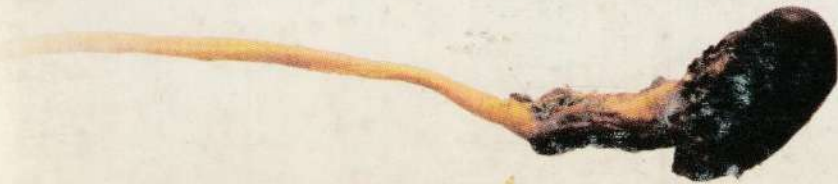
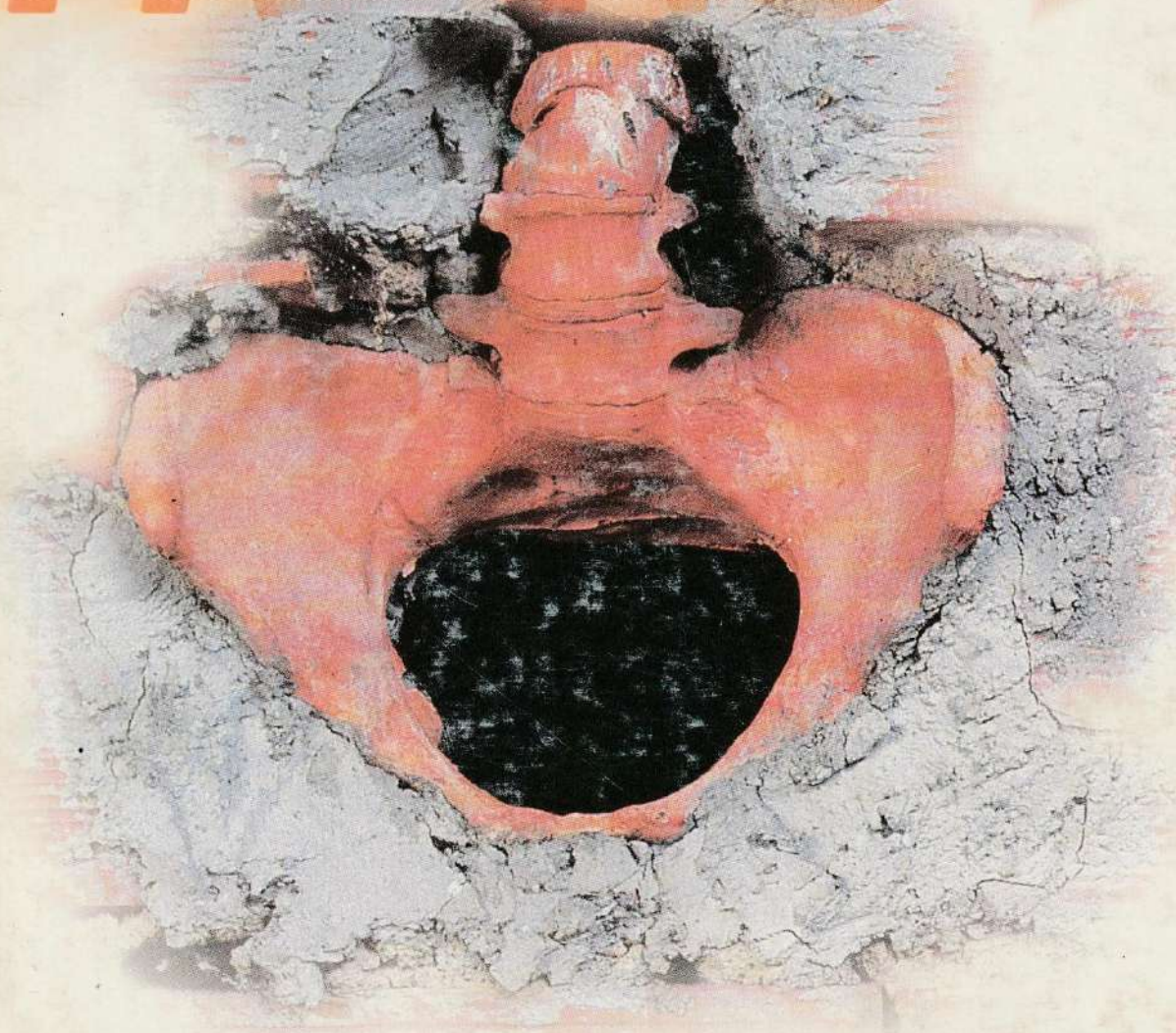


TRANS >











don't surf, plunge in!

NO NAVEGES, SUMERGETE

TRANS> arts.cultures.media
<http://www.echonyc.com/~TRANS>

Editorial Director *Directora Editorial*
Sandra Antelo-Suarez

Senior Editors *Editores Ejecutivos*
Carlos Basualdo
Barry Schwabsky

Development Dpt *Dpto. de Desarrollo*

Associate Director *Sub Directora*
Elizabeth Fiore

Art Director *Director de Arte*
Klaus Kempenaars

Assistant Designer *Diseñador Asistente*
Stefan Hengst

Advisor *Consejero*
Thomas McEvilly

Web Site Manager
Administrador del espacio en la Red
Matias Jaramillo

Web Site Server *Servicio en la Red*
ECHO Communications, New York

World Wide Web Address
Dirección en la Red Mundial
<http://www.echonyc.com/~TRANS>

Assistants *Asistentes*
Monika Bravo
Michèle Faguet
Luisa Lagos
Daniela Lovera

Interns *Practicantes*
Mariana Navarro
Santiago Saiegh

Translators *Traductores*
Reinaldo Laddaga
Nicolás Guagnini
Carolina Ponce de León
Christian Viveros

Advisory Board *Cuerpo Consultivo*
Jimmy Belilty
Jorge Helft
David Ross
Isabella Prata

Benefactors *Benefactores*
ING Barings
Vega del Rey
Grupo Santo Domingo

Friends of TRANS > *Amigos de TRANS* >
Barbara Duncan
Rosa de la Cruz
Billy Wightman

PASSIM, inc.
109 West 17th Street, 3rd Floor,
New York, NY 10011, USA
Phone 212.929.0226
Fax 212.924.6779
Email TRANS@echonyc.com

Vol. 1, Issue 2, 1996 *Vol. 1, Número 2, 1996*
ISBN: 1-888209-C1-1
©1996 Passim, inc.

TRANS > arts.cultures.media is a multilingual magazine with an on-line and printed versions published three times per year by PASSIM, inc. a not-for-profit organization. © 1996. All rights reserved. No part of this magazine may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, including electronic, mechanical, photocopying of microfilming recording, of otherwise (except that copying permitted by Sections 107 and 108 of the U.S. Copyright Law and except by reviewers for the public press) without written permission from the Publisher, PASSIM, inc. Unsolicited material cannot be returned, though all correspondence receives attention. The content is responsibility of the authors.

TRANS > arts.cultures.media es una revista multilingüe con versiones impresa y electrónica publicada tres veces por año por PASSIM, inc., una organización sin fines de lucro. ©1996. Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta revista puede ser reproducida, almacenada en archivos electrónicos, o transmitida en forma alguna ni por ningún medio, incluyendo los electrónicos, mecánicos, fotocopias o micro-películas (a excepción del copiado autorizado por las Secciones 107 y 108 de la ley de Derecho de Autor de los Estados Unidos y del llevado a cabo por los reseñadores para la prensa pública) sin previo permiso escrito de Passim, inc. El material que no sea solicitado puede llegar a no ser retornado, pese a lo que toda la correspondencia recibida ser debidamente considerada. El contenido de los artículos es absoluta responsabilidad de los autores.

Salina Press, Inc.
112 Fairgrounds Drive, P.O. Box 60
Manlius, NY 13104
Printed in the U.S.A.

Cover photo *Fotografía de la cubierta*
Meyer Vaisman. *The Traveling Bean.*
Meyer Vaisman. *El Frijol Viajero.*

Photo credits *Créditos Fotográficos*

Web Site cover *Cubierta del espacio en la Red*
Maxine Henrison©
TRANS ambient, the launch of *TRANS* >
Nov. 4th, 1995, The Kitchen, NYC.

TRANS ambient, el lanzamiento de *TRANS* >
4 de Nov., 1995, The Kitchen, Nueva York.

Tatsuya Utsumi© (photo of/foto de Caracas)

All bean photographs *Fotografías del frijol*
Mariana Navarro

Meyer Vaisman La Oficina photos by:
Javier Diaz and Ernesto Valladares

Distribution *Distribución*

United States, Canada and Europe
D.A.P. (Distributed Art Publishers)
636 Broadway, Rm. 1208
New York, N.Y. 10012
Phone 1.800.338.2665
Fax 212.673.2887

United States and Mexico
Pedro Alonzo
3108 Houston Avenue
Houston, Texas 77009
Phone/Fax 713.861.2272

Brazil
New Way Lida
Rua Fábila, 399- Vila Romana
05051-030 São Paulo, Brazil

Colombia
Oma Libros
Carrera 15 # 82-58
Bogotá, Colombia

Venezuela
Jesús Fuenmayor
Fidentia
Blvd. de Sabana Grande
Edificio Mercantil Piso 5 Of. 5A
Caracas, Venezuela
Phone 58.2.762.4877

Argentina
Publicaciones Ruth Benzacar
Florida 1000
1005 Buenos Aires, Argentina
Phone 54.1.313.8480
Fax 54.1.313.1028

Subscriptions to TRANS >
are available by post, fax or phone.
1 year, 3 issues, US\$40.00 USA,
add US\$ 15 for foreign postage.

Las subscripciones para TRANS >
pueden obtenerse por carta, fax o teléfono.
1 año, 3 números, US\$ 40 en USA,
15 US\$ adicionales para envíos al extranjero.

Please call 212.929.0226 or fax 212.924.6779 with credit card details, or post a check to 'Subscriptions,' PASSIM, inc. 109 W 17th St, New York, N.Y. 10011. Unless otherwise requested, your subscription will begin from the current issue. Please allow up to eight weeks for delivery.

Por favor llame por teléfono al 212-929-0226 o faxé al 212-924-6779 con la información acerca de su tarjeta de crédito a 'Subscripciones', PASSIM, inc. 109 W 17th St, New York, NY 10011. Su subscripción dará comienzo a partir del número más reciente. Su primer ejemplar le será enviado en el transcurso de las ocho semanas siguientes a su pedido.

Passim, inc. is a not-for-profit organization founded in 1993 to promote understanding and exchange among the many cultures of the Americas. Its goal is to provide an open forum for investigating those cultures and the contexts in which they are produced and redefined.

The first of the projects through which *Passim, inc.* will promote this goal is **TRANS > arts.cultures.media**, both in its printed and electronic forms.

This second issue of **TRANS >** has been made possible thanks to the generous support of the following institutions and individuals:

Jimmy and Leonora Belilty, Caracas; Brondesbury Holdings, Ltd; Carlos y Rosa de la Cruz, Miami; Barbara Duncan, New York; ING Barings; Daniel Levinas, Maryland; Mexicana Airlines, New York; Salomon Mishaan, Caracas; Steve Mishaan, Caracas; Paragon Imaging Group, New York; Latino Net, Grupo Santo Domingo, Bogotá; Vega del Rey, Mexico; Billy and Carmiña Wightman, Bogotá; Anonymous Sponsors and all of the galleries that kindly lend us their support with advertisement.

Many thanks to: Lilian and Jorge Antelo, Corina Crosetti, Jane Lombard, David Maupin, Pablo del Val, Clarisa Ruiz, our small and dedicated staff and our contributors.

Passim, inc. es una organización sin fines de lucro fundada en 1993 para promover el entendimiento y el intercambio entre las diversas culturas de las Américas. Su objetivo es suministrar un foro abierto para la investigación de dichas culturas y los contextos en los que son producidas y redefinidas.

El primero de los proyectos a través de los cuales *Passim, inc.* intenta alcanzar sus objetivos es **TRANS > arts.cultures.media**, en sus dos versiones, impresa y electrónica.

La publicación de este segundo número de **TRANS >** ha sido posible gracias al generoso apoyo de los siguientes individuos e instituciones:

Jimmy y Leonora Belilty, Caracas; Brondesbury Holdings, Ltd; Carlos y Rosa de la Cruz, Miami; Barbara Duncan, Nueva York; ING Barings; Daniel Levinas, Maryland; Mexicana Airlines, Nueva York; Salomon Mishaan, Caracas; Steve Mishaan, Caracas; Paragon Imaging Group, Nueva York; Latino Net, Grupo Santo Domingo, Bogotá; Vega del Rey, Mexico; Billy and Carmiña Wightman, Bogotá; Patrocinadores Anónimos; y todas las galerías que tan amablemente nos han proporcionado su apoyo por medio de los anuncios.

Muchas gracias a: Lilian y Jorge Antelo, Corina Crosetti, Jane Lombard, David Maupin, Pablo del Val, Clarisa Ruiz, a nuestro pequeño y dedicado equipo y a nuestros colaboradores.

1) Project Sites *Proyecciones*

Critical Trance <i>Trance Crítico</i> Schmoozing and Slamming <i>Chismorreando y Codeándose</i> Guta de Sueño <i>Sleeping Cure</i>	Joshua Decter Carlos Basualdo	10 18
Language Barriers <i>Las Barreras del Lenguaje</i> Long After Babel <i>Mucho Después de Babel</i>	Lois Nesbitt	25
La Oficina Marina Abramovic Meyer Vaisman		33 65

2) Telesymposia *Telesimposio*

Cities of the Americas in the Information Age <i>Las Ciudades de las Américas en la Era de la Información</i> Moderator <i>Moderador</i> Victoria Benatar Urban Panelists <i>Panelistas</i> Thomas Angotti, Christine Boyer, and y Saskia Sassen/Arturo Sánchez Guests <i>Invitados</i> Geoffrey Fox, Richard Jageroli, Alfredo Jaar, and y Susana Torre		41
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	----

3) Overviews, Views and Reviews *Visto, Revisto y Escrito*

Essays <i>Ensayos</i> A State of Art: The Work of Lygia Clark <i>Un Estado de Arte: A obra de Lygia Clark</i>	Suely Rebrink	73
Studio Visit: <i>Visita de Taller</i> Pablo Siquier Kristin Oppenheim Kerry James Marshall Echo José Antonio Hernández-Díez	Lydia Donn Barry Schwabak Brynne Huxon Laura Hightman Jenils Fuenmayor	83 87 93 98 105
Reviews <i>Reseñas</i> 1965-1975: Reconsidering Romance <i>Romance Reconsiderado</i> Split Ideologies <i>Ideologías Intermedias</i>	Susan Kandel Charles Ruas	116 117
Mad to be Saved: <i>Locos por Salvarse</i>	Daniel Pinchbeck	125
The Party of the Institutionalized Revolution <i>El Partido de la Revolución Institucionalizada</i>	Yoliel Justitman	128
Double Check Dan Flavin: Specifying light <i>Dan Flavin: Especificando luz</i>	William Wilson	131
One x One <i>Abid y One</i> Mirror Mirror... <i>Espajo Espajo...</i> Intertexto(1) J.L. (2) <i>Intertexto(1) J.L. (2)</i>	AA Bronson Adriano Padua	134 140

Artists Pages Páginas de artista

Cildo Meireles

Estética como Ética/Ética como Estética, 1996 (*Aesthetics as Ethics, Ethics as Aesthetics*, 1996)
Rio de Janeiro, Saturday 10 and Sunday 11, February, 1996. Macabre Exhibition
Looking like the work of a mad artist, five grotesquely balanced bodies were found in the *favela*...

7

José Gabriel Fernandez

Cross Section from *Que Muero Porque no Muero* (That I'm Dying Because I Don't), 1996
Sección Transversal de *Que Muero Porque no Muero*, 1996

24

Diana López

Las corbatas de mi pápa, de la serie *Las fotos de Franklyn*, 1995
Fotografía por encargo, blanco y negro sobre papel
Reproducción fotográfica Lisbeth Salas
My Father's Ties, from the series *Franklyn's Pictures*, 1995,
commissioned photography, black and white.
Photo Lisbeth Salas.

32

Aziz & Cucher

Ozymandias, 1996

81

Julia Scher

American Fibroid, 1996 (*Fibroide Norteamericano*, 1996)

82

Eugenio Dittborn

Untitled, 1996. *Sin Título*, 1996.

110

Sigfredo Chacón

Pura Pintura Abstracta Dálmata Dálmata, 1995,
collage, acrílico sobre tela y perros dálmatas.
Fotografía Ernesto Valladares
Sheer Abstract Painting Dalmatian Dalmatian, 1995,
collage, acrylic on canvas and Dalmatian dogs.
Photo Ernesto Valladares.

115

Alfredo Ramirez

Registros, 1995, Talco, plástico y cinta adhesiva
Fotografía Ernesto Valladares
Record, 1995, talc, plastic and tape.
Photo Ernesto Valladares.

124

Ilya Kabakov

On the Roof, 1996 (*En el Tejado*, 1996)

132

Guillermo Kuitca

Untitled, 1996, mixed media
Sin Título, 1996, técnica mixta

133

The Artists Pages have been generously sponsored by
Jimmy Belilty, Salomon Mishaan, Steve Mishaan y Espacio 204, Caracas.
Las Páginas de Artista han sido generosamente patrocinadas por
Jimmy Belilty, Salomon Mishaan, Steve Mishaan and Espacio, 204, Caracas.

Las Páginas de Artista de Aziz & Cucher, José Gabriel Fernández, Sigfredo Chacón, Diana Lopez y Alfredo Chacón
han sido curadas y coordinadas desde Caracas por Jesús Fuenmayor y Miguel Miguel.
The Artists Pages by Aziz & Cucher, José Gabriel Fernández, Sigfredo Chacón, Diana Lopez and Alfredo Ramirez
have been curated and coordinated from Caracas by Jesús Fuenmayor and Miguel Miguel.

