

UN OCÉANO DE DIFERENCIA

Carla Stellweg
con
Magalí Arriola
y
Andrea Valencia



Rufino Tamayo y Marga Garza Sada en la inauguración de *Rufino Tamayo: Myth and Magic* en el Guggenheim Museum, mayo de 1979.



Fernando Gamboa y Carla Stellweg en la exposición *Rufino Tamayo*, Pabellón de México, XXXIV Bienal de Venecia, 1968.



Carla Stellweg en la exposición *Rufino Tamayo*, Pabellón de México, XXXIV Bienal de Venecia, 1968.

UN OCÉANO DE DIFERENCIA

Magalí Arriola Carla, tú fuiste una de las personas que desde el inicio estuvieron involucradas tanto en la concepción y construcción del Museo Tamayo, como en el arranque del proyecto. ¿Nos puedes contar cómo fue todo este proceso?

Carla Stellweg La idea de hacer un museo surgió en 1965–66 cuando llevamos el mural de [Rufino] Tamayo a la a la *Expo 67* y después presentamos su obra en Venecia.¹ Quisimos llevar a la generación que estaba influenciada por él, a los que Teresa del Conde llamó en 1977 “la generación de La Ruptura”, pero hubo un gran pleito: la prensa y los medios se opusieron y al frente de la oposición estaba [David Alfaro] Siqueiros.²

Andrea Valencia ¿A Venecia, en qué contexto? ¿Al Pabellón de México?

CS A la Bienal de Venecia de 1968. Empecé a trabajar con Fernando Gamboa alrededor de 1965 y por ese tiempo me presentó con los Tamayo. En 1966 terminamos el guión museográfico para la *Expo 67*, donde iba a estar un mural de Siqueiros en la entrada y uno de Tamayo a la salida. Cuando invitamos a Siqueiros dijo que sí. Fuimos a La Tallera y él fue adorable, hasta me cortó unas rosas.³ Estaba tan impresionada porque sabía que era un hombre tan político y controvertido que le comenté a Fernando, “Pero si es un amor de persona. ¡Ya aceptó, qué maravilla!”. El día siguiente salió un artículo en el periódico, creo que en el *Excélsior*, en el que nos tiró mierda encima y escribió del mal que iban a morir Gamboa y todo su equipo por la inclusión de Tamayo y la siguiente generación. A partir de su comentario, Raquel Tibol comenzó a preguntar qué íbamos a hacer con esa crítica y la protesta de Siqueiros. Yo estaba lista para ponerme los guantes de box, pero Gamboa me dio una primera lección y me dijo: “Estamos en México. Por tu ventana verás pasar el ataúd de tus enemigos. Cállate la boca y no digas nada, no le respondas a nadie”.

Pasó el momento, pero cuando se anunció que íbamos a llevar a Tamayo y a toda la generación que seguía a la Bienal de Venecia de 1968, de nuevo hubo todo un pleito con Siqueiros. En el INBAL estaba José Luis Martínez de director general, quien en esa ocasión apoyó a Siqueiros y pidió que no lleváramos a la siguiente generación, solamente a Tamayo, porque estaba el antecedente de que Gamboa presentó a los cuatro grandes, incluyendo a Tamayo, en la bienal de 1958. Obvio que Siqueiros no podía negarse a participar y que Tamayo fuera el que representara a México en la edición del 68. Entonces llevamos a Tamayo y poco a poco mi relación con él y con

1 La Exposición Internacional y Universal, también llamada *Expo 67*, se llevó a cabo del 27 de abril al 29 de octubre de 1967 en Montreal, Canadá.

2 Fernando Gamboa fungió como comisario, curador y director del Pabellón de México en la *Expo 67*; y Carla Stellweg como asistente curatorial y directora adjunta.

3 En 1965 David Alfaro Siqueiros y su esposa Angélica Arenal inauguraron el taller multidisciplinario en Cuernavaca con el objetivo de crear un espacio adecuado para ejecutar una obra comisionada en el Hotel Casino de la Selva. La Tallera fue denominada así, en femenino, por el mismo Siqueiros en homenaje a la mujer creadora de vida. En 1973, La Tallera Casa Estudio de David Alfaro Siqueiros fue legada, mediante testamento público por Siqueiros al “pueblo de México”. Más tarde, en 1974, se formó el Fideicomiso David Alfaro Siqueiros dirigido por Arenal, viuda del pintor. Al disolverse el fideicomiso, La Tallera se integró al INBAL, que desde entonces se encarga de custodiaria.

Olga se convirtió cada vez más en un vínculo familiar. Después de la Bienal de Venecia, estando en Cuernavaca, empezamos a abordar el tema de qué hacer con su legado.⁴ Aunque quizá fue un poco más tarde que eso.

En conversaciones posteriores a la bienal, nació la pregunta de qué iban a hacer con su colección, porque Tamayo ya había coleccionado muchísimas piezas prehispánicas, y como era una especie de hijo pródigo de Oaxaca, surgió la idea de hacer el museo en su tierra natal. Eso fue antes de que Francisco Toledo empezara a fundar museos. Obviamente, Toledo superó por mucho las donaciones y las contribuciones a su estado natal, por ejemplo, con el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) o el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo que fomenta, rescata y se dedica a la conservación de archivos fotográficos, incluyendo los de pueblos originarios de Oaxaca.

Fue una labor buenísima la de Toledo, además fue muy amigo de los Tamayo, así que ahí lo veíamos muy a menudo. A través de él fue que Tamayo encontró esa casa colonial en el centro de Oaxaca, se renovó y adaptó para museo, con todo y control de clima.

MA ¿O sea que el museo de Oaxaca, que antecede a la creación del Museo Tamayo, podría verse como un primer ensayo de todo el proyecto que se desarrollaría después en la Ciudad de México?

CS Fue el comienzo de los Tamayo como donadores filantrópicos, utilizando sus recursos y ofreciendo una dedicación total. El museo en Oaxaca era en provincia y monotemático, así que no sé si se le pueda llamar “ensayo”. El Museo Tamayo de la Ciudad de México tenía, y tiene, totalmente otra visión dirigida a un público mucho más cosmopolita e internacional.

La condición para donar la colección prehispánica de Olga y Rufino en Oaxaca estipulaba que nunca se alterara la museografía, sólo se permitía incluir piezas nuevas que re-contextualizaran las piezas ya expuestas. La colección del Museo de Arte Prehispánico de México [Rufino Tamayo] se creó desde la visión de una estética artística que guiaba e inspiraba a Tamayo en mucha de su obra; no es un museo de arte o de antropología, sino que invita a una experiencia artística.

