sólo existe en la imaginación. La pieza no fue exhibida en México hasta noviembre de 2006 cuando fue expuesta en la Sala de Arte Público Siqueiros. Yo no la vi ahí, aunque tengo mucha curiosidad de la reacción del público al ver y escuchar la obra de Smithson. Jennifer Teets, curadora de la SAPS en ese momento, me sugirió echar un vistazo al libro de visitas durante la exposición para leer los comentarios. Me los imagino un poco, en un país en continua tensión entre una deseada modernidad y un presente que se derrumba cada día, el edificio como el que presenta Smithson es cosa de todos los días.

La primera vez que supe de la existencia del *Hotel Palenque* fue en 1997, cuando estudiaba en Londres encontré en la biblioteca de la Universidad una revista con un texto de Philip Ursprung,⁹ que hablaba sobre el hotel de Smithson. Poco después encontré la publicación *Parkett* que contiene la transcripción de la conferencia de Smithson y un texto de Neville Wakefield sobre la obra de *Hotel Palenque*.¹⁰ Por mucho tiempo perseguí la obra intentando verla. En 2002 viajé a Leeds, al Instituto Henry Moore, donde en la exposición *The Object Sculpture* curada por Tobias Rehberger,

Jonathan Monk's⁷ piece *Color Reversal Nonsite with Ensuite Bathroom*, built in Mexico in 2009 (forty years after Smithson's trip to Palenque) is a stainless-steel sign (240 x 250 x 130 cm) in which the letters of "Hotel Palenque" appear upside-down, as if they were an inverted reflection of the original sign in Smithson's photograph. In Monk's piece, the sign is actually upside-down and backwards, following the same logic needed for a slide to be properly viewed when projected onto a wall, whereby it has to be inserted upside-down and backwards in the projector. Monk's chrome-plated sign reflects its surroundings just like the mirrors in Smithson's Yucatan trip. The sign can also be moved and installed at different sites or buildings. For Monk, who never visited the hotel or town of Palenque, this hotel is a non-place and exists only in one's imagination, in the space constructed between the slide, its projection and the audio of Smithson's voice describing the hotel.

Likewise, for many other people, Hotel Palenque only exists in their imagination. The piece was not shown in Mexico until November 2006, at the Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS). Although I didn't see it there I'm really curious about the public's reaction after seeing and listening to Smithson's piece. Jennifer Teets, the SAPS's then-curator, tells me I should take a look at the exhibition's comment book to gage the audience's opinion. I can kind of guess that, in a country in a constant state of tension between a desired modernity and a present that is crumbling on a daily basis, a building like the one Smithson shows would seem quite ordinary.

I first found out about the Hotel Palenque's existence in 1997; when I was studying in London, I found a magazine at the university library, with an article by Philip Ursprung⁸ talking about Smithson's hotel. Soon afterwards, I found the *Parkett* issue that features a transcription of Smithson's conference and a text by Neville Wakefield about the *Hotel Palenque* piece.⁹ For a long time, I tried to see the piece. In

Joëlle Tuerlinckx y Keith Wilson, incluía la obra de Hotel Palenque. Sin embargo, la obra no estaba ahí. Sobre el muro estaba tan sólo la cédula, con un texto que decía que la pieza era parte de la exposición, pero que no había sido prestada por el Guggenheim. Por fin en el verano de 2003 pude ver la obra, incluida en la exposición *The Structure of Survival* curada por Carlos Basualdo, como parte de la 50ª. Bienal de Venecia. Lamentablemente la obra no era una proyección de diapositivas, sino un video DVD con una calidad regular de audio. Finalmente, pude ver la obra en vivo en 2005 en la exposición *Open Systems* en la Tate Modern. Cuando la vi, sufrí una gran desilusión aunque conocía bien las imágenes y me sabía el texto casi de memoria. Escuchar la grabación de Smithson, con su voz burlona (el texto en sí es irónico, pero no es lo mismo que escuchar su voz), me presentó a un Smithson, gringo, condescendiente y paternalista.¹¹

Cuando visité el Hotel Palenque en 1999 se había transformado. Era más moderno. La fachada de block de concreto que aparece en las fotos de Smithson ya había sido cubierta y pintada con franjas amarillas. El hotel tenía un piso más; el interior aún era semejante; los pisos de los pasillos y algunos de los muebles eran los mismos; todavía había tortugas vivas en la fuente de la entrada; y la alberca ya había sido terminada. Al igual que cuando Smithson visitó el hotel éste seguía en construcción, y a la vez se seguía deteriorando. Como con Smithson, aún era posible hacer analogías entre el hotel mismo, y la obra de artistas contemporáneos, ahora de los noventa (Gabriel Orozco, Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo, Tobias Rehberger, entre otros). De esta manera, el hotel real seguía funcionando como un museo vivo, entrópico, en continua transformación. Cuando subí a la azotea, había un nuevo letrero anunciando el hotel, inspirado en el letrero original. Este último, registrado en las fotografías de Smithson, estaba tirado sobre la azotea. Pensé en robármelo, pero era muy grande... Aún hoy día lamento no haberlo hecho.

2002, I went to the Henry Moore Institute in Leeds where the piece was part of the exhibition *The Object Sculpture*, curated by Tobias Rehberger, Joëlle Tuerlinckx and Keith Wilson. But the piece was not there. There was only a title card on the wall, with a text that said that the piece was part of the show, but had not been lent by the Guggenheim. I was finally able to see it in the summer of 2003, in *The Structure of Survival*, curated by Carlos Basualdo as part of the 50th Venice Biennale. Unfortunately, the piece was a video instead of a slideshow, and the audio was faulty. I finally saw the actual work in 2005 at the *Open Systems* exhibition at the Tate Modern. I was very disappointed when I saw it, though I was familiar with the images and practically knew the text by heart. Listening to Smithson, with his mocking tone (the text itself is ironic, but it's not the same as listening to him), he seemed like the cliché of a *gringo*, condescending and paternalistic.¹⁰

When I visited the Hotel Palenque in 1999, it had changed—it was more modern, the concrete blocks façade that appears in Smithson's photographs had been covered and painted with yellow stripes. It had another floor. The interiors were still pretty much the same; the floor of the hallways and some of the furniture was identical; there were still live turtles in the fountain at the entrance, and the pool was finished. Just like when Smithson had visited the hotel, it was still under construction, and also still decaying. As Smithson had done, it was still possible to make analogies between the hotel and the work of contemporary artists, this time from the 1990s (Gabriel Orozco, Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo, Tobias Rehberger, etc.). Thus the real hotel kept functioning as a living, entropic museum in continual transformation. I climbed up to the roof, and saw the hotel had a new sign, inspired in the original one. The latter, documented in Smithson's photographs, was laying there, abandoned on the roof. I thought about stealing it, but it was really big. . . to this day I still regret not having taken it.

1. John L. Stephens, *Incidents of Travel in Yucatán*, Vol I, Harper & Collins, New York, 1843, p. III. Publicado en México en 1848 con traducción hecha por Justo Sierra O'Rielly, reeditado por el Fondo de Cultura Económica en 2003.

2. Robert Smithson, "Hotel Palenque," *Parkett*, núm. 43, Mar., 1995, 121.

3. Robert Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", *Artforum*, Septiembre 1969, 28-33, reimpresso en Robert Smithson: *The Collected Writings*, editado por Jack Flam, University of California Press, 119-133.

4. Stephens, *Ibid*.

5. Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", *Op. cit.* 133.

6. Smithson, "Hotel Palenque", *Op. cit.* 119.

7. Smithson, *Ibid*, 121.

8. Jonathan Monk nació en Leicester, Reino Unido, en 1969 y vive en Berlín. En 2005 durante su residencia en la Escuela Británica en Roma exhibió dos fotos originales del mítico hotel del artista Alighiero Boetti, *One Hotel* en Share Nau (Chicken Street), Kabul, Afganistán, junto con una película. Ante la imposibilidad de ir a Afganistán, Monk envió una cámara de cine de 8mm para que Mustafa Sahibzada, un afgano, filmara los lagos de Bandi a Mir, donde Boetti había pedido que depositaran sus cenizas. En 2007, en la Galería Sonia Rosso de Turín, Monk inauguró el *Lira Hotel*, llamado así por ser uno de los nombres que Boetti pensó para el *One Hotel* (otros de los nombres pensados por Boetti eran *Es Hotel*, *Ghiliim Hotel*, *Letohotel*, *El Mansour Hotel*). El *Lira Hotel* consistía en un letrero con el nombre del hotel en la fachada de la galería, y una habitación dentro de la galería donde cualquier persona se podía hospedar, a cambio de comprar una edición de una obra de Monk por el precio de una noche en un hotel normal de Turín: 70 euros. El *Hotel Palenque* de Smithson de 1969, y el *One Hotel* de Boetti, que funcionó de 1971 a aproximadamente 1978, son de periodos similares; sin embargo el de Smithson es un encuentro fortuito de un artista-turista que descubre en el hotel una síntesis de su pensamiento estético; una especie de reflejo-espejismo. Para Boetti, en cambio, el *One Hotel* fue una empresa, una casa, un estudio, un centro de producción para sus mapas bordados y, sobre todo, un escape.

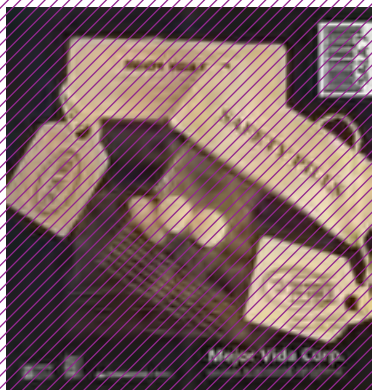
9. Philip Ursprung, "Robert Smithson's Hotel Palenque", *Daidalos*, núm. 62, Dic.1996, 148-153.

10. Neville Wakefield, "Yucatan is Elsewhere, On Robert Smithson's Hotel Palenque", *Parkett*, núm. 43, marzo 1995, 133-135.

11. Una filmación pirata de *Hotel Palenque* hecha por Alex Hubbard se puede ver en ubuweb: http://www.ubu.com/film/smithson_hotel.html

1. John L. Stephens, *Incidents of Travel in Yucatán*, Vol I, Harper & Collins, New York, 1843, p. III.
2. Robert Smithson, "Hotel Palenque" in *Parkett* #43, March 1995, 121.
3. *Artforum*, September 1969, 28–33, reprinted in *Robert Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, University of California Press, 119–133.
4. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, 133.
5. Smithson, *Hotel Palenque*, 119.
6. *Ibid*, 121.
7. Jonathan Monk was born in Leicester, UK, in 1969 and lives in Berlin. In 2005, during his residency at the British School in Rome, he exhibited two original photographs of artist Alighiero Boetti's mythical *One Hotel* on Share Nau (Chicken Street) in Kabul, Afghanistan, along with a film. Since he could not go to Afghanistan himself, Monk sent an 8 mm film camera to Mustafa Sahibzada so he could film the lakes of Bandi a Mir, where Boetti had asked his ashes to be scattered. In 2007, Monk opened Lira Hotel at the Sonia Rosso Gallery in Turin, borrowing one of the names Boetti had considered for One Hotel (other names Boetti had contemplated were *Es Hotel*, *Ghilim Hotel*, *Letohotel*, and *El Mansour Hotel*). *Lira Hotel* consisted of a sign with the name of the hotel on the gallery's façade, and a room inside the gallery where anyone could stay by purchasing a limited-edition piece by Monk for 70 euros—the price of one night's stay at an average hotel in Turin. Smithson's *Hotel Palenque* (1969) is from approximately the same period as Boetti's *One Hotel*, which was open from 1971 to around 1978; however, Smithson's piece is about the fortuitous encounter of an artist-tourist, who finds a synthesis—a kind of reflection-mirage—of his aesthetic concepts in a hotel. In turn, Boetti's *One Hotel* was a business, a home, a studio, a workshop for his embroidered maps and, above all, a place to escape to.
8. Philip Ursprung, "Robert Smithson's Hotel Palenque," *Daidalos* #62, December 1996, 148–153.
9. Neville Wakefield, "Yucatan is Elsewhere, on Robert Smithson's Hotel Palenque," *Parkett*, #43, March 1995, 133–135.
10. A pirate video document of Hotel Palenque made by Alex Hubbard can be seen at http://www.ubu.com/film/smithson_hotel.html

AYER



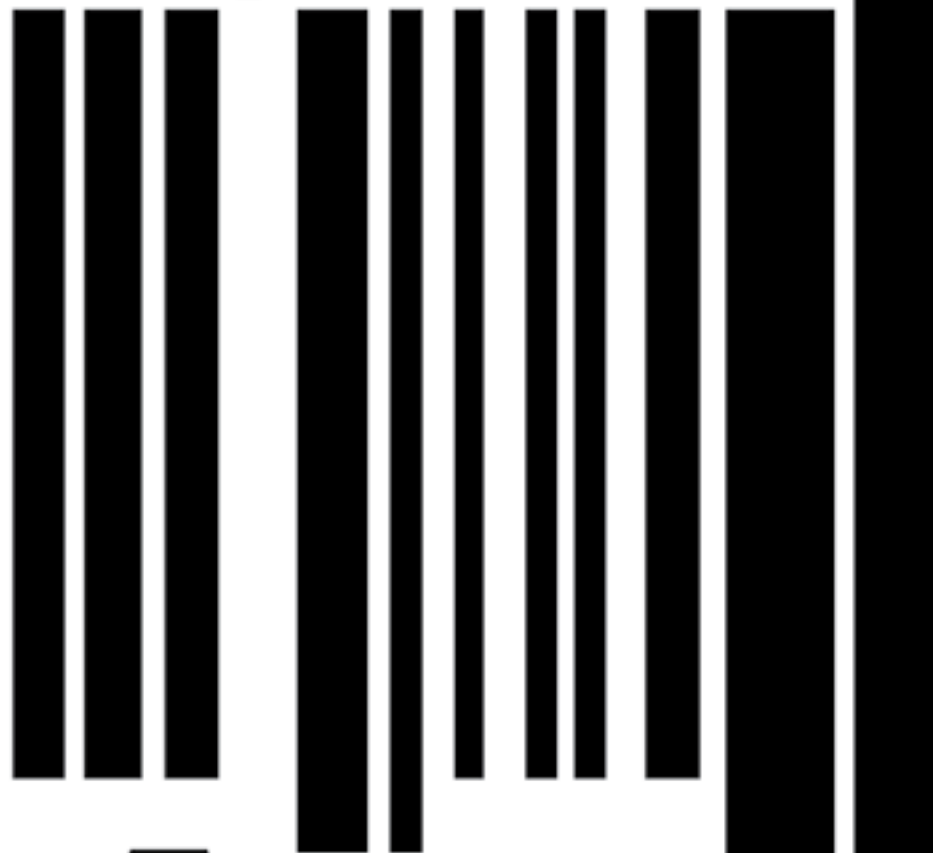


YESTERDAY

Proyectos Con

SAL

contemporáneos



.A 7

Introducción

Javier Rivero

Desde su inauguración en 1981, el Museo Tamayo se concibió como una institución que acercara las expresiones artísticas más importantes del mundo a la audiencia de México. En sus treinta años de existencia, incontables inquietudes, artistas, propuestas e imaginarios han encontrado entre sus paredes una voz y un albergue. Esta sección tiene como objetivo revisar el pasado del museo con el fin de contribuir a la construcción de su identidad actual; un análisis de su pasado con miras al futuro.

