

LAS LÍNEAS DE LA MANO

muac

museo universitario
arte contemporáneo



D.R. ©Universidad Nacional Autónoma de México
Museo Universitario Arte Contemporáneo
Ciudad Universitaria,
Delegación Coyoacán, C.P. 04510
México, Distrito Federal
© por los textos, sus autores
the authors for the texts
© por la traducción, los traductores
the translators for the translation
© por las fotos, los fotógrafos
the photographers for the photos

ISBN xxxxx

Queda prohibida la reproducción parcial o total
por cualquier medio de la presente obra, sin
contar previamente con la autorización de los
titulares de la propiedad intelectual y de los
editores en términos de la Ley Federal
de Derecho de Autor, y en su caso de
los tratados internacionales aplicables.
*No part of this book, may be reproduced
in any form except where permitted
by the law, without the previous
consent of the intellectual property
rights holders and the
publishers. All rights reserved.*

JIMENA ACOSTA
Curaduría • *Curaduría*
ANA LAURA CUÉ
KATNIRA BELLO
Coordinación Editorial • *Editorial Coordination*
RICARDO SALAS & FRONESPIZIO
BEGOÑA SÁINZ
Diseño Gráfico Editorial • *Graphic Design*
xxxx
Cuidado De La Edición • *Cuidado de la Edición*
JAIME SOLER FROST
Corrección de textos • *Proofreader*
PILAR VILLELA
Traducción • *Translation*

Primera Edición • *First Edition*:
México, 2008
Impreso y hecho en México
Printed and made in México
pp. 2-3,
SANTIAGO SIERRA, Línea de 250 cm tatuada
sobre 6 personas remuneradas, 1999

- JIMENA ACOSTA 8 Las líneas de la mano
The Lines of the Hand
- IRMGARD 42 Desliz entre los flujos de
EMMELHAINZ producción y significado
*Slipping between the flows of
production and meaning*
- TATIANA CUEVAS 70 Cartografía de una
exposición
Cartography of an Exhibition
- 90 Catálogo de obra
Work Catalogue
- 92 Agradecimientos
Acknowledgement
- 95 Créditos
Credits

The background is a solid red field overlaid with a complex network of white lines. These lines include thin, wispy, smoke-like patterns and thicker, more defined, sweeping curves that resemble calligraphic strokes or architectural elements. The overall effect is one of dynamic movement and layered depth.

LAS LÍNEAS
DE LA MANO

THE LINES
OF THE HAND

JIMENA ACOSTA

LAS LÍNEAS DE LA MANO

JIMENA ACOSTA

DE UNA CARTA TIRADA SOBRE LA MESA SALE UNA LÍNEA QUE CORRE POR LA plancha de pino y baja por una pata. Basta mirar bien para descubrir que la línea continúa por el piso del parqué, remonta el muro, entra en una lámina que reproduce un cuadro de Boucher, dibuja la espalda de una mujer reclinada en un diván y por fin escapa de la habitación por el techo y desciende en la cadena del pararrayos hasta la calle. Ahí es difícil seguirla a causa del tránsito, pero con atención se la verá subir por la rueda del autobús estacionado en la esquina y que lleva al puerto. Allí baja por la media de nilón cristal de la pasajera más rubia, entra en el territorio hostil de las aduanas, rampa y rept a y zigzaguea hasta el muelle mayor y allí (pero es difícil verla, sólo las ratas la siguen para trepar a bordo) sube al barco de turbinas sonoras, corre por la plancha de la cubierta de primera clase, salva con dificultad la escotilla mayor y en una cabina, donde un hombre triste bebe coñac y escucha la sirena de partida, remonta por la costura del pantalón, por el chaleco de punto, se desliza hasta el codo y con un último esfuerzo se guarece en la palma de la mano derecha, que en ese instante empieza a cerrarse sobre la culata de una pistola.

JULIO CORTÁZAR, "Las líneas de la mano",
en *Historias de cronopios y de famas*¹

THE LINES OF THE HAND

JIMENA ACOSTA

FROM A LETTER THROWN ON THE TABLE A LINE COMES WHICH RUNS ACROSS THE pine plank and descends by one of the legs. Just watch, you see that the line continues across the parquet floor, climbs the wall and enters a reproduction of a Boucher painting, sketches the shoulder of a woman reclining on a divan, and finally gets out of the room via the roof and climbs down the chain of lightning rods to the street. Here it is difficult to follow it because of the traffic, but by close attention you can catch it climbing the wheel of a bus parked at the corner, which carries it as far as the docks. It gets off there down the seam on the shiny nylon stocking of the blondest passenger, enters the hostile territory of the customs sheds, leaps and squirms and zigzags its way to the largest dock, and there (but it's difficult to see, only the rats follow it to clamber abroad) it climbs onto the ship with the engines rumbling, crosses the planks of the first-class deck, clears the major hatch with difficulty, and in a cabin where an unhappy man is drinking cognac and hears the parting whistle, it climbs the trouser seam, across the knitted vest, slips back to the elbow and with a final push finds shelter in the palm of the right hand, which is just beginning to close around the butt of a revolver.

JULIO CORTÁZAR, "The Lines of the Hand"
(Tr. Paul Blackburn) in *Cronopios and Famás*¹

El título de la exposición, *Las líneas de la mano*, está inspirado en el cuento de Julio Cortázar que describe el recorrido de una línea a través de una ciudad, para finalmente ampararse en la mano de un sujeto a punto de darse un tiro en la cabeza. En la historia, Cortázar imagina espacios que podrían estar unidos por una línea que avanza mimetizándose con los elementos que encuentra a su paso, siendo a la vez un trazo en un papel, un cuerpo sólido y una marca en la palma de la mano. Las líneas del cuento de Cortázar evocan la idea de línea de fuga o desterritorialización propuestas en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* por Gilles Deleuze y Félix Guattari. De acuerdo con estos autores, la desterritorialización es un movimiento fuera del territorio, que traza una línea de 'fuga' que puede ser multidimensional. La operación de la

línea de fuga es compensada por una reterritorialización, o un regreso al territorio, afianzándolo. Uno se puede reterritorializar en un ser, un objeto, un libro, un aparato o sistema... Si pensamos en este movimiento en términos del régimen del significado (es decir, la "desterritorialización" como "decodificación") hablaríamos de una mutua desterritorialización entre el significado y en el significante,² que se traduce en un movimiento de decodificación y en una re-codificación. La fluctuación del significado resultante de esta dinámica crea un espacio de significancia.

El principio curatorial parte de pensar *Las líneas de la mano* como líneas de fuga, en relación con modos de crear formas, imágenes y significado mediante trazos, líneas y huellas. Asimismo, la exposición reúne obras que, al juxtaponerlas,

The title of the exhibition Las líneas de la mano [The Lines of the Hand] is inspired by one of Julio Cortázar's short stories in which a line travels through a city and finally shelters in the hand of an individual who is about to shoot himself in the head. In the story, Cortázar imagines spaces that could be brought together by a line that moves forward by camouflaging itself with the things that cross its path; the line is, at once, a sketch on a piece of paper, a solid body, and a mark in the palm of a hand. The lines in the story by Cortázar evoke the idea of lines of flight or deterritorialization in A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia by Gilles Deleuze and Felix Guattari. According to these authors, deterritorialization is a movement outside a territory that draws a potentially multidimensional line of "flight". The operation of the "line of flight" is compensated

by a reterritorialization, a move that returns to a territory and secures it. One might be re-territorialized as a being, an object, a book, a device or a system... If we think of this movement in terms of the regime of signification (i.e., "deterritorialization" as "decoding") we would be speaking about a two-way deterritorialization between the signified and the signifier,² which is translated into a movement of de-codification and a re-codification. The fluctuation in meaning that results from this dynamic creates a space of significance.

The curatorial principle behind this exhibition comes from thinking of Las líneas de la mano as lines of flight, in relation to ways of creating shapes, images, and meaning through strokes, lines and traces. When juxtaposed, the artworks gathered in this exhibition also establish a dialogue between them by

dialogan entre sí, decodificándose y re-codificándose entre ellas, creando no significados sino líneas de fuga de significado, en un intento por representar la complejidad de la contemporaneidad a partir de aspectos lingüísticos, sociales, económicos y políticos.

De una carta tirada sobre la mesa sale una línea que corre por la plancha de pino y baja por una pata.

Banca Nazionale del Lavoro, Reagan, Bush, Thatcher, and the Arming of Iraq, 1979-90 4th version, (1998), de Mark Lombardi, habla de un aparato político y financiero supranacional³ que se ha beneficiado de los conflictos bélicos entre naciones. Basándose en una investigación bien documentada y meticulosa, el artista dibuja en diagramas

la relación de la guerra entre Iran e Iraq (1980-1988) con el suministro de armas a ambos países por parte de Estados Unidos y de Gran Bretaña. En esta operación también se vió involucrada la sucursal de Atlanta del banco gubernamental italiano Banca Nazionale del Lavoro, el cual transfirió préstamos del gobierno estadounidense al gobierno de Saddam Hussein.

Lombardi traza las conexiones entre hechos y personajes, haciendo evidentes las alianzas globales que son habilitadas a través de los conflictos bélicos.⁴ Aunque la obra evoca a la pintura de historia, la realidad que el artista dibuja está lejos de una escena épica.⁵ Robert Hobbs argumenta que los años ochenta y noventa, periodo estudiado por el artista, son clave para entender la historia contemporánea, ya que “ése es el periodo en el que un vasto lavado de fondos

de-coding and re-coding each other. Thus, the show does not create meanings, but lines of flight of meaning, in an attempt to represent the complexity of the contemporary world through linguistic, social, economic, and political perspectives.

From a letter thrown on a table a line comes which runs across the pine plank and descends by one of the legs.

Banca Nazionale del Lavoro, Reagan, Bush, Thatcher, and the Arming of Iraq, 1979-90 4th version, (1998), by Mark Lombardi, speaks of a supranational political and financial apparatus³ that profits from armed conflicts between nations. Based on well-documented and thorough research, the artist sketched a diagram that tracks the relationships with the arming of both countries

by the United States and Great Britain. The Atlanta branch of the Italian government bank, Banca Nazionale del Lavoro also got involved in this operation by transferring loans from the US government to Saddam Hussein's government.

Lombardi tracks the connections between facts and characters, clearly showing the global business enabled by war conflicts.⁴ Even if this piece evokes History Painting, the reality portrayed by the artist is far removed from an epic scene.⁵ Robert Hobbs argues that the 1980's and 90's— the years studied by the artist— are essential for understanding contemporary history, since “that is the period when vast laundering of illegal funds worldwide created a new supranational economy”⁶ The lines drawn by Lombardi connect his characters to dates and amounts of money, creating a meticulous representation of a global dis-order.⁷



ilegales creó una nueva economía supranacional..."⁶ Las líneas dibujadas por Lombardi conectan sus personajes con fechas y con montos de dinero, creando una meticulosa representación de un des-orden global.⁷

Tom Sachs y el Bureau of Inverse Technology critican los sistemas de modulación⁸ de la sociedad de control.⁹ Tom

Sachs, en *Tiffany's Revolver* (1998), utiliza los códigos gráficos corporativos de la joyería Tiffany's y simula que un revólver podría ser un producto más de esta lujosa marca. Mediante este ensamble, el artista equipara el consumo o uso de armas con el consumo de la moda. Germano Celant analiza la obra de Sachs desde

TOM SACHS, *Tiffany's revolver*, 1998.



una relación entre la agresividad militar y la del aparato mercadotécnico, cuyas modulaciones tecnológicas son medios de control sobre los individuos y sus deseos.¹⁰

Relacionado también con la producción y distribución de tecnología de guerra — como *Banca Nazionale del Lavoro, Reagan, Bush, Thatcher, and the Arming of Iraq, 1979-1990* —, *BIT Plane* (1999) es un video del colectivo de activistas políticos Bureau of Inverse Technology, quienes, como su nombre indica, son una oficina que concibe la tecnología de manera inversa. Oponiéndose a la idea de que la tecnología está siempre al servicio del poder, sea éste policiaco o corporativo, el Bureau la utiliza contra los aparatos que los crea. De esta manera generan una tensión y una serie de preguntas:

¿quien tiene acceso a la tecnología tiene el poder?, o ¿la tecnología es poder?, ¿depende del uso que se le dé? El video *BIT Plane* alude directamente al estado de vigilancia presente en la sociedad de control, grabando, con un avión de control remoto con cámara integrada y fabricado con fines de espionaje, una vista aérea de una zona del Silicon Valley en California, oasis tecnológico donde se produce la tecnología de punta con fines tanto bélicos como de entretenimiento.

Santiago Sierra, Máximo González y Mircea Cantor reflexionan sobre fenómenos económicos intrínsecos a la economía global (o supranacional como la llama Hobbs) relevantes en el vocabulario productivo capitalista: remuneración, inflación, tiempo de trabajo y tiempo de ocio.

Tom Sachs *and the Bureau of Inverse Technology criticize the systems of modulation⁸ of the control society.⁹ In Tiffany's Revolver (1998), Tom Sachs uses the corporate graphic codes of Tiffany's jewelry and simulates that a gun could be one of the products of this luxury brand. Through this ensemble, the artist equates consuming or using weapons with consuming fashion. Germano Celant analyzes the work by Sachs from the perspective of military aggression and the marketing apparatus, where technological modulations are a means of control over individuals and their desires.¹⁰*

Just like Banca Nazionale del Lavoro, Reagan, Bush, Thatcher, and the Arming of Iraq, 1979-90 by Lombardy; BIT Plane (1999)—a video by the political activist collective Bureau of Inverse Technology—is related to the production and distribution of war technology.

As their name already says, this collective is an office devoted to the development of a notion of technology that opposes the idea of technology at the service of power—whether it is corporate or police power. The Bureau uses technology against the apparatuses that create it. In doing so, they generate tension and a series of questions: are those who have access to technology the ones who have the power? Or is technology power? Does it depend on how it is used? The video BIT Plane refers directly to the state of surveillance present in control societies, it is a video-instrumented miniature spy plane released over the Silicon Valley area in California—a technological oasis where state-of-the-art and entertainment technologies are produced.

Santiago Sierra, Máximo González and Mircea Cantor reflect on economic phenom-

Basta mirar bien para descubrir que la línea continúa por el piso del parqué, remonta el muro, entra en una lámina que reproduce un cuadro de Boucher, dibuja la espalda de una mujer reclinada en un diván y por fin escapa de la habitación por el techo y desciende en la cadena del pararrayos hasta la calle.