Fernando y yo estábamos trabajando en el Museo de Arte Moderno (MAM) e íbamos todos los fines de semana a Oaxaca para trabajar en la instalación y el guión curatorial del proyecto: a escoger el color de las paredes, las bases, la iluminación, los textos, etc. Nos íbamos un viernes en la noche y regresábamos el domingo en la noche. Una vez, el avión en el que íbamos a regresar estaba por despegar, pero regresó a la terminal. Nos dijeron que había una falla que iban a arreglar; a mí me dio una premonición y dije: “Ese avión nunca va a llegar. Además, está dañado y es de noche”. Le dije a Gamboa que regresáramos al hotel, ¿para qué nos íbamos?: “¿Qué prisa? Vamos mañana temprano en el primer avión”. “Ay cómo eres de supersticiosa y todo”, me respondió. Pues el avión se estrelló y se mataron todos. Después de eso, Fernando me escuchó para siempre.

4 Para 1968, el legado de Rufino Tamayo consistía principalmente en la colección de piezas prehispánicas, aunque también incluía algunas de sus pinturas y obras de artistas afines a él, como Victor Brauner, Francisco Toledo, Rodolfo Morales, Roberto Donis, etc.

Ese tipo de premoniciones las tengo desde niña, desde Indonesia. Me volvió a pasar cuando estaba trabajando en Europa, creo que fue con Catherine de Zegher en la gran muestra en el Museo de Bellas Artes de Amberes. De repente, como a las dos o tres de la mañana, se activó la alarma de emergencia en el hotel, era una amenaza de bomba y a todos nos pidieron salir a la calle inmediatamente, con bata. Salimos y otra vez le dije: “No vamos a volver a entrar, vamos a otro hotel, que se queden las cosas adentro”. ¡Y zaz, que estalla la bomba!

MA ¿Y habías sacado tu pasaporte, o qué?

CS Sí, por supuesto. Tú sabes que el pasaporte, cuando eres una desterrada como yo, siempre está con uno, ¡no lo dejas! Regresando al punto, Tamayo se fue haciendo de su colección. Ya estaba con la galería Marlborough, haciendo muchos trueques que eran iniciativa de Pierre Levai. Él era el sobrino de Frank Lloyd que llevó a Marlborough a nivel internacional como una de las primeras mega galerías con sedes en Nueva York, Zúrich, Roma, Londres, y otras ciudades.

Sin embargo, hubo un escándalo con el legado de Mark Rothko y su relación con la galería después de los litigios en la corte: además de fraude por concepto de fondos no reportados a la IRS por la galería Marlborough, mucha de su obra estaba en bodegas a las que sólo el fundador Frank Lloyd y su sobrino, director de la sede en Nueva York, tenían acceso. Un grupo de expertos en el tema de la obra Rothko pudieron rescatar la obra, implementar el testamento de la Mark Rothko Foundation y donar sus piezas a diferentes instituciones.⁵

Con todos esos antecedentes, y Tamayo estando en esa galería, en un viaje que hice con Olga a Nueva York empecé a enterarme de que en realidad lo que Marlborough estaba proponiendo de cambalache por la obra de Tamayo eran, en muchas ocasiones, obras menores o no de la calidad en comparación con la obra de Tamayo. Olga era toda una fiera y se sabía defender, era un jaguar. Claro que la obra de Tamayo aún no valía lo mismo que las obras de estos artistas, pero el principio era el mismo: si iban a fundar el museo debían ser obras de primera. Entonces planteé la idea de que hiciéramos visitas a estudios sin la intervención de la Marlborough. Aunque Pierre Levai me hizo algunas propuestas tratando de meterme a la organización de la galería, me mantuve independiente para poder construir una colección en conjunto con Olga, que era quien tomaba las decisiones. Muy pocas veces las tomaba Tamayo, aunque él tenía una opinión muy concreta y, cuando la tenía, había que respetarla.

AV En el libro *El arte de mostrar el arte mexicano*, Olivier Debroise menciona que la selección de obra realizada por Pierre Levai para Tamayo tuvo una “supervisión bastante laxa” por parte tuya y de Fernando Gamboa.⁶

5 Lo sucedido con el legado de Rothko, se puede leer a detalle en el reporte: Judith H. Dobrzynski, “A betrayal the Art World Can’t Forget; the Battle for Rothko’s Estate Altered Lives and Reputations”, *The New York Times*, 2 de noviembre de 1998.

6 Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992–2007)*, Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018, p. 129.

¿Qué opinas de esto? Dices que Pierre Levai había hecho algunas malas transacciones por obras menores, ¿en qué punto entraste a supervisar?

CS Era lógico, Olga era muy difícil con el dinero y era una batalla sacarla de la Marlborough porque obviamente el cambalache que se hacía lo iba a controlar Levai. Aunque yo me iba a la galería con ella y trataba de oponerme, al final era muy complicado decirle que no porque, después de todo, estaba en juego la obra de Tamayo (pues era ésta la que se iba a dar a cambio) entonces pensé que lo mejor sería —incluso eso se lo conté a Olivier— sacarla de la Marlborough y pasearla por las otras galerías y museos para que viera y se fogueara de las otras cosas que había en el panorama de aquel entonces. Es más, a Olivier lo invité durante los preparativos de la apertura del Museo Tamayo para escribir las fichas de la obra de la colección de Olga y Rufino, pero se quedó muy poco tiempo. Trabajábamos con dos guaruras cuidándonos en el pasillo del sótano del museo y fue muy incómodo. A pesar de que era muy amigo mío, Olivier no se quiso quedar, no quiso estar asociado con el museo y al irse pudo mantener una voz y una opinión independiente y crítica. A cambio, yo tenía que quedarme como directora adjunta, ya me había comprometido.

Me acuerdo haber llevado a Olga a una exposición de Ad Reinhardt con sus cuadros negros que llegan casi al negro total, con un toque índigo, obras muy metafísicas. Era verdaderamente conceptual lo que estaba haciendo, estaba empujando los límites de lo que era la pintura. La llevé allí y no entendió nada, hasta escribí un artículo en el *Excelsior* de la época sobre las “doce reglas de arte puro” de Ad Reinhardt; mucha gente le escribió a Julio Scherer para decirle que yo había inventado las reglas, que no existían. O sea, la ignorancia en aquella época era verdaderamente abrumadora y deprimente.

