



**TRANSACCION
PUBLICA
RITA
MCBRIDE**

“[...]categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, demostrando la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. Y aunque este estiramiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia —la ideología de lo nuevo— su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al volverse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado.”

Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, 1979

“Un nuevo término ha sustituido a la palabra mobiliario [...] la nueva palabra es el *equipamiento* de la casa. Equipar, según se infiere del análisis del problema, es clasificar los diversos elementos necesarios para el funcionamiento doméstico [...]”

Le Corbusier, *Oeuvre complète*, 1971

“Sería necesario emprender un estudio que lograra para el siglo XX lo que el *Passagenwerk* de Benjamin tenía la intención de conseguir para el siglo XIX; después de todo lo que sabemos hoy sobre el período, una obra de este tipo debería llamarse *El libro del aire acondicionado*.”

Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphères III*, 2005

En la introducción al ensayo “Sculpture in the Expanded Field” (Escultura en el campo expandido) Rosalind Krauss ofrece indicios para comprender las operaciones complejas que realiza la artista Rita McBride, las cuales oscilan entre una práctica expandida de la escultura y un acercamiento a la arquitectura moderna. Aunque de ningún modo se ancla en el momento histórico en que se produjo la expansión del campo escultórico —las décadas de 1960 y 1970—, el trabajo de McBride replantea períodos del siglo XX en los que la escultura se ha redefinido y capta estos cambios entrelazándolos en un diálogo con conceptos de Le Corbusier.

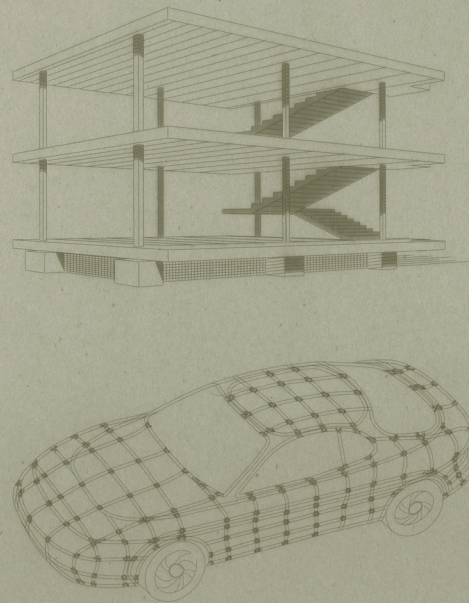
La selección de obras para *Transacción pública* gira sobre dos ejes desplegados hacia lo que la artista ha categorizado como “posiciones”, para determinar los distintos cuerpos de trabajo que ha producido en los últimos 25 años. El primer eje aborda la lógica de la escultura a través de su vinculación histórica con la función conmemorativa del monumento y su transición durante la modernidad hacia una condición de pérdida de lugar y falta de emplazamiento, como la descrita por Krauss en su ensayo.¹ El segundo eje explora las implicaciones ontológicas del término *équipement* (equipamiento) en la redefinición funcionalista que hizo Le Corbusier de la arquitectura, el mobiliario y el diseño interior.

Si, de acuerdo con el análisis de Krauss, la escultura a principios de los años sesenta “entró en una tierra de nadie categórica” y se volvió un “marcador puro” fue siempre en relación con el paisaje o la arquitectura; así, la escultura designaba “lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje” o “era lo que estaba en o en frente de un edificio que no era el edificio”.² En este sentido, la obra de McBride opera dentro de la categoría del objeto escultórico que no es arquitectura, sino que deviene en indicador de lo arquitectónico.

La obra de Rita McBride plantea contradicciones frente a su condición escultórica, creando tensiones con la arquitectura donde la escultura se posiciona en una suerte de doble vínculo respecto a ésta.