En *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (1999), Santiago Sierra enuncia crudamente con un trazo que estos seis cuerpos no tienen aparentemente una mejor fuente de ingreso que prestar su espalda como lienzo. Al mismo tiempo, mide con el sistema métrico una distancia de 250 centímetros de desempleo. Sierra tatúa la desigualdad

social literalizando lo indeleble del orden económico en el cuerpo de los individuos. El “trabajo” realizado por las seis personas remuneradas se contrapone al tiempo de ocio en una jornada laboral en *Dead Time* (2003). En este video Mircea Cantor retrata secretamente a un grupo de taxistas en Tailandia, que al final de los recorridos turísticos llevan a sus clientes a una joyería famosa. Mientras esperan a que salgan del lugar, los taxistas juegan con un balón. Cantor establece una relación entre tiempo muerto (título de la obra) en términos productivos, y el tiempo libre como espacio creativo y de recreo.¹¹

En *Inflación* (2004), Máximo González toma como pauta el fenómeno económico de la inflación que repercute en los costos de producción y el poder adquisitivo. Esta instalación reúne mil globos plateados y pintados

ena intrinsic to global economy (or supranational as it is called by Hobbs), which are relevant for the capitalist productive vocabulary: remuneration, inflation, working time and leisure time.

Just watch, you see that the line continues across the parquet floor, climbs the wall and enters a reproduction of a Boucher painting, sketches the shoulder of a woman reclining on a divan, and finally gets out of the room via the roof and climbs down the chain of lightning rods to the street.

In Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas [250cm Line Tattooed on Six Remunerated Persons] (1999), Santiago Sierra crudely states that these six bodies have no better

source of income than lending their backs as a canvas, while he measures a metric distance of 250 centimeters of unemployment. Sierra tattoos social inequality literalizing the indelible mark left by the economic order on the body of individuals. The “work” undertaken by the six remunerated persons is opposed to the spare time in a working day depicted in Dead Time (2003). In this video, Mircea Cantor secretly portrays a group of taxi drivers in Thailand who, at the end of their tours, take their customers to a famous jewelry store. While they wait for them to leave the store, the taxi drivers play with a football. Cantor establishes a relation between a dead time (the title of the work) in relation to production, and a time for leisure, a creative and recreational time.¹¹

In Inflación [Inflation] (2004), Máximo González uses the economic phenomenon of inflation



como monedas de 10 centavos mexicanos que flotan en el espacio de exhibición. Los 100 pesos en monedas se irán desinflando paulatinamente hasta llegar al suelo.

La biblioteca de Nezahualcóyotl (2004-2006), de Diego Pérez, genera un discurso a partir del desecho, paso inminente después del consumo. En la periferia de

la ciudad de México, el municipio de Nezahualcóyotl funge como tiradero y redistribuidor de objetos re-codificando y re-insertando lo desechado en un mercado informal. El artista tomó parte en esta economía de segunda mano comprando a los recolectores de basura ejemplares usados de literatura, historia y poesía hasta hacerse de una valiosa colección.

DIEGO PÉREZ, *La Biblioteca de Nezahualcóyotl*



La biblioteca emula las carretas de recolección, tiradas por un burro, con las que los pepenadores recorren las calles con su mercancía. En la obra de Pérez hay una transición de contextos entre la alta cultura literaria y el ejemplar devaluado como objeto recuperado, y entre el ejercicio democrático de la biblioteca ambulante y pública y su exhibición como obra de arte en un museo.

Estalagmitas (Les particules élémentaires) (2003-2008) es una obra en proceso compuesta por tapas de botellas de agua encontradas durante las caminatas de Edgar Orlaineta por Brooklyn, Manhattan y la ciudad de México. El artista realiza con ellas formaciones cromáticas análogas a las estalagmitas de agua congelada, construyendo un territorio ciudadano. Orlaineta pone atención en los territorios culturales que se reconstruyen por medio de sus deshechos,

re-construyéndose en un espacio escultórico heterogéneo. Diego Pérez y Edgar Orlaineta hacen del tránsito en una superficie “cultural” el articulador de su discurso. Decodifican el objeto devaluado cuya función primordial en la cadena de consumo llegó a su fin. Los artistas lo integran a un segundo ciclo de vida, y re-codifican el valor del objeto, recontextualizando el desperdicio en una biblioteca y en una escultura.

Por su parte, Julie Mehretu también genera su obra a partir yuxtaponer y reconfigurar elementos de distintos orígenes. En sus “mapas narrativos sin lugar o locación específica” decodifica un sinnúmero de fuentes gráficas y temáticas: patrones de vuelo, aeropuertos, carreteras, líneas de metro, genealogías familiares, humo, batallas, ejércitos, estadios, anfiteatros, explosiones, graffiti, cómics.¹² Mediante la

as a guideline, which impacts production costs and purchasing power. This installation gathers a thousand silver balloons painted as 10 cent Mexican coins floating in the exhibition space. The 100 pesos in coins will eventually deflate little by little until they reach the ground.

La biblioteca de Nezhualcōyotl [*Nezahualcoyotl's Library*] (2004-2006), by Diego Pérez, generates a particular discourse on waste, the imminent step after consumption. In the periphery of Mexico City, the Municipio of Nezhualcōyotl is used as a garbage dump, but also as a place to re-distribute objects and re-insert them in an informal market. The artist got involved in this second-hand economy buying used literature, history, and poetry books from garbage collectors until he gathered a valuable collection. La Biblioteca emulates one of the carts pulled by donkeys that are

used by peddlers to travel the streets with their merchandise. In the work by Pérez there is a shift in contexts: from high literary culture to the devalued exemplary as a recovered object; and from the democratic practice of the moving public library to its exhibition as an artwork in a museum.

Estalagmitas [*Les particules élémentaires*] [*Stalagmites (The Elementary Particles)*] (2003-2008) is a work in progress made out of water-bottle caps found by Edgar Orlaineta in his walks through Brooklyn, Manhattan, and Mexico City. The artist uses these caps to make chromatic formations akin to frozen water stalagmites, and he builds a city territory with them. Orlaineta pays attention to cultural territories rebuilt through waste, which are then re-built as heterogeneous and sculpture-like spaces. Diego Pérez and Edgar Orlaineta articulate their discourses after the circulation that takes

abstracción, la artista evoca un momento histórico cambiante, interconectado y saturado de información.¹³ En *Babel Unleashed* (2001), la artista superpone plantas arquitectónicas, que remiten a la idea de lugar, mientras en el primer plano aparece un caos de trazos y huellas. Para la artista, éstos representan la sociedad, al individuo y su constante cambio.¹⁴ En esta obra, Mehretu alude al pasaje del Antiguo Testamento sobre la construcción de la torre de Babel (en Babilonia). Después de su destrucción por la ira de Dios, la humanidad hablaría distintas lenguas. Este momento ambiguo en la mitología judeo-cristiana remite al principio de la diferencia entre los pueblos, y de la traducción como génesis de los conflictos entre las culturas.

Con un interés semejante por entender la huella social y aprehenderla, Moris, en *158*

globos (2006), se apropia (literalmente) de la huella arqueológica de un grupo de jóvenes marginales fumadores de piedra (o crack), de la colonia San Miguel Chapultepec de la ciudad de México. Moris traza una especificidad social en la cual el sujeto es invisible y se hace visible en los restos de sus prácticas de ocio: latas de coca-cola perforadas, encendedores truqueados, globos rotos (en los que comúnmente se contiene y distribuye el crack). El artista da cuenta de una escena cotidiana a partir de las relaciones entre los objetos encontrados que aparecen como una constelación de huellas.

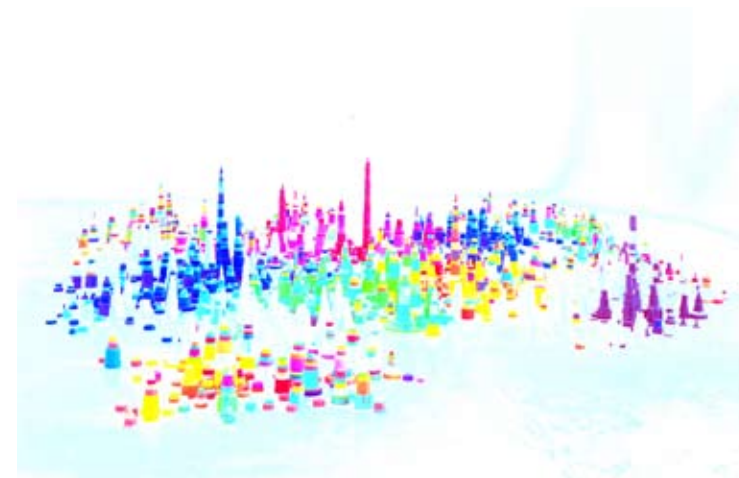
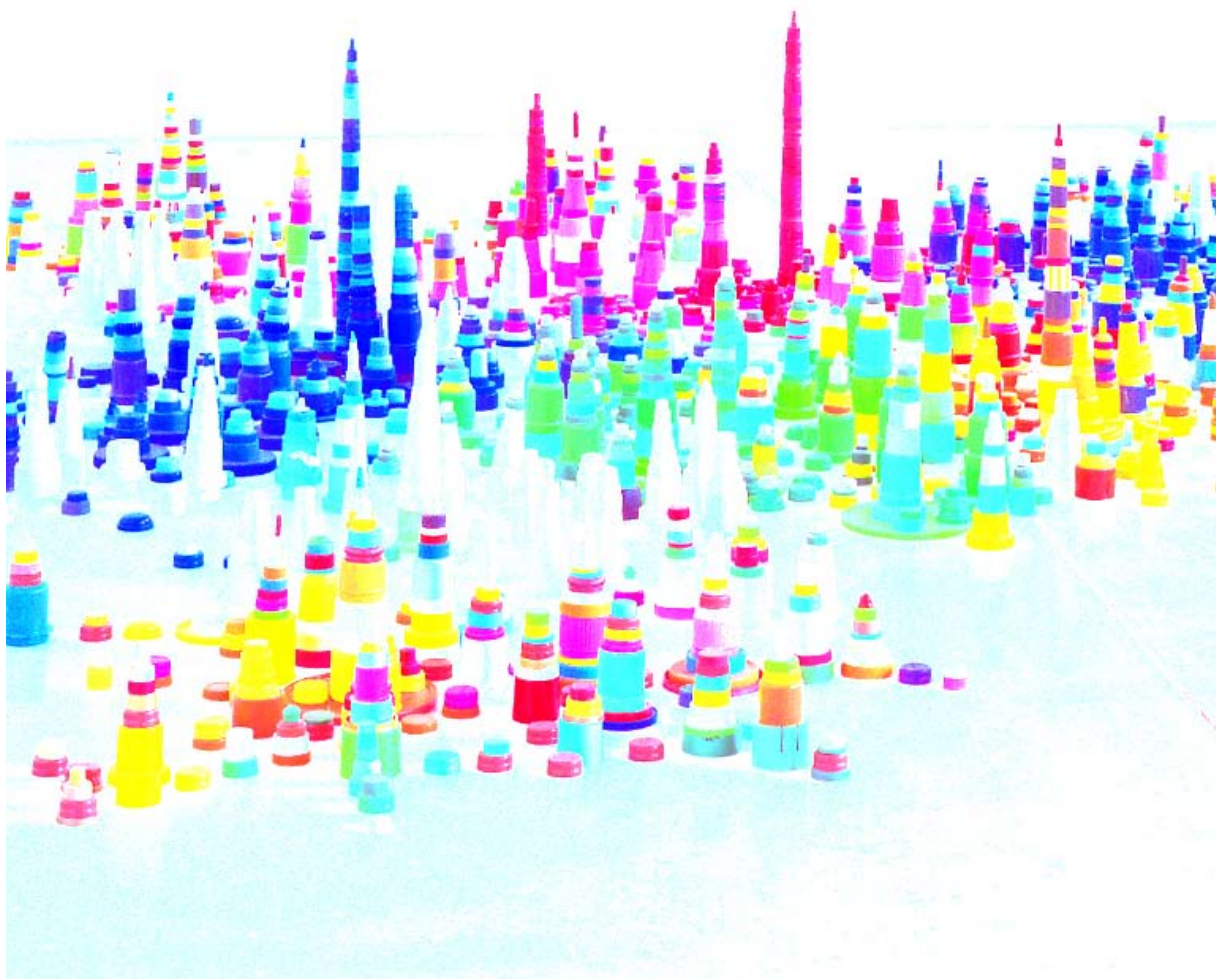
En *Striptease* (2003), Fiona Banner trastoca el género de pintura de desnudo, en el que la mirada masculina del cuerpo femenino ha sido el patrón imperante. En lugar de pintar una escena cinemática de un *striptease*, Banner la describe trazando a

place upon a "cultural" surface. They de-code the devalued object that no longer serves its purpose within the chain of consumption. These artists integrate objects into a second life-cycle and re-code the value of the object, re-contextualizing waste by making it part of a library and a sculpture.

Julie Mehretu also generates her work by juxtaposing and re-configuring elements that come from different sources. In her "narrative maps without a specific place or location" endless graphic and thematic sources are de-coded: flight patterns, airports, highways, subways, family genealogies, smoke, battles, armies, stadiums, amphitheaters, graffiti, and comics.¹² The artist uses abstraction to evoke a shifting, interconnected, and information-saturated historical moment.¹³ In *Babel Unleashed* (2001), Mehretu superposes architectural plans

*reminiscent of the idea of place with a chaos of tracks and lines at the forefront. For her, these lines represent society, the individual, and their constant changes.*¹⁴ In this work, she alludes to the passage in the Old Testament that tells about the construction of the Babel Tower (in Babylon). Once this tower was destroyed by the wrath of God, mankind spoke different languages. This ambiguous moment in Judeo-Christian mythology refers to the principle of the difference between peoples, and to translation as the genesis of conflicts between cultures.

In his work *158 globos* [158 Balloons] (2006), Moris also shows an interest for understanding and apprehending social traces. To do so, he (literally) appropriates the archeological traces left behind by a group of marginal young people who smoke crack at the San Miguel



Chapultepec neighborhood in Mexico City. Moris tracks a social specificity in which the subject is invisible and becomes visible through the waste generated by its leisure practices: Coca-Cola cans with holes in them, crack-lighters, and torn balloons (often used to distribute and consume crack). The artist shows an ordinary scene through the relations

between found objects that appear as a constellation of traces.

In Striptease (2003), Fiona Banner changes the genre of nude painting, in which the male gaze over the female body has been the prevailing pattern. Instead of depicting the film scene of a striptease, Banner describes it by drawing each detail, each movement, word by word on

EDGAR ORLAINETA, Estalagmitas

mano sobre el papel cada detalle, cada movimiento, palabra por palabra. En esta obra la escritura reemplaza la representación figurativa. Reemplazando también la relación de espectador por la de lector y la imagen por el escrito, Jorge Macchi, en *Cadáver exquisito II* (2005), se apropia de notas periodísticas con la palabra “cadáver” y teje con ellas una telaraña que se extiende al infinito en una narración inconclusa, dejando al espectador con tan solo un fragmento de las historias e imaginando el resto de la nota.