AV Continuando con el ensayo de Olivier, ¿qué opinas de este texto que, en gran medida, hace una crítica a la figura de Fernando Gamboa y los inicios del Museo Tamayo?

CS Olivier tenía que afianzar su posición en México y así llegó a desarrollar sus ideas “curatoriales” anti-Gamboa. Se enfocó en destruir la figura de Fernando, que años más tarde Osvaldo Sánchez denominó como el “caudillo de la museografía”. A través de mí, Olivier conoció toda esa manufactura museográfica del arte mexicano de Fernando y estaba en contra de ella. El guión museográfico de Fernando consistía en presentar la cultura visual de México a través del tiempo, comenzando con una espectacular instalación de obras prehispánicas, luego pasaba a otras salas con obras del virreinato, después iba una sección de arte popular que reflejaba el espíritu lúdico de lo “indígena”, y culminaba con los muralistas, además de algunos ejemplos de la Escuela Mexicana. Yo podría coincidir con Olivier en algunas de sus opiniones respecto a Gamboa, sin embargo, hay mucho que rescatar de él. Creo que, a la larga, la observación de Osvaldo Sánchez sobre Fernando es muy acertada porque Gamboa venía de una tradición de caudillos, nació en 1909 justo antes de la Revolución Mexicana.

En México se quiere derrocar a los que contribuyeron antes que ellos como una estrategia para erigirse a sí mismos. Una vez le conté a Carlos Fuentes que me acababan de atacar en un artículo en el que ¡me querían mandar a Siberia por extranjera y quién sabe qué más! Me atacaban horrible y me dijo: “¿Carla,

no te das cuenta que aquí vivimos encima del *Tzompantli*? Hay que arrancarle el corazón al guerrero más fuerte de la posición”.

AV Al menos sabías que eras una guerrera importante.

CS Sí, eso es lo que me dijo. También recuerdo que, cuando ya había muerto Gamboa, por esos tiempos reapareció Raquel Tibol y subió las cuatro escaleras de mi *loft* en Nueva York para ver mi exposición. Yo había hecho una tesina en el 90 para investigar quiénes habían fotografiado a Frida Kahlo, estaba inspirada en aquella foto de Lola Álvarez Bravo donde Frida está en su cama y en la cabecera hay muchas fotos, porque además su padre, Guillermo Kahlo, era fotógrafo. Entonces empecé a hacer toda una investigación que me tomó dos años. Conocí a Gisèle Freund en París, que por cierto vivía en la calle Daguerre, ¡imagínate! Luego fui a ver a Lucienne Bloch, que vivía en un *homestead* en el norte de California y que junto con su marido fue asistente de Diego [Rivera] en los murales del Rockefeller Center; también encontré a Fritz Henle en las Islas Vírgenes. Hice la exposición y llegó Raquel Tibol a la inauguración, empezó a decir maravillas de mí: que siempre fui no sé qué y no sé cuánto. Me quedé azorada porque todos los años que trabajé y viajé con Gamboa se dedicó a atacarme con la espada desenvainada. Se lo comenté a unos amigos esa noche y me dijeron “Ay Carla, es que no te das cuenta: el perro murió, la rabia se acabó”. Había muerto Gamboa.

O sea, también se dan esas vueltas, Andrea. Te arrancan el corazón y luego te halagan, ¿quién va a entender ese comportamiento?

AV Desde tu perspectiva, ¿quiénes fueron los personajes clave en los procesos de construcción e inauguración, y en los primeros meses del museo? ¿Podríamos pensar en algunos artistas o gente que haya participado para que fuera posible la existencia del Tamayo?

CS De los personajes principales en la realización del museo estuvieron MARGARA GARZA SADA del Grupo Alfa y Emilio “El Tigre” Azcárraga de Televisa —que llevaba la batuta—. Cuando todo desembocó en una confrontación entre todos los elementos, deseos, visiones, intereses y políticas varias, de parte de cada una de esas facciones, se dio la separación y quedó a cargo Televisa. Ellos determinaron el camino que el museo iba a tomar.

En un comienzo, incluso antes de que se empezara a construir, las conversaciones más importantes eran con la gente que estaba al frente del INBAL: el presidente mismo [Luis Echeverría] y sus personas de confianza en la cultura de ese momento, así como los dos arquitectos, Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, que tuvieron mucho que ver y se tomaron la libertad de hacer las cosas a su manera.

Fernando y yo estábamos trabajando en el Museo de Arte Moderno, yo en la revista y a la vez era directora adjunta en la formación del Museo Tamayo. Fernando siempre cruzaba conmigo Reforma. Nos tocaba trabajar en el pasillo posterior que daba a la entrada de carga, donde ahora hay un pequeño estacionamiento para el personal del Museo Tamayo —ese fue otro pleito más porque, en un inicio, se suponía que los camiones no debían de entrar al bosque, tenían que estar bajando las cosas en la calle de Gandhi—. Por esa entrada es donde nosotros estábamos ubicados.

El Museo Tamayo tuvo muchos defectos o imprevistos que había que resolver sobre la marcha. A la hora de la hora, resulta que las oficinas, por ejemplo, eran un corredor con vidrio que no tenían ventilación, no había ventanas, excepto por la oficina de Fernando que daba a una especie de terraza. Del otro lado, donde yo estaba con el equipo, no había ventilación ni aire acondicionado, era un horno. Al escarbar el suelo para crear el sótano en donde estaría el auditorio y un espacio para albergar y conservar la colección, los albañiles toparon con tepetate y, al perforar el subsuelo, brotó el agua y se inundó el museo. Eran aguas negras y apestosas, con olor como de azufre. Los albañiles estaban hasta la madre por los cambios, de por sí ya eran súper marihuanos porque, claro, se les pagaba muy poco. Cuando se inundó y empezaron todos los humos, peor tantito; fue ahí cuando nos salimos del pasillo. Luego nos pasamos a la sala uno porque era la única disponible mientras terminaban las obras —incluyendo el martelinado de las fachadas de concreto—. Sirvió a la vez de bodega, oficina de registro de obras, estudio fotográfico, laboratorio de conservación y sala de prensa —un solo teléfono, ávidamente disputado, recorría la sala dependiente de su cable, entre el Tápies y el Bacon, rodeando las mesas de trabajo—. Decía Olivier que Rufino y Olga aparecían a diario, no tanto para revisar las instalaciones y las obras que llegaban sin cesar, sino para mostrar su museo frente a sus amigos artistas como Toledo, diplomáticos o visitantes extranjeros. Y sí es cierto, Olga venía con sus perritos Cuquita y Tilín, a los que fueron a bautizar a una iglesia.