Esta relación con la arquitectura se define en gran parte a través de las constantes referencias que McBride hace, desde inicios de su trayectoria, a la figura de Le Corbusier, quien aparece frecuentemente y de maneras inesperadas y tangenciales en su obra. *Toyota* (1990), al parecer sin alusión al arquitecto suizo, es un comentario sobre la producción industrial en masa, sello distintivo de la modernidad y principio rector en el que se basa el libro fundamental de Le Corbusier: *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura) [1923]. En este texto, el arquitecto recalca con insistencia que la casa y la ciudad del futuro deben ser producidas en masa: “Debemos crear una mentalidad de producción masiva, una mentalidad para la producción masiva de casas, una mentalidad para vivir en casas producidas en serie”.³ El acercamiento de McBride a la producción en masa es ciertamente irónico; la imagen generada por computadora del auto Toyota es trasladada a su forma escultural usando ratán, un material natural atado de manera tradicional y artesanal. El resultado es un objeto hecho a mano que claramente niega los imperativos de la producción en masa.

Una obra gráfica de 1991, *Dominoes and Donkeys*, ofrece otros indicios acerca de la relación entre *Toyota* y las ideas sobre la producción en masa en los escritos y diseños de Le Corbusier, además de constituir un anteproyecto conceptual de prácticamente toda la producción de McBride.⁴ El grabado representa dos figuras creadas en los programas CAD/CAM: la del “esqueleto” del Toyota



Dominoes and Donkeys, 1991
Cortesía de la artista

y la del “esqueleto” de la *Maison Dom-ino* (1914) de Le Corbusier.⁵ Asimismo, el título de la obra de McBride apunta al capítulo “Le chemin des ânes, le chemin des hommes” (El camino de los asnos, el camino de los hombres), del libro *Urbanisme* (1924). En éste, el arquitecto critica la concepción orgánica de planificación urbana de Camillo Sitte argumentado que: “El hombre camina en línea recta porque tiene un objetivo, sabe a dónde va. Ha decidido ir a determinado sitio y camina derecho hacia allá. El asno zigzaguea, vacila un poco, de sesera esmirriada y distraída, zigzaguea para esquivar las piedras y las pendientes, busca la sombra; se involucra lo menos posible”.⁶

En *Dominoes and Donkeys*, McBride señala dos direcciones conceptuales indexadas por las referencias sutiles a las ideas de Le Corbusier: 1. La del objeto serial producido en masa, que sigue los imperativos del *equipamiento*, plasmado en las dos imágenes de la obra: el diseño aerodinámico del automóvil producido en serie y el prototipo de vivienda producido en masa que Le Corbusier concibió en 1914. 2. La mención al “camino de los asnos” alusiva a la relación ambigua de Le Corbusier con el plano de trazado reticular, que con tanto entusiasmo defendió en la década de 1920, pero sobre el que luego cambiaría radicalmente de opinión como resultado de su experiencia con la vista aérea, a finales de los años veinte y principios de los treinta. Con base en esta vivencia, el arquitecto diseñó sus planos para Río de Janeiro y el Plan Obus para Argel, el cual McBride replanteó en una escultura de neón titulada *A Little Dust* (1995).⁷ La artista nos ofrece su particular crítica a la retícula en la instalación *National Chain* (1997-2013), una obra que parece indicarnos el “camino del burro” a medida que el espectador intenta atravesar el espacio

interrumpido por una retícula de aluminio, la cual McBride ha colocado a la altura del pecho, impidiendo la circulación y forzando al público a negociar constantemente con esta estructura a través del cuerpo y la mente.⁸

La separación radical de Le Corbusier de la espacialidad cartesiana fue muy influenciada por su experiencia con el vuelo y la visión aérea. Este giro también es una referencia en las obras de McBride, particularmente en sus representaciones escultóricas de los planos maestros de diferentes ciudades como *Settlements (Chandigarh)* [2009] la cual se exhibe aquí junto con una serie de piezas inspiradas en los diseños que Le Corbusier elaboró para los tapices que decoraron los edificios gubernamentales de esta ciudad india.⁹