Las propiedades del lenguaje son exploradas también en *Lip Sync* (sincronía labial, 1969), de Bruce Nauman, donde las palabras adquieren un valor sónico antinarrativo. En este video de un solo canal el lenguaje performativo o (*speech-act*) es la operación esencial de la obra. Janet Kraynak (retomando los estudios del teórico y crítico literario ruso Mijail

Bajtin sobre la expresión y el diálogo en el lenguaje) sostiene que “en la obra artística de Nauman se puede encontrar una constante investigación sobre el lenguaje; una que predica, sin embargo, menos sobre las reglas y leyes del signo semiótico, que por ‘el acto del habla’ [*speech-act* en inglés] o de la expresión.”¹⁵

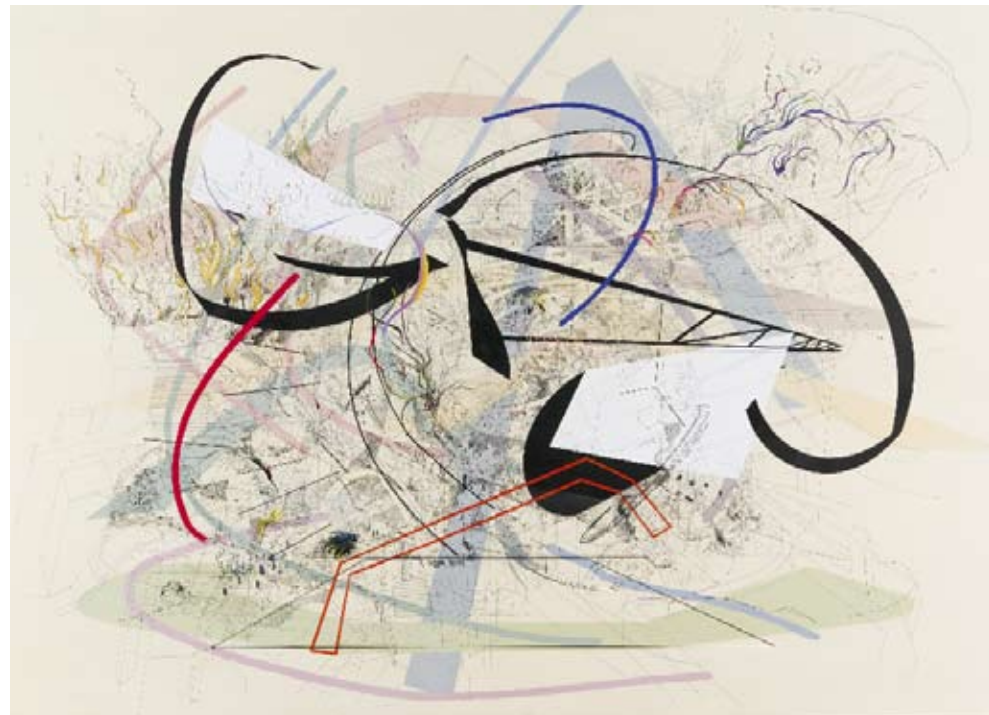
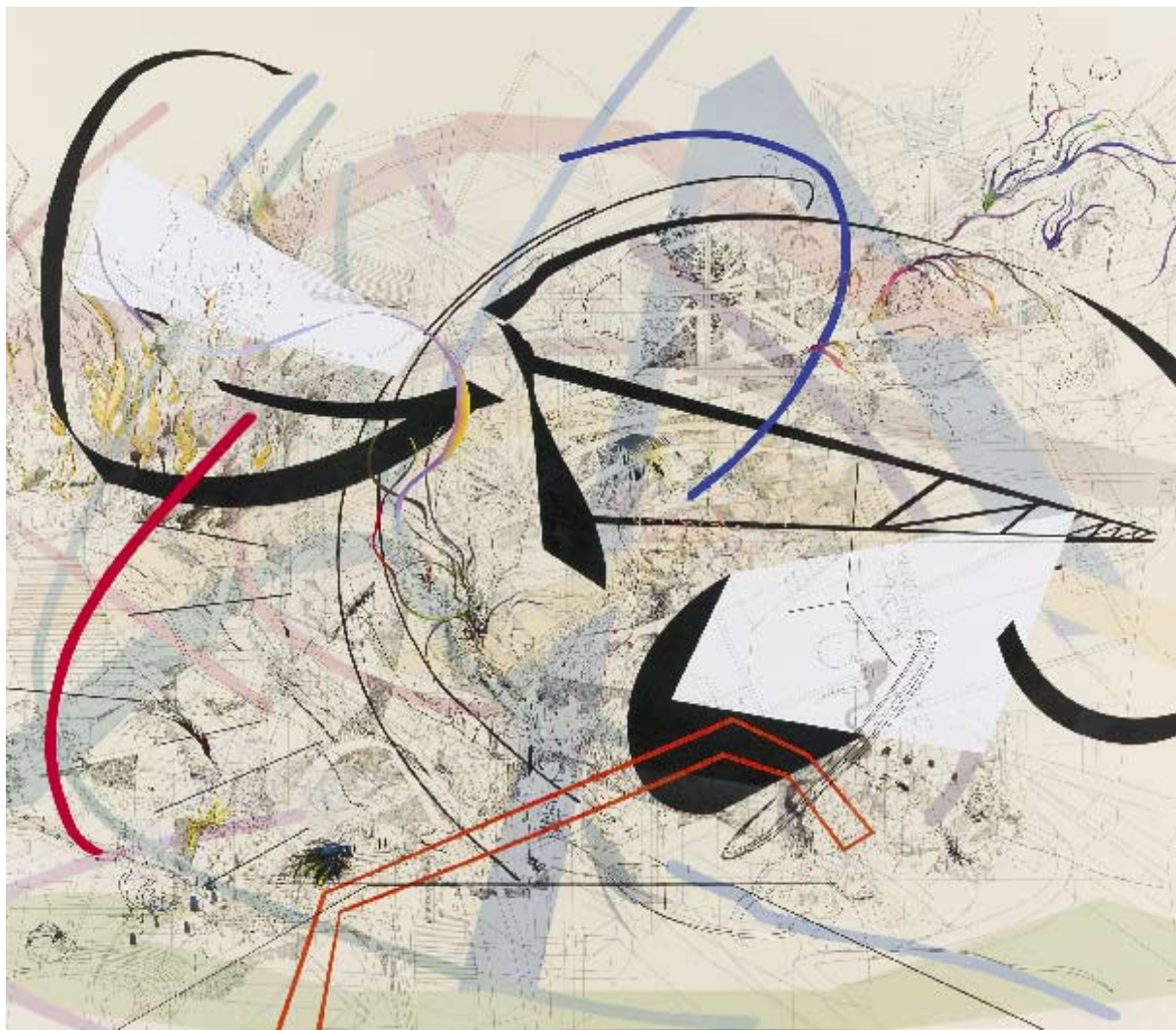
En *Lip Sync* vemos la cámara centrada en los labios de Nauman, que repiten una y otra vez “*lip sync*”, que quiere decir sincronía labial, mientras el sonido y la imagen se desfasan, oponiéndose a lo que la sincronía labial supone.¹⁶ Bajo la misma lógica, Nauman dialoga con las expectativas del espectador e invierte el arriba y abajo en la imagen mostrándose de cabeza. El resultado es un video en el cual la repetición rítmica arrulla los sentidos en un círculo temporal antinarrativo. La propiedad sonora de la palabra así como lo

paper. In this work, writing replaces figurative representation. In Cadáver exquisito II [Exquisite Corpse II] (2005) Jorge Macchi also replaces the role of the spectator with the one of the reader, and the image by the written word. In this work, Macchi appropriates newspaper articles that include the word “corpse”, and uses them to knit a cobweb that extends to the infinite in an unfinished narrative, leaving the audience with nothing but a fragment of the stories, so it is forced to imagine the rest.

In Lip Sync (1969) by Bruce Nauman there’s also an exploration of language properties in which words, as sound, acquire an anti-narrative value. Performative language or the speech-act is the essential operation in this one-channel video. Janet Kraynak (taking the studies of the Russian theoretician and literary critic Mihail Bahktin on utterance and dialogue in language) sustains

that “in the work by Nauman it is possible to find a constant research on language, one that nevertheless is predicated less on the rules and laws of the semiotic sign, than by the speech-act or utterance.”¹⁵

In Lip Sync we see the camera centered on Nauman’s lips while they mouth the word “lip sync” over and over. The sound and image are out of sync opposing what lip sync actually is.¹⁶ By the same rationale, Nauman establishes a dialogue with the expectations of the audience and inverts the upper and the lower part of the image, which appears upside down. The result is a video where rhythmic repetition lolls the senses into an anti-narrative temporal circle. Sound as a property of the spoken word, as well as its performativity are also fundamental for Aida Ruilova’s video Almost (2002). As in Lip Sync, a woman encapsulated in



JULIE MEHRETU, Babel Unleashed, 2001

performativo resultan también fundamentales en el video *Almost* (2002), de Aida Ruilova. Al igual que en *Lip Sync*, la palabra *almost* (casi) es repetida una y otra vez en un continuo sonoro, por una mujer encapsulada en un tiempo y espacio inciertos.

Mark Lombardi, Mircea Cantor y Santiago Sierra hacen evidentes las marcas que la economía dibuja en las relaciones internacionales y en las comunidades sociales. Por su parte, Máximo González examina el valor del dinero, mientras que Moris se apropia de la huella que describe la realidad de un grupo social marginal y Julie Mehretu traza caóticamente las huellas de sucesos sociales e históricos inciertos. Edgar Orlaineta y Diego Pérez revaloran objetos previamente desechados, mientras Jorge Macchi traza un cadáver exquisito recuperando notas periodísticas. Tom Sachs manifiesta la militarización

del consumo y Bureau of Inverse Technology desmenuza el vocabulario tecnológico de la sociedad de vigilancia. Fiona Banner traduce la imagen en movimiento a un texto escrito, al tiempo que Aida Ruilova y Bruce Nauman deconstruyen las cualidades fonéticas de la palabra para crear una estructura visual y temporal alterna. La exposición da cuenta de una experiencia vital en un presente histórico difícil de delinear en su permanente cambio. En conclusión, *Las líneas de la mano* relaciona las obras de tal manera que las líneas, trazos y huellas presentes en ellas se conectan por medio de las líneas de fuga que se crean al yuxtaponerlas; estas líneas son difíciles de seguir *a causa del tránsito, pero con atención se la verá subir por la rueda del autobús estacionado en la esquina y que lleva al puerto.*

an uncertain time and space repeats the word almost over and over in a continuum of sound.

Mark Lombardi, Mircea Cantor and Santiago Sierra clearly show the marks left by economy on international relations and social communities, while Máximo González examines the value of money. Moris appropriates traces that describe the reality of a marginal social group, and Julie Mehretu chaotically draws the tracks left by uncertain social and historical events. Edgar Orlaineta and Diego Pérez re-value objects that have been previously discarded, and Jorge Macchi traces an exquisite corpse by recovering newspaper stories. Tom Sachs manifests the militarization of consumerism and the Bureau of Inverse Technology examines the technological vocabulary of the surveillance society. Fiona Banner translates moving image into a written text, while Aida Ruilova and

Bruce Nauman de-construct the phonetic qualities of the word to create an alternative visual and temporal structure. The exhibition accounts for a vital experience in an historical present that is difficult to outline in its permanent change. Finally, Las líneas de la mano relates works in such a way that the strokes, lines and traces in them connect as lines of flight that come about by the juxtaposition of these works; perhaps these lines are hard to follow because of the traffic, but by close attention you can catch them climbing the wheel of a bus parked at the corner, which carries them as far as the docks.

FUENTES

CELANT, Germano, *Tom Sachs*, Milán, Fondazione Prada, 2006.

CORTÁZAR, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, Madrid, Santillana, 2003.

DELEUZE, Gilles, "Postscript on Control Societies", en Thomas Y. LEVIN, Ursula FROHNE y Peter WEIBEL (eds.), *Control Space. Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002, pp. 316-321.

———, y Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. del fr. y pról. de Brian Massumi, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1987 [ed. esp.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. del fr. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larra-celata, Valencia, Pre-Textos, 1988].

ELLEY, Peter, "Julie Mehretu's 'Perfect' Pictures", en *Afterall*, núm. 14: invierno de 2006, p. 99.

FIRSTENBERG, Lauri, "Towards Abstraction: Indeterminacy and the Internationalization of Julie Mehretu's Painting", en *Afterall*, núm. 14: invierno de 2006, pp. 91-98.

HARDT, Michael, y Antonio NEGRI, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000 [ed. esp.: *Imperio*, trad. de Mario Eskenazi, Barcelona, Paidós, 2002].

HOBBS, Robert, *Mark Lombardi. Global Networks*, Nueva York, Independent Curators International, 2003.

KRAYNAK, Janet, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman Words: Writings and Interviews*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003.

RAYMOND, Yasmit, "The Happy Worker" [manuscrito], Annandale-On-Hudson, Bard College, 2004.

SOURCES

CELANT, Germano, *Tom Sachs*, Milán, Fondazione Prada, 2006.

CORTÁZAR, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, Madrid, Santillana, 2003.

DELEUZE, Gilles, "Postscript on Control Societies", in Thomas Y. LEVIN, Ursula frohne y Peter weibel (eds.), *Control Space. Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002, pp. 316-321.

———, and Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trl. and prologue by Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

ELLEY, Peter, "Julie Mehretu's 'Perfect' Pictures", *Afterall* 14: winter 2006, p. 99.

FIRSTENBERG, Lauri, "Towards Abstraction: Indeterminacy and the Internationalization of Julie Mehretu's Painting", *Afterall* 14: winter 2006, p. 99., pp. 91-98.

HARDT, Michael, y Antonio NEGRI, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000.

HOBBS, Robert, *Mark Lombardi. Global Networks*, New York, Independent Curators International, 2003.

KRAYNAK, Janet, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman Words: Writings and Interviews*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003.

RAYMOND, Yasmit, "The Happy Worker" [manuscript], Annandale-On-Hudson, Bard College, 2004.

NOTAS

¹ Madrid, Santillana, 2003, pp. 114-115.

² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. del fr. y pról. de Brian Massumi, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 508 [ed. esp.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. del fr. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1988].

³ Este aparato supranacional que excede las fronteras jurídicas y económicas nacionales es un componente importante de la etapa tardía del capitalismo denominado "Imperio" por Hardt y Negri. De acuerdo a los autores el imperio "...no establece un territorio central de poder y no cuenta con límites o barreras fijas. Es un aparato de mando sin centro y desterritorializador que progresivamente incorpora todo el ámbito global dentro de sus fronteras abiertas y en expansión. El imperio maneja identidades híbridas, jerarquías flexibles e

intercambios plurales por medio de redes de dominio modulado-ras." Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, p. xii [ed. esp.: *Imperio*, trad. de Mario Eskenazi, Barcelona, Paidós, 2002].

⁴ Michael Hardt y Antonio Negri argumentan que, en el Imperio, la guerra no se ejerce como un estado de excepción sino como una norma: "Aunque la práctica del Imperio está continuamente bañada en sangre, el concepto de Imperio está siempre dedicado a la paz: una perpetua paz universal fuera de la historia". *Ibid.*, p. xv.