Marina Abramovic was born in Belgrade, ex-Yugoslavia. She divides her time between Amsterdam, Berlin and Paris. She is represented in New York by Sean Kelly. **Thomas Angotti** is an Urban Planner and Associate Professor in the Department of City & Regional Planning at Pratt Institute in Brooklyn, New York. His most recent book is *Metropolis 2000: Planning, Poverty & Politics* (1993). **Victoria Benatar Urban** is an architect and urban designer. She teaches at Columbia University and at Parsons School of Design. **M. Christine Boyer** is William R. Kenan Jr. Professor of Architecture at Princeton University. Among her publications are *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments* (1994). **AA Bronson** is the surviving member of the artists' group General Idea, who lived and worked together for twenty-seven years. His partners Felix Partz and Jorge Zontal both died of AIDS-related causes in 1994. AA Currently lives and works in Toronto, Canada, where he is assembling The General Idea Ar©hives. **Joshua Decter** is a New York-based critic and curator, and a regular contributor to *Artforum*, *Flash Art*, *Purple Prose* and other publications. **Lydia Dona** is an artist based in New York. She shows with L.A. Louver Gallery in Los Angeles, Galerie des Archives in Paris and Galerie Nächst St. Stephan in Vienna. **Geoffrey Fox** is the author of *Hispanic Nation: Culture, Politics, and the Constructing of Identity* (1996), and of 5 previous books on Latin America. He currently teaches Labor Studies at Wayne State University. **Jesús Fuenmayor** is an art critic and curator based in Caracas, Venezuela. He recently curated *Fourth Wall* at the Museo Jacobo Borges in Caracas. **Kathryn Hixson** is an art critic based in Chicago. She is an Associate Editor at the *New Art Examiner*. **Laura Hoptman** is Assistant Curator at the Drawing Department at MoMA, New York, where she recently curated an exhibition called *Drawing on Chance*. **Richard Ingersoll** is the editor of *Design Book Review* and teaches architectural history at Rice University. His latest books include *Le Corbusier: A Marriage of Contours* (1989), and *Streets: Critical Perspectives on Public Space* (1994). **Alfredo Jaar** is a frustrated architect and filmmaker from Chile making art in New York. **Yishai Jusidman** is a painter and part-time critic living in Mexico City. **Susan Kandel** is an art historian and critic based in Los Angeles. She is the U.S. Editor of *Art + Text* and writes a regular review column for *The Los Angeles Times*. **Lisette Lagnado*** is a journalist and curator based in Sao Paulo. Among her publications are *Leonilson - são tantas as verdades* (1995) and *Conversações com Iberê Camargo* (1994). **Lois Nesbitt** is an artist and writer living in New York. Her writings have appeared in *Artforum* and *The New York Times*. **Adriano Pedrosa** is an artist and writer who divides his time between Rio de Janeiro and Los Angeles. He is a regular contributor to *Artforum*, *Frieze*, and *Poliester*. **Daniel Pinchbeck's** articles have appeared in *The New York Times Magazine*, *Esquire*, *ArtNews*, and elsewhere. **Suely Rolnick** is a psychoanalyst, Professor at PUC/SP. She is the author of *Sentimental Cartography. Contemporary Transformations of Desire* (1989) and - co-authored with Félix Guattari - *Micropolitics. Cartographies of Desire* (1978). **Arturo Ignacio Sanchez** is Professor of Urban and Regional Planning at Universidad de Bogotá in Colombia. **Saskia Sassen** is Professor of Urban Planning at Columbia University. She is the author of *The Global City: New York, London, Tokyo* (1991), and *Cities in a World Economy* (1994). **Sonia Salztein-Golberg*** is a critic and curator based in Sao Paulo. She is a Professor of Art History at USP. **Susana Torre** is an architect, urban designer and educator. She is the former Director of Cranbrook Academy of Art and co-editor, with Zeynep Celik, of a forthcoming book on the relationship between urban settings and social actions in the production of public space. **Meyer Vaisman** was born in Caracas in 1964. He was co-director of International With Monument Gallery. His work has been exhibited by Leo Castelli, Sonnabend, Jablonka, Jay Gorney, Templon and 303 Gallery. The last time that **William Wilson** wrote on Dan Flavin was in *Art News*, 1970, in an article titled "Fiat Lux". He has recently published essays on Eva Hesse, Rebecca Horn and Mel Bochner. **Marina Abramovic** nació en Belgrado, ex-Yugoslavia. Divide su tiempo entre las ciudades de Amsterdam, Berlin y París. En Nueva York su trabajo es representado por la Galería Sean Kelly. **Thomas Angotti** es un urbanista y Profesor Asociado en el Departamento de Planeamiento Urbano y Regional del Instituto Pratt de Brooklyn, Nueva York. Su libro más reciente es *Metropolis 2000: Planeamiento, Pobreza y Políticas* (1993). **Victoria Benatar Urban** es una arquitecta y urbanista. Enseña en la Universidad de Columbia y en Parsons School of Design. **M. Christine Boyer** es Profesora de Arquitectura William R. Kenan Jr. en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton. Entre sus publicaciones se encuentran: *La Ciudad de la Memoria Colectiva: Su Imagineria Histórica y Entretenimientos Arquitectónicos* (1994) y *Modales de Manhattan: Arquitectura y Estilo* (1984). **AA Bronson** es el miembro sobreviviente del grupo General Idea, cuyos integrantes vivieron y trabajaron juntos durante veintisiete años. Sus compañeros Felix Partz y Jorge Zontal murieron de Sida en 1994. AA vive y trabaja actualmente en Toronto, Canadá, donde se encuentra organizando los Ar©hivos de General Idea. **Joshua Decter** es un crítico de arte y curador que reside en Nueva York. Colabora regularmente con *Artforum*, *Flash Art*, *Purple Prose* y otras publicaciones. **Lydia Dona** es una artista que vive en Nueva York. Su trabajo es exhibido por las galerías L.A. Louver en Los Ángeles, Galerie des Archives en París y Galerie Nächst St. Stephan en Viena. **Geoffrey Fox** es el autor de *Nación Hispana: Cultura, Políticas y la Construcción de la Identidad* (1996) y de otros cinco libros anteriores sobre América Latina. Actualmente enseña Labor Studies en la Universidad Estatal Wayne. **Jesús Fuenmayor** es un curador y crítico de arte que reside en Caracas, Venezuela. Recientemente curó la exhibición *Cuarta Pared* en el Museo Jacobo Borges de Caracas. **Kathryn Hixson** es una crítica de arte que reside en Chicago. Es Editora Asociada del *New Art Examiner* y contribuye regularmente con *Flash Art*. Enseña en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago. **Laura Hoptman** es Asistente Curatorial en el Departamento de Dibujo de MoMA, Nueva York, donde curó recientemente la exhibición *Dibujo sobre el Azar*. Anteriormente se desempeñó como Curadora en el Museo del Bronx. **Richard Ingersoll** es el editor de *Design Book Review* y enseña historia de la arquitectura en la Universidad de Rice. Entre sus libros más recientes se cuentan *Le Corbusier: Un Matrimonio de Contornos* (1989) y *Calles: Perspectivas Críticas sobre el Espacio Público* (1994), co-editado con Diane Favro y Zeynep Celik. **Alfredo Jaar** es un arquitecto y cineasta frustrado de Chile que hace arte en Nueva York. **Yishai Jusidman** es un pintor y crítico de arte que reside en Ciudad de México. **Susan Kandel** es una historiadora de arte y crítica que reside en Los Angeles. Es la Editora estadounidense de *Art + Text* y escribe una columna de reseñas para *The Los Angeles Times*. **Lisette Lagnado*** es una periodista y curadora que vive en San Pablo. Entre sus publicaciones se cuentan: *Leonilson - são tantas as verdades* (1995) y *Conversações com Iberê Camargo* (1994). **Lois Nesbitt** es una artista y escritora que vive en Nueva York. Sus textos han aparecido en *Artforum*, *The New York Times* y en varias otras publicaciones y catálogos. **Adriano Pedrosa** es un artista y escritor que divide su tiempo entre las ciudades de Rio de Janeiro y Los Angeles. Colabora con las revistas *Artforum*, *Frieze* y *Poliester*. Los artículos de **Daniel Pinchbeck** han sido publicados en *The New York Times Magazine*, *Esquire*, *ArtNews* y en varios otros lados. Es uno de los editores fundadores de *Open City*, una revista de arte y literatura. **Suely Rolnick** é psicanalista, Professora Titular da PUC/SP. Autora dos livros *Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo* (1989) e, em co-autoria com Félix Guattari, de *Micropolítica. Cartografias do Desejo* (1987). **Sonia Salztein-Golberg*** es una crítica de arte y curadora que vive en San Pablo. Es profesora de Historia del Arte en la USP. **Arturo Ignacio Sanchez** es Profesor de Planeamiento Urbano y Regional en la Universidad de Bogotá, en Colombia. **Saskia Sassen** es Profesora de Planeamiento Urbano en la Universidad de Columbia. Es la autora de *La Ciudad Global: Nueva York, Londres, Tokio* (1991) y de *Ciudades en una Economía Global* (1994). Su nuevo libro, *Gobernando una Economía Global* será publicado por Columbia University Press en 1996. **Susana Torre** es una arquitecta, urbanista y pedagoga. Se desempeñó como Directora de la Cranbrook Academy of Art y es co-editora, con Zeynep Celik, de un libro próximo a publicarse sobre las relaciones entre las localidades urbanas y las acciones sociales en la producción del espacio público. **Meyer Vaisman** nació en Caracas en 1960. Fue Co-director de la Galería Internacional With Monument en Nueva York. Su obra ha sido exhibida por las galerías Leo Castelli, Sonnabend, Jablonka, Jay Gorney, Templon y 303. **William S. Wilson** escribió acerca de Dan Flavin por última vez en "Fiat Lux", *Art News*, 1970. Ha publicado recientemente ensayos sobre Eva Hesse, Rebecca Horn y Mel Bochner. * Lagnado and Salztein-Golberg were contributors for the first issue of TRANS>. Lagnado y Salztein-Golberg han colaborado con el primer número de TRANS>.

De manhã um tremendo calor e à noite muita chuva para aliviar a temperatura e inundar a cidade, transformando os buracos do prebitto em perigosas piscinas.

Preço deste exemplar (capital e interior)

R\$ 0,30

A Notícia

Rio de Janeiro, sábado, 10, e domingo, 11 de fevereiro de 1996. Ano 10

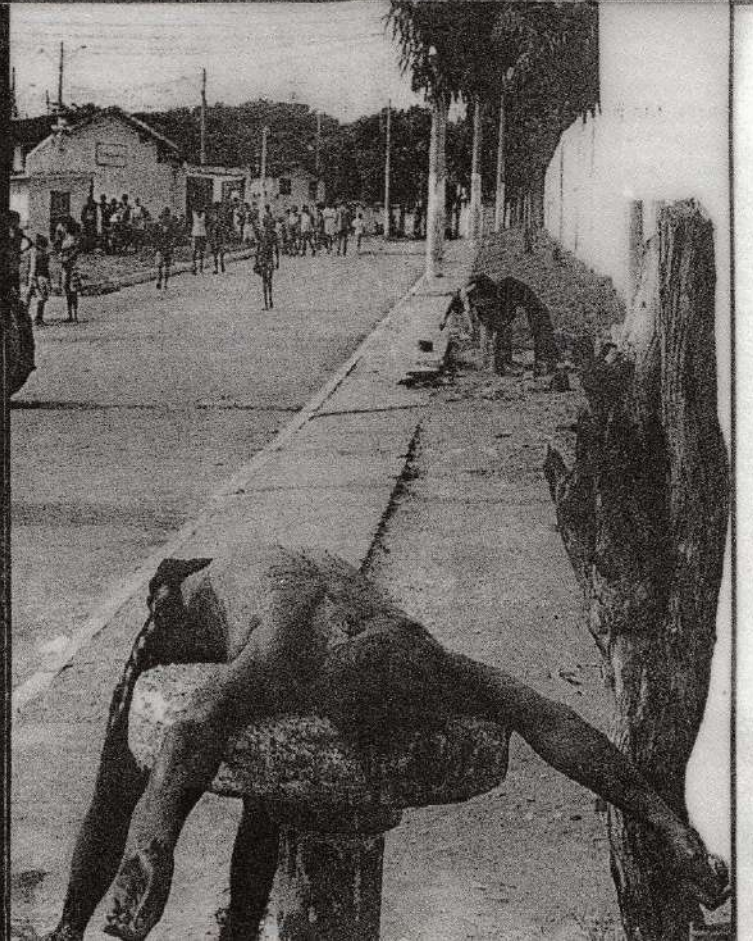
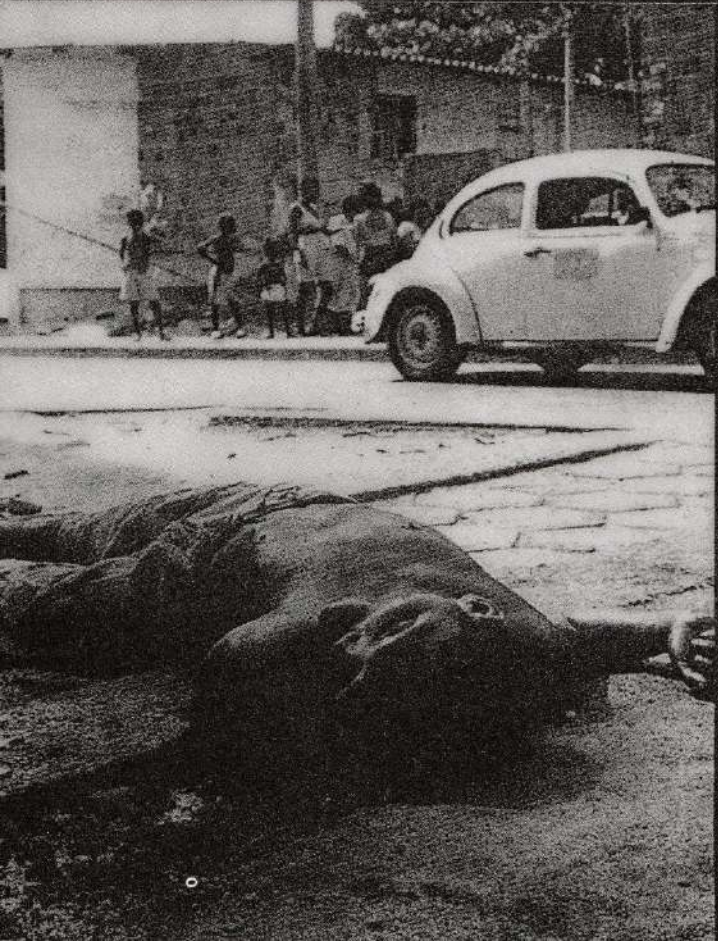
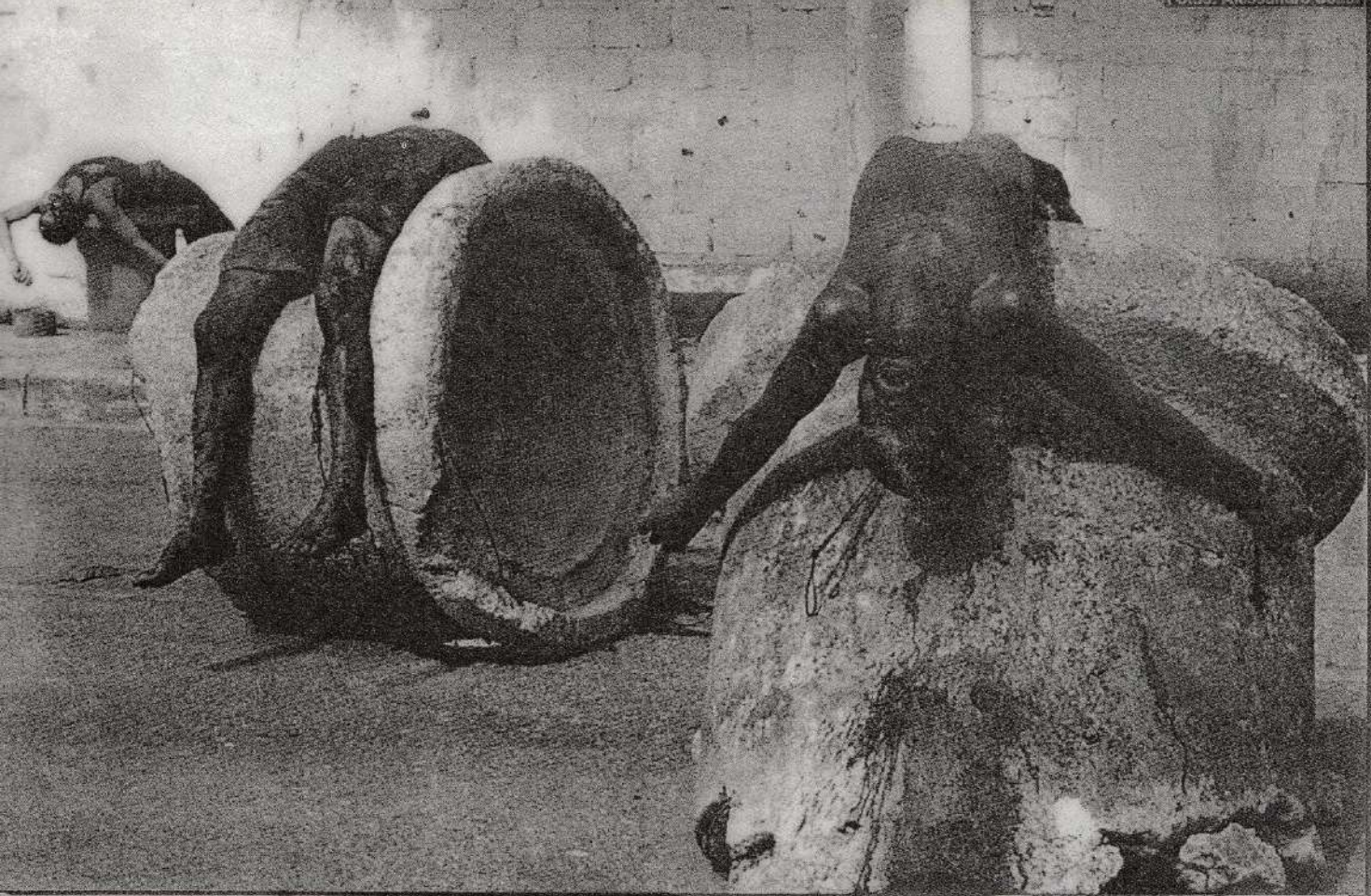
EXPOSIÇÃO MACABRA