En términos más específicos, los cambios producidos por la experiencia del vuelo y las repercusiones que la aviación tendría en la concepción corbusiana de *equipamiento* se reflejan en la obra que articula esta exposición: *Backsliding, Sideslipping, one Great Leap and the 'forbidden'*, (1994-2013).¹⁰ La curiosa elección de palabras para el título de esta obra es indicativa de los juegos de palabras conceptuales que McBride incorpora a su trabajo, los cuales agregan capas de significado a sus proyectos escultóricos/arquitectónicos.¹¹ En primer lugar, *backsliding* (recaída) es una palabra con connotaciones religiosas y designa a quien se desvía del camino de la religión, lo que puede interpretarse como el alejamiento de Le Corbusier del dogma modernista del plano urbanístico cartesiano. El uso de terminología del ámbito de la aviación, como *sideslipping* (alabeo),¹² se suma a la interpretación de la ambivalencia del arquitecto suizo cuando experimentó la vista a vuelo de pájaro desde un avión, lectura enfatizada aún más

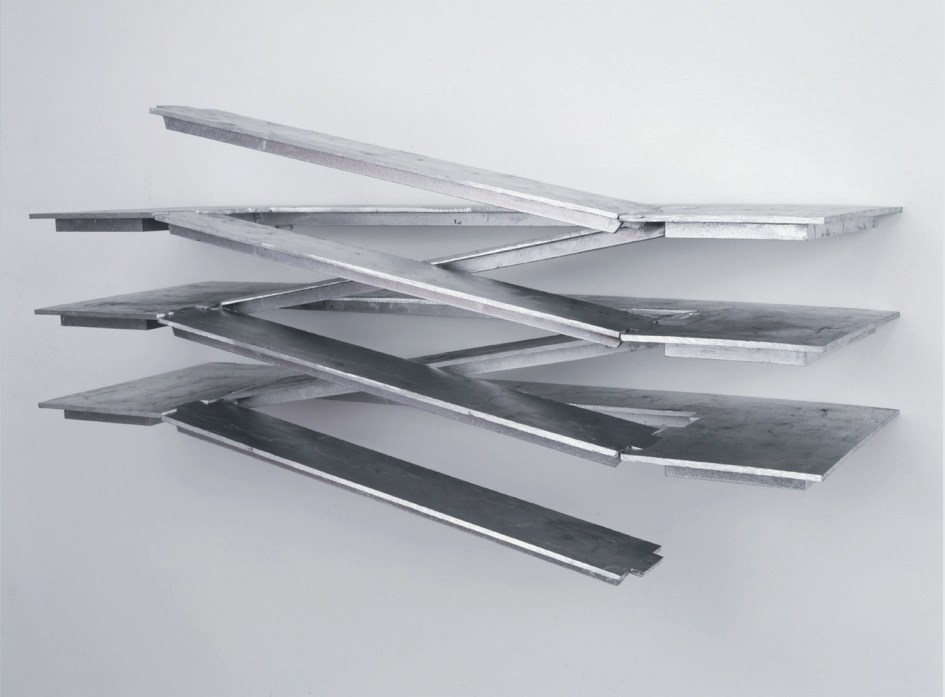
por la elección de palabras en el resto del título: “one Great Leap and the ‘forbidden’” (un gran salto y ‘lo prohibido’). La obra se basa en el plano de la planta baja de la Villa Savoye de Le Corbusier (1930) y reproduce fragmentos de ésta en forma de maqueta a escala 1:1, que intersecta e interrumpe el flujo de la arquitectura del museo, transformando el espacio y proponiendo rutas alternativas de circulación al tiempo que produce una tensión entre las dos arquitecturas. McBride despoja a la Villa Savoye de su función habitacional para convertirla en dispositivo de exposición, un pedestal a gran escala con obras de la artista, una escultura utilitaria o una escultura con un programa, por así decirlo, reafirmando la idea corbusiana de *equipamiento* como aspecto medular en su obra.

El *equipamiento* fue significativo en la arquitectura y el diseño modernos; implicaba la maximización en la eficiencia de los interiores resaltando la función de los objetos de diseño dentro del espacio habitacional. Por lo tanto, este concepto respondía a los intereses en la producción en masa de Le Corbusier, el taylorismo y su concepción general de la “casa como máquina para vivir”, inquietudes que ya estaban presentes en la casa *Dom-ino*, concebida como una estructura completamente industrializada, prefabricada y producida en masa.