⁵ Mark Lombardi creó un estilo singular en el género de pintura de historia, mediante su investigación documentada y sistematizada sobre política económica norteamericana y su injerencia en la internacional. Su producción más contundente, llamada "Narrative Structures" (estructuras narrativas), data de 1994 a 2000, y en ella relacionó en grandes diagramas transacciones financieras y relaciones entre actores

políticos, corporativos y eclesiásticos de distintas naciones. Robert Hobbs, Mark Lombardi. *Global Networks*, Nueva York, Independent Curators International, 2003, pp. 20-22.

⁶ *Ibid.*, 49.

⁷ "Sus dibujos tenían el gran atractivo de ser prácticamente el primer arte en visualizar el nuevo orden mundial que ha sido uno de las fuentes clave del poder a finales del siglo xx." *Ibid.*, p. 20.

⁸ De acuerdo con Gilles Deleuze, la modulación es la sustitución de la sociedad de control al molde de la sociedad disciplinaria. La modulación es un molde que se transforma de una situación a otra sin depender de un lugar específico de confinamiento. Gilles Deleuze, "Postscript on Control Societies", en Thomas Y. Levin, Ursula Frohne y Peter Weibel (eds.), *Control Space. Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002, p. 318.

⁹ Hardt y Negri sostienen que la sociedad de control es aquella en la que los mecanismos de dominio

NOTES

¹ Madrid, Santillana, 2003, pp. 114-115. (Cronopios and Famas (tr. Paul Blackburn), New York, Pantheon Books, 1969).

² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 508.

³ *This supranational apparatus, which exceeds national juridical and economical frontiers, represents a important component of a late phase of capitalism called "Empire" by Hardt and Negri. According to these authors Empire "...establishes no territorial center of power and does not rely on fixed boundaries or barriers. It is a decentered and de-territorializing apparatus of rule that progressively incorporates the entire global realm within its open expanding frontiers. Empire manages hybrid identities, flexible hierarchies, and plural exchanges through modulating networks of command."* Michael

Hardt and Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, p. xii.

⁴ Michael Hardt and Antonio Negri argue that, in *Empire*, war is not waged as a state of exception, but as a norm: "Finally, although the practice of Empire is continually bathed in blood, the concept of Empire is always dedicated to peace—a perpetual and universal peace outside of history". *Ibid.*, p. xv.

⁵ Through his thorough and systematized research on American political economy and its interference in international politics, Mark Lombardi created a peculiar style within the genre of History Painting. His most influential group of works called *Narrative Structures*, was made from 1994 to 2000. In them, large diagrams of financial transactions are related to specific political, corporate and religious actors from different nations. Robert Hobbs, Mark Lombardi. *Global Networks*, New York, Independent Curators International, 2003, pp. 20-22.

⁶ *Ibid.*, 49.

⁷ "(...) his drawings had the great appeal of being practically the first art to visualize that which has seemed to be one of the key sources of power in the late twentieth century and thereafter." *Ibid.*, p. 20.

⁸ According to Gilles Deleuze, modulation has substituted the mold of disciplinary societies. Modulation is a mold that changes from one situation to another and does not depend on a specific place of confinement. Gilles Deleuze, "Postscript on Control Societies", in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel (eds.), *Control Space. Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002, p. 318.

⁹ Hardt and Negri sustain that, in a control society "the mechanisms of command become ever more 'democratic', more immanent to the social field, distributed throughout the brains and bodies of the citizens." They also extend this argument and state that the

se vuelven más “democráticos”, inmanentes al campo social, y distribuidos en los cerebros y cuerpos de los ciudadanos. Así mismo, extienden este argumento y proponen que la esencia de la sociedad de control es el “biopoder”, definido como aquello que controla y domina la vida misma. Hardt y Negri, *op.cit.*, pp. 23-24.

¹⁰ “Las imágenes y objetos que conforman el espacio militarizado del consumo y la moda están en el corazón de la pasión visual de Tom Sachs —su fluctuación y repetición cíclica— que surge de una imposición totalitaria efectuada mediante instrumentos propios de la agresión informacional, y la creación de centros de distribución tecnológica [...] desde donde una logística de ataque visual es perpetrada contra los deseos de la gente, en un espectáculo que seduce el inconsciente del individuo y del artista.” Germano Celant. *Tom Sachs*, Milán, Fondazione Prada, 2006, p. 13.

¹¹ “La noción del tiempo libre como ‘muerto’, presente en la pieza de Cantor, va de la mano con la ecuación de inactividad como una actividad de disfrute. Al realizar un video usando un clip de sus vacaciones en Tailandia, Cantor intercambia papeles y se convierte en un turista. Creando un prototipo de una posible micro-utopía, un lugar donde el tiempo muerto genera trabajo y la inactividad se convierte en el trabajo de la mente.” Yasmit Raymond, “The Happy Worker” [manuscrito], Annandale-On-Hudson, Bard College, 2004, p. 35.

¹² Peter Elley, “Julie Mehretu’s ‘Perfect’ Pictures”, en *Afterall*, núm. 14: invierno de 2006, p. 99.

¹³ Lauri Firstenberg comenta que “el sistema de mapeo de Mehretu formaliza una especie de cartografía socio-política de conectividad global, diálogo y enredo en la que signos de la cultura y la subjetividad son guiados por fuerzas de inestabilidad y propagación, desafiantes de un

sistema fijo de significado.” Lauri Firstenberg, “Towards Abstraction: Indeterminacy and the Internationalization of Julie Mehretu’s Painting”, en *Afterall*, núm. 14: invierno de 2006, p. 96.

¹⁴ La artista, en una entrevista con Firstenberg, comentó que “...mediante la combinación de varios planos y dibujos arquitectónicos, intenté crear una mirada metafórica y tectónica de la historia estructural. Quería traer mi dibujo a un tiempo y un espacio [...] aunque los trazos y huellas son abstractos y gestuales, pienso que tienen un comportamiento y están sucediendo. Los trazos significan personajes que socializan.” *Ibid.*, p. 91.

¹⁵ Janet Kraynak, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman Words: Writings and Interviews*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003, p. 6.

¹⁶ Sincronía labial es un término conocido en televisión y cine por la superposición sincronizada de sonido e imagen.

new paradigm of power has a biopolitical nature, and this biopower is defined as “a situation in which what is directly at stake in power is the production and reproduction of life itself.” Hardt and Negri, *op.cit.*, pp. 23-24.

¹⁰ “The images and objects that make up the militarized space of consumption and fashion are at the very heart of Tom Sachs’s visual passion. Their fluctuation and cyclical, imposed repetition – which arises from a totalitarian imposition effected by means of instruments of informational aggression and the creation of technological distribution centers [...] in which a logistic of visual attack is aimed at peoples’ desires – is a spectacle that seduces the individual as well as the artist.” Germano Celant. *Tom Sachs*, Milán, Fondazione Prada, 2006, p. 13.

¹¹ “The notion of spare time as “dead”, in Cantor’s piece, goes hand in hand with the equation of idleness and leisure. When

he makes a video using a clip from his vacation in Thailand, Cantor switches roles and becomes a tourist. He creates a prototype of a possible micro-utopia, a place where dead time generates work and where idleness becomes the labor of the mind.” Yasmit Raymond, “The Happy Worker” [manuscrito], Annandale-On-Hudson, Bard College, 2004, p. 35.

¹² Peter Elley, “Julie Mehretu’s ‘Perfect’ Pictures”, *Afterall* 14: Winter 2006, p. 99.

¹³ Lauri Firstenberg says that “Mehretu’s mapping system formalises a kind of socio-political cartography of global connectiveness, dialogue and entanglement in which signs of culture and subjectivity are guided by forces of instability and propagation defiant to a fixed system of meaning.” Lauri Firstenberg, “Towards Abstraction: Indeterminacy and the Internationalization of Julie Mehretu’s Painting”, in *Afterall* 14 winter 2006, p. 96.

¹⁴ In an Interview with Firstenberg, the artist said that “...through the combination of several architecture plans and drawings I tried to create a metaphorical and tectonic gaze of structural history. I wanted to bring my drawings to a time and space [...] even if the lines and tracks are abstract and expressive I believe that they have a behavior, something is happening. The lines stand for characters that are socializing.” *Ibid.*, p. 91.

¹⁵ Janet Kraynak, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman Words: Writings and Interviews*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003, p. 6.

¹⁶ Lip-sync is a well-known term in film and tv, meaning the synchronized superposition of sound and image.

DESLIZ ENTRE LOS
FLUJOS DE PRODUCCIÓN Y SIGNIFICADO

SLIPPING BETWEEN THE
FLOWS OF PRODUCTION
AND MEANING

IRMGARD EMMELHAINZ

DESLIZ ENTRE LOS FLUJOS DE PRODUCCIÓN Y SIGNIFICADO

IRMGARD EMMELHAINZ

EL SIGLO PASADO EL CAPITALISMO LE GANÓ LA BATALLA A LA IDEOLOGÍA DE LA lucha de clases y recuperó la crítica como un producto de consumo. Hoy, la pulsión crítica o problematizante se subsume a la democracia múltiple del significado diferencial. La idea de que la misión de lo político es derrocar al capitalismo se ha vuelto obsoleta, ya que el muro del capitalismo, en vez de poder ser franqueado o transgredido, se dobla más y más dentro de sí mismo, siguiendo la lógica del mercado interno.¹ Por tanto, no hay ni exterioridad ni Otro que se pueda oponer al capitalismo, como pudiera haber sido la naturaleza, el socialismo, el *potlach*.² No hay dialéctica ni contradicciones, más bien el capitalismo, como lo describen Deleuze y Guattari, se caracteriza por la inundación de flujos de fuerzas dentro del sistema que predominan sobre el punto de vista de una economía politizada. No hay ideología sino relaciones de poder y de cambio que se codifican, re-codifican, de-codifican y sobre-codifican.³ Esta economía ha creado un postmodernismo cultural y teórico disparejo, dominado por la explotación de la inteligencia abstracta y de los signos inmatereiales. Paralelo a la lógica del capital,

SLIPPING BETWEEN THE FLOWS OF PRODUCTION AND MEANING

IRMGARD EMMELHAINZ

LAST CENTURY, CAPITALISM WON THE BATTLE AGAINST THE IDEOLOGY OF CLASS struggle and recovered criticality as a product to be consumed. Today, the drive towards criticality, towards problematization, is subsumed under the multiple democracy of the differential meaning. The notion of politics as something meant to bring capitalism down has become obsolete, since there is no longer a possibility to cross or transgress the wall of capitalism. Instead, this wall increasingly folds within itself, following the rationale of the internal market.¹ Therefore there is no exteriority or Other that may oppose capitalism, whether it is nature, socialism, or potlatch.² There are no dialectics or contradictions. Instead, capitalism—as described by Deleuze and Guattari—is characterized by the flood of flows of forces within the system that predominate over the perspective of an economy influenced by politics. There is no ideology, but a codification, re-codification, de-codification and over-codification³ of the struggles for power and change. This economy has created an uneven cultural and theoretical postmodernism dominated by the exploitation of abstract intelligence and immaterial signs. Along with the logic of capital, the model of production of meaning

el modelo de producción de sentido se ha transformado en lo que podría llamarse de 'significancia', fluctuando entre la expulsión y el dominio de los significantes, lo cual supone un pasaje o fluidez dentro del significado. Esta expulsión disloca lo representado sin obliterar sus marcas indiciales, diferenciándolas en vez de alcanzar el dominio del significado de lo representado.⁴ En este modelo, el significante carece de origen y de interpretación absoluta y la significancia se caracteriza por la valoración, evaluación y producción de la diferencia entre los flujos de información, de cuerpos y de mano de obra, creando plusvalía.

Dentro de este sistema, la producción artística es una máquina de prácticas culturales que se deslizan dentro de los flujos de poder, de cambio y de significado. Discapacitadas

para ir en contra de las relaciones de poder, no denuncian ni desvelan. Desprovistas de aura mítica, funcionan interrumpiendo e insertándose en las dinámicas de intercambio y de información. El 'entrepreneur-artista', agente libre de las convenciones y los géneros de las bellas artes, se desliza dentro y fuera de dichos flujos, en la conjunción de la economía, el consumo, la comunicación y el deseo. La plusvalía deriva ya sea de la captura de los momentos de intersección de los flujos, o a partir de la determinación de un evento, creando nuevas relaciones en las redes conectivas.

Las líneas de la mano reúne producciones culturales que se insertan en las máquinas capitalistas, en sus procesos y relaciones globales y económicos, conectando diversos aspectos del régimen, como

has been transformed into something that could be called production of "significance". This new model fluctuates between expelling signifiers and dominating them, and it entails passages or a state of fluidity within meaning. This expulsion dislocates whatever is represented without obliterating its indexical traces, differentiating them instead of attaining the domination of the meaning of whatever is represented.⁴ In this model, the signifier lacks an origin and an absolute interpretation. Significance is characterized by the valuation, evaluation and production of difference between the flows of meanings, bodies, and labor that create surplus value.

In this system, the production of art is a machine of cultural practices that slide within the flows of power, change, and meaning. Unable to go against power relations, they do not denounce or

unconceal anything. Deprived of a mythical aura, these practices are inserted in the dynamics of information and interchange and interrupt them. The 'artist-entrepreneur'—an agent freed from the conventions and the genres that once defined the fine arts—slides in and out of these flows, in the conjunction of economy, communication, desire, and consumption. Surplus value comes from capturing the moments when the flows intersect, or from the determination of an event that creates new relations in the connective networks.

Las líneas de la mano [The Lines of the Hand] gathers cultural productions inserted in capitalist machines, in their processes and global and economic relations, connecting different aspects of the regime such as labor, control, and surveillance; the relation between

el trabajo, el control y la vigilancia, la relación entre el objeto de arte y los artículos de consumo, historia, información y comunicación, redes de conectividad, el bien común y privado y los procesos globales. Aquí se hace evidente también que el estatus de la obra de arte como objeto se transformó con la industrialización. Hace casi cien años Marcel Duchamp borró las distinciones entre lo cotidiano y el arte, el trabajo y el juego, junto con la utilidad y el valor agregado del objeto. Sus *ready-mades* representan el escape de la plusvalía del artículo de consumo, fundado en un gesto mínimo que elimina la virtuosidad del proceso creativo. *Tiffany's Revolver* de Tom Sachs (1998) es un *ready-made* de marca que indica una función nueva de los artícu-

los de consumo y su relación con el arte. 'En-marcados' y complicando su lógica como fetiches, los objetos de consumo representan estilos de vida que incorporan valores y aspiraciones de un grupo determinado de consumidores, convirtiéndose en suplementos de la identidad del consumidor.⁵ *Tiffany's Revolver* por tanto, más que una herramienta de defensa personal, violencia o de lujo es una declaración de principios y de adherencia a un estilo de vida determinado. Tiffany es "la casa de la elegancia, lo chic, de los diamantes y el romance. La casa estadounidense del diseño."⁶ La pistola enjoyada de Sachs encarna estos valores creando lazos entre las ideas de violencia y objeto de lujo, proclamando la obra de arte como instrumento de dominación y de poder.

the art object and the consumer product⁵; history, information and communication; networks of connectivity; the common and the private good; and global processes. Here, the transformation undergone by the artwork qua object within industrialization also becomes obvious. Almost a hundred years ago, Marcel Duchamp erased the distinctions between art and everyday life; work and play, as well as the difference between the usefulness and the added value of the object.⁶ His ready-mades represent the escape of the surplus value from the consumer product, founded in a minimum gesture that eliminates the virtuosity of the creative process.⁷ Tiffany's Revolver by Tom Sachs (1998) is a brand ready-made. It indicates the new role played by commodities and their relation with

art. When consumer products are 'framed', and their rationale as fetishes becomes more complex, they represent lifestyles that incorporate the values and aspirations of a certain group of consumers, becoming supplements of their identity. Therefore, more than a tool for personal defense, violence or luxury, Tiffany's Revolver is a declaration of principles and of adhesion to a certain lifestyle. Tiffany is "The house of elegance and chic. The house of diamonds and romance. America's house of design"⁸ Sach's gun, covered in jewels, embodies these values; creating bonds between the ideas of violence and luxury items, proclaiming the artwork as an instrument of domination and power.