Al apreciar la historia del Museo Tamayo saltan a la vista ciertos momentos en que su paradigma se vio redefinido. Entre esos momentos destaca Sala 7. La implantación de un programa para la exhibición de arte contemporáneo internacional surgió como una idea de la curadora Taiyana Pimentel¹ como respuesta a las inquietudes artísticas no sólo de México sino de todo el mundo. De 1999 a 2001, Sala 7 exhibió a siete artistas internacionales. Si bien tuvo una duración de dos años, el proyecto aparece en retrospectiva como un parteaguas en la identidad del museo, como el momento en que

irreversiblemente cambió de dirección. Sala 7 se traduce como un antes y un después.

Cuando se decidió visitar Sala 7 en forma de un proyecto editorial, la entonces directora del Museo Tamayo, Sofía Hernández, concibió un artículo uniforme, con los datos más puntuales y las imágenes más ilustrativas. El resultado, sin embargo, fue algo completamente distinto. Al mirar hacia atrás en busca de datos concretos salió a la luz la información que sólo puede ser descrita como "la historia de nuestro museo". Desde todo tipo de archivero imaginable surgieron dibujos, notas, faxes, memos, contratos y presupuestos. Al indagar sobre los artistas que participaron en Sala 7 para que comentaran en un par de oraciones su exposición, el equipo editorial se encontró con reacciones muy distintas. Mientras que algunos prefirieron dirigirnos hacia cierto archivo en particular, otros sintieron la necesidad de ahondar en el significado de su trabajo en Sala 7 mediante un testimonio o, como en el caso de Miguel Calderón y Minerva Cuevas, con una entrevista. En las siguientes páginas el lector se encontrará con el resultado

Introduction

Javier Rivero

Since its opening in 1981, the Museo Tamayo was conceived as an institution that presented outstanding international art to Mexican audiences. Over its almost thirty years of existence, countless issues, artists, projects and imaginations have found in it a platform and a shelter. The goal of this section of the magazine is to revisit the museum's past in order to contribute to the construction of its current identity—an analysis of the past looking towards the future.

Looking at the history of the Museo Tamayo, certain moments stand out—Sala 7 among them—when it underwent a paradigm shift. The implementation of an international contemporary art exhibition program was conceived by curator Taiyana Pimentel¹ as a response to current issues in the arts in Mexico and the rest of the world. From 1999 to 2001, Sala 7 showed seven international artists. Though the project only lasted two years, it was in retrospect a turning point in the museum's identity—a moment at which it irreversibly changed directions, establishing a clear "before and after" Sala 7.

When we decided to revisit Sala 7 for the magazine, the Museo Tamayo's director at the time, Sofía Hernández,

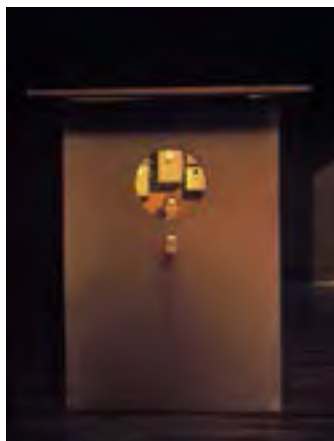
conceived the project as a single article containing the most important facts and most illustrative images. The results, however, turned out to be something entirely different. While looking back and searching for specific information, what can only be described as "the history of our museum" came to light. From every sort of imaginable file emerged drawings, notes, faxes, memos, contracts and budgets. Contacting the artists who had participated in Sala 7 to ask them to briefly comment on their show, the editorial team came across a wide range of reactions. While some pointed us towards particular documents, others felt the need to explain the meaning of their work in Sala 7 in a personal account or, in the cases of Miguel Calderón and Minerva Cuevas, in interviews. In what follows, readers will find the results of several months of documentary research. It is not a uniform article but rather documents, anecdotes and images that conform, as we had originally thought, the history of the Museo Tamayo.

From the outset, Taiyana Pimentel conceived Sala 7 as an alternative space to exhibit the work of emerging artists whose projects were the most innovative

de varios meses de investigación documental. No se trata de un artículo uniforme sino de los papeles, las anécdotas y las imágenes que conforman, como ya lo adivinábamos desde el principio, la historia del Museo Tamayo.

Desde su origen, Taiyana Pimentel conceptualizó Sala 7 como un espacio alternativo para exhibir a artistas jóvenes cuyas propuestas representarían las manifestaciones más innovadoras en el ámbito internacional. Los artistas elegidos fueron Miguel Calderón, Santiago Sierra, Ernesto Pujol, Juan Maidagan, Dolores Zinny, Minerva Cuevas, Quisqueya Henríquez, Rosana Palazyan y Javier Téllez. Si bien esta lista de nombres puede sonar como una enumeración de algunos de los artistas más importantes del mundo, hay que recordar que en esa época eran más bien jóvenes al margen de los museos. Sala 7 fue para varios de ellos la primera oportunidad de colaborar con una institución de tal jerarquía. La renovación conceptual de un espacio como el Museo Tamayo no supone solamente una evolución interna sino también una evolución de toda la identidad cultural de un país.

Por último, quisiera agradecer la colaboración de aquellas personas que hicieron posible este proyecto. Sin la ayuda de Taiyana Pimentel esta retrospectiva jamás se hubiera podido



Proyecto de Javier Téllez
Cortesía de Serge Ziegler Galerie, Zúrich

realizar, fue gracias a sus archivos y a su destreza como detective que las siguientes páginas lograron producirse. La participación de todos los artistas fue clave en la realización de esta sección y me gustaría especialmente agradecerle a Miguel y a Minerva su entusiasmo y cercanía.

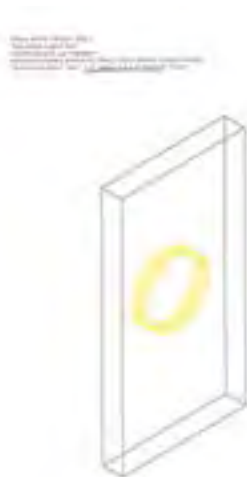
1. Actualmente, directora de la Sala de Arte Público Siqueiros, de la red nacional de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes.

on the international scene. The artists selected were Miguel Calderón, Santiago Sierra, Ernesto Pujol, Juan Maidagan, Dolores Zinny, Minerva Cuevas, Quisqueya Henríquez, Rosana Palazyán and Javier Téllez. If this seems like a list of some of the world's most important artists, we should recall that at the time they were emerging artists whose work had not yet been exhibited in museums. For many of them, Sala 7 was their first opportunity of collaborating with an institution of this kind. The conceptual renewal of a space like the Museo Tamayo does not only entail an internal evolution, but also the broader evolution of the cultural identity of a country.

I would like to thank everyone who made this project possible. Without Taiyana Pimentel's help, this retrospective could not have taken place, as it was thanks to her archives and detective skills that the following pages came into existence. The participation of all the artists was key to the writing of this section, and I would especially like to thank Miguel Calderón and Minerva Cuevas for their enthusiasm and kindness.

Translated by Richard Moszka

1. Director of the Sala de Arte Público Siqueiros, which forms part of the Instituto Nacional de Bellas Artes network of museums.



Boceto. Proyecto de Dolores Zinny y Juan Maidagan
Cortesía de los artistas

Statement / Sala 7

Taiyana Pimentel

La creación de Sala 7 es un proyecto que nace de las actuales necesidades comunicativas y culturales de los museos. Históricamente el Museo Rufino Tamayo ha dedicado su labor profesional a la investigación y exhibición de los artistas representativos del saber universal moderno y contemporáneo, y de aquellos portadores de nuestro saber y nuestras tradiciones. Esta política se ha visto reafirmada en la constante búsqueda y análisis de la obra del pintor que da nombre a la institución, Rufino Tamayo.

El propósito de nuestro proyecto es crear un diálogo abierto entre los discursos culturales que se han asentado definitivamente en la historia de las artes plásticas y los que están conformándolo en nuestros tiempos. Es decir, intentar discursar entre la modernidad o contemporaneidad que fue y la que vendrá; tender un eje entre los saberes moderno —que también fueron contemporáneos— y los actuales, posmodernos.

Para ello hemos pensado en la alternancia entre las salas expositivas que atesoran las

muestras representativas de la institución y un pequeño recinto del museo que albergue una muestra bimensual de nuestros contemporáneos. Dicha alternancia nos permitiría crear una continuidad en las problemáticas de la historia del arte así como convocar a la discusión crítica de nuestras culturas, de las construcciones que hemos realizado en torno de ellas, desde nuestros espacios institucionales y de los nacientes antagonismos generacionales.

Objetivos

- Crear un espacio expositivo para jóvenes creadores cuyos discursos plásticos resulten paradigmas de la contemporaneidad cultural.
- Exhibir a aquellos creadores que resultan representativos de las principales problemáticas en el desarrollo de las artes plásticas. Es decir, que sus obras estén en diálogo con las nuevas tendencias filosóficas, culturales y plásticas, y con la sociedad contemporánea.
- Enfocarnos a la representación de los diversos medios y no pretender hacer

Statement / Sala 7

Taiyana Pimentel

The creation of Sala 7 is a project based on the current needs of museums in terms of communications and culture. Historically, the Museo Rufino Tamayo's program has focused on researching and exhibiting artists who are representative of universal modern and contemporary culture and of our body of knowledge and our traditions. This policy has been complemented by the museum's continual research and analysis of the work of the painter who lends the institution its name, Rufino Tamayo.

The aim of our project is to establish an open-ended dialogue between cultural discourses that have had a definitive impact on the history of visual art, and those that are shaping it today. In other words, we are attempting to present a discourse between past and future modernity or contemporariness, building a bridge between modern knowledge—that was also once contemporary—and current, postmodern knowledge.

To this end, we aim to set up an interrelation between the exhibition galleries that shelter the institution's representative works, and a small gallery in the museum that would

house two-month-long shows by contemporary artists. This correlation would allow us to establish continuity in art historical issues and to also foster a critical discussion of our cultures and their surrounding constructions, from the point of view of our institutional spaces and nascent inter-generational antagonisms.

Goals

- Setting up an exhibition space for emerging artists whose practice is paradigmatic of contemporary cultural concerns.
- Exhibiting artists whose work is representative of the main issues in the changing scene of the visual arts—i.e. whose work establishes a dialogue with new philosophical, cultural and artistic tendencies as well as with contemporary society.
- Taking into account a wide range of media without excluding any specific materials or techniques. Thus, we are interested in exhibiting any and all forms of artistic expression—painting, drawing, printmaking,

exclusiones entre materiales, técnicas o soportes. Así, estaríamos interesados en exhibir cualquier manifestación del arte: pintura, dibujo, grabado, fotografía, instalación, video o arte objeto; siempre que éstas respondan a los privilegios de nuestros años. No forzaríamos representaciones equitativas pues cada época elige sus instrumentales como parte de su discurso cultural y, es claro, que los contemporáneos han decidido lanzarse sobre nuestro nuevo medio: la televisión, el video, la fotografía instalada, el residuo, y también por la tela.

Dado el reducido programa anual, hemos preferido centrar el proyecto en artistas de origen latinoamericano que vivan dentro o fuera del área o a aquellos de origen foráneo que desarrollen su obra en relación con nuestro contexto. Ello no pretende excluir a creadores de otros continentes, sólo quedarían postergados a etapas posteriores del proyecto.

Por el momento hemos seleccionado el área latinoamericana, pues permitiría traer al recinto del Museo una de las más candentes discusiones de la contemporaneidad: nuestros críticos y curadores se encuentran insertos en una profunda discusión sobre lo ontológico en el arte de Latinoamérica y su relación con occidente en tanto occidente que somos. Por otra parte, pretendemos exhibir la condición

latinoamericana de nuestro país, pero sobre todo insertarnos en la profunda discusión que se está llevando a cabo entre el neomexicanismo y las corrientes contemporáneas, entre nuestras vanguardias, sus vigencias y sus negaciones.

Latinoamérica, además, porque debemos incorporarnos al proceso de revisión crítico y museográfico en que se encuentran las tendencias conceptualistas y minimalistas que se desarrollaron en nuestro continente en los años sesenta y setenta. Ello permitiría crear paneles de discusión que involucren las diferentes esferas culturales inmersas en dicha discusión: la academia, museos, curadores, investigadores de la cultura y a los propios artistas. En ese mismo sentido, continuaríamos el eje de discusión que han sentado instituciones como el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el Centro Cultural Arte Contemporáneo, la Bienal de La Habana, la Bienal de Sao Paulo; y recientemente extendido hacia zonas latinizadas de Estados Unidos: el Museo del Barrio de Nueva York, el New Museum of Contemporary Art, y algunas instituciones en San Diego como InSite Evento de Frontera México-Estados Unidos. Latinoamérica significaría, también, abordar una categoría histórica con especificidades por países, épocas y hasta ciudades;

photography, installation, video or sculpture—insofar as they respond to current concerns. However, we do not pretend to represent all disciplines equitably, since each period selects its forms of expression as part of its cultural discourse, and it is clear that our contemporaries have chosen to exploit new media—television, video, photographic installation, recovered waste materials—as well as canvas.

Due to the limitations of a one-year program, we chose to focus the project on native Latin American artists living either in the region or abroad, and foreigners whose practice relates to our context. We do not wish to exclude artists from other continents, but their involvement will have to be postponed to subsequent phases of the project.

At this time, we have decided to center on the Latin American region as it allows us to involve the museum in one of the most topical discussions concerning contemporary aesthetics: our critics and curators are absorbed in a deep-reaching discussion about ontological aspects of Latin American art and its relation to the West as an intrinsic part of the West. We will also attempt to reveal our country's Latin American condition, but most importantly, we wish to join the serious ongoing discussion confronting neo-Mexicanism with contemporary tendencies, our avant-garde movements and their topicality and oversights.

Furthermore, we decided to focus on Latin America because we need to take part in the process of critical revision of the conceptual and minimal tendencies that emerged in our region in the 1960s and 1970s. We aim to organize panels that include representatives of the various cultural spheres immersed in this discussion: academia, museums, curators, cultural researchers and, of course, artists. In this sense, we would follow the line of discussion introduced by institutions such as the UNAM's Instituto de Investigaciones Estéticas, the Centro Cultural Arte Contemporáneo, the Havana and Sao Paulo Biennales, and recently extended to Latinized areas of the US—the Museo del Barrio and the New Museum of Contemporary Art in New York City, and institutions in San Diego such as InSite (on the Mexico-US border). Focusing on Latin America would also mean dealing with a historical category that takes into account the specificities of each country, period and even city—a geographic center with its own cultural timeline.

Contemporary Art in Latin America

Something quite unexpected has occurred in contemporary art at the dawn of the twenty-first century. The revival and reappraisal of conceptual and minimal tendencies from the 1960s and 70s has again become a topic of

un centro geográfico con un devenir cultural emparentado.