Varias de las diferentes series de esculturas de McBride, producidas en el inicio de los años noventa, suponen actuar en esta dirección, tomando la forma de plantas de interior, tragaluces, ductos de ventilación, estructuras de estacionamiento y cajas de electricidad y telecomunicaciones, y a través del uso específico de materiales industriales como aluminio, cobre, acero, bronce y vidrio. McBride adopta el aspecto programático del diseño para

destacar las diversas posiciones en su producción. Sus primeras series de esculturas de vidrio de Murano evocan las plantas de interior de ambientes domésticos y de oficina, como *Potted Plant* (1992) y *Ficus* (1995). McBride destaca la función de estas plantas ornamentales y la manera en que ocupan los espacios interiores como algo genérico; el ficus se asocia con interiores de oficinas y corporativos en todo el mundo. Con estas primeras obras, McBride no sólo establece la conexión con el *equipamiento* corbusiano, sino que también sienta las bases programáticas de su trabajo futuro en el que destaca la función de estos elementos arquitectónicos y los transforma en objetos estéticos desprovistos de toda función. Esto sucede especialmente en su apropiación de los elementos estructurales, como los tragaluces y los ductos de ventilación, los cuales introduce en el espacio de la exposición para crear una situación de *desfamiliarización* al exponer al espectador a estas estructuras que por lo general se encuentran en los espacios residuales o resquicios poco visibles de la arquitectura. La función de los tragaluces –usualmente vistos desde abajo al permitir la entrada de luz desde las azoteas de los edificios– es anulada por la colocación de éstos en el piso, evocando el uso que la escultura minimalista hace de este espacio; pero también aludiendo a la desviación corbusiana de la espacialidad cartesiana resultado de su experiencia del vuelo.

El interés de McBride por los elementos puramente funcionales de la arquitectura y la planificación urbana la ha llevado a traducir a formas escultóricas los elementos del paisaje urbano, como las estructuras de estacionamiento y, en el caso de las series *Middle Managers* y *Mini Managers*, las cajas eléctricas y de telecomunicaciones que abundan en nuestras ciudades para proteger esta infraestructura de los efectos de la intemperie y el vandalismo.



Parking Structure Interior, 1999
Cortesia Alexander and Bonin, Nueva York
Foto: Bill Orcutt

Página anterior:
Günther and Manfred (Middle Managers IV and V), 2003
Cortesia Alexander and Bonin, Nueva York
Foto: Lorenz Oeventrop, Köln

Su serie *Parking Structures*, iniciada a finales de los ochenta, introduce una variación en su trabajo que hace referencia al problema de la escala. Como evidentemente es imposible reproducir los edificios de estacionamientos en su dimensión real, los presenta en maquetas transformando así una tipología constructiva en escultura. Además de formar parte de su inventario de los efectos secundarios infraestructurales de la arquitectura moderna y la planificación urbana, las nociones de modelo y tipología inscritas en estas esculturas invocan configuraciones espaciales utópicas, es decir, aquellas que encapsulan el deseo utópico, pero a su vez evidencian las imposiciones prescriptivas de dicho modelo. Los edificios de estacionamiento son arquitecturas en las que el dilema entre forma y función se resuelve a través de una estructura puramente programática diseñada pensando sólo en la función. Sin embargo, su presencia material y física en el paisaje urbano moderno los ha convertido en una tipología constructiva. En su armazón recuerdan la estructura de la casa *Dom-ino* de Le Corbusier. Desde una perspectiva funcionalista, las estructuras de estacionamiento se revelan como la forma más sublime del *equipamiento* urbano. Estas esculturas, colocadas en la exposición, también evocan ideas sobre la falta de emplazamiento que Krauss atribuye a la escultura moderna y su relación con la arquitectura y se extienden a piezas como *Middle Managers* (2004-2008) que, si bien operan dentro de la categoría de escultura, constituyen marcadores de lo arquitectónico.