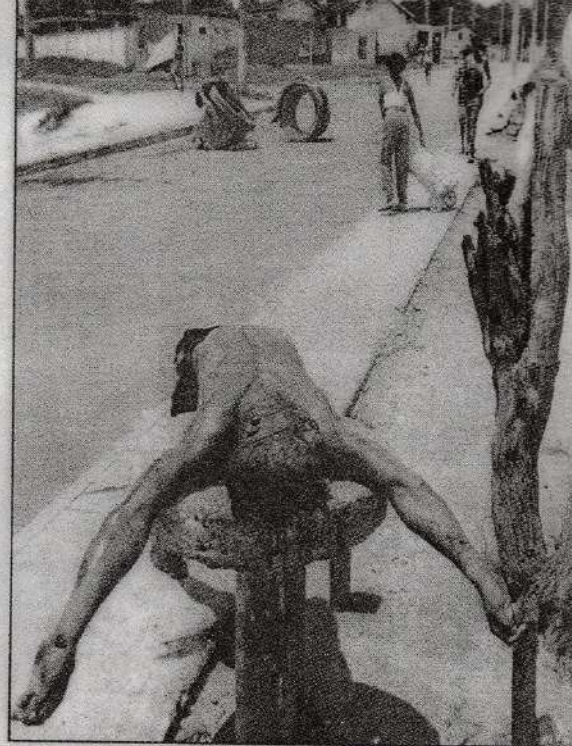
Parecendo obra de um artista louco, cinco corpos equilibrados grotescamente em manilhas na Favela de

Léo Corro



Os soldados do traficante Dé mortos pelos invasores com tiros de grosso calibre ficaram em exposição durante horas





ESTÉTICA
ÉTICA
COMO
ÉTICA
ESTÉTICA

CM/96



> critical trance *trance crítico*

JOSHUA DECTER

Schmoozing and Slumming

Chismorrear y Codearse

*Factory Photos by Billy Name.
Courtesy Gavin Brown Enterprise, New York.*

*Fotografías de la Factory por Billy Name.
Cortesía de Gavin Brown Enterprise, Nueva York.*



In today's U.S. of A., we still believe in the efficacy of (upward) class mobility, even though the idea of class itself is under siege. It's not as if the evolution of capitalism in the United States has swept away class distinctions, magically establishing the conditions for a beneficent "classless" society.

Something more pernicious has unfolded: an already disabled middle class is being forced to the brink of extinction by complex and unforgiving economic cycles. One can almost imagine museums and zoos devoted to the middle class in the not too distant future. But still, people hold on to hope: the poor and welfare classes aspire to the middle (which will likely disappear before their arrival), the middle seek flight into the echelons of the upper-upper middle class (i.e., the proto-wealthy) before the rug is pulled out from under their feet, and the rich just want to get richer. (Who wouldn't?) When (and if) the middle drops out, a society based on economic bi-polarity will have arisen, and that's when things will no doubt begin to spin out of control. But, in the meantime, prior to the apocalyptic doom and gloom, there's still time for folks to aspire to become what they are not, or to desire that proverbial greener valley.

Most people want what they do not have. Some have what they do not want. Only a few want what they have. However, in the main, folks just want what they want, and you can't really argue with that.

But people do engage in a great deal of coveting these days (well, it has always been this way, regardless of the moral or ethical "prohibitions"), and that drives people to do what it takes to get what they want. Or to be all that they can or might be.

Schmoozing is one strategy of getting what one desires. Slumming is quite another technique. What are these activities? And how are they distinct, conceptually or otherwise? Who slums - and who schmoozes? More to the point, who doesn't? Perhaps the following conceptual distinction will be of some value. Schmoozing is a behavioral condition, often witnessed at parties, dinners, benefits and other collective events, and its emergence can be understood as a response to the evolution of professional or technocratic cultures in which one's personal "moves" are generally understood on political terms within particular disciplinary and social arenas. The activity of slumming, on the other hand, involves a distinct set of psychological and cultural strategies. The slummer is not merely interested in momentarily experiencing a different cultural or social milieu, but, on a more profound level, seeks to insinuate himself into that milieu. Slumming may be mani-

fested not only through a symbolic self-demotion into a perceived "lower" (i.e., economic, class) environment for the purpose of thrill-seeking or vicarious entertainment, but can also be articulated as a strategy of penetration into any kind of cultural milieu (e.g., class position, ethnic grouping, etc.) for the purposes of self-aggrandizement. This broader definition of slumming is what interests me here, as it invariably involves the construction of a parasitic (i.e., vampyric) relationship to the "host" body or institution, whereas schmoozing is merely a form of social flirtation.

Andy Warhol is an interesting case in point. Warhol slumped in the celebrity world until he himself became a bona fide celebrity, and from that moment on, he merely schmoozed with other pop culture luminaries. The Factory, and later *Interview* magazine, were the two primary venues that Warhol utilized to make his move from slummer to schmoozer.

Schmoozing is a tactic of survival in relation to fields of professional and intellectual specialization. As a technique of self-preservation (i.e., self-advancement) its "mercenary" morality cannot be easily reproached. For schmoozing has become an important technique of human self-preservation, and to challenge the moral efficacy of self-preservation - or self-advancement - would be sheer folly. After all, there might be little cultural, political or social "progress" without schmoozing! When people schmooze, you know that they want something, and generally it's what they don't yet have; but since everyone is doing it, schmoozing becomes a reciprocal social activity. In fact, it's a primary conduit of profession or career-based socialization, and therefore relatively benign - and entirely pragmatic. Deals happen when people schmooze.

Slumming is quite different. It moves beyond the relatively benign politics of social elbow-rubbing that we find in schmoozing to become a pernicious form of cultural *re-appropriation*. Schmoozing damages no one, since almost everyone engages in it, and everyone "exploits" each other mutually in the process; there is an agreed-upon politics of interaction.

Slumming, on the other hand, is much more about empowering oneself by dis-empowering another, all the while pretending that the exact opposite is occurring. In

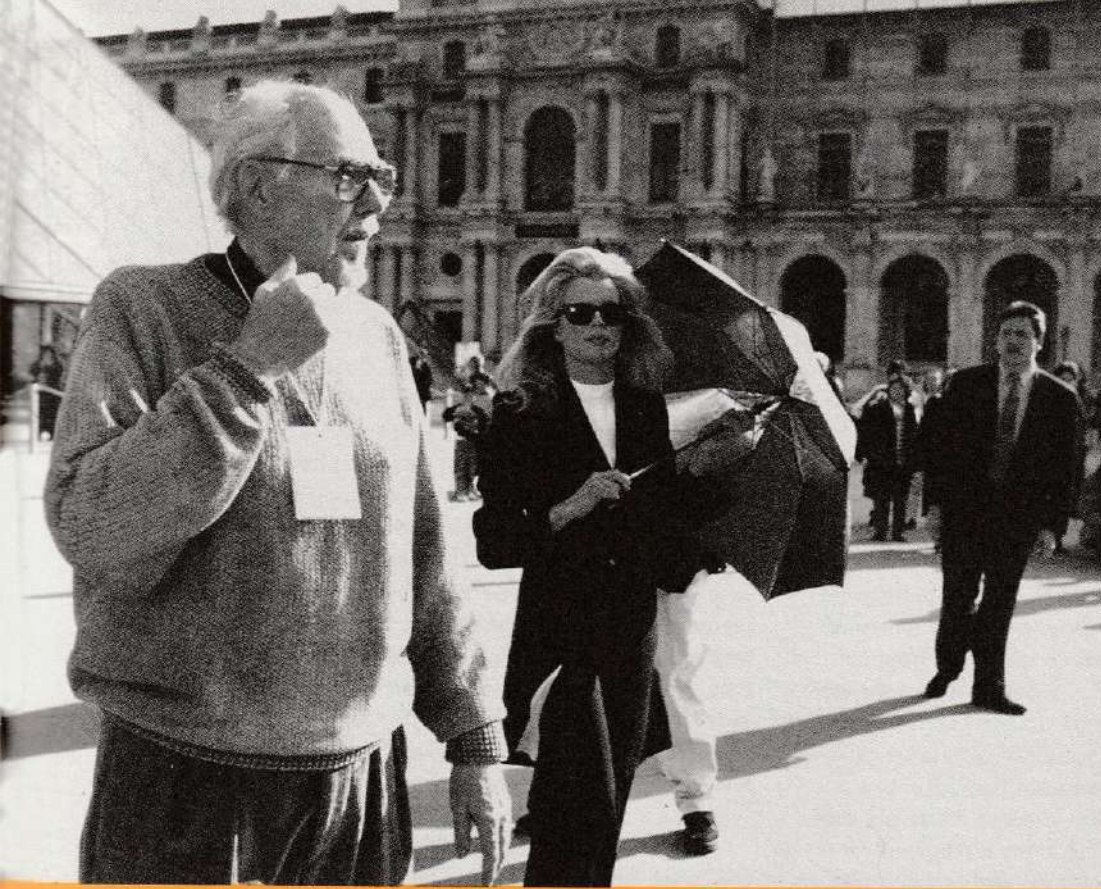
a sense, slumming is a practice of bad faith social-professional "positioning"- a gesture of cultural, ideological and social *alignment* and *re-alignment* that reeks of exploitation. In schmoozing, there is a momentary modification of "identity," even a fleeting suspension of it, as one adopts a persona demanded by the ritual theatrics of socialization; but then there is a symbolic return. Those who slum, however, do so in order to re-invent themselves, albeit vicariously, in relation to others, in order to be perceived in a different light - but they can never own up to their dubious aspirations. From beginning to end, the slummer is only truly interested in the perception of others: the best slummers are consummate actors. They have no intrinsic ideas, talents, skills, or inspirations - only career ambitions. Slummers live their lives, continuously, in front of a mirror, relying upon their ability to establish parasitic relationships with people, ideas, cultures. In a sense, they are the most successful practitioners of dilettantism. Kato Kaelin, the dilettante actor, is an interesting case in point. Kato first schmoozed with O.J. and Nicole. Not only did he become O.J.'s "friend," he slummed in O.J.'s world. We've all known people like Kato Kaelin, and his brand of slumming was not particularly pernicious, even though, like all slummers, he continually denied that he was slumming.

Slumming is about a certain kind of fakery, and often reveals itself as a symptom of decadence - or, to put it a somewhat different way, the product of a practiced decadence. And perhaps that's why we observe so much of it during the so-called fin-de-siècle period. The fakery of slumming is often disguised behind a (bad faith) effort to identify oneself with cultural, ideological, artistic or political tendencies and trends for the sake of outward perception, and this all takes place within well-defined areas of the culture. And what of "inter-disciplinary" or "cross-cultural" methodologies in the realm of academia or criticism? Isn't there a little slumming that goes on every time a "specialist" from one field migrates or travels into a new territory to conduct critical operations? Or are these just the routine tactics adopted by those who have pronounced themselves "cultural critics"? Every so-called cultural critic does a little slumming, because all have a bit of the dilettante inside of them; that's why they're celebrities today, because we celebrate particular kinds of cultivated dilettantism. And we need those slummers, because they're so *transgressive!* All you have to do is to scrutinize the editorial policies of some contemporary art magazines: there has been a concerted effort to promote the unique status of the "cultural critic," whose intellectual purview of contemporary visual culture is sup-

posed to be more acute and wide-reaching than the run-of-the-mill art critic. Not only are "cultural critics" being commissioned with greater frequency to produce discourse on the visual arts, but it seems as if certain magazines would prefer to have almost anyone (e.g., a novelist, a gossip-columnist, etc.) other than an art critic write on art. Now, don't misunderstand: there's nothing wrong with mixing things up judiciously and stylishly - that's good for the health of the culture and for intellectual life generally. But these days, it feels as if things may have gotten out of control. Folks are being invited to colonize and re-appropriate cultural "territories" in often irresponsible ways (both ethically and intellectually); editors and publishers are handing their publications over to anyone who will aid and abet their desire to slum in different cultural worlds. Interesting meanings sometimes emerge from this process, but more often than not, what we actually witness are nuanced strategies of rank opportunism (i.e., cultural slumming). Names and affiliations are being withheld to protect the innocent, and the guilty.

As we know, since the advent of rigorous multi-disciplinary academic programs, there has been a steady attempt to erode traditional models of specialization in order to promote new frameworks of cross-disciplinary thinking. Out of this process, which has been unfolding over the past 25 years or so, the category of the "cultural critic" emerges - a category that calls for the putative collapse of various disciplinary orientations into a unified critical consciousness. Thus, the languages, rhetorical operations and methodologies of discrete specializations are mixed together, and a new model of specialization is borne: the specialization of anti-specialization. After all, you can't be smart, clever and engaging on every cultural subject - right? Yet the magazines who are partly responsible for creating this compelling contradiction have largely turned a blind eye to the matter. The problem is not so much that a number of publications have begun turning to the "cultural critic" as a central arbiter of everything under the sun (well, maybe that is the problem), but that much of the writing that occurs under the rubric of "cultural criticism" is sloppy, languid, smug, glib and irritatingly dilettantish all at once. Furthermore, it seems that more and more of those self-proclaimed "cultural critics" (and many of them are self-proclaimed, mind you) are being given permission (or have given themselves permission) to impose their new pedigrees of anti-specialization-as-specialization - a kind of meandering expertise - over the realm of visual arts. It's hip to cover the waterfront of culture in such an apparently capacious manner, yet no one really seems to mind that it's often difficult to see





Images from the filming of
the film *Ready to Wear*
(*Prêt-à-Porter*)
directed by Robert Altman.
Courtesy Photofest.

Imágenes de la filmación de
la película *Listo para Usar*
(*Prêt-a-Porter*)
dirigida por Robert Altman.
Cortesía de Photofest.

the pea soup through the fog. But let's not give up entirely on the slightly narrower view, the more specialized vision.

However, slumming does occur on all levels and areas of cultural production. Robert Altman, with his aspirations for a new kind of cinema verité, slummed in the fashion world during the making of *Ready to Wear*, and gave us a movie that reeked of a bad faith attempt to reinvent the crime/mystery film genre in relation to the milieu of haute couture. Slumming is exploitation that comes masked as an authentic impulse towards cultural investigation, but ends up as malicious "trespassing" or infiltration. Schmoozing is the good faith strategy of self-advancement, and slumming is the bad faith outgrowth, because those who practice the latter claim that they are improving the world by supposedly bridging the gap between distinct cultures, peoples, practices, etc. Ironically, Altman's somewhat earlier film, *The Player*, effectively captured a pinnacle of schmooze culture in Hollywood: the "pitch" that a screenwriter makes to a studio executives or a producer is an example of the ultimate schmoozing activity. But the same thing which torpedoed *Ready to Wear* undermined *The Player*: with his attempt to construct a (self-)critical model of cinéma vérité wherein fiction danced with actuality, Altman revealed himself as the ultimate slummer. Although he



may have wanted us to believe that he had devised a new sort of inter-cultural or inter-disciplinary approach for mainstream filmmaking, he merely created a mutual admiration society. In an apparent effort to re-appropriate the "life-worlds" of Fashion and Hollywood in order to save his career, Altman mistakes artful exploitation for art. The proficient slummer is an artful exploiter.

Here's another example of a particular brand of slumming within the mainstream of contemporary pop culture: the Passengers are an ensemble comprised of Brian Eno (super-producer, and composer of a unique sound for Microsoft's Windows '95 software program), Bono & The Edge (the significant half of U2), and, it seems, major opera dude Luciano Pavarotti. These music heavyweights, drawn from the contemporary and classical fields, collaborated on a song entitled, "Miss Sarajevo" (distributed by Island Records) that reflects upon the tragedy in the for-

mer Yugoslavia. In Italy, this summer, the boys delivered a benefit performance, and wowed the crowd. Of course, there's a video of this performance playing on MTV and the other music-video channels. It's a nicely poignant tune: sad and hopeful in all the right places. Pavarotti sounds pretty decent in this context: after all, he's becoming more and more a maestro of "popera." It's an appropriately righteous gesture for a feel-good Euro-centric cause. And it's all about people slumming with people - a strategy of mutual legitimation behind the mask of musical innovation and experimentation. Hey, it's only pop. But, hey, pop is everything now.

Or: David Salle directs a movie. He gets to hang out with Dennis Hopper and Christopher Walken. Slumming? Robert Longo directs a movie. Longo gets to hang out with Keanu Reeves and Ice-T. Slumming? Or just the logical evolution of their respective art practices? You decide. David Byrne shows his photographs in a Soho art gallery. Another gallery presents the photos from Kate Moss's *Kate Moss* book. Karl Lagerfeld also gets his gallery show. The fashion industry slumming in the realm of art for the purposes of legitimation, or the art world slumming in the milieu of fashion for the sake of another kind of legitimation? Are these moments of authentic border-crossings, examples of cultural hybridity, or merely instances of reciprocal cultural slumming? You decide.