Fue muy complicado y muy difícil trabajar en esas condiciones, pero teníamos que lograrlo porque había una fecha de inauguración. Se pospuso varias veces, a raíz primero de las fallas que hubo que corregir de la construcción y luego por el problema de dónde colgar qué —o sea, el guión museográfico— y qué parte del museo dedicarlo a esto o aquello.

Los artistas no se involucraron, más bien se adhirieron a la idea de que hubiese un museo de arte contemporáneo internacional de la época en México. El que aparecía muchísimo era Francisco Toledo. Todos los de La Ruptura apoyaban la creación del museo, pero no aparecían por ahí mientras estaba en construcción.

MA ¿Cómo fue el proceso para conseguir la autorización para la construcción del museo?

CS El presidente Echeverría era muy cercano al Museo de Arte Moderno, lo visitaba a menudo, sobre todo los fines de semana. Yo iba y venía mucho de Nueva York, donde había rentado un *loft* —en el que todavía vivo— en el 78. Tenía mucho que hacer en Nueva York, además era un puente para ir a Europa —el Medio Oriente y Asia todavía no estaban en nuestro radar—, desde ahí era también más fácil viajar a América Latina. Cuando llegaba a México, lo primero que hacía era ir al MAM a revisar lo que habían hecho mis asistentes en *Artes Visuales*. Invariablemente iba el fin de semana y eran los días en los que Echeverría llegaba en un camión blindado, acompañado de otras personas y fotógrafos. Comenzó a tratar a los Tamayo y acordaron hacer el museo. Todavía no se sabía a ciencia cierta quién lo iba a financiar. Después se sumaron al proyecto los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky.

Un día hubo una de esas visitas-comidas en la casa de los Tamayo con Luis Echeverría, que también llevó a su hermano Rodolfo con Silvia Ripstein. Tamayo

se echaba su siesta después de la comida y volvía a salir como a eso de las cinco de la tarde para meterse de nuevo a su estudio, era muy disciplinado. Cuando salió de su siesta, todavía estábamos los Echeverría, Fernando Gamboa, los arquitectos y yo; nos queríamos ir, pero no podíamos porque el presidente todavía estaba ahí y Olga le dijo algo así como: “Oiga, Señor Presidente, ¿qué no tiene que irse a resolver los problemas de este país?”. No recuerdo las palabras exactas. Echeverría se fue de ahí y nunca jamás volvió a saber nada del Museo Tamayo. Hubo que esperar a que entrara [José] López Portillo. El proyecto se quedó un rato así, estancado. Pero seguíamos trabajando, aunque los temas principales no se resolvían.

MA ¿Cuál fue la intención inicial de Tamayo al pensar su museo? ¿Lo concibió específicamente como un espacio para albergar la colección internacional?

CS Comenzó siendo un museo para exhibir la colección y terminó siendo un museo de arte internacional contemporáneo. En México no existía una colección de arte internacional de gran calidad a la que los artistas y el público pudieran acudir, un lugar donde pudiera haber actividades educativas. El MAM traía una que otra exposición internacional pero también dependía del sistema sexenal del gobierno. No había un museo de arte internacional como tal. Esa fue la idea, así como el Museo Carrillo Gil que desde un principio partió de la colección de arte mexicano del Doctor Álvarez y Carmen Carrillo Gil, pero se fue expandiendo a la idea de ser un museo dedicado a América Latina. Tamayo estaba viendo hacia Estados Unidos y Europa.

AV ¿Qué tanto influyó Gamboa en la iniciativa de Tamayo?

CS Tamayo respetaba la opinión de Fernando porque sabía que tenía una visión internacional y que había viajado mucho. Pero también contaba el hecho de que yo sabía más de arte contemporáneo que Fernando, sobre los movimientos de expresionismo abstracto, el conceptualismo, el cinetismo, etc., todo lo que venía de los sesentas y setentas con lo que Fernando mantuvo una distancia porque seguía enfocado en lo mexicano.

MA Que, por cierto, casi no incluyeron ese tipo de obras en la colección.

CS Cuando estábamos en la *Expo 67*, íbamos Gamboa y yo a Nueva York a ver exposiciones de arte cinético, compramos dos o tres cosas de la Galería Bonino en la calle 57. Lo llevé a ver la obra de Willem de Kooning que no conocía bien. También lo paseé mucho en Europa para ver la obra de Francis Bacon, y por Italia y Alemania con los de Grupo Cero para ver arte cinético principalmente, que estaba en boga en los sesentas. Inclusive en Nueva York lo llevé al Wooster Street Garage y los espacios *underground* a ver performances e instalaciones. Todo eso tuvo una influencia a través de Gamboa, porque yo era una escuincla y los Tamayo no me iban a escuchar a mí sola, entonces todo iba filtrado a través de Fernando.

Otros ejemplos de artistas contemporáneos que coleccionaron los Tamayo fueron Roger Welch —que en aquel entonces era mi pareja—, y Leopoldo Maler. Los Tamayo compraron una pieza clave de Welch que se llama *Autocinema*, un Rolls-Royce modelo 1939 hecho con ramas de Central Park y Long

Island.⁷ Es una especie de esqueleto con un proyector de películas de 16mm escondido en una caja —también hecha con ramas— que proyecta una película-collage de las escenas más famosas de los *drive-in movies* con comerciales de la época. Lo que pasó fue que cuando los Tamayo vinieron a Nueva York para su expo en el Guggenheim, vieron la obra en el PS1 [Contemporary Art Center] y se animaron a comprarla. Lo mismo pasó con el artista conceptual argentino Leopoldo Maler. Esas obras fueron un salto para los Tamayo. Tendría que ver el inventario de las obras que hay porque ya son tantos años que no me acuerdo de cada una de las piezas, pero hay obras conceptuales muy buenas.

MA ¿Cómo fue que conociste a Fernando?

