cien
del
MUNDO

Textos y curaduría
Mónica Amieva (M. A.) · IIE
Andrea de Caso (A. d. C.) · MUAC
Pilar García (P. G.) · MUAC
Julio García Murillo (J. G. M.) · MUAC
Amanda de la Garza · DIGAV, MUAC
Jaime González Solís (J. G. S) · MUAC
Sol Henaro (S. H.) · MUAC
Alejandra Labastida (A. L.) · MUAC
Cuauhtémoc Medina (C. M.) · MUAC, IIE
Elva Peniche (E. P.) · MUAC
Virginia Roy Luzarraga (V. R. L.) · MUAC

Coordinación curatorial
Pilar García

Dirección editorial
Ekaterina Álvarez · MUAC

Coordinación editorial
Ana Xanic López · MUAC
Vanessa López · MUAC

Corrección
Ana Xanic López · MUAC
Vanessa López · MUAC
Juan E. Tovar

Gestión de derechos de autor
Lourdes Padilla Cabrera

Diseño
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño
Raquel Achar Cohen

Primera edición 2020
D.R. © 2020 UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510,
Ciudad de México.
MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510,
Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores
D.R. © de las imágenes, sus autores

ISBN UNAM 978-607-30-3657-3

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total
o parcialmente por ningún medio o método sin la
autorización por escrito de los editores.

Portada: Francis Alÿs, *Zócalo, Ciudad de México, 22 de mayo, 1999,* 1999–2017. Fotograma, p.18

cien del MUAC

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Presentación 6
—
Amanda de la Garza

Carlos Aguirre 12 **David Alfaro Siqueiros** 14 **Francis Alÿs** 16
Carlos Amorales 20 **Julieta Aranda** 24 **Carlos Arias Vicuña** 26
Marcela Armas 28 **François y Bernard Baschet** 30 **Erick Beltrán** 32
Maris Bustamante 34 **Tania Candiani** 36 **Mónica Castillo** 38
Miguel Castro Leñero 40 **Arnaldo Coen** 42 **Armando Cristeto Patiño** 44 **Minerva Cuevas** 46 **Ximena Cuevas** 48 **Iván Edeza** 50
Felipe Ehrenberg 52 **Juan Francisco Elso** 54 **Helen Escobedo** 56
Manuel Felguérez 58 **Claudia Fernández** 60 **Julio Galán** 62
Fernando García Ponce 64 **Mario García Torres** 66 **Javier de la Garza** 68 **Gelsen Gas** 70 **Gunther Gerzso** 72 **Alberto Gironella** 74
Thomas Glassford 76 **Mathias Goeritz** 78 **José Miguel González Casanova** 80 **Gráfica del 68** 82 **Lourdes Grobet** 84 **Silvia Gruner** 86
Yolanda Gutiérrez 88 **Enrique Guzmán** 90 **Jan Hendrix** 92 **Melquiades Herrera** 94 **Hersúa** 96 **Roberto Huarcaya** 98 **Graciela Iturbide** 100
Enrique Ježik 102 **Yishai Jusidman** 104 **Leandro Katz** 106 **Perla Krauze** 108
Myra Landau 110 **Magali Lara** 112 **Pedro Lasch** 116 **Daniel Lezama** 118
Rafael Lozano-Hemmer 120 **Ernesto Mallard** 122 **Teresa Margolles** 124
César Martínez 126 **Daniel Joseph Martínez** 128 **Mónica Mayer** 130 **Enrique Metinides** 132 **Erick Meyenberg** 134 **Sarah Minter** 136 **Grupo Mira** 138
Gabriel de la Mora 140 **Rodrigo Moya** 142 **Ricardo Nicolayevsky** 144 **Yoshua Okón** 146 **Gabriel Orozco** 148 **Damián Ortega** 150 **Rubén Ortiz Torres** 152
Martha Pacheco 154 **Marta Palau** 156 **Fernando Palma Rodríguez** 160
Adolfo Patiño 162 **Grupo Proceso Pentágono** 164 **Vicente Razo** 166
Ricardo Regazzoni 168 **Pedro Reyes** 170 **Carla Rippey** 172 **Manuel Rocha Iturbide** 174 **Miguel Rodríguez Sepúlveda** 176 **Vicente Rojo** 178 **Graciela Sacco** 182 **Kazuya Sakai** 184 **José Luis Sánchez Rull** 186 **Guillermo Santamarina** 188 **Semefo** 190 **Teresa Serrano** 192 **Santiago Sierra** 194
Melanie Smith y Rafael Ortega 196 **Taller de Documentación Visual** 198 **Tercerunquinto** 200 **Francisco Toledo** 202 **Pablo Vargas Lugo** 204 **Germán Venegas** 206 **Lorena Wolffer** 208 **Nahum B. Zenil** 210

Directorio 212

Presentación

Amanda de la Garza

Los autores y textos de referencia suelen llevarnos a pensar que coleccionar equivale a proponer un orden y sentido al mundo. Ésta es una psicología del coleccionismo que tiene sus raíces en la idea manierista y barroca europea de la *Wunderkämmer*, como una acumulación de objetos que simboliza la estructura de la realidad. Sin embargo, ese proyecto desbordado y acumulativo aparece muy lejos de la experiencia que nos ofrece el coleccio-nismo institucional hoy en día. Cualquiera que haya visitado una bodega de museo sabe que le espera un paisaje de fragmentos desmembrados. Las colecciones de los museos, por jóvenes que sean, no son nunca un mapa, sino un paisaje rocoso, lleno de formaciones sorpresivas: un territorio derivado de acciones, accidentes y proyectos divergentes en el tiempo, huecos y líneas por concluir, donde generaciones y voluntades se sedimentan en un conjunto que deriva su valor precisamente de no ajustarse a ninguna visión completa. Un proyecto que ofrece la promesa de poder ser constantemente reformulado, tomando en cuenta el pasado, y sin que su existencia como conjunto pueda jamás atraparse por ningún tiempo presente.

Las colecciones son una construcción de la heterogeneidad, lo que hace tan natural que sobre ellas las exhibiciones y publi-caciones tiendan a tener un principio selectivo y antológico. Una colección mide sus vidas en el tiempo por la sucesión de órdenes provisionales que se derivan de barajar y replantear sus contenidos. No son sólo un proyecto infinito y abierto: su repre-sentación consiste en una constante reformulación del canon, y su revisión crítica. Siguiendo nuestra imagen que define las colecciones como un paisaje rico en una historia geológica compleja, la exposición de una colección es ciertamente la presentación de una complejidad sumergida bajo la superficie. Un caos productivo, envuelto en un orden tan provisional como apasionado y sugerente.

A esta dificultad podemos añadir la complejidad que representa la inseguridad con que las colecciones de arte contemporáneo, de todo tipo, van al encuentro del público. Son un terreno que se sabe tierra reciente, y por tanto movedizo y cambiante. A la contingencia que domina las obras que contienen, los museos de arte contemporáneo unen la dificultad para establecer alguna definitividad en su catálogo. Por un lado, los persigue la ansiedad que produce el temor de que el presente haga una sobrevaloración de lo inmediato. Pero también la incertidumbre, que es parte del riesgo estético, de compartir con los otros pasiones que en el emisor son certezas, y en el diálogo necesariamente aparecen como polémicas y tentativas. Al mismo tiempo, que en el ímpetu por avanzar en fortalecer el acervo palpando el presente de la producción artística, no se olviden los momentos que construyen genealogía.

Un recurso frecuente, y que ha venido dominando la política de exhibiciones de la colección del MUAC (DIGAV-UNAM), es evadir la selección al presentar las colecciones como la materia prima para hacer exposiciones temáticas, que son evaluadas en términos de la proximidad y relevancia de sus referentes y contenidos, más que por la altura de las obras mismas. Con *cien del MUAC*, el museo pretende tomar el riesgo contrario: abrazar su colección para ofrecerse al público como un objeto múltiple, pero capaz de establecer cierta convicción sobre sus contenidos, guiado, más que por una temática, por la relevancia que ciertas obras y autores tienen ya en nuestra conciencia del arte contemporáneo en México. De ahí que apostemos más bien a proponer al espectador un conjunto de obras que consideramos elementos imprescindibles en la historia del arte reciente.

Esta selección, a su vez, plantea un trazo futuro: el rol preponderante que jugarán las colecciones en el programa expositivo como una manera de avanzar en su desarrollo, a poco más de una década de fundado el museo. En pleno reconocimiento de su carácter heterogéneo, es necesario no sólo avanzar en términos de su exhibición, sino también de su investigación y documentación. En ese sentido, estos procesos permiten que la mirada sobre las colecciones también esté sujeta a la revisión del canon y sus determinaciones, a una crítica de sus sesgos históricos. Las exhibiciones de la colección juegan un rol no sólo en términos de la revisión de ese canon, sino en la difusión de este corpus en territorios allende la propia Universidad. Las muestras temáticas de la colección han itinerado en museos públicos y privados de diversos estados de la república, ofreciendo un

panorama de uno de los acervos públicos de arte contemporáneo más relevantes del país.

Al ser depositario de un patrimonio artístico, el museo debe llevar a cabo procesos técnicos indispensables para su preservación y su arqueología futura: la restauración y los retos que en este campo demandan las obras de arte contemporáneo y los materiales empleados. Al mismo tiempo, una serie de tareas esenciales son la catalogación de la obra, según estándares internacionales, y el poder concretar, a mediano plazo, el anhelo de tener la colección disponible para su consulta pública en línea.

En su primera década, en medio de dificultades y accidentes, con una constante fluctuación de recursos y posibilidades, la colección del MUAC ha logrado consolidar una representación significativa de la producción artística en México después de 1952, fecha marcada por el gesto modernizador de la construcción de Ciudad Universitaria, pero sobre todo del periodo posterior al cimbramiento político, social y cultural de 1968. El museo ha conformado su colección por medio de una variedad de fuentes y alianzas: los recursos que provee la UNAM, el Patronato MUAC, los artistas que confían en el MUAC como destino para sus obras mediante donaciones y el programa de pago de sus obligaciones tributarias en especie, así como las obras comisionadas a artistas para el programa de exhibiciones. Este acervo es custodiado por la Universidad, pero al mismo tiempo pertenece al circuito artístico local y a la nación, en última instancia.

Paisaje con una compleja estratigrafía, entre 2004 y 2008, Olivier Debroise estableció una "colección fundacional" para el MUAC al seleccionar lo más destacado del cuerpo de obras que por décadas había acumulado la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM. Ahora hacemos un alto en el camino para repensar el lugar de aquellos objetos artísticos devenidos en hitos de la colección del MUAC, a casi 12 años de haberse fundado el museo y a 16 de haberse regulado, a través de cuerpos colegiados, la adquisición de obra artística. Debroise se planteó una tarea fundacional: no sólo dotar a la Universidad de una colección pública de arte contemporáneo, sino "poner la producción local en una perspectiva global", a la par que regular y sistematizar el proceso de adquisición de obra. Cada una de las obras que forman parte de este libro tiene una definición no de orden generacional, ni tampoco una secuencia narrativa, sino que aborda en sí misma una historia sobre la colección del MUAC.

En los siguientes 12 años, dos colegas curadoras, Pilar García y Sol Henaro, han conducido en relevos el crecimiento razonado de dos colecciones, la de obras artísticas y la de acervos documentales, que han alimentando un conjunto cada vez más significativo de obras de artistas trabajando en y en torno a México. *Cien del* MUAC presenta una selección de obras clave de ambas colecciones, realizada por el equipo curatorial del museo en forma colectiva, en un proceso que ha durado más de un año. Nuestra apuesta es que estas obras se conviertan en objeto de interés primordial para investigadores y estudiantes, en referente de las batallas artísticas futuras de la región y en compañeras de la existencia cotidiana de nuestros públicos.

Los textos que acompañan las obras han sido uniformados estilísticamente, sin embargo su autoría, que se divide entre los miembros del equipo curatorial del MUAC, ha sido identificada con iniciales que el lector podrá encontrar junto a los nombres de los autores en la página legal. El equipo curatorial desde hace algunos años ha buscado establecer un vínculo más relevante con la colección del museo, ya sea por medio de la curaduría o bien por medio de la investigación. Esto con el objeto de desmontar la estratigrafía de una relación inconexa entre el programa de exhibiciones temporales y la colección.

Hemos organizado las obras en orden alfabético por apellido del autor o nombre del colectivo, por ser ésta una forma convencional, asumida como neutra, y que permitirá que el volumen facilite la búsqueda en su interior. La fortuna nos ha permitido hacer coincidir esta edición con nuestra celebración por haber llegado al número 100 de nuestra colección editorial Folios MUAC. Además de documentar nuestros proyectos desde diversos ángulos críticos y registrales, la serie Folios MUAC ha hecho posible signar una nueva relación con nuestros públicos, donde difundir una cultura del arte contemporáneo no se entienda como imprimir libros lujosos y arbitrarios. Así, celebramos simultáneamente que nuestras colecciones hayan alcanzado un punto de madurez pública, y la trayectoria de un proyecto editorial que ya se ha vuelto referencial.

MUSEO
ARTE
CONTEMPORÁNEO

Carlos Aguirre

Acapulco, México, 1948

***Name of Dead* [*Nombres de muertos*],** 2006–2010

Instalación. 1139 recortes de periódico (obituarios)
150 × 600 cm
Donación del artista, 2011

Durante cinco años, Carlos Aguirre recortó y recopiló obituarios publicados en el periódico *The New York Times.* Bajo el encabezado "Names of the Dead" [Nombres de los muertos], el Departamento de Defensa estadounidense confirmaba la muerte de soldados norteamericanos en la guerra de Irak.

La instalación de 1139 recortes detenidos únicamente con chinchetas sobre el muro y colocados uno tras otro, hace una denuncia sobre el manejo de la información en torno a la guerra. A partir de la noción de archivo y recopilación de datos, Aguirre evidencia el extenso registro de nombres de soldados muertos no siempre incluídos en el discurso oficial. Con ello el artista brinda materialidad a estas listas, transformando la información en un objeto gráfico de denuncia.

A. d. C.

Detalle

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 1,714 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the death of the following Americans yesterday:

CRUMPLER, Adam J., 19, Lance Cpl., Marines; Charleston, W.Va.; Second Marine Division.
HARRIS, Noah, 23, First Lt., Army; Ellijay, Ga.; Third Infantry Division.
LONG, William A., 28, Cpl., Army; Lilburn, Ga.; Third Infantry Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,045 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans this week:

CAHILL, Joel E., 34, Capt., Army; Norwood, Mass.; Third Infantry Division.
FEGLER, Jason A., 34, Staff Sgt., Army; Virginia Beach; 101st Airborne Division.
HAYES, James F., 48, Sgt. First Class, Army; Barstow, Calif.; 101st Airborne Division.
SORENSEN, Ryan J., 26, Lance Cpl., Marines; Boca Raton, Fla.; Second Marine Division.
WREN, Thomas A., 44, Lt. Col., Army Reserve; Lorton, Va.; Multi-National Security Transition Command.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,342 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the death of the following American yesterday:

ROGERS, Gregory S., 42, Sgt. First Class, Army; Cincinnati; 101st Airborne Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 1,716 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans:

COMETA, Anthony S., 21, Specialist, Army National Guard; Las Vegas; 1064th Transportation Company, 106th Transportation Battalion.
HORRIGAN, Robert M., 40, Master Sgt., Army; Austin, Tex.; Headquarters, Special Operations Command.
KILPATRICK, Christopher R., 19, Pfc., Army; Columbus, Tex.; 603rd Transportation Company, 142nd Corps Support Battalion, Warrior Brigade.
McNULTY, Michael L., 36, Master Sgt., Army; Knoxville, Tenn.; Headquarters, Special Operations Command.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,049 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans yesterday:

FREEMAN, Brian L., 27, Staff Sgt., Army; Lucedale, Miss.; Third Squadron, Third Armored Cavalry.
POPE, Robert C. II, 22, Specialist, Army; East Islip, N.Y.; Third Squadron, Third Armored Cavalry.
REYES, Mario A., 19, Pfc., Army; Las Cruces, N.M.; Third Squadron, Third Armored Cavalry.
SMITH, Justin S., 28, First Lt., Army; Lansing, Mich.; Third Squadron, Third Armored Cavalry.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 1,722 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans yesterday:

HOSKINS, Christopher L., 21, Specialist, Army; Danielson, Conn.; Second Infantry Division.
IDALSKI, Nicholas R., 21, Specialist, Army; Crown Point, Ind.; Second Infantry Division.
STEWART, James D., 29, Sgt., Army; Chattanooga, Tenn.; 10th Mountain Division.
VAUGHN, Brian A., 23, Specialist, Army; Pell City, Ala.; Second Infantry Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,851 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans this week:

BOATMAN, Darrell W., 38, Gunnery Sgt., Marines; Fayetteville, N.C.; Eighth Engineer Support Battalion, Second Marine Logistics Group, Second Marine Expeditionary Force.
TAMBURELLO, Jeremy P., 19, Lance Cpl., Marines; Denver; First Marine Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,342 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the death of the following American yesterday:

ROGERS, Gregory S., 42, Sgt. First Class, Army; Cincinnati; 101st Airborne Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,345 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans yesterday:

GARDNER, James W., 22, Specialist, Army; Glasgow, Ky.; 101st Airborne Division.
LOVE, Joseph I., 22, Pfc., Army; North Pole, Alaska; 94th Engineer Combat Battalion, Eighth Sustainment Command.
MISSILDINE, Jody W., 19, Pvt., Army; Plant City, Fla.; First Armored Division.
NAVARROARELLANO, Juana, 24, Lance Cpl., Marines; Ceres, Calif.; Ninth Engineer Support Battalion, Third Marine Logistics Group, Third Marine Expeditionary Force.
TAYLOR, Bryan N., 20, Lance Cpl., Marines; Milford, Ohio; Second Marine Division.
WALLER, Richard P., 22, Cpl., Marines; Fort Worth; First Battalion, First Marines, First Marine Expeditionary Force.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,150 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans on Tuesday:

COLLINS, David S., 24, Sgt., Army; Jasper, Ga.; 101st Airborne Division.
LAMBERSON, Randall L., 36, Sgt. First Class, Army; Springfield, Mo.; 101st Airborne Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,354 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans yesterday:

BLANCO, Joseph A., 23, Cpl., Army; Bloomington, Calif.; Fourth Infantry Division.
CASTELLO, James F. III, 37, Pfc., Army; St. Louis; Fourth Infantry Division.
CREIGHTON, Shawn R., 21, Specialist, Army; Windsor, N.C.; Fourth Squadron, 14th Cavalry, 172nd Stryker Brigade Combat Team.
RESS, Kenneth D., 28, Specialist, Army; Asheville, N.C.; Fourth Squadron, 14th Cavalry, 172nd Stryker Brigade Combat Team.
PALMISANO, Eric A., 27, Lance Cpl., Marines; Florence, Wis.; First Transportation Support Battalion, First Marine Logistics Group, First Marine Expeditionary Force.
ROEHL, George R. Jr., 21, Pfc., Army; Manchester, N.H.; Fourth Infantry Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,617 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans yesterday:

WEIMORTZ, David G., 28, Cpl., Marines; Irmo, S.C.; Second Marine Division.
ZAYAS, Edgardo, 29, Specialist, Army; Dorchester, Mass.; 101st Airborne Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,626 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the death of the following American yesterday:

SCHNEIDER, Matthew E., 23, Specialist, Army; Gorham, N.H.; First Armored Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,852 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the death of the following American on Sunday:

CASEY, Alwyn C., 35, Sgt. First Class, Army; Oviedo, Fla.; Third Infantry Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,858 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans yesterday:

CRISMER, Tyrone L., 37, Army; Sarasota, Ga.; Second Squadron, Third Armored Cavalry.
TUDEN, Donald T. II, 35, Army; Avon, Mass.; 48th Transportation Company, 545th Support Battalion, 593rd Support Group.
MENDEL SANCHEZ, Ismael, 20, Pfc., Army; Keene, Tex.; 1st Transportation Company, 1st Corps Support Battalion, 1st Corps Support Group.
PARROTT, Michael T., 30, Sgt., Army National Guard; Cobb, Conn.; 104th Headquarters, Special Operations Command.
SUTHERLAND, Michael W., 22, Staff Sgt., Army; North Merrick, N.Y.; Fourth Infantry Division.
CALDERON-ARCENIO, Roland E., 21, Pfc., Army; Miami; Fourth Infantry Division.
GUMPHE, Marcus X., 22, Lance Cpl., Marines; Huntington Beach, Calif.; First Marine Division.
HOUSTON, Philip J., 34, Lance Cpl., Marines; Lansing, Ill.; First Marine Division.

Names of the Dead

The Department of Defense has identified 2,661 American service members who have

Names of the Dead

has identified 2,049 American service members who have died since the start of the Iraq war. It confirmed the deaths of the following Americans yesterday:

David Alfaro Siqueiros

Ciudad Camargo, México, 1896*–Cuernavaca, México, 1974

El pueblo a la Universidad. La Universidad al pueblo. Por una cultura nuevohumanista de profundidad universal, *ca.* 1952

Proyecto para el mural
Acrílico sobre aglomerado de madera
46.5 × 162.5 cm
Adquisición, 2005

*Existen discrepancias respecto al lugar y la fecha de nacimiento

Siqueiros creó un comité de pintura mural para cumplir con el encargo de las obras que deberían decorar la Ciudad Universitaria. Tras negociaciones con los arquitectos del conjunto, fue comisionado para decorar las cuatro fachadas de la Sala de Consejo Universitario de Rectoría. Este boceto corresponde al muro sur, que es el único finalizado: cinco estudiantes, con emblemas de diversos libros e instrumentos de dibujo y escritura en sus manos, entregan su conocimiento al pueblo. La síntesis geométrica del boceto constituyó la apariencia del mural de 1952 a 1954, año en que inician los trabajos de construcción de volúmenes de concreto recubiertos de mosaico. La integración de elementos tridimensionales, que Siqueiros definía en su conjunto como "escultopintura", y la composición poliangular del mural, construida a partir de múltiples puntos de fuga, tenían el objetivo de representar movimiento, específicamente para los automóviles que circulan en avenida Insurgentes, en una crítica y apropiación de la función de los anuncios publicitarios.

J. G. M.

Francis Alÿs

Amberes, Bélgica, 1959

***Colector*, 1990–1992**

En colaboración con Felipe Sanabria
6 perros metálicos magnetizados sobre ruedas, video, fotografías, mapas, bocetos y material documental
Medidas variables
Adquisición, 2007

Francis Alÿs ha inscrito parte de su práctica artística en el desplazamiento y el paseo en la ciudad. Sus derivas y acciones en el espacio público abordan nuevas interacciones con lo urbano y se presentan como un nuevo habitar y experimentar el entorno.

Colector es el primer proyecto que realizó Alÿs a partir de una rutina de caminata. La obra consistió en la fabricación de un perro de juguete magnético, objeto del que el MUAC posee toda la serie de prototipos. Luego el artista llevó ese juguete por varios recorridos en el centro de la Ciudad de México. Así, la chatarra de la calle se le fue adhiriendo, formando una especie de inventario. Siguiendo la lógica surrealista del objeto encontrado, los residuos aparecen como registros sociales, develando parte de la identidad de la ciudad.

La pieza tendría una derivación en *Zapatos magnéticos* (Bienal de La Habana, 1994), en la que el artista deambulaba por la Habana con zapatos adaptados con imanes.

V. R. L.

TESIS
TESIS
TESIS

Francis Alÿs

Amberes, Bélgica, 1959

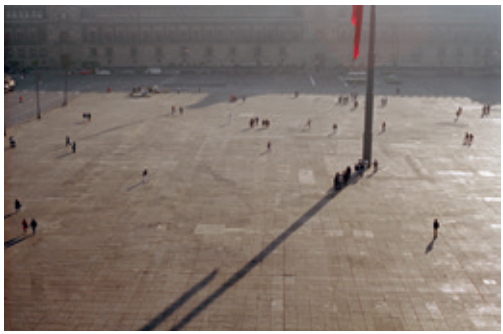
Zócalo, Ciudad de México,
22 de mayo, 1999, 1999–2017

Videoinstalación. 36 piezas
Video a color, sonido estéreo,
2 bocinas, dibujos y fotografías
12 h
Ed. fotografía: 1 PA + 7, ed. video: 1⁄2 PA + 4
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2018

A fines del siglo XX, Alÿs combinaba acciones e intervenciones simbólicas basadas en recorridos urbanos, con el registro de situaciones sociales escultóricas derivadas de la interacción entre la calle, los cuerpos y los objetos. La mayor parte de esas obras tenían como teatro privilegiado el centro de la Ciudad de México, en parte por la forma que en ese cuadrante entra en fricción la simbología del poder con una forma de vida que resiste, en la práctica, a la racionalización económica autoritaria y el imperio del automóvil, al escenificar una modernidad diferenciada.

Zócalo es el ícono de la forma en que Alÿs convirtió al centro de la Ciudad de México en una extensión de su taller de artista, y en un teatro conceptual. El 22 de mayo de 1999, en colaboración con el cineasta Rafael Ortega, Alÿs filmó la plancha de la plaza central de la ciudad para registrar una forma social hasta entonces inconsciente: la forma en que, buscando la sombra proyectada por el asta de la bandera, los transeúntes forman una línea humana que sirve como un virtual reloj de sol que se desplaza a razón de tres grados por cada una de las 12 horas de luz de sol. Este aparente milagro se ha convertido en una de las imágenes más perdurables del arte contemporáneo de la región, y en un ejemplo clave de la idea de Alÿs de transformar la vida de una comunidad mediante la irrupción de un mito urbano.