El arte contemporáneo en América Latina

A las puertas del siglo XX ha ocurrido en el arte contemporáneo algo inesperado. El retorno y la revalorización de las corrientes conceptualistas y minimalistas de los años sesenta y setenta han regresado a la discusión cultural en ese afán revisionista iniciado desde bien entrados los ochenta. El problema para Latinoamérica se presenta en dos vertientes complementarias; por un lado, se intentan reivindicar las figuras conceptualistas de esas décadas, bastante olvidadas por la crítica especializada y enterradas en la eterna diatriba de la modernidad y su afán por lo ontológico latinoamericano y, por otra parte, se crea una reacción ante las tendencias, que influidas por las teorías de la otredad, reivindicaron viejos principios modernos nacionalistas. Un ejemplo clásico está en el proceso de revisión museográfica y crítica que se lleva a cabo hoy en Brasil, materializado en la realización de sendas retrospectivas de tres de sus pilares conceptualistas. Me refiero a Lygia Clark, Helio Oiticica y Cildo Meireles. Discusión que ha devuelto a la escena contemporánea viejas rencillas

entre tradición y contemporaneidad; o identidad y memoria; son viejas discusiones que hacen de Latinoamérica una zona cultural muy precisa.

El problema se presenta hoy bajo el agotamiento de la eterna pregunta de la identidad que no puede ser olvidada. De ella nace el escepticismo irónico de ¿quiénes somos? y ¿hacia dónde vamos? Lo curioso es que este cuestionamiento ontológico surja del análisis de nosotros mismos antes que de la discusión con centros como Estados Unidos y Europa. La discusión radica en ser un cuestionamiento realizado, ahora, hacia nuestra historia del arte; o sea, hacia la construida por nuestros críticos y nuestros tiempos. No se reivindica al conceptualista Joseph Kosuth; se está reivindicando a los conceptualistas brasileños, argentinos y chilenos; al arte minimal que surgió en nuestras realidades como resultado de un abierto enfrentamiento a los viejos principios vanguardistas, y a la imagen totalitaria creada por nuestras vanguardias. Tampoco se aspira a culpar a la escuela norteamericana con sus políticas de lo correcto, su otredad y tendencias minoritarias de nuestras lecturas; éste es un proceso maduro de análisis de nuestras lecturas, de nuestros excesos. Se trata, también, de pensar en aquellos artistas, corrientes y propiedades que el mercado neoyorquino estandarizó y nos heredó como lo legítimamente mexicano, brasileño, cubano, etc.

cultural discussion, harking back to the revisionist impulse of the late 1980s. The issue for Latin America presents itself on two complementary fronts: on the one hand, there is an attempt to reclaim conceptual figures of yore that were forgotten to an extent by critics in the field and that were buried in the eternal discussion on modernity and its focus on Latin American ontology; and on the other hand, there is a reaction to these revisionist tendencies, which, influenced by theories of Otherness, reclaims modern nationalist principles. A classical example of this is the process of critical revision taking place today in Brazil, which has included the organization of retrospectives of the work of three artists who are viewed as pillars of Brazilian conceptualism: Lygia Clark, Helio Oiticica and Cildo Meireles. This discussion has revived old contentions pitting tradition against contemporariness, identity against memory—old disputes that make Latin America a very precise cultural zone.

The current issue presents itself as the eternal question of identity runs out of steam but cannot be forgotten. This leads to the ironic skepticism of questions like “who are we?” and “where are we going?” It remains curious that this ontological questioning is self-referential rather than based on a discussion with centers such as the US or Europe. Indeed, the debate rests

on a current reexamination of our art history—the history of art constructed by our critics in our contexts. They do not reclaim conceptual artist Joseph Kosuth; instead, they reclaim Brazilian, Chilean and Argentinean conceptual artists; they also reclaim the minimalism that emerged in our countries as a result of an open confrontation with old avant-garde principles and the totalitarian image created by our avant-garde movements. Nor do they attempt to blame the American school—with its political correction and focus on otherness and minorities—for our interpretations; this is a mature analytical process concerning our own interpretations and excesses. This is also about reconsidering those artists, movements and properties that the New York market standardized and bequeathed to us as what is legitimately Mexican, Brazilian, Cuban, etc.

In parallel, there has been a vindication of urban culture in Latin America, fundamentally fostered, in my opinion, by our centralist economies, but also by the development, strongly tied to capital, of cultural institutions. These cultural institutions include university and art-school venues, museums, galleries, cultural centers, centers for art studies, and also private foundations that spark cultural development. However, this kind of urban culture

Ha surgido, a la par, una reivindicación de la cultura urbana en América Latina. Pienso que alimentada, fundamentalmente, por el concepto centralista de nuestras economías pero, además, por el desarrollo en materia de instituciones de la cultura que surge nucleado a sus capitales. Ellas son recintos de universidades y escuelas de artes, museos, galerías, centros culturales, de estudios artísticos y también de fundaciones privadas que fomentan el desarrollo de la cultura. Pero esta cultura urbana está acompañada de un desplazamiento del ser ontológico hacia lo individual, ha regresado una cultura yoista que frente a la crisis representacional de lo nacional y lo colectivo está optando por ofrecer verdades propias, experiencias personales.

A ello —o sea, a lo individual— ha coadyuvado, además, el florecimiento de los movimientos migratorios, la legitimación de dichos proceso en Estados Unidos y Europa y el concepto del viaje como parte de la experiencia contemporánea, sea éste económico, político o propiamente cultural. Pero ése es un proceso de ida y vuelta. Los que van hacia Estados Unidos o Europa y los que vienen a América Latina y se insertan en sus discursos culturales. Este último, por cierto, no es un fenómeno desconocido para el arte universal; la diferencia radica en la ostentación que se hace de esa

calidad, el desafío con el que se enfrenta el desplazamiento y el derroche que se hace del mismo.

Y todas estas problemáticas forman parte del arte contemporáneo universal. Por ello Latinoamérica está en el eje mismo del problema, la discusión se ha desplazado de la antropología latinoamericana a la historia del arte latinoamericano. Y esto es muy importante, porque la historia del arte es también una categoría creada por las sociedades y es también un desafío histórico. Pero que nuestros artistas estén interesados por mirarla con desafío, comparando desprejuiciadamente, quiere decir que algo nuevo ocurre hoy en nuestro arte contemporáneo. Ciudad de México, 1999.

implicates the ontological being's shift towards the individual: the revival of a "self-ish" culture that—faced with a crisis of representation of the national and the collective—has decided to put forth its own individual truths and personal experiences.

This individualism has also been bolstered by increases in the flow of migrants, the legitimization of migratory processes in the US and Europe, and the concept of travel as part of contemporary experience—whether viewed from an economic, political or specifically cultural perspective. But this is a back-and-forth process involving migrants to the US or Europe as well as migrants to Latin America who insert themselves in its cultural discourses. Though this notion of travel is of course not new to universal art, certain aspects of it are unique to the present context: the fact that the quality of being a "migrant" is now displayed so conspicuously, the challenges faced by migrants, and the vast economic resources implicated in migration

All these issues are the subject matter of universal contemporary art. This is why Latin America lies at the core of the problem, while the discussion has shifted away from Latin American anthropology towards Latin American art history. And this is very important, because art history is also a category created by societies,

and also a historical challenge. But the fact that our artists are interested in examining it and challenging it, establishing points of comparison between cultural theories from an unprejudiced perspective, means that something novel is taking place today in the field of contemporary art in our region. Mexico City, 1999.

Las exposiciones

Miguel Calderón, *Joven Entusiasta* 24 junio – 26 septiembre, 1999

La primera exposición de Sala 7 marcó el contraste que este proyecto habría de tener con las obras hasta entonces exhibidas en el museo. Una puerta de garaje operada automáticamente encerraba a los espectadores en la sala, donde encontraban el video de Emma, una amiga del artista, modelando sus coches de carreras en el Autódromo Hermanos Rodríguez: seis coches, en cada uno Emma vistió un traje distinto y sus guardaespaldas posaron junto a ella. Si bien el video podía parecer un obsceno derroche de dinero, para el artista la inmensurable excentricidad de su amiga era el verdadero objeto de estudio. Mientras cuidaba la exposición, el custodio del museo escuchaba un casete de autoayuda. Cuando surgió la idea de realizar este proyecto editorial revisionista, Miguel decidió participar en una entrevista que le permitió releer una exposición en la que se involucró a nivel profesional y también de un modo profundamente íntimo. Su larga y no siempre placentera historia con el museo lo ameritaba.

The exhibitions

Miguel Calderón, *Joven Entusiasta* June 24– September 26, 1999

The first show in the Sala 7 series revealed that the project as a whole would contrast sharply with the artwork that the museum had exhibited until that time. An automatic garage door enclosed the viewers in the gallery, where they came across a video of Emma, a friend of the artist's, showing the racecars she owns, at the Hermanos Rodríguez Racetrack: six cars, with Emma wearing a different outfit for each of them, and her bodyguards posing beside her. Though some might interpret her interest in fashion as an obscene way of spending money, for the artist, this woman's incredible eccentricity was the true object of study. Meanwhile, custodians guarding the show listened to self-help tapes. When the idea came about to execute this revisionist editorial project, Calderón decided to participate in an interview that allowed him to reread a project in which he was involved on both a professional and a very personal level. He felt a need to explain his long—and not always pleasant—story with the museum.

Emma es una amiga del artista y un personaje recurrente en su trabajo. Cortesía del artista

Emma is a friend of the artist's who has been recurrently portrayed in his work.
Courtesy of the artist



Santiago Sierra, 465 personas remuneradas 18 octubre, 1999 – 8 enero, 2000

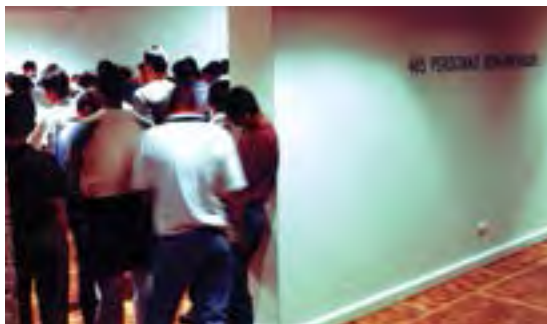
Con el objetivo de ejemplificar los mecanismos laborales, el artista contrató a una agencia de talento especializada en la subcontratación de extras para que 465 individuos abarrotaran la Sala 7 la noche de la inauguración. Los asistentes a la exposición se encontraron con una habitación en la que era imposible entrar, poblada por personas hastiadas, sin ningún interés aparente por estar ahí. A cambio de verse obligados a estar de pie durante cuatro horas, el artista remuneraba a los extras, como una representación del contrato laboral más básico. Muchos decidieron irse antes, algunos aprovecharon la oportunidad de visitar el resto de las exposiciones del museo y finalmente otros decidieron quedarse. Un maestro de secundaria llevó a su clase puesto que le habían dicho que los invitaban como espectadores. Al final sólo se les pagó a 165 personas. La inauguración se grabó y durante las siguientes semanas de la exposición el video se proyectó en la sala vacía, como documentación del contrato laboral celebrado entre artista, extras y espectadores. Cabe mencionar que una muestra de esta naturaleza performativa y aparentemente transigente fue una completa novedad para el Museo Tamayo.

Durante la inauguración del proyecto de Santiago Sierra, se grabó un video en tiempo real que se proyectó en la sala durante el resto de la exposición.

Cortesía del artista

*Santiago Sierra's project:
On opening night, a video
was taped in real time that
was then projected in the
gallery for the rest of the
show's duration.*

Courtesy of the artist





**Santiago Sierra, *465 personas remuneradas*
October 18, 1999 – January 8, 2000**

Aiming to expose the mechanisms of labor, artist Santiago Sierra approached a talent agency that specializes in hiring extras, in order to fill Sala 7 to capacity with 465 individuals the night of the opening. Visitors to the exhibition were confronted with a gallery they could not enter, filled with disgruntled-looking people who seemed uninterested in being there. The artist paid the extras to stand in the space for four hours, as a depiction of the most basic labor contract. Many of them decided to leave early, some of them took advantage of the opportunity to visit the museum's other exhibitions, and finally some of them remained in the gallery throughout the opening. A high-school teacher even took his class who thought they were being invited as spectators. Ultimately, only 165 people were paid. The opening was taped, and for the rest of the show, the video was projected in the empty room as documentation of the contract the artist had established with the extras, and their confrontation with the spectators. We should mention that it was the first time the Museo Tamayo had ever hosted a performative exhibition of this kind.

Las imágenes expuestas estaban inspiradas en las fotografías de la monja carmelita Santa Teresa de Lisieux.

Cortesía del artista

The images in display were inspired in photographs of Carmelite nun St. Thérèse of Lisieux.

Courtesy of the artist



**Ernesto Pujol, *Hagiografía*
24 febrero – 2 abril, 2000**

La exposición de Ernesto Pujol exploraba la relación entre el misticismo ascético y la reinención del cuerpo, ejercida a través de la cotidianidad monástica. Los espectadores entraban por la única puerta a una sala oscura y caminaban por el antiguo mobiliario conventual, acompañados por el juicio de Juana de Arco cantado en latín. Las fotografías retrataban al artista disfrazado como monja en una acción performativa que, a la vez, emulaba las pinturas de santos realizadas en España en el siglo XVIII. Pujol señalaba la noción de ascender hacia la pureza a través de la disciplina de la clausura y de la disolución de lo corpóreo al mostrar cómo la sensualidad del cuerpo se ve anulada por los pesados hábitos religiosos; la capacidad de estos ropajes de diluir el género tampoco escapaba a su análisis. La exposición invitaba a los espectadores a imaginar el rigor corporal de la santidad.

**Ernesto Pujol, *Hagiografía*
February 24 – April 2, 2000**

Ernesto Pujol's exhibition explored the relationship between ascetic mysticism and the reinvention of the body, exemplified by the daily ritual of monastic life. Through a single door, spectators entered a dark gallery and walked among old convent furniture, while a recording of *The Judgment of Joan of Arc* played, sung in Latin. Photographs portrayed the artist dressed as a nun in a performance that referenced eighteenth-century Spanish paintings of saints. Pujol evoked the notion of a quest for purity through the discipline of cloistered life and bodily detachment, showing how the heavy religious habits negate the body's sensuality and erase gender. The show invited viewers to imagine the self-denial of the body implicit in the ideal of sainthood.

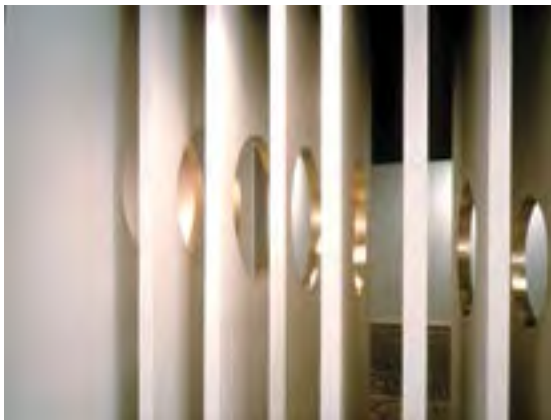


Dolores Zinny y Juan Maidagan, *Por dónde saltó el león* 13 abril – 11 junio, 2000

Desde que Zinny y Maidagan comenzaron a trabajar, tomaron el espacio como objeto principal de su trabajo, concibiéndolo no como una condición preestablecida, sino como el resultado directo de la acción humana. Su obra se concentró en la relación interactiva que existe entre el espacio público objetivo y el espacio privado subjetivo. La circulación en la sala se veía interrumpida por una serie de muros delgados que la recorrían de lado a lado. El espacio entre cada uno le permitía a los espectadores caminar rodeando estos muros, donde se encontrarían con una progresión de hoyos perfectamente redondos, la huella de una acción potente como atravesar paredes, pero a la vez sutil como un delgado rastro dorado. La exposición invitaba a los espectadores a descifrar esta intriga espacial e irremediabilmente invadía su subjetividad al exigir una interpretación.