CS En 1958, cuando vivíamos en Holanda y mi padre —agronomo experto en cultivos tropicales— fue invitado a trabajar por la FAO, que era una de las agencias de la ONU que enviaba a expertos a países en vías de desarrollo. En ese proceso conocí a Gamboa, en el Pabellón de México durante la Feria Internacional de Bruselas. De entre las opciones que la FAO le dio a mi padre, mi madre eligió México. Fue una decisión muy sensata y el argumento que le dio a mi padre fue: “Es un país que ya se independizó y que además tuvo una revolución agraria; así que es perfecto para ti”. Ella tomó las riendas y empezó a informarse antes de irnos a México. Un día me dijo: “Hay una feria de arte internacional y un pabellón de México en Bruselas que aparentemente está fantástico, vamos”. Tomamos un tren y fuimos. El comisario de ese pabellón era Fernando Gamboa y el arquitecto, [Pedro] Ramírez Vázquez. Vi esa exposición y para mí eran puros horrores, cosas terribles: mucha sangre, lo colonial, la conquista. Me preguntaba a mí misma: “Pero ¿a dónde voy a llegar? ¿Qué es esto?”. Era una adolescente y ahí no veía señales ni la presencia de mi generación. Observé que había un teatro donde estaban proyectando películas mexicanas y pensé que a lo mejor allí me enteraría de lo que hacía la gente de mi edad en México, pero otra vez eran pistolas y mujeres retratadas con unas enaguas enormes, las robaban subiéndolas a un caballo. Era la época de oro del cine mexicano: el Indio Fernández, María Félix, Dolores del Río. Esas películas pintaban un México en el que violaban a las mujeres, echando pistolazos. Entonces decidí ir a las oficinas para preguntar qué documentación o pistas me podían dar. En la oficina había una chica y le expliqué mi dilema, que íbamos a México y que yo tenía dieciséis años, que estaba en la universidad y que quería saber si había una universidad o qué se podía hacer allí a mi edad. Me dijo que no sabía nada porque ella era de Holanda, pero aclaró: “Ayer llegó el señor comisario, Fernando Gamboa, y le puedo pedir si te recibe”. Entonces fue allí que conocí a Fernando. Le expliqué otra vez mi dilema, me dio una visita guiada y me explicó todo el tramo. “Yo no veo lo moderno aquí”, le dije, “¿en dónde está lo moderno? ¿Dónde está lo de hoy?”. Él me dijo: “¿Qué ve usted aquí que le sugiera algo moderno?”. Había una estela inmensa, como de unos siete metros de altura, como una lápida de piedra basáltica, tallada por los dos lados, muy lisa, como minimalista, tipo Michael Heizer. Abajo había una serie de piedras alrededor y por los dos lados caía un líquido negro muy espeso. “Lo único moderno que veo es esto”, le dije, “pero no es parte de la exposición”, estaba en el *lobby*. Y respondió: “Ah, pues usted ha entendido

perfectamente bien, ese es el futuro moderno de México: es el petróleo. El escultor es de Azcapotzalco, donde tallaban las pirámides y yo se lo encargué”. Le pregunté si él era un artista moderno y me contestó que no, que era museógrafo. “Hay tantísimas cosas que hacer en México, hay una nueva universidad que te va a encantar” —acababan de hacer la UNAM— “y esta es mi tarjeta. Si vas a México y todavía necesitas más consejos, búscame. A ver si estoy porque viajo mucho, pero quedamos en contacto”.

Pasaron unos años, aterricé en México y fui a una cena de intelectuales —por 1964 o 1965— en Coyoacán, donde vivía Luis Cardoza y Aragón. Después de la cena, nos levantamos porque entonces la costumbre era que los hombres se iban a otro salón a tomar la copa, en fin, todo el mundo se cruzaba para ir a otras salas a tomar un postre o un licor. Ahí se me acercó Fernando y me dijo “¿Me parece conocerla?” “No, no me acuerdo. ¿Usted quién es?”, le contesté. “Yo soy Fernando Gamboa.” No me acordaba del nombre, pero ya todo el mundo en México me había dicho que él era el único que podía salvar la situación de no seguir con el muralismo mexicano, si es que se regresaba a México a encargarse de las nuevas generaciones. “Ah, usted es la persona que todo mundo dice que por qué no regresa al país, que por qué no ha visto a nadie, ni ha hecho ninguna visita a ningún estudio. Se quedó usted en Siqueiros y en Tamayo.” “¿Y usted quién es para decirme eso?” “No soy nadie, pero estoy repitiendo lo que estoy escuchando.” “¿Y usted qué está haciendo?” “No estoy haciendo nada, estoy estudiando.” “Bueno, pues si usted cree que debería de hacer otro programa, otro guión museográfico” —que es lo que yo le estaba insinuando— “escríbalo, haga una propuesta y venga a mi oficina. Esta es mi tarjeta, aquí está la dirección.”

Yo me sentía como una alcachofa de orgullosa y empecé a escribir y a escribir. Un día llamé, hice una cita y llevé mi texto. Me recibió, lo leyó y me dijo: “Pues usted tiene ideas fantásticas, perfectamente fantásticas. Es usted brillante. Pero no sabe escribir español.” “Supongo que usted me va a enseñar, ¿no?” “Sí, venga a la oficina, yo le doy un trabajo acá y trabajemos conjuntamente.” Así empecé a trabajar con él en el plan museográfico de *Expo 67*. Se hizo un catálogo —todavía lo tengo—, lo abrí el día de la inauguración y en la contratapa me dio crédito junto al maestro Jesús Talavera. Fernando no le daba crédito a nadie. Un crédito, creo, de asistente museográfico o algo así. ¡Bueno! Me sentí *la mamá de los pollitos*. Así fue que conocí a Fernando de nuevo, aunque ya nos habíamos conocido.

AV Así que —volviendo al Tamayo— Fernando era director y tú directora adjunta. ¿Cuáles fueron tus funciones?

CS Empezamos a trabajar dentro del museo mientras se estaba construyendo, como te explicaba antes, y luego me quedé seis meses más pero no había manera de hacer programación. Teníamos muchas ideas tentativas con los Tamayo, pero nunca se logró por la salida de Fernando y la entrada de una bola de personas.

MA ¿Y cuándo salió Fernando exactamente? ¿Su salida tuvo que ver con la ruptura con Televisa que vendría después?

CS Renunció el día después de la inauguración. El pleito no tuvo que ver con Fernando, sino que él sabía que iba a estar entre dos fuegos, que se iban a

pelear los Tamayo con el patronato y que él iba a tener que tomar voz y voto, por unos o por otros.⁸ ¿Cómo se iba a poner a *las patadas con Sansón*? Todo México estaba ahí.