Chismorrear y Codearse

En los Estados Unidos de hoy creemos todavía en la eficacia de la movilidad social (ascendente), aún cuando la idea misma de "clase" esté puesta en entredicho.

No se trata de que la evolución del capitalismo en los Estados Unidos haya disuelto todas las distinciones sociales, estableciendo mágicamente las condiciones para una benéfica sociedad "sin clases". Algo más pernicioso ha sucedido: una clase media ya perjudicada ha sido conducida al umbral de la extinción por complejos e inmisericordes ciclos económicos. Uno casi puede imaginarse museos y zoológicos dedicados a la clase media en un futuro no demasiado distante. Pero la gente aún conserva esperanzas: los pobres y la clase de los que dependen de la seguridad social aspiran a la clase media (la que probablemente desaparezca antes de que ellos lleguen), la clase media busca elevarse hasta los escalones de la clase media alta (es decir, los proto-ricos) antes de que se les

quite la alfombra de los pies, y los ricos quieren volverse más ricos (¿quién no lo quiere?). Cuando la clase media se precipite al abismo (si lo hace), una sociedad basada en la bi-polaridad económica habrá surgido, y será entonces cuando las cosas, sin duda, empezarán a estar fuera de control. Pero, mientras tanto, antes de la condena y el pesar apocalípticos, aún queda tiempo para que los chicos aspiren a volverse lo que no son, o deseen el valle verde proverbial.

La mayor parte de la gente quiere lo que no tiene. Algunos tienen lo que no quieren. Sólo unos pocos quieren lo que tienen. Sin embargo, por lo general los chicos quieren lo que quieren, y no hay ningún argumento contra eso.

Schmoozing might be understood as the ultimate intellectual, artistic, social or sexual commingle. Slumming, on the other hand, is an all too efficacious instrument for disingenuous, bad-faith, cultural trespassing. Mick Jagger schmoozed with Andy Warhol during the Factory years, while Warhol created a context for himself to slum in Jagger's pop celebrity: the difference is that Jagger had what Warhol desperately (yet coolly) desired, whereas Jagger was merely curious, and a little fascinated. But Jagger didn't really need or want anything from the silver-haired pop painter - only a few relatively innocent doses of avant-garde titillation, and maybe some wacky chicks. So, in the context of the Factory, where there were some genuine cross-fertilizations of the visual arts, pop music, politics, and Hollywood, there was also an intersection of schmoozing and slumming. In the same light, it would seem that Leonard Bernstein was slumming with the Black Panthers at his (in)famous cocktail party, while they were merely schmoozing with him. It is palpable in the photographs of that event.

Slumming: that's what we want when we just want to become something that we're not. When we do everything in our power to hang with the people that least remind us of ourselves, and yet find ourselves, at the end of the night, meeting up with what we've been desperately attempting to escape from: our own limited selves.

Pero la gente tiene una buena porción de codicia en estos días (bueno, siempre ha sido así, a pesar de las "prohibiciones" morales o éticas), y eso la lleva a hacer lo que sea preciso para conseguir lo que quiere. O para ser todo lo que pueda o quiera ser.

Chismorrear es una estrategia para conseguir lo que uno desea. Codearse es otra técnica. ¿Qué son estas actividades? ¿En qué se diferencian, conceptualmente o de cualquier otra manera? ¿Quién se codea, y quién chismorreá? ¿Más aún, quien no lo hace? Quizás la siguiente distinción conceptual tendrá algún valor. Chismorrear es un tipo de conducta que se observa con frecuencia en fiestas, cenas, reuniones de beneficencia y otros eventos colectivos, y su surgimiento

puede entenderse como una respuesta a la evolución de culturas profesionales o tecnocráticas, en las cuales los "movimientos" personales de uno se entienden por lo general en términos políticos en determinados campos profesionales y sociales. El que se codea no está interesado meramente en hacer la experiencia momentánea de un medio cultural o social diferente, sino que, a un nivel más profundo, busca deslizarse en el interior de ese medio. El codeo puede manifestarse no sólo a través de una auto-degradación simbólica en lo que se percibe como un contexto (económico, de clase) "más bajo", con el objeto de buscar excitaciones o entretenimiento sustitutivo, sino que puede también articularse como una estrategia de penetración en un medio cultural (una posición de clase, un grupo étnico, etc.), con el propósito del auto-engrandecimiento. Esta definición más amplia del codeo es la que me interesa aquí, en cuanto invariablemente implica la construcción de una relación parasitaria (es decir, vampírica) con el cuerpo o la institución "huésped", mientras que el chismorreos es meramente una forma de coqueteo social.

Andy Warhol es, en este sentido, un caso interesante. Warhol se codeó con el mundo de las celebridades hasta que se volvió él mismo una celebridad, y, a partir de ese momento, meramente chismorreó con otras luminarias de la cultura pop. La Factory, y más tarde la revista *Interview*, fueron los dos ámbitos principales de los cuales Warhol se sirvió para pasar de ser alguien que se codea con celebridades a ser un chismoso más entre ellas.

Chismorrear es una táctica de supervivencia en relación a los campos de especialización profesional e intelectual. Como técnica de auto-preservación (es decir, de progreso) su moralidad "mercenaria" no es fácil de ser condenada. Pues chismorrear se ha vuelto una importante técnica de auto-preservación, y discutir la eficacia moral de la auto-preservación - o de la búsqueda del progreso - sería una mera locura. ¡Después de todo, habría poco progreso cultural, político y social sin chismorreos! Cuando la gente chismorreos, puedes saber que quieren algo, y que generalmente se trata de lo que no tienen; pero dado que todo el mundo está haciéndolo, chismorrear se

vuelve una actividad social recíproca. De hecho, es una conducta primaria de la profesión o la socialización basada en la carrera, y por lo tanto relativamente benigna, además de ser enteramente pragmática. Los tratos se consuman cuando la gente chismorreos.

Codearse es una cosa diferente. Se sitúa más allá de la política relativamente benigna que encontramos en el chismorreos para volverse una forma pernicioso de reapropiación cultural. El chismorreos no daña a nadie, dado que casi todo el mundo lo practica, y que cada uno "explota" a los demás mutuamente en el proceso; hay en él una política acordada de interacción.

Codearse, por el otro lado, tiene mucho más que ver con conquistar poder para sí mismo quitándole poder a algún otro, a la vez que se pretende que lo que ocurre es lo contrario. En cierto sentido, codearse es una práctica de "posicionamiento" socio-profesional de mala fé, un gesto de alineamiento y re-alineamiento cultural, ideológico y social que hiede a explotación. En el chismorreos hay una modificación momentánea de la "identidad", incluso una suspensión flotante de la misma, dado que uno adopta un personaje demandado por la teatralidad ritual de la socialización; pero hay un provecho simbólico. Los que se codean, sin embargo, lo hacen con el objeto de re-inventarse a sí mismos, incluso por medios ajenos, en relación a otros, con el propósito de ser vistos bajo una luz diferente (pero nunca pueden confesar sus dudosas aspiraciones). Desde el comienzo hasta el fin, el que se codea está interesado verdaderamente sólo en la percepción de los otros: los mejores en codearse son actores consumados. Los que se ocupan en codearse no tienen ideas, talentos, habilidades o aspiraciones intrínsecas, sino apenas ambiciones de carrera. Viven sus vidas, continuamente, frente a un espejo, confiando en sus habilidades para establecer relaciones parasitarias con la gente, las ideas, las culturas. En cierto sentido son los practicantes más exitosos del diletantismo. Kato Kaelin, el artista diletante, es en este sentido un caso interesante. Kato chismorreó primero con O.J. y Nicole. No sólo se convirtió en el "amigo" de O.J., sino que también se codeó en el mundo de O.J. Todos hemos conocido alguna vez personas como Kato Kaelin, y

su tipo de codeo propio no era particularmente pernicioso, aún cuando, como todos los que se codean, negaba continuamente que estuviera codeándose.

Codearse tiene que ver con una cierta clase de falsedad, y con frecuencia se revela como un síntoma de decadencia, o bien, para expresarlo de un modo diferente, como el producto de una decadencia practicada. Y quizás ésa sea la razón de que se observe tanto codeo durante el período llamado de *fin-de-siècle*. La falsedad del codeo se disimula con frecuencia detrás de un esfuerzo (de mala fé) por identificarse con tendencias y modas culturales, ideológicas, artísticas o políticas, para la percepción exterior. Esto sucede en áreas bien definidas de la cultura. ¿Qué son las metodologías "trans-culturales" o "inter-disciplinarias" en las esferas de la academia o la crítica? ¿No se da un poco de codeo cada vez que un especialista emigra o viaja a algún nuevo territorio para efectuar operaciones críticas? ¿O son éstas sólo las tácticas rutinarias adoptadas por los que se han llamado a sí mismos "críticos culturales"? Cada uno de los así llamados "críticos culturales" hace un poco de codeo, porque todos tienen algo de diletante en ellos; ésa es la razón por la cual ellos son hoy celebridades: porque todos celebramos ciertas clases particulares de diletantismo. Y precisamos a esas personas que se codean: ¡son tan transgresivas! Todo lo que tienes que hacer es observar las políticas editoriales de algunas revistas contemporáneas de arte: parece darse un esfuerzo concertado para promover el estatus único del "crítico cultural", cuya competencia intelectual respecto a la cultura visual contemporánea se supone más aguda y de mayor alcance que la del crítico de arte común y silvestre. No sólo se les adjudica a los "críticos culturales" cada vez con mayor frecuencia la tarea de producir discurso sobre las artes visuales, sino que parece como si ciertas revistas prefirieran que casi cualquiera (un novelista, un columnista de chismes de periódico, etc.), excepto un crítico de arte, sea el que escribe sobre arte. Pero no me malinterpreten: no tiene nada de malo mezclar cosas con juicio y estilo: eso es bueno para la salud de la cultura y para la vida intelectual en general. Pero, en estos días, parece como si las cosas se hubieran puesto fuera de control. Se invita a los chicos a que colonicen y re-

apropian "terronesos" culturales de maneras a veces un tanto irresponsables (tanto ética como intelectualmente); los editores les están pasando sus publicaciones a cualquiera que sea cómplice de su deseo de arrabalear en diferentes mandos culturales.

A veces surgen significaciones interesantes en este proceso, pero lo que se da con mayor frecuencia son estrategias matizadas de vulgar oportunismo (es decir, arrabaleo cultural). Los nombres y las afiliaciones son conservadas en reserva, para proteger al inocente, y al culpable.

Como sabemos, desde el advenimiento de rigurosos programas académicos multi-disciplinarios, ha habido un esfuerzo insistente dirigido a erosionar los modelos tradicionales de especialización: con el objeto de promover nuevos marcos conceptuales de pensamiento trans-disciplinario. La categoría de "crítica cultural" - que reclama el supuesto colapso de varias orientaciones disciplinarias en una conciencia crítica unificada - surge de este proceso, que se ha desarrollado más o menos en el curso de los últimos 25 años. Así, los lenguajes, las operaciones retóricas y las metodologías de especializaciones discretas se mezclan; y nace un nuevo modelo de especialización: la especialización en anti-especialización. Después de todo, se puede ser agudo, inteligente y sugestivo en cualquier tema cultural, ¿no es cierto? No obstante, las revistas que son en parte responsables por la creación de esta aparente contradicción han hecho ojos ciegos en la mayor parte de los casos a este asunto. El problema no consiste tanto en que un cierto número de publicaciones haya comenzado a volverse hacia el "crítico cultural" como el árbitro central de cualquier cosa bajo el sol (bueno, quizás ése sea el problema), sino en que gran parte de la escritura que se da bajo la rúbrica de "crítica cultural" es chapucera, lánguida, arrogante, paranoíca y irritablemente diletante, todo al mismo tiempo. Además, pareciera que a más y más de aquellos que se proclaman "críticos culturales" (y muchos de ellos se proclaman a sí mismos) se les permite (o ellos se permiten) imponer sus nuevos pedigrés en anti-especialización - una especie de competencia errática - en el ámbito de las artes visuales. Es de buen tono cubrir los muelles de la cultura de una manera

aparentemente tan holgada, y a nadie, sin embargo, parece importarles que sea tan difícil con frecuencia ver la sopa de guisantes en la niebla. Pero no abandonemos enteramente la perspectiva un poco más estrecha, la de la visión más especializada.

Como sea, el codeo se da en todos los niveles y áreas de la producción cultural. Robert Altman, con sus aspiraciones a un nuevo tipo de *cinéma vérité*, se codeó con el mundo de la moda durante la filmación de *Pret-a-Porter (Ready to Wear)*, y nos entregó un filme que hedía a intento de mala fé de reinventar el género de crimen/misterio en relación con el medio de la alta costura. El codeo es explotación enmascarada como impulso auténtico de realizar una inventigación cultural, pero termina en "intrusión" o infiltración maliciosa. El chismorreo es una estrategia de buena fé para el progreso, mientras que el codeo es pura mala fé, porque los que lo practican pretenden que están mejorando el mundo al tender puentes supuestamente a través de los intervalos entre distintas culturas, pueblos, prácticas, etc. Irónicamente, el film anterior de Altman, *El Jugador (The Player)*, capturó eficazmente un pináculo de la cultura del chismorreo en Hollywood: el "cuento" que un escritor de guiones les hace a los ejecutivos de un estudio o a un productor es un ejemplo del chismorreo consumado. Pero la misma cosa que torpedeó a *Pret-a-Porter* socavó a *El Jugador*. Con su intento de conservar un modelo (auto)-crítico de *cinéma vérité*, donde la ficción bailara una danza con la realidad, Altman se reveló a sí mismo como el mayor entre los que se codean. Aunque él pueda haber querido que creásemos que había concebido una nueva clase de abordaje inter-cultural o inter-disciplinario a la cinematografía, apenas consiguió crear una sociedad de admiración mutua. En un esfuerzo evidente por reapropiar lo "real" de los mundos de la Moda y Hollywood, con el objeto de salvar su carrera, Altman continúa una hábil explotación con el arte. El que se codea competentemente no es sino un explotado hábil.

Me aquí otro ejemplo de una clase particular de codeo en el centro de la cultura pop contemporánea: los *Passengers* son un conjunto compuesto por Brian Eno (superproductor y composi-

Passengers

Fellow *Passengers* Bono and Luciano Pavarotti.
Courtesy Island Records.
Photo Richard Haughton.

Pasajeros

Pasajeros Bono y Luciano Pavarotti.
Corteía de Island Records.
Fotografía Richard Haughton.



tor de un sonido único para el programa de software Microsoft's Windows '95), Bono y *The Edge* (la mitad más significativa de U2), y, según parece, el gran petimetre de la ópera, Luciano Pavarotti. Estos pesos pesados de la música, venidos de los campos de la música contemporánea y clásica, colaboraron en una canción titulada *Mias Sarajevo* (distribuida por Island Records), sobre la tragedia en la ex-Yugoslavia. En Italia, el verano pasado, los chicos dieron un concierto a beneficio, y dejaron a la multitud con la boca abierta. Como es natural, hay un video de este concierto que se pasa en MTV y en los otros canales musicales. Es una melodía bonita y conmovedora: triste y esperanzada allí donde se debe. Pavarotti suena de un modo bastante decente en este contexto: después de todo, él se está volviendo cada vez más un maestro de la "popera". Es un gesto apropiadamente correcto

para una consoladora causa eurocéntrica. Y tiene todo que ver con gente que se codea con gente, una estrategia de legitimación mutua detrás de la máscara de la innovación y la experimentación musical. Hey, es sólo pop. Pero, hey, el pop lo es todo ahora.

O bien: David Salle dirige una película. Salle consigue pasearse con Dennis Hopper y Christopher Walken. ¿Codeo? Robert Longo dirige una película. Longo consigue pasearse con Keanu Reeves y Ice-T. ¿Codeo? ¿O apenas la evolución lógica de sus prácticas artísticas respectivas? Usted decide. David Byrne muestra sus fotografías en una galería de arte del Soho. Otra galería presenta las fotos del libro *Kate Moss*, de Kate Moss. Karl Lagerfeld también consigue su exposición de fotografías. ¿Se trata de la industria de la moda codeándose en el ámbito del arte para obtener legiti-

mación, o del mundo del arte codeándose con el medio de la moda, para obtener otra clase de legitimación? ¿Son estos momentos de cruce auténtico de fronteras, ejemplos de hibridez cultural, o meramente instancias de codeo cultural recíproco? Usted decide.

El chismorreó puede entenderse como la máxima mezcla intelectual, artística, social o sexual. El codeo, por otra parte, es un instrumento perfectamente eficaz para la intrusión cultural astuta y de mala fé. Mick Jagger chismorreó con Andy Warhol durante los años de la Factory, mientras que Warhol creó un contexto para codearse con la celebridad pop de Mick Jagger: la diferencia reside en que Jagger tenía lo que Warhol deseaba desesperadamente (aunque mantuviera la compostura), mientras que Jagger estaba apenas curioso, y un poco fascinado. Pero Jagger realmente no precisaba ni quería nada del pintor pop de cabellos plateados, excepto unas pocas dosis relativamente inocentes de brillo vanguardista, y quizás algunas chifladuras. Así, en el contexto de la Factory, donde se daban algunas fertilizaciones cruzadas genuinas entre artes visuales, música pop, política y Hollywood, también había una intersección entre el chismorrear y el codearse. A la misma luz, podría parecer que Leonard Bernstein se codeaba con las Panteras Negras en sus infames y famosos cócteles, mientras que ellos apenas chismorreaban con él. Lo cual es palpable en las fotografías del evento.

Codearnos: eso es lo que hacemos cuando queremos volvernos otra cosa que lo que somos. Cuando hacemos todo lo que nuestro poder nos permite para andar con la gente que menos nos recuerda a nosotros mismos, y, sin embargo, nos encontramos, al final de la noche, topándonos con aquello de lo cual hemos estado tratando desesperadamente de escapar: nuestros propios y limitados seres.