C. M.



Carlos Amorales

Ciudad de México, México, 1970

***Drifting Star* [*Estrella vagabunda*],** 2010

Instalación. 750 elementos suspendidos de plexiglás
Medidas variables
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2015

A partir de 1998, y por casi dos décadas, Amorales desarrolló la mayor parte de sus obras a partir de una base de datos de dibujos vectoriales, que ofrecían al artista un vocabulario a la vez constreñido en sus elementos, pero infinito en las posibilidades de sus variaciones y aplicaciones. La instalación *Drifting Star* es particularmente ilustrativa de los diversos procesos de traducción y producción que surgen de ese proyecto. Los cientos de piezas de plexiglás negro suspendidas en la sala de exhibición trasladan al espacio del espectador la escena inicial del video *Dark Mirror* (2004) que había surgido, de hecho, de dos actos de transferencia de la autoría: la delegación del filme que el artista hizo sobre un animador que aprovechó libremente las imágenes vectoriales del archivo, y un pianista especializado en la improvisación de música incidental para cine. En ese sentido, hay que experimentar *Drifting Star* como una apropiación de tercera o cuarta generación, que sin embargo regresa como si fuera un boomerang visual a una de las escenas primarias del trabajo de Amorales en el siglo XXI: las cascadas de escombros y cristales formando nebulosas escultóricas en el ataque a las Torres Gemelas en Nueva York del año 2001.

C. M.

Carlos Amorales

Ciudad de México, México, 1970

Veremos cómo todo reverbera, 2012

Instalación. 3 móviles colgantes con
címbalos. Acero, cobre y pintura epóxica
570, 520 y 480 cm Ø
Ed. 1/3
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2016

Amorales realizó este móvil en una residencia en el Atelier Calder, en Saché, Francia, el último estudio del escultor americano. La obra es mucho más que una reinterpretación de la visión escultórica de Calder en términos de un ensamblaje de címbalos: plantea al espectador una situación no predeterminada, en la que el artista no indica explícitamente si se debe o no tocar el instrumento por medio de las baquetas incluidas en la instalación. La reverberación que Amorales propone incluye tanto el instrumento musical y la memoria de la obra de Calder como el traspaso de decisiones sobre el propio público que debe enfrentar y resolver, él mismo, tanto la ocasión de su libertad, como la ansiedad de su incertidumbre.

C. M.

Julieta Aranda

Ciudad de México, México, 1975

The Tale of the Tiger Is Longer Than the Tiger's Tail
[*La historia del tigre es más larga que su cola*], 2011

Instalación. Resina, concreto, cartón relleno
de polímero, madera laqueada, lámpara de neón,
madera con pintura vinílica, ladrillos, mortero,
impresión fotográfica sobre espejo y placa de metal
Medidas variables
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2016

En esta instalación, Aranda refiere a la intervención del corporativo mediático Televisa en la indoctrinación de la sociedad mexicana y su histórica filiación política con el gobierno mexicano. La placa de metal que incluye la instalación contiene una cita que se desprende de un discurso de 1993 en el que Emilio "el Tigre" Azcárraga cínicamente declaraba que la programación de la televisora únicamente se proponía divertir a una "clase modesta muy jodida, que no va a salir de jodida". La pérdida del poder simbólico de Televisa, imperio y monopolio mediático mexicano, es aludida por la forma en que el logotipo original de la televisora es desarmado, y sus bandas aparecen arrumbadas en el espacio, como vestigios y chatarra.

J. G. S.

TELEVISION HAS THE OBLIGATION
TO ENTERTAIN THE PEOPLE, TO
TAKE THEM AWAY FROM THEIR
SAD REALITY AND THEIR DIFFICULT
FUTURE.
I MEAN THE MIDDLE AND LOWER
CLASSES. RICH PEOPLE, LIKE ME,
ARE NOT CLIENTS OF TELEVISION
BECAUSE WE NEVER GO OUT TO
BUY ANYTHING.
-EMILIO "EL TIGRE" AZCARRAGA

Carlos Arias Vicuña

Santiago de Chile, Chile, 1964

Familia, 1995–1996

Bordado sobre tela
174 × 105 cm
Donación del artista, 2016

Desde los años noventa, Carlos Arias Vicuña transitó de la pintura al bordado para producir un doble cuestionamiento sobre el género de las disciplinas artísticas y el género sexual de la representación. *Familia* aborda la identidad como un conjunto de hilos anudados: el lazo del cordón umbilical que conecta los fluidos de los cuerpos del hijo con la imagen de una madre fálica, sugiriendo la imposibilidad de escapar al flujo de fantasmas e identificaciones de la genealogía. Alegoría del camino angustiante que busca siempre retornar a los orígenes, sin poder dejar de articular lo artístico con lo sexual y lo político.

C. M.

CA 95-96

Marcela Armas

Durango, México, 1976

Exhaust, 2009

Registro en video e impresión fotográfica
5’ 50”
91.2 × 115 cm
Ed. 1/3
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2015

A finales de los 2000, Armas trabajó en varias obras la presencia de los combustibles fósiles como fuerzas que actúan sobre el paisaje urbano. En *Exhaust,* un envoltorio de plástico se infla con el gas de combustión de seis carros y toma la forma de la estructura de un puente vehicular. Armas forma parte de una generación de artistas que explora la tecnología como soporte material de su trabajo, con la premisa de entender tanto la posibilidad de colaboración como el peligro que representa para el ser humano. Con esta serie hace aparecer las implicaciones de nuestros hábitos y lógicas de consumo en la violencia cotidiana a nuestro entorno vital.

A. L.

ZAPATERIA
"EL BOTIN DE ORO"

François y Bernard Baschet

París, Francia, 1920–2014; París, Francia, 1917–2015

Monumento de percusión. Escultura musical, 1964
Aluminio y varillas de metal
330 × 400 × 200 cm
Donación de los artistas, 1968

Monumento de percusión conjuga tres aspectos innovadores en el contexto artístico de los años sesenta: el cuestionamiento del objeto, la experimentación con el sonido y la participación del público. El propósito del escultor francés François Baschet y su hermano Bernard, ingeniero de sonido, fue expandir el territorio de la música y buscar nuevos medios sonoros que reprodujeran con mayor fidelidad la naturaleza, la era industrial e incluso el ruido ambiental de las grandes ciudades.

Siguiendo los preceptos de John Cage sobre la necesidad de probar la experiencia inmediata de nuestro oído, los hermanos Baschet recurrieron a materiales poco comunes en las esculturas musicales (enrejados de cristal, barras de metal como elementos de vibración, amplificadores de lámina de aluminio y globos de plástico), a fin de propiciar una experiencia compleja del espectro sónico, que prefería frotar los metales con los dedos húmedos, bastoncillos y baquetas cubiertos de hule y no sólo percutirlos. El elemento indispensable de esas experiencias era la participación del espectador, en el descubrimiento de nuevas sonoridades.

Monumento de percusión fue parte de la muestra *Estructuras musicales* que se llevó a cabo en el Museo de Ciencias y Arte de la UNAM en marzo de 1966, tras haberse presentado en el MoMA de Nueva York. *Monumento de percusión* se incorporó al acervo del museo a la conclusión de esa muestra.

P. G.

Erick Beltrán

Ciudad de México, México, 1974

Atlas Eidolon, 2014

Instalación. 1100 fotografías en PVC, estructura esférica de metal, 14 diagramas en fotocopias
Medidas variables
Donación del artista, 2016

El punto de partida de esta obra son los sistemas del arte de la memoria medievales y renacentistas, como el *Ars combinandi* de Ramón Llull y Giordano Bruno y la teoría de la imagen delineada por Aby Warburg, pionero de la iconología, en su *Atlas Mnemosyne*. Sin embargo, a diferencia de los modelos antiguos de la memoria, Beltrán sustituye los signos mágicos y astrales por figuras públicas, para situar al espectador al interior del debate sobre la repetición de los modelos políticos y su aparición en lo público. Estructurada como una escultura dinámica con un sistema de anillos giratorios cuyos movimientos concéntricos generan efectos visuales repetitivos e hipnóticos, y una serie de diagramas con imágenes y animaciones que conforman un pabellón, esta obra tiene como objetivo desplegar las redes de poder y genealogía del gobierno de Enrique Peña Nieto (2012–2018).

En esta máquina de lectura, los diagramas y las animaciones conforman un sistema de mapeo de imágenes persistentes en el que cierto orden de aparición y la recombinación de archivo periodístico activan la psique colectiva y evidencian cómo en el sistema político mexicano, aunque los funcionarios cambien, los personajes son una fórmula fantasmal que reencarna cada sexenio, de tal suerte que la historia se repite. La obra fue producida como proyecto específico para el Museo Tamayo, y su presentación estuvo envuelta en cuestionamientos e interferencias políticas.

M. A.

Detalle

ATLAS

Maris Bustamante

Ciudad de México, México, 1949

El pene como instrumento de trabajo [para quitarle a Freud lo macho], 1982

Careta. Impresión sobre cartón
42.2 × 25 cm
Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM)
Adquisición, 2012

Las diversas obras de carácter feminista producidas por Maris Bustamante son representativas de la última etapa del No-Grupo, en términos de la forma en que combinan humor y provocación. Esta careta fue utilizada por Bustamante durante un *Montaje de Momentos Plásticos,* y es una respuesta de la artista al argumento freudiano sobre "la envidia del pene", que apunta ácida y acertadamente a poner en crisis la falocracia y el machismo predominante. La obra es valorada, con justicia, como uno de los hitos artísticos de la crítica de género en México.

S. H.

maria bustamante
DEL NO GRUPO

Tania Candiani

Ciudad de México, México, 1974

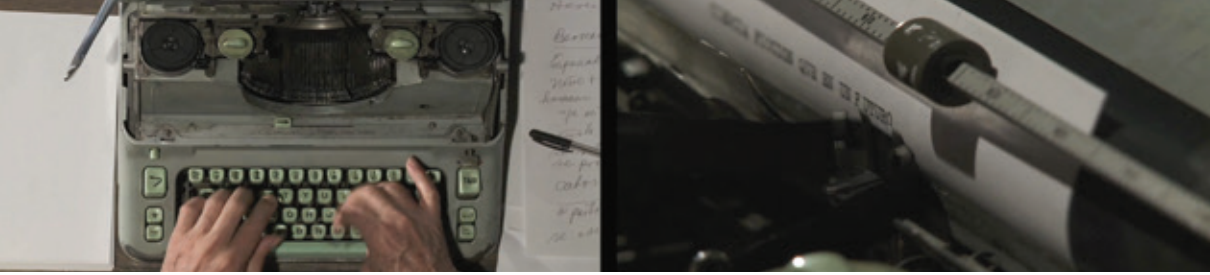
Pausa, 2012

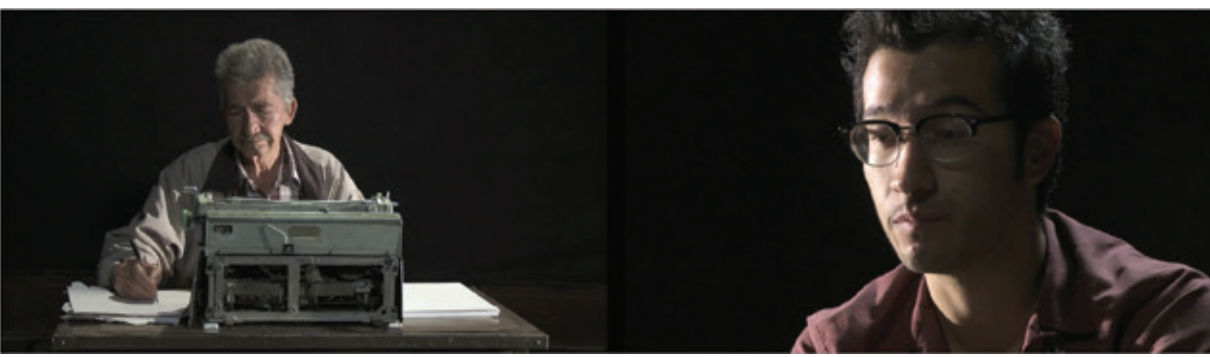
Videoinstalación. Video monocanal dividido
en 2 pantallas, sonido estéreo. Formato 4.3,
18 folios mecanografiados
Folios: 31 × 24.5 cm c/u
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2018

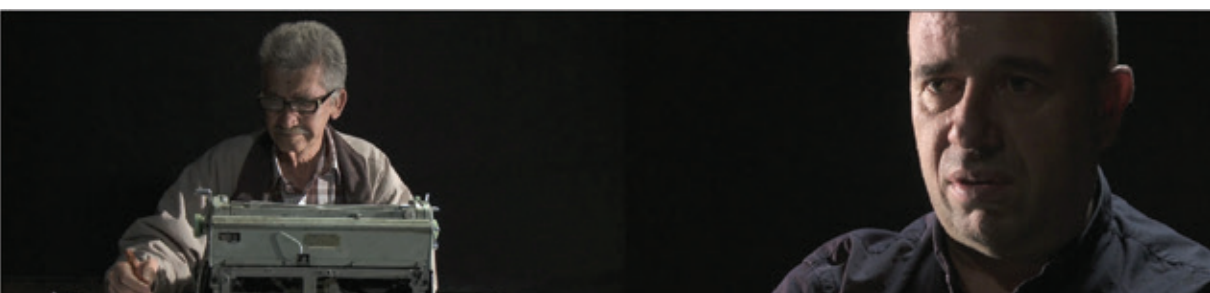
Un grupo de escritores convocados por Candiani ofrecen un relato transmitido oralmente al oído de un escribano, quien los redacta a mano en un primer boceto, un proceso de traducción que culmina en la versión final mecanuscrita y el registro en video de la artista.

Este proyecto conjunta el interés primario de Candiani por la historia oral y las cartografías de la memoria, en relación con su investigación sobre artefactos y máquinas y por la obsolescencia y la reminiscencia tecnológica. Característicamente, muchas de esas obras tienen una materia sonora. De hecho, la artista ya había registrado la figura del escribano en la acción *Otras narrativas* (2009), en la que usó una máquina de coser para registrar las palabras susurradas por los espectadores a sus amantes al tener relaciones sexuales. En *Pausa,* la emisión sonora central proviene de las manos del escribano y la máquina de escribir. La imagen pasa de una toma frontal inicial de los dos personajes donde el escritor habla, a otras en las que el resto del cuerpo desaparece y el lenguaje escrito pasa a segundo plano: no alcanzamos a leer más que algunas palabras aisladas y no tenemos acceso a la interpretación final del relato hecha por el escribano. En todo caso, Candiani nos ofrece como acceso el sonido de la danza de las teclas de la máquina, incluidos los silencios que aluden a la acción del pensamiento.

A. L.







Mónica Castillo

Ciudad de México, México, 1961

Tríptico, 1990

Óleo sobre tela con marco de hojalata
55 × 132 × 25 cm
Donación de Rocío Mireles, 2020

La serie *Presentación en sociedad,* explora los límites entre la pintura y la instalación abordando los arquetipos de la feminidad y sus ritos, como la celebración de las quinceañeras. La iconografía de la corona de espinas, que apunta a la humillación y herida de la pasión católica a la que se someten también los cuerpos femeninos, compagina con el objeto que enmarca la imagen pictórica para intensificar la correlación icónica entre el marco y la objetualidad puntiaguda, al tiempo que asume el autorretrato como un escenario más de violencia heteronormativa y patriarcal.

M. A.

Miguel Castro Leñero

Ciudad de México, México, 1956

***Barco,* 1997**

Óleo sobre tela
160 × 160 cm
Adquisición, 1999

Juan García Ponce elogió a Miguel Castro Leñero por ofrecer "cuadros en los que la pintura muestra la pintura". Por lo general, Castro Leñero opone imágenes hechas de trazos elementales y depurados sobre superficies creadas por accidentes y ejercicios con la materia pictórica. La asociación que despiertan es a la vez inocente e idílica. En palabras de Alberto Blanco: "no hay nada que comprender: basta ver con los ojos bien abiertos. O, si se quiere, lo que hay que comprender hay que abarcarlo con la mirada fresca de un niño". *Barco* proviene del momento en que la obra de Castro Leñero tenía una especial vigencia para los públicos y mercados mexicanos, en términos de sugerir una liberación de toda imposición cultural y política.

C. M.

Arnaldo Coen

Ciudad de México, México, 1940

El comienzo, el cimiento, la simiente latente, 1968

3 elementos. Acrílico sobre madera
184.5 × 21 × 21.5 cm
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2014

Desde 1967, después de haber viajado a París, Arnaldo Coen evocó un tema recurrente en sus obras: el torso femenino. Las caras visibles de esta pieza tridimensional, compuesta por 3 prismas de madera apilados, ejemplifican esa obsesión. Cada lado muestra un tratamiento plástico distinto del torso, con colores planos y elementos geométricos que remiten al *pop* y al *op,* lenguajes que el artista integrará a su producción de finales de los años sesenta y setenta.

La pieza destaca por su naturaleza lúdica permitiendo al espectador intercambiar la posición de cada una de las partes y sus caras para así generar múltiples combinatorias. No es ajeno a ese interés estructuralista que el título de la obra derive de los versos iniciales de *Blanco* (1967) de Octavio Paz.

A. d. C.

Armando Cristeto Patiño

Ciudad de México, México, 1957

Sin título, 1978–1979

De la serie *El condón*
Plata sobre gelatina
20.5 × 11 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2013

A lo largo de su trayectoria, el fotógrafo Cristeto ha explorado y documentado la dimensión afectiva de comunidades juveniles y el erotismo homosexual. En esta serie se muestran cuerpos masculinos sin revelar necesariamente la identidad del sujeto y en cambio dando protagonismo al preservativo que manipulan. Mucho antes de la llamada "crisis del sida", el fotógrafo anticipó con esta serie el lugar que cobraría el látex en la nueva dimensión para vivir la sexualidad con la llegada de la pandemia, en el caso de México, a partir de 1983. Cristeto acierta con esta serie al apuntar al condón como interfaz entre la prevención y la asepsia del goce de la sexualidad.

S. H.

Minerva Cuevas

Ciudad de México, México, 1975

Arqueología política, 2000

16 impresiones fotográficas
sobre soporte rígido de aluminio
60 × 40 cm c/u
Ed. 1/3
Adquisición, 2007

Partiendo del humor y la crítica, la obra de Minerva Cuevas se ha caracterizado por la apropiación del lenguaje publicitario para introducir contenidos críticos en la circulación y saturación de imágenes en la sociedad de consumo.

En *Arqueología política*, la artista fotografió una serie de emblemas y siglas de partidos políticos mexicanos pintados en piedras, una forma de propaganda en espacios públicos que tiene una larga tradición. Las imágenes, tomadas en estados cercanos a la Ciudad de México, se realizaron en 2000, justo antes de la elección a la presidencia de Vicente Fox del Partido Acción Nacional (PAN).

En un país donde el partidismo se mide como fidelidad casi de sangre, ver estas huellas borradas en espacios anodinos como paisaje nos propone repensar el papel de la política y su vínculo con el imaginario y la ciudadanía.

V. R. L.

Ximena Cuevas

Ciudad de México, México, 1963

***Natural Instincts* [*Instintos naturales*], 1999**

De la serie *Dormimundo*
Video DVD
3’ 6”
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2013

Este video utiliza material tomado de la televisión mexicana para encapsular en un musical de terror el profundo racismo inherente a la cultura nacional. Insertadas en un espectacular, las imágenes del grito de horror de una madre que descubre el tono obscuro de piel de su recién nacido se convierten en un espejo. La obra forma parte de la serie *Dormimundo,* en la que Cuevas usa el humor y la parodia para hablar de las mentiras que nos contamos como sociedad. En este caso, la obra plantea las fantasías de emblanquecimiento que acompañaron a la cultura aspiracional del neoliberalismo de finales del siglo XX.

A. L.

NATURAL
INSTINCTS
Vendor

Vendor

Iván Edeza

Ciudad de México, México, 1967

Contador, 2012

Video digital DVD-NTSC
10”
Ed. 5/5 + 1 PA
Donación del artista, 2013

El trabajo de Edeza ha ahondado en la representación de la violencia y cómo se enmarca en una estructura sistémica de representación. Esto ocurre con frecuencia por medio de una investigación formal del propio medio como textura, donde Edeza cuestiona los diversos filtros de la imagen y la propia censura.

Contador muestra una cuenta regresiva de 10 segundos con las cifras de asesinatos durante el sexenio de Felipe Calderón, en lo que el gobierno denominó “la guerra contra el narcotráfico”. Los números son una mezcla de especulaciones del artista con las cifras del semanario *Zeta,* siendo la cifra final la proyección periodística de bajas para el quinto año de gobierno de Felipe Calderón. La pieza se realizó en el año de cierre de su mandato y el número total de asesinatos finalmente rebasó esos estimados.

V. R. L.

3,007
asesinatos

Felipe Ehrenberg

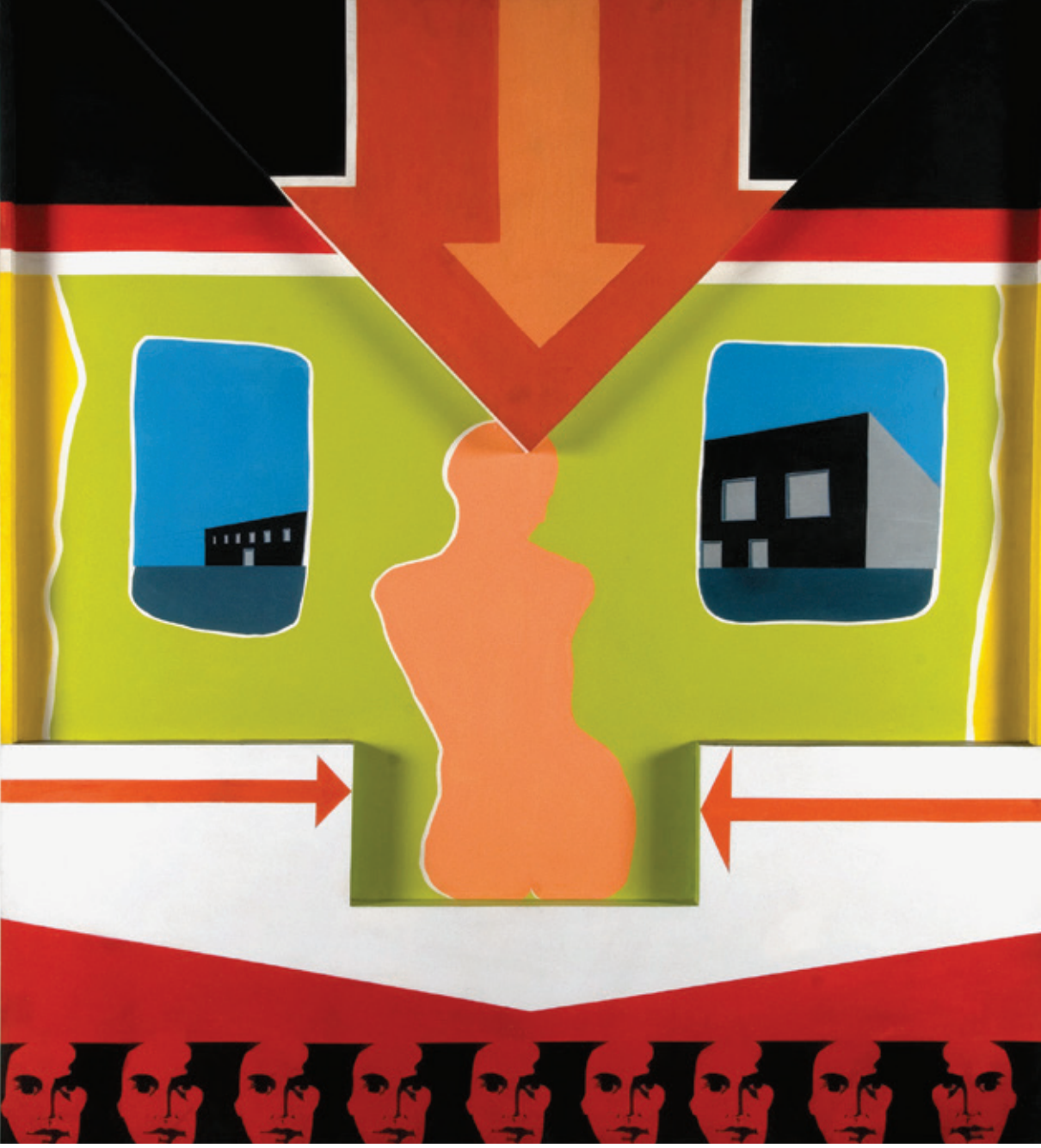
Ciudad de México, México, 1943–Ahuatepec, México, 2017

Arte conceptual, 1968

Acrílico sobre aglomerado de madera
200 × 180 × 5.5 cm
Donación del artista, 1990

En la segunda exposición que el *Salón Independiente* realizó en 1969 en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, Felipe Ehrenberg presentó *Arte conceptual,* montada debajo de otra obra titulada *La caída.* El título de esta pieza, no obstante su orientación por una figuración de corte *pop,* inaugura el interés del artista en los conceptualismos que, de manera definitiva, explorará años más tarde durante su estancia en Londres. *Arte conceptual* deriva de una serie de "construcciones de madera" que el artista exhibió en la recién inaugurada galería de Jacks Misrachi en 1968. La cercanía de Felipe Ehrenberg con las modalidades del *pop* en el sur, no se reducían a la pintura: aportó a la revista *El Corno Emplumado* numerosos dibujos que retoman imágenes que referían a los medios publicitarios. Estas cajas pintadas con plantillas y pintura acrílica dibujaban con colores vivos siluetas femeninas planas de bordes definidos, como de cartel, que de manera provocadora estaban rodeadas por signos como flechas.