Las obras que se apartan de estas narrativas, como *Machines*, inspiradas por las máquinas de las galerías de videojuegos, pero que también podrían interpretarse en su abstracción de formas y ubicación como cajeros automáticos, y *Templates* introducen la idea del cuerpo en relación con la escala y el mundo de los objetos

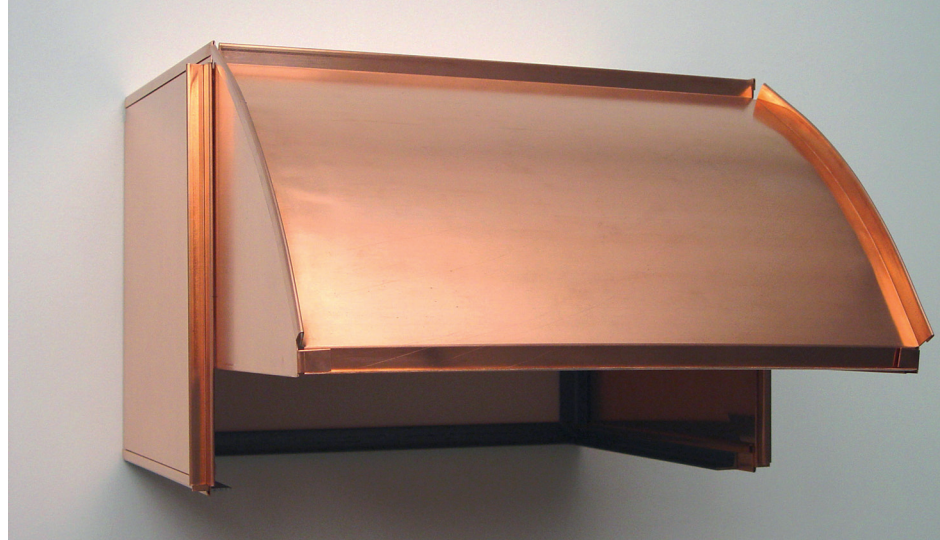
construidos, como formas de aprehender el espacio. Las plantillas o *templates*, producidas en la década de 2000, remiten a las categorías de la *regla* y el *modelo* conceptualizadas por la historiadora de la arquitectura Françoise Choay como las dos aproximaciones más importantes a la arquitectura y el entorno construido desde el Renacimiento.¹³ Las plantillas, al igual que las reglas –a diferencia de la proyección utópica de los dispositivos representacionales como el plano o el modelo a escala– son instrumentos que calibran, miden y anclan el espacio en su dimensión y experiencia físicas. Se puede establecer una comparación entre la metáfora de la *plantilla* y el dispositivo generador de la *regla* descrito por Choay en relación con el tratado sobre el arte de la construcción *De re aedificatoria*, escrito por Leon Battista Alberti en el siglo XV; la regla es una gramática del edificio y de los objetos construidos más que un modelo establecido repleto de significantes utópicos que se reproduce en el transcurso de la historia.

Esto ocurre también con *Arena* (1997), una escultura concebida para generar un programa de acuerdo con las especificaciones del lugar donde se exhibe. De forma modular y diseñada para armarse y desarmarse, sugiriendo no sólo la producción en masa sino también los muebles que vienen en partes empacadas en cajas, como pilares de la industria moderna del diseño, *Arena* es un dispositivo generador, una plantilla de un programa de acontecimientos dentro de la institución que, de manera similar a *Backsliding, Sideslipping, one Great Leap and the 'forbidden'*, interseca y complica la infraestructura física del museo, establece un programa paralelo al de las actividades normales del museo.