Traducido por Reinaldo Laddaga.



La naturaleza de la cura, según creo yo.

The nature
seems to me,
nature

*Sana, sana, colita
hoy sana*

Heal, heal, heal. Little frog's
you will heal tomorrow.

señala la naturaleza de la enfermedad.

of the cure, it
demonstrates, the
of the disease.

Jacques Lacan

de rana, si no sana
á mañana.

if you don't heal today

Proverbio popular

Popular proverb

CARLOS BASUALDO

Sleeping Cure Cura de Sueño

¿Dónde curarse? Sanatorios, hospitales, divanes polvorientos..., ¿o quizás en la plaza, en la plenitud social del acto cívico, bajo la luz del sol de mediodía? Porque si en primera instancia podría pensarse que la modernidad ha acotado el problema de la cura, transformando a la enfermedad en un mero tecnicismo, una mirada atenta casi nos fuerza a concluir que ha sucedido lo contrario: el malestar en la cultura es indisoluble del trauma personal, ya que no podemos seguir concibiendo a las estructuras de la psique como aisladas de los grandes movimientos de masas. El oscuro secreto del psicoanálisis es todo menos subjetivo, y, como una moneda, circula de mano en mano suministrándole a quien lo posee una pasión momentánea y por completo consensuada.

Where to get cured? Sanatoriums, hospitals, dusty divans... or perhaps in the plaza, amidst the social fullness of civic activity, beneath the light of the midday sun? Because if, in the first instance, it may be thought that modernity has limited the problem of healing, transforming illness into mere technicality, a closer look almost forces us to conclude that the contrary has taken place: cultural malaise is indivisible from personal trauma, since we cannot continue to conceive of the psyche's structures as isolated from larger mass movements. The dark secret of psychoanalysis is everything but subjective, and, like currency, circulates from hand to hand, giving the holder a momentary and completely consensual passion.

Página anterior / Previous page

Rodney Graham

Sueño de Halción, 1994,

disco láser en blanco y negro de 26 minutos de duración.

Edición de tres.

Cortesía de la Galería 303.

Halcion Sleep, 1994,

laser disc black and white 26 minutes. Edition of three.

Courtesy of 303 Gallery.

Página siguiente / Opposite page

Lygia Clark

Terapia con *Objetos Relacionais, 1976-82.*

Therapy with *Relational Objects, 1976-82.*

Ahora bien, si el malestar, dispersado en el todo social, se multiplica, si es en sí mismo una multiplicidad y nos arrastra, es lógico también entonces que multipliquemos los tratamientos, las técnicas de curación, las recetas políticas, sentimentales, antropológicas. Curioso es el lugar que el arte contemporáneo ocupa en este escenario. Atraído por la lógica de la modernidad, no puede resistirse a ofrecerse al todo social como promesa de cura. Y si la intención de curar implica, antes que nada, un diagnóstico de la enfermedad, quizás pueda decirse que para un sector del arte contemporáneo el problema radica sobre todo en cuestiones vinculadas a la representación. Para muchos artistas hoy día se trata de vehicular determinados contenidos discursivos por medio de la utilización de estrategias formales específicas. Es un arte estructurado como lenguaje, pero lenguaje reflexivo, medio de autopresentación de un sujeto ante sí mismo. Se trata de obras que claramente *suponen* un sujeto, el que se haría presente a sí mismo a través de su contemplación. Y un arte cuyo objetivo parece ser el de criticar a la noción de presencia - y me refiero específicamente a gran parte del arte supuestamente crítico con respecto a las concepciones tradicionales de la identidad, entendida en todos los sentidos del término - termina, paradójicamente, apoyándose en ella y por lo tanto, indirectamente, reforzándola.

Now, if illness - dispersed into the social sphere - is multiplied, if it in itself becomes a multiplicity and drags us within it, it is also logical that we multiply the treatments, the techniques of healing, the political, sentimental, and anthropological recipes. The role that contemporary art occupies in this scenario is a curious one. Attracted by the logic of modernity, it cannot resist offering itself to the social sphere as a promise of healing. And if the intention of healing implies, above all, a diagnosis of the illness, perhaps it can be said that, for a sector of the contemporary art world, the chief problem resides in questions linked to representation. Today, many artists attempt to put forward certain discursive contents by means of the use of specific formal strategies. This is art which is structured like language, but a reflexive language, which serves as a means of representing a subject before itself. These are works which clearly *presuppose* a subject, which in turn is made evident to itself through its own contemplation. It is art whose objective is to criticize the notion of presence - and I am referring here specifically to a great portion of art which is supposedly critical with respect to the traditional conceptions of identity, understood in every sense of the word - and which ends up, paradoxically, being supported by presence, thereby indirectly reinforcing it.

The case of Lygia Clark (1) is a very different one. Lygia began her career as a concrete artist and, towards the end of her career, the logical development of her investigation led her to formulate the bases for a therapy with objects. The *relational objects*, as they were called, were intended to produce, once applied periodically to the bodies of "patients," a series of psychic changes, the physical sensation of relief, the cessation of blocks, in sum, a freeing, albeit temporary, of the habitual constrictions of their respective psychic structures. This was not, obviously, a case of conventional therapy. In the first place, it did not include language, or rather, it did not include language in its representative role, the reflexive language in which a subject makes himself present to himself - the language of the Cartesian cogito. This therapy did not promote the establishment of rational, adaptive, or behavioral patterns; what it healed in this case was not at all the verbalization of some original trauma, but rather a programmed encounter with the non-identical: the placeless place of a body whose limits are those of the world. Lygia began by asking questions in her painting about the relation between figure and background, and that aesthetic investigation ended up transforming itself into the ethical question par excellence: what is the nature of the distance between my body and the world? Why can't the body - not only the body of the subject, but the very social body - free itself of pain?

Without divorcing itself from aesthetic preoccupations, Clark's project clearly attempts to escape from the limits of art. It remains a singular phenomenon in that through one and the same movement, it pretends to leave behind both representative language and the institution of art, which seems to be so close to the market in the modern episteme. Nevertheless, the same characteristic of the investigation which led her to the development of these *relational objects*, the fact that these are nothing more than a series of artistic manipulations, suspends that escape which appears interminable and anchors Clark's therapy firmly in the world of art, the only context in which her project acquires the fullness of its power. The healing, here, is nothing if not an interminable process of emancipation which is permanently begun again. And the illness - that malaise which affects the institution of art - is the knot that binds the object of art, pure absence, to the market that transforms it into the mere representation of a certain content, a carrier of an appreciable value, and therefore a commodified good. Clark did not tire of saying that the *relational objects* only acquired their specificity once they came into contact with the fantasies of her "patients." They were, therefore, nothing but the tentative and changing corporealizations of the patients' projections. When the object loses its specificity as a good and acquires it in relation to the psychological structure of the subject, then there is art, that is, there exists the possibility of a healing. Lygia's artwork - the word appears almost insufficient to comprehend that last stage of work with "patients" - constitutes itself therefore as radical critique of the notion of presence.

If we understand the problem of healing in Clark's work to be posited in terms of the psychology of the subject, without divorcing itself from the problems implicit in the social function of the artist, one understands that her diagnosis affects the individual and the institution of art in equal parts. And if we agree with Lacan in thinking that the nature of the cure demonstrates the nature of the disease, one would have to come to the conclusion that, according to the logic implicit in the aesthetic-existential path taken by Clark, the illness consists in assigning a specific value to experience, in alienating it in discourse, in sum, in making it representable and, therefore, commercializable. Using this perspective, her formulation for a cure consists in the possibility of a tentative access to a non-representable dimension of experience - aesthetic and existential, which in Clark are nothing more than two sides of the same Moebius strip - which, on the other hand, may only manifest itself outside the realm of both the institution of art and psychoanalysis. In the last stage of Clark's work, which she chose to call therapy in order to differentiate it from her artistic produc-

Muy diferente era el caso de Lygia Clark (1). Lygia comenzó su carrera como una artista concreta y, hacia el final de su vida, el desarrollo lógico de su investigación la condujo a formular las bases de una terapia con objetos. Los *objetos relacionales*, que así se llamaban, estaban destinados a producir, al ser aplicados periódicamente sobre el cuerpo de sus "pacientes", una serie de cambios psíquicos, la sensación física de alivio, la cesación de los bloqueos, en síntesis, una liberación, al menos temporal, de las constricciones habituales de sus respectivas estructuras psíquicas. No se trataba, claro está, de una terapia convencional. En primer término porque no incluía al lenguaje, o mejor dicho, al lenguaje en su función representativa, al lenguaje reflexivo por el que un sujeto se hace presente a sí mismo - la lengua del cogito cartesiano. La terapia no promovía el establecimiento de patrones racionales, adaptativos, de conducta; lo que curaba no era en este caso, en absoluto, la verbalización de un algún trauma original, sino más bien un encuentro programado con lo no idéntico: el lugar sin lugar de un cuerpo cuyos límites serían los del mundo. Lygia había partido de preguntarse en su pintura acerca de las relaciones entre figura y fondo, y esa investigación estética se había terminado transformando en la pregunta ética por excelencia: ¿Cuál es la naturaleza de la distancia que media entre mi cuerpo y el mundo? ¿Por qué no puede el cuerpo - no sólo el cuerpo del sujeto, sino el cuerpo social mismo - liberarse del dolor?

Sin haber dejado de estar vinculado al pensamiento estético, el proyecto de Clark intenta escaparse claramente de los límites de lo artístico. No deja de ser singular el hecho de que en un mismo movimiento se pretenda dejar atrás al lenguaje representativo y a la institución del arte, tan próxima al mercado en la episteme moderna. Y sin embargo, las características mismas de la investigación que la condujo al desarrollo de los *objetos relacionales*, el hecho de que éstos no sean sino el resultado de una serie de manipulaciones artísticas, suspenden esa fuga en apariencia interminable y anclan a la terapia de Clark en el mundo del arte, único contexto en el que adquiere toda su potencia. La cura, aquí, no es sino un proceso interminable, permanentemente recomenzado, de emancipación. Y la enfermedad - el malestar que afecta a la institución del arte - sería ese nudo que ata al objeto artístico, pura ausencia, al mercado que lo convierte en mera representación de un contenido, portador de un valor estimable, y por lo tanto, mercancía. Clark no se cansaba de repetir que los *objetos relacionales* solamente adquirirían su especificidad al entrar en contacto con las fantasías de sus "pacientes". No eran, por lo tanto, sino las corporizaciones tentativas y cambiantes de las proyecciones de éstos. Cuando el objeto pierde especificidad como mercancía y la adquiere en relación a la estructura psicológica del sujeto, entonces habría arte, o sea, posibilidad de cura. La obra de Lygia - y la palabra obra resulta casi insuficiente para comprender esa última etapa del trabajo con "pacientes" - se constituye por lo tanto en una crítica radical a la noción de presencia. Si entendemos que el problema de la cura en la obra de Clark se plantea a nivel de la psicología del sujeto pero sin desligarse nunca

de la problemática que estaría implicada en la función social del artista, se comprende que su diagnóstico afecta por igual al individuo y a la institución del arte. Y si coincidimos con Lacan en que la naturaleza de la cura nos señala la de la enfermedad, habría que pensar que, de acuerdo a la lógica implícita en el recorrido estético-existencial de Clark, la enfermedad consiste en asignar un valor determinado a la experiencia, en alienarla en el discurso, en síntesis, en volverla representable y, por lo tanto, comercializable. Pensada bajo esta perspectiva, su formulación de la cura consistía en la posibilidad de acceso tentativo a una dimensión no representable de la experiencia - estética y existencial, que en Clark no son más que el anverso y reverso de la misma cinta de Moebius - que, por otra parte, parecía poder darse únicamente al margen tanto de la institución del arte como de la del psicoanálisis. En la última parte del trabajo de Clark, a la que ella misma eligió denominar terapia para diferenciarla de lo que entendía era su producción artística propiamente dicha, las dimensiones ética y estética entonces coinciden: la cura se habría vuelto el ejercicio cotidiano de la utopía.

Si nos atenemos estrictamente a la obra de Clark podemos quizás esperar que el arte nos cure. Pero la enfermedad es justamente aquello que lo convierte en arte - o sea, aquello que nos permite reconocer el objeto como artístico - , y la cura no puede darse sino traspasando el mundo de lo estético, y, tal vez, el espesor mismo del mundo. Bajo esta perspectiva la cura ya no es un estado al que es posible acceder siguiendo el rigor de alguna práctica específica. La cura es apenas el momento en el que la enfermedad se revela plenamente, y curarse no es sino soñar con olvidar la enfermedad.

Memoria, sueño, enfermedad. Sucede que el cuerpo eventualmente se olvida de las marcas que la enfermedad dejó en la carne y a ese proceso mágico se lo suele llamar restablecimiento, recuperación, o cura. El amante olvida su mal de amores y se enamora de nuevo, entregándose sin remedio a los brazos de la repetición. O no se olvida nunca, quizás, y el dolor se hace cada vez más pesado en el recuerdo hasta que esa memoria sin fin lo ocupa todo y la vida orgánica cesa, y entonces, como acostumbra decirse, uno se muere. Porque el olvido es un sueño, una utopía, el truco de un ilusionista de pueblo. Como el arte.

tion, the ethical and aesthetic dimensions overlap: the cure would have become the daily exercise of utopia.

If we follow strictly the terms of Clark's work we may expect a cure from art. But illness is what makes it art in the first place - that is to say, what enables us to recognize the object as art - and the cure is achieved only by trespassing the world of aesthetics, and perhaps, the density of the world itself. With this perspective, the cure is no longer a state to which it is possible to arrive through the rigors of a specific practice. The cure is barely that moment in which illness reveals itself fully, and healing is nothing but dreaming of forgetting the illness.

Memory, dream, illness. It so happens that the body eventually forgets the marks that illness leaves on the flesh, and that magical process is usually called getting better, recovery, or the cure. The lover forgets his lovesickness and falls in love again, delivering himself into the arms of repetition. Or perhaps he never forgets, and the pain becomes heavier and heavier in the mind until that endless memory finally takes over and organic life ceases, and then, to put it in ordinary language, one dies. Because forgetting is a dream, a utopia, the trick of a third rate magician. Like art.

Translated by Christian Viveros.

22 > 23

(1) Para una discusión detallada de la última etapa de la obra de Lygia Clark ver "Un Estado de Arte" por Suely Rolnik, incluido en la sección *Ensayos* de este mismo número de *TRANS*.

(1) For a detailed discussion of the last stage of the work of Lygia Clark, see "A State Of Art," by Suely Rolnik, in the *Essays* section of this issue of *TRANS*.



Sanatorio Británico
Rosario, Argentina.
Folleto de Publicidad, 1995.

Sanatorio Británico
Rosario, Argentina.
Advertisement Folder, 1995.



LOIS NESBITT

No one in New York speaks the same language. In this modern-day Babel, skyscrapers dedicated to the unifying fantasy of "global" capitalism tower over branch banks whose cash machines now speak English, Spanish, Korean, Greek, and Chinese.

The city's bilingual education programs bridge the gap between English and 130 other tongues, from Spanish to Punjabi and Urdu. Leases and tax forms come in twin sets - Spanish and English.

Cities have historically drawn diverse populations, so New York's plethora of languages is hardly unique. But Americans are notorious for their unwillingness to learn foreign languages; and surprising numbers of New York's immigrant and Puerto Rican-born residents have failed to learn English. (1) Many immigrant groups settle in "niche" neighborhoods where they can speak their native languages: Chinatown, Little Italy, Washington Heights. Queens houses a patchwork of foreign-born peoples:

Greeks in Astoria, Koreans in Sunnyside, Chinese in Woodside, Colombians and Chinese in Jackson Heights, Dominicans in Corona, etc. The borders of such pockets constantly shift (Manhattan's Chinatown has recently taken over large portions of what was once the European and Russian Jewish Lower East Side as well as Little Italy), and the membranes surrounding even the most homogeneous populations are highly porous. In the 1980s, Elmhurst, Queens, saw an influx of immigrants

Long After Babel

Mucho Después de Babel

24 > 25

No hay dos personas en Nueva York que hablen el mismo idioma. En esta Babel moderna, los rascacielos dedicados a la fantasía de unificación del capitalismo "global" se erigen por encima de sucursales de bancos cuyas máquinas de cobro automático hablan ahora inglés, español, coreano, griego y chino. Los programas de educación bilingüe de la ciudad tienden un puente sobre el intervalo que media entre el inglés y otras 130 lenguas, desde el español hasta el punjabi y el urdú. Los formularios de trámites inmobiliarios y de impuestos vienen en series gemelas, en español e inglés.

Históricamente las ciudades han reunido diversas poblaciones, y difícilmente pueda decirse que la plétora de lenguajes de Nueva York sea única. Pero los norteamericanos son famosos por su falta de deseo de aprender lenguajes extranjeros, y cantidades sorprendentes de inmigrantes y residentes de Nueva York oriundos de Puerto Rico nunca han conseguido aprender inglés (1). Varios grupos de inmigrantes residen en vecindarios tipo "nicho", donde pueden hablar sus lenguajes nativos: Chinatown, Little Italy, Washington Heights. Queens aloja un mosaico de poblaciones extranjeras: griegos en Astoria, coreanos en Sunnyside, chinos en Woodside, colombianos y chinos en Jackson Heights, dominicanos en Corona, etc. Las fron-

teras de tales bolsillos de poblaciones se desplazan constantemente (la Chinatown de Manhattan ha ocupado recientemente vastas porciones de lo que una vez fue el vecindario europeo y ruso-judío del Lower East Side y Little Italy), y las membranas que rodean incluso a las poblaciones más homogéneas son altamente porosas. En los ochenta, Elmhurst, Queens, vio llegar un flujo de inmigrantes de 112 naciones, que lo convirtieron en uno de los vecindarios más variados del mundo (2). Tales mezclas allanan el camino para una rápida asimilación a la vez que provocan atolladeros culturales y lingüísticos.