P. G.



Juan Francisco Elso

La Habana, Cuba, 1956–1988

Corazón de América, 1987

Fragmento de la instalación
póstuma *Transparencia de Dios*
Ramas, cera, ceniza y hierba seca
230 × 170 cm Ø
Adquisición, 2005

Corazón de América es parte del proyecto *Por América,* que Juan Francisco Elso planeó exhibir en el Museo de Arte Carrillo Gil, pero que fue cancelado por la enfermedad y muerte del artista en 1988, para ser reconstruido póstumamente en el mismo museo en 1990. *Corazón de América* era parte de la instalación *Transparencia de Dios,* conformada por tres elementos —*Corazón de América, El rostro de Dios* y *La mano de Dios*— con la que Elso cifraba su ambición de producir el núcleo anímico del continente americano, en una amalgama de tradiciones espirituales amerindias y afroamericanas.

Junto con José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey, Elso fue integrante de la primera oleada de la vanguardia cubana, el grupo Volumen I, que, partiendo de su afiliación afrocubana, emprendió en los años ochenta un acercamiento sistemático a la cultura mexicana indígena.

A partir de una lectura iluminada de los textos de Miguel León-Portilla y Alfredo López Austin, Elso se propuso activar los conceptos nahuas del tropo *in ixtli in yolotl* (traducido por los especialistas como *rostro u ojo y corazón*) como metáfora indígena sobre lo que es esencial al ser humano, unidos de la mano creadora del artífice. Con una técnica escultórica basada en materiales naturales encontrados, heredera de los procedimientos rituales ancestrales, Elso pretendía ir más allá de realizar una operación simbólica para intervenir en un plano político-teológico. *Corazón de América,* más que una representación, es el intento de constituir el poder y deseo de una nueva cultura, que debiera reemplazar la hegemonía occidental.

C. M.

Helen Escobedo

Ciudad de México, México, 1934–2010

Ambiente gráfico, 1971

Hierro laqueado
180 × 400 × 200 cm
Donación de la artista, 1990

En junio de 1971, Helen Escobedo recibió una invitación para participar en la XI Bienal de Escultura al aire libre organizada por el Middelheim Museum de Amberes. Para ello, desarrolló una pieza basada en el *Ambiente gráfico* que había presentado en el *III Salón Independiente* que tuvo lugar en el Museo Universitario de Ciencias y Arte en 1970. La artista construyó *in situ,* una obra efímera de cartón y papel periódico —como era requisito— no sólo como soporte sino también como un elemento de crítica a los medios de comunicación. Armó una serie de letras de gran tamaño que por el frente mostraban una tipografía limpia y decorativa y por detrás incluían tres ejemplos de periodismo bueno, malo y feo: caricaturas de Rius y artículos interesantes, recortes de sociales a color y titulares de nota roja. Para la Bienal de Escultura en Amberes, Escobedo decidió utilizar hierro laqueado para construir letras como signos reconocibles por varios grupos sociales a la vez como elementos estructurales y como formas estéticas.

Desde 1967, Helen Escobedo abandonó su formación clásica aprendida en el Royal College of Art de Londres en la década de los cincuenta, plasmada en esculturas figurativas en bronce de pequeño formato, y comenzó a interesarse en crear ambientes y montajes efímeros: obras habitables de escala urbana que conjugan su deseo por fundir el arte ligado al diseño, la arquitectura y la naturaleza. A partir de esta obra, la tipografía comienza a tener un papel predominante en la producción de la artista como una forma de tributo a los impresos publicitarios que prevalecían en esa época.

P. G.

Manuel Felguérez

Valparaíso, México, 1928—Ciudad de México, México, 2020

***Canto al océano.* Mural Deportivo Bahía, 1963**

Conchas de ostión, abulón, madreperla y alambrón
sobre cemento armado (fragmento)
500 × 800 cm
Donación Ángel y Mario Sánchez Gas, 2016
Esta pieza fue restaurada gracias al apoyo de FEMSA

En abril de 1963, Felguérez inauguró este majestuoso mural de 100 m de largo en el Deportivo Bahía, un balneario ubicado en la zona del Peñón de los Baños, cerca del aeropuerto de la Ciudad de México. Por sugerencia de su amigo y propietario del lugar, Gelsen Gas, el artista realizó un homenaje plástico al libro *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont. El proyecto consistió en dos obras: *Canto al océano* y el conjunto escultórico *Muro de las formas mecánicas.* Para el primero, Felguérez recurrió una vez más a materiales de desecho: conchas de ostión, abulón y madreperla con metal y mampostería que cubrían la parte superior de los vestidores con formas cercanas al imaginario de Jean Arp.

Alejandro Jodorowsky participó en la inauguración del mural con un sofisticado efímero pánico que incluiría un helicóptero, proyecciones de cine y más de 40 bailarines, actores y mimos, además de personal de iluminación y audio. En el espectáculo, Jodorowsky, vestido de demonio azul con alas emplumadas, pronunció estrofas de un poema episódico, ligadas por efectos sonoros relacionados con el mar. En los vestidores, ubicados debajo del mural, se escenificaron una variedad de situaciones humanas de pareja o de soledad.

Horas antes de la inauguración, durante el ensayo, el helicóptero del que descendería Jodorowsky cayó sobre la alberca. Producto del azar y la improvisación, el artefacto acabó formando parte de una insólita puesta en escena que se volvió legendaria.

P. G.

Detalle

Claudia Fernández

Ciudad de México, México, 1965

Interior, 1998

Instalación. Óleo sobre tela y madera
Medidas variables
Adquisición, 1999

Una constante en las pinturas, instalaciones, videos y fotografías de Claudia Fernández ha sido crear universos visuales lúdicos. En sintonía con la tradición de la abstracción en la historia del arte moderno, este políptico compuesto por cientos de cuadros desplegados a modo de un montaje constelado, retratan estrellas suspendidas en un vacío azul. Cada pieza indaga, de manera particular y en conjunto, las posibilidades de la pintura como un espacio poético que convoca experiencias subjetivas atravesadas por el asombro ante la totalidad del espacio y del tiempo, así como los infinitos modos de relación entre el universo cósmico y el universo íntimo.

M. A.

Julio Galán

Múzquiz, México, 1959—Zacatecas, México, 2006

Niño elefante tomando Ele-rat 7, 1985

Óleo y acrílico sobre tela
117 × 188 cm
Adquisición, 2005

En la obra de Galán suele predominar un relato críptico, cifrado con citas a lenguajes pictóricos heredados de la tradición popular y el vanguardismo de los años veinte en México. Esas referencias le permiten combinar imágenes autorreferenciales con el cuestionamiento de la identidad. En esta pintura, la representación de una transmutación animal pone énfasis en el desacomodo con la historia personal y la imagen íntima. Esta obra desborda los marcos del llamado neomexicanismo, en que frecuentemente se quiere encerrar la obra de artistas como Galán, para mostrarlo en su capacidad de comentar un tiempo de crisis, cruzado por complejas problemáticas sociales y afectivas.

J. G. S.

-TC-Y-VE-
WARNING: HE DETERMINADO QUE
TOMAR ELE-RAT ? NO ES PELIGROSO PARA EL ALMA.

Fernando García Ponce

Mérida, México, 1933—Ciudad de México, México, 1987

G.P. 33, 1981

Collage y acrílico sobre madera
170 × 150 cm
Donación de Sara Sierra, 1990

El título de este collage y el impreso en el centro de su composición aluden a los apellidos y año de nacimiento del artista, en 1933. Ésa es una cartela de una modernidad expresiva, hecha en tipografía de palo seco, negrita extendida, con espaciamiento mínimo entre caracteres. En torno a esa firma interior, García Ponce orquesta una especie de fuga en espiral de planos de pintura que sugieren espacios enmarcados sucesivamente por otros gestos pictóricos. Los cuadros internos, que se abren como rendijas y que se desgajan en roturas y pinceladas secas, tienen su punto culminante en los goterones y acentos rojos que manchan espaciadamente la tabla. Elementos todos que sugieren un curioso autorretrato, no tanto de la presencia física del autor, sino de su oficio y el goce que a Fernando García Ponce representó lo que su hermano, el escritor Juan García Ponce resumió como "la atracción del vacío y la tendencia natural del artista a luchar contra él".

C. M.

GARCIA
PONCE
1933

Mario García Torres

Monclova, México, 1975

Carta abierta al Dr. Atl, 2005

Película Super 8 a color transferida
a DVD, sin sonido
5’ 40”
Adquisición, 2007

Desde su producción conceptual, el trabajo de Mario García Torres ha cuestionado la propia práctica artística y ha empleado la historia del arte moderno y contemporáneo como recurso para establecer una relación entre el pasado, el presente y el futuro.

Siguiendo la estrategia de correspondencias imaginarias empleada en varias de sus piezas, García Torres entremezcla elementos ficticios y reales. En este caso, el artista escribe una carta imaginaria al pintor Gerardo Murillo, conocido como Dr. Atl. El fondo de la pieza muestra la Barranca de Oblatos, un cañón en Guadalajara recurrente en las pinturas de Atl, pero en el audio le comenta al pintor muerto sobre el proyecto de erigir en ese espacio una franquicia del Museo Guggenheim. García Torres aborda en su misiva las relaciones entre mercado, turismo, paisaje y arte, y cómo este último opera como elemento perturbador de un territorio cargado de significación cultural.

V. R. L.

Me cuesta trabajo imaginarlo.
Una carta abierta a Gerardo Murillo "Dr. Atl"

Javier de la Garza

Tampico, México, 1954

***Cuauhtémoc (Captura de Cuauhtémoc. "Toma tu puñal, hábreme* [sic] *las venas, déjame desangrar, etc. etc.")*, 1986**

Acrílico y óleo sobre tela, terciopelo y flores de papel
222 × 155.5 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto de Egresos de la Federación, 2014

En sus pinturas sobre la mitología nacional indígena de mediados de la década de los ochenta, Javier de la Garza pone en crisis los arquetipos de Nación producidos por el Estado mexicano al subvertir los códigos de raza y sexo de la mitología patria. Por un lado, esta efigie del último soberano azteca enfatiza el modo en que la mitificación de la imagen del héroe nacional —representado por artistas como Jesús Contreras, Saturnino Herrán y Jorge Enciso— creó una idealización del pasado prehispánico mediante la exhibición de cuerpos indígenas, en gran medida andróginos y sexualizados. A esa crítica sobre el erotismo subliminal de las imágenes patrióticas mexicanas, Javier de la Garza agrega elementos *kitsch*, derivados de la iconografía azteca comercial presente en los almanaques de Jesús Helguera de los años cuarenta, las monografías escolares y las escenas míticas enaltecidas por el cine de oro mexicano. La estética *camp* de esta escena se refuerza con el marco de terciopelo y las flores de plástico y encaje. En la parte posterior del lienzo, el autor anota una cita de la canción "Amor gitano" de José Feliciano: "Toma este puñal, hábreme [*sic*] las venas, déjame sangrar", como una escena melodramática de despecho.

Cuauhtémoc es presentado a escala casi real, con ironía, como un héroe acicalado, musculoso y feminizado, con cejas y labios delineados. Está ataviado con un diminuto taparrabos teñido con los colores de la bandera mexicana. En sí mismo, ese atuendo es una blasfemia, pues cubre a la vez que remarca los genitales del héroe, haciéndolos parecer a punto de una erección, como signo de pulsión narcisista.

P. G.

Gelsen Gas (Ángel Sánchez Gas)

Ciudad de México, México, 1933–2015

AutoGelsen, 1971

Instalación. Óleo sobre tela, silla
y chamarra de mezclilla bordada
Medidas variables
Donación del artista, 2008

Durante los tempranos años setenta, Gelsen Gas producirá cine experimental, pintura, collages y juegos de lógica, además de practicar un género de pintura que adelanta elementos del apropiacionismo posmoderno de fines del siglo XX. *AutoGelsen* desborda el plano pictórico para contradecir los términos tradicionales del autorretrato. La obra forma parte de una serie basada en el montaje de composiciones pictóricas modernas (en este caso una cita al *Homenaje al cuadrado* [1964] del artista alemán Josef Albers) superpuestas con imágenes en diversos estilos: un paisaje realista, un artista hiperrealista con el puño en alto y un personaje en trazo caricaturesco estilo *pop art*. A diferencia de un autorretrato tradicional, la representación del artista da la espalda, gesto que se reitera al colocar una silla dispuesta frente a la pintura como para sugerir el lugar del pintor. Un doble juego de firmas, cuya tipografía parodia la de Walt Disney, se repite en ambos soportes.

J. G. M.

Gunther Gerzso

Ciudad de México, México, 1915–2000

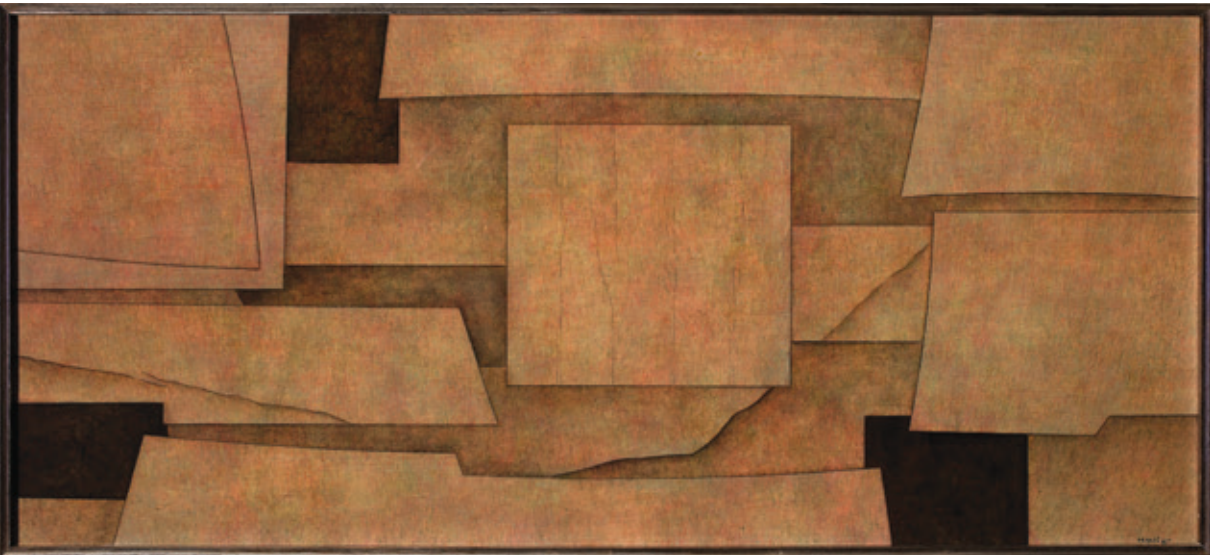
Boceto, 1965

Óleo sobre aglomerado de madera
36.5 × 80 cm
Adquisición, 2018

Tras la tormenta artística y existencial que, no obstante su esplendor, significó para Gunther Gerzso su llamado "periodo griego" de finales de los años cincuenta y los intermedios de la década de los sesenta, comienza el despliegue de su lenguaje clásico como riguroso pintor abstracto. Con su economía lingüística, tamaño discreto y en su formato alargado que enfatiza la fenomenología del paisaje, *Boceto* puede servir de referencia para definir el lenguaje de madurez del pintor. Las dimensiones modestas de la obra condensan los descubrimientos básicos de su pintura de más de un cuarto de siglo: la alusión a un espacio constreñido y sumido en la oscuridad del fondo, de grandes masas de geometría cercando los primeros planos, cuyas formas aluden a la rotundidad del cuerpo y atraviesan superficies con grietas que evocan, a la vez, antigüedad y violencia.

Las profundas iridiscencias verdes y rojas de las masas y los muros —colores que son fantasmas de junglas y sangre— se volverán una de las paletas más recurrentes del pintor, cuyos acordes se afinaron en varias series de acrílicos con lápiz sobre papel en 1967 —*Paisaje, Huracán, Paisaje en azul* y *Sin título (paisaje verde)*— que culminan en las distintas versiones de uno de sus mejores cuadros de los setenta: *La mujer de la jungla* (1977). Es irónico que Gerzso escogiera un término que alude a una obra preparatoria: este cuadro, en retrospectiva, se antoja como resumen de una de las producciones más altas de la pintura de la segunda mitad del siglo XX.

C. M.



Alberto Gironella

Ciudad de México, México, 1929–1999

***Homenaje a Buñuel,* 1962**

Ensamblaje. Caja de madera, óleo sobre tela, trompeta de metal, escultura de madera, óleo y cromo
168 × 148 × 40 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto de Egresos de la Federación, 2014

Éste es uno de varios homenajes que Alberto Gironella realizó al cineasta español Luis Buñuel, amigo suyo y uno de sus directores más admirados. La pieza también es ejemplo de los cruces entre pintura y escultura que distinguen la producción del artista, así como de su estrategia al convocar objetos e imágenes a partir del azar. En este ensamble, que tiene algo de la actitud surrealista frente a los objetos y algo del gusto de Gironella por los retablos barrocos, es evidente la crítica hacia la iglesia, procedente del contexto de la producción de la obra. La profundidad de sus pinturas reflejan su fascinación por la España negra del literato y pintor José Gutiérrez Solana.

Originalmente, el ensamblaje formó parte de una compleja escenografía realizada junto con sus colegas Manuel Felguérez, Lilia Carrillo y Vicente Rojo para la obra de teatro *La ópera del orden* de Alejandro Jodorowsky. Este ejercicio de colaboración era sintomático de la actitud de renovación de este grupo de artistas plásticos, afines a la abstracción, las neovanguardias y distintos tipos de experimentación formal que encontró complicidad con la atrevida propuesta teatral de Jodorowsky. De hecho, Gironella apareció como actor en una escena vestido de franciscano con un cáliz en la mano, frente a su sección de la escenografía. *La ópera del orden*, una obra con guion original de Jodorowsky y protagonizada por él mismo y Beatriz Sheridan, resultó tan escandalosa en su crítica a instituciones tradicionales como la familia y la iglesia que fue censurada antes de su estreno oficial en 1962 por el Departamento de Espectáculos del Distrito Federal.

E. P.

Thomas Glassford

Laredo, Estados Unidos, 1963

***Alluvium: Pipe Dreams* [*Aluvión: Sueños guajiros*],** 1991

Guajes y latón niquelado
38 × 455 × 35 cm
Adquisición, 2005

Durante la década de los noventa, Thomas Glassford realizó una serie de obras que exploraron la significación cultural y la materialidad del guaje, objeto de origen natural representativo de la cultura popular mexicana. La intervención de Glassford sobre estos objetos generó artefactos que evocan su uso como vasija y cantimplora de civilizaciones antiguas y que enfatizan su similitud ambigua con las formas del cuerpo humano, a la vez fálico y voluptuoso. En *Alluvium: Pipe Dreams,* apropiadamente traducida como *Aluvión: Sueños guajiros,* el guaje se presenta como material detrítico o residuo onírico, de sus profundas referencias culturales y visuales, a través de la superposición del metal con su origen orgánico.

J. G. S.

Mathias Goeritz

Danzig, Prusia, 1915—Ciudad de México, México, 1990

***Oro, ca.* 1960**

Hoja de oro sobre madera
120 × 120 cm
Adquisición, 2005

Esta pieza forma parte de la serie conocida como *Mensajes* o *Dorados,* en la que el artista buscó integrar conceptos espirituales o religiosos al arte moderno. El brillo y la luminosidad de estas obras fueron recursos utilizados por Goeritz para aludir a lo sagrado, sorteando con el monocromo el antiguo debate judeocristiano en torno a la prohibición de la representación de la divinidad. Los *Mensajes* se asocian a las búsquedas espirituales que Goeritz emprendió desde principios de los años cincuenta, y para la siguiente década se volvieron abiertamente religiosos, a través de manifiestos, textos y declaraciones en las que hablaba de Dios como un valor "estable" para enfrentar la crisis humanitaria y la confusión en los años de la posguerra. Su carácter lumínico fue acentuado en exposiciones con montajes muy oscuros, iluminados únicamente con velas, como la de la Galería Antonio Souza en 1960.

En contraposición al nuevo realismo y la abstracción, a los que explícitamente se refirió de manera negativa, Goeritz buscó desarrollar un arte trascendental y metafísico, asumiendo en la práctica artística una función espiritual. En sus vínculos con el arte europeo, estas obras dialogan con los monocromos de Yves Klein o Heinz Mack, que en su época eran casi desconocidos en México. Esta serie forma parte del fenómeno internacional de actualización del arte religioso que tuvo lugar en los años cincuenta y sesenta. En la vertiente mexicana de esta renovación de la estética litúrgica, Goeritz fue un agente central pues además de los *Mensajes* diseñó vitrales para iglesias y realizó crucifijos y esculturas de mediano formato para decorar espacios tanto rituales como privados.

E. P.

José Miguel González Casanova

Ciudad de México, México, 1964

La escuela de Atenas, 1997

Bloques de cantera con palabras incisas
260 × 200 cm Ø
Adquisición, 1999

Esta instalación, conformada por una torre incompleta de bloques de cantera, grabados con palabras de las categorías aristotélicas que definen la sustancia y dispuestos en una trayectoria espiral hasta elevarse gradualmente a la palabra NADA, propone un modelo estético para explicar el funcionamiento político de la aparición y desaparición de las esencias y los accidentes, en un vaivén de categorías cognitivas y formaciones sensibles. Con la conjunción de conceptos y el despliegue entrópico de formas simbólicas en estado de precariedad, la obra cuestiona los procesos estéticos para conocer y explicar nuestra relación con el mundo, como el fresco del mismo título pintado en el Vaticano por Rafael de Urbino en 1509.

M. A.

Gráfica del 68

Jesús Martínez (Los Sauces, México, 1942)
Sin título [Paloma de la paz atravesada por una bayoneta], 1968
Pancarta. Esténcil, gouache sobre cartón
48.5 × 71 cm

Jorge Pérez Vega (Ciudad de México, México 1946)
1968 año de la prensa vendida, 1968
Cartel. Grabado en relieve en linóleo sobre papel
39.3 × 23 cm

Desaparición del cuerpo de granaderos, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
61.5 × 69.7 cm

Donación de Arnulfo Aquino, 2002

Estos volantes, carteles, pegatinas y mantas constituyen un conjunto de testimonios visuales generados en el movimiento estudiantil de 1968 con el objetivo de informar y difundir su causa, el pliego petitorio, las detenciones y la represión del gobierno contra el movimiento ciudadano. En las producciones con frecuencia se resignificaba la gráfica oficial de la XIX Olimpiada o aparecían personajes referenciales como el Che Guevara, Demetrio Vallejo o, como antagonista, el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz. Más que definirse por un propósito artístico, estas obras buscaban eficacia visual para comunicar consignas y demandas en medio de acciones colectivas y anónimas. Su diversidad estilística muestra la influencia técnica e iconográfica de diversas fuentes: el Taller de Gráfica Popular, el cartel cubano y el *pop*, así como la iconografía del Mayo francés. La mayor parte de estas obras se produjeron en los talleres de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Antigua Academia de San Carlos, ahora Facultad de Artes y Diseño) de la UNAM, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" y, en menor medida, en el Instituto Politécnico Nacional. La gráfica producida fue emplazada en autobuses y paredes en la calle, además de ser portada en los cuerpos durante las manifestaciones.

S. H.

1968
AÑO DE LA
PRENSA VENDIDA

DESAPARICION
DEL CUERPO
DE GRANADEROS

Lourdes Grobet

Ciudad de México, México, 1940

La India Sioux en su casa, *ca.* 1983

De la serie *La doble lucha*
Plata sobre gelatina. Impresión de época
40 × 50 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2014

La India Sioux (Hidalgo, 1954) debutó como luchadora en 1977 y tuvo preeminencia en el ring durante los años ochenta. De 1979 a 2003, Grobet registró el mundo de la lucha libre desde varios de sus aspectos: el espectáculo y las coreografías sobre el ring, las reacciones del público, la vida de las luchadoras o los oficios fuera del cuadrilátero. Esta imagen forma parte de la serie *La doble lucha,* un conjunto centrado en la vida cotidiana de las luchadoras mujeres (en su caso, de una familia dedicada al mismo oficio). Como si la autora respondiera a un principio de ética antropológica, las tomas de Grobet son insistentes en mostrar siempre a sus sujetos con máscara.

J. G. M.

Silvia Gruner

Ciudad de México, México, 1959

La expulsión del paraíso, 1993

Instalación. Jabones, tepalcates, cristal, azúcar, tela, madera y cabello
Medidas variables
Adquisición, 2005

La obra de Silvia Gruner se enmarca en una crítica a las posiciones identitarias y en la utilización simbólica como parte de los procesos históricos.

Realizada inicialmente para cubrir los ventanales del convento de Tepoztlán, Morelos, la instalación consta de jabones amarillos de lavandería de la marca Tepeyac, que han sido excavados para alojar pequeñas figuras precolombinas. La pieza retoma el lenguaje recurrente de la artista al vincular ideas de limpieza e higiene corporal con indicaciones de crisis de identidad y borramiento cultural. El título es una clara referencia al Génesis, y la marca de los jabones alude a la religiosidad popular, pero Gruner reinventa esas referencias con materiales que pertenecen al ámbito de lo femenino y lo doméstico, en tensión con la idolatría, el poder de las reliquias y una perspectiva histórica.

V. R. L.

Detalle

Tepeyac

Yolanda Gutiérrez

Ciudad de México, México, 1970

La corriente, 1997

Instalación. Vainas de coco,
madera y ceniza animal
Medidas variables
Adquisición, 1999

Las instalaciones de Yolanda Gutiérrez conjuntan una sensibilidad ecologista con la experimentación de materiales de origen natural y el desafío de la convención que suele relacionar la escultura con el emplazamiento sobre una base o el suelo. Con frecuencia, Gutiérrez ha localizado sus intervenciones en cuerpos de agua u ocupando el espacio colgante del techo de la arquitectura. *La corriente* es una de sus instalaciones colgantes. Esta evocación de una flotilla de barcas rústicas hechas de vainas de coco, se produjo exprofeso para mirarse contra el plafón iluminado del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, que hacía aparecer las barcas como si flotaran en un lago, visto desde el fondo. La mezcla de lirismo y creatividad material son características de la contribución de Gutiérrez como escultora.