MA ¿Qué nos puedes contar acerca de esa ruptura y del paso del museo a ser una institución pública?

CS Como un mes antes de inaugurar, después de una reunión del patronato, me dijo Fernando: “El día después de la inauguración renuncio y te pido que por favor, te quedes ahí para cuidarme la espalda, porque lo primero que van a hacer es acusarme por los números, el dinero. Y también para cuidar la obra, ver que todo el inventario esté correctamente ahí. Si no, también me van a acusar de haberme llevado alguna que otra pieza”. Y claro, él tenía un colmillo tremendo después de sus años en el INBAL y en todas las instituciones en las que ya había estado. Sabía que siempre que terminaba un sexenio surgía esto o aquello. Se estaba cuidando la espalda y con toda razón, porque allí estalló un pleitazo entre todos ellos y los Tamayo.

MA ¿En qué papel te quedaste tú?

CS Seguí como directora adjunta hasta que le entregué todo el inventario —seis meses después, con ayuda de mis asistentes— a Magala Güereca, que había sido enviada por doña Mágina, a quien yo respetaba muchísimo. Me parecía que era una gran dama, a pesar de que teníamos un pasado absolutamente opuesto. Compré equipo electrónico que no existía en México para manejar las colecciones: entregué todo el inventario, todos los números y todas las cuentas, y me fui para mi casa a Nueva York porque sentí que mi posición en el museo podía resultar conflictiva después de la entrada de Magala.

AV ¿Entonces tu labor fue concentrarte en establecer el inventario y hacer funcionar las operaciones del museo, pero la programación quedó en el olvido?

CS Exacto, entrené a las personas que iban a estar a cargo de diferentes departamentos, como a Beatriz Gutiérrez Moyano y Eddie Domínguez, que fueron quienes me ayudaron con el inventario. Entrené a algunas otras personas que tomarían las riendas de esto y de aquello, la parte administrativa. Les enseñé un esquema muy fácil de cómo mantener las cuentas. El personal de seguridad también tenía que ser capacitado. Pensamos en tener guías para hacer visitas guiadas del museo y tuvimos candidatas, pero nunca se logró. Es decir, todos los aspectos esenciales de cómo iba a funcionar el museo, ¿no?

AV ¿Recuerdas algunas otras ideas de programación que se quedaron en el tintero?

⁸ Durante su planeación y construcción, el Patronato del Museo Tamayo estuvo conformado por Mágina Garza Sada, Emilio Azcárraga Milmo, Agustín Legorreta, entre otros.

CS Una exposición de ideas utópicas de edificios no realizados, con Tadao Ando, Kenzō Tange y los arquitectos más relevantes de México: Agustín Hernández, obviamente Teodoro González [de León], Zabludovsky y otros más. A pesar de que habíamos hecho un viaje por toda Asia con Fernando, que habíamos hecho la *Expo 70* en Osaka y que teníamos contactos en Japón, esa parte del mundo no estaba en el radar, ni México tenía relaciones culturales firmadas con esos países. Todo tenía que gestionarse a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Hubo otro proyecto con artistas latinoamericanos. Entre 1969 y 1971 yo iba y venía entre México, Japón y Nueva York. En Nueva York estaba el ambiente *underground* e iba de *loft* en *loft* a reuniones con los artistas que venían como exiliados políticos o autoexiliados de las dictaduras de América Latina. Yo era de las pocas personas que no era artista, más bien era curadora —o como le quieras decir—. En 1970 hicimos una agrupación que se llamó El Museo Latinoamericano, yo ya conocía a toda esa gente —Julio Alpuy, Luis Camnitzer, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Liliana Porter, Arnold Belkin, Leandro Katz, Eduardo Costa, Antonia Guerrero, Juan Downey, César Paternosto y Teodoro Maus— desde el 69, ya había hecho viajes al Cono Sur y tenía una amistad muy estrecha con Hélio Oiticica por medio de Glauber Rocha, etc. Más o menos ese era el elenco de las personalidades que íbamos a meter en esta supuesta exposición de las vanguardias latinoamericanas. Cecilia Vicuña aún no había llegado a Nueva York, ella llegó de Londres en los ochenta.

También sugerí en algún momento que revisáramos a todos los artistas viajeros que habían venido a México y que de alguna u otra manera se inspiraron para hacer una obra diferente a la que estaban haciendo en un principio. Empezaba con Milton Avery, por ejemplo, que vino en los cuarentas. También incluía a Marsden Hartley que se fue a Tepoztlán y a Cuernavaca, donde estaba otro excéntrico poeta estadounidense, Hart Crane, a quien había conocido en Nueva York. No me acuerdo bien, pero el proyecto terminaba con el marido de Nancy Holt, Robert Smithson y el Hotel Palenque, Michael Heizer y Ana Mendieta.

MA ¿Y por qué no ocurrió la exposición, a Tamayo le pareció poco digna?

CS ¡No, fue Fernando! Me dijo “Pero Carla, ¿qué te pasa?”, a pesar de que yo lo llevaba de la mano a ver esas cosas y a él le parecía muy divertido. Yo apostaba por traer un grupo de gente de la vanguardia latinoamericana que Fernando veía con la ceja levantada, porque él venía de una generación que no entendía que eso podía ser arte. Ellos pensaban en las “Bellas Artes”. Fernando fue cofundador del INBAL, tuvo una formación totalmente diferente a la mía. Sin embargo, Olga sí tenía la chispa de probar cosas nuevas y aventarse con ideas nuevas. Rufino era más bien como taimado y escuchaba. Y bueno, en México los de La Ruptura estaban haciendo todo lo posible por apropiarse del programa del museo.

AV Pero incluso una vez saliendo Fernando, tú ya no pudiste proponer realmente nada, ¿no?

CS No, nada. Era *persona non grata*, estaba ahí cuidando el legado de Fernando, que era el enemigo. ¡Qué me iban a estar escuchando, nada! Sin embargo, quedaron en el tintero proyectos muy lindos. También habíamos pensado en exponer a Francis Bacon, por ejemplo, y llevé a Fernando a conocer

ese tríptico fantástico que está en la Pinacoteca Antigua de Múnich.⁹ Me parecía muy importante que lo viera por la tradición de [José Clemente] Orozco, pero era otra onda, ¿no?

MA ¿Y ya estaba el cuadro de Bacon en la colección?