La instalación contiene en su manifestación física una infinidad de interpretaciones narrativas como metáfora de la relación entre ficción y realidad.
Cortesía de los artistas

*The installation's physical manifestation contains countless narrative interpretations as a metaphor for the relationship between fiction and reality.
Courtesy of the artists*



**Dolores Zinny y Juan Maidagan, *Por dónde saltó el león*
April 13– June 11, 2000**

Since Zinny and Maidagan began working together, the main object of their work has been space, conceived not as a pre-established condition, but as a direct result of human action. Their work focused on the interactive relationship that exists between objective public space and subjective private space. Circulation through the gallery was interrupted by a series of thin parallel walls. The space between the walls allowed spectators to walk around them, and as they did, they came across a series of perfectly cut-out circular holes—the mark of a forceful action, like that of crossing through walls, that was at the same time subtle, like the delicate trace of a ray of light. The show invited viewers to decipher this mysterious space, which invaded their subjectivity by demanding an interpretation.



Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp. (MVC)* 6 julio – 20 de agosto, 2000

MVC se define en su sitio web como una corporación sin fines de lucro que crea, promueve y distribuye productos y servicios de manera gratuita a nivel mundial. Del 6 de julio al 20 de agosto del 2000 el Museo Tamayo fungió como su oficina de enlace. MVC ocupó la Sala 7 con todos los muebles de una oficina: sofás, archivero, fuente de agua, etcétera. Sentado detrás del escritorio principal, el custodio del museo trabajaba como representante de la empresa, ayudando a los visitantes a llenar el formato para la expedición de la credencial MVC. Ya con su credencial, no pagaban la entrada al museo. Para la exposición, Minerva pidió en préstamo al banco BBV las botargas del cerdito del libretón, lo que generó una gran atención de los medios, después de que el banco acusara públicamente al museo de falta de seriedad cuando descubrieron el efecto que la re-contextualización de su publicidad podía causar. Minerva vio en este proyecto para *Rufino* la oportunidad de comentar el impacto y la evolución de MVC a una década de Sala 7.

Tanto a Minerva Cuevas como a Taiyana Pimentel les interesaban las posibilidades de explorar la imagen de un banco a través del arte.

Cuevas and Pimentel were interested in using art to explore the image of a bank.



Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp. (MVC)* July 6 – August 20, 2000

MVC defines itself on its website as a non-profit corporation that produces, distributes and promotes free products and services throughout the world. From July 6 to August 20, 2000, the Museo Tamayo functioned as its liaison office. MVC occupied Sala 7 with all the furnishings of an office: sofas, filing cabinets, a water cooler, etc. Seated behind the desk, a museum custodian worked as the company's representative, helping visitors fill out forms to be issued MVC ID cards. With this identification, they avoided paying the museum's entrance fee. For the show, Cuevas asked the BBV bank to lend her the pig puppet that was the mascot for their *Libretón* campaign; this garnered a lot of media attention, after the bank publicly accused the museum of ill will, when they realized the potential effects of their advertising being re-contextualized. Cuevas saw in this project for *Rufino* magazine the opportunity to comment on the impact and evolution of MVC, ten years after Sala 7.



**Quisqueya Henríquez, *Sin título*
14 septiembre – 5 noviembre, 2000**

Sobre los muros creados para la exposición se proyectaba el video de la reconstrucción y se escuchaba la grabación de un edificio en demolición. Cortesía de la artista

A video of the reconstruction was projected on the walls built for the exhibition; its sound had been recorded at a demolition site. Courtesy of the artist

Como una reflexión sobre el advenimiento de la arquitectura contemporánea y la destrucción de espacios históricos en su natal República Dominicana, Quisqueya Henríquez creó una instalación que sintetizaba el proceso transformación—reconstrucción—destrucción del urbanismo. El espacio rectangular de Sala 7 se transformó en una cápsula con la ayuda de unos plafones. La reconstrucción se registró en un video que mostraba la preparación de concreto y la colocación de ladrillos nuevos. La grabación de un edificio en demolición era el punto final de este ciclo que la artista veía como un efecto negativo de la modernidad.



**Quisqueya Henríquez, *Untitled*
September 14 – November 5, 2000**

Reflecting on the advent of contemporary architecture and the consequent destruction of historic spaces in her native Dominican Republic, Quisqueya Henríquez created an installation that synthesized the process of transformation-reconstruction-destruction involved in city planning. Sala 7's rectangular space was transformed into a capsule with the aid of false ceilings. The reconstruction was documented on video, showing the mixing of concrete and the installation of bricks. A soundtrack recorded at a demolition site completed this installation, which, according to the artist, intended to reveal the negative effects of modernism.



La secuencia de bordados en el cojín del reclinatorio narra la historia de un cura de 65 años que abusó sexualmente de más de 10 niños a los que enseñaba el catecismo.

Cortesía de la artista

The sequence of embroideries on the armchair pillow tells the story of a sixty-five year-old priest who sexually abused ten or more children who were his students.
Cortesía of the artist



Rosana Palazyan, *Sin título*
23 noviembre, 2000 – 14 enero, 2001

La obra de Palazyan se enfocaba principalmente en el tema de la violencia infantil: desde la agresión psicológica hasta los conflictos armados, pasando por la violencia doméstica. Con el fin de contraponer inocencia y violencia, estas historias verídicas eran narradas por la artista a través de objetos cotidianos, delicados, o sencillamente infantiles. La sala fue convertida en un enorme pasillo blanco, donde el espectador se encontraba con un *pinball* (máquina de juego) que narra la historia de un niño –descuartizado por tres ancianos–; una caja de música y un listón que contaban historias igual de funestas. Al final del pasillo, iluminado por una sola luz, había un reclinatorio. Bordada en hilo sobre el cojín estaba la historia de un cura pederasta y sus víctimas. Los objetos más comunes eran re-contextualizados como narraciones capaces de comunicar la sensación que a la artista le provocaban estas historias: horror.

Rosana Palazyan, *Untitled*
November 23, 2000 – January 14, 2001

Palazyan's work focused primarily on the issue of child abuse, referring in different ways to psychological aggression, domestic violence, and even armed conflicts. In order to contrast violence with innocence, the artist narrated real-life stories through the use of everyday objects. The gallery was turned into an enormous white hallway, at the end of which spectators found a pinball machine, which told the story of a child dismembered by three elderly people, as well as a music box and a ribbon that told other, equally horrific stories. At the end of the hall, illuminated with a single spotlight, there was a prie-dieu. Embroidered on the cushion was the story of a pedophile priest and his victims. The most ordinary objects were re-contextualized as narrations that conveyed the emotion that these stories sparked in the artist: horror.



Javier Téllez, *Bedlam, I'm Happy Because Everyone Loves Me*

8 marzo – 20 de mayo, 2001

La relación entre cordura y locura ha sido una constante en el trabajo de Javier Téllez, como él mismo dijo en una entrevista con Pedro Reyes: “No busco un acto terapéutico para los enfermos mentales sino uno para que los cuerdos puedan ser redimidos de su lucidez.” *Bedlam* cuestionaba la cordura del espectador al colocarlo dentro de una enorme casa de pájaros similar a la que los pacientes del hospital psiquiátrico de Bethlehem construían como parte de su terapia. A través del agujero en el centro de la casa, los visitantes veían una película para el entrenamiento de los enfermeros psiquiátricos que mostraba cómo someter a un paciente violento; como ambientación musical sonaba el clásico italiano “Volare”. Mientras que la canción promovía el vuelo de la ensoñación demente, como el de un ave, la brutalidad con la que los pacientes en el video eran arrojados al suelo en nombre de la cordura advertía a no escapar por el agujero de la casa. En el trabajo de Téllez los límites entre el *yo sano* y *el otro insalubre* se ven momentáneamente suspendidos.

Las casas de pájaro en el interior de la instalación fueron elaboradas por los pacientes del hospital de Bethlehem. Sobre la banca reposaba una sábana del mismo hospital, acercándonos a la otredad de la locura y retando nuestra noción de su viralidad.

Cortesía de Serge Ziegler
Galerie, Zúrich

The birdhouses in the installation were made by patients of Bethlehem Hospital. A bedsheet from the hospital laying on the bench brings us closer to the otherness of madness and challenges our notions of contagion.

Courtesy Serge Ziegler
Galerie, Zurich



**Javier Téllez, *Bedlam, I'm Happy Because Everyone Loves Me*
March 8 – May 20, 2001**

References to the relationship between sanity and madness have been a constant in Javier Téllez's work. As he stated in an interview with Pedro Reyes: "I am not trying to perform a therapeutic action for the psychiatric patients, but rather for sound-minded people so they can be redeemed from their lucidity." *Bedlam* questioned spectators' sanity by placing them inside an enormous birdcage similar to one that psychiatric patients at Bethlem Royal Hospital had built as part of their therapy. Through a hole in the center of the birdcage, visitors saw a film used in training psychiatric nurses, showing them how to subdue a violent patient; the soundtrack was composed of the Italian classic, *Volare*. While the song refers to a delusional flight of fancy (alluding to the flight of a bird), the brutality with which patients in the video were thrown to the ground in the name of sanity warned viewers that there was no escape from the birdcage. In Téllez's work, the boundaries between the sane "self" and the sick "other" are momentarily erased.

Translated by Richard Moszka

I Am Happy Because Everyone Loves Me fue una exposición sumamente popular que se exhibió en diversas instituciones culturales alrededor del mundo. Antes de Sala 7, estuvo expuesta en la Gasworks Gallery de Londres.
Cortesía de Serge Ziegler Galerie, Zürich

I Am Happy Because Everyone Loves Me was an extremely popular exhibition that was presented at various cultural venues around the world. Before Sala 7, it had been shown at Gasworks Gallery in London.
Courtesy Serge Ziegler Galerie, Zurich



Entrevista con Miguel Calderón

Joven Entusiasta, la exposición de Miguel Calderón, fue la primera de las siete exhibiciones que participaron en Sala 7. Una puerta de garaje operada automáticamente encerraba a los espectadores en la sala, donde encontraban el video de una mujer llamada "Emma", modelando sus coches de carreras en el Autódromo Hermanos Rodríguez. La siguiente entrevista se llevó a cabo en casa de Miguel, en vísperas de un viaje a Madrid.

¿Cómo surgió el video de *Joven Entusiasta*?

Una noche en una cena vi entrar a Emma vestida con un extravagante atuendo de seda imitación de piel de boa. Su presencia era tal que le dije a mi padre: "esa mujer debería de ser actriz." Él me contestó: "pues pregúntale, seguro actuaría para un video tuyo, es corredora de autos", (mi padre también era corredor de autos). Hablé con ella y me citó en el autódromo. Jamás me imaginé lo que vi al llegar ahí, ella tenía un tráiler con cinco autos diferentes y para cada uno correspondía un atuendo distinto. Impresionado, sólo coloqué la cámara en la meta. Ella daba una vuelta a toda velocidad y se bajaba modelando directo hacia mí, mirando desafiante hacia la cámara, lo que me pareció genial. El último auto era un BMW blindado y atrás de ella la seguían sus guardaespaldas. Me recordó la imagen de una película Western: Emma con un sombrero vaquero de piel negra, su gabardina volando en el aire y detrás de ella cuatro pistoleros (recuerdo que se asomaba una que otra pistola de sus chalecos debido al fuerte viento). El sentido de realidad en el que me compenetré en el autódromo era tan diferente a lo que existía fuera de él, que decidí tomar

Interview with Miguel Calderón

Miguel Calderón's show Joven entusiasta was the first of seven exhibitions presented at Sala 7. An automatic garage door enclosed spectators within the gallery, where they found a woman named Emma showing the racecars she owns at the Hermanos Rodríguez Racetrack. The following interview took place at Calderón's home.

How did the *Joven entusiasta* video come about?

One night at a dinner I saw Emma come in dressed in a crazy imitation-boa-skin silk outfit. She had such a presence that I told my father, "That woman should be an actress." He said, "Well, ask her, I'm sure she'd act in one of your videos—she's a racecar driver." My father's also a racecar driver. I talked to her and she told me to meet her at the track. What I saw when I got there was beyond my wildest dreams—she had a trailer with five different cars and she had a matching outfit for every one. I was impressed, and I just set the camera up by the finish line. She'd drive around the track at full speed

Emma conducía los coches a toda velocidad por la pista del autódromo, seguida por sus escoltas.

Cortesía del artista

Emma drove the cars at top speed around the racetrack, followed by her bodyguards.

Courtesy of the artist



una postura de observador y simplemente retratar lo que se me presentaba enfrente (románticamente pensaba en Goya haciendo retratos de la burguesía). De ahí entablé una amistad con Emma, me obsesioné con su excéntrica personalidad, su pasión por la velocidad y su actitud completamente desafiante y “punk” dentro del mundo de la burguesía. Su determinación de hacer lo que le daba la gana y de no tener ataduras sociales me pareció interesante y le pregunté si podía usar el video para la exposición en el Tamayo.

Acabé mostrando tres piezas. El video estaba encajonado en un tercio de la sala separado por una gran puerta eléctrica blanca de garage, típica de los hogares suburbanos estadounidenses. La puerta era un elemento muy físico de movimiento que subía y bajaba dividiendo el espacio. Las otras dos piezas las realicé in situ y de manera más espontánea con base en los estudios que hice yendo diario obsesivamente al museo. Una pieza fue un mural con el logo de “Dormimundo”.

Sí lo he visto. Lo cambiaste para que dijera “Moribundo”.

La tercera pieza era una grabación de 10 casetes para mejorar la autoestima que compré a través del canal de televentas “CV Directo”. Les pedí a los custodios que en sus rondas por mi exposición la escucharan con unos audífonos. Después de ir tantas veces al museo y verlos tan aburridos, parados todo el día, me pareció que para ellos era frustrante tener que ver lo mismo durante meses enteros, quería darles algo para que se entretuvieran.

Por supuesto, veo ese mural como un artista en contra de la institución y describiéndola como moribunda. Y tener al custodio escuchando en un *loop* estos discursos de autoayuda —un poco triviales y planos como reflejo de

and then get out, modeling right in front of me, looking defiantly at the camera, which I thought was great. The last car was an armored BMW and her bodyguards followed her. The scene reminded me of a Western: Emma with a black leather cowboy hat, her raincoat blowing in the wind and behind her four gunmen (I remember you could see one or two revolvers sticking out of their vests because the wind was blowing). The sense of reality I felt at the racetrack was so different from anything outside of there that I decided to act like a bystander and simply capture what was in front of me (romantically, I thought of Goya making portraits of the bourgeoisie. . .). Then I became friends with Emma, and I became obsessed with her eccentric personality, her passion for speed and her totally defiant 'punk' attitude within the bourgeois world. Her determination to do whatever she felt like doing and not having any social hang-ups seemed interesting to me and I asked her if I could use the video for the Tamayo show. I ended up showing three pieces. The video was boxed into one third of the gallery, separated by a big white electric garage door, typical of suburban American homes. The door was a very physical element that was raised and lowered to divide the space. I made the two other pieces on site and they were more spontaneous, based on what I'd studied as I went to the museum everyday, obsessively. One piece was a mural with the logo of the Dormimundo mattress store.