C. M.

Detalle

Enrique Guzmán

Guadalajara, México, 1952–Aguascalientes, México, 1986

Vértigo, 1975

Óleo sobre tela
60.5 × 80.8 cm
Adquisición, 2007

A los 30 años, Enrique Guzmán logra cierta consolidación en su estilo pictórico, así como la atención de galeristas y críticos locales. Dicho estilo reunía apropiaciones del surrealismo y del dadaísmo en el uso de referencias y técnicas, así como una versión muy particular del arte *pop* cruzado con referencias irónicas sobre la religión y la identidad mexicana, elementos que posteriormente fueron inscritos bajo la etiqueta del llamado neomexicanismo.

Olivier Debroise señala en la obra de Guzmán la presencia de "metáforas verbales visualizadas", mientras que Teresa del Conde alude a un acceso constante a "su propio laberinto". *Vértigo* es una obra que, en la última fase de su producción, contrapone su estilo anterior para confrontarnos con arquitecturas imposibles e íntimas. Carlos Blas Galindo describe este momento de su producción como "una serie de estructuras tectónicas en las que, entre otros asuntos, alude a las modificaciones perceptuales de lo espacial y de lo temporal mediante el uso de drogas". Esos elementos confieren a la obra un cierto sentido de drama existencial: este interés en la vida errática y sus comportamientos explosivos ligan a Guzmán con preocupaciones generacionales inscritas en la literatura de la Onda, textos que hablan de rock, ruptura generacional y uso de sustancias, como los de Parménides García Saldaña y José Agustín.

J. G. M

Jan Hendrix

Maasbree, Países Bajos, 1949

Script, 1996–2002

2 000 serigrafías sobre papel nepalés
12 × 18 cm aprox. c/u
Adquisición, 1999
Donación del artista, 2007

Las 2000 serigrafías en papel nepalés que integran *Script* forman un catálogo del vocabulario gráfico que Hendrix ha realizado a lo largo de 15 años. Se trata de imágenes tomadas a partir de apuntes y fotografías obtenidas en sus múltiples viajes: un repositorio visual al que el artista recurre y regresa constantemente en su producción. El montaje de la obra se adecúa a cada espacio, mientras que la imagen convertida en ícono juega con la escala al acercar al espectador a un fragmento, a un corte del paisaje, para luego alejarlo e invitarlo a recorrer el mosaico como un universo mixto e ilimitado. Por su naturaleza, *Script* es instrumento y obra a la vez, y el intento de Jan Hendrix por definir el universo de su mirada en el cambio del siglo XX al XXI.

A. d. C.

Melquiades Herrera

Ciudad de México, México, 1949–2003

Sin título, 1979

[*La lonchera,* acción del No-Grupo en la Sección Anual de Experimentación, INBA]
Botella de vidrio de Coca-Cola, cordón y etiqueta de papel
23.3 × 6.5 cm
Fondo Melquiades Herrera, Centro de Documentación Arkheia MUAC, (DIGAV-UNAM)
Adquisición, 2013

En 1979, el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó la primera y única Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas. El No-Grupo presentó un *Montaje de Momentos Plásticos*. Bajo esta nomenclatura poética proponían una especie de performance en el que cada miembro del colectivo utilizaba un objeto diseñado exprofeso para generar acciones y comentarios críticos. Al final del evento repartieron como *souvenir La lonchera,* un múltiple con impresos y objetos alusivos a su intervención. Herrera integró en este kit una botella de Coca-Cola —un elemento conceptual constante en su producción— con un comentario en una etiqueta similar a las cédulas que antes describían piezas en las áreas de colección de los museos.

La alusión al rescate y, por lo tanto, al secuestro previo del arte a la realidad y la condicionante de tornarla, si se consume, en objeto cotidiano, debe interpretarse como una noción muy personal del *ready-made* de parte de Herrera: un guiño bárbaro a la tradición duchampiana.

J. G. M.

Esta coca-cola, recién
por el Pop-Art, hace apenas 10 años,
nuevecita, la rescató del arte para
proponer reintegrarla a la realidad,
solo que hay un detalle, entre
varla o bebérsela, que sea o no conser-
arte, la decisión es de Ud.

Hersúa

(Manuel de Jesús Hernández Suárez)

Ciudad Obregón, México, 1940

Ambiente circular, 1974

Réplica, 2007 con la colaboración del artista
2 módulos. Estructura de metal,
lámina de aluminio y pintura automotiva
366 × 330 × 450 cm
Adquisición, 2006

Originalmente concebida como producción efímera para la exposición *Ambientes urbanos* (1973–1974) en el Palacio de Bellas Artes, *Ambiente circular* tiene la intención de suscitar profundas sensaciones corporales a partir de sus características formales y cromáticas. La pieza es un ejemplo del esfuerzo del artista por idear experimentos escultórico-arquitectónicos transitables que sólo pudieran ser completados mediante la interacción del público, en este caso, a través de la movilización de sus piezas, equipadas con ruedas en la parte inferior. La obra fue destruida al finalizar la exhibición que la contenía, pero fue replicada en 2007 bajo la supervisión del artista para la muestra *La era de la discrepancia*.

J. G. S.

Roberto Huarcaya

Lima, Perú, 1959

Amazonagrama n.3, 2014

Papel Ilford Multigrado RC
108 × 3000 cm
En proceso de donación por
Fundación Espacio V, 2020

En 2014, la Wildlife Conservation Society invitó a varios artistas a desarrollar una obra a partir del Parque Nacional Bahuaja Sonene, en Tambopata, Perú. Roberto Huarcaya, interesado en la experimentación con los procesos fotográficos, introdujo en la selva de noche un rollo de papel fotosensible de 1.08 m de alto por 30 m de largo, y con la ayuda de un pequeño flash, captó el ambiente. La lluvia, la humedad, la luz de la luna y la exuberante vegetación colaboraron para crear una especie de mapa hecho de luces y siluetas, que asume el error y el azar como expresión de la fuerza de la naturaleza.

A. d. C.

Graciela Iturbide

Ciudad de México, México, 1942

Cayó del cielo, 1990

Plata sobre gelatina
29.5 × 43.5 cm
Adquisición, 2005

El 26 de septiembre se celebra el día de San Miguel en Chalma, Estado de México. Durante el día se llevan a cabo fiestas, ferias y procesiones como parte de la tradición devota al santo patrono. También es pretexto para que algunas personas se disfracen, como la mujer de la fotografía que, en medio de la celebración, camina pulcra sobre el piso de tierra con sus sandalias de plástico y sus alas blancas. Iturbide decide no mostrarnos su rostro, recurso recurrente en su trabajo, y dejar que las alas cortadas y el gesto de su mano recogiendo el vestido nos delaten su identidad y actitud al caminar. La imagen da testimonio de la obsesión que la fotógrafa tiene por el gesto del disfraz y la máscara, como vías para crear la ficción y la realidad en la vida cotidiana.

El trabajo de Graciela Iturbide destaca por involucrarse personalmente y construir relaciones íntimas con las comunidades documentadas. Su cámara busca acercarse a los personajes de manera que la imagen final rechaza una simple lectura antropológica.

A. d. C.

Enrique Ježik

Córdoba, Argentina, 1961

Ejercicio de percusión, 2006

Video
3’ 52”
Ed. 1/5
Adquisición Amigos del MUAC, 2019

A unos metros de Palacio Nacional en la Ciudad de México, sede del Poder Ejecutivo Federal, un escuadrón de policías antidisturbios irrumpió en el interior de un recinto museístico: el Ex Teresa Arte Actual. La sorpresiva banda sonora generada por el golpe de los escudos y las macanas de los elementos de la fuerza pública provocó desconcierto y tensión entre los espectadores, que se arrinconaron a su paso. Sembrando la duda de si se trató de una acción artística o, en efecto, de algún tipo de irrupción represora, la obra alude a las técnicas represivas y de intimidación, así como a la violencia y el ejercicio de poder que suelen enfrentar la disidencia y la protesta. La formación de los elementos de seguridad y la sonoridad de estos cuerpos con armaduras activa la memoria social de una coreografía de terror que nos es familiar para disolver o dispersar manifestaciones mediante el abuso de la fuerza y bajo el argumento de “reinstalar el orden público”.

Ježik produce una diversidad de registros artísticos que generalmente se formalizan en fotografía o video. Estos registros tienden a buscar una imagen directa que expresa la propia condición de acciones que involucran el choque y la fuerza. En este caso, el sonido es un protagonista muy significativo de la acción.

S. H.

Yishai Jusidman

Ciudad de México, México, 1963

Astrónomo XXV, 1990

De la serie *Astrónomo*
Encáustica sobre madera
182 × 65 cm Ø
Adquisición, 2005

La producción de Jusidman ha consistido en reafirmar las posibilidades y la importancia de la pintura en medio del escepticismo prevaleciente en el arte contemporáneo. Sus obras cuestionan los límites del medio pictórico y revisan la bidimensionalidad de la disciplina y su investigación espacial, esquivando la exaltación modernista de entenderla como mero soporte.

La serie *Astrónomo,* que toma el título de la pintura homónima de Johannes Vermeer de 1668, es uno de los trabajos en los que desafía tempranamente la convención del "plano" pictórico. Jusidman pinta paisajes naturalistas en esferas de madera que aluden al mapamundi, invirtiendo la lógica de la deformación de la representación en medios planos. Se alude así a la percepción visual de la mirada y a la representación del campo visual, en clara referencia a la artificialidad de perspectiva de los referentes históricos.

V. R. L.

Leandro Katz

Buenos Aires, Argentina, 1938

La huella de Viernes, 1984

Instalación. Transparencia fotográfica
iluminada, caja con arena y huella humana
Caja de luz: 153 × 195 × 22.5 cm
Caja con arena: 22 × 195 × 50 cm
Ed. 1/5
En proceso de donación del artista, 2018

No hay momento más dramático en el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe que el hallazgo que el náufrago hace de una huella en la arena: anuncio de la aparición de un indígena que perturbará la ilusión de que habita una isla desierta. Leandro Katz trae a cuenta esa figura de la imaginación colonial para nombrar una instalación consistente de la huella de una pisada en un depósito de arena debajo de una caja de luz con la bella imagen del pie de un noble maya, proveniente de una estela casi destruida del Templo de las Inscripciones de Tikal. Este montaje transhistórico es característico de la investigación de Leandro Katz que aborda con sensibilidad de poeta y fotógrafo el enigma que nos plantean las imágenes.

C. M.

Perla Krauze

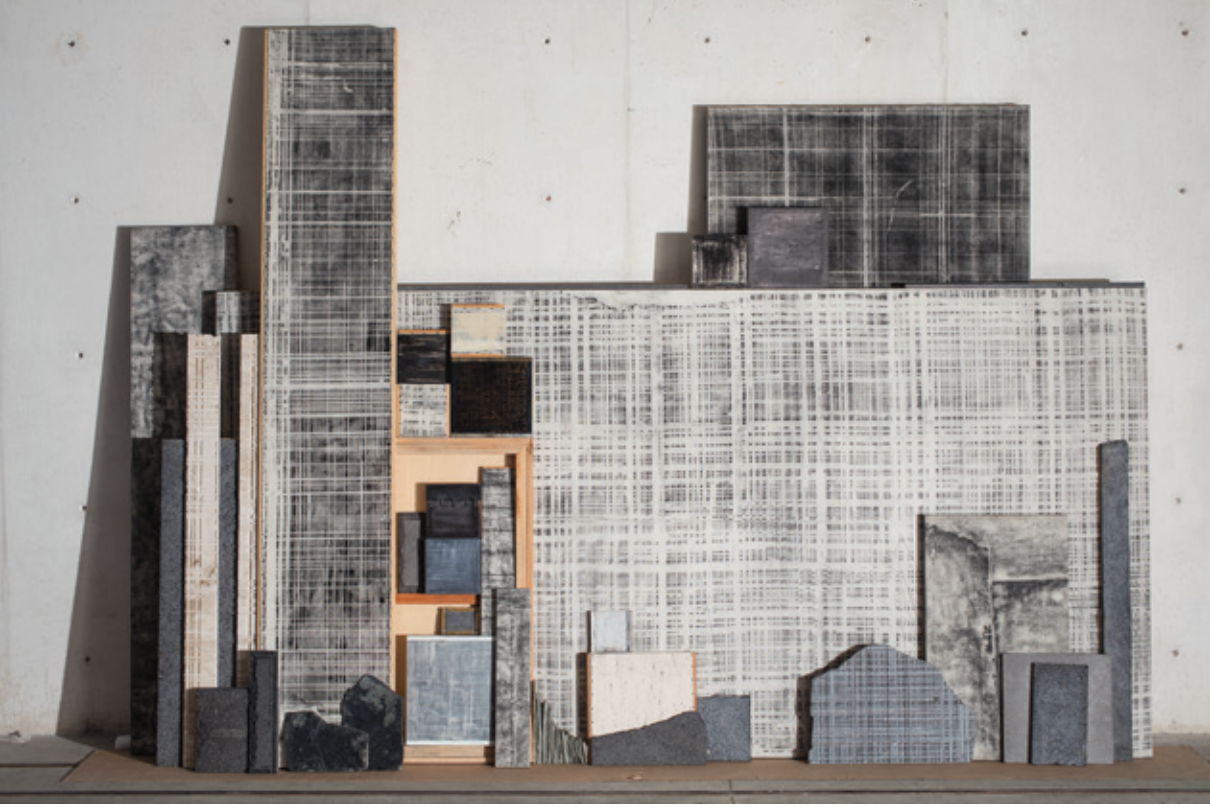
Ciudad de México, México, 1953

Construcción #4, 2018

Instalación. Improntas de grafito
sobre tela, agua, lámina de plomo,
cemento, madera, hoja de oro y óleo
Medidas variables
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2017

Perla Krauze recorrió una multitud de talleres de piedra, canteras, ladrilleras, depósitos fósiles, salinas, manantiales y otros espacios del estado de Puebla, investigando las posibilidades plásticas de la industria de los pedreros y canteros de la región. Objetos principales de su fascinación fueron las piedras que los talleres usan como base para hacer los cortes de mármoles y piedras finas, que acaban cruzadas por las marcas de la sierra de diamante sugiriendo dibujos aleatorios. A partir de esas marcas, Krauze produce "improntas" consistentes en *frotages* de esas superficies que atrapan la memoria del trabajo artesanal. La serie *Construcción* es uno de los híbridos de escultura, pintura y gabinete de coleccionista con que Krauze archiva sus trabajos de exploración y recolección.

C. M.



Myra Landau

Bucarest, Rumania, 1926–Alkmaar, Países Bajos, 2018

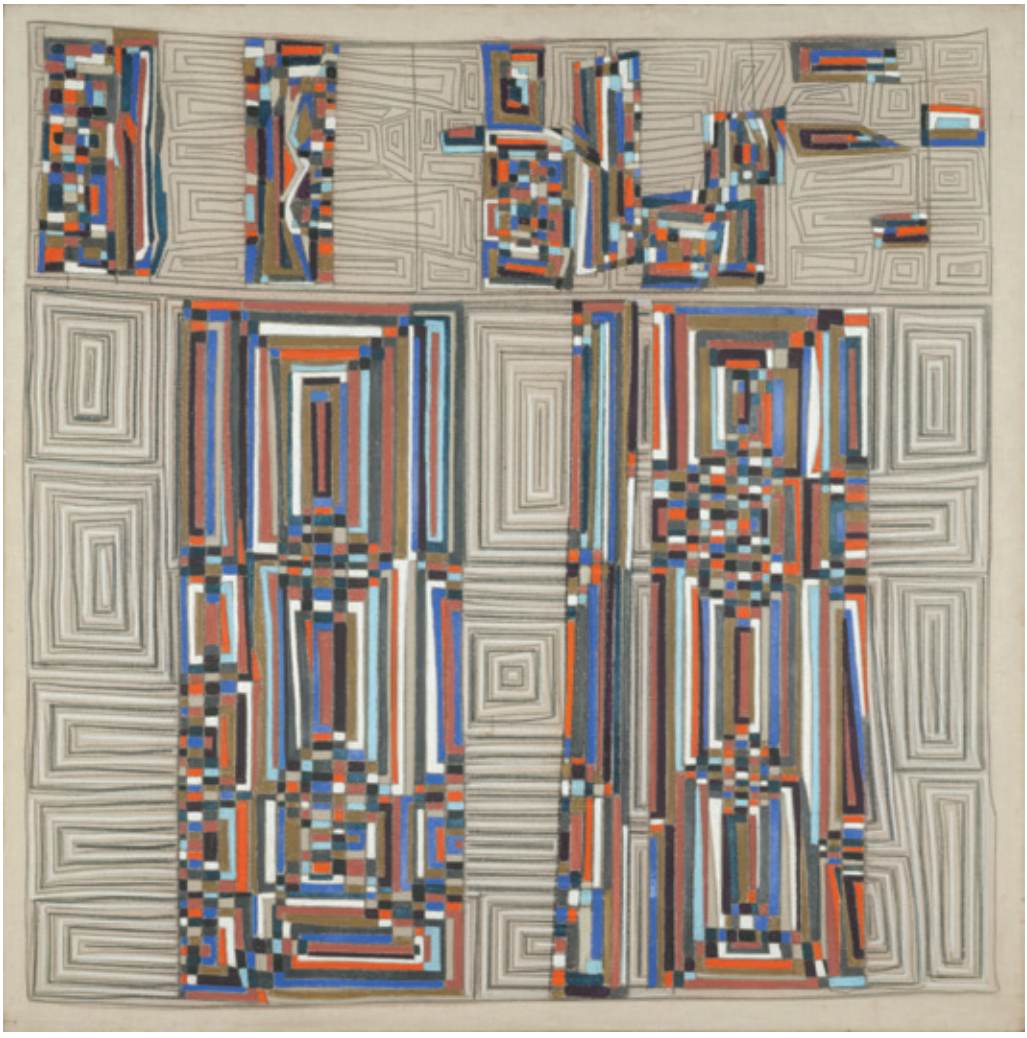
Ritmo paranoico, 1975

Pastel sobre lino
130 × 130 cm
Donación de la artista, 1990

Después de haber vivido en Brasil, Myra Landau llegó a México en un momento de consolidación del arte abstracto. Su producción desde mediados de los años sesenta y hasta finales de los setenta se caracteriza por el uso de rectángulos concéntricos dibujados a mano alzada y colores planos en pastel aplicados sobre lino sin preparación alguna. A estas obras las llama *Ritmos,* y en ellas deja entrever la influencia del *op art* y el geometrismo brasileño, así como su interés por lograr una obra de esencia expresiva más que formalista.

Con sus "rayas" —como ella las llamaba— que se quiebran concéntricamente o se entrelazan, Landau urde tramas que recuerdan textiles, pentagramas o laberintos. En este cuadro, como sugiere su título, Landau explora ideas de ritmo, repetición y contraste para representar un estado mental paranoico sobre el lienzo.

A. d. C.



Magali Lara

Ciudad de México, México, 1956

***Cae,* 1999**

Bordado sobre tapiz alto liso de lana, teñido con anilinas minerales y tejido a mano, colchón y textos de vinil
300 × 400 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto de Egresos de la Federación, 2014

En 1999, Magali Lara puso a prueba la capacidad técnica del Taller Mexicano de Gobelinos en Guadalajara al comisionarles una serie de textiles a partir de los trazos sutiles de dibujos hechos en lápiz y tinta china sobre papel Albanene. El dibujo, fechado en 1997, era particularmente difícil: la efigie apenas reconocible de un tronco de árbol caído que a la artista le sugería la noción del duelo. Por esa asociación, Magali Lara decidió exhibir el gobelino cubriendo un futón que preservaba la huella de su cuerpo, y por implicación, la pérdida de su esposo, el artista Juan Francisco Elso. Una frase de Silvio Rodríguez en la pared completaba la escenificación: "Y las causas lo fueron cercando/Cotidianas, invisibles/ Y el azar se le iba enredando/Poderoso, invencible".

Los trazos registran no tanto un objeto-cadáver, sino un campo de fuerzas y posibilidades. De hecho, el gobelino sufrió daño en una muestra, y la artista incorporó su reparación como una capa más de sentido. Como Lara acostumbra, su trazo y sus imágenes no son un registro de apariencias: en realidad emprenden la transcripción de las sensaciones que atraviesan el cuerpo. A pesar de su carácter luctuoso, esta obra es un apunte de energías vitales.

C. M.

caus
as lo fueron cercando cotidiana
inv

Magali Lara

Ciudad de México, México, 1956

Tener/Desear, 1998

Acrílico sobre tela
150 × 240 cm
Adquisición, 1999

La pintura ha sido un medio en el que Lara ha condensado un repertorio de formas que relacionan lo femenino con la naturaleza. Un tema constante en su obra ha sido usar la observación botánica como una poética del imaginario psíquico y emocional. Esta pintura es un ensayo estético sobre la intimidad del cuerpo y el mundo natural que lo acompaña y atraviesa. La composición traza el interior de los genitales femeninos y formas orgánicas en las que se adivinan flores, aves, rizomas o fluidos. Al mostrar este paisaje inconsciente, la obra permite que se sublimen las pulsiones reprimidas en el interior de una otredad indefinida.

M. A.

Pedro Lasch

Ciudad de México, México, 1975

Espectro indígena: espejo negro 13 a 21, 2014

Instalación. Impresiones fotográficas detrás
de vidrio entintado y figuras prehispánicas
sobre soportes de metal y bases de madera
Medidas variables
Donación del artista, 2016

Esta obra forma parte de una serie de instalaciones de sitio específico, titulada *Black Mirror/Espejo negro,* en las que Lasch explora las representaciones de la colonialidad a través de cruces físicos y psicológicos de reflejos que condensan distintos momentos históricos con el presente. La obra está integrada por "espejos negros" que contienen una serie de representaciones de lo "indio", tomadas del repertorio cultural mexicano postcolonial y de máscaras prehispánicas puestas a la altura de la mirada del espectador. Al integrar al cuerpo del espectador en el juego de estos retratos y reflejos, Lasch pone en tensión las asociaciones culturales y construcciones raciales que constituyen la identidad dividida del espectador postcolonial.

A. L.

Daniel Lezama

Ciudad de México, México, 1968

Carta para Agnes Egerton por E. Pingret, 2010

De la serie *Cartas de viaje*
Óleo sobre tela
180 × 140 cm
Adquisición con fondos de Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2012

En esta pintura, Lezama alude a los asesinatos de Agnes Egerton y su pareja, el paisajista inglés Daniel Thomas Egerton, sucedidos en 1842 en el barrio de Tacubaya en las afueras de la Ciudad de México. La interpretación ficcional de Lezama muestra a un par de indígenas —representados al estilo de las imágenes costumbristas de Édouard Pingret— que han descubierto el cadáver de la joven embarazada y ultrajada. Con el paisaje del Valle de México de fondo, este par de infantes desnudos sostienen las piernas del cadáver de cuyo sexo parece brotar, en segundo plano, la flor de un maguey. La serie *Cartas de viaje* aborda las implicaciones simbólicas de los relatos sobre el territorio mexicano a través de la mirada de viajeros extranjeros.

J. G. S.

Ecrit pour Azaïa Egerton, née Edwards — par E. Piquet —

Rafael Lozano-Hemmer

Ciudad de México, México, 1967

Nivel de confianza, 2015

Algoritmo de reconocimiento facial,
computadora, pantalla y cámara web
Medidas variables
Ed. 2/12 + 1 PA
En proceso de donación del artista, 2020

La estrategia crítica de Lozano-Hemmer acerca de los sistemas de control y producción de subjetividad a través de la tecnología siempre ha partido de entender su complejidad. Su propósito es tomar control o *hackearlos* desde dentro, muchas veces incluyendo al cuerpo del espectador en la ecuación. Para conmemorar los seis meses de la desaparición forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa, Lozano-Hemmer reprogramó un sistema de reconocimiento facial —normalmente utilizado para localizar sospechosos— para buscar a los desaparecidos. Una vez que una persona es captada por una cámara, el sistema busca coincidencias biométricas con las caras de los estudiantes y selecciona al que comparta más rasgos para después determinar un porcentaje de certidumbre en su hallazgo. La experiencia cuestiona tanto nuestra condición de sujetos de nuevas tecnologías de control como nuestra relación ética y personal con las víctimas de la violencia estatal.

A. L.

Facial recognition engine: Fisher, Eigen, LBPN Detected similarity score: 283.606 points
With the face of disappeared Ayotzinapa student: Martín Getsemany Sánchez García
Level of confidence: 14 % Result: student not found
Martín Getsemany
Sánchez García

Ernesto Mallard

Cosamaloapan, México, 1932–Ciudad de México, 2021

***Doble visión,** ca.* 1970

De la serie *Naturacosas*
Acrílico, vinil y metal
110 × 80.5 × 14 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2014

A mediados de los años sesenta en México, los artistas de vanguardia buscaban la manera de integrar en su producción materiales ajenos a la tradición plástica en pos de la experimentación y la innovación.

El resultado muchas veces generaba obras que desafiaban las categorías establecidas de volumen, escultura o pintura. Tal es el caso de las *Naturacosas*, término acuñado por Carlos Pellicer sobre las piezas de plásticos, tubos metálicos y laca de Ernesto Mallard que oscilaban entre formas naturales y estructuras humanas.

En su trabajo, Mallard priorizaba las posibilidades dinámicas de la línea y la relevancia del movimiento del espectador para completar la percepción estética de la pieza; ideas cercanas al arte cinético y al *op art* que comenzaban a tener tracción en México.