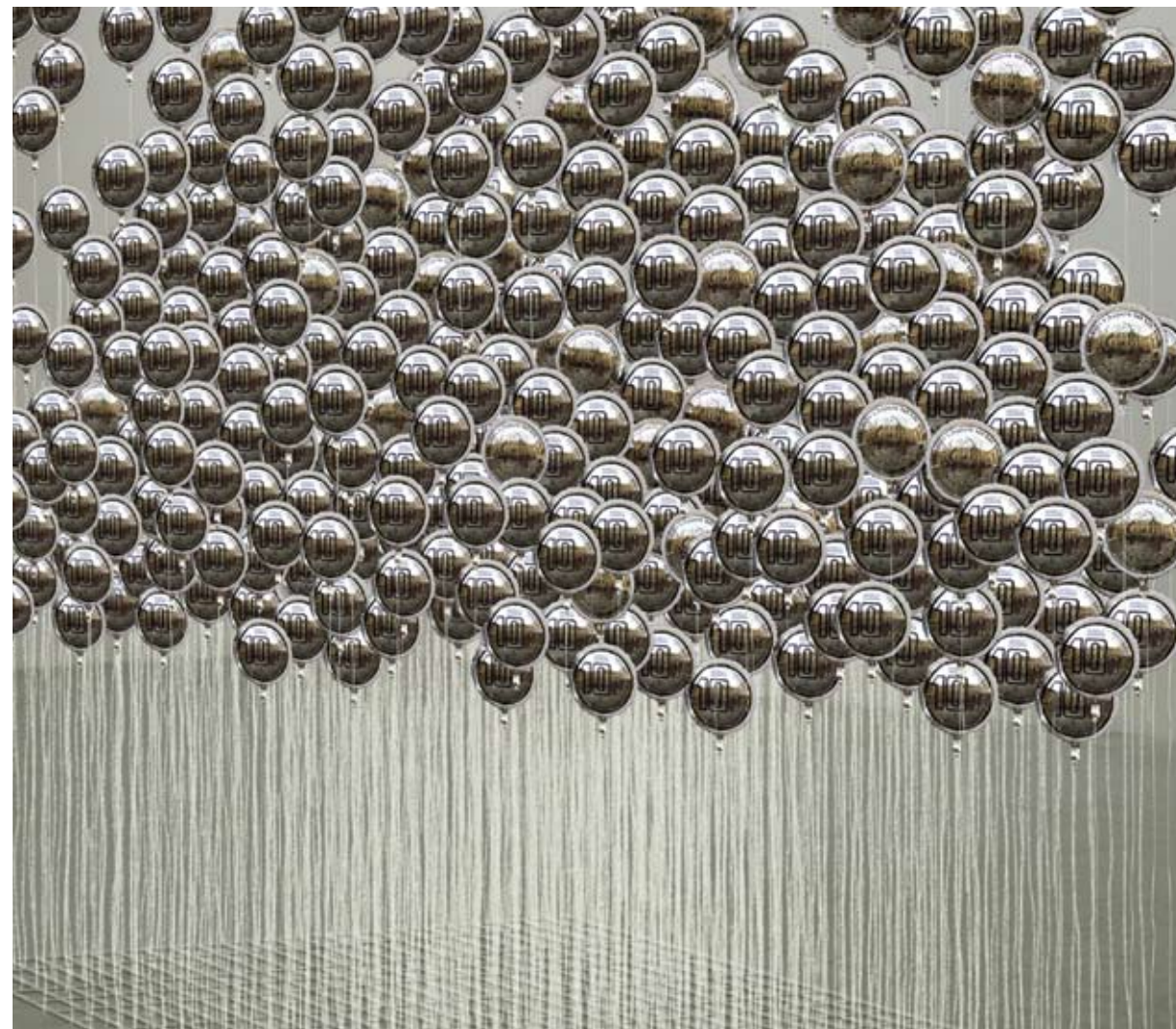
Inflación [Inflation] (2004), by Máximo González, is an installation made out of a thousand



Inflación (2004), de Máximo González, es una instalación de mil globos metálicos que emulan monedas de diez centavos y aluden así a la idea de 'alza'. La 'plata flotante' de González re-codifica las *Nubes de plata* de Andy Warhol, relacionadas con la creación de un espacio perceptivo lúdico. González utiliza en su instalación al menos veinte veces

más globos que Warhol, convirtiéndose en una parodia de la solución al déficit fiscal (que es la causa de la inflación). El déficit es lo contrario de la plusvalía e implica que las deudas exceden los activos; la solución paliativa es la inflación o multiplicación de la moneda —el incremento nominal del dinero, aquí, la proliferación de la plata flotante.

JULIE MEHRETU, *Babel Unleashed*, 2001



Cadáver exquisito II (2005), de Jorge Macchi, captura aspectos de la máquina comunicativa en el capitalismo tardío. En este régimen democrático, liberado del significado, el presente se vuelve transparente —se le conoce como información. La autonomía de la máquina de información es relativa, ya que permite la subordinación de los contenidos semánticos a la lógica del mercado⁷ y es capaz de producir olas de terror psicológico. El collage y el montaje siguen siendo armas poderosas para combatir la subordinación capitalista con el potencial de distanciar, y así, *Cadáver exquisito II*, descabezando los encabezados, crea poesía mediante la repetición y abstracción del lenguaje. Otra arma para combatir la máquina despótica es la psicogeografía, que es el cultivo de la conciencia de las maneras en las que

la vida cotidiana y los espacios urbanos están condicionados y controlados por el capitalismo.⁸ Edgar Orlaineta, psicogéografo-*flâneur*, se inserta en la dinámica de la captura periódica dentro de una estructura destinada a un futuro oscilatorio, en *Estalagmitas* (*Les particules élémentaires*) ¿La técnica de la pieza es la captura periódica o caótica? Oscilando entre la indeterminación y la determinación sin caer en el determinismo, el comportamiento dinámico del captador se caracteriza por sus bifurcaciones (Brooklyn, Manhattan, México), diversos destinos y puntos críticos y por la acumulación de partículas que devienen estalagmitas. La operación de captura se lleva a cabo dentro de un espacio de fases (física ondulatoria)⁹ influido por las fluctuaciones en el ambiente y en las bifurcaciones. La captura de *Estalagmitas* es

metallic balloons. Each balloon emulates a ten peso cent coin, and together they allude to the idea of "rising". The "floating silver" by González re-codes Andy Warhol's Silver Cloud—a piece related to the creation of a playful space for perception. In his installation, González uses at least twenty times more balloons than Warhol did, and his work becomes a parody of one of the solutions given to fiscal deficit (which is the cause of inflation). Deficit is the opposite of surplus value, and it implies that there is more debt than assets. The palliative solution is inflation or the multiplication of currency—the nominal increase of money, represented by the proliferation of floating silver in this piece.

Cadáver exquisito II [Exquisite Corpse II] (2005) by Jorge Macchi captures aspects of the communicative machine in

late capitalism. In this democratic regime liberated of meaning, the present becomes transparent—it is known as information. The autonomy of the information machine is relative, since it allows contents to be subordinated to the logic of the market⁹ and it is able to produce waves of psychological terror. Since collage and montage have a potential for creating distances, they are still powerful weapons to fight capitalist subordination. Beheading headlines, Cadáver exquisito II creates poetry through the repetition and abstraction of language. Another weapon to fight the despotic machine is psychogeography, creating awareness of the ways in which everyday life and urban spaces are conditioned and controlled by capitalism.¹⁰ In his work Estalagmitas (Les particules élémentaires) [Stalagmites (The Elementary Particles)], Edgar

anti-entrópica: crea un patrón que contiene información de baja intensidad (el 'dado' de la pieza es el encuentro azaroso y la acumulación) y oscilaciones caóticas (las estalagmitas crecen por azar, no hay una estructura determinada), generando fenómenos de organización autónoma.

La *biblioteca de Nezahualcōyotl* (2004-2006), de Diego Pérez, es también producto de un proceso acumulativo, pero en este caso recuperando simbólicamente bienes universales: la historia y la literatura, al mismo tiempo que rinde homenaje a un sitio despojado de su capital universal por la colonización, el abandono gubernamental y el estancamiento económico: Ciudad Neza. La *biblioteca* es una colección de libros y fotos alojada en una carreta igual a las que usan los pepenadores de basura a orillas del hoy seco lago de Texcoco

convertido en basurero. El artista compró libros a los revendedores pensando en la biblioteca del rey y poeta Nezahualcōyotl, quemada por los españoles. Así, bienes privados convertidos en desechos, recuperados y revendidos, fueron retransformados en un bien común, un patrimonio, en una biblioteca, apuntando hacia la restitución y reconstrucción de la historia y homenajeando el pasado precolonial de Ciudad Neza.

El video es un arma cada vez más obsoleta, pero puede funcionar todavía como un dispositivo insolente con respecto a la televisión. *Lip Sync* (1969), de Bruce Nauman, y *Almost* (2002), de Aida Ruilova, ponen énfasis en el retraso entre la captura de la imagen y el sonido y su transmisión, haciendo visible la tensión entre el 'ahora' y el 'entonces' por medio el acto de pronunciar las palabras 'al-

Orlaineta, as a psychogeographer-flâneur, inserts himself in the dynamics of periodical capture within a structure directed towards an oscillating future. Is periodical capture the technique of the piece? Or is it chaotic capture? Oscillating between indeterminacy and determination, and avoiding determinism, the dynamical behavior of the capturer is characterized by its bifurcations (Brooklyn, Manhattan, Mexico), by the variety of his destinations, by its critical points, and by the accumulation of particles that become stalagmites.

The capture operation happens within the space of phases (wave theory in physics)¹¹ influenced by fluctuations in the environment and in the bifurcations. The capture of Stalagmites goes against entropy: it creates a pattern that contains low intensity information (what is 'given'

in the piece is the random encounter and the accumulation) and chaotic oscillations (stalagmites grow randomly, they do not have a pre-determined structure), generating autonomous organization phenomena.

La biblioteca de Nezahualcōyotl [*Nezahualcoyotl's Library*] (2004-2006), by Diego Pérez, is also a product of accumulative process, but in this case it is a symbolic recovery of universal goods, of history and literature, while it pays homage to a site that has been deprived of its universal capital by colonization, government neglect, and economical stagnation: *Nezahualcoyotl City. The library is a collection of books and photographs gathered inside a wooden cart like the ones that are used by peddlers on the fringes of the Texcoco Lake, now turned into a garbage dump. Thinking of the*



most' (casi) y *'lip sync'* (sincronía labial). Los performanceros juegan con la supuesta inmediatez hecha posible por la transmisión directa en circuito cerrado. En ambos videos, la recepción de la imagen está desfasada con respecto al sonido y el monitor funciona como un espejo temporalmente dislocado del gesto del artista. En *Almost* da

JULIE MEHRETU, *Babel Unleashed*, 2001



library of the king and poet Nezahualcoyotl—burnt by the Spanish— the artist bought books from re-sellers. Thus, he took private goods that had become waste and then recovered, re-sold, and transformed them into a common good, heritage, a library that points towards the restitution and reconstruction of history and pays

JULIE MEHRETU, *Babel Unleashed*, 2001

homage to Neza City's pre-Columbian past.

Video is an increasingly obsolete weapon, but it still might work as an insolent device in relation to tv. Lip Sync (1969) by Bruce Nauman and Almost (2002) by Aida Ruilova, emphasize the delay between the moment when the image is captured and the time of its

En *Dead Time* (2003), Mircea Cantor se apropió por medio de un video de la actividad cotidiana de trabajadores en otro contexto (taxistas en Tailandia jugando fútbol). El juego de fútbol parece representar la promesa de la abolición de la separación entre el tiempo del trabajo y el juego, la actividad y la pasividad, la autonomía y la subordinación, pero, en este caso, la actividad se concretó en el “tiempo muerto”. El tiempo muerto no es tiempo de esparcimiento sino una apertura entre el tiempo laboral y el tiempo libre. El “tiempo muerto” es completamente ajeno a los países en donde impera la hiperproductividad capitalista, en los que el tiempo libre se convierte en tiempo productivo —el trabajo invade todas las áreas del tiempo privado. La vieja dicotomía entre labor manual y labor intelectual no abarca la

naturaleza del nuevo tipo de actividad productiva en el capitalismo tardío. Se ha dividido en trabajo inmaterial y en trabajo genérico (o de servicio, físico).¹⁰ La labor inmaterial y la labor física coexisten en *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (1999) de Santiago Sierra. Al dejar de plantear el trabajo como un factor definitivo en la vida humana,¹¹ la aparición social de la división de clases se volvió invisible, aunque la diferencia de clases sigue evidentemente existiendo. Un modelo para dar cuenta de ella es la idea de la democracia como un ‘antagonismo’ de intereses en la esfera social.¹² *Línea de 250 cm...* es un índice de lo real de las relaciones económicas y sociales que desafía por encarar (de espaldas) el lujo del exceso —sospechamos que este ‘realismo etnográfico’ es incapaz de crear ‘incomodidad

broadcast, making the tension between ‘now’ and ‘then’ visible through the act of mouth-ing the words ‘almost’ and ‘lip sync’. The performers play with the alleged immediacy allowed by direct transmission in closed circuit. In both videos, the reception of the image is out of sync in relation to sound, and the monitor works as a temporarily dislocated mirror of the artist’s gesture. In Almost it seems that Ruilova’s voice is always about to catch up with the image, while in Lip Sync the sound only matches the image from time to time. Both videos create significance when they produce a difference between the time of emission and the time of reception of the information on the television through a video device.