Yes, I've seen it. You changed it so it said *Moribundo* (moribund).

The third piece was a compilation of ten self-improvement tapes that I bought on a TV shopping network, CV Directo. I asked the custodians to listen to them on headphones on their rounds through my show.

la vacuidad de la institución se me hace también muy atinado.

En ese momento no lo vi de una manera tan literal pero ahora es más claro. La sutileza de estas dos piezas es algo que me gusta rescatar, eran menos protagónicas que el video y eran totalmente *in situ*. Ahora que las observo en retrospectiva me gustan aún más que el video por su especificidad. Hay que tomar en cuenta que en ese entonces exponer en un museo de esas dimensiones para un joven experimentando con video e instalación era de cierta manera un sacrilegio, considerando la larga tradición de pintura y escultura que hasta ese punto había preponderado en el museo.

¿Ahora trabajas de manera distinta?

Han pasado diez años y mi manera de trabajar ha cambiado. En ese entonces la confrontación con el Museo/Institución era tal que resultaba inevitable que se volviera parte central de mi trabajo, te invitaban

Aspecto de la pieza
Moribundo.
Cortesía del artista

A view of *Moribundo*.
Courtesy of the artist



After going to the museum so many times and seeing them so bored, standing all day, it seemed to me that it was frustrating for them to be looking at the same thing for months—I wanted to give them something entertaining to do.

I of course see that mural as an artist against the institution describing it as moribund. And having the custodian listening to a loop of those self-help tapes—a little trivial and dry, reflecting the institution’s vacuity—it also seems very fitting.

At the time I didn’t see it so literally, but now it’s clearer. The subtlety of those two pieces is something that I want to go back to—they didn’t grab your attention like the video, and they were totally site specific. Looking at them in retrospect, I like them even more than the video for their specificity. You have to realize that back then showing in a museum of that stature for a young artist experimenting with video and installation was a bit of a sacrilege, considering the long tradition of painting and sculpture that had prevailed at the museum until then.

Do you work differently now?

Ten years have gone by and my way of working has changed. Back then, the confrontation with the Museum/Institution—it inevitably became a central part of my work. They invited you to do something but in the end they didn’t let you do it. . . soon after Sala 7 I started showing at museums where I’d get carte blanche; but after spending so long going against something, I got confused and even got to thinking, “what do I do now? who do I fight against?” So I finally had the chance to go back to doing more personal work. For me Sala 7 was an important experience because it marked the beginning of

a hacer algo pero al final no te daban la libertad de hacerlo. Poco después de Sala 7 empecé a exponer en museos donde me daban luz verde; sin embargo, después de haber ido tanto en contra, me encontraba confundido, incluso llegué a pensar "¿qué hago?, ¿ahora contra quién peleo?" Así, tuve finalmente la oportunidad de regresar a hacer obra de naturaleza más personal. Para mí Sala 7 fue una experiencia importante porque marcó el principio del fin de una tendencia en la que yo como artista luchaba contra la institución que se encontraba "moribunda" y predominaba desde finales de los ochenta y principios de los noventa.

Taiyana Pimentel me comentó que el proceso de Sala 7 fue difícil, me imagino que en especial tu exposición, en vista de que fue la primera del proyecto.

Me tenían muy limitado. Para darte una idea de cómo han cambiado las cosas, me pedían que entregara semanalmente un reporte escrito.

¿Y en qué consistía ese reporte?

De mis actividades, de lo que iba a hacer. Y estos reportes me desesperaban mucho. El proceso fue raro, incluso diría incómodo. Iba diario al museo a sentarme y meditar mis ideas para ver qué cuajaba y qué no. Pasaba horas ahí haciendo apuntes, una vez que encontraba material que me interesaba, de ahí me agarraba para desarrollar la obra; sin embargo, tenía que ir a juntas con los directivos cada tres o cuatro días donde les explicaba mis propuestas, "se me ocurrió hacer esto" y respondían "no", "se me ocurrió esto otro": "tampoco". Taiyana me apoyó muchísimo y fue fundamental para la exposición, ella era la mediadora. Sin embargo, al final, no me dejaron hacer exactamente lo que yo quería.

the end of a tendency over the late 1980s and early 90s in which, as an artist, I struggled against the institution that was “moribund.”

Taiyana Pimentel told me Sala 7 was a difficult process, I guess especially with your show, since it was the first.

I was very limited. To give you an idea of how things have changed: they asked me to hand in a weekly written report.

What about?

My activities, what I was going to do. And those reports were really annoying. The process was strange, even uncomfortable. I went to the museum everyday and sat around and meditated to see which ideas gelled and which didn't. I spent hours there taking notes, and when I found material that interested me, that's what I'd use to develop the work; but I still had to go to meetings with the directors every three or four days and explain my projects—“I've thought of this” and they'd say “no,” “I've thought of this other thing,” and “no.” Taiyana was really supportive and played a fundamental role in the show—she was the mediator. But in the end, they didn't let me do exactly what I wanted.

How was the process? How much time did you have to conceive the show?

I don't remember exactly, but not very long. I wasn't as worried about the time as about the tension there was between the museum and my ideas. Until then the structure we'd created at La Panadería let me work without having to follow any rules and I didn't have to give anybody explanations. And like you said, I was the

¿Cómo fue el proceso? ¿Cuánto tiempo tuviste para pensar tu exposición?

No lo recuerdo con claridad pero no fue mucho. El tiempo no me preocupaba tanto como la tensión que había entre el museo y mis ideas. Hasta entonces la estructura que habíamos creado en La Panadería justamente me permitía trabajar sin atenerme a parámetros y no tenía que darle explicaciones a nadie. Y como mencionabas, yo era el primero de la serie de exposiciones en Sala 7 y en el Tamayo no tenían nada de experiencia con ese tipo de obra, por lo que estaban muy nerviosos.

Ya sabes, los pros y contras de ser el conejillo de Indias. Ahora que lo veo, me imagino lo que debió de haber sufrido la directora del museo lidiando con la serie de ideas extrañas que les proponía, seguramente corría el riesgo de perder su empleo. Pero por nada quería desaprovechar la oportunidad de exponer en un lugar tan importante, no sólo para México sino para mi formación artística. Por eso me encontraba en una situación complicada. Taiyana y yo tuvimos que manejar las cosas con cautela porque en más de una ocasión amenazaron con cancelar el proyecto.

Frustrante. ¿Cuál era tu relación con el Tamayo como museo antes de trabajar en él? Cuéntame acerca de esos significados que tenía el museo para ti.

A mí me encantaba pintar de niño y en una ocasión una maestra nos llevó a ver una exposición de Miró. Cuando vi las pinturas, pensé decidido "voy a ser artista" porque identificaba mis dibujos con lo que hacía Miró. Imagínate. Para mí poner los pies en el Tamayo no era cualquier cosa, considerando todas las implicaciones que éste suscitaba en mi memoria. Con todo y la actitud rebelde que caracterizaba el movimiento que comenzó

Como actividad complementaria a la exposición de *Joven Entusiasta*, la banda en la que participaba Miguel tocó en los jardines del museo.

As a parallel activity to the Joven Entusiasta show, Calderón's band performed outside the museum.



first in the Sala 7 show series and at the Tamayo, they didn't have any experience with that kind of work, which made them very nervous. You know, the pros and cons of being a guinea pig. Looking at it now, I can imagine what the museum director must have gone through, dealing with all the strange ideas I put to them, I'm sure she risked losing her job. But I didn't want to miss the chance of showing at such an important place, not only for what it means in Mexico but for what it meant to me personally. That's what made it a complicated situation. Taiyana and I had to be careful because more than once they threatened to cancel the project.

en La Panadería icasi hubiera regresado a la pintura con tal de poder exponer ahí! Era un proyecto que jamás había acontecido antes, recuerdo la rigidez de las exposiciones anteriores comparadas con la mía. Todos vestían trajes, ponían música clásica y servían vino, galletas y queso importado. En mi inauguración, la mezcla variada de público que habíamos logrado en La Panadería estaba presente: músicos, punks, escritores, vecinos, mi familia, etcétera.

Entonces el museo se abrió a una nueva comunidad, ¿lo sentiste como una victoria?

Es gratificante ver que el arte se ha abierto a tantas posibilidades y lenguajes diversos, las cosas tenían que cambiar de acuerdo con las necesidades del momento. . . Por otro lado, imagínate, mi familia que no comprendía mi trabajo estaba acostumbrada a enterarse por diferentes medios de las cosas que hacía, como conciertos de punk con guerras de gelatina; exposiciones de estéreo robados; fotos con animales disecados en el Museo de Historia Natural, y de repente una exposición en el Museo Tamayo: la experiencia fue bastante extraña y contradictoria.

Por eso del *legit*. Ha de haber estado fuerte.

Sí claro, legitimación.

Podría existir todo un libro de anécdotas relacionadas con las exposiciones.

Sucedían tantas cosas en torno de la exposición; a veces los obstáculos y las situaciones que rodeaban y estaban ligados a la obra final no se traducían en ésta. Es como cuando ves la cabeza de un venado como trofeo, no te

That's frustrating. What was your relationship with the Tamayo as a museum before working there? Tell me about what the museum meant to you.

I loved to paint when I was a kid and one time a teacher took us to see a Miró show. When I saw the paintings, I remember thinking, my mind made up, "I'm going to be an artist," because I identified my drawings with what Miró did—can you imagine! Setting foot in the Tamayo was something important to me, considering all the implications it had for me. With everything and the rebel attitude around La Panadería, I would have almost gone back to painting to be able to show there! It was something that had never happened before—I remember how rigid the previous shows were compared to mine. Everyone wore suits, they had classical music playing and served wine, crackers and imported cheese. At my opening, the public was a mix of the people we'd managed to draw at La Panadería: musicians, punks, writers, neighbors, my family, etc.

So the museum opened up to a new community—did you feel it was a victory?

It's gratifying to see that art has opened up to so many possibilities and different languages—things had to change to meet current needs... on the other hand, just imagine—my family, who didn't understand my work, they'd find out about what I was doing in different ways—like the punk concerts with the Jell-O wars, the stolen car stereo show, the photos with stuffed animals at the Natural History Museum, and suddenly a show at the Tamayo: it was pretty strange and contradictory.

Because of the "legit" thing. You must have felt it.

imaginas la narrativa que hay detrás de esa cacería ni cómo llegó ahí. No lo había calculado, pero mi obra con el tiempo se vuelve más anecdótica; detrás de cada exposición hay una historia, las cosas adyacentes, las experiencias se vuelven muy interesantes, por eso me he interesado tanto en escribir últimamente. Sí, podría ser interesante un libro de anécdotas acerca de todas las cosas que pasaban alrededor de cada exposición. Por eso revisar mi propio trabajo resulta gratificante porque encuentro nuevos significados e interpretaciones, de hecho revisar mis obras, es algo que voy a empezar a implementar en mi trabajo.

¿Podrías dar un ejemplo de alguna anécdota de esa época?

En una ocasión Robert Littman me invitó a hacer algo en el MUNAL, donde se encontraba la escultura de una mujer desnuda en una posición erótica que habían retirado de La Alameda porque los paseantes le tocaban demasiado las “partes privadas” y se tomaban fotos. Para protegerla la acogieron dentro del museo. Entonces le pedí a los custodios que reaccionaran como quisieran frente a la escultura sin sugerirles qué hacer y les tomé algunas fotos. Estaban felices toqueteándola. Una vez que monté las fotos casi se arma una revolución con los directores del museo y me prohibieron que las exhibiera. Cuando escuché esto me molesté tanto que les dije que las convertiría en tarjetas postales que circularían por toda la ciudad, hasta que finalmente cedieron. . . Bob Littman, como Tayiana, me apoyaba mucho. He ahí una de las cuestiones importantes para un curador: facilitar que todas estas ideas desenfundadas se lleven a cabo.

¿Y algo que te acuerdes en el Tamayo?

Yeah, right, legitimization.

A whole book of anecdotes could be written about exhibitions.

So many things were going on around the show; sometimes the obstacles and the situations surrounding or associated with the final work didn't translate into it. It's like when you see a deer-head trophy—you don't imagine the story of the hunt or how it got there. It's not like it's calculated, but my work over time becomes more anecdotal; behind every show there's a story, everything around it, the experiences become really interesting, that's why I've been so interested in writing lately. Yeah, a book of anecdotes about everything that happened around each show could be interesting. That's why I find it gratifying to revisit my work, because I find new meanings and interpretations; reviewing my work is actually something I'm going to start doing.

Tell me an anecdote from that period.

One time, Robert Littman invited me to do something at the MUNAL [the National Art Museum], where there was this sculpture of a female nude in an erotic pose they had removed from Alameda Park because passersby touched her "private parts" too much and took photos of themselves with her. For protection they put her inside the museum. So I asked the custodians to do whatever they felt like in front of the sculpture—I didn't make any suggestions myself—and I took some pictures. They were happy to touch it. After I put up the photos there was almost a revolution with the museum directors and they told me I couldn't show them. When I heard that, I got so angry that I told them I'd make them into postcards that would be distributed all around the city,

Aparte de toda la burocracia... yo me la pasaba en el museo todo el día, recuerdo a este guardia al que le decían el Charles Bronson mexicano. ¿Lo conoces?

Sí, sigue en el museo.

Después de ir tantas veces al museo acabé entablando una relación con todo el personal, en realidad no es tanto una anécdota sino una idea de algo que me hubiera gustado hacer. Todos me hablaban de él y me decían que le tomara fotos, era impactante su parecido con el actor. Me hubiera gustado recrear algunas escenas de la película *El Vengador Anónimo* con él como protagonista y utilizar al resto del personal como reparto y al museo en sí como locación. Aparte es una película muy violenta y en ese entonces el tema de la violencia era predominante.

Una pregunta para concluir, ¿qué es lo que querías hacer que no te dejaron?

Una pista de mini motos.

¿Y lograste hacerlo en algún museo?

Pues se apagó la idea, esto fue hace diez años. Tal vez está un poco *dated*. Igual algún día me dejen hacerlo en el Tamayo.

Aprovechamos, a diez años de Sala 7. (Risas)

Pues sí, como conmemoración. Tres mini motos circulando por todo el espacio. Me gustaba pensar en los ventanales, Chapultepec afuera y tener las motos en un espacio interno.

Explícame más.

and in the end they let me show them. . . . Bob Littman, like Taiyana, was very supportive. That's one of the important issues for a curator: to help get all those crazy ideas made.

And something you remember from the Tamayo?

Besides all the bureaucracy. . . . I'd spend the whole day at the museum. I remember this guard they called the Mexican Charles Bronson. You know him?

Yes, he's still at the museum.

After going to the museum so often I ended up being friendly with the whole staff. . . . actually, it's not so much an anecdote as an idea for something I would have liked to do. Everybody talked to me about him and told me to take photos of him—it was amazing how much he looked like Bronson. I would have liked to reenact some of the Death Wish scenes, with him as the main character and using the rest of the staff as the cast, and the museum as location. . . . besides, it's a very violent movie and back then violence was the topic.

One final question: what is it you wanted to do that they didn't let you?

A mini-motorcycle track.

And did you manage to do it at some other museum?