Arena, 1997
Cortesia Alexander and Bonin, Nueva York
Foto: Anne Pöhlmann

En cierto modo, la obra de McBride implica una crítica a la arquitectura moderna en cuanto a sus imperativos de producción en masa, taylorización y espacialidad cartesiana; una que especula libremente y con un agudo sentido del humor sobre las contradicciones inscritas en los textos y arquitectura de Le Corbusier. Sin embargo, las piezas pertenecientes a tres series que la artista comenzó a desarrollar a finales de la década de 1990: *White Elephant* (1999), *Glass Conduits* (1999-2003) y *Servants and Slaves* (2003-2013) parecen ir más allá de esta crítica hacia una validación diferente de lo moderno, que responde a una consideración de la modernidad no como una era de revolución sino más bien como una de *explicitación*, tal y como ha sido articulada a inicios del siglo XXI por el filósofo alemán Peter Sloterdijk en su trilogía sobre las esferas. Para Sloterdijk, el conocimiento de la atmósfera –en su definición general como la capa de aire que envuelve a la Tierra– es un aspecto constitutivo así como un objeto de conocimiento de la modernidad; “un objeto de adquisición explícita de cultura.” Sin duda, es posible establecer semejanzas entre la re-calibración que hace Sloterdijk de lo moderno a partir del concepto de atmósfera y la “épica del aire” de Le Corbusier, evocada sutilmente por McBride en sus obras. Del mismo modo que Sloterdijk rebate la idea que vincula la revolución a la modernidad como una producida sobre todo por el descubrimiento y la invención y no exclusivamente por levantamientos sociales, en *Hacia una arquitectura* Le Corbusier escribe un capítulo titulado “Arquitectura o revolución” donde identifica la arquitectura como un campo de conocimiento y adquisición de cultura, así como el factor clave para recuperar el equilibrio perdido en medio de los disturbios sociales ocasionados por el rápido avance tecnológico.¹⁴



White Elephant (curve), 2003
Cortesía Alexander and Bonin, Nueva York
Foto: Bill Orcutt

Los ductos y los conductos de McBride parecen materializar esa condición atmosférica de lo moderno, traduciéndola a la forma escultórica. Literalmente percibimos el aire, que circula a través de ductos fantasmas que no conducen a ninguna parte y no conectan con nada, como presencia generalizada. Es aquí que McBride nos enseña una lección concreta acerca de lo moderno y; su proyecto escultórico podría describirse según el análisis de Sloterdijk como un campo para el despliegue de la tarea fundamental de la modernidad, aquella de hacer las cosas explícitas.

Traducción del original en inglés: Pilar Carril

¹ Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8. (Primavera de 1979): 34.

² *Ibid.*, 36.

³ Le Corbusier, *Toward an Architecture* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2007), 254.

⁴ No incluida en la exposición.

⁵ La primera casa que diseñó específicamente pensando en la producción en masa: una estructura básica que podía albergar diferentes elementos producidos en serie, montados de diferentes maneras.

⁶ Le Corbusier, "Le chemin des ânes, le chemin des hommes" en *Urbanisme* [1924] (París: Éditions Vincent, Fréal & C., 1966). [Traducción: Julieta González]

⁷ No incluida en la exposición.

⁸ Es interesante notar en este contexto que la crítica de McBride a la retícula corbusiana en esta pieza se acerca a la concepción de la planificación urbana de Kevin Lynch, a su vez muy influenciada por la del urbanista austriaco Camillo Sitte, descrita en su libro *City Building According to Artistic Principles* (1889). En *Image of the City* (1960), Lynch introduce la idea del mapa cognitivo por medio de su definición de la *ciudad imaginable* (*imaginabilidad*, en la traducción al español de Editorial Gustavo Gili), que contraria a la visión crítica de Le Corbusier sobre el andar serpenteante y sin rumbo del asno, identificaba en este tipo de experiencia fragmentada y aleatoria de la ciudad una lógica del lugar y no del espacio, una comprensión sensorial de la ciudad como lugar y no como plano o mapa, a pesar de que el observador articula su comprensión de la ciudad por medio de mapas mentales. Para Lynch, la ciudad imaginable [...] "incitaría a los ojos y los oídos a una atención y una participación mayores". (*Imagen de la ciudad* [Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004], 20.) Lo anterior resalta la interconexión entre la planeación urbanística y el observador perceptivo y participante, un papel que implicaba un proceso de desalienación respecto al entorno

construido, un observador que es capaz de dar forma al entorno construido tanto como éste es capaz de moldear al observador.

⁹ Le Corbusier proyectó la ciudad de Chandigarh, en la India, de 1951 a 1965. La concibió para una nueva y moderna India, que deseaba escapar de los conflictos de la Partición (división territorial entre India y Pakistán, en 1947) por la ventana de la modernidad y del desarrollo.