A. d. C.

Teresa Margolles

Culiacán, México, 1963

La promesa, 2012

Deconstrucción y pulverizado de una casa abandonada de Ciudad Juárez para conformar un muro a intervenir procesualmente una hora diaria durante el periodo expositivo. La acción es realizada por el público previamente inscrito para activar la escultura. Se complementa con un acervo hemerográfico y documental
Medidas variables
Adquisición con fondos del Presupuesto de Egresos de la Federación, 2015

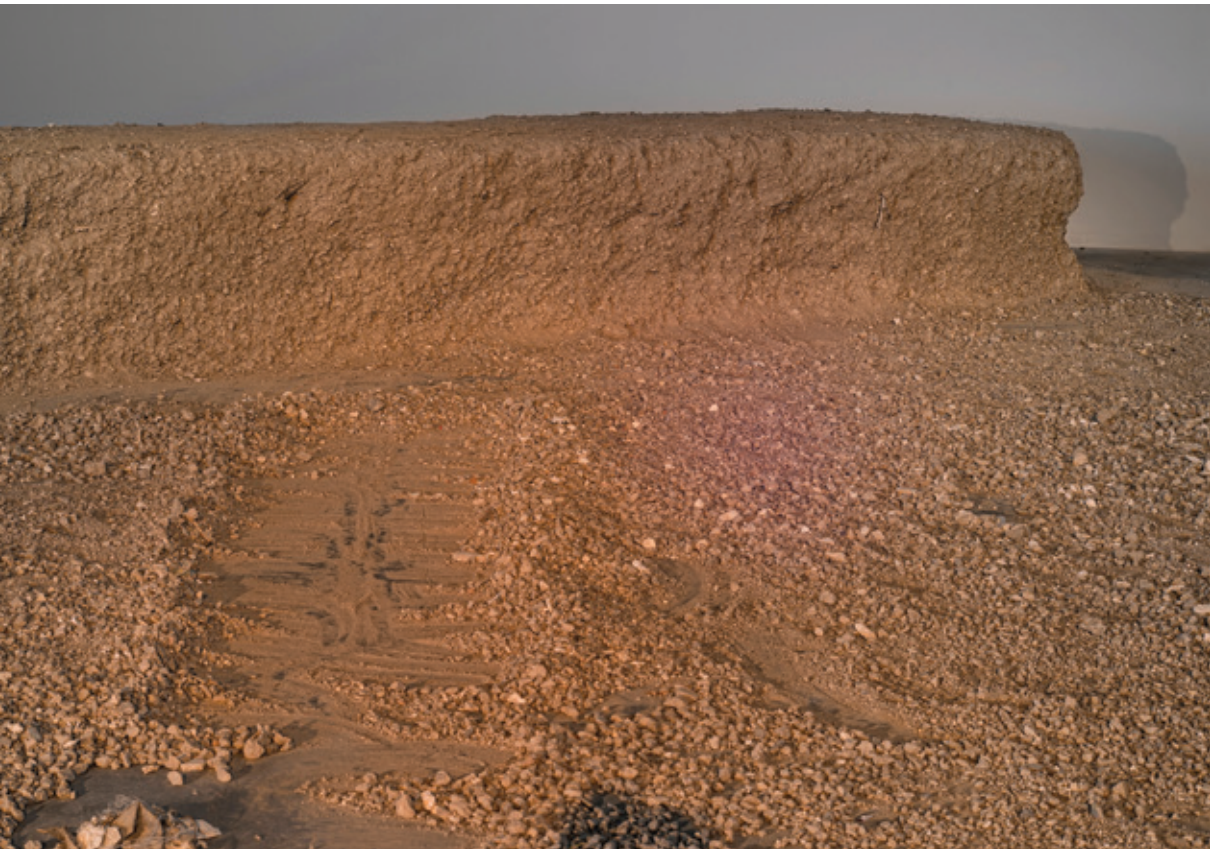
A inicios del siglo XXI, Teresa Margolles concentró su práctica en explorar la crisis de violencia en la región de la frontera norte de México. Anteriormente, su obra se enfocó en el trabajo con cadáveres de víctimas de violencia y precariedad social, pero ahora se ocupa de los vivos en condición marginal y de riesgo. Ciudad Juárez, Chihuahua, se convirtió en el centro de su producción. En los años ochenta y noventa, con la llegada de las grandes maquiladoras, este paso fronterizo se convirtió en un lugar de oportunidades y de promesas sociales. Sin embargo, la ola de violencia de las últimas décadas obligó a que muchos de los migrantes que llegaron de otras regiones de México se desplazaran.

En *La promesa,* Margolles cuestiona ese horizonte de aspiraciones incumplidas. En esta instalación, la artista convoca la figura de los miles de desplazados. La obra se conforma por fragmentos obtenidos a partir de desmantelar una de las miles de casas abandonadas en Ciudad Juárez, en un procedimiento llevado a cabo con cuidado y delicadeza deliberados.

Con el fin de evidenciar la problemática de la ciudad, el terreno fue donado a una asociación civil para crear un espacio público, precisamente el que ha sido negado a la población por el clima de violencia.

Finalmente, la instalación se presenta con un performance participativo activado con voluntarios que desplazan los restos para ocupar paulatinamente la superficie de la sala de exhibición. La obra se acompaña un archivo conformado por videos, textos y artículos acerca de las problemáticas evocadas en todo proyecto.

A. L.



César Martínez

Ciudad de México, México, 1962

El desgaste de la clase media en México o Geografía de la devaluación transpirada, *1999*

Esculturas dinámicas. Hule látex,
mangueras y secadoras de pelo
Medidas variables
Adquisición, 1999

Tres figuras humanas se inflan y desinflan mediante un mecanismo que se activa con sensores de movimiento. Estos "sucesos escultóricos", como los ha llamado el artista, adquieren así una existencia temporal y funcionan sólo a partir de la presencia del espectador. Como en otras de sus obras antropomorfas, Martínez visibiliza la fragilidad del cuerpo, acentuada también por los materiales que utiliza como el látex o incluso elementos comestibles. Al mecanizar y retardar un proceso tan automático e imperceptible como la respiración, el artista pone énfasis en el papel del aire como sostén de la vida, así como en sus costos biológicos y económicos.

E. P.

Daniel Joseph Martínez

Los Ángeles, Estados Unidos, 1957

***Self Portrait 4a. Fifth Attempt to Clone Mental Disorder or How One Philosophizes with a Hammer. After Mary Shelley, 1816* [*Autorretrato 4a. Quinto intento de clonación de un desorden mental o cómo filosofar con un martillo. Después de Mary Shelley, 1816*],** 1999

***Self Portrait 4b. Fifth Attempt to Clone Mental Disorder or How One Philosophizes with a Hammer. After Mary Shelley, 1816* [*Autorretrato 4b. Quinto intento de clonación de un desorden mental o cómo filosofar con un martillo. Después de Mary Shelley, 1816*],** 1999

***Self Portrait 5. Fifth Attempt to Clone Mental Disorder or How One Philosophizes with a Hammer. After Edgar Allan Poe, 1842* [*Autorretrato 5. Quinto intento de clonación de un desorden mental o cómo filosofar con un martillo. Después de Edgar Allan Poe, 1842*],** 1999

Impresión digital con inyección de tinta sobre plexiglás
122 × 152.4 cm c/u
Adquisición, 2007

El escándalo de estas imágenes estriba en el hecho de que son obra de Daniel Joseph Martínez, artista radical chicano que personifica el rol del artista como agente provocador. Su perfección técnica es obscena, pues son producto de la fábrica de ilusiones de los llamados "efectos especiales" de la industria cinematográfica. Estos autorretratos nietzscheano-artaudianos guardan en su crudo perfeccionismo la inclinación por una "locura dulce y suave" que es característica de Martínez, quien alude en las marcas de la violencia dentada del cuchillo o del escalpelo sobre su piel, a una meditación sobre la utopía posthumana que hemos heredado del *Frankenstein* de Mary Shelley. Como siempre con Martínez, hay que sospechar una agenda secreta: perseverar en un arte que asume el riesgo de ser inolvidable y malentendido.

C. M.

Mónica Mayer

Ciudad de México, México, 1954

***El tendedero* MUAC,** 2016

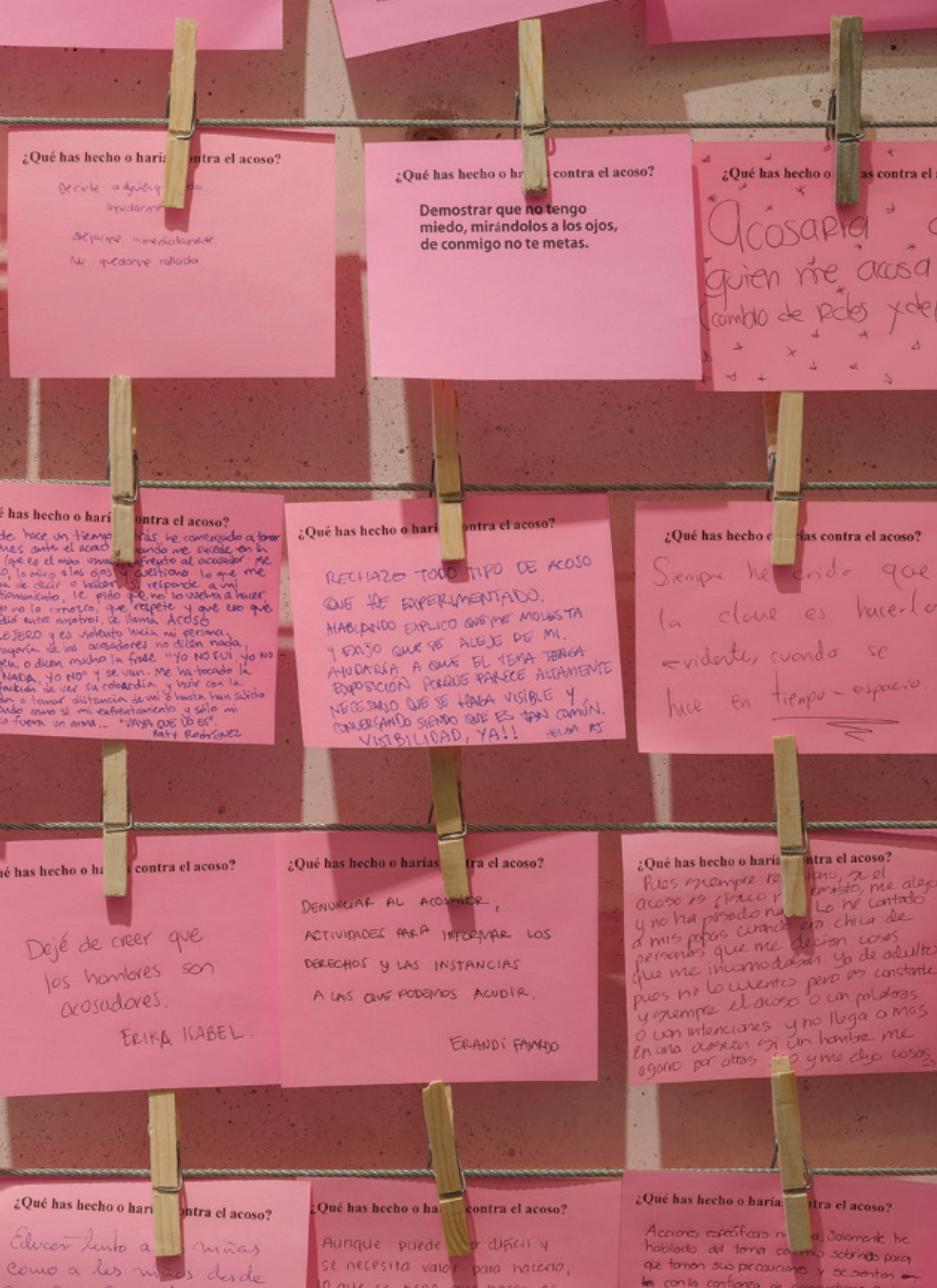
Instalación participativa. Estructura de metal y madera, cordones, pinzas, 6 464 tarjetas de participación, fotocopias y documentación fotográfica y hemerográfica de diferentes versiones en el Museo de Arte Moderno (1978), Los Ángeles (1979), Universidad Iberoamericana (2009) y MUAC (2016)
Medidas variables
Donación de la artista, 2017

Esta obra, realizada por primera vez en 1978, hoy es considerada referencial para el feminismo en México. Presentada en el *Salón 77-78 Nuevas tendencias* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y posteriormente en 1979 como parte del proyecto *Making It Safe*, organizado por Suzanne Lacy en Los Ángeles, la obra consiste en una estructura que simula un tendedero de ropa en el que las mujeres son invitadas a colgar confesiones vinculadas a ejercicios de violencia vividos a través de un cartón rosa con la frase "Como mujer lo que más detesto de la ciudad es...". Como sucediera con la experimentación postconceptual de esos años, la obra permite señalar cómo desde la economía de elementos puede articularse mordazmente una pregunta que convoca, en este caso, un coro de denuncias. La vigencia de esta obra participativa ha dado pie, en sus diversas reactivaciones, a un muro abarrotado de acusaciones que anteceden al movimiento viral #MeToo, puesto en marcha en 2017.

Convocar lo personal y lo doméstico críticamente está presente en la obra de Mayer incluso antes de su experiencia en el *Feminist Studio Workshop* y el *Woman Building* de Los Ángeles. Mayer, además de ser una de las figuras pioneras del feminismo en México, ha sostenido su postura a través de diversas producciones y participaciones tanto individuales como colectivas en el marco de Tlacuilas y Retrateras, o bien como parte de Polvo de Gallina Negra.

S. H.

Detalle


¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
Decirle a alguien
Ayudarme
Alejarme inmediatamente
No quedarme callada
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
Demostrar que no tengo miedo, mirándolos a los ojos, de conmigo no te metas.
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
Acosaría
quien me acosa
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
RECHAZO TODO TIPO DE ACOSO QUE HE EXPERIMENTADO. HABLANDO EXPLICO QUE ME MOLESTA Y EXIJO QUE SE ALEJE DE MI. AYUDARÍA A QUE EL TEMA TENGA EXPOSICIÓN PORQUE PARECE ALTAMENTE NECESARIO QUE SE HAGA VISIBLE Y CONCIENCIADO SIENDO QUE ES TAN COMÚN. VISIBILIDAD, YA!! HELGA AS
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
Siempre he oído que la clave es hacerlo evidente, cuando se hace en tiempo - espacio.
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
Dejé de creer que los hombres son acosadores.
ERIKA ISABEL.
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
DENUNCIAR AL ACOSADOR, ACTIVIDADES PARA INFORMAR LOS DERECHOS Y LAS INSTANCIAS A LAS QUE PODEMOS ACUDIR.
ERANDI FAYADO
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?
¿Qué has hecho o harías contra el acoso?

Enrique Metinides

Ciudad de México, México, 1934

Primer plano de mujer rubia arrollada e impactada contra poste, Av. Chapultepec y calle Monterrey, 29 de abril de 1979, *1979*

Fotografía. Impresión cromógenica
50.8 × 60.7 cm
Donación del artista, 2002

La periodista Adela Legarreta Rivas había ido al salón de belleza a arreglarse para la presentación de su último libro, pero en el camino fue arrollada por un Datsun blanco que prensó su cuerpo entre dos postes de luz.

Desde los años cuarenta y durante casi cincuenta años, Enrique Metinides cubrió accidentes y tragedias, el caos urbano y la mala fortuna de algunos habitantes de la Ciudad de México para el periódico *La Prensa*. En esta impactante imagen se hace patente la maestría del fotorreportero como relator de historias, así como su habilidad para iluminar y componer imágenes que se asemejan a escenas cinematográficas.

E. P.

Erick Meyenberg

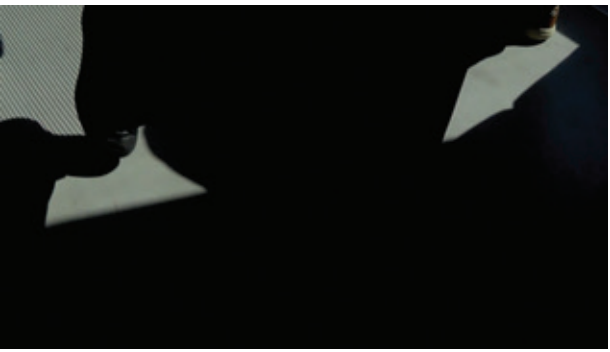
Ciudad de Mexico, México, 1980

24 FPS, 2015

Video monocanal, color, sonido estéreo
2’ 55”
Ed. 1/3
Diseño sonoro: Félix Blume
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2017

Este video muestra el juego de luces y sombras proyectado sobre el piso de un tren en movimiento, en el que Meyenberg viajaba desde Bretaña hacia Normandía, trayecto descrito por Marcel Proust en el primer tomo de *En busca del tiempo perdido* (1908–1922). El comportamiento de la imagen remite formalmente a la velocidad de proyección cinematográfica de 24 cuadros por segundo, principio técnico que posibilita la percepción del movimiento para el ojo humano. Este homenaje al cine, lo mismo que a Proust, testimonia también la experiencia de fragilidad temporal del artista en relación a la mortalidad y la muerte.

J. G. S.



Sarah Minter

Puebla, México, 1953–Ciudad de México, México, 2016

Érase una vez un tren, 1985–2014

Video HD, formato 4:3
12’ 30”
Ed. 1⁄ 3 + 2 PA
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2015

A finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, Minter abordó en su trabajo la escena punk de la Ciudad de México. Casi 30 años después de haber realizado las películas *Nadie es inocente* (1985–1987) y *Alma punk* (1991–1992), se apropia de escenas de sus filmes para montar un cortometraje centrado en escenas de viajes en tren. Este reciclaje presentado a dos canales sigue a dos jóvenes a través de paisajes tanto naturales como urbanos. Con una edición vertiginosa al ritmo de la máquina del tren, Minter crea ráfagas de experiencia emanadas de las zonas y agentes marginales de la realidad mexicana.

A. L.

Grupo Mira

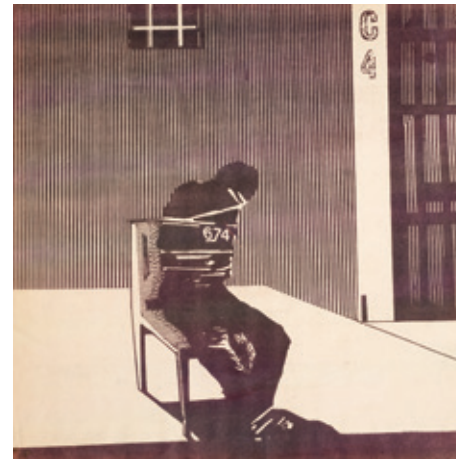
Activo 1977–1982
Arnulfo Aquino, Nochixtlán, México, 1942; **Melecio Galván**, San Rafael, México, 1946-Ciudad de México, México, 1982; **Eduardo Garduño**, Uruápan, México, 1946; **Rebeca Hidalgo**, Nochixtlán, México, 1950; **Saúl Martínez**, Ciudad de México, México, 1943; **Salvador Paleo**, s.d.; **Silvia Paz**, Ciudad de México, México, 1950; **Jorge Perez Vega**, Ciudad de México, México, 1946

Comunicado gráfico No. 1
(La violencia en la Ciudad de México), 1978

48 impresiones heliográficas a partir de dibujos, fotomontajes y pantallas adhesivas
60 × 60 cm c/u
Adquisición, 2007

El *Comunicado gráfico No. 1* fue el primer proyecto del Grupo Mira, conformado a una década de conocerse en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. El comunicado consiste en un mural portátil y reproducible para exhibirse en espacios donde pudiera incitar la discusión pública. Las 48 impresiones heliográficas que lo constituyen se organizan en tres temas: Problemas de la ciudad, Estructuras de poder y Movimientos sociales y alternativas. Es una de las más obras políticamente más eficaces del llamado movimiento de "los grupos" de los años setenta mexicanos, al ofrecer una articulación gráfica y de consignas que operaba como alternativa a la información oficialista.

E. P.


C
4
674

En el D.F.un 18% utiliza el automóvil como único medio de transporte, mientras que el 81.3 utiliza el transporte colectivo.

Pero llegan no por gusto ni por una elección libre, sino impelidos por la miseria,el atraso,el desempleo en sus lugares de origen...'
Gabriel Careaga.

EL SALARIO SUPONE SIEMPRE, POR NATURALEZA, LA ENTREGA POR EL OBRERO DE UNA CIERTA CANTIDAD DE TRABAJO NO RETRIBUIDO.
C. MARX.

Gabriel de la Mora

Ciudad de México, México, 1968

Influences pág. 25, 2003-2009
Influences pág. 26, 2003-2009
Influences pág. 27, 2003-2009
Influences pág. 28, 2003-2009

Papel quemado y caja de acrílico
Papel quemado: 28 × 21.5 cm c/u
Caja de acrílico: 8.1 × 28.7 × 22.5 cm c/u
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2016

En 2007, de la Mora inicia la serie de *Papeles quemados* al prenderle fuego a su tesis de maestría. *Influences* forma parte de esta serie. De la Mora transforma, en un solo gesto entrópico de destrucción como creación, la superficie bidimensional del papel en un objeto tridimensional escultórico.

El trabajo artístico de Gabriel de la Mora involucra prácticas basadas en el paso del tiempo, una experimentación material minuciosa y un diálogo constante con la historia del arte abstracto latinoamericano y el postminimalismo. Obras como *Influences* constituyen un parteaguas en la trayectoria del artista, ya que inician una etapa de investigación de la relación entre la imagen y el monocromo, que permearán buena parte de su trabajo en los años posteriores.

M. A.

Rodrigo Moya

Medellín, Colombia, 1934

Hipotecados, 1965

Plata sobre gelatina
40.6 × 50.8 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2013

Esta fotografía enfatiza el carácter monumental del Conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco, una de las principales obras urbanísticas del periodo moderno en México, pero se construye a partir de contrastes. Mientras la propaganda oficial subrayaba al conjunto como un nuevo modelo de vivienda para las clases medias, el título de Moya ponía a la luz el alto precio que proyectos faraónicos como éste supondrían para la economía mexicana y los habitantes. Ese diálogo entre texto e imagen es característico de un autor como Rodrigo Moya, que desarrolló su carrera fotoperiodística entre 1955 y 1968 en revistas ilustradas como *Impacto* o *Sucesos para Todos,* donde sus imágenes y reportajes sostuvieron una visión crítica del discurso oficial.

E. P.

BANCO NAC. HIPOTECARIO

Ricardo Nicolayevsky

Ciudad de México, México, 1961

Autorretrato I, 1982–1985

De la serie *Lost Portraits* [*Retratos perdidos*]
Película Super 8 y 16 mm transferida a video
6' 37"
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2013

De formación cinematográfica y como compositor musical, Nicolayevsky capta la cultura de los afectos personales y la subcultura de su generación en la serie *Lost Portraits*. Producida en plenos años ochenta entre la ciudad de Nueva York y la Ciudad de México, la serie reúne retratos del propio artista y sus amistades en distintos contextos.

Autorretrato I es una instantánea fílmica de la intimidad del artista, una suerte de ecología pagana del gozo y el exceso que generó la experimentación del revelado hecho en casa y cuyos "accidentes" dotan de texturas que remiten al cine experimental.

S. H.

Yoshua Okón

Ciudad de México, México, 1970

Oríllese a la orilla, 1999–2000

Videoinstalación
Medidas variables
Ed. 3/3
Adquisición, 2012

"Oríllese a la orilla" es un pleonasmo utilizado comúnmente por el cuerpo policial mexicano al pedir a un conductor detenerse. La videoinstalación de Okón muestra intentos de interacción con la policía mexicana, que van desde gestos humanos y llenos de humor, a la amenaza y la sugerencia de sobornos.

Usando, en algunos casos, una cámara encubierta, Okón contrató a policías para realizar ciertas acciones revelando los niveles de negociación que el ciudadano suele tener con los miembros de esa institución. La estrategia es generar una profunda ambigüedad entre ficción y realidad, rasgo característico en su obra. Enmarcada en su producción de los años noventa, donde la experimentación y la incidencia en el espacio público tenían un peso específico, la obra de Okón ejerce una crítica a la sociedad neoliberal sin dejar de establecer siempre un guiño al espectador.

V. R. L.

SEGURIDAD
PUBLICA

Gabriel Orozco

Ciudad de México, México, 1962

Balones acelerados, 2005

Instalación. 165 balones intervenidos
Medidas variables
Adquisición, 2006

Para la reinauguración del Museo Experimental El Eco en 2005, Gabriel Orozco presentó un grupo de balones de futbol usados e intervenidos con suajes, con los que llevaba trabajando algunos años. Según la anécdota, Orozco encontró parte de estos balones en el patio de su vecina quien, cansada de devolverlos a la secundaria de junto cuando se volaban a su patio, se los fue quedando. La colección, que entonces se presentó, se completó con balones pertenecientes a los Pumitas de la UNAM. Orozco ofreció a modo de trueque un balón nuevo por dos viejos.

Más que el lugar común del enfrentamiento con el objeto encontrado, *Balones acelerados* propone una confrontación con el tiempo. Lo cotidiano del balón ponchado cruza al terreno emotivo disparando toda suerte de recuerdos en la cancha callejera.

Como en esta pieza, el trabajo de Orozco se caracteriza por estimular nuestra relación con los recuerdos a partir de un gesto económico y de lo cotidiano. A su vez, reflexiona sobre la escultura relacionada con estructuras sociales y juega con la escala del individuo ante el objeto y su propia memoria.

A. d. C.

Detalle

Damián Ortega

Ciudad de México, México, 1967

América Letrina, 1997

Cerámica, plastilina epóxica y esmalte
89.5 × 93 × 43 cm
Adquisición con el apoyo del Patronato
Fondo de Arte Contemporáneo A.C., 2014

Cinco años antes de que Ortega produjera esta escultura, entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, al tiempo que se debatía sobre "la identidad latinoamericana" en el ámbito cultural. Con espíritu duchampiano, Ortega hace uso de estrategias del arte conceptual para resignificar y alterar un objeto utilitario, extendiendo un comentario irónico sobre la noción reduccionista de América Latina como una suerte de caja de descarga, desagüe o canal secundario al servicio de "las fuerzas del norte". Con esta obra, el artista lanza una provocación desde el humor objetualizado, sobre la percepción geopolítica de Latinoamérica.