Well the idea kind of fizzled—that was ten years ago. Maybe it's a little dated. Maybe someday they'll let me do it at the Tamayo.

Let's do it! ten years after Sala 7 (laughs).

Los fines de semana mi padre me llevaba a La Marquesa a andar en moto en unas pequeñas pistas de lodo en el campo. La idea era contratar a uno de esos señores que rentaban motos y pedirle que se instalara en el museo. Yo me sentía liberado cada vez que me subía a esas motos y esa era la sensación que quería tener dentro del museo. Les preocupaba que el humo de las motos contaminara las pinturas que se encontraban expuestas, entonces sugerí que las cubriéramos con plástico o por lo menos que las limitáramos a la sala.

¿Cómo recuperarías o reharías la expo si pudieras hacerla hoy en día a tu antojo?

Estaría basada en la memoria de algo que no sucedió, las motos seguro, la puerta la mantendría, el mural lo instalaría afuera, custodio escuchando las cintas y cambiaría el video de Emma por el *re-enactment* de Charles Bronson con el custodio...

Para la inauguración podríamos pedir traje obligatorio, complementarla con musiquita clásica y ponemos una mesa con quesitos y vino.

Well, yeah, as a commemoration. Three mini-bikes circulating through the whole space. I liked the big windows—Chapultepec outside and the motorcycles indoors.

Tell me more.

On weekends my father would take me outside the city to La Marquesa to ride motorcycles on a small circuit of dirt tracks. I wanted to hire one of those guys who rent bikes and ask him to set up inside the museum. I felt liberated every time I got on one of those bikes, and that was the feeling I wanted to convey inside the museum. . . . They were concerned about the bikes' exhaust dirtying the paintings on display, so I suggested we cover them with plastic or put them in a separate gallery.

How would you redo the show if you could do it today, any way you wanted?

It'd be based on the memory of something that didn't happen—the bikes for sure. . . the door—I'd leave the door, the mural I'd install outside, the custodian would listen to the tapes, and I'd replace the Emma video with the custodian's Charles Bronson reenactment. . . for the opening we could specify black-tie, play some classical music and put out some wine and cheese.

Entrevista con Minerva Cuevas

¿La oficina de Mejor Vida Corp. (MVC) estaba pensada específicamente para la exposición de Sala 7?

MC: El proyecto existía desde un par de años antes, comenzó con intervenciones públicas que no tenían tiempo o lugar definidos con anticipación; no había una estrategia o una estructura a seguir. MVC se estructuró como proyecto al momento de diseñar el sitio en internet en 1998 porque hubo necesidad de clasificar productos, servicios y campañas. A la par del sitio renté despachos en la Torre Latinoamericana. El lugar funcionó muy bien como espacio de trabajo, y era lógico tener oficinas, sitio en internet, apartado postal, teléfono y correo; todo se volvía parte de una estrategia que emulaba la estructura de una corporación o de una empresa.

¿Y en dónde realizabas estas primeras intervenciones públicas, antes del sitio y de las oficinas en la Torre Latinoamericana?

Muchas fueron en el área del Centro Histórico de la Ciudad de México, transporte público, en diferentes líneas del metro, supermercados; también realicé intervenciones fuera del país, siempre como una reacción al contexto.

Entonces, me imagino que tuviste que cambiar un poco el funcionamiento de MVC para que se insertara en el contexto del museo.

MVC no tiene un espacio exclusivo, entre más presente esté en cualquier lugar es mejor, la única condición es

Interview with Minerva Cuevas

Was the Mejor Vida Corp. (MVC*) office conceived specifically for the Sala 7 show?

The project had existed for a few years—it started with public interventions that didn't have a predefined time or place; they didn't follow any strategy or structure. MVC was structured as a project when the website was designed in 1998 because there was a need to classify products, services and campaigns. Along with the site, I rented office space at the Torre Latinoamericana. The place functioned very well as a workspace and it was logical to have an office, a website, a post-office box, phone and mail; it all became part of a strategy that mimicked the structure of a corporation or business.

And where did you carry out those first public interventions, before the website and the offices at the Torre Latinoamericana?

El Museo Tamayo fue el primer espacio artístico intervenido por MVC.
Cortesía de la artista

*The Museo Tamayo was the first time MVC performed an intervention in an art space.
Courtesy of the artist*



que el proyecto esté activo. Una de las cosas a considerar con respecto a la exposición en Sala 7 fue evitar mostrar el proyecto como documentación, como hubiera sido la lógica a seguir en una muestra de museo o de galería. MVC siguió operando, se mantuvo activo, lo que implicó que los productos y los servicios se distribuyeran en salas. Se emitían las credenciales de estudiante que luego servían para no pagar boleto de ingreso al museo; se distribuían las pastillas, las semillas, los posters de Melate; había información, videos y libros, la mayoría de ellos en relación con proyectos anticapitalistas. Se trataba de subvertir la misma lógica de operación del museo y creo que funcionó muy bien.

¿Entonces crees que MVC haya cambiado por su paso en Sala 7?

No, realmente. Pero sí creo que fue muy importante para popularizar el proyecto. Las oficinas de MVC en la Torre Latino recibían tal vez 20 personas a la semana y varias solicitudes de productos vía correo, pero en el museo recibía cientos de visitantes, lo que potencializaba la exposición de la corporación. MVC existe por la capacidad de sentirse libre de reflexionar sobre los elementos y situaciones cotidianas y de las posibilidades de subvertir las dinámicas existentes, en este caso las del Museo Tamayo. Creo que la exposición tuvo un importante impacto en el público que se acercó al proyecto, hay personas que hasta ahora, más de una década después, escriben para solicitar productos y refieren la exposición de Sala 7.

¿Crees que esa gente iba específicamente a tu exposición?

No puedo especular, pero probablemente haya sido más

Many of them were in the historic downtown area of Mexico City, on public transportation, different metro lines, at supermarkets; I also did interventions outside the country, always as a reaction to the context.

So I imagine you had to change MVC's functioning a little so it could be inserted in the context of the museum.

MVC doesn't have an exclusive space—the more present it is in any given place, the better, the only condition is that the project be active. One of the things to consider with respect to Sala 7 was to avoid showing the project as documentation, which would have been the logic to follow for a gallery or museum show. MVC continued operating, it remained active, which implicated distributing products and services in the galleries. Student ID cards were made that then served not to pay admission to the museum; pills, seeds, Melate posters were distributed; there was information, videos and books, most of them related to anti-capitalist projects. It was about subverting the museum's own logic of operation and I think it worked very well.

So you think that MVC changed by being shown at Sala 7?

Not really. But I do think it was very important to popularize the project. The MVC offices at the Torre Latino received maybe twenty people a week and various letters asking for products, but at the museum it received hundreds of visitors, which increased the corporation's visibility. MVC exists for its capacity to freely reflect on elements and everyday situations and the possibilities of subverting existing dynamics, in this case the Museo Tamayo's. I think the show had an important impact on

positivo que se le hayan encontrado sin haber ido a ver un proyecto de Minerva Cuevas. Mucha de la gente que escribe para pedir productos cree que el proyecto es llevado a cabo por un grupo de personas, incluso si saben que es un proyecto y no una corporación, al escribir se dirigen a un grupo de gente. A la fecha también hay personas que creen que es una empresa comercial y preguntan por los servicios o por el costo del gas lacrimógeno.

Cuando visité el sitio de internet de MVC* me llamó mucho la atención cómo los textos están escritos en un tono corporativo, impersonal.

Yo creo que debe ser así, por eso es que mucha gente entendió y sigue entendiendo MVC como una entidad plural que no se liga necesariamente a mí como autor o como persona que ejecuta el proyecto. En el Tamayo debía de funcionar así, de manera autónoma, independientemente de que yo estuviera físicamente ahí o no.

¿Y en el museo quién atendía la oficina?

Uno de los custodios, que por cierto se tomó la labor muy en serio. Estaba siempre sentado en el escritorio; me acuerdo que teníamos una alcancía en forma de cerdito, de BBV, y el custodio me decía que la gente le quería echar dinero al cerdito. Me preguntaba “¿los dejo o no los dejo?” Y yo le decía “no, claro que no”.

Eso está bien ¿no? Tú proyecto incluso tenía esa autonomía, el guardia y los visitantes lo abordaban a su manera.

Sí, el custodio se convirtió en el representante de MVC.

the public that dealt with the project—there are people who even now, more than ten years later, write to ask for products and refer to the Sala 7 show.

Do you think those people went specifically to see your show?

I can't speculate, but it might have been better for them to have come across it without having gone to see a Minerva Cuevas project. Many of the people who write asking for products think the project is done by a group of people—even if they know it's a project and not a corporation. They address their letter to a group of people. To this day, there are also people who think it's a commercial venture, and ask about services or about the cost of tear gas.

When I visited the MVC website, it struck me that the texts were written in such an impersonal, corporate tone.

I think it has to be that way—that's why many people considered and continue to consider MVC a plural entity that isn't necessarily tied to me as an artist or person doing the project. At the Tamayo it had to work that way—autonomously, independently of whether I was physically there or not.

And at the museum, who attended the office?

One of the custodians, who actually took the job very seriously. He was always seated at the desk; I remember we had a BBV piggybank, and the custodian told me people wanted to put money in it. He asked me, "do I let them or not?" and I told him, "No, of course not."

El debate público entre el museo y el banco generó toda una polémica acerca de la paranoia corporativa y las posibilidades críticas y sociales del arte contemporáneo.

The public debate between the museum and the bank created a controversy revealing corporate paranoia and the critical and social ramifications of contemporary art.



Me da mucha curiosidad cómo lograste que BBV te prestara la imagen del “cerdito”, pues es parte de su imagen corporativa.

Se entregó al banco una carpeta con detalles del proyecto. Creo que simplemente el banco no previó el impacto o las connotaciones que podía tener re-localizar estos elementos bancarios en el contexto de la exposición. En realidad no había una crítica al BBV en concreto, ni una modificación de su publicidad. Nada en ese sentido. Simplemente se trataba de la re-contextualización de los

That's good, isn't it? Your project even had that autonomy—the guard and the visitors all had their own way of dealing with it.

Yes, the custodian became an MVC representative.

I'm really curious about how you got BBV to lend you their "piglet" image, since it's part of their corporate image.

A dossier detailing the project was given to the bank. I think the bank simply didn't think about the impact or connotations of relocating those bank-related elements in the context of the exhibition. Actually, there was no specific criticism of BBV, nor was their advertising modified in any way. Nothing like that. It was simply about re-contextualizing the advertising elements, which generated a tacit critique. The people at the bank thought only about the opportunity of promoting their image and getting free publicity at a museum; but they didn't consider the work's critical aspects. I think it never occurred to them that art practice could have a political, critical or social potential, so they didn't pay attention to any of that.

And how long was the pig mascot on display before they confiscated it from the museum?

Three or four days. It was better for the show, because of all the articles that were written after that, and because of the whole new debate around a kind of corporate censorship that I don't think had ever happened before.

When that whole controversy erupted, what did you do?

There wasn't much I could do, it was basically an institutional debate and I was yet another spectator of what

elementos publicitarios los que generaban una crítica tácita. La gente del banco pensó sólo en la oportunidad de promover su imagen y publicitarse gratuitamente en un museo; sin embargo, no previeron los aspectos críticos del trabajo. Creo que jamás se les ocurrió que la práctica artística podía tener un potencial político, crítico, o social, por lo que no prestaron atención.

¿Y cuántos días estuvo expuesta la botarga del cerdo antes de que la retiraran del museo?

Tres o cuatro días. Fue mejor para la exposición, por todos los artículos que se escribieron después y por toda la nueva polémica alrededor de un tipo de censura corporativa de la que no creo que haya otro antecedente.

Cuando se suscitó toda esta polémica ¿qué hiciste?

Yo no podía hacer mucho, era básicamente un debate institucional y yo era otra espectadora de lo que sucedía con lo publicado en los periódicos, por parte del banco y el museo. En realidad el banco nunca me contactó a mí y sus críticas a la exposición resultaron en realidad halagadoras.

Me imagino que fue emocionante ver a un banco y al museo de arte Tamayo debatiendo públicamente por MVC.

Tanto las reacciones del banco como las del museo eran algo muy interesante porque era la primera vez que se daba ese tipo de censura y de debate. Creo que es más pertinente analizar el proyecto después de todos estos años de haber estado activo. Cuando comencé las intervenciones públicas no podía conceptualizar qué era MVC, ni siquiera debía delimitarse, estaba en proceso

was happening—what was published in the newspapers by the bank and the museum. Actually, the bank never contacted me, and its critique of the show was rather flattering.

I guess it was exciting to see a bank and the Tamayo art museum debating publicly over MVC.

Both the bank's and the museum's reactions were something really interesting, because it was the first time

La intención de la artista al usar la botarga de uno de los productos de BBV era subvertir su significado transportándolo a otro contexto.

Cortesía de la artista

The artist's intention was to subvert the BBV mascot's meaning by placing it in a new context.

Courtesy of the artist



y creo que de algún modo sigue en proceso. Después de más de 10 años de ejercicio, y de tener comunicación con mucha gente que se acercó al proyecto, puedo decir que tuvo un impacto y que tiene autonomía, no necesita un espacio expositivo para seguir existiendo, tampoco me necesita a mí para ejecutarlo y representarlo.

¿Te ha sorprendido la longevidad del proyecto?

Más que sorpresa es una buena señal, quiere decir que las reacciones, preguntas o provocaciones eran y siguen siendo pertinentes.

¿Y diez años después cambiarías algo en el proceso ya realizado?

No.

* <http://www.irational.org/mvc>

this kind of censorship and debate had occurred. I think it's more relevant to analyze the project now that it's been active over all these years. When I started the public interventions I couldn't conceptualize what MVC was—I didn't even want to define it, it was work in progress and I think in some ways it still is. After doing it for over ten years, and after communicating with lots of people who've dealt with the project, I can say that it had an impact and that it is autonomous—it doesn't need an exhibition space to continue existing, nor does it need me to carry it out and represent it.

Has the project's longevity surprised you?

More than a surprise, it's a good sign—it means that the project's reactions, questions or provocations were relevant and still are.

And ten years after the fact, would you change anything in the process that already happened?

No.

* <http://www.irational.org/mvc>

Ernesto Pujol: *Memoria breve*

Recuerdo la invitación a larga distancia para exponer en Sala 7, pero con la salvedad de que los recursos eran limitados... Decidí presentar un portafolio de fotografía performativa a manera de una foto-instalación, originalmente como parte de un proyecto titulado *El cuerpo de la fe*, que se dividía en *Hagiografía* y *Conversión de modales*. Envié mis fotografías en un tubo único, para ahorrar en el embarque de mi obra enmarcada. Lamentablemente, el enmarcador de la institución y sus artesanos asistentes no disponían del conocimiento y la técnica para enmarcar fotografías contemporáneas de gran escala, muy frágiles, así que las obras fueron rayadas y quedaron arrugadas. La exposición abrió coja, herida, pues no había tiempo para resolver el problema. Además, el componente social de la apertura de la exposición fue verdaderamente extraño. Asistió un grupo pudiente, más o menos joven, pero en silencio, al parecer incómodo, sin nada que decir acerca de la obra; como si ésta diera vergüenza. Ninguno de los asistentes habló conmigo, excepto por un par de viejos amigos. Eran tiempos tal vez más católicos, a la vez que el performance era menos popular, desconocido. Imagino que ver a un hombre vestido de monje y, en particular, de monja de clausura, parecería un espectáculo travesti. Se perdía el comentario crítico acerca del cuerpo consumido por la fe; de la sensualidad momificada por la religión; del género, masculino y femenino, disuelto. Pensándolo bien, tenía que haberse programado una charla, una conversación, para traducir la obra; para dialogar sobre lo más básico. Hubo un interés por presentarme en la sala, pero sin seguimiento; efímero.