¹⁰ La aviación inauguró para Le Corbusier una nueva era para el *équipement*, elevándolo literalmente a nuevas alturas. En los aviones y la industria de la aviación todo tenía que ver con la función, desde el diseño de los asientos hasta las cocinas, respondiendo a una forma eficiente de organizar el espacio y los cuerpos en la *máquina para volar*.

¹¹ Las palabras fueron tomadas de un artículo de Ada Louise Huxtable sobre arquitectura, en *The New York Times*.

¹² Término empleado para indicar una maniobra de vuelo aerodinámicamente ineficiente, usada para contrarrestar los vientos de costado al aterrizar.

¹³ Véase Françoise Choay, *The Rule and the Model* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1997).

¹⁴ Como Sloterdijk, Le Corbusier también coincide en que la guerra es la madre de la invención y la casa *Dom-ino* es un claro ejemplo de ello: una casa concebida para solventar la destrucción causada por la guerra, un futuro previsible en el que ciudades y sectores enteros tendrían que reconstruirse con rapidez y eficiencia, desplegando los imperativos de la producción en masa y el *equipamiento*.

BIOGRAFÍA

Rita McBride (Iowa, EEUU, 1960). Vive y trabaja entre Dusseldorf y Los Ángeles. Estudió en Bard College, Nueva York, y más tarde obtuvo su M.F.A. por el California Institute of the Arts. Desde 2003 ha sido profesora en la Kunstakademie, Dusseldorf, institución donde recientemente fue nombrada directora.

Entre sus exposiciones individuales están *Public Tender*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA], España (2012); *Previously*, Kunstmuseum Winterthur, Suiza (2010); *Public Works*, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania (2008); *Arena & National Chain*, Witte de With Center for Contemporary Art, Róterdam, Países Bajos (1997). Su obra también ha sido exhibida en numerosas exposiciones colectivas entre ellas: *Sculpture at the Düsseldorf Art Academy from 1945 to the Present*, K20 Grabbeplatz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf (2013); *Common Objects: Pop Art from the Collection*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California (2011); *Dystopia*, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Francia (2011); *Making Is Thinking*, Witte de With, Róterdam, Países Bajos (2011); *The World as a Stage*, Tate Modern, Londres y el Institute of Contemporary Art, Boston (2007); *What If: Art on the Verge of Architecture and Design*, Moderna Museet, Estocolmo (2000).

Entre sus comisiones para espacios públicos destacan *Mae West*, Múnich, Alemania (2011); *Delicate Arch*, Duisburg Kaiserberg, Alemania (2010); *Obelisk*, Emscherkunst, Ruhr, Alemania (2010-2015); y *Salford Arena*, Reino Unido (2002).

GLOSARIO

Cartesiano. Es un sistema de coordenadas ortogonales (una vertical y otra horizontal) que parten de un mismo punto de origen; la finalidad de este plano es la de poder ubicar la posición de un punto. En urbanismo, se refiere a las ciudades con una traza reticular dividida en sectores.

Corbusiano. Adjetivo que se relaciona con Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, Suiza, 1887 - Roquebrune-Cap-Martin, Francia, 1965). Arquitecto, pintor y urbanista autodidacta emblemático del siglo XX. Sus contribuciones a la arquitectura y el urbanismo lo convierten en un referente dentro del movimiento moderno.

Aunque publicó varios textos en los que expuso su teoría arquitectónica, *Hacia una arquitectura* (1923) resulta uno de los más importantes, ya que ahí plantea los cinco puntos de una arquitectura moderna: el uso de *pilotis* (columnas) como soporte de los edificios; la planta libre; las fachadas libres; la ventana corrida que permite un mejor aprovechamiento de la luz solar y la azotea-jardín.

La *Villa Savoye*, situada en Poissy, a las afueras de París, es el ejemplo que mejor sintetiza este vocabulario arquitectónico. El esquema corresponde al de una casa de campo burguesa de principios del siglo XX: cuartos de servicio, casa para el jardinero, salón, cocina, dormitorios individuales para los señores y su hijo, así como una habitación para los invitados. Sin embargo, el diseño de los espacios y la ejecución de los cinco puntos alejan a esta casa de otras construcciones de su época.