In Dead Time (2003), Mircea Cantor appropriated the everyday activity of workers in another

context (Thai taxi drivers playing soccer) through a video. The soccer match represents the promise of the abolition of the separation between working time and play, activity and passivity, autonomy and subordination; but, in this case, activity became concrete as “time off”. Time off is not a time for leisure but an opening between working time and leisure time. Time off is completely foreign to countries where capitalist “hyper-productivity” predominates. In those places, leisure time becomes productive time—work invades every area of private time. The old dichotomy between manual and intellectual labor does not include the nature of the new kind of productive activity in late capitalism. It has been divided in immaterial labor and generic labor (or service, physical).¹² Immaterial and physical labor co-exist in

antagónica', más bien crea un 'antagonismo espectacular'.¹³ En términos marxistas, podría ser un intento nostálgico de conectarse con el proletariado, la lucha de clases, por medio del problema de la explotación de la vida desnuda —nostálgico por aquello del fin de las ideologías y de las evidentes limitaciones de la hipótesis comunista, a sabiendas de que el *entrepreneur* no llevará al proletariado a realizar su misión histórica.

El Bureau of Inverse Technology aborda con su *BIT Plane* (1999) la sociedad de vigilancia y de seguridad y la estrategia tecnológica de control características del capitalismo tardío, la tendencia del poder de dominar el espacio por medio de blancos precisados de antemano por medio de las computadoras y de la observación satelital. El control constante por medio del monopolio del aire es más

exacto y efectivo que la bomba nuclear. *BIT Plane* es un avión que espía amenazando atacar en tiempo real las corporaciones más perversas de Silicon Valley: aquellas que hicieron posible la existencia de estos aviones. No espiando, sino mapeando información y hechos que podrían leerse como una teoría conspiratoria, Mark Lombardi utiliza la técnica tradicional del dibujo para crear una imagen con información. Esta imagen deviene una constelación de redes de poder y de conexiones mafiosas. Su *Gerry Bull, Space Reaserch Corporation and Armscor of Pretoria, South Africa* (1999) traza las relaciones transnacionales del proyecto de la Space Research Corporation de Canadá, cuyo producto principal era la modificación de un arma producida en Estados Unidos: la GC-45 Howitzer. La constelación de

Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas [250 cm Line Tattooed on Six Remunerated Persons] (1999) by Santiago Sierra. When labor is no longer thought of as a definitive factor in human life,¹³ the social apparition of class division became invisible, even if class difference obviously still exists. A model to account for it is the idea of democracy as an "antagonism" of interests in the social sphere.¹⁴ Línea de 250 cm... is an index of what is real in social and economic relations, and it challenges the luxury of excess by facing it (backwards)—we suspect that this "ethnographic realism" is unable to create 'discomfort through antagonism' and instead creates a "spectacular antagonism".¹⁵ In Marxist terms, it could be a nostalgic attempt to reconnect with the proletariat, with class struggle, through

the problem of the exploitation of naked life¹⁶—nostalgic because of the end of ideologies and the evident limitations of the communist hypothesis, knowing that the entrepreneur will not lead the proletariat to fulfill its historical mission.

With its *BIT Plane* (1999), the Bureau of Inverse Technology addresses the society of surveillance and security, as well as the technological strategy of control that characterizes late capitalism, the tendency that power has to dominate space by targeting specific goals with the use of computers and satellites. Constant control through the monopoly of aerial space is more exact and effective than the nuclear bomb. *BIT Plane* is a spy airplane that works in real time and threatens to attack the most perverse corporations in Silicon Valley: those that made the existence of airplanes such

as this one possible. It is not by spying, but by mapping information and facts that could be read as a conspiratorial theory, that Mark Lombardi uses the traditional technique of drawing to create an image with information. His Banco Nazionale del Lavoro, Regan, Bush Thatcher and the Arming of Iraq, c. 1979-1990 (fourth version, 1998) tracks the transnational relations that became relevant for the scandal known as the 'Iraq-gate', when it became public that the Atlanta branch of the BNL had sent 5 billion dollars to Saddam Hussein in the 1980's. Digging up the facts from public archives, this drawing traces the hierarchical relations and the money flows between all the parties involved with a system of symbols such



JULIE MEHRETTU, Babel Unleashed, 2001

Lombardi delinea los nexos entre la invasión de Sudáfrica en Angola en 1975, la guerra civil en Angola, el papel de la CIA en ellas y la utilización de esta arma. Como huella de las relaciones dadas en un ámbito local y concreto, *158 globos*, de Moris (2006), traza un mapa no con información sino con algo real: con los restos del ritual cotidiano de un grupo de yonquis de la colonia San Miguel Chapultepec, deviniendo la huella indicial de la realidad de un submundo, una base de códigos propios a esta realidad.

Al traducir en palabras el ritmo visual de una puesta al desnudo, *Striptease*, de Fionna Banner (2003), inscribe el acto, haciendo referencia a obras paradigmáticas, desde *la Novia* en el *Gran Vidrio* (1917) de Marcel Duchamp, hasta *Persona* de Ingmar Bergman (1966) y *Weekend* de Godard (1967).

Por medio del lenguaje inscrito y creando una imagen, el cuerpo femenino se convierte en estas obras en una imagen escurridiza traducida al lenguaje. En el *Striptease* de Banner, en su desnudo traducido en lenguaje gráfico, la inscripción escapa a la objetificación voyeurista del cuerpo femenino por medio de la activación de la virtualidad del imaginario. *Babel Unleashed* (2001), de Julie Mehretu, activa no solamente lo imaginario sino lo real, por medio de la visualización de información y de flujos traducidos en forma orgánica. Mehretu delinea en este cuadro la migración autónoma de los flujos de información, que es también el flujo de identidades y de cuerpos, creando una cartografía del caos del tránsito global.

Se ha caracterizado las prácticas de los artistas-*entrepreneurs* como trabajo inmaterial, el cual

as arrows, dotted lines, and colors; 158 globos [158 Balloons] by Moris (2006), draws a map not with information but with something real: with the remains of the everyday ritual of a group of junkies that live in the neighborhood of San Miguel Chapultepec in Mexico City, becoming the indexical print of the reality of a sub-world, a base of codes that belongs to this reality.

By translating the visual rhythm of a striptease into words, Striptease by Fionna Banner (2003) inscribes the action, and makes a reference to paradigmatic works that range from the Bride in The Large Glass (1917) by Marcel Duchamp, to Persona by Ingmar Bergman (1966) and Weekend by Godard (1967). By inscribing language and creating an image, in this work the female body becomes a slippery image

translated to language. In Banner's Striptease, a nude translated to graphic language, the inscription escapes the voyeuristic objectification of the female body by activating the virtuality of imagination. Babel Unleashed (2001), by Julie Mehretu, activates imagination and reality through the visualization of information and organically translated flows. In this picture, Mehretu develops an exercise in cartography using artistic practices by sketching the autonomous migration of information flows, which is also the flow of identities and bodies.

The practice of artist-entrepreneurs has been characterized as immaterial labor, erasing the distinctions between politics, economy, and communication. Capitalism is democratic and public and, today, it is something we all have

borra la distinción entre lo político, lo económico y la comunicación. El capitalismo es democrático y público, y como régimen es lo común. Aun así, la distribución actual de lo común es inadmisibile —no se trata de distribución sino de la administración diferencial de la desigualdad. El capitalismo también ‘de-cultura’ y ‘des-historiza’, comercializa cualquier cosa que tenga valor de intercambio. Se hace además evidente que sólo al interior del sistema hay regiones de contacto y de guerra. Las obras expuestas en *Las líneas de la mano*, sin embargo, taponan los flujos y mapean la energía de las distintas identidades que asume el capital, remarcando el potencial de la interconectividad capitalista (Edgar Orlaineta, Diego Pérez, Santiago Sierra, Mircea Cantor), rescatando al pasado de la

‘des-historización’ (Diego Pérez), problematizando el ‘vivir en el presente’ del capital (Bruce Nauman, Aida Ruilova, Mircea Cantor, БИТ), delineando nuevas formaciones lingüísticas, visuales o interculturales (Fionna Banner, Julie Mehretu, Jorge Macchi), experimentando con la información, el conocimiento y el archivo (БИТ, Mark Lombardi, Jorge Macchi, Diego Pérez) o haciendo evidente el aparato de vigilancia supraestatal (БИТ, Mark Lombardi). Insertándose y deslizándose entre varias máquinas capitalistas, ‘ocurriendo dentro de’, las obras crean nuevas conexiones que trascienden el proceso de trabajo y reimponen lo político como un proceso de valorización, mas allá de la interpretación, en la producción de diferencia (significancia) y la creación de nuevas conexiones.

in common. Even so, the current distribution of the common is unacceptable—it is not about distribution, but about the differential administration of un-equality. Capitalism also ‘de-culturizes’ and ‘de-historizes’, commercializing anything that has an exchange value. It also becomes evident that the only existing areas of contact and war are to be found inside this system. Nevertheless, the works shown in Las líneas de la mano block the flows and map the energy of the different identities assumed by capital, highlighting the potential of capitalist interconnectivity (Edgar Orlaineta, Diego Pérez, Santiago Sierra, Mircea Cantor), rescuing the past from de-historization (Diego Pérez); problematizing the ‘living in the present’ of capital (Bruce Nauman, Aida Ruilova, Mircea

Cantor, БИТ); sketching out new linguistic, visual or intercultural formations (Fionna Banner, Julie Mehretu, Jorge Macchi); experimenting with information, knowledge and the archive (БИТ, Mark Lombardi, Jorge Macchi, Diego Pérez) or clearly showing the supra-state surveillance apparatus (БИТ, Mark Lombardi). By inserting themselves in different capitalist machines and sliding between them, by ‘occurring within’, these works create new connections that transcend the process of labor and re-impose the political as a process of valuation that goes beyond interpretation in the production of difference (significance) and the creation of new connections.

NOTAS

¹El mercado interno opera dentro de organizaciones compuestas por varios elementos que intercambian servicios entre sí.

²Jean-François Lyotard, "Energumen Capitalism", en Chris Kraus y Sylvère Lotringer (eds.), *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, Nueva York, Semiotext(e), 2001, p. 232.

³Gilles Deleuze y Félix Guattari, *AntiOedipus: Capitalism and Schizophrenia* [1972], prefacio de Michel Foucault, trad. del fr. de Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane, Mineápolis, The University of Minnesota Press, 2001 [ed. esp.: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. del fr. de Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1985].

⁴Julia Kristeva, "The Subject in Process", en Patrick French y Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Londres, Routledge, 1998, pp. 156-160.

⁵Maurizio Lazzaratto, "Art and Immaterial Labor," conferencia en la Tate Gallery en Londres el 19

de enero del 2008, disponible como mp3 en la página de la Tate (de próxima publicación en la revista *Radical Philosophy*).

⁶De la página en red de la casa de joyas: www.tiffany.com.

⁷Deleuze y Guattari, *op. cit.*

⁸Véase Guy Debord, "Introduction to a Critique of Urban Geography", disponible en la red: library.nothingness.org o, en el original en francés, en www.larevuedesressources.org (publicado originalmente como "Introduction à une critique de la géographie urbaine", en *Les Lèvres Nues*, Bruselas, Marcel Mariën éditeur, núm. 6, septiembre de 1955). *Flâneur* significa en francés 'paseante'.

⁹Véase Manuel de Landa, "Non-organic Life", en Jonathan Crary y Sanford Kwinter (eds.), *Zone 6: Incorporations*, Nueva York, Urzone, 1992, pp. 129-167.

¹⁰Maurizio Lazzaratto, "Immaterial Labor", en Michael Hardt y Paolo Virno (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 133-147.

¹¹Véase Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000 [ed. esp.: Imperio, trad. de Mario Eskenazi, Barcelona, Paidós, 2002], y *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Nueva York, Penguin Press, 2004 [ed. esp.: *[Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, Buenos Aires, Debate, 2004].

¹²Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 1985.

¹³En vez de valorar la vida desnuda creando tensiones entre el espectador, los participantes y el contexto, *Línea de 250 cm...* crea un "antagonismo espectacular", ya que el antagonismo que describen Laclau y Mouffe se lleva a cabo en la esfera pública y por medio del diálogo entre las partes antagónicas.

NOTES

¹*The internal market operates within organizations composed by different components that interchange services between them.*

²Jean-François Lyotard, "Energumen Capitalism", in Chris Kraus y Sylvère Lotringer (eds.), *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, New York, Semiotext(e), 2001, p. 232.

³Gilles Deleuze and Félix Guattari, *AntiOedipus: Capitalism and Schizophrenia* [1972], preface by Michel Foucault, translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2001.

⁴Julia Kristeva, "The Subject in Process", in Patrick French and Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, London, Routledge, 1998, pp. 156-160.

⁵Translator's note: here, as in other places in this paper, the author departs from traditional terminology, thus she uses *artículo de consumo instead of mercancía*; i.e. consumer product and not commodity. This kind of ambiguous translations will be noted.

⁶T.N.: la utilidad y el valor agregado del objeto *is translated as* the usefulness and the added value of the object, *instead of* use value and exchange value.

⁷Maurizio Lazzaratto, "Art and Immaterial Labor," conference at the Tate Gallery in London. January, 19th 2008 available as mp3 at the Tate's website (to be published in *Radical Philosophy* magazine).

⁸From Tiffany's website: www.tiffany.com. (<http://www.tiffany.com/Shopping/Category.aspx?cid=298241&mcat=148204>, accessed July 17th, 2008)

⁹Deleuze y Guattari, *op. cit.*

¹⁰See Guy Debord, "Introduction to a Critique of Urban Geography", available on the Internet at: library.nothingness.org or, the French original at www.larevuedesressources.org (originally published as "Introduction à une critique de la géographie urbaine", in *Les Lèvres Nues*, Bruselas, Marcel Mariën ed., Issue 6, September, 1955). In French *Flâneur* means stroller.

¹¹See Manuel de Landa, "Non-organic Life", in Jonathan Crary and Sanford Kwinter (eds.), *Zone 6: Incorporations*, New York, Urzone, 1992, pp. 129-167.

¹²Maurizio Lazzaratto, "Immaterial Labor", in Michael Hardt and Paolo Virno (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 133-147.

¹³See Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, and *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York, Penguin Press, 2004.

¹⁴Chantal Mouffe and Ernesto Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London, Verso, 1985.

¹⁵*Instead of valuing naked life by creating tensions between the audience, the performers, and the context*, *Línea de 250 cm... creates a "spectacular antagonism"*, since the antagonism described by Laclau and Mouffe takes place in the public sphere and through a dialogue between opposing parties.

¹⁶T.N.- Although this term resembles Agamben's bare life, the author uses *vida desnuda* as opposed to *nuda vida*, the difference has been translated. The unorthodox terminology for types of labor in the original has also been respected.

CARTOGRAFÍA DE UNA EXPOSICIÓN

CARTOGRAPHY OF AN EXHIBITION

TATIANA CUEVAS

CARTOGRAFÍA DE UNA EXPOSICIÓN

TATIANA CUEVAS

A LO LARGO DE VARIOS SIGLOS, LOS CARTÓGRAFOS, EXPLORADORES Y TOPOGRAFOS identificaron muy lentamente las señales que podían darles una idea de la forma del mundo que habitaban. Las deducciones de unos —la forma esférica del planeta, por ejemplo— eran puestas en entredicho por otros, sólo para ser recuperadas y aparecer como descubrimientos siglos después. Los exploradores intentaban dibujar las costas que recorrían metro a metro, pero los cálculos de distancia y dirección se distorsionaban por la natural inestabilidad de las aguas, los cielos nublados y la carencia de instrumentos confiables para medir el tiempo. Las odiseas de personajes armados de telescopios, compases, plumas, teodolitos y tablas matemáticas, que lograron —por ejemplo— deducir el grado de imperfección de la mal llamada esfera terrestre, rivalizan con cualquier búsqueda de tesoros imaginada por los escritores de aventuras.