Ernesto Pujol: *A brief account*

En su juventud Pujol se enclaustró en una abadía durante cuatro años para estudiar los hábitos monacatos de la orden cisterciense y de los carmelitas descalzos. Aquí lo vemos junto a Taiyana Pimentel, curadora de Sala 7, y María Teresa Márquez, directora del museo.

During his youth, Pujol shut himself in an abbey for four years to study the monastic habits of the Cistercians and the Discalced Carmelites.

Here he appears next to Sala 7 curator Taiyana Pimentel, and museum director María Teresa Márquez.



I remember the long-distance invitation to show at Sala 7, but with the cautionary note that the budget was limited. . . I decided to show a portfolio of photographs of a performance as a photo-installation, originally as part of a project entitled *El cuerpo de la fe* (The Body of Faith) which was divided into *Hagiography* and *Conversion of Manners*. I sent my unframed photographs in a single tube to save on shipping. Unfortunately, the museum's framer and his assistants didn't know how to frame these very fragile, large-scale contemporary photographs, and so the pieces got scratched and wrinkled. The show opened with the work damaged, maimed, but there was no time to resolve the problem. The opening's social component was also very strange. A wealthy, relatively young group attended, looking uncomfortable, and remaining silent, with nothing to say about the work, as if it were embarrassing. No one in attendance talked

La reacción del público fue descrita por el artista como "incómoda".

The public's reaction was described by the artist as "uncomfortable."



Me presentaron a curadores de otras instituciones, sin embargo, nada surgió de dichos contactos. Más adelante, en el Museo Tamayo desmontaron las fotos, las laminaron comercialmente, estirándolas, ocultando los rayones, pero disminuyendo su calidad visual en cuanto a su nitidez y saturación de color. Yo le regalé una obra al museo, por la molestia que tuvo que pasar... Casualmente, se me devolvieron las obras en una caja y tuve que destruirlas, pues eran invendibles, perdiendo miles de dólares. No hubo catálogo, pues, una vez más, no había recursos. La embajada de Estados Unidos fue sumamente generosa en cubrir mi estadía. Pero la impresión que recibí del personal del museo fue mixta. La antigua directora del museo fue muy amable, deseando apoyar lo desconocido. La nueva curadora fue atrevida, deseando promover lo experimental. Me fui de la Ciudad de México sobrio, como peregrino que visitó Roma durante sus últimos días, caminando entre ruinas y decadencia. Fue inesperado experimentar tal oscuridad en un país de tanta belleza.

to me, except for a couple of old friends. Maybe people were more Catholic back then, and performance art wasn't as popular, not as well known. I guess seeing a man dressed as an ecclesiastic—more specifically as a cloistered nun, seemed to them like a drag show. They didn't see the critical commentary about the body consumed by faith; about sensuality mummified by religion; about gender, male and female, dissolved. Thinking it over, a talk or a conference should have been programmed, to translate the work, to discuss its basic principles. They were interested in showing my work in the space, but that was it—there was no follow-up. They introduced me to curators from other institutions, but nothing came of those contacts. Later on, the Museo Tamayo unframed the photographs, laminated them commercially, stretching them, hiding the scratches, but lowering their quality in terms of sharpness and color saturation. I donated one piece to the museum, for the trouble they'd gone to. . . Incidentally, they returned the work to me in a box and I had to destroy it, since the pieces were unsellable, and I lost thousands of dollars. No catalogue was published, since again there was no budget for it. The American Embassy was extremely generous in sponsoring my stay. But I had mixed feelings about the museum personnel. The museum's then-director was very kind, wanting to support something out of the ordinary. The new curator was daring in her attempt at promoting experimental work. I left Mexico City feeling somber, like a pilgrim who had gone to Rome during its last days, wandering around the ruins and decay. I hadn't expected to experience such darkness in a country of such beauty.

Dolores Zinny y Juan Maidagan: comentario

*Por dónde saltó el león fue la primera experiencia simultánea que Sala 7 compartía con otra institución cultural, el Artist's Space de Nueva York.
Cortesía de los artistas*

*Por dónde salió el león was shown simultaneously at Sala 7 and at Artist's Space in New York
Courtesy of the artists*

It was a rewarding experience, collaborating with the museum's technical staff, particularly in the physical aspect, in other words, walking through the space, intervening in the circulation of Sala 7 based on essential architectural elements, such as—in our case—walls. At the time we were especially interested in minimal art, and in metaphorical or fictional references, as revealed by the show's title.

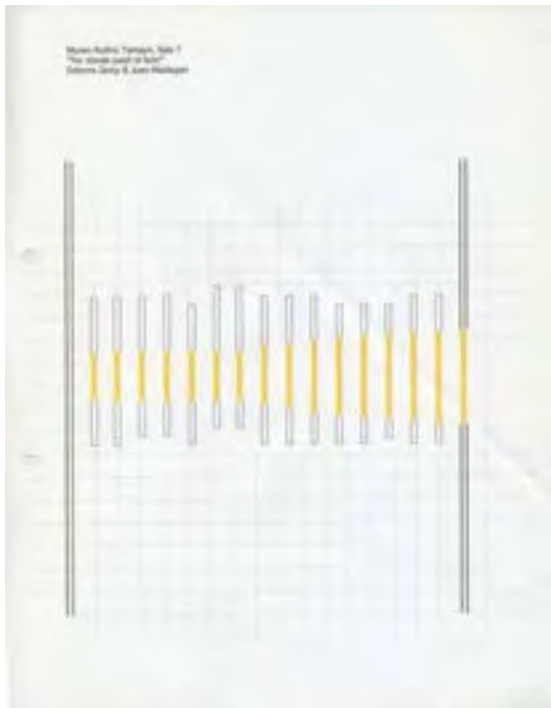


Dolores Zinny and Juan Maidagan: comment

Fue muy buena experiencia colaborar con el equipo técnico del museo, en particular en el aspecto físico, es decir, durante el recorrido del espacio, interviniendo la circulación de Sala 7 a partir de elementos arquitectónicos básicos, como –en nuestro caso– la pared. En ese entonces teníamos especial interés en el minimal art, así como en las referencias metafóricas o de ficción, manifestado en el título de la exposición.

Zinny y Maidagan se concentraron en el tema del espacio, al que entienden como un "contenedor de memorias, historias e identidades".

Zinny and Maidagan focused on the issue of space, which they understand as a "container of memories, histories and identities."



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 niñas de 6 a 10 años.

Previa reservación.

Informes:

educacion@museolamayo.org

5286 6519/29 ext. 2229

Educación

Visiones en el arte / Misión educativa en el Museo Tamayo

Elizabeth Jaimes

“Los museos poseen testimonios esenciales para crear y profundizar conocimientos”.

Código de deontología del ICOM para los museos

El Museo Tamayo, en la tarea constante de reforzar su vocación y renovarse conforme al crecimiento y exigencias de las nuevas generaciones, ha conformado una estructura pedagógica ligada a la búsqueda de diversas formas de planeación, diseño y desarrollo de programas y estrategias educativas que despierten el interés y el gusto de los diferentes públicos: niños, jóvenes, adultos, adultos mayores, quienes a su vez se dividen en estudiantes, académicos, profesionistas, especialistas, familias y visitantes extranjeros. Ha sido de suma trascendencia generar programas educativos específicos, caracterizados por un *aprendizaje independiente y autodirigido*, a través del conocimiento y el disfrute de los contenidos que se exhiben en el museo. Asimismo, es importante conocer intereses, ideas preconcebidas en torno

a las exposiciones y las limitaciones propias de cada tipo de público con el fin de valorar a cada visitante en favor de mejorar la calidad de la atención y, por consiguiente, el desarrollo de estos programas.

Los rasgos que distinguen los procesos comunicativos y de aprendizaje independiente nos han permitido conformar y reestructurar los programas fundamentales del área, que a continuación se describen: *Visitas guiadas*, dirigidas a público general, estudiantes, grupos de educación especial, grupos aislados de visitantes y especialistas; *Talleres de arte y cursos prácticos*, dirigidos a todo público, cada uno de estos talleres refuerza la visita al museo y se vincula a las exhibiciones presentadas; *Museo Extramuros, Jugando con Tamayo*, proyecto que se traslada a las escuelas para ofrecer a los niños una experiencia novedosa y divertida en torno a la vida y obra de Rufino Tamayo, *Creciendo con Tamayo*, proyecto educativo experimental con el cual se busca que el museo, a través de la figura de Rufino Tamayo, se vuelva en un elemento dinamizador y motivador del crecimiento desarrollo; Conferencias, Jornadas y conciertos didácticos: *Razones para debatir*, foro de discusión que se realiza dos veces al año con motivo de las exposiciones; *Introducción al arte*, conferencias dominicales



presentadas por especialistas en arte que aproximan al público en general a los artistas de la colección; *Actividades especiales, Diálogos*, en los que artistas y personajes culturales tienen una conversación pública sobre un tema en particular, y *Volumen*, serie de conciertos en la que se da a conocer el trabajo de artistas contemporáneos, quienes forman parte de grupos musicales; *Servicio Social*, integrado por tres estrategias diferentes: *Prácticas en el museo, Desarrollo de proyectos especiales y Veranos en el Tamayo*; *Voluntariado* y voluntariado experimental, éste último dirigido a jóvenes estudiantes iniciados en el programa; *Atención al público*, integrado por *Módulo de atención, Capacitación de personal y Desarrollo de públicos*; *Programas de Alianzas Interinstitucionales*, establecen convenios de colaboración con instituciones culturales nacionales e internacionales, como *Center for*

Curatorial Studies de Bard College en Nueva York, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, por mencionar algunas; Programa para maestros, con el fin de atender la demanda de nuestros estudiantes, el Museo Tamayo actualmente desarrolla programas especiales de participación escolar, así como cursos, talleres y visitas especiales para docentes; Programa de educación especial, discapacitados e INAPAM, a partir del 2011 se diseñarán, aplicarán y evaluarán programas específicos para estos públicos, algunos de ellos con vinculación interinstitucional; actualmente el área educativa conforma un espacio de consulta permanente para docentes y alumnos de todos los grados del Sistema Educativo Nacional y público interesado en los temas de arte y educación.

El reto que suponen el desarrollo de cada uno de los programas, el trabajo interdisciplinario con las distintas áreas que integran el espacio museístico, la constante actualización en los temas de arte y educación, así como los avances en el uso de nuevas tecnologías y redes sociales son sólo algunos recursos que el museo debe utilizar para ofrecer la mejor atención a los visitantes y cumplir su vocación de enriquecer la experiencia del público visitante y su sentido crítico.





Noches de jazz

Disfruta de este programa de actividades que ocurre un miércoles al mes.

Programa

6:30 pm

Visitas guiadas a las exposiciones cada 15 minutos
hasta la hora del concierto.

7:30 - 9 pm

Concierto de jazz

9 - 10:30 pm

Recorrido en Turibus

Informes:

www.museolamayo.org

Reservaciones 5286 6519/29 ext. 2227

Cartelera

Próximas actividades

EXPOSICIONES

ACERCAMIENTOS AL ACERVO

Uno sin el otro

Fotografías y películas de viaje de Rufino

Tamayo / Retrato de su curador

24 de febrero a 9 de junio de 2011

MICROHISTORIAS Y MACROMUNDOS

Un lugar fuera de la historia

Concluye 6 de marzo de 2011

Abstracción posible / Abstract Possible

26 de marzo a 7 de agosto de 2011

PROYECTOS ESPECIALES

Monika Sosnowska

9 de abril a 7 de agosto de 2011

Roman Ondák

9 de abril a 31 de julio de 2011

ACTIVIDADES

DIÁLOGOS

Eduardo Abaroa + Goldin+Senneby

Miércoles 23 de marzo, 19:30 horas

ACTIVIDADES PARALELAS A

ABSTRACCIÓN POSIBLE / ABSTRACT
POSIBLE

Sábado 26 de marzo

Viernes 8 de abril

Viernes 27 de mayo

*Consulta el horario y el programa en la
página web www.museotamayo.org y
www.rufino.mx

NOCHE DE JAZZ

Miércoles 13 de abril

Miércoles 18 de mayo

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 TODO EL PÚBLICO

Visitas guiadas a las exposiciones
Martes a domingo, 12:00 horas

Talleres de fin de semana

Sábados y domingos, 10:30 a 17:30 horas

Recorrido arquitectónico
del Museo Tamayo
Rampas y taludes
Domingos 12:30 y 13:30 horas

Visitas para grupos*

Recorridos curatoriales*

Pláticas *Introducción al arte***

Conciertos Clásico Contemporáneo**

*Previa reservación

**Consultar programación en www.museotamayo.org

Museo Tamayo

Abierto de martes a domingo de 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



¡Acércate al arte contemporáneo!

Actividades para toda la familia:

- Visitas guiadas
- Visitas para grupos
- Recorridos curatoriales
- Recorridos arquitectónicos del Museo Tamayo

Informes:

educacion@museotamayo.org

5286 6519/29 ext. 2229

Publicaciones del Museo Tamayo

NOVEDAD



Microhistorias y macromundos,
volumen 3

Editora: Maria Lind

272 p.

Año de edición: 2011



Microhistorias y macromundos,
volumen 2

Editor: Pablo Sigg

272 p.

Año de edición: 2010

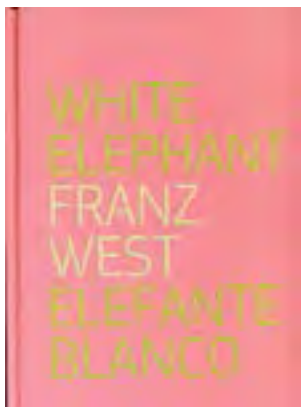


Microhistorias y macromundos,
volumen 1

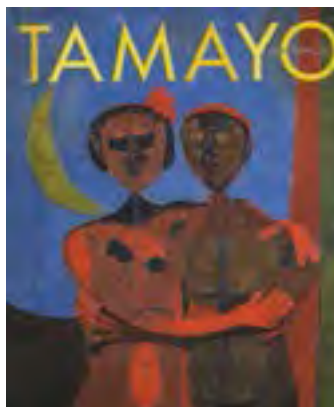
Editoras: Magalí Arriola y Magnolia
de la Garza

414 p.