En *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier también menciona por primera vez que la casa es “una máquina de habitar”, refiriéndose tanto a la integración de nuevas tecnologías de la construcción, como al planteamiento funcional que cumplía cada espacio de la vivienda.

Équipement (equipamiento). Cuando Le Corbusier presentó el Pabellón del *Esprit Nouveau* (Espíritu nuevo) para la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París en 1925 planteó sustituir la palabra mobiliario por equipamiento (*équipement*), término que englobaba los diferentes elementos para el funcionamiento del hábitat: lugar para sentarse, lugar para guardar, sitio para comer, etc., alejándose de las nociones de decoración. El equipamiento usaría elementos estandarizados ensamblados haciendo uso de las nuevas tecnologías, así como de materiales industriales tales como el vidrio o el acero. Librerías, armarios y alacenas se empotrarían a los muros funcionando también para separar los diferentes espacios.

Programa. En arquitectura el programa es lo que contiene las actividades que el usuario desarrollará dentro de cada área de la casa o edificio en base a las necesidades que tiene. El programa es lo que define las necesidades del espacio y por lo tanto su diseño.

Taylorismo. Es un método de organización y medición del trabajo propuesto por el economista e ingeniero Frederick Winslow Taylor (20 de marzo de 1856 - 21 de marzo de 1915), que busca el aumento de la productividad mediante la división de funciones, la especialización del trabajador y el control estricto del tiempo necesario para cada tarea dentro de las empresas.

ACTIVIDADES RELACIONADAS CON LAS OBRAS

Arena (1997) es una estructura modular, temporal y tribuna que ha acogido a artistas y otros individuos y grupos. Se activa ya sea por invitación directa de Rita McBride o por la institución que presenta *Arena*.

En esta ocasión, Rita McBride ha invitado a LIGA | Espacio para Arquitectura | DF, quienes a su vez han programado una presentación de Ricardo Carvalho + Joana Vilhena Arquitectos de Lisboa.

Blind Date es el nombre dado a los programas presentados en *Arena* que no han sido directamente propuestos por la artista. El Museo Tamayo y las curadoras de *Transacción pública* han programado una serie de eventos en *Arena* como parte de *Blind Date*, invitando a:

Abraham Cruzvillegas
Galia Eibenschutz
Pablo Helguera
Sofía Olascoaga

Para fechas y horarios, por favor visitar nuestro sitio web:
www.museotamayo.org

Créditos

Curaduría y textos

Julieta González
Magnolia de la Garza

Diseño museográfico

PRODUCTORA

Supervisión y coordinación de diseño museográfico

Cecilia Ceballos Gutiérrez

Diseño gráfico

Lídice Jiménez Uribe

Montaje

Jorge Alvarado Arellano
Daniel Reyes Ramírez

Registro de obra

Naitzá Santiago

Coordinación Editorial

Arely Ramírez Moyao

Comunicación

Sofía Provencio
Beatriz Cortés

Transacción pública

10 de octubre de 2013 a 13 de abril de 2014

Consulta el programa de actividades en www.museotamayo.org

Facebook: [elmuseotamayo](https://www.facebook.com/elmuseotamayo)

Twitter: [@museotamayo](https://twitter.com/museotamayo)

Instagram: [eneltamayo](https://www.instagram.com/eneltamayo)

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Paseo de la Reforma 51

Bosque de Chapultepec, esquina con Gandhi

México, D.F. 11580

Horario

Martes a domingo, 10:00 a 18:00 horas

Costo \$19.00 / Público general

Entrada libre a estudiantes, maestros y adultos mayores
con credencial vigente

Domingo: entrada libre

Portada: *Mae West Mexico*, 2009

Cortesía: Alexander and Bonin, Nueva York

Foto: Joerg Lohse

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

Instituto Nacional de Bellas Artes
María Cristina García Cepeda
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola
Subdirector general del Patrimonio Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Carmen Cuenca Carrara
Directora del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas



GRUPOHABITA

INBA 01800 904 4000 - 5282 1964



Bellas Artes INBA Oficial



@bellasartesinba



bellasartesmex