S. H.

Rubén Ortiz Torres

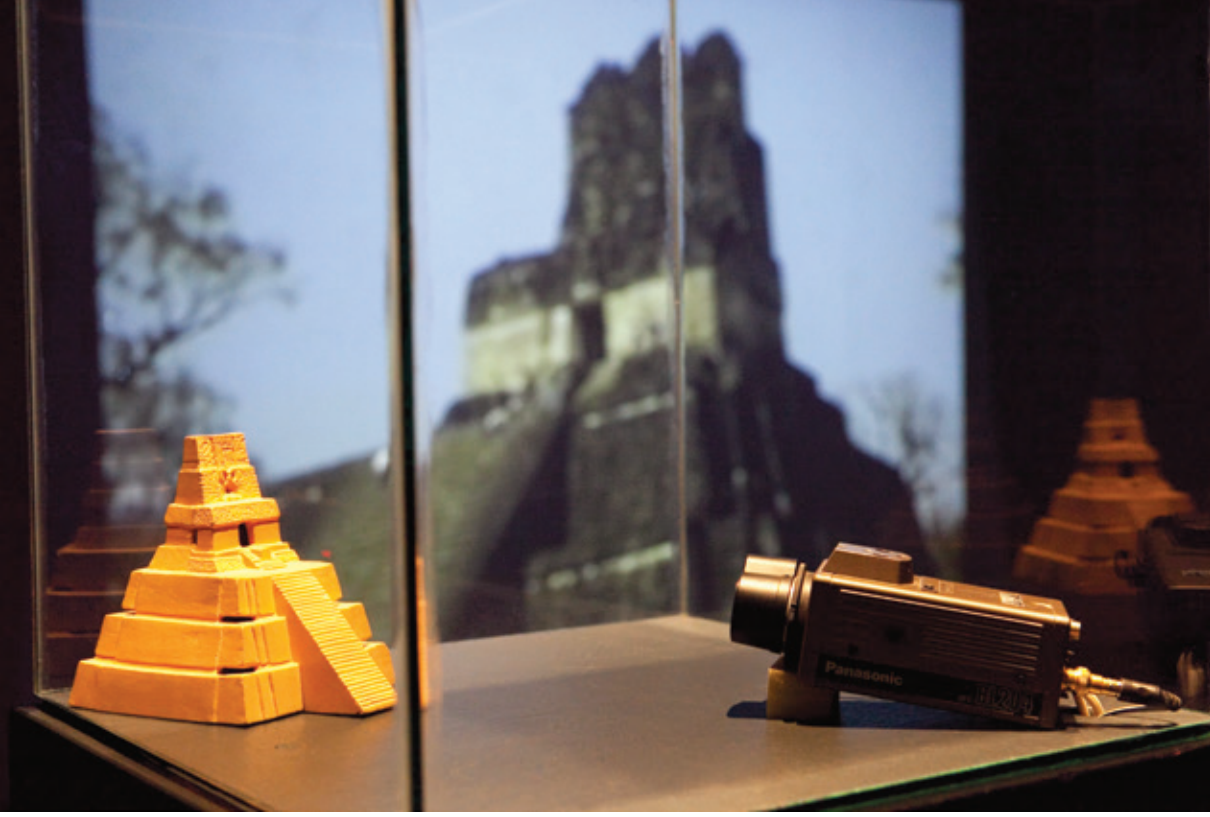
Ciudad de México, México, 1964

Rompiendo el código maya, Guatemala, 1995

Videoinstalación. CCTV, maqueta
de barro, 2 videos y 2 monitores
Medidas variables
Donación del artista, 2000

De manera recurrente, la obra de Ortiz Torres explora la forma en que las representaciones del pasado se expresan en toda clase de imágenes de la cultura contemporánea de las Américas. En esta instalación, el artista cuestiona las formas de consumo de los artefactos históricos, contraponiendo un video de turistas subiendo una pirámide maya, con la imagen de una cámara que enfoca, en tiempo real, un *souvenir* con la forma del edificio y las personas que lo observan en el museo. De esta manera, el artista presenta con ironía las maneras de mirar un pasado que ha sido reinterpretado e instrumentalizado por los discursos de identidad cultural.

J. G. S.


Panasonic

Martha Pacheco

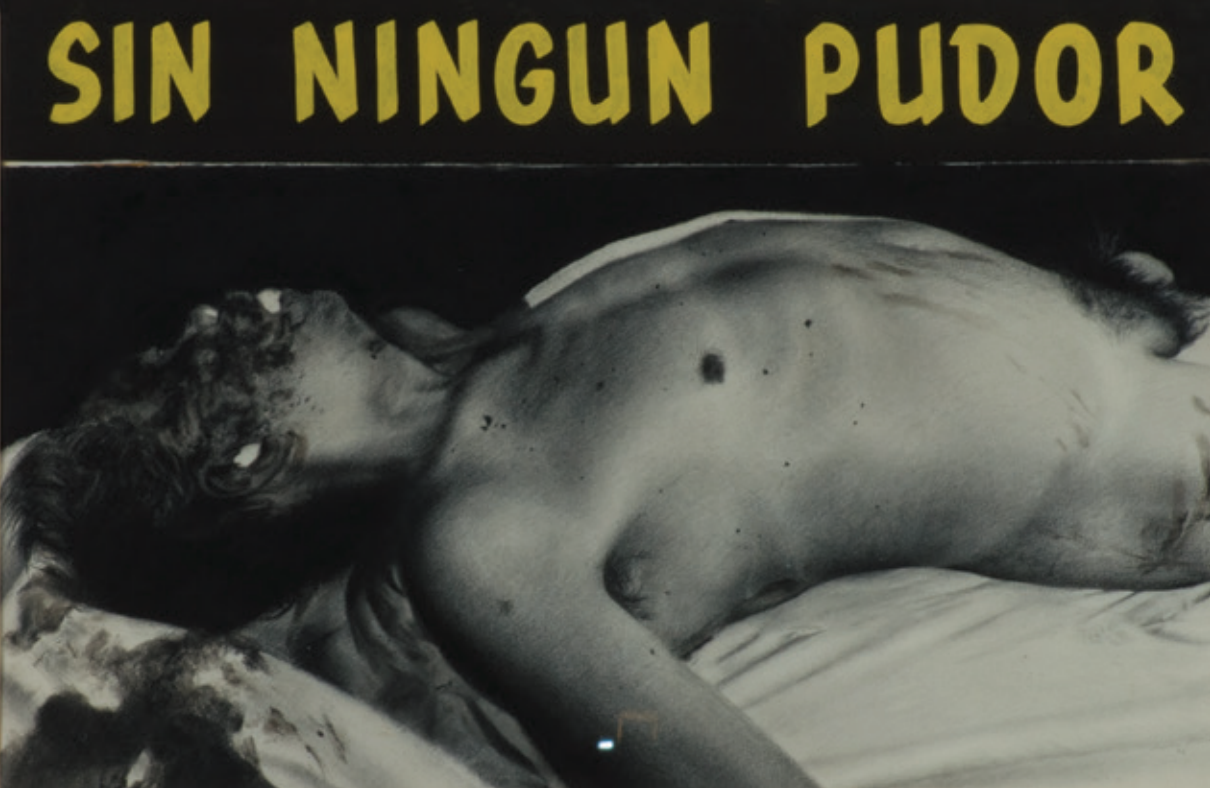
Guadalajara, México, 1957

***Sin ningún pudor,* 1996**

Carbón sobre papel
43 × 65 cm
Adquisición, 1999

Ya sea en pintura, fotografía o dibujo, Martha Pacheco ha trabajado de manera sostenida alrededor de la representación de cadáveres, particularmente con aquellos no identificados en las morgues mexicanas. Desde 1993 empezó a tomar fotografías en el Servicio Médico Forense (Semefo) de México, hoy llamado Instituto de Ciencias Forenses (Incifo). En ese periodo también recibió muchas imágenes de manos de Teresa Margolles, fundadora del colectivo artístico Semefo. Su virtuoso realismo, los acercamientos y encuadres, enfrentan al espectador con una muerte cruda y violenta, en la que el individuo es reducido a un objeto olvidado. Su obra, testimonio del estado de permanente violencia en México, asume el morbo como estrategia para mostrar cómo la privación de la vida es un despojo de la intimidad.

E. P.


SIN NINGUN PUDOR

Marta Palau

Lérida, España, 1934

Cascada, 1978

Instalación. Nylon y fibras textiles
400 × 1000 × 470 cm
Adquisición, 2005

A finales de los años sesenta, Marta Palau abandonó la bidimensionalidad del grabado y el óleo para construir ambientes y esculturas que retoman fibras orgánicas —como el henequén, las hojas de maíz, el ixtle, las fibras de lana y el coco— que teje, anuda, deshilacha e injerta sin ideas preconcebidas. Durante la década de los setenta, sus obras abandonan el soporte de la pared para presentarse como esculturas de gran formato: obras textiles matéricas y pesadas, que se convierten en poderosas instalaciones y que invitan al espectador a desplazarse dentro de ellas. Las obras de esos años logran reivindicar el trabajo textil, asociado históricamente a la manufactura femenina, e introducirlo en un contexto artístico. Se trata de esculturas sexualizadas, que de forma ambigua expresan fuerzas corporales femeninas, en términos de pliegues, oquedades y dobleces, como genitales sin cuerpo.

Cascada es la instalación más importante de ese periodo y una de sus obras decisivas: una emisión del deseo femenino que explora nuevas maneras sensoriales de representar el cuerpo. Expuesta en 1978 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, esta enorme instalación intervino el espacio mediante el despliegue de un torrente de tubos traslúcidos de medias blancas de nylon que albergaban pequeños nódulos afelpados. Su montaje desafió la museografía de entonces al ser una obra que carece de estructura rígida: se ancla al techo, se desborda, fluye —de manera similar a un impulso eyaculatorio— y desemboca en el piso. La propia artista expresó años después en una entrevista: "Yo veo *Cascada* como un río de espermatozoides".

P. G.

Marta Palau

Lérida, España, 1934

Ilerda V, 1973

Yute español, algodón alto liso
160 × 100 × 20 cm
Adquisición, 2005

Ésta es una pieza representativa de la producción de Palau, tanto por su materialidad como por sus referencias a lo femenino. En sus últimos años, la artista aceptó que la forma de la obra planteaba una analogía formal con una gran vagina, si bien aduciendo que se trató de una búsqueda inconsciente. *Ilerda* remite a una antigua toponimia de la ciudad catalana donde Palau nació, con la que tituló una serie de trabajos hechos a base de tejidos. Este tipo de "escultura blanda", como la identificó la crítica de su época por su uso de textiles y tapices, caracteriza la obra volumétrica de la artista en los años setenta y la distingue de las tendencias dominantes en la escultura mexicana que aspiraba a la monumentalidad geométrica.

E. P.

Fernando Palma Rodríguez

Ciudad de México, México, 1957

Greetings, Zapata Moles, 1994

Instalación. 4 máquinas de coser intervenidas, máscaras
de luchador, cables, sensores, semillas de
maíz, bolsa de papel y estampa religiosa
Medidas variables
Obra realizada para los Open Studios de la Rijksakademie
Adquisición con fondos del Gobierno del Estado de México, 2012

Instalación temprana que Palma realizó en Ámsterdam cuando fue residente de la Rijksakademie. Es uno de sus primeros dispositivos robots-mecatrónicos, que conjunta elementos que aluden directamente al levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional ese mismo año, pero también a la memoria de las costureras fallecidas durante el sismo de 1985 en la Ciudad de México y a la propia historia familiar del artista. Cada una de estas máquinas de coser intervenidas con máscaras representan a un miembro de una familia, que mediante sensores establece una suerte de comunicación entre sus cuatro integrantes.

Una constante de la obra de Palma es resignificar toda una gama de tácticas y tecnologías, en un sentido de reconocimiento cultural y político indígena. Palma mantiene una posición de resistencia e invención cultural en torno a su militancia en favor de las culturas originarias, y en particular de la supervivencia de su etnia nahua. Esa orientación abarca tanto su práctica artística como la iniciativa Calpulli Tecalco, la asociación civil de la que es cofundador en la alcaldía de Milpa Alta (*Malacachtépec Momoxco,* en lengua nahua).

S. H.

Adolfo Patiño

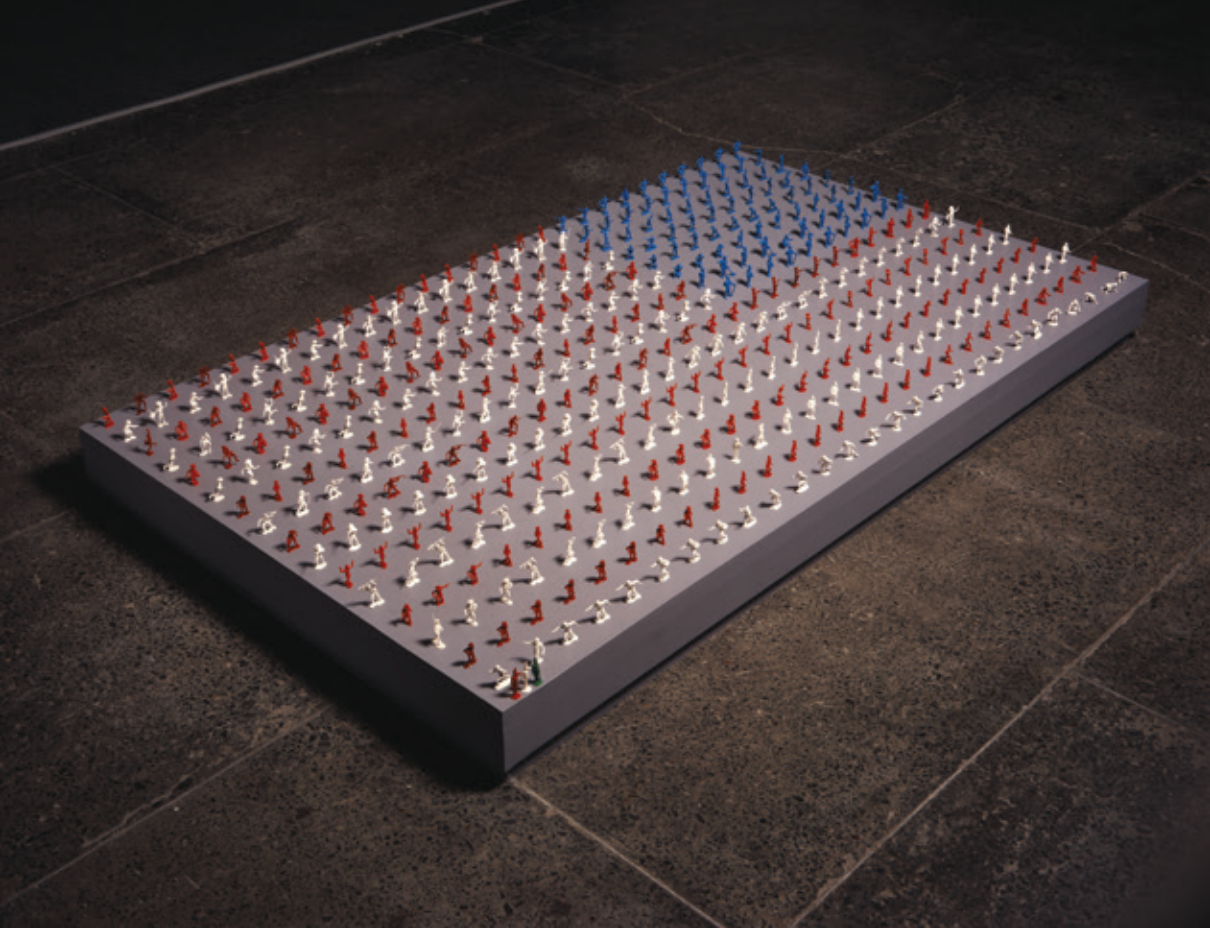
Ciudad de México, México, 1954–2005

Jugando con la historia, 1990

Instalación. 435 figuras de plástico sobre base de madera
25 × 145.5 × 244.5 cm
Donación del artista, 2002

Durante los años noventa, Patiño —también conocido como "Adolfotógrafo"— inscribirá de manera crítica elementos cotidianos con figuraciones bélicas o religiosas, referentes ligados a las tensiones binacionales entre México y Estados Unidos en plena era del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, así como a formas emancipadoras de migraciones culturales, descritas por él como "transfusiones". Éste es un ensamble que, como buena parte de su obra, tiene una lógica de apropiación duchampiana, que orientó al artista a hacer obras basadas en la adquisición, yuxtaposición y exhibición de objetos e imágenes de consumo popular. Los 435 soldados de plástico que la integran son desplegados en una retícula sobre una base de madera blanca, trazando la bandera norteamericana, en un juego *pop* de crítica antiimperialista.

J. G. M.



Grupo Proceso Pentágono

Activo 1976–2015
Felipe Ehrenberg, Ciudad de México, México, 1943–Ahuatepec, México, 2017; **Miguel Ehrenberg**, Ciudad de México, México, 1952–2006; **Carlos Finck**, Ciudad de México, México, 1946; **Lourdes Grobet**, Ciudad de México, México, 1940; **José Antonio Hernández Amezcua**, Ciudad de México, México, 1947; **Víctor Muñoz**, Ciudad de México, México, 1948; con la colaboración de **Carlos Aguirre**, Acapulco, México, 1948

***1929: Proceso,* 1979**

Réplica, 2015, con la colaboración
de los artistas. Ambiente
Medidas variables
Donación Grupo Proceso Pentágono, 2018
Réplica auspiciada por la Fundación Ford

Desde su fundación en 1976, Grupo Proceso Pentágono ha realizado obras en momentos de conflicto sociopolítico que expresan una actitud contestataria a través del debate y la discrepancia entre sus integrantes, sosteniendo una actitud crítica ante las políticas represivas del Estado.

En 1979, el INBA inauguró la única Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas en la Galería del Auditorio Nacional. En ella, Grupo Proceso Pentágono presentó un ambiente de cerca de 400 m^2 que recreaba una delegación de policía, estructurada por el recorrido de habitaciones cuyas puertas clausuradas dejaban entrever escenas que denunciaban la "guerra sucia" y el uso de la tortura en sus procedimientos burocráticos. El título enmarcado en dos fechas refiere al cincuenta aniversario del partido oficial: el Partido Revolucionario Institucional.

El ambiente alude a la violencia estatal en Latinoamérica: usa los signos de las violaciones de derechos en las dictaduras, evidencia las continuas desapariciones y muertes en condiciones de violencia y confronta e involucra al espectador al transmitir sensaciones de miedo a través de una experiencia estética que afecta su sensibilidad. Al finalizar el recorrido, se entregaba un cuestionario a cada participante, que incluía preguntas relacionadas al significado de la palabra *desaparecido* y el nombre de uno de los cientos de desaparecidos políticos del país.

El grupo decidió participar fuera de concurso al considerar que el tema —la denuncia de la represión, los desaparecidos y los presos políticos— no merecía ser evaluado en un marco estético.

P. G.

FAVOR DE CERRAR LA PUERTA

Vicente Razo

Ciudad de México, México, 1971

Museo Salinas, 1996

364 piezas. Piñatas, máscaras, fotografías, libros, revistas, periódicos, calcomanías, audiocasetes, discos compactos, tazas, paquetes de chicles, miniaturas en vidrio, juguetes de plástico y figuras de plomo
Medidas variables
Adquisición, 2007

A inicios de 1995, Vicente Razo quedó cautivado por la manera en que miles de artesanos improvisados en México empezaron a verter su furia contra los efectos contraproducentes de la integración económica, fabricando ataques contra el expresidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Su fascinación tenía un fondo: en los años previos, el artista había jugado con la idea de crear objetos de poder que efectuaran una especie de justicia simbólica. Por ello, Razo interpretó los fetiches de la llamada "salinofobia" como un acto colectivo de brujería y se apuró a formar una colección con los cientos de juguetes, piñatas, impresos, ropa e imágenes con gestos antipresidenciales que emergieron de la furia de la sociedad por el fracaso de la llamada "modernización". Así, para la primavera de 1995, Razo acondicionó su colección en el cuarto de baño de su departamento, y proclamó la inauguración del Museo Salinas abriéndolo al público.

Razo declaró: "Si Duchamp había metido un mingitorio en el museo, había que meter el museo en el baño". Su museo era una especie de *ready-made* invertido, que remedaba a la institución cultural usurpando su jerarquía. Razo se autonombró director, fundador, vocero, conservador y jefe del patronato de esa institución fantasma. Su actuar quedó definido por la redacción de una "Disposición orgánica y estatutos" del museo que culminaba con el eslogan: "DEJAR DE HACER *READY-MADES* Y HACER MUSEOS".

Por tres años, el funcionamiento del Museo Salinas encarnó una crítica institucional alternativa: una institución enfocada en la desestabilización de la legitimidad política y cultural, pero también como extrañamiento ante la supuesta neutralidad del arte contemporáneo.

C. M.

SE BUSCA

Ricardo Regazzoni

Ciudad de México, México, 1942

Homenaje a Jean Genet, Homenaje a Yukio Mishima, Homenaje a Pier Paolo Pasolini, 1977

Grafito, tierras, cola de conejo y diamantina
sobre madera aglomerada
170 × 85 × 2.5 cm c/u
Donación del artista, 2018

Este tríptico refiere a las figuras de Yukio Mishima, Jean Genet y Pier Paolo Pasolini como intelectuales opuestos a la norma y los prejuicios sociales. La obra celebra la sensibilidad homoerótica que Regazzoni comparte con esos autores, un tema prácticamente ausente en el arte local de su tiempo. Fue parte de la exposición *Retrato de familia en* la Galería Pecanins que la crítica consideró escandalosa. El tríptico se exhibió junto con otras 16 obras de "desnudos masculinos eróticos" con retratos tanto de intelectuales como de rostros desconocidos tomados de la nota roja, en un momento en el que la prensa policiaca expresaba una homofobia extendida.

En estos homenajes se combina un tratamiento académico, con materiales como la hoja de oro y la diamantina que introducen al cuadro valores *camp*, en términos de clase y de afectividad. Ya antes Regazzoni había recurrido a materiales como el peluche o las lentejuelas para expresar una sensibilidad feminizada. La figura desnuda y de connotación angelical, abiertamente erotizada que aparece repetida detrás de los escritores, es Joe Dallesandro, modelo y actor en las películas de Warhol que rodaba en la Factory. Por su belleza y cuerpo voluptuoso, Dallesandro se convirtió en símbolo sexual del cine *underground* de los años sesenta y setenta. Para Regazzoni, la imagen del actor era un símbolo "inspirador" en términos de la iconografía clásica a que el cuadro refiere: *La inspiración del poeta* (1629–1630) de Nicolas Poussin, traducida a un código homoerótico.

P. G.

Pedro Reyes

Ciudad de México, México, 1972

Palas por pistolas, 2007

10 palas realizadas con pistolas
recolectadas y fundidas en acero
160 × 22 × 15 cm c/u
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2019

A partir de una comisión del Jardín Botánico de Culiacán, Pedro Reyes abordó la situación de violencia derivada de la llamada "guerra contra el narcotráfico" con una intervención social de gran escala. A través de anuncios en la televisión local, convocó a la población a donar sus armas a cambio de cupones para canjear por electrodomésticos. Se recolectaron 1527 armas, 40% de las cuáles eran definidas legalmente como "de uso exclusivo del ejército". El metal de las armas se fundió en público bajo la supervisión de la Secretaría de la Defensa Nacional, y se usó para crear 1527 palas, una por cada arma donada. En paralelo, se plantaron ese mismo número de árboles para contribuir a la reforestación de la región, transformando un objeto destinado a la violencia, en uno que potencia la vida.

A. d. C.

Carla Rippey

Kansas City, Estados Unidos, 1950

La vidente, 1987

Grafito y lápiz de color sobre papel
174 × 70 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2016

En esta pieza, Carla Rippey usa elementos de dos fuentes iconográficas para generar un autorretrato que habla de su dolor. La imagen de la famosa bailarina rusa de principios de siglo XX, Pavlova, se combina con las siete espadas y el corazón de la advocación popular católica de la Virgen Dolorosa. Teñidos con tonalidades cercanas a las de la bandera mexicana, estos íconos sirven a Rippey para presentarse como artista-médium que usa la superficie del lienzo como instrumento de autoexploración. Como en buena parte de su obra, destaca aquí la reutilización, copia y manipulación de imágenes y la creación de alegorías propias para referir sus estados emocionales.

E. P.

Manuel Rocha Iturbide

Ciudad de México, México, 1963

***Ping Roll,* 1997**

Mesa de aluminio, 6 bocinas
y 3 grabaciones de audio
76.3 × 192.5 × 92 cm
Donación del artista, 2015

Sobre una mesa descansan varias pelotas de ping-pong y debajo de ella se encuentran seis bocinas distribuidas para cubrir toda el área. Al activar la pieza sonora, las vibraciones que producen el sonido y el silencio emitidos por las bocinas generan saltos y movimiento en las pelotas originalmente estáticas.

Con esta instalación, Rocha presenta de manera tangible y lúdica una paradoja cuántica vinculada con las dos cualidades de un electrón: ser una partícula que emite fotones discontinuos y que al mismo tiempo se comporta como una onda. Esta escultura sonora, una de las primeras en su carrera, fue exhibida en la Bienal de Sídney en 1998.