CS No, ya lo habíamos invitado al Museo de Arte Moderno y consecuentemente aterrizó una pieza en la colección de Rufino y Olga. Fuimos a Londres con Gamboa para hacer una exposición de Bacon con el British Council; fue muy pequeña y con mucha obra gráfica, acuérdate que Marlborough lo representaba. Queríamos hacer algo más en grande y directamente con Bacon a raíz de que se había comprado una obra. Los Tamayo y Gamboa querían convencerlo de que hiciéramos eso y pedir prestado ese tríptico, que es fantástico.

AV Los artistas que has mencionado estaban en circuitos muy distintos a los nacionales, lo cual enriquecía el dialogo en México. Sin embargo, también hubo algunos artículos de la época donde algunos artistas atacaban a Tamayo, acusándolo de aliarse con el imperialismo americano.¹⁰ Por ejemplo, criticaron su exposición *Myth and Magic* en el Guggenheim en 1979, en la que tú también estuviste involucrada.¹¹ ¿Cómo se percibió la tensión entre lo nacional y lo internacional en la fundación del museo y respecto a Tamayo? ¿Realmente existía esa tensión?

CS Sí, ese pleito duró mucho tiempo, aunque todos los artistas de La Ruptura apoyaban que el museo se hiciera. Creo que, en tiempo de crisis, esa tensión siempre vuelve a surgir. Sobre todo, con la cercanía de Estados Unidos. Lo cierto es que la relación con lo internacional nutrió mucho a Tamayo.

Sobre la exposición del Guggenheim, por ejemplo, el entonces director, Tom Messer, además de dirigir la Guggenheim Foundation, curó la primera gran exposición de Arte Latinoamericano para el Guggenheim Museum en 1966, titulada *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*.¹² Para llevar a cabo esa exposición, Messer hizo dos viajes por América Latina, incluyendo México, acompañado del fotógrafo Cornell Capa. En uno de esos viajes conoció a Tamayo. En otra ocasión, los Tamayo nos invitaron a Fernando Gamboa y a mí a comer —o a cenar—, con Tom y su esposa Remi, en su casa de Coyoacán, o quizá ya estaban en su nueva casa estudio en Galeana, San Ángel.

Por ahí de 1977–78, Messer comenzó a idear una exposición individual de Tamayo para el Guggenheim y no recuerdo cuál sería la razón, pero el proyecto se atoró a pesar de que Messer ya había hecho una mancuerna con el Center for Inter-American Relations para realizar otra muestra simultánea, de obra en papel, y el Guggenheim exhibiría la pintura.¹³

9 Francis Bacon, *Crucifixion*, 1965.

10 Entre ellos artistas grabadores como Adolfo Quinteros y Sarah Jiménez.

11 *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, curaduría de Fernando Gamboa. Nueva York: Guggenheim Museum (18 de mayo–12 de agosto, 1979).

12 *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*, curaduría de Thomas M. Messer. Nueva York: Guggenheim Museum (1964).

13 El Center for Inter-American Relation cambió su nombre y desde 1985 es conocido como Americas Society/Council of the Americas (AS/COA).

En una inauguración en la galería del Center for Inter-American Relations, se me acercó Messer y me pidió acompañarlo en un taxi a su casa. Ahí me pidió si podía asistir a concretar el apoyo del INBAL en México y obtener su colaboración para el financiamiento de la exposición, pidiéndoles, creo, cien mil dólares que necesitaban para realizar la muestra en el Guggenheim. Eso era en los años de *Artes Visuales* en el MAM y el comienzo del proyecto del Museo Tamayo en Chapultepec. Regresando a México, me reuní primero con Fernando para establecer una estrategia para consolidar la colaboración del INBAL con el Guggenheim. Me entrevisté con José Luis Martínez, Luis Felipe Del Valle Prieto y Nacho Durán, y después de un ir y venir de negociaciones, Messer decidió y me pidió ayudar en la organización de la muestra junto con su mano derecha, el director adjunto y curador, Henry Berg; o sea, como co-curadora ex profeso, sabiendo bien que Fernando me ayudaría.

No recuerdo quién decidió titular la muestra *Myth and Magic* como resultado de la inclusión de objetos prehispánicos y de arte popular que perpetuaba ese guión museográfico de Fernando que le había dado buenos resultados en el extranjero (ir de lo prehispánico a lo moderno pasando por lo colonial y el arte popular). El título también hace referencia a aquel texto sobre la obra de Tamayo de Octavio Paz.¹⁴ Total, conseguí que me dieran el cheque por los cien mil dólares y me fui a Nueva York a entregárselo a Messer en el Guggenheim. Hubo contratos firmados y listo, comenzamos a trabajar.

Me vine a México con la conservadora Dana Cranmer del Guggenheim porque tenía que reunirse con el conservador del INBAL, José Sol —fue una mancuerna muy productiva—. Lo más trabajoso fue obtener todos los permisos del INAH para trasladar las piezas prehispánicas temporalmente al Guggenheim; eran piezas tanto de la colección de los Tamayo como algunas de Evileta.

Antes de la inauguración hice una gran fiesta en mi *loft* en el Lower East Side en Nueva York, que en aquel entonces era el sitio de los “Bowery Bums”: borrachos tirados en la calle y heroinómanos. Los Tamayo vinieron en una limosina y lo primero que comentó Olga era su asombro del barrio tan dado al catre, le expliqué que vivía ahí porque el espacio era enorme, 320 metros cuadrados que no encuentras en ningún otro barrio neoyorquino más que en SoHo y Tribeca. Fue antes de la gentrificación y la llegada del New Museum a dos cuadras de mi *loft*, además de las *boutiques* de Madison Avenue. En fin, el propósito de la fiesta era presentar a los Tamayo con los artistas, amistades mías neoyorquinas, residentes de *lofts* del *downtown* de Nueva York y un tanto del *underground*. Así que invité a Joseph Kosuth y Sarah Charlesworth, Les y Catherine Levine, Dennis Oppenheim, Thomas McEvilley, Amy Plumb, Hannah Wilke y Don Goddard, Carolee Schneemann, Mary Beth Edelson, Robert Ryman, Ed Leffingwell, Alanna Heiss, Keith Sonnier, Vito Acconci, Juan y Marilyns Downey, Nam June Paik, Shigeko Kubota, Christo y Jeanne Claude, etc. Tamayo estaba feliz, como nunca lo había visto antes, sobre todo cuando le preguntaron cómo era Nueva York cuando él estuvo en los veinte y luego en los cuarenta. Ahí habló de la exposición retrospectiva de Picasso en el MoMA y cómo le hizo repensar en

14 Octavio Paz, “Transfiguraciones”, 1968. El texto original fue escrito en Nueva Delhi y más tarde fue reeditado para el catálogo de la exposición *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.

el arte precolombino como fuente para el arte moderno, cómo toda la dinámica del mundo de arte neoyorquino lo nutrió en cuanto a su visión de un modernismo “americano” que cuestionaba el realismo social y sus relaciones con algunos artistas como [Jackson] Pollock y [Adolph] Gottlieb, la generación emergente de expresionistas abstractos.