Las industrias nicho y los "ghettos" profesionales también protegen a los inmi-

grantes de la necesidad de hablar inglés. Históricamente, los empleos que no exigían habilidades de lenguaje atraían a los recién llegados que no hablaban el idioma: especialmente los relacionados a la mano de obra manual e industrial. Con frecuencia, los propietarios y los operadores de esos establecimientos eran inmigrantes recientes, que contrataban personas de su misma nacionalidad. Los negocios de inmigrantes suelen aislarse geográficamente: restaurantes, tiendas, y otros comercios pequeños se afincan en sus propios vecindarios, donde pueden operar en sus lenguas nativas.

De hecho, los inmigrantes constituyen un número desproporcionado de los empresarios del país. Pero la natu-

from 112 nations, making it one of the most diverse neighborhoods in the world. (2) Such medleys pave the way for rapid assimilation while they ensure linguistic and culture impasses.

Niche industries and professional “ghettos” also shield immigrants from the need to cross over into English. Historically, work that didn’t involve language skills drew non-English-speaking newcomers; specifically, manual and factory labor. Often such businesses were owned and operated by recent immigrants, who hired people of the same nationality. Immigrant businesses often isolate geographically: restaurants, shops, and other small businesses stick to their own neighborhoods, where they can operate in their native tongues.

Indeed, immigrants constitute a disproportionate number of the country’s entrepreneurs. But the nature of immigrant-owned or operated businesses has changed, reflecting changes in the overall economy. Today many immigrants find employment in service industries (restaurants, health care, child care) that require interaction with English speakers and with other ethnic populations. Moreover, immigrant-owned businesses are moving out-

side their own neighborhoods: witness the recent proliferation of Korean-owned and operated green grocers, which have sprouted up on the street corners throughout New York. And, ironically, businesses set up to serve specific groups have become one of the city’s prime tourist attractions: the restaurants and cafes of Chinatown and Little Italy cater to visitors attracted to the “exotic.”

This country was founded by immigrants and grew with successive waves of foreign-born arrivals. The tides have ebbed and flowed and shifted course with changing legislation, as the fledgling United States first sought to encourage, then to discourage, immigration. Economic and racial discrimination have always played a role in immigrant history, from the Chinese Exclusion Act of 1882 to the national quotas established in the 1920s (a reaction to the influx of arrivals from southern Europe, thought to be of “lower racial stock”) to more recent attempts to bar the influx of refugees from non-Western nations.

Yet New York City in particular, as the largest East Coast gateway for immigrants, has been repeatedly and dramatically transformed by immigration. From 1882 to

raleza de los establecimientos de los cuales los inmigrantes son propietarios u operadores ha cambiado, reflejando los cambios de la economía global. Hoy en día muchos inmigrantes encuentran empleo en las industrias de servicios (restaurantes, servicios de salud, cuidado de niños) que requieren la interacción con hablantes de inglés y con otras poblaciones étnicas. Es más, los negocios de propiedad de inmigrantes están desplazándose fuera de sus vecindarios, como lo atestigua la reciente proliferación de verdulerías poseídas y operadas por coreanos, que han brotado en las esquinas de todo Nueva York. E, irónicamente, los comercios establecidos para servir a grupos específicos se han vuelto una de las principales atracciones turísticas de la ciudad: los restaurantes y cafés de Chinatown y de Little Italy sirven a visitantes atraídos por lo “exótico”.

Este país fue fundado por inmigrantes, y creció con sucesivas oleadas de personas nacidas en el extranjero. Las mareas han fluído, refluído y desviado su curso con las cambiantes legislaciones, en tanto los inexpertos Estados Unidos buscaban estimular primero, y

desestimular más tarde, la inmigración. La discriminación económica y racial ha desempeñado siempre un rol en la historia de la inmigración, desde el Acta de Exclusión de Chinos de 1882, hasta las cuotas de inmigrantes establecidas en los años veinte (una reacción al flujo de recién llegados de Europa del Sur, que se pensaba constituían un “capital racialmente inferior”), hasta los intentos más recientes para poner un tope al flujo de refugiados de naciones no-occidentales. Y, no obstante, Nueva York, la mayor puerta de entrada de inmigrantes de la Costa Este, ha sido repetida y dramáticamente transformada por la inmigración. Desde 1892 hasta 1954, cuando la inmigración tuvo su pico, la Isla de Ellis procesó a 12 millones de recién llegados. Dentro de la ciudad, ellos migraban a lo largo de rutas específicas. El transporte público conformó los asentamientos; por ejemplo, la línea de subterráneos IRT 7, que corre a través del noroeste de Queens, ha sido apodada el “Expreso Internacional”: el tren pasa a través de áreas dominadas por personas nacidas en Asia, Europa, el Caribe, América Central y del Sur, y África (3). La inmigración tiene sus abogados y sus detractores. Algunos argumentan que los

recién llegados estimulan la economía, aumentando la demanda de mercancías y servicios, y por lo tanto crean nuevos empleos. Los que argumentan esto traen a colación el propósito humanitario de darles a personas oprimidas política o económicamente un lugar donde construir nuevas vidas. Los oponentes proclaman que los inmigrantes agotan la economía, explotando a los servicios sociales y a los programas financiados por el gobierno, y robándoles empleos a los norteamericanos nativos, al trabajar por salarios inferiores, y con frecuencia ilegalmente. (Un racismo apenas disfrazado, alimentado en años recientes por el flujo de inmigrantes no europeos, no-blancos, de Asia, África y el Caribe, con frecuencia utiliza este argumento.)

La tradición del “crisol de razas” y, más recientemente, la noción de “multiculturalismo” proponen modelos antagónicos de cómo los residentes extranjeros debieran adaptarse a la vida en los Estados Unidos. La teoría del “crisol de razas” aboga por una rápida asimilación cultural y lingüística: los inmigrantes deben aprender inglés tan rápido como sea posible, más o menos dejando de lado a sus lenguas nativas.

1954, when immigration peaked, Ellis Island processed 12 million newcomers. Within the city, newcomers migrate along specific paths. Public transportation shapes settlement; for example, the IRT No. 7 subway line through northwest Queens has been nicknamed the International Express: the train passes through areas dominated by populations originating in Asia, Europe, the Caribbean, Central and South America, and Africa. (3)

Immigration has its champions and detractors. Some argue that newcomers fuel the economy, increasing demand for goods and services, and thus create new jobs. They further cite the humanitarian goal of providing politically or economically oppressed persons a place to build their new lives. Opponents argue that immigrants drain the economy, exploiting social services and government-sponsored programs and stealing jobs off the books. (A thinly disguised, jingoistic racism, fueled in recent years by the influx of non-European, non-white immigrants from Asia, Africa, and the Caribbean, often plays into this argument.)

Similarly, the tradition of the "melting pot" and, more recently, the notion of "multiculturalism" offer competing models of how foreign-born residents should adapt to

U.S. society. The "melting pot" assumes rapid cultural and linguistic assimilation: immigrants must learn English as quickly as possible, more or less abandoning their native tongues. In the schools, this means *at most* English as a Second Language (ESL) classes.

Multiculturalism, on the other hand, celebrates cultural difference; encouraging each group to retain its ethnic "roots." The loudest brouhaha here in New York City concerns the schools, specifically bilingual education. These programs, in which students continue to take some classes in their native tongues, serve some 154,526 "limited English proficient" students in the public school system, causing some to balk at the allocation of public funds for foreign language instruction. (4)

Most "politically correct" people pay lip service to multiculturalism, conjuring up visions of colorful ethnic celebrations, parades and dances, museums and monuments. On a daily basis, however, true diversity proves a lot tougher to negotiate. We admire the ornate costumes and the alluring music while berating the politico-religious systems that generated as too patriarchal, too sexist, too socialist, too oppressive, or too libertarian - or just not enough like our own. We tend, immigrants and

En las escuelas, ésto significa, a lo sumo, que se enseñen clases de Inglés como Segunda Lengua (ESL). El multiculturalismo, por el otro lado, celebra la diferencia cultural, estimulando a cada grupo a que retenga sus "raíces" étnicas. El debate más ruidoso es aquí el de las escuelas, más específicamente el concerniente a la cuestión de la educación bilingüe. Estos programas, en los que los estudiantes continúan tomando algunas clases en sus lenguas nativas, sirven a unos 154.526 estudiantes con "habilidad en inglés limitada" en las escuelas públicas de Nueva York, provocando la protesta de algunos contra la asignación de fondos públicos para la enseñanza de lenguajes extranjeros (4).

Algunas personas "políticamente correctas", social y políticamente progresistas, celebran de la boca para afuera el multiculturalismo, conjurando visiones de coloridas celebraciones étnicas, desfiles y danzas, museos y monumentos. En la vida cotidiana, sin embargo, la verdadera diversidad ha probado ser mucho más ardua de negociar. Admiramos los adornados trajes y la seductora música mientras condenamos los sistemas político-religiosos que los

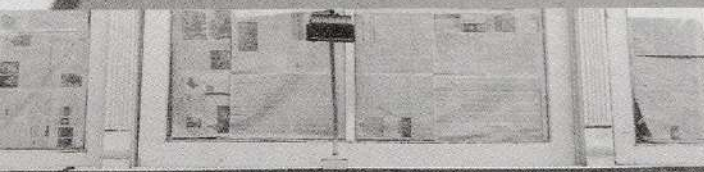
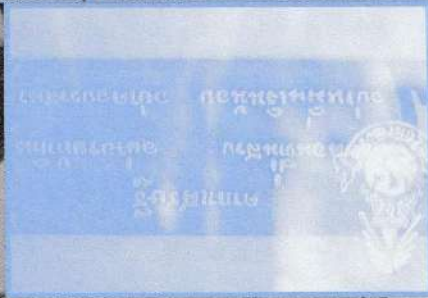
generaron por ser demasiado patriarcales, demasiado sexistas, demasiado socialistas, demasiado opresivos, o demasiado libertarios - o por no ser lo suficientemente como el nuestro. Tendemos, tanto inmigrantes como nativos, a auto-segregarnos, cada grupo, cada raza, reflejando quizás una xenofobia innata que, al exacerbarse las diferencias, se despliega fácilmente en racismo abierto. Es demasiado demandante, día tras día, encontrar comerciantes que no hablan inglés - o hablan hindi, o arábigo, o haitiano-creole. Es más eficiente y económico contratar trabajadores que hablan el mismo lenguaje que tú. Es agradable saber lo que van a traerte cuando ordenas un plato.

Mis viajes por el mundo del arte, tanto en los Estados Unidos como en el extranjero, me han revelado que el negocio del arte es, literal y figurativamente, una industria "nicho" como las creadas y perpetuadas por los grupos de inmigrantes. Los que estamos involucrados en él (artistas, críticos, curadores, galeristas, coleccionistas) hemos creado un ghetto profesional en el cual todos hablamos el mismo lenguaje, un vocabulario común que nos permite organizar

exposiciones, identificar y validar movimientos, asignar valor monetario a obras específicas, y continuar, en general, con el negocio de producir y diseminar el arte. Como miembro de este nicho, encuentro más fácil comunicarme con curadores de Viena (que también, dicho sea de paso, hablan inglés) que con burócratas del gobierno, analistas de sistemas, obreros industriales, y porteros nacidos y criados en suelo norteamericano de habla inglesa.

Pero esta perspectiva homogeneizante es una ilusión, o, mejor dicho, un engaño. Pues nuestras mega-exposiciones globales, nuestras revistas y nuestras galerías y museos no muestran un "Estilo Internacional" de la clase que dos influyentes curadores norteamericanos del Museo de Arte Moderno de Nueva York deseaban para la arquitectura hace cincuenta años; más bien, como en las "exposiciones universales" del siglo XIX, esas producciones ofrecen yuxtaposiciones insensibles cuando no violentas de culturas. Desde que los impresionistas flirtearon con el exotismo oriental, las migraciones de formas visuales a través de fronteras culturales ha estado lejos de ser inocente

Como parientes falsos, las obras de arte de diferentes países pueden parecerse y al mismo tiempo reflejar intenciones enormemente diferentes.



Like the various artworks from different countries can look alike while reflecting vastly different intentions.

CAMOTO

We can't really do anything about difference. It's as inherent in the makeup of individuals and societies as is our fear of difference.

5:30
TUESDAYS 7:30
FIRST FRI 7:30
CONFESION ANYTIME
CUALQUIER

SPICIALE DEL GIUGNO
PASTA - Penne with smoked Salmon, asparagus, prawns in a light pesto sauce and tomato sauce.

HELLO CARD ESPECIAL DEL MES

REPUBLICA DOMINICANA	39%
CUBA	69%
MEXICO	69%
COLOMBIA	49%

SIN CONEXION!!!

REP. DOMINICANA	49%
COLOMBIA	69%
MEXICO	79%
ECUADOR	99%
HONDURAS	99%
PERU	99%
BRAZIL	99%

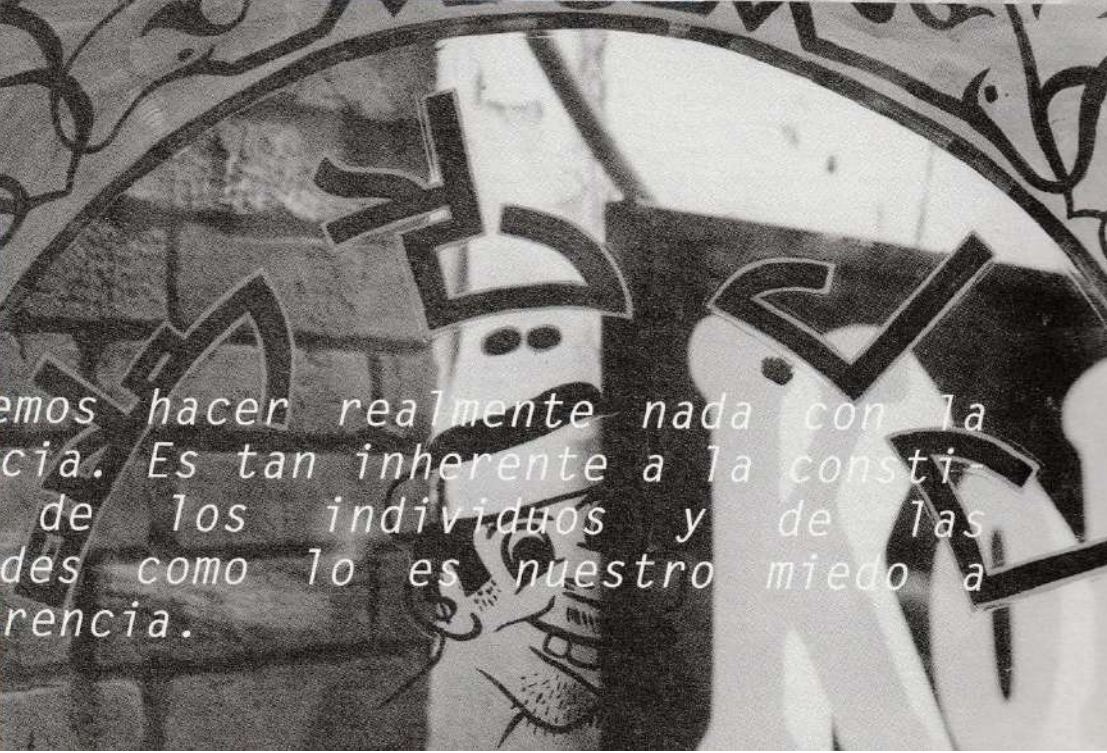
BUDDHIST TEMPLE OF A
茶園



Sake Hokusai
清酒

PLY

No podemos hacer realmente nada con la diferencia. Es tan inherente a la constitución de los individuos y de las sociedades como lo es nuestro miedo a la diferencia.



natives alike, to self-segregate, group from group, race from race; reflecting a perhaps innate xenophobia that, by exacerbating differences, easily flowers into overt racism. It's just too trying, day by day, to encounter shopkeepers who don't speak English - or Hindi, or Arabic, or Haitian-Creole. It's more efficient and cheaper to hire workers who speak the same language. It's nice to know what you're getting when you order a meal.

My travels in the artworld, both in the United States and abroad, have revealed that the art business is, literally and figuratively, a "niche" industry like those created and perpetuated by immigrant groups. Those of us involved with art have created a professional ghetto in which we all speak the same language, a common vocabulary that enables us to organize exhibitions, identify and validate movements, assign monetary value to specific works, and generally carry out the business of producing and disseminating art. As a member of this niche, I find it easier to communicate with curators in Vienna (who also, by the way, speak English) than with government bureaucrats, systems analysts, line workers and doormen born and raised on English-speaking American soil.