Literalmente paso a paso fue cristalizándose la imagen que hoy tenemos del mundo que habitamos. Actualmente reconocemos como una cara familiar las masas terrestres, las islas, las penínsulas, sin necesidad de nombrarlas: son un bien común.

CARTOGRAPHY OF AN EXHIBITION

TATIANA CUEVAS

FOR SOME CENTURIES, CARTOGRAPHERS, EXPLORERS, AND TOPOGRAPHERS slowly identified the signals that could give them an idea of the shape of the world they lived in. The deductions of some—such as the spherical shape of the planet—were doubted by others only to be recovered and appear as discoveries centuries later. Explorers tried to sketch the coasts they traveled along meter by meter, but their calculations of distance and direction were distorted because of the natural instability of waters, cloudy skies and the lack of trustworthy instruments to measure time. The adventures of these characters armed with telescopes, compasses, plumb lines, theodolites, and mathematical charts—who managed, for instance, to deduce the degree of imperfection of the poorly called terrestrial sphere—rivalled any quest for treasures that adventure story writers could imagine.

The image that we have of the world we live in literally took shape step by step. Today, we recognize terrestrial masses, islands, and peninsulas as we do a familiar face, without the need to name them. They are a common good. Nevertheless, the possibility of virtually traveling through maps that are as detailed as

Sin embargo, la posibilidad de recorrer virtualmente mapas tan detallados como los mismos territorios —la inimaginada consolidación de las ficciones cartográficas de Carroll o Borges¹—, constituidos a partir de la fusión de miles de imágenes satelitales del planeta, ha modificado la percepción de aquellos terrenos comunes al imaginario colectivo. El recorrer países distantes en una misma pantalla con el simple movimiento del cursor, o bien, observar el jardín del vecino al que nunca nos permitió entrar, genera una infinidad de trazos virtuales —tantos como los registrados por la actividad cibernauta de una sola computadora durante el lapso de un solo día—, expandiendo las posibles redes de enlace entre locaciones inesperadas. La relación, esencialmente recíproca entre los territorios, se

desfasa ahora en su heterogeneidad.

La condición de todo intento cartográfico, independientemente del avance tecnológico que lo haga posible, se ve precedida por un principio común: el deseo de localizar —localizarse en— el espacio habitado y transitado, de ubicar a individuos, sociedades y culturas en terrenos determinados y a partir de cuya demarcación es posible establecer relaciones recíprocas con el resto de los territorios conocidos. Más allá de la tecnología empleada, el mapeo es una condición existencial. En este sentido, la abstracción de los territorios y la ciencia que ha surgido de la necesidad de entender sus límites, es en gran parte la sublimación de un sentido elemental de demarcación del espacio personal. Es precisamente a partir de una iniciativa individual —que

the territories themselves (the unimagined consolidation of the cartographical fictions by Carroll or Borges¹); maps made from the fusion of thousands of satellite pictures of the planet, has modified the way in which collective imagination perceives these common territories. Traveling to far-away countries on a single screen with the simple movement of the cursor, or looking into the garden of a neighbor who never allowed us in, generates endless virtual sketches—as many as those registered by the activity of someone who navigates the Internet in a single day—, expanding possible networks that link unexpected locations. The essentially reciprocal relation between the territories is now broken in its heterogeneity.

The common principle that precedes any attempt to map a territory has as its condition— independent of the technological

advances that enable it—the desire to locate (to position oneself in) the space that one inhabits or travels through; as well as a will to locate individuals, societies, and cultures in certain areas; to get to know their boundaries, and to establish the reciprocal relations they have with all of the other known territories. Beyond whatever technology is used to do it, mapping is an existential condition. In this sense, the abstraction of the territories and the science that has come from the need to understand their limits is, to a large extent, the sublimation of an elementary drive to establish the boundaries of personal space. It is precisely from an individual initiative—that then belonged to the group and, later on, to society as a whole—that maps were first drawn and subsequently modified.



luego se convierte en grupal y posteriormente en social— que los mapas son trazados y modificados.

El ejercicio cartográfico se ha extrapolado a todo ámbito imaginable; es en el contexto de los territorios de significación en donde resulta más maleable. Las múltiples entradas y líneas de fuga involucradas en el

posible mapeo de regiones de este tipo —como sucede, por ejemplo, en los territorios significantes que conforman una exposición— suscitan con mayor frecuencia la posibilidad de romper, alterar y adaptar constantemente sus conexiones. Al igual que aquellos exploradores que delineaban costas y fronteras sin contar con el apoyo



The practice of cartography has been extrapolated to every imaginable field, but it is in the context of territories of signification where it becomes more malleable. The multiple entrances and lines of flight involved in the potential mapping of regions of this kind—as it happens, for instance, in the signifying territories that constitute

an exhibition—often give rise to the possibility of continually breaking, altering and adapting their connections. Just as those explorers who traced coasts and boundaries without the aid of complex instruments, spectators confront the possibility of mapping a territory with their individual presence in the exhibition space as a

de complejos instrumentos, el espectador se confronta con la posibilidad de mapear un terreno a partir de su propia presencia en el espacio expositivo, partiendo de una serie de intenciones insinuadas o hechas explícitas por la labor curatorial. En este caso, también, se busca aprovechar una condición existencial activando en el espectador la necesidad de definir su posición en relación con un conjunto de discursos—territorios— dado.

Resulta interesante reflexionar sobre esta condición particular de los territorios de significación en torno a la premisa curatorial que conjuga las múltiples intersecciones planteadas por *Las líneas de la mano*. La inmanente invitación de su título a rastrear conexiones entre los caminos discursivos presentes en la muestra,² así como hacia otros campos posibles que se filtran

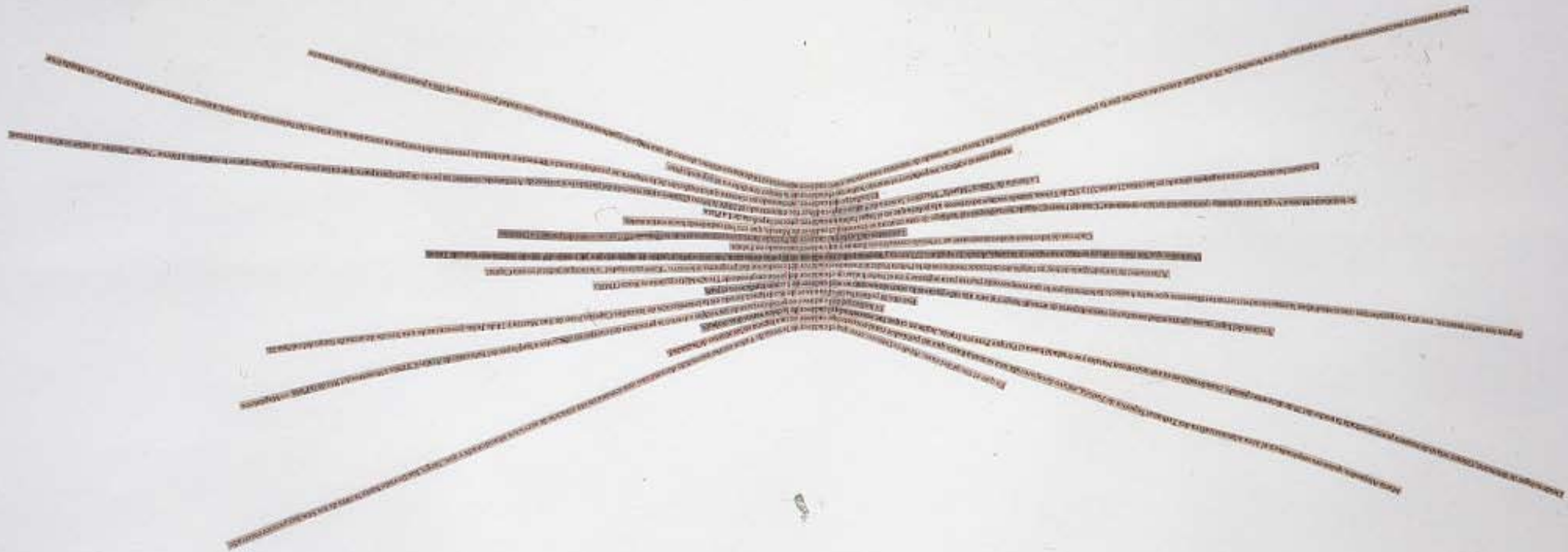
o escapan por sus líneas, amerita dar un paso paralelo a las posibilidades de conjugar estos temas.

A diferencia de un modelo curatorial que entabla relaciones lineales, ya sean cronológicas, estilísticas o temáticas, entre las obras y los discursos contenidos en ellas—de manera similar al ejercicio cartográfico que fue consolidando la imagen de las masas terrestres hoy comunes al imaginario colectivo—, *Las líneas de la mano* reconoce la tendencia natural del arte que corre a contrapelo de aquellas de la territorialidad considerada como ente definitivo. En este sentido, busca activar los significados presentes en una obra de arte observándolos, por decirlo así, como suspendidos en un fluido. La definición de dichos territorios de significación, siendo el arte un ámbito privilegiado

point of departure, as well as a series of intentions that are made explicit, or just hinted at, by curatorial work. In this case, the intention is also using an existential condition to activate the need viewers have to define their individual position in relation to a given set of discourses, or territories.

The peculiar condition of the territories of signification established by the curatorial premise that gathers the multiple intersections put forward by Las líneas de la mano deserves deeper reflection. The invitation, immanent to its title, to trace the connections that may be established between the discursive paths present in the exhibition,² or with other possible fields that filter or escape through its lines, merits walking side by side with the possibilities opened by bringing together all these different topics.

Unlike a curatorial model that establishes chronological, stylistic or thematic linear relations amongst the works and the discourses they contain—and just like the practice of cartography that consolidated the image of the terrestrial masses common to today's collective imagination—Las líneas de la mano acknowledges the natural tendency of art to go against the notion of territoriality as a definitive entity. In this sense, it tries to activate meanings that are present in an artwork by observing them, so to say, as if they were suspended in a fluid. Since art is a privileged area when it comes to instability, the definition of such territories of signification presupposes, first and foremost, understanding these territories as spaces that might be molded after their possible relations and contexts. The potential sketching of these



de inestabilidad, supone ante todo entenderlos como espacios moldeables de acuerdo con posibles interacciones y contextos. El trazo potencial de estas conexiones se asemeja al ejercicio de un mapeo antropológico, en donde la fricción ejercida entre los territorios llega a transformar sus significados.

Ahora bien, el emplazamiento de estos territorios y flujos de significación dentro de un discurso expositivo está sujeto a uno de los peligros que entraña la curaduría, radicado precisamente en su capacidad para asociar obras en diferentes ámbitos de interacción, la cual puede provocar la esclerotización de los significados antes que su potencialización. Este conflicto señala una paradoja esencial de esta prác-

tica: ¿es posible, al crear una cadena de asociaciones entre las obras, respetar la polisemia inherente a cada una de ellas? Las piezas contenidas en una exposición funcionan como puntos significantes que se relacionan en tanto objetos emplazados en un espacio, así como en su papel de entidades discursivas. La creación de esta cadena de asociaciones ciertamente provoca un estrechamiento del significado individual de cada obra en favor de una labor de contextualización que enriquece —o limita, según sea el caso— su interpretación. Los posibles nexos entre las obras en cuestión se definen a medida que se establecen relaciones recíprocas entre los distintos discursos; es entonces que es posible ha-

JULIE MEHRETU, *Babel Unleashed*, 2001

connections resembles the practice of mapping in anthropology, where the friction between territories may transform their meaning.

However, positioning these territories and flows of meaning within the discourse of an exhibition is bound to one of the dangers intrinsic to curatorial practice, one that is precisely located in its ability to associate works in different areas of interaction, which may cause meanings to become rigid and lose their potential. This conflict points at an essential paradox in this practice: when creating a chain of associations between artworks, is it possible to respect the plurality of meanings inherent to each work? The pieces contained in an exhibition work as meaningful points that relate to each other as objects located in a particular space, but also as discursive

entities. Certainly, the creation of this chain of associations causes the narrowing-down of the individual meaning of each piece, while it favors contextualization as something that could make its interpretation richer or more limited, depending on each case. The possible connections between the works we are dealing with become defined as reciprocal relations between the different discourses established by those relations. It is at that point when it becomes possible to speak of mapping territories of signification. When these territories get codified, a direct and proportional relation to the next territory is pointed at, but if there is an ongoing heterogeneous development of possible intersections between de-territorialized flows this correspondence becomes fluctuating.

In the case of the discursive territories of an exhibition, the



blar de un mapeo de territorios de significación. La codificación de dichos territorios busca señalar una relación directa y proporcional con el siguiente territorio registrado, sin embargo, esta correspondencia fluctúa en tanto se prolonga el desarrollo heterogéneo de posibles intersecciones entre flujos desterritorializados.

JULIE MEHRETU, Babel Unleashed, 2001

En el caso de los territorios discursivos de una exposición, la superposición de diversos campos de significación —promovidos por un ejercicio intelectual definido por el curador al asociar un grupo específico de obras, el cual es retomado por el espectador al recorrer la muestra y enfrentarse a ellas, y una estructura

Duda?

Hay manera de conseguir otra imagen como la de la derecha, pero diferente ángulo para esta página. (como la que sale en el listado de obra)

superposition of several areas of signification—the outcome of an intellectual exercise on behalf of the curator (associating a specific group of works within a spatial structure determined by their position in the exhibition room), which is then repeated by an audience that goes through the show and is confronted by it—weaves a world

JULIE MEHRETU, Babel Unleashed, 2001

of associations that enriches the understanding of both parties. The precision in mapping discursive territories is not tied to an idea of progress. Instead, it is tentative in nature, but that does not annul the possibility of constituting a model that incites new explorations. The exercise becomes analogous to those first attempts to sketch

Este texto hay que ponerlo?

Imágenes sugeridas

1.

Tales de Mileto, Mapamundi

2.