A. d. C.

Detalle

Miguel Rodríguez Sepúlveda

Tampico, México, 1971

Instrumento, 2012

Escultura sonora. 100 machetes,
estructura metálica y ventilador eléctrico
138 × 150 × 30 cm
Ed. 1⁄ 5 + 1 PA
Donación del artista, 2018

Como una especie de móvil cuelgan 100 machetes afilados que, al moverse ligeramente con el viento generado por un ventilador, chocan entre sí y crean un sonido suave y constante. Esta escultura sonora formaba parte del proyecto *Una historia de machetes* (2012), presentado en el Ex Teresa Arte Actual, en la Ciudad de México.

Al despojarlo de su función utilitaria, Rodríguez Sepúlveda subvierte la imagen del machete como herramienta de trabajo y símbolo de manifestación y sublevación política. En lugar de consignas y clamores de justicia, ahora el golpeteo del metal produce un sonido suave, hasta cierto punto frágil. Los machetes, afilados hasta su máximo desgaste y por ende inútiles, están suspendidos con el filo hacia abajo. *Instrumento* propone así una metáfora sobre el cansancio social y el entumecimiento ante la situación política del país.

A. d. C.

Detalle

TRUPER
TRUPER

Vicente Rojo

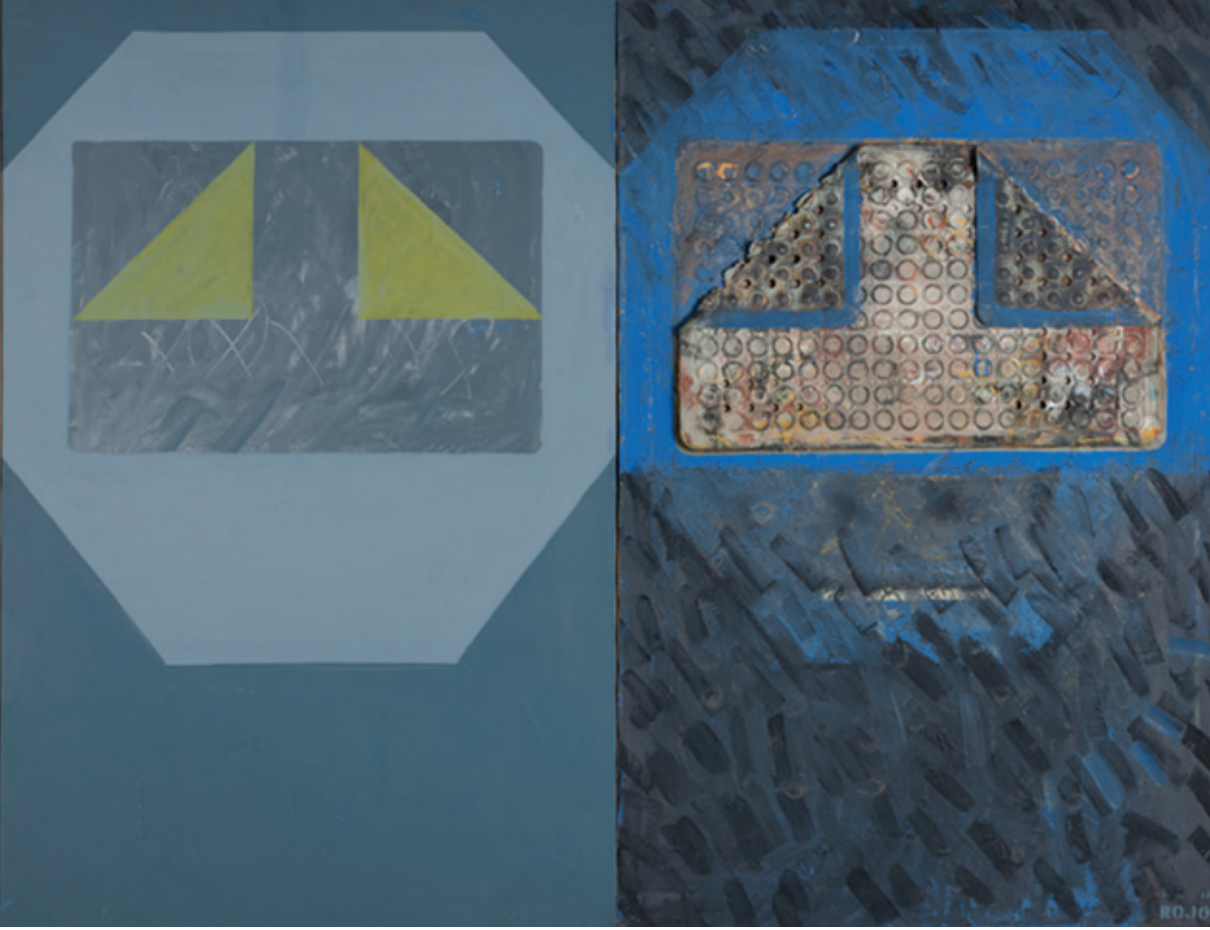
Barcelona, España, 1932–Ciudad de México, 2021

Destrucción del orden, 1965–1966

Acrílico y tapete de baño de látex sobre tela
141 × 182 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2014

A partir de 1964, Vicente Rojo abandonó todo lenguaje figurativo y el recurso de los colores brillantes para trabajar en torno a la crisis de fundamento de la pintura. Desde entonces, la autocrítica se convertirá en la trama creativa de su trabajo. En los siguientes dos años, realizó varias obras que llevan como título o inscripción *Destrucción del orden*, en las que propone desafiar los "valores" plásticos establecidos y, en ese esfuerzo, adhiere objetos a sus cuadros, inmersos en la pintura. Cosas cotidianas y banales que elige sin buscar retener su connotación o uso: tapetes de baño, objetos de plástico, maderas pegadas o sostenidas por cuerdas, aunadas al arrojo de incorporar costuras a la tela y atravesarla con roturas. Esta versión consiste en dos lienzos unidos por un mismo marco, cuya estructura funciona como antinomia del concepto de la pintura misma. El tratamiento plano de la tela del lado derecho, que se interesa por elementos geométricos simples que le dan estructura, contrasta con el acabado texturizado de la tela del lado izquierdo en la que pega un tapete de baño. Siguiendo una composición en espejo, el artista raya y tacha la superficie de la tela como si se tratase de una profanación. Esta obra inaugura el interés de Rojo por introducir contrastes radicales de gesto y materia en sus obras. Asimismo, esta pieza es el germen del método de trabajo serial, sistemático y de orientación estructuralista que, a partir de 1966, aplicó en la serie *Señales* y que jamás abandonará.

P. G.



Vicente Rojo

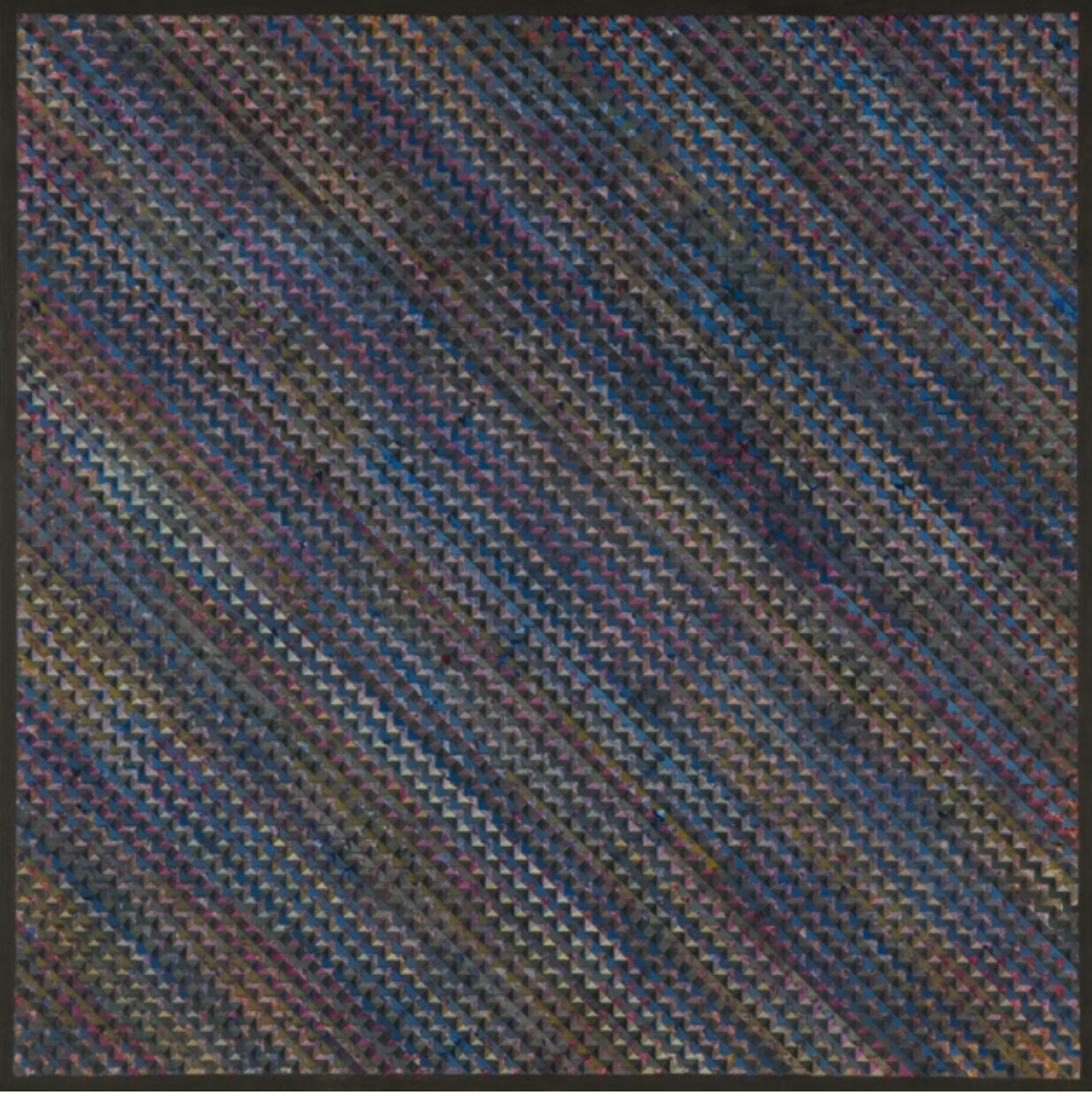
Barcelona, España, 1932

México bajo la lluvia 106, 1982

Acrílico sobre tela
100 × 100 cm
Adquisición, 2005

La popularidad de esta serie en el trabajo de Rojo se debe en parte al haber conseguido un ícono original del paisaje mexicano: una serie rigurosa de cuadros de variación óptica, conformados por secuencias de formas cayendo en diagonal, de izquierda a derecha, en la superficie colorida de un cuadrado. Según Rojo ha testimoniado, la serie evoca el recuerdo de las cortinas de lluvia que el pintor divisó en lontananza desde la altura del observatorio de Tonantzintla, Puebla, en 1953. En cualquier caso, estas obras representan una variedad original de la pintura *op,* que obtiene una excitante actividad visual, pero al mismo tiempo cada cuadro tiene una significativa individualidad. La síntesis de este signo de diagonales activas que sugieren movimiento constituye un caso raro en la historia de la abstracción del siglo XX, donde una fabricación estructural rigurosa adquiere el valor de significante de una colectividad.

C. M.



Graciela Sacco

Rosario, Argentina, 1956–2017

Matorrales, 1996–2015

De la serie *Cuerpo a cuerpo*
Incrustación fotográfica sobre
43 fragmentos de madera
181 × 550 cm
En proceso de donación por Fundación Espacio V, 2020

La obra de Sacco ha abordado la reproductibilidad de la imagen y su circulación en los medios de comunicación, en un cuestionamiento de la hegemonía de lo visual, a través del poder crítico de los relatos.

En *Cuerpo a cuerpo,* Sacco trabaja con la heliografía, una técnica de reproducción en buena medida obsoleta, pero que reutiliza para transferir imágenes a objetos cotidianos. En este caso, Sacco imprime imágenes de manifestaciones procedentes de periódicos a listones de madera encontrados, con un especial énfasis de proyección lumínica para crear una presencia específica. La fragmentación de las imágenes capturadas hace que con frecuencia las protestas sean irreconocibles, dando a la obra una cierta atemporalidad que le confiere un carácter universal.

V. R. L.

Kazuya Sakai

Buenos Aires, Argentina, 1927–Dallas, Estados Unidos, 2001

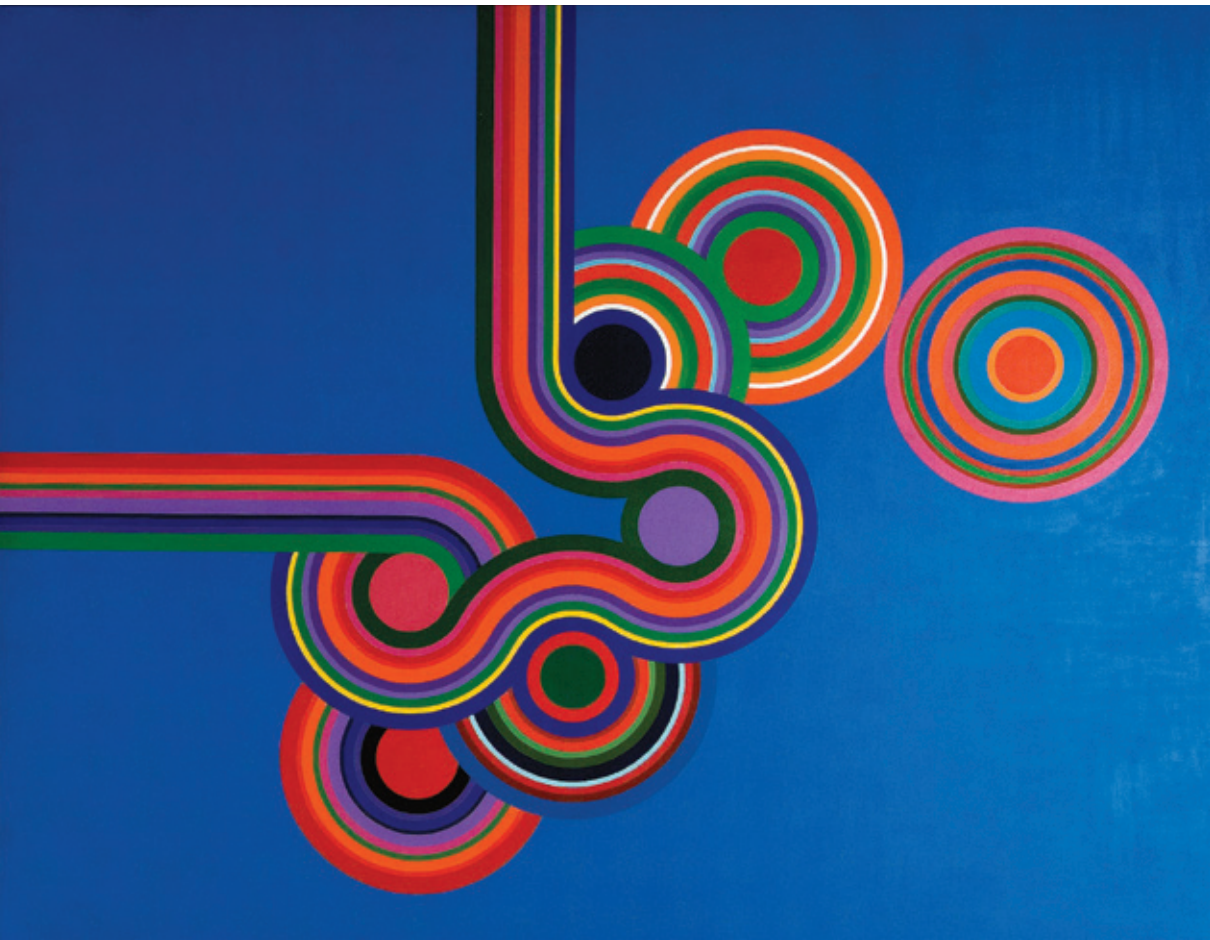
Aus den sieben Tagen (K. Stockhausen)
[*De los siete días (K. Stockhausen)*], 1976

Díptico. Acrílico sobre tela
198 × 498 cm
Adquisición, 2006

Aus den sieben Tagen refiere a una pieza homónima del compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007), consistente en 15 instrucciones poéticas para ejecutarlas de manera libre, y el título alude a los siete días de la semana y la creación del mundo en clave judeocristiana. La obra es parte de una serie de polípticos de distinto formato desarrollada por Sakai durante los años setenta que parten de un sistema de reglas formales en el despliegue de elementos geométricos y cromáticos, prácticamente bandas de colores y círculos concéntricos, que se estructuran a partir de piezas musicales de jazz y música experimental.

Sakai despliega de manera intuitiva en el plano pictórico 15 círculos concéntricos a partir del mismo número de instrucciones del compositor alemán, que operan para Sakai como una especie de partitura pictórica. El estilo de *hard-edge* [borde duro] es característico de la orientación industrial del geometrismo de la época, que considera al plano pictórico como una unidad formal, donde trazo y color se yuxtaponen con las plastas geométricas.

J. G. M.



José Luis Sánchez Rull

Ciudad de México, México, 1964

Jekyll & Hyde Club, 2006

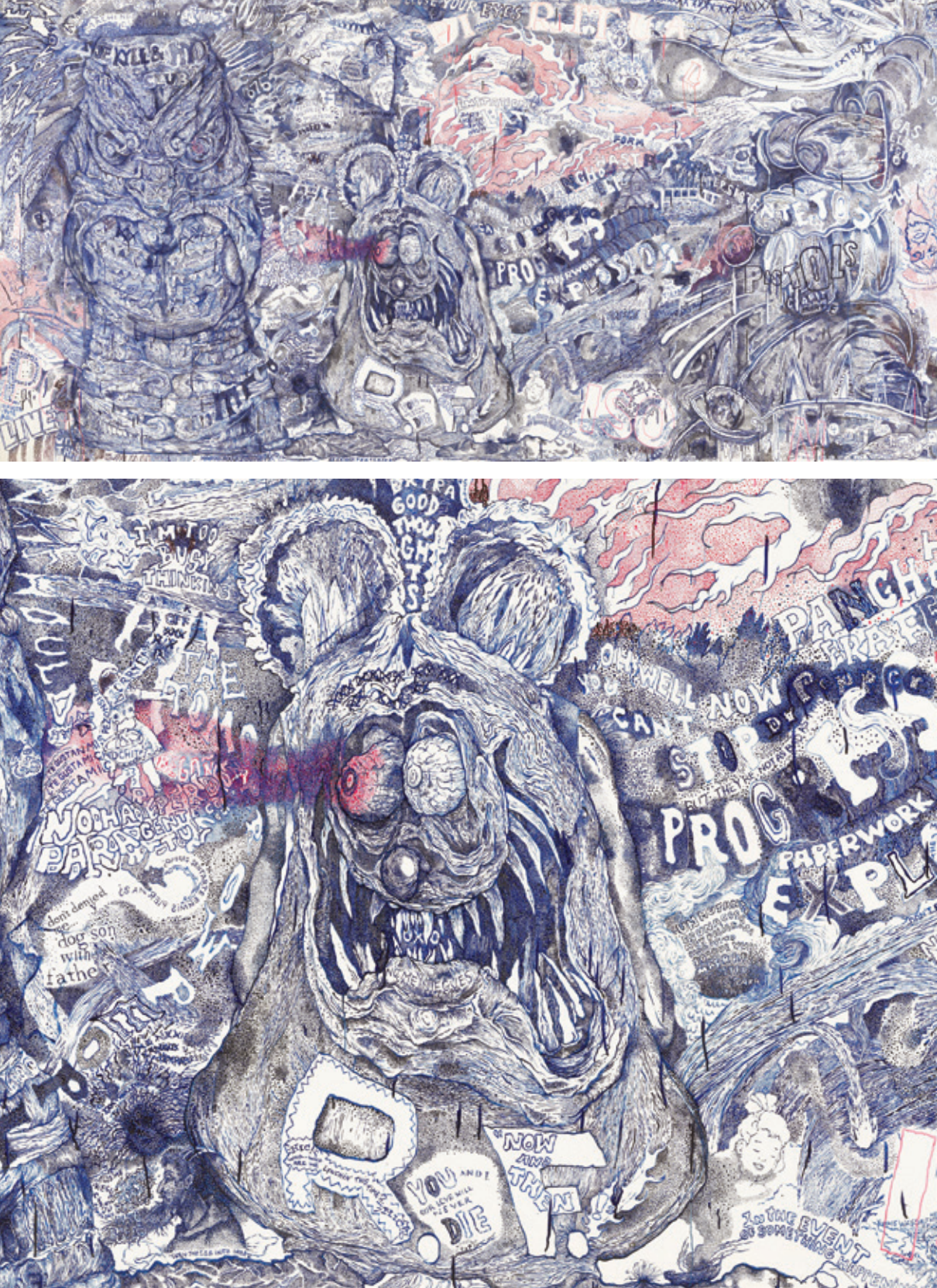
Óleo sobre tela
200 × 400 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2014

El título de esta obra alude a un restaurante en Nueva York cuyo espacio, al igual que este lienzo, está atiborrado de referencias de la cultura popular hasta saturar los sentidos; por otro lado refiere a la novela gótica de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886), en que la contraposición entre los personajes se emplea para describir la dualidad del bien y mal en el ser humano.

El artista explota la tela de manera visceral, con referencias que se alimentan de un amplio repertorio visual, musical y literario, y que dan cuenta de una generación atravesada por la estética del punk y el cómic *underground*. El *pop* satisface aquí la necesidad de servir de estímulo constante de la mirada, y como una narrativa sobre la que se montan las referencias del artista: los Sex Pistols, William Blake y la revista *MAD*, entre otras. Los textos que aparecen aquí y allá aluden a las canciones "Hello Stranger" de Barbara Lewis, "New York Mining Disaster 1941" y "First of May" de los Bee Gees y "B.C. 1675" del músico experimental Raymond Scott.

A través de este monumental lienzo, cuyo asunto principal es la intertextualidad, se muestra una propuesta de "anticultura". Mediante la saturación que asemeja un dibujo realizado con bolígrafo, la obra se coloca en un espacio ambiguo entre las "bellas artes" y las "artes populares". En el fondo, la apuesta de Sánchez Rull es elevar su idea de "pintura anticulta" como reemplazo del proyecto vencido del "fin de la pintura".

P. G.


I'M TOO BUSY THINKING
NOW AND THEN
YOU AND I
DIE

Guillermo Santamarina

Ciudad de México, México, 1957

***Frei von jedem Schaden!* [*¡Libre de todo mal!; ¡Exento de prejuicios!; ¡Libre de cualquier daño!...*],** 2006–2013

Performance. Discos de vinil LP en muro
Medidas variables
Adquisición con Fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2014

El lugar de la música en la obra del artista y curador Guillermo Santamarina, también impulsor del arte sonoro, ha tomado diversas formas. En esta obra, Santamarina realiza una escultura no controlada derivada de la acción de lanzar decenas de discos de acetato (LP) a un muro de tablarroca, mientras pone algunos *tracks* musicales durante las horas que le lleva enfrentarse al muro. La acción destructiva-constructiva, que evoca actitudes dadaístas, está dedicada a amigos-colegas fallecidos del medio artístico como María Guerra, Mario Rangel Faz y Olivier Debroise. La instalación resultante, compuesta por la escultura del muro y los fragmentos rotos dispersos en el piso, es consecuencia del acto catártico del artista.

S. H.

Semefo

Activo 1990–1999
Arturo Angulo Gallardo, Ciudad de México, México, 1965; **Juan Luis García Zavaleta**, s.d., 1961; **Carlos López**, s.d., 1963; **Teresa Margolles**, Culiacán, México, 1963; **Juan Manuel Pernás**, Ciudad de México, México, 1969; **Mónica Miroslava Salcido**, 1970

Larvarium, 1992

Ataúd exhumado, cadenas y ganchos de metal
200 × 70 × 60 cm
Adquisición, 2006

Este objeto fue el siniestro envío del grupo Semefo (el acrónimo del antiguo Servicio Médico Forense Mexicano) al Encuentro Nacional de Arte Joven de 1992, donde obtuvo la mención honorífica. Este sarcófago, exhibido en el Museo de Arte Carrillo Gil todavía dejando residuos de tierra y óxido, representó el salto en firme de Semefo de la escena musical *underground* del *death metal* al circuito artístico contemporáneo. Simboliza a la vez una monstrificación gótica del *ready-made* duchampiano y la transfiguración de la cultura alternativa en el campo de prácticas que sugieren la agonía de lo estético.

C. M.

Teresa Serrano

Ciudad de México, México, 1936

***Goddess of Fertility* [*Diosa de la fertilidad*], 1993**

Hierro, alambre y fibra de vidrio
300 × 300 × 400 cm
En proceso de donación de la artista, 2020

Las diosas de la fertilidad de Anatolia eran representadas como figuras voluminosas con senos grandes. La diosa que nos propone Serrano recuerda este imaginario y aparece recubierta por una cascada de pechos de fibra de vidrio. La escultura, pensada para exteriores, plantea un acercamiento a la reflexión moderna de la maternidad, la fertilidad y la reproducción artificial, características en su trabajo.

Serrano hizo esta obra para el Primer Certamen de Escultura al Aire Libre, que se realizó en el Corredor Cultural de la Roma, Ciudad de México en 1994. La escultura se mostró en la Plaza Río de Janeiro y obtuvo el segundo premio del certamen. Adolfo Patiño, inconforme con el resultado del certamen, destruyó la obra ante el público. La obra fue reconstruida por la autora casi inmediatamente.