AV En retrospectiva, ¿qué piensas de tu salida del proyecto del Museo Tamayo?

CS Ahora reflexionando, pienso que, la verdad, ni Rufino Tamayo ni Fernando Gamboa, ni nadie vinculado al museo tenía una idea clara de lo que era el mundo del arte internacional. O sea que fue muy bueno que, sin habérmelo planteado, me sacaran de la película para yo poder hacer la mía propia, independiente de las instituciones. Ya era hora. Ahora veo el océano de diferencia que había entre lo que yo estaba trabajando y lo que el Museo Tamayo me podía ofrecer.

Si embargo, seguí trabajando con Fernando Gamboa a larga distancia en varios proyectos. Se quedó unos años en su casa —como dos— y después Fernando Solana lo invitó a dirigir Fomento Cultural Banamex. Para Fernando era perfecto concluir su carrera en una circunstancia como la del Fomento, ubicado en un edificio colonial en el centro, con una colección que comienza con los artistas viajeros de México, sin nada de obra política —porque los Legorreta no tenían ni la más mínima simpatía por la doctrina de Siqueiros y Rivera y todos ellos—. Era un ambiente conservador, pero a la vez tenía una riqueza del arte virreinal y moderno mexicano que a Fernando le quedaba como anillo al dedo. Con el departamento de Publicaciones a su disposición hacía unos libros tipo *coffee-table* maravillosos: *El mueble mexicano*, *La cocina prehispánica*. Podía darle chamba a los mejores fotógrafos, como a Rafael Doniz, para que tomaran las imágenes para los libros.

Antes del temblor de 1985 abrí un espacio en Mercer Street en SoHo, Nueva York, de arte urbano y grafiti. Ahí curé una exposición llamada *Soul Catchers* que empezaba con unos *soul catchers* de pueblos originarios; incluía piezas como la de Hannah Wilke masticando chicle y chocolate, otra de Vito Acconci, una máquina que consumía almas de Dennis Oppenheim, tres trajes de fieltro de Joseph Beuys, una obra de Julio Galán, una pieza de [Alejandro] Colunga, otras de Ana Mendieta, Betye Saar, Alison Saar, etc., y le mandé un boleto a Fernando.¹⁵ Fue idea de mi hijo que invitara a Fernando para que viera la exposición. Vino a Nueva York, se quedó en mi *loft*, vio la exposición y me preguntó “Oye, chata, no entiendo: ¿de qué vas a vivir? ¿Quién compra eso?”. Invité a una serie de amigos a que lo conocieran porque sabían de mi relación con él. Fue muy lindo, pero ahí se marcó muy claramente la enorme distancia entre mi mundo y el mundo que él quería perpetuar —su mundo—. Otro detalle que recuerdo de esa visita es cuando le dijo a mi hijo George, que tendría diecisiete o dieciocho años, “Oye, vamos a esos cines que están en Times Square que son tan grandotes con la última tecnología. ¿Por qué no vamos a eso y luego vamos a un restaurante que siempre me ha gustado mucho?”. Era un restaurante francés en el Upper East Side que no era nuestro mundo. Fuimos a ver una película

con efectos especiales ¿E. T.? ¡y no dejaba de hablar! Le daba codazos a George comentando todo lo que pasaba en la pantalla hasta que mi hijo le dijo: “Estoy viendo lo mismo que tú, cállate”. Luego fuimos a ese restaurante y cuando trajeron la cuenta —no me acuerdo cuánto fue— Fernando dijo: “Pero ¿qué, nos hemos consumido la nalga del emperador o qué? ¡Esto está carísimo!” También se fue solo a ver una exposición en el MoMA mientras yo trabajaba y regresó quejándose de la cuenta del taxi. Tenía un gran desconecte con la cuestión económica, ahí se veía que estaba en una cápsula que era el mundo de Fernando Gamboa en México.

Bueno, estoy hablando de Fernando y aunque tiene mucho que ver con el Museo Tamayo, otra cuestión fue que con la entrada de un nuevo gobierno y una nueva dirección del departamento de Artes Plásticas, Mariano Flores Castro y el entonces director del MAM, José de Santiago, censuraron la revista *Artes Visuales*.¹⁶ Ese hecho, aunado a que ya era *persona non grata* en el Museo Tamayo, me forzaron al “exilio voluntario” en Nueva York. Fue muy fuerte, sin embargo, con el tiempo y viendo hacia atrás, pude hacer un sinfín de contribuciones estando fuera del sistema. Tan fue así que en 1997 me otorgaron la beca Rockefeller Fellowship for the Humanities y por muchos años pude posicionar, dar visibilidad y abrir las puertas no sólo a artistas mexicanos sino hemisféricos, tanto en la escena de Nueva York como en la internacional.

No me propuse realizar exposiciones tipo espectáculo y mediáticas, como lo había hecho en su momento Fernando —por ejemplo, llevó e instaló una cabeza olmeca en la plaza del Seagram Building, en Park Avenue en Nueva York—, sino que quise tomar riesgos, presentando e introduciendo, para poder abrir camino y dar visibilidad a nivel curatorial, e impulsando el coleccionismo de lo nuevo de nuestra cultura visual, aquella que hasta la fecha sigue en constante cambio.

15 *Soul Catchers*, curaduría de Carla Stellweg. Nueva York: Stellweg-Seguy Gallery (27 de noviembre, 1984–12 de enero, 1985).

16 Al Departamento de Artes Plásticas se le conoce actualmente como la Coordinación Nacional de Artes Visuales.



Pierre Levai con Olga y Rufino Tamayo, ca. 1970.



Rufino Tamayo, José López Portillo, Fernando Gamboa y Carla Stellweg en la inauguración del Museo Tamayo, 29 de mayo de 1981.