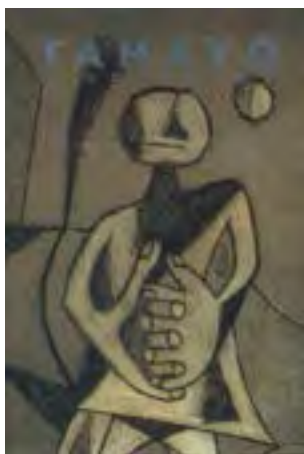
Año de edición: 2010



Franz West. Elefante blanco
 Autores: Patrick Charpenel, Michel Blancusbé y Veit Loers
 64 p.
 Año de edición: 2010



Tamayo reinterpretado
 Autora: Diana DuPont
 462 p.
 Año de edición: 2007



Tamayo ilustrador
 Autores: Raquel Tibol, Juan Carlos Pereda, Nuria Rico
 150 p.
 Año de edición: 2002

**A la venta en el Museo Tamayo
 Martes a domingo: 10 am – 6 pm**

SŪMATE

FUNDACION

OLGA Y

RUFINO

BARRO



CENA GALA
7 de abril de 2011

Informes: 5553 3811 /
info@fundacionbarro.org

2011
SUMA
se reinventa

FUNDACION

OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

CENA GALA
7 de abril de 2011

Informes, 5553.3931 y
fort@museotamayo.org

2011
SUMA

se reinventa

SUMA 2011

¡SUMA SE REINVENTA!

Con orgullo, la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. anuncia la octava edición de SUMA. Motivo por el cual ofrecerá para los empresarios, autoridades, artistas, coleccionistas y patronos de arte más destacados de la sociedad filantrópica mexicana una cena de rigurosa etiqueta la noche del 7 de abril del año en curso.

SUMA es la cena de gala más importante en México en el medio del arte para recaudación de fondos. El primer evento anual de SUMA se ofreció en 1999 en el marco del centenario del natalicio de Rufino Tamayo. Desde ese entonces, SUMA ha crecido a través de los años, incorporando en 2006 la entrega de un reconocimiento, el premio SUMARTE, a la trayectoria de personas que se han distinguido por el apoyo al desarrollo del arte contemporáneo en México; entre los que han figurado Eugenio López, Aimée Servitje, Graciela de la Torre, y Doña Mária Garza Sada.

Por esta razón te hacemos una cordial invitación para que te sumes al compromiso de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. y juntos procuremos que el Museo Tamayo dé continuidad a su labor artística y cultural, como puntal de su gran prestigio nacional e internacional. Reserva la fecha, pues tu presencia es muy importante.

SUMA 2011 se celebrará el día jueves 7 de abril de 8 pm a 11 pm con una fiesta posterior a la misma. El donativo del boleto para SUMA es de \$5,000.00 pesos, deducible de impuestos.

Para compra de boletos e información sobre la cena y

la fiesta, favor de comunicarse con Yvette de la Rosa al (5255) 5553 3931; en el correo yvette@museotamayo.org, o bien en el módulo que la FORT tendrá en la feria ZONA MACO. Cupo máximo para 500 personas.

Esperamos poder compartir contigo los objetivos que nos hemos trazado, ¡SÚMATE!

Artistas, expositores y colaboradores

EXPOSICIONES

MICROHISTORIAS Y MACROMUNDOS
ABSTRACCIÓN POSIBLE/ABSTRACT POSSIBLE

DOUG ASHFORD

Radica en Nueva York

CLAIRE BARCLAY

Radica en Glasgow

JOSÉ LEÓN CERRILLO

Radica en la Ciudad de México

MATIAS FALDBAKKEN

Radica en Oslo

CLAUDIA FERNÁNDEZ

Radica en la Ciudad de México

LIAM GILICK

Radica en Londres y Nueva York

WADE GUYTON

Radica en Nueva York

GUNILLA KLINGBERG

Radica en Estocolmo

DAVID MALJKOVIC

Radica en Zagreb

GOLDIN+SENNEBY

Radican en Estocolmo

MAI-THU PERRET

Radica en Ginebra y Nueva York

BOJAN SARCEVIC

Radica en Berlín y París

SALÓN

Radican en la Ciudad de México

SETH PRICE

Radica en Nueva York

WALID RAAD

Radica en Nueva York

ULTRA-RED

Radican en Los Ángeles (principalmente)

EMILY ROYSDON

Radica en Nueva York y Estocolmo

ANTON VIDOKLE

Radica en Nueva York y Berlín

ACERCAMIENTOS AL ACERVO

ALEJANDRO CESARCO

(Montevideo, 1975) Vive y trabaja en Nueva York. Ha expuesto en América Latina, Estados Unidos y Europa. Entre sus últimas exhibiciones individuales se destacan *Two Films*, Murray Guy, Nueva York, 2009; *3 Works*, Tanya Leighton, Berlín, 2009; *Now & Then*, Charles H Scott Gallery, Vancouver, 2009; *Once Within A Room*, New Langton Arts, San Francisco, 2008; *Retrospective*, en colaboración con John Baldessari, Murray Guy, 2007; y *Marguerite Duras' India Song*, Art in General, Nueva York, 2006. Cesarco también se desempeña como editor y curador. Ha curado exposiciones en Argentina, Estados Unidos y Uruguay. Es editor de *Between Artists*, una serie de libros basados en conversaciones entre artistas.

PROYECTO ESPECIAL

ROMAN ONDÁK

(Zilina, Eslovaquia, 1966). Vive y trabaja en Bratislava. Estudió en Slippery Rock University, Pennsylvania (1993) y en la Academy of Fine Arts, en Bratislava (1988-1994). Ha presentado su obra en diversos lugares del mundo, especialmente en Europa y Estados Unidos como Praga, Zúrich, Róterdam, Varsovia, Budapest, Londres, Berlín, Nueva York y San Francisco. Algunas de sus exposiciones individuales son: *Galleria civica di arte contemporanea*, Trento, (2011); *Before Waiting Becomes Part of Your Life*, Salzburger Kunstverein, Salzburgo; *Shaking Horizon*, Villa Arson, Niza; *Glimpse*, Fondazione Morra Greco, Nápoles (2010); *Rear Room*, Johnen Gallery, Berlín; *Measuring the Universe*, Museum of Modern Art, Nueva York; *Loop*, Czech and Slovak pavilion, 53ª. Bienal de Venecia; y *Fluid Border*, gb agency, París (2009).

MONIKA SOSNOWSKA

(Ryki, Polonia, 1972). Vive y trabaja en Varsovia. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Poznán (Polonia) y en Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam.

Sus obras se han presentado en el Museum of Modern Art de Nueva York; Schaulager de Basel, Suiza; ARTSPACE, San Antonio, Texas; Centre Pompidou, París; Manifesta 4, Frankfurt; 50ª Bienal de Venecia. En 2007 representó a Polonia en la 51ª Bienal de Venecia.

COLABORADORES

FERNANDA CANALES

(Ciudad de México). Fernanda Canales es arquitecta por la Universidad Iberoamericana. Trabaja como ensayista y crítica para algunas publicaciones como *Letras Libres*. Ha trabajado en despachos de firmas internacionales como la de Toyo Ito Architects and Associates, en Tokio, así como en el despacho del arquitecto Ignasi Solá-Morales, en Barcelona. También ha sido profesora de Arquitectura en el Taller Max Cetto de la UNAM y profesora asistente en la Universidad Politécnica de Cataluña, institución en la cual realizó su maestría en Teoría y Crítica.

STUART EASTERLING

Stuart Easterling es escritor y estudiante de doctorado de la Universidad de Chicago, en Historia de México. Su tesis doctoral se titula "Detrás de la cortina de nopal: Pintores y política cultural en el México de la pos Segunda Guerra Mundial."

LUIS FELIPE FABRE

(Ciudad de México, 1974). Ha colaborado en revistas como *Luvina*, *Mandorla* o *Tierra adentro*, entre otras. Ha publicado ensayo y poesía. Entre sus libros se encuentran *La sodomía en la Nueva España* (2010); *Cabaret Provenza* (2009) y *Leyendo agujeros* (2009).

PABLO LEÓN DE LA BARRA

(Ciudad de México, 1972). Vive en Londres desde 1997. Licenciado en Arquitectura por la Universidad Iberoamericana, maestría en Desarrollo y Cultura Urbana en el University College London, doctor en Historia y Teoría de Arte y Arquitectura por la Architecture Association London. Trabaja como curador independiente y es editor de su propio blog <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com>.

DIEGO RABASA

Es uno de los cuatro editores de Editorial Sexto Piso. Ha publicado en diversos periódicos como *Reforma* o *Clarín*, revistas como *Letras Libres*, *Chilango*, *Life & Style*, *Quo* y suplementos como *Tomo* del periódico *Excélsior*. Actualmente conduce el programa *Letrero* en el Canal 22 y es el responsable de la sección literaria *Écfrasis* en el programa *El fin del mundo* de 105.7 FM.

ANDREA TORREBLANCA

Obtuvo una maestría en curaduría en el Center for Curatorial Studies de Bard College en Nueva York en 2010. Es licenciada en Artes por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) y ha trabajado en diversas instituciones museísticas como el Centro Cultural Muros en Cuernavaca y el Centro Cultural Tijuana. Ha sido acreedora de una beca de estudio de la Fundación Colección Jumex y de creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA. Actualmente es curadora independiente y profesora tanto de licenciatura como de maestría en la Facultad de Artes de la UAEM en Cuernavaca, donde reside.

CLAUDIA RODRÍGUEZ PONGA

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (España) y Master en Comisariado por la Goldsmiths College, Universidad de Londres (Reino Unido). Actualmente trabaja en el espacio de exposiciones *pepe cobo & cia*, Madrid. En este momento es becaria de la cátedra del Museo del Prado, dirigida por Salvatore Settis. Ha publicado artículos y reseñas en la revista *Diseñart* y en 2010 publicó *Tentempié*, una recopilación de ensayos sobre pintura y pintores.

INGRID SUCKAER

Ensayista, crítica de arte, investigadora y curadora de arte moderno y contemporáneo de México. Con estudios en ciencias de la comunicación e historia, es autora de la biografía *Rufino Tamayo. Aproximaciones* (2000). Con una beca del FONCA en 2008 concluyó el ensayo *Erotismo de primera mano. Artes visuales de México (siglos xx y principios del XXI)*. Como curadora independiente, varios de sus proyectos se han presentado en diversos países. Sus escritos han sido editados en libros, catálogos, suplementos y secciones culturales de la prensa nacional.

JOSÉ WOLDENBERG

(Monterrey, 1952). Maestro de tiempo completo de la UNAM. Ex director de la *Revista Nexos*, columnista del diario *Reforma*, miembro del Consejo Consultivo de UNICEF en México y Consejero de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal. Es licenciado en sociología, maestro en Estudios Latinoamericanos con doctorado en Ciencias Políticas por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

**CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES**

Consuelo Sáizar

Presidenta

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teresa Vicencio Álvarez

Directora General

Alejandra Peña Gutiérrez

Subdirectora General de Patrimonio Artístico

Inmueble

María Fernanda Matos

Coordinadora Nacional de Artes Plásticas

Silvia Molina

Coordinadora de Publicaciones

José Luis Gutiérrez Ramírez

Director de Difusión y Relaciones Públicas

MUSEO TAMAYO

Carmen Cuenca Carrara
Directora

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

Adriana Domínguez
Asistente de Subdirección Curatorial

Fernando Rodríguez González
Centro de Documentación

Liliana Martínez Domínguez
Registro de obra

Enrique Posadas Vargas
Bodega

Arturo Jiménez
Asistente de Curaduría

EDUCACIÓN

Elizabeth Jaimes Peña
Jefa de Educación

Víctor Castro
Curador Educativo

Ana Paola Pacheco Romero
Asistente Educativo

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
Atención al Público

Delia Velázquez Gama
Archivo

Roberto Segura Pineda
Almacén

Jesús Rebollar Axotla
Chofer / Mensajero

Jhovani Milian Hernández
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento

Museografía

Rodolfo García Lara
Jorge Alvarado Arellano
Bernabé Chamán Chamán
Aldo Huerta Montes
Daniel Reyes Ramírez
Felipe Sánchez Rueda
Pablo Servín Ángel

Medios Audiovisuales

Jacobo Isaac Horowich Sánchez
Juan Martín Chávez Vélez

Mantenimiento

Andrés Rivera Arrieta
Edgar Cabral Ortiz
Salvador Jagüey
José Leonardo López Cruz
Jorge Luis Sánchez Ramos

Seguridad

Alfredo Espíndola Vélez
Alfonso Alvarado Arellano
Gonzalo López Bazaldú

Personal de apoyo

Alejandra Carreón Chávez
Juan Osorio Bautista
Isaías Bueno Hernández
María Eleazar Barrera Espinosa
Jorge Cañete Bueno
Gabriel Nieto Santuario
Armando Estrada Gómez

Voluntariado

Eliana Chávez
María Luisa Díaz
Julenne Esquinca
Patricia García
Pilar Gavito
Vivian Kadelbach
Liza Kaufer
Ileana Muñoz
Estibaliz Pinto
Alberto Quintero
Esi Rosenthal
Carmen Soler

Servicio Social

Beatriz Bianchi, *Técnico en diseño decorativo*, CETIS
Sandra Giles, *Ciencias de la Comunicación*, Universidad del Valle de México
Rafael Hidalgo, *Publicidad*, Centro Universitario de Mercadotecnia y Publicidad
Rafaello López, *Diseño asistido por computadora*, Centro de Estudios Tecnológico del Ángel
Mariana Martínez, *Arquitectura de interiores*, CENTRO
Claudio Nieto, *Arquitectura*, Universidad La Salle
Alejandro Rubalcava, *Arquitectura de interiores*, CENTRO
Lucía Segura Jáuregui, *Bellas Artes*, Universidad Autónoma Metropolitana

FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO, A. C.*Presidente*

David Cohen Sitton

Vicepresidenta

Angélica Fuentes Téllez

Secretaria

Rosa María Bermúdez Flores

Tesorera

Aimée Labarrere de Servitje

Vocal

Magda Carranza de Akle

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

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

Asociados

José Carlos Arias Corres

Peter Bauer Mengelberg

Vicente Encarnación Martínez

Mario Gómez Cruz

Jorge René León Peña

Rodrigo Peñafiel

Juan Ricardo Pérez Escamilla

Círculo Contemporáneo

César Cervantes

Jorge Covarrubias Blasquez

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

Uzyel Karp Mitastein

Kenneth Korngold Grunfeld

Gabriela Lobo Tamez

Mónica y Armando López-Cárdenas Maccise

Adrián Pandal

Vanessa Patiño Bonnemaire

Pablo Sepúlveda de Yturbe

EQUIPO FORT*Comercialización*

María Serrano Morodo

Comunicación

Yvette de la Rosa de la Barrera

Derechos de Autor

María del Pilar Altamirano Quinteros

Tesorería

María Antonieta Hernández

Coordinación editorial

Arely Ramírez Moyao

Comité Editorial

Magali Arriola
Beatriz Cortés
Amanda Echeverría
Magnolia de la Garza
Juan Carlos Pereda
Daniela Pérez

Colaboradores

Fernanda Canales
Stuart Easterling
Luis Felipe Fabre
Pablo León de la Barra
Diego Rabasa
Claudia Rodríguez Ponga
Ingrid Suckaer
Andrea Torreblanca
José Woldenberg

Coordinación editorial Sala 7 (Ayer)

Sofía Hernández Chong Cuy
Javier Rivero

Diseño

Project Projects, Nueva York
Paola Álvarez Baldit

Asistencia en Diseño

Lídice Jiménez

Traductores

Pilar Carril, Richard Moszka, Michelle Suderman,
Alan Page

Todas las imágenes de Rufino Tamayo
y de su obra:

© D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México /2011
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.