A. d. C.

Santiago Sierra

Madrid, España, 1966

465 personas remuneradas. Museo Rufino Tamayo, Sala 7. México D.F. Octubre de 1999, *1999*

2 impresiones. Fotografía b/n
42 × 56 cm c/u
En proceso de donación por Francis Alÿs de Smedt, 2019

En los últimos años del siglo XX, Santiago Sierra formuló una práctica que, más que exponer conceptos de obras de arte o relaciones escultóricas fenomenológicas, confrontaba al espectador con actos de sumisión derivados de la explotación salarial. Con *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada* (1998) y *Desmontaje y montaje de un lavamanos* (1998) instituyó una forma de intervención social que consistía en la contratación de acciones sin utilidad ni justificación práctica, en ocasiones incluso degradantes, como modo de producción artística. La radicalidad de esos procedimientos puso en evidencia las condiciones de ausencia de libertad del capitalismo contemporáneo, acentuadas por la miseria y la explotación prevalecientes en el país de donde Sierra había migrado años atrás.

La más ambiciosa de las "acciones remuneradas" tempranas de Sierra fue la organizada en el Museo Tamayo de la Ciudad de México: contrató, por medio de una empresa de servicios, a 465 varones de entre 30 y 40 años para que aparecieran parados como objetos de exhibición. La obra proyectó la práctica de Sierra a una nueva forma de crítica institucional, ya que confrontó a un público mayoritariamente pequeñoburgués con la sensación de sus temores de violencia de clase, raza y sexo. En el registro austero de la acción, el artista consigna la forma torcida en que la compañía de contratación obtuvo a los participantes. Con todas sus contradicciones, la provocación de esta obra es ya un referente del arte contemporáneo.

C. M.

465 PERSONAS REMUNERADAS.

Museo Rufino Tamayo, Sala 7. México D.F. Octubre de 1999.

Para la realización de este proyecto se contrataron los servicios de una empresa especializada en la búsqueda y manejo de tipos humanos, fundamentalmente azafatas o edecanes para congresos, modelos publicitarios, etcétera. Se le pidieron 465 ciudadanos mexicanos varones de 30 a 40 años, de 160 a 170 cm. de estatura y de raza mestiza de amerindio y caucásico. La cifra venía condicionada por la intención de cubrir el espacio con cinco individuos por metro cuadrado. Estos debían permanecer tres horas en pie y de espaldas a los accesos a la sala durante el día de la inauguración. Finalmente la empresa contratada introdujo tantas irregularidades en la pieza que ésta se transformó en una confusión de gentes traida con los más diversos señuelos. Lo más sobresaliente fue que dicha empresa trajo una escuela preparatoria al completo. 150 alumnos con sus maestros a los que se dijo que asistirían a una obra de teatro, lo que obligó a prescindir de estas personas momentos antes de abrir la sala al público. El resto de las supuestas personas remuneradas estuvo integrado por la guardia presidencial mexicana, un batallón de soldados al completo, además de un grupo heterogéneo de amigos de la empresa. Suponemos, no sin razones, que nuestra empresa de contratación pretendió utilizar una masa gratuita de individuos quedándose con sus salarios, lo que no pudimos comprobar al cien por cien.

465 PAID PEOPLE.

Museo Rufino Tamayo, Sala 7. Mexico City. October 1999.

For the realization of this project the services were hired of a company which specializes in stewardesses or aide-de-campes, publicity models, etc. 465 Mexican civilians were requested, males between the ages of 30-40, between 160-170 cm in height and of mixed American-Indian and Caucasian race. The number was determinded by the intention to fill up the space with five individuals per cubic meter. These men would have to remain standing with their backs to the room's entrance for three hours on the day of the opening. Finally the company introduced so many irregularities into the piece that it transformed itself into a confusion of people attracted to the most diverse distractions. The most astonishing fact was that the company brought an entire high school for the event. 150 students and their teachers were told they were going to the theater, which resulted in them being ejected moments before opening the museum's door to the public. The rest of the supposed people receiving payment were members of the Mexican National Guard, a complete battalion of soldiers, and a mixed crowd made up of friends of the company. We speculate, not without reason, that the hire company pretended to use a mass of free individuals to keep their salaries, but this we were not able to confirm.

Melanie Smith y Rafael Ortega

Pool, Inglaterra, 1965; Ciudad de México, México, 1962

Estadio Azteca: Proeza maleable, 2010

Video
10’ 30”
Donación de los artistas, 2012

Tres mil estudiantes de escuelas públicas mexicanas fueron convocados en el Estadio Azteca en la Ciudad de México para formar mosaicos con un repertorio de imágenes que recorre la historia del arte internacional y la cultura mexicana, abarcando lo mismo el relato oficial que los mitos populares. Aunque Smith ya había incorporado el cuerpo humano en acciones en vivo como parte de su exploración sobre los cruces de distintos medios, esta pieza representa un cambio de escala. La ineficiencia inherente al sistema escogido para generar la obra, combinado con la carga simbólica e histórica de sus elementos espaciales y visuales, retoma la tensión entre caos y modernidad que caracteriza las inquietudes estéticas de Smith.

A. L.

Coca-Cola
Corona
www.estadioazteca.com.mx

Coca-Cola
THE REVOLUTION
WILL NOT BE
TELEVISED
Corona
www.estadioazteca.com.mx

Taller Documentación Visual

Activo 1984–1999
Antonio Salazar, Ciudad de México, México, 1956–2016; **Gabriel Astror Rocha**, Ciudad de México, México, s.f.; **Rubén Gómez-Tagle**, Ciudad de México, México, s.f.; **Gustavo Guevara**, Ciudad de México, México, s.f.; **Francisco Marcial Castro**, Tapalpa, México, 1970; **Víctor Hugo Martínez**, Ciudad de México, México, s.f.; **Enrique Méndez**, Ciudad de México, México, 1970; **Israel Mora Lara**, Ciudad de México, México, 1968; **Marco Aulio Prado**, Ciudad de México, México, s.f.; **Sergio Carlos Rey**, Ciudad de México, México, 1959; **Ricardo Serrano Cornejo**, Ciudad de México, México, 1966; y **Carlos Veloz**, Ciudad de México, México, s.f.

***Hasta atrás,* 1989**

Acrílico sobre tela
120 × 90 cm
Donación de Antonio Salazar Bañuelos, 2011

Impulsado desde la Academia de San Carlos, el Taller Documentación Visual (TDV) se apropió lo mismo de pinturas clásicas que de imágenes de circulación masiva, para abordar críticamente temas como la desigualdad, la religión y la pandemia del VIH. *Hasta atrás* es una pintura que aborda la lucha de jóvenes marginados de fines de los años ochenta por dar a la cultura punk un espacio de representación social. El TDV tomó en diversas ocasiones al "chavo banda" como protagonista de la revolución urbana del final del siglo XX, a través de la práctica pictórica y haciéndola aparecer como serigrafía *neo-pop*.

S. H.

Tercerunquinto

Activo desde 1998
Julio Castro Carreón (activo 1998–2015), Monterrey, México, 1976; **Gabriel Cázares Salas**, Monterrey, México, 1978; **Rolando Flores Tovar**, Monterrey, México, 1975

Restauración de una pintura mural (PRI), 2004

9 fotografías intervenidas
17.2 × 12.2 cm (4) y 26.7 × 20.3 cm (5)
Adquisición, 2006

Esta serie de fotografías intervenidas representa la primera materialización del proyecto de largo aliento emprendido desde el 2000 por Tercerunquinto, que reflexiona sobre las pintas políticas, elemento característico y casi omnipresente en el entorno visual urbano y de las periferias rurales del país. En 2010, el colectivo hizo que un equipo profesional de restauradores rescatara una pinta de campaña política en una casa en las afueras de la comunidad de San Andrés Cacaloapan, en el estado de Puebla. La serie en posesión del museo lleva a cabo el gesto de restaurar esa pinta efímera por medio de una intervención digital, que sugiere la importancia que tiene el vestigio de estos murales como signo potente de una memoria velada de la historia política reciente.

J. G. S.

PRD

JOSE
QUINT
PACHECO

Francisco Toledo

Juchitán, México, 1940–Oaxaca, México, 2019

Sin título 2, 2015

Cerámica en alta temperatura
47 × 51 × 51 cm
Adquisición, 2018

En 2014, Francisco Toledo trabajó en el taller de cerámica roja de Claudio Jerónimo López, en San Agustín Etla, en Oaxaca, para producir una serie que aludía a la violencia extendida que prevalece en México y el mundo en el primer cuarto del siglo XXI. El grueso de las obras se exhibió en la muestra *Duelo* (2015–2016), realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, acentuaba el dramatismo de las obras con iluminación puntual y de altos contrastes.

La exposición produjo un impacto profundo, tanto por la maestría de las obras, como por la forma en que Toledo expresó el lamento social por cientos de miles de asesinatos y desapariciones en México. La decoración de las obras es un registro histórico: acumulaciones de fragmentos corporales de animales y humanos, figuras dolientes, muchas de ellas sin ojos, y la combinación de huesos, cordeles, cintas adhesivas y bultos que se han vuelto el vocabulario de las ejecuciones en el país.

Sin título 2 se cuenta entre las urnas más austeras y puristas de la serie. Destaca por la concisión con que su barro imita la rugosidad del mimbre y el cordel, que traza en su tapa una cruz como único gesto simbólico. La cuidadosa dispersión de sus colores, expresan la obsesión de Toledo por la verdad física de sus objetos. Es una pieza que conjunta la ambición del artista por conciliar la pertinencia histórica y ética, con la forma en que su arte entiende la exigencia sobre el material y la técnica como una huella de una compleja historia cultural.

C. M.

Pablo Vargas Lugo

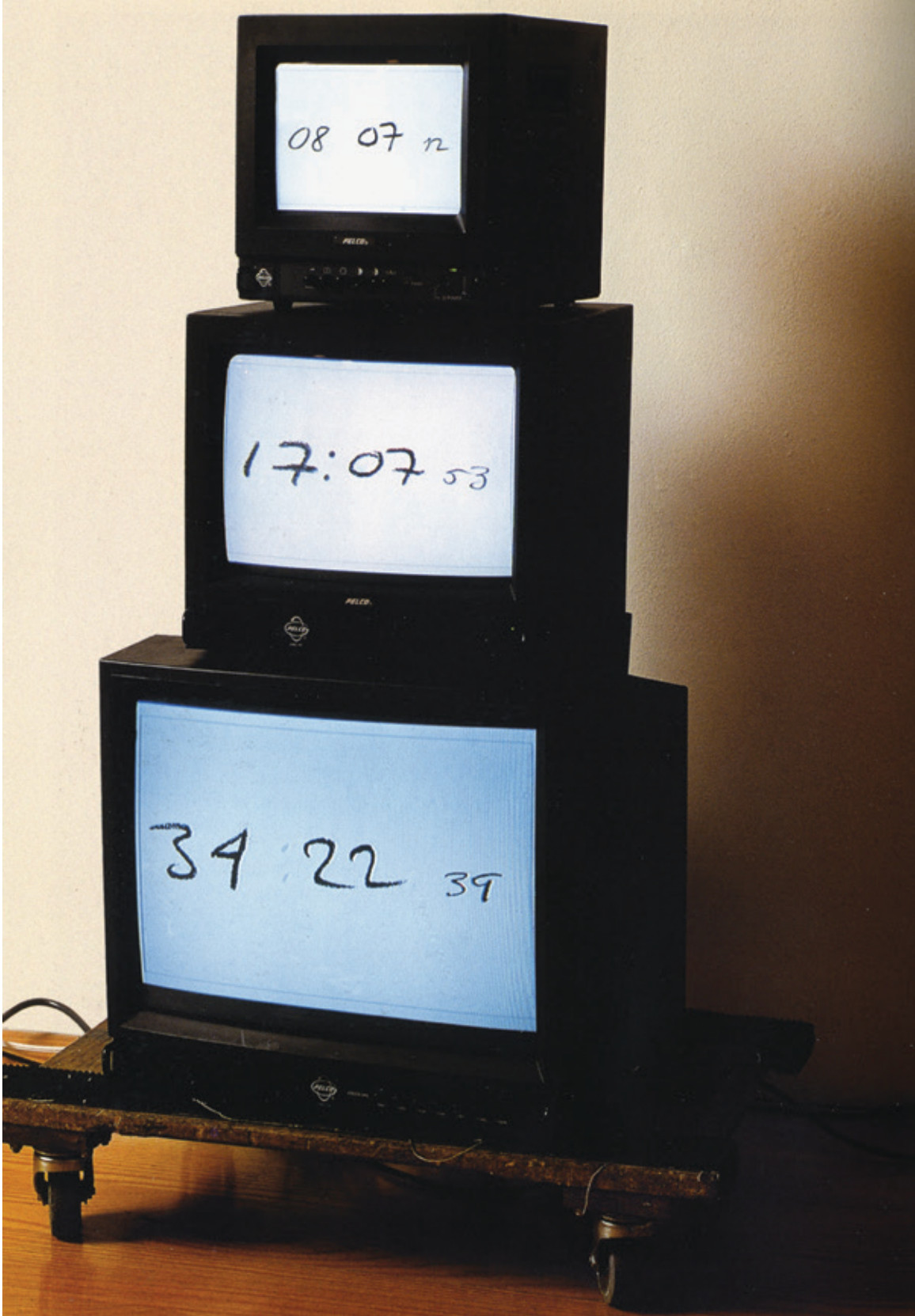
Ciudad de México, México, 1968

Relojes I, II, III, 2003

3 monitores, programa ejecutable
para plataformas PC, Mac y Linux
Medidas variables
Adquisición a través del programa
Pago en Especie SHCP, 2014

Esta obra forma parte de una investigación de Vargas Lugo acerca de la injerencia de las máquinas sobre nuestra percepción del tiempo. Una escultura muestra tres formas de experimentar el tiempo en tres monitores. Aunque todos duran 24 horas, el tiempo corre a distintas velocidades y, sobre todo, es dividido en números primos. Esta decisión desestabiliza las convenciones con las que hemos aprendido a medir el tiempo en lapsos manejables e intuitivos tales como un cuarto de hora o medio día. Así, Vargas Lugo utiliza la misma tecnología que permite el control e industrialización del tiempo para realizar un gesto de extrañamiento.

A. L.


08 07 22
17:07 53
34 22 39

Germán Venegas

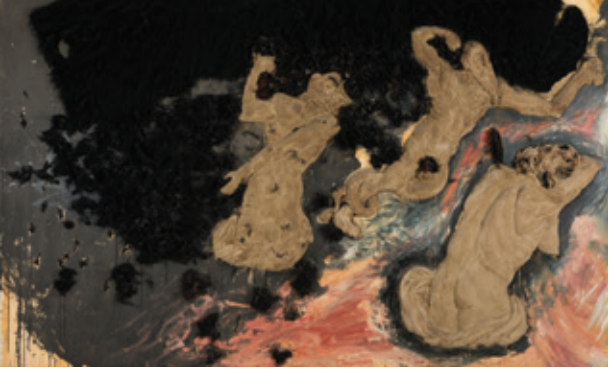
Tlatlauquitepec, México, 1959

El triunfo de la muerte, 1988

Políptico de 4 piezas
Óleo, talla en madera y mixta sobre tela
190 × 300 cm c/u
Adquisición, 2005

Venegas conjuntó en su trabajo temprano el aprendizaje de la talla de madera popular con el entrenamiento de pintor. *El triunfo de la muerte* es el relieve pintado más ambicioso y celebrado de su primer periodo, en que Venegas aprovechó un enorme ahuehuete muerto para tallar figuras que representan batallas divinas y terrenales, sufrimiento y diáspora, y la celebración bárbara de esqueletos y muertos. El fondo de estas composiciones consiste en sectores atacados por el fuego y un paisaje auténticamente apocalíptico de masas coloridas y difusas. La imaginación expresiva de sus escenas, y sobre todo su audacia técnica, hacen de esta obra un ejemplo mayor del neoexpresionismo de los años ochenta.

C. M.



Lorena Wolffer

Ciudad de México, México, 1971

Evidencias, 2010–2016

Instalación. 237 objetos y sus respectivos testimonios
Medidas variables
Donación de la artista, 2017

La producción de Lorena Wolffer se ha caracterizado por visibilizar y denunciar las estructuras patriarcales. Ya sea desde el performance o las acciones participativas, su trabajo ha abordado la forma en que la violencia de género se ha silenciado, y busca dar voz a una variedad de luchas feministas.

Evidencias ahonda en las experiencias cotidianas de agresión dentro del ámbito doméstico. A través de una convocatoria pública, la artista reunió diversos objetos de donadoras anónimas, empleados como armas de violencia. Cada objeto recolectado se acompaña de un texto con el testimonio de la mujer que cuenta su historia de abuso.

V. R. L.

La Costeña
RAJAS
108
121
162

36

Nahum B. Zenil

Chicontepec, México, 1947

¡Oh, santa bandera! (A Enrique Guzmán), 1996

Tríptico. Tinta, acrílico y óleo sobre papel
238 × 71.5 cm
Adquisición con fondos del Presupuesto
de Egresos de la Federación, 2013

A modo de homenaje, en este tríptico, Zenil reprodujo una obra de Enrique Guzmán pintada en 1977. En su versión, la bandera, además de sustituir el escudo nacional por una boca gritando, penetra el ano del autorretrato del pintor con el mástil, denunciando metafóricamente las consecuencias que los discursos nacionalistas tienen sobre la subjetividad de los cuerpos y las sexualidades disidentes. En 1997, la pintura fue objeto de un debate público durante su presentación en el Museo Universitario del Chopo, en el contexto de la Semana Cultural Lésbico-Gay. Miembros de la comunidad artística y activistas LGBTQ+, respondieron enérgicamente para evitar la censura de la obra, acusada de violentar los símbolos patrios.

J. G. S.

Directorio

DIRECCIÓN GENERAL DE ARTES VISUALES (DIGAV)

Directora general
Amanda de la Garza Mata

Asistente ejecutiva
Angélica Hernández

Coordinación de proyectos museológicos
Claudia Barrón

Asesoría de iniciativas internacionales
Patricia Sloane

Planeación y estadística
Guadalupe Vázquez

Curador adjunto
Jaime González Solís

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO (MUAC)

SUBDIRECCIÓN CURATORIAL

Curador en jefe
Cuauhtémoc Medina

Curadoras adjuntas
Alejandra Labastida
Virginia Roy Luzarraga

Asistente de coordinación curatorial
Ana Sampietro Brosa

Colección artística
Pilar García

Asistente curatorial
Andrea de Caso

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARKHEIA

Curadora
Sol Henaro

Investigación
Elva Peniche

Biblioteca
Catalina Aguilar
César González
Julieta Sánchez

SUBDIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN
Ekaterina Álvarez

Asistente ejecutiva
Beatriz Angulo

Comunicación digital
Ana Cristina Sol

Difusión y medios
Francisco Domínguez

Identidad gráfica
Andrea Bernal

Prensa
Eduardo Lomas

Publicaciones

Editorial
Ana Xanic López

Identidad verbal
Vanessa López

SUBDIRECCIÓN DE CONSERVACIÓN Y REGISTRO
Julia Molinar

Colecciones en tránsito
Elizabeth Herrera

Asistente
Mariana Arenas

Registro y control de obra
Juan Cortés

Asistentes
Alfredo Cuevas
Manuel Magaña

Técnico
Cruz Lira

Restauración
Claudio Hernández

Asistente
Mónica Nuñez

SUBDIRECCIÓN DE EXHIBICIÓN
Joel Aguilar

Asistente ejecutiva
Edith Ocampo

Diseño y producción
Cecilia Pardo

Museografía
Triana Jiménez
Rafael Milla

Museógrafos
Enrique Castillo
Javier Lira
Víctor Vidal
Alberto Villaruel

Informática y medios audiovisuales
Salvador Ávila

Técnicos
Antonio Barruelos
Edgar Carbo
Mario Hernández
Alberto Mercado

SUBDIRECCIÓN DE PROGRAMAS PÚBLICOS
Julio García Murillo

Programa académico

Cátedras
Isabella Contreras

Seminarios
Alejandra Monroy

Programa pedagógico
Beatriz Servín

Comunidades
Miriam Barrón

Vinculación artística
Natalia Millán

Mediación
Adán González
Adrián Martínez
Aidee Vidal

Cursos y talleres
Fabiola Fragoso

Auditorio
Mauricio Cueva

SUBDIRECCIÓN DE VINCULACIÓN
Gabriela Fong

Asistente ejecutiva
Guadalupe Campos

Coordinación de procuración
Teresa de la Concha

Alianzas estratégicas
Carolina Condés
Rebeca Richter

Comercialización
Alexandra Peeters
Juan Carlos Rojas

José de Jesús Vázquez

Amigos del MUAC
David Montes de Oca

UNIDAD ADMINISTRATIVA
Pedro Colio

Bienes y suministros
Mirella de la Rosa

Mantenimiento
Roberto Arreortua

Mantenimiento y seguridad
Maribel Sánchez

Asistente
Mauricio Galván

Personal
Antonio Espinosa de los Monteros

Presupuesto
Diana Molina

Ingresos extraordinarios
Luis Ángel González

Servicios generales
Germán González

Servicios
Daniel Avilés

COORDINACIÓN DE PLANEACIÓN FINANCIERA
Daniel Correa

PATRONATO FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A. C.

PATRONOS

Presidente
Gilberto Borja Suárez

Vicepresidente
Arturo Talavera Autrique

Secretaria
Marta M. Mejía

Tesorera
Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega
María Teresa Borja de Rodríguez
Nicolás Carrancedo Ocejo
Juan Ignacio Casanueva Pérez
Raymundo del Castillo González
María de las Nieves Fernández
José Ramiro Garza Vargas
Andrés Gómez Martínez
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Eugenio Madero Pinson
Gabriela Ortiz de Garza
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
Jesús Rodríguez Dávalos

PATRONOS HONORARIOS

Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
José Ignacio Rubio Hidalgo

Coordinadora ejecutiva
Graciela de la Torre

Rector | UNAM
Presidente honorario
Enrique Luis Graue Wiechers

Representante del Rector | UNAM
María Teresa Uriarte Castañeda

Capítulo *Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México*

Titular
Alonso de Garay Montero

Alejandro Legorreta González

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Secretario General
Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario Administrativo
Dr. Luis Álvarez-Icaza Longoria

Secretario de Desarrollo Institucional
Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria
Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo

Abogado General
Dr. Alfredo Sánchez Castañeda

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Coordinador
Dr. Jorge Volpi Escalante

Agradecimientos

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible esta publicación.

Craig Baker, Abraham Bromberg Alterowicz, Elizabeth Calzado, Kerstin Erdmann, Florencia Giordana, Francisco Kochen, Jorge López, Rocío Mireles, Elena Navarro, Odette Paz, Christian Sánchez, Graciela Toledo, Sara Toledo y Raúl Zorrilla

Fundación Espacio V, Galería OMR, Galerie Peter Kilchmann, kurimanzutto, LABOR galería y Morton Subastas

Créditos fotográficos

pp. 1, 10-11 Oliver Santana

p. 15 Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020 © D.R. David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2020

pp.20-21 Ohad Matalon

p. 39 Cortesía de Morton Subastas

pp. 57, 73, 92-93, 109, 169 Francisco Kochen

p. 73 © D.R. Gunther Gerzso/ SOMAAP/México/2020

p. 75 © D.R. Alberto Gironella/ SOMAAP/México/2020

p. 87 Cortesía Silvia Gruner

pp.184-185 © D.R. Kazuya Sakai/ SOMAAP/México/2020

p. 195 Cortesía Galerie Peter Kilchmann

p. 203 Marcel Rius Baron. Cortesía Graciela Toledo

p. 205 Cortesía LABOR galería

p. 209 Larissa Espinosa

CINCO M DOS

A.T.M. Espectaculares S.A. de C.V.

cityexpress hoteles Todo lo que importa

imu imágenes y muebles urbanos

cien del MUAC se terminó de formar el 23 de octubre de 2020 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

Carlos Aguirre, David Alfaro Siqueiros, Francis Alÿs, Carlos Amorales, Julieta Aranda, Carlos Arias Vicuña, Marcela Armas, François y Bernard Baschet, Erick Beltrán, Maris Bustamante, Tania Candiani, Mónica Castillo, Miguel Castro Leñero, Arnaldo Coen, Armando Cristeto Patiño, Minerva Cuevas, Ximena Cuevas, Iván Edeza, Felipe Ehrenberg, Juan Francisco Elso, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Claudia Fernández, Julio Galán, Fernando García Ponce, Mario García Torres, Javier de la Garza, Gelsen Gas, Gunther Gerzso, Alberto Gironella, Thomas Glassford, Mathias Goeritz, José Miguel González Casanova, Gráfica del 68, Lourdes Grobet, Silvia Gruner, Yolanda Gutiérrez, Enrique Guzmán, Jan Hendrix, Melquiades Herrera, Hersúa, Roberto Huarcaya, Graciela Iturbide, Enrique Ježik, Yishai Jusidman, Leandro Katz, Perla Krauze, Myra Landau, Magali Lara, Pedro Lasch, Daniel Lezama, Rafael Lozano-Hemmer, Ernesto Mallard, Teresa Margolles, César Martínez, Daniel Joseph Martínez, Mónica Mayer, Enrique Metinides, Erick Meyenberg, Sarah Minter, Grupo Mira, Gabriel de la Mora, Rodrigo Moya, Ricardo Nicolayevsky, Yoshua Okón, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Rubén Ortiz Torres, Martha Pacheco, Marta Palau, Fernando Palma Rodríguez, Adolfo Patiño, Grupo Proceso Pentágono, Vicente Razo, Ricardo Regazzoni, Pedro Reyes, Carla Rippey, Manuel Rocha Iturbide, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Vicente Rojo, Graciela Sacco, Kazuya Sakai, José Luis Sánchez Rull, Guillermo Santamarina, Semefo, Teresa Serrano, Santiago Sierra, Melanie Smith y Rafael Ortega, Taller de Documentación Visual, Tercerunquinto, Francisco Toledo, Pablo Vargas Lugo, Germán Venegas, Lorena Wolffer y Nahum B. Zenil.

—

MUAC
muac.unam.mx

culturaUNAM | MUAC | PATRONATO MUAC