But this homogenizing view is an illusion, or more accurately, a delusion. For our global exhibitions, our magazines and our galleries and museums show not an "International Style" of the type wished upon architecture fifty years ago by two influential American curators at New York's Museum of Modern Art; rather, like the nineteenth-century "world expositions," such productions offer a hodgepodge with insensitive if not violent juxtapositions of cultures. Ever since the Impressionists flirted with Oriental exotica, the migrations of visual forms across cultural boundaries has been far from innocent (witness the brouhaha raised over the "*Primitivism*" and *Twentieth-Century Art* exhibition at MoMA some years ago and, more recently, over *Magiciens de la Terre* at the Centre Pompidou). Often the visible, physical objects, with their apparent similarities, contribute to the confusion: like false cognates (or what my high school French teacher fondly referred to as *faux amis* - "false friends"), artworks from different countries can look alike while reflecting vastly different intentions. The red and white bands of an Ellsworth Kelly canvas might reflect patterns of light and shade on the artist's back steps, while in the work of a Soviet unofficial artist, they might be loaded with references to Red and White Russia, with a nod

(como lo atestigua el debate que siguió a la exposición *Primitivismo y Arte del Siglo XX* en el MoMA, hace algunos años, y más recientemente, *Magos de la Tierra*, en el Centro Pompidou). Con frecuencia, los objetos físicos, visibles, con sus similitudes aparentes, contribuyen a la confusión: como parientes falsos (o lo que mi profesor de francés de la escuela secundaria llamaba *faux amis*, "falsos amigos"), las obras de arte de diferentes países pueden parecerse y al mismo tiempo reflejar intenciones enormemente diferentes. Las bandas rojas y blancas de una tela de Ellsworth Kelly pueden reflejar diseños de luz y sombra si se siguen los pasos del artista, mientras en la obra de un artista soviético no oficial pueden estar cargadas de referencias a la Rusia Blanca y Roja, con un guiño a los primeros constructivistas. Incluso dentro de las fronteras nacionales, dentro de cada ciudad, y dentro de los vecindarios específicos, tales diferencias se destacan con claridad. Cualquiera que haya pasado suficiente tiempo en Nueva York sabe que hay varios "Sohos", vendiendo diversas clases de arte a diversas clases de personas, y que estos pequeños Sohos, como las poblaciones inmigrantes de la

ciudad, coexisten en esos edificios revestidos de acero, se deslizan uno junto al otro en las veredas, se codean mutuamente en las columnas de reseñas, para no integrarse nunca, no asimilarse nunca, nunca polinizarse unos a otros.

No podemos hacer realmente nada con la diferencia. Es tan inherente a la constitución de los individuos y de las sociedades como lo es nuestro miedo a la diferencia. Y, de todos modos, ¿queríamos realmente hacerlo? La alternativa, en el arte, sería una especie de Esperanto visual, un código internacional de la creación artística tan artificial, tan lleno de reglas, y tan generalmente comprometido como ese intento tardío por crear un lenguaje internacional. Y, como el Esperanto, un híbrido industrial de varios lenguajes europeos creado en los años veinte, ese código visual estaría signado fatalmente por la obsolescencia, nacido muerto, porque siendo el producto de un momento específico de la historia nunca podría seguir el paso de los procesos permanentemente en evolución de la conciencia artística. Esto no significa que tengamos que renunciar a todo esfuerzo por tender

puentes sobre las brechas, por facilitar la comunicación a través de las fronteras aparentes. Más bien, puede ensayarse una especie de toma-y-da. Imaginen el mundo del arte como un aula gigante en el que miles de estudiantes están atendiendo simultáneamente clases de "educación bilingüe", o inglés, o francés, o español, o portugués, o serbo-croata como segundo lenguaje. En esta aula, como estudiantes, podríamos volvernos un poco más tolerantes a la transmisión y la transición y los períodos de asimilación. El mundo del arte ofrece oportunidades múltiples de experimentar con ponernos a nosotros mismos en la posición de "emigrantes", de "inmigrantes", o de "residentes extranjeros", por medio de nuestras elecciones de viaje y nuestras opciones de qué estudiar, sobre qué escribir, qué exhibir, con qué comprometerse.

Nos hemos vuelto un mundo de inmigrantes y residentes transitorios. La gente todavía afluye a las costas de los Estados Unidos, pero ya no podemos hacer negocios, sean bancarios o de arte, simplemente en el suelo de los Estados Unidos y en "inglés", a riesgo de volvernos irrelevantes, solipsistas, estériles, de

to the early Constructivists.

Even *within* national borders, within individual cities, and within specific neighborhoods, such differences arise.

Anyone who has spent much time in New York knows that there are many "Sohos" trading different kinds of art to different kinds of people, and that these little Sohos, like the city's immigrant populations, coexist in those cast-iron buildings, glide past each other on the sidewalks, rub up against each other in the review columns, never to integrate, assimilate, or cross-pollinate.

We can't really do anything about difference. It's as inherent in the makeup of individuals and societies as is our fear of difference. And anyway, would we really want to? The alternative in art would be a kind of visual Esperanto, an international code of artistic creation as artificial, rule-bound, and generally compromised as that century-long attempt to create an international language. And like Esperanto, such a visual code would be doomed to obsolescence because, as the product of a specific moment in history, it could never keep pace with the ever-evolving processes of artistic consciousness.

Continued on page 148

ponernos en bancarrota. No podemos evitar la Babel que encontramos en Nueva York. No queda ninguna Kansas en donde refugiarse; "Kansas" no existe más, y siempre fue, de todos modos, un mito. (Significativas cantidades de residentes en el Medio Oeste hablaron alemán durante todo el siglo XIX.) Las migraciones físicas, el comercio internacional y las telecomunicaciones globales han traído el mundo a nuestro umbral, pero, como cualquiera que esté sintonizado a la extrañeza de este mundo ya sabe, él siempre ha estado allí. Son solamente nuestros ojos homogeneizantes y miedosos, las lentes selectivas que instalamos, las que vuelven monocromo al mundo. Son sólo nuestros deseosos, obstinados oídos los que filtran el "bla-bla" y rehusan oír todo lo que no sea la lengua (de nuestra) madre.

Traducido por Reinaldo Laddaga.

(1) According to 1990 Census figures, 23.3% of New York State residents do not speak English at home; and some 10.5% of the population reported that they do not speak English "very well." Some 41% of New York City households reported speaking a foreign language at home.

(2) *The Newest New Yorkers: An Analysis of Immigration into New York City during the 1980s* (New York: Department of City Planning, 1992), p. 4.

(3) *The Newest New Yorkers*, p. 118.

(4) Federally funded bilingual education had a surprisingly late start in this nation. A 1969 amendment to the Elementary and Secondary Education Act allowed for bilingual and English as a Second Language (ESL), and

English for Foreign Students programs. Spanish-speaking Puerto Ricans who settled on the mainland argued forcefully for the new legislation, reasoning that, as U.S. citizens, they were entitled to government-sponsored aid in overcoming the language barrier.

(5) The Winter 1995 issue of *Global Voice, The Newsletter of International Communication and Understanding*, published by the Berlitz language-training corporation, focuses on the economic importance of emerging Latin and South American markets to U.S. corporations. Included is a profile of an American banker who recently learned Portuguese to work more productively with Brazilian investment banks.

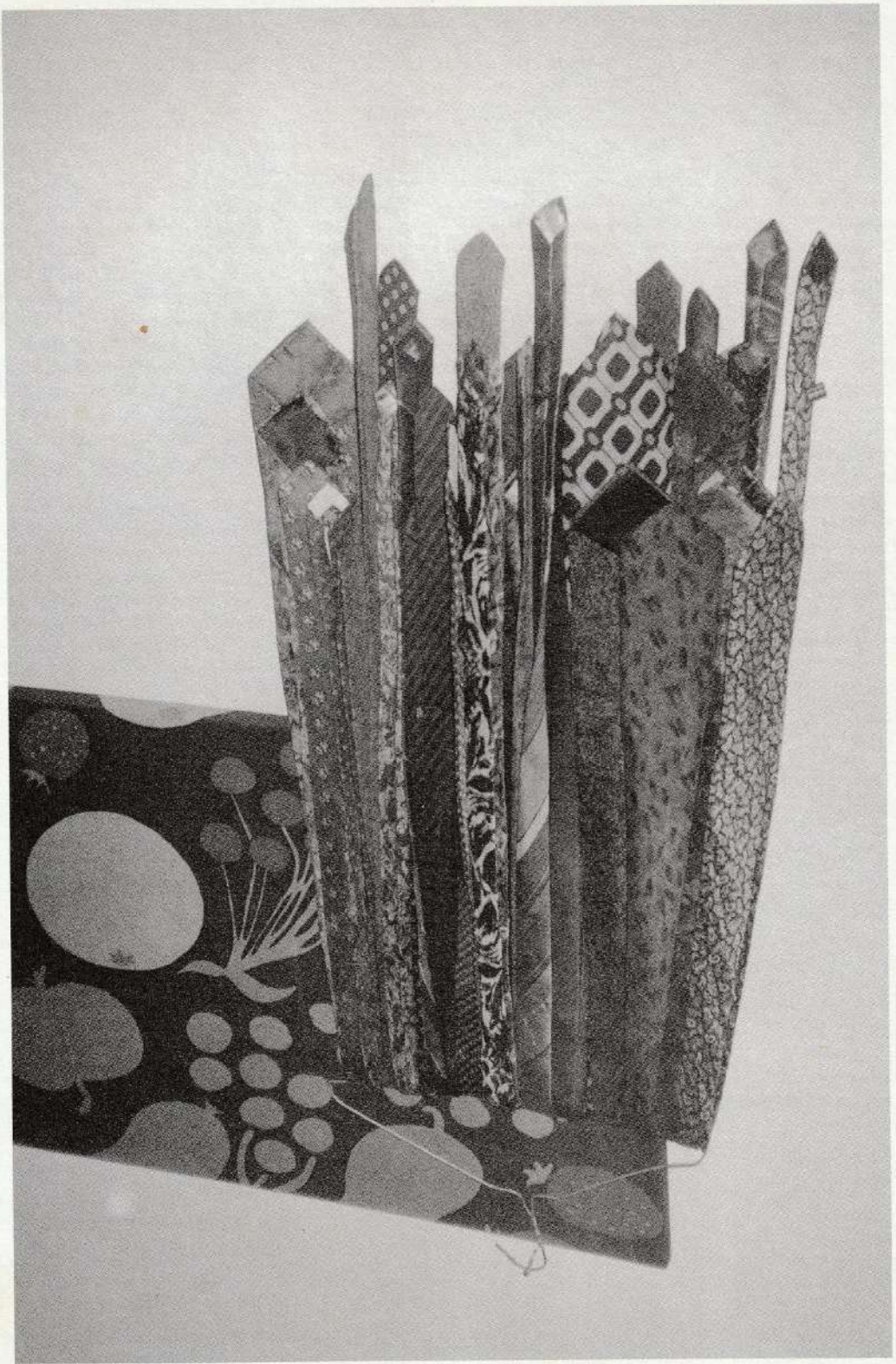
(1) De acuerdo a las cifras del censo de 1990, el 23,3 por ciento de los residentes del Estado de Nueva York no hablan inglés en sus casas; y algo así como el 10,5 de la población informó que no habla inglés "muy bien". Un 41 por ciento de las cabezas de familia de la ciudad de Nueva York informaron que hablan un lenguaje extranjero en casa.

(2) *The Newest New Yorkers: An Analysis of Immigration into New York City During the 1980s* (Los Neoyorquinos más Nuevos: Un Análisis de la Inmigración en Nueva York en los Años Ochenta) (Nueva York, Departamento de Planeamiento Municipal, 1992), p. 4.

(3) *The Newest New Yorkers*, p. 118.

(4) La educación bilingüe financiada con fondos federales tuvo un inicio sorprendentemente tardío para esta nación de inmigrantes. Una enmienda de 1969 al Acta de Educación Elemental y Secundaria autorizó programas bilingües y de Inglés como Segunda Lengua (ESL), y de Inglés para Estudiantes Extranjeros. Portorriqueños de habla española que se radicaron en el continente argumentaron con fuerza en favor de la nueva legislación, dando como razón que, siendo ciudadanos de los Estados Unidos, tenían derecho a una ayuda financiada por el gobierno para superar la barrera del lenguaje.

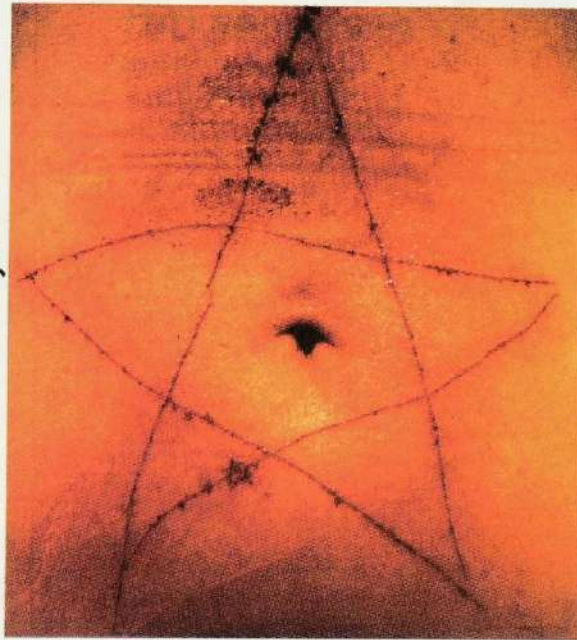
(5) El número de invierno de 1995 de *Global Voice, The Newsletter of International Communication and Understanding* (*Voz Global, El Periódico de la Comunicación Internacional y el Entendimiento*), publicado por la corporación para la enseñanza del lenguaje Berlitz, se concentra en la importancia económica de los mercados emergentes Latino y Sudamericano para las corporaciones de los Estados Unidos. Se incluye un perfil del banquero norteamericano que recientemente aprendió portugués para trabajar de modo más productivo con bancos de inversión brasileños.



MARINA ABRAMOVIC

ENTERING TO THE OTHER SIDE

PLACES OF POWER



FOOD

PREPARATION TO ENTER

DEATH

by, KKV, Slope, Kothawo, KKV, 50, trasing paper
pisho pat unvolyer teuk pleva rojovavau
an hrestu i jendunw guth unvowdu
y suplo olavany; zotah kisel; kuygy
no stop yet kowunde pule co buer



top
hel
the
the
2
3
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

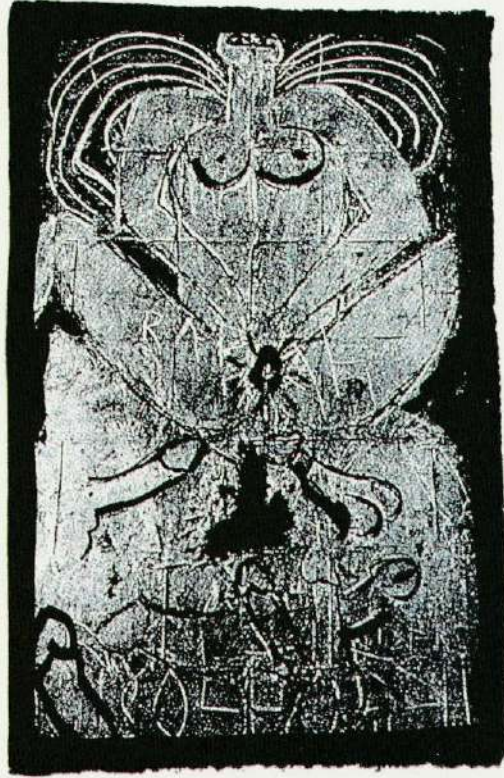
Freeing the Memory, 1977, TÜBINGEN

— Pope Nikhal Teru woy qid
a aspirin utlu she #leasde o
no perittu mudeiti u dntu de
to, gpusu nendw Merie Colosquillo
benodegus Gupov unvichest
e lami kik Butico me me do DS



milk
my blood
salt





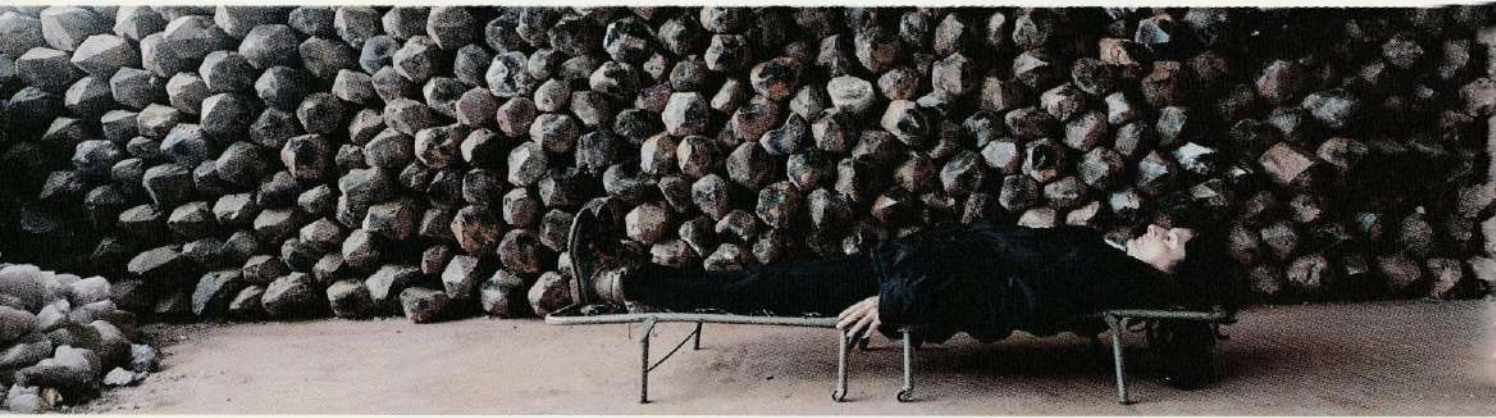
Floating mole members attracted to the
centre of power
Anonymous artist graffiti Found on
the wall of disused Fort
Paris



Fresco from Pivski monastery
XIII^e MONTENEGRO

MULTIPLE
MARINA ABRAMOVIC

Waiting for An Idea, 1996, framed c-print, 20 x 24 in., Edition of twelve



Esperando Una Idea, 1996, c-print enmarcado, 50 x 60 cm, Edición de doce

TOPICS:
CITIES

GLOBALIZATION

INFORMATION
TECHNOLOGY

GUESTS

DISCUSSION

CONCLUSIONS

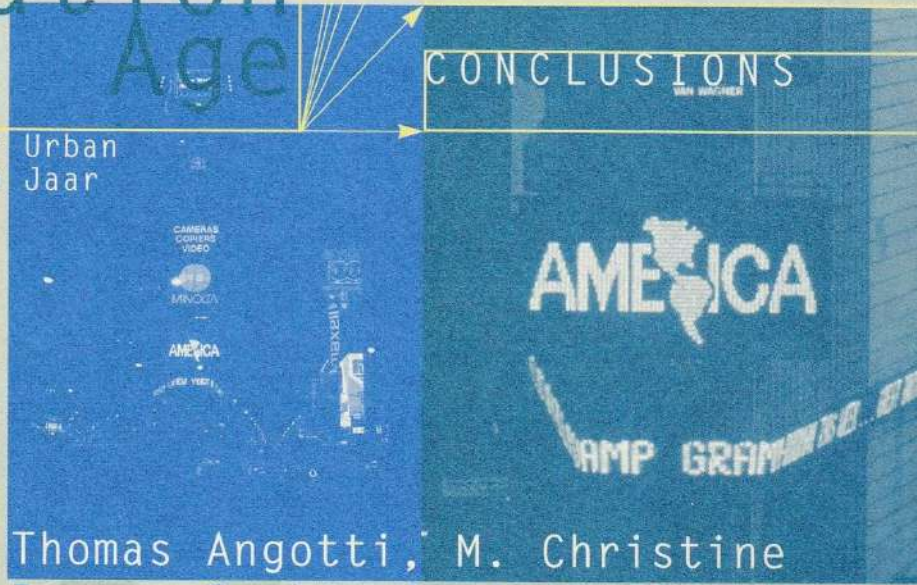
<http://www.echonyc.com/~TRANS>

Cities of the Americas in the Information Age

Moderator: Victoria Benatar Urban
A Logo for America by Alfredo Jaar

Panelists: Thomas Angotti, M. Christine
Boyer, Saskia Sassen/ Arturo
Ignacio Sanchez

Guests: Geoffrey Fox, Richard Ingersoll,
Susana Torre



CITIES

Latin American cities are overpopulated. Centralization is one of the urban characteristics still prevailing in the cities of the southern hemisphere. The recent urban migrations have defined cities as socially unbalanced urban containers while the rural areas remain vacant of economic activity and population. On the contrary, North American urban development is characterized by decentralization and suburbanization.