The Opte Project, mapa de la actividad de internet en un solo día

espacial, determinada por el posicionamiento de esas obras en la sala de exhibición— teje un mundo de asociaciones que enriquece el entendimiento de unas partes y otras. La precisión del mapeo de territorios discursivos no está atada a una idea de progreso, su naturaleza es tentativa, sin que ello anule la posibilidad de constituir un modelo que incite a nuevas exploraciones. El ejercicio resulta análogo a los primeros intentos de trazar un mapa del mundo, en donde el conocimiento de un grupo de territorios dados demandaba la necesidad de plasmarlos en un plano para hacer explícita su existencia dentro de una relación global. La suposición de poseer un conocimiento absoluto de estos territorios dio lugar

a afirmaciones ahora aparentemente ingenuas y sin embargo representativas del entendimiento de momentos históricos específicos. Las intersecciones territoriales —y en esto coincide el ejercicio del mapeo de territorios geográficos con el de territorios de significación— se construyen paulatinamente, unas sobre otras, en un continuo flujo dentro del cual los modelos anteriores se utilizan —idealmente— sin reiterarse. Es así que el posible ejercicio cartográfico de una exposición no sólo responde a una condición existencial por parte del observador, sino que supone la posibilidad de ser utilizado como punto de partida, evadiendo toda simetría, para futuras interconexiones entre tantos territorios como sea posible.

a map of the world, where the knowledge of a group of given territories demanded the need to capture them in a plane so their existence within a global relation would become explicit. The supposition of owning an absolute knowledge of these territories gave place to affirmations that now seem disingenuous, and yet they represent the understanding of specific historical moments. The territorial intersections—and it is here where the practice of mapping geographical territories coincides with the mapping of signification territories—are built little by little, one on top of the other, in a continuous flow in which the previous models are used, preferably without repeating themselves. Thus, the

possible cartographical exercise carried out by the observer of an exhibition is not just a response to an existential condition, but it also involves the possibility of being used as a point of departure, that avoids any symmetry, and allows for future connections between as many territories as possible.

Este texto hay que ponerlo?

Imágenes sugeridas

1.

Tales de Mileto, Mapamundi

2.

The Opte Project, mapa de la actividad de internet en un solo día

NOTAS

¹Narradas como fantásticas paradojas que definen la realización del mapa más detallado posible como búsqueda obsoleta de antemano:

—¡Y finalmente tuvimos la idea más grandiosa de todas: llegamos a hacer un mapa del campo con la escala de *una milla por una milla*!

—¿Lo han usado muy a menudo? —pregunté.

—¡Aún no lo hemos desplegado nunca! —dijo Mein Herr—. Los granjeros protestaron ¡Dijeron que cubriría todo el campo y que quitaría la luz! De modo que ahora usamos como mapa el propio campo, y le aseguro que da un resultado casi igual de bueno.

(Lewis Carroll, *Sylvia y Bruno (Conclusión)* (1893), Barcelona, Edhasa, 2002, p. 334.)

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia.

Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Cartográficas.

Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.

(Jorge Luis Borges, "Del rigor en la ciencia", en *El hacedor* (1960), Madrid, Alianza Editorial, primera edición revisada en "Biblioteca de Autor", 1997, p. 119.)

²Tales como la estratificación gráfica de la contemporaneidad (Julie Mehretu); la recolección de residuos culturales (Edgar

Orlainera); el rastreo de las señales culturales de grupos marginados (Moris); la reconstrucción en versión lumpen de los componentes del conocimiento occidental por excelencia (Diego Pérez); la especulación financiera (Máximo González); la historia bélica contemporánea (Mark Lombardi); la sociedad de vigilancia (Bureau of Inverse Technology); la corporativización del espacio público (Tom Sachs); los momentos de ocio de la vida laboral (Mircea Cantor), etcétera.

NOTES

¹*Told as fantastical paradoxes, these stories speculate with the idea of the most detailed map that could possibly be made, a futile quest from the start:*

- "We very soon got to six yards to the mile. Then we tried a hundred yards to the mile. And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!"

- "Have you used it much?" I inquired.

- "It has never been spread out, yet," said Mein Herr: "the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well."

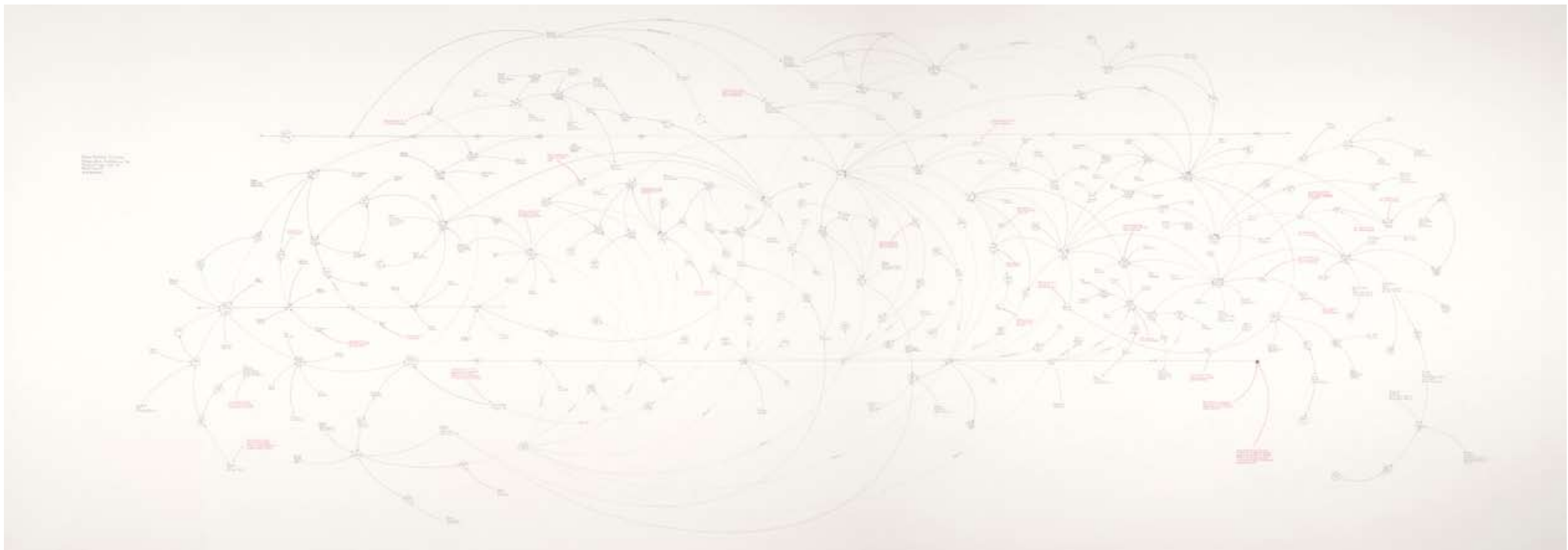
(Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno (Conclusion)* (1893), Barcelona, Edhasa, 2002, p. 334.) English quote from: <http://www.hoboes.com/html/FireBlade/Carroll/Sylvie/Concluded/Chapter11.html>

In that empire, the craft of cartography attained such perfection that the map of a single province covered the space of an entire city and the map of the empire itself an entire province. In the course of time, these extensive maps were found somehow wanting, and so the college of cartographers evolved a map of the empire that was of the same scale as the empire and that coincided with it point for point. Less attentive to the study of cartography, succeeding generations came to judge a map of such magnitude cumbersome, and, not without irreverence, they abandoned it to the rigors of sun and rain. In the western deserts, tattered fragments of the map are still to be found, sheltering an occasional beast or beggar; in the whole nation, no other relic is left of the discipline of cartography.

From *Travels of Praiseworthy Men (1658)* by J. A. Suarez Miranda, Chapter XL, Lérida, 1658.

(Jorge Luis Borges, "Del rigor en la ciencia", in *El hacedor* (1960), Madrid, Alianza Editorial, first revised edition in "Biblioteca de Autor", 1997, p. 119. English quote from: J. L. Borges, *A Universal History of Infamy*, Penguin Books, London, 1975)

²*Such as the graphic stratification of contemporaneity (Julie Mehretu); collecting cultural waste (Edgar Orlainera); tracking cultural signs left behind by marginal groups (Moris); reconstructing the finest components of Western knowledge for the rabble (Diego Pérez); financial speculation (Máximo González); the history of war in the contemporary world (Mark Lombardi); the society of surveillance (Bureau of Inverse Technology); the takeover of public space by corporations (Tom Sachs); the distinction between moments of idleness and working life (Mircea Cantor), and so on.*



JULIE MEHRETU, Babel Unleashed, 2001

CATÁLOGO DE OBRA WORK CATALOGUE

FIONA BANNER

Striptease, 2003
Tinta sobre papel
270 x 160 cm
David Roberts Collections

BUREAU OF INVERSE TECNOLOGY

Bit plane, 1999
Video blanco y Negro
13 min
Cortesía Video Data Bank, EUA

MIRCEA CANTOR

Dead time, 2003
Video de un solo canal
2:23 min (transilvania, Rumania
1977)
Courtesy of the artist and Yvon
Lambert, New York/Paris

MÁXIMO GONZÁLEZ

Inflación, 2004

200 globos metalizados, seri-
grafiados, como monedas de
10 C.
700 x 400 x 400 cm aprox
Col. del artista

MARK LOMBARDI

*Banco Nazionale del Lavoro,
Reagan, Bush, Thatcher, and
the Arming of Iraq, c. 1979-1990
(4th version)*, 1998
Colored pencil and pencil on paper
50 x 120" (127 x 304.8 cm)
MoMA / Gift of
Shirley and Donald Lombardi

JORGE MACCHI

Cadáver exquisito II, 2005
Recortes de periódico sobre
papel
56 x 75 cm
Fundación CIAC A.C.

JULIE MEHRETU

Babel Unleashed, 2001
Ink, acrylic on canvas
152.4 x 213.36 cm
Collection Walker Art Center,
Minneapolis
T.B. Walker Acquisition
Funs, 2001

MORIS

158 globos, 2006
Caucho, silicon, madera y
globos
290 x 200 cm
La colección JUMEX, México

BRUCE NAUMAN

Lyp Sync, 1969
Video blanco y negro
57 min.
Cortesía Video Data Bank, EUA

EDGAR ORLAINETA

Estalagmitas, 2003-2007
303 estalagmitas
Tapas de botellas de agua apiladas
Medidas variables
Col. del artista

DIEGO PÉREZ

La Biblioteca de Nezahualcoyotl
300 libros, fotos encontradas
y carreta
100 x 260 x 188 cm
Col. del artista, Cortesía Galería
de Arte Mexicano / Col. of the
artist, Courtesy of the Galería
de Arte Mexicano

AIDA RUILOVA

Almost, 2002
Video (NSCT)
10 min.
Salon 94

TOM SACHS

Tiffany's revolver, 1998
Cartón, adhesivo térmico y tinta
28 x 20 x 56 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

SANTIAGO SIERRA

*Línea de 250 cm tatuada sobre
6 personas remuneradas*, 1999
Impresión a color
153 x 225 x 5.5 cm
La colección JUMEX, México

porque los otros
crédito si tiene
traducción y
estos no?

CRÉDITOS
CREDITS

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

JIMENA ACOSTA

Curaduría

CLAUDIA BARRÓN APARICIO

Coordinación general

ALEJANDRA LABASTIDA

Coordinación académica

JOEL AGUILAR

BENEDETA MONTEVERDE

LETICIA PARDO

MUSEOGRAFÍA

SALVADOR ÁVILA

ANTONIO BARRUELAS

MARIO HERNÁNDEZ

Instalación de medios
audiovisuales

JULIA MOLINAR DE GRANILLO

IVONNE BAUTISTA PARADA

Enlace de colecciones y
conservación

JUAN CORTÉS REYES

ALFREDO CUEVAS LEDESMA

MANUEL MAGAÑA MUÑOZ

Registro y movimiento de Obra

GABRIELA FONG

NICOLÁS ARMENDARIZ

Procuración de fondos

CARMEN RUIZ

ANA CRISTINA SOL

Comunicación y relaciones
públicas

FRANCISCO DOMÍNGUEZ

EDUARDO LOMAS

Relaciones públicas y
difusión

ANDREA BERNAL

Comunicación gráfica

DELFINO ÁVILA CASTRO, RAÚL

CHÁVEZ MIRANDA, AGUSTÍN GÓMEZ

TORRES, CARLOS ALBERTO MOGUEL

GRAJALES, ALBERTO VILLARRUEL

PALMA

Montaje

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

DR. JOSÉ NARRO ROBLES

Rector

DR. SERGIO M. ALCOCER MARTÍNEZ

DE CASTRO

Secretario General • *General
Secretary*

MTRO. JUAN JOSÉ PÉREZ

CASTAÑEDA

Secretario Administrativo •
Administrative Secretary

DRA. ROSAURA RUIZ GUTIÉRREZ

Secretaria de Desarrollo
Institucional • *Institutional
Development Secretary*

LIC. LUIS RAÚL GONZÁLEZ PÉREZ

Abogado General • *General
Lawyer*

ING. JOSÉ MANUEL

COVARRUBIAS SOLÍS

Tesorero • *Treasurer*

MTRO. SEALTIEL ALATRISTE

Coordinador de Difusión
Cultural • *Cultural Diffusion
Coordinator*

Mtra. Graciela de la Torre

Directora General de Artes
Visuales • *Visual Arts
General Director*



AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENT

La Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Coordinación de Difusión Cultural y del Museo Universitario Arte Contemporáneo, expresa su profundo reconocimiento a las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición.

Marcia Acita, Viviana Aguirre, Xochitl Aguirre, Camila Arroyo, Juan Pablo Arroyo, Jose Luis Barrios, Fiona Banner, Michel Blancsubé, Mircea Cantor, Alejandro Castro, Ingrid Chu, Rebecca Cleman, Kathy Curry, Jimena de Gortari, Olivier Debroise (†), Cecilia Delgado Masse, Rafael Doctor Roncero, Koré Escobar, Renata Fenton, Alejandro García Aguinaco, Emiliano Godoy, Máximo González, Kathy Halbreich, Anna Gray, Kate Green, Enrique Jezik, Molly Klais, Eugenio López, Jorge Macchi, Mauricio Marín, Dale McFarland, Abaseh Mirvalli, Jorge Alberto Montejano, Joanna Montoya, Moris, Edgar Orlaineta, Diego Pérez, Carole Queyrie, Yasmit Raymond, Kate Rich, David Roberts, Ma. Eugenia Romero Sotelo, Mariana Pérez Amor, Aida Ruilova, Tom Sachs, Rafael Sámano Róo, Guillermo Santamarina, Charlotte Schepke, Jeremy Shockley, Santiago Sierra, Patricia Sloane, Fabienne Stephan, Ángeles Trejo Román, Olga Viso
• Fomento Educativo A.C., Frith Street Gallery, Fundación CIAC, A.C., La Colección Jumex, Galería de Arte Mexicano, Museum of Modern Art, Salon 94, Video Data Bank, Walker Art Center, Yvon Lambert Gallery

JULIE MEHRETU, Babel Unleashed, 2001



Las líneas de la mano catálogo de la exposición del mismo nombre, editado por el Museo Universitario Arte Contemporáneo se terminó de imprimir en los talleres de Gráfica Creatividad y Diseño s.a. de c.v., Plutarco Elías Calles, No. 1321, Colonia Miravalle, c.p. 03580, México, D.F. Se tiraron 1000 ejemplares, en (tipo de papel y gramaje). Se utilizaron en la composición tipos Helvetica T1 de 8, 8.5, 10, 14 y 72 puntos.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de
(nombre del colaborador)