What is the relationship of globalization and information technologies to each of these different patterns of urban development?

Thomas Angotti

Latin America's economic and political power is highly centralized in large metropolitan regions. But that is the case throughout the world. It is the case in North America as well. It is a common perception that Latin American cities are "overpopulated." This is not so. Though one of the most urbanized regions of the world, about half of Latin America's population still lives in rural areas and small towns under 100,000 population, outside the influence of large metropolitan areas. About one third of all people live in metropolitan regions over one million population, but in North America the proportion is greater than 55%. In North America, only 12% of the population lives in settlements under 100,000 population and outside metro regions, and there is practically no rural population left. Therefore, the North American metropolis is in many ways even more centralized than the Latin American metropolis, because outside of its orbit there is very little left.

The myth of urban overpopulation has been the foundation for anti-urban policies by governments since the late 19th Century. These policies - central city renewal, deconcentration and dispersal to new towns and garden cities, etc. - have generally worsened urban problems and inequalities, though they often improve the quality of urban life for a small proportion of urban dwellers. And they have never stopped urbanization.

The reality is that urbanization in Latin America, and everywhere else on earth, is closely tied to economic development.

Latin America's cities are not particularly dense. Central residential densities are about the same as in European and many North American cities, and usually less than in the most developed Asian

cities. In the periphery of many Latin American cities, where sprawled shantytowns predominate, densities are relatively low, even though when compared to the typical North American suburbs, net densities are high. In any case, density has little to do with the quality of urban life, crime, violence or public health. Tokyo has residential densities more than three times those in Los Angeles, yet one would be hard pressed to make a case that Tokyo has more crime and violence or an inferior standard of living.

The fundamental difference between North America and Latin America is that the North American metropolis has a minority of poor, living mostly in central cities, and the Latin American metropolis has a much larger population, often a majority, living in poverty at the urban periphery. This distinct urban pattern results from Latin America's colonial history.

The representatives of the Crown created in the central plazas their centers of economic and political power. They planned for the colonial power and the European population and let the indigenous masses fend for themselves in spontaneous settlements at the periphery. The highly centralized post-colonial governments have maintained this discriminatory system, and only recently have there been significant moves towards decentralization.

Internally the U.S. metropolis is relatively decentralized in form. In the post-War period, significant economic and political power shifted to the suburbs. Congress is dominated by a suburban majority, and Los Angeles, the suburban metropolis, has become the model U.S. city. However, the leading central cities in the U.S. are still global centers for capital accumulation, and are economically tied to the suburban metropolises in which they reside.



M. Christine Boyer

I have trouble with the center/periphery or north/south dichotomy when it comes to characterizing our postmodern cities. It appears that the postmodern city is a city of opposites: luxury areas juxtaposed against poverty areas, the homeless and the yuppies, white collar employment and industrial unemployment, the city of fear and the city of entertainment.... Does it make any sense to think in terms of modernist categories of center/periphery when we are trying to suburbanize the center of cities and urbanize the periphery; when there are developed spots and underdeveloped places within each city whether that city is in the north or the south?

Of course this new pattern of spatial formation is part of the transformation effected by globalization and information technologies that potentially enables every place to be an equivalent spot on the global map.

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

It is widely known that Latin America and the Caribbean have long been characterized by urban primacy. Primate cities account for a disproportionate share of the population, employment, and GNP. Thus, Greater Sao Paulo accounts for 36% of national domestic product and 48% of net industrial product in Brazil. Santo Domingo accounts for 70% of commercial and banking transactions and 56% of industrial growth in the Dominican Republic. And Lima accounts for 43% of gross domestic product in Peru.

As in the developed countries, one component of urban growth in those Latin American countries characterized by primacy is the growing suburbanization of growing sectors of the population.

An interesting emerging trend is the fact that in the 1980s a deceleration in primacy occurred in several, although not all, countries in Latin America.

This trend will not eliminate the growth of primacy and megacities and it should be emphasized that this phenomena represents, in part, an impact of economic globalization - concrete ways in which global processes implant themselves in particular localities.

The overall shift in growth strategies toward export-oriented development created growth poles that emerged as alternatives to the

primate cities for migrants. This shift was substantially promoted by the expansion of world markets for commodities and foreign direct investment of multinational corporations.

The growth of direct foreign investment since 1991 has further strengthened the role of the major Latin American business centers, particularly Mexico City, Sao Paulo, and Buenos Aires. Foreign direct investment, via both privatization and other channels, has been associated with the deregulation of financial markets and key economic institutions.

Thus the central role played by the stock market and other financial markets in these increasingly complex investment processes has raised the economic importance of the major cities where these institutions are concentrated.

Because the bulk of the value of investment in privatized enterprises and other, often related, investments has been in Mexico, Argentina, and Brazil, the impact of vast capital inflows is particularly felt in the corporate and financial sectors in Mexico, City, Buenos Aires and Sao Paulo.

We see in these cities the emergence of conditions that resemble patterns evident in major Western cities: high dynamic finan-

cial markets and specialized service sectors; the over-valorization of the output, firms, and workers in these sectors; and the devalorization of the rest of the economic system.



GLOBALIZATION

The recent process of globalization has been largely implemented using new information technologies. The cost of becoming global requires large-scale investments in these new technologies. In the Latin American countries foreign investments are stimulated by local governments, which have influenced urban growth to become the most urbanized region of the third world, with extremes of wealth and poverty. This has created the conditions for development of a potential urban market for consumption of technology and services, monopolized by the North.

How does the monopoly of the North affect Latin American urban development? Will it further Latin America's role as a reservoir of cheap labor and raw materials for global economies?



Thomas Angotti

The post-War suburban sprawl in North America was made possible in part by technological changes that supported mass production of the private automobile, and mass communications (phone, TV, and radio). But the technological changes would not have been possible without the extremely high rate of capital accumulation in North America and around the globe, and its concentration in the North. This made possible the growth in mass consumption associated with "the American dream": the single family home and private auto.

Suburbanization was not possible in Latin America because of the net outflow of capital from the region. As a result, the economic surplus available to the masses did not permit anything approaching the mass consumption and suburban sprawl of the North. Urban elites, a distinct minority, secured their own "American dream" by establishing private enclaves for their owner-occupied dwellings and autos. Sometimes these enclaves are sprawled, like the "Country Club" neighborhood in Caracas, and sometimes they are very dense, like the scores of luxury condominiums that pierce the downtown skyline. Always they are limited and territorially confined.

In sum, suburban sprawl during the post-War period was a form of "decentralization" in the North, but it was only possible because of the concentration of economic and political power in the Northern metropolis. The different urban patterns in North and South are thus a result of global inequalities.



M. Christine Boyer

Quite clearly there are countries and districts of each city that can be described as **information rich or information poor**. So for example the Department of Commerce claims that 20% of America's poorest families do not have telephones and only a fraction of those that do have them can afford computers and peripherals needed to participate in the information age. And while the Teleom 95, meeting in Geneva last October, adopted the slogan "Connect!" clearly their message was to the top 50 developed nations, not the poorest 48 countries. Investors are absolutely unwilling to share in the risk of developing phone service in Africa, for example, because of political instability, insufficient profitability, etc. So the matrix of cyberspace extending around the globe via phones, faxes, modems, televisions, exists within the limits of world capitalism, where rules of hierarchy, profitability, commercialization, etc., are as rampant and exploitative as ever. Add to this the increasing monopolization of telecommunication industries and the future foretells of more exploitation

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

The globalization of the Latin American economies is an undeniable fact. This process of international economic restructuring and globalization is a fundamental response to a world wide economic crisis in the model of accumulation. Countries such as Argentina, Brazil, and Mexico, which implemented industrial models of import substitution and experienced high levels of urbanization, are being reincorporated within the global economy in a very different manner than those economies that were not able to implement industrial urban regimes, i.e., Guatemala, Honduras, and Bolivia, to just mention a few representative examples.

The urbanized economies of Argentina, Brazil, and Mexico - in reaction to the international economic crisis and the financialization of capital - are currently dismantling their inwardly oriented industrial models in favor of outwardly oriented models based on neo-liberal dictates. The foundational components of these newly constituted models of economic development are free trade, foreign investment, privatization, and the implementation of non-tradi-

tional export strategies. These approaches to economic development have resulted in increased levels of unemployment, informalization of local labor markets, skewed income structures, and rapidly accentuating class polarization. These processes are clearly evident in the region's primate urban centers and the newly developing growth poles. These cities are increasingly characterized by rapidly rising levels of class and spatial polarization, social and political instability, exploding street crime, and the emergence of well organized social movements that are mobilizing in response to these processes.

These trends have accentuated the devalorization of labor and have truncated the effective demand of large segments of the population which have not benefited from the newly formulated economic policies. Effective consumer demand is limited to those sectors of the population that are linked to the most dynamic and over-valorized sectors of the neo-liberal economy. Moreover, the demand patterns of these

high income groups are characterized by a high propensity to consume expensive durable goods, assembled locally (or imported) by transnational corporations, or else they manifest a tendency to purchase high prestige imported consumer products i.e., designer goods, electronic products, etc. In effect, via the process of neo-liberal economic restructuring, internal urban demand patterns are being reconfigured away from consumption of internally produced consumer goods - which were formally purchased by middle and working class sectors that were linked directly or indirectly to an urban based industrial structure - to a demand structure predicated on the limited and selective demand of high income groups.

The net effect of this political economy has led to increased levels of transnational economic penetration, denationalization of the local economy, consumerist enclaves, urban pauperization, and the truncation of internal markets.





INFORMATION TECHNOLOGY

While the United States is a leading developer of media, telecommunication and advertising, Latin American cities remain receptacles of old American technologies. Within the Latin American context how can the development of a second generation of information technology take place in order to allow Latin American cities to be inserted from within into the process of globalization?

What is the role of technology in the disparity between the development of North and South ?

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

The emerging and rapidly evolving mix of information technologies are both strategic instrumentalities and commodities that play a significant role in the increasing levels of multinational economic penetration in certain nations of the Latin American region. This process of economic reinsertion has been largely concentrated in a limited number of strategic urban sites. These urban places operate as key strategic sites, linked via information technologies, in the emerging global chains of finance, production, and consumption.

The implementation of information technologies in Latin America is an uneven process. This is particularly evident in the privatization, denationalization, and modernization of telecommunication systems in certain

Latin American countries.

Foreign firms are particularly interested in this sector because it functions as a key vector in implementing and expanding such important telematic business and financial services as data communications, sound and image communications, mobile communications, multi-digital networks, and text communications.

The Internet is increasingly being utilized to penetrate domestic and international markets, market products, provide access to technical and economic databases, and to communicate with suppliers and corporate offices. Moreover, Latin American Internet access is now being viewed as an increasingly profitable venture by U.S. commercial service providers. CompuServe and Performance Systems International, two U.S. firms, are currently marketing Internet access in major Latin American cities. The rapid expansion of Internet access, nevertheless, is signifi-

cantly constrained by the high costs of telecommunications. In effect, the costs associated with Internet access have limited participation largely to the most dynamic and financially robust firms (read transnational corporations and domestic firms linked to foreign capital).

The above mentioned processes, of course have significant political and economic consequences. In effect, these processes engender a series of important questions for the future of the region. For example: 1) Are the new technologies increasing or decreasing the levels of Latin America's economic and technological dependency? 2) How are these technologies impacting on the internal structure of the Latin American city? 3) Are these technologies accentuating and accelerating a process of internal urban fragmentation and leading to the development of informational and technological enclaves?

THIS IS
NOT
AMERICA

Thomas Angotti

The creation of urban enclaves in Latin American cities is expanding the gap between rich and poor. In this context, new technology is reinforcing the dominant social relations. As it always has throughout history, technology reinforces but does not determine social development and spatial patterns. Latin American cities are already centers for the latest communications technology. A difference with North America is that Latin America tends to consume the new technology more than produce it, so control of this technology remains concentrated in the North. Another difference is that in Latin America the new technology is more confined to elite enclaves. At the personal level, Latin America's urban elites now have easy access to the Internet. They can easily acquire a fully integrated home communications system, with CD ROM, satellite dish, and fax. They carry cellular phones everywhere. They are as digitized and

wired as the urban elite in the U.S. Elite residential enclaves in Latin American cities are integrated in global networks as much as they are physically isolated from the metropolises in which they reside. Transnational corporations based in Latin America are also globally wired. They bypass the first-generation technology of local phone systems and buy the latest in second-generation technology for their own use.

The technological disparity between North and South, therefore, is not as substantial as the technological disparity within the South. The average worker living in a *barrio* or *favela* often lacks even the simplest technology, like a plain phone line. The challenge ahead is to democratize the hierarchical social structure that makes for these disparities.

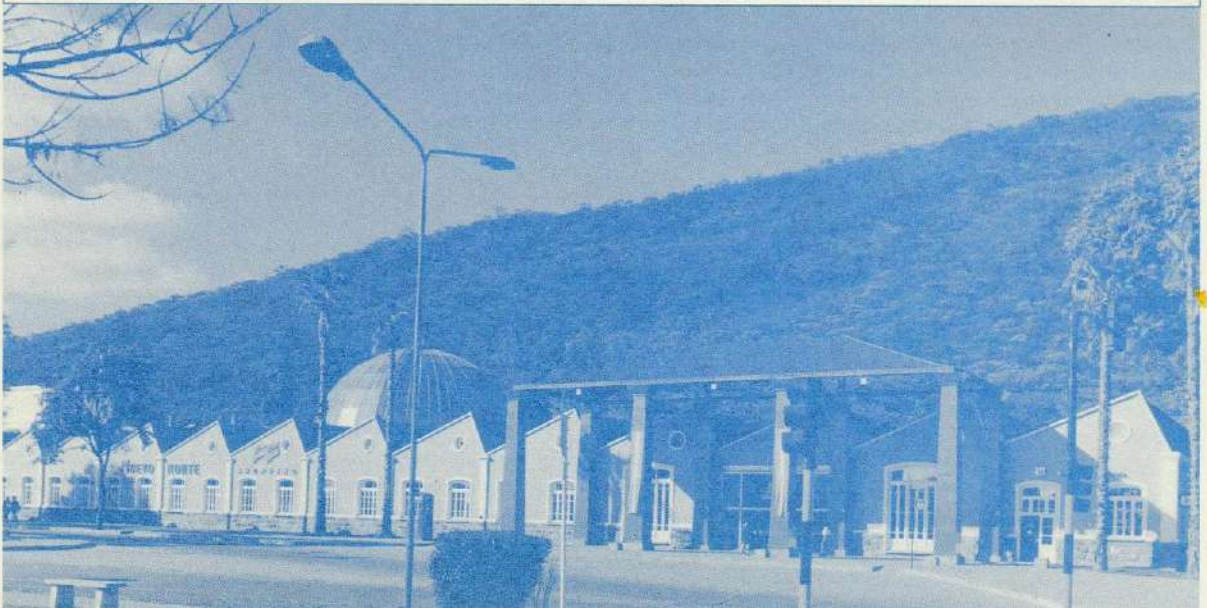
Existence of the technology will not, by itself, make for democratization. What are needed are public policies and actions that make new technology more accessible to all.

M. Christine Boyer

This question is always the most difficult - the question of tactics from within, or how to disrupt the dominant discourse (i.e. the dominant developer of media, telecommunication and advertising coming from North America). I would rephrase this question, however, so that dependency is not so technologically determined.

Instead, the emphasis should be placed on cultural expression as a tactical procedure - on controlling what is being said, shown, filmed and the manner in which it is said, shown, and filmed.

Already we can see a lead here with respect to Latin American cultural expressions in cinema and literature, in which informational devices such as chaos theory, knots, labyrinths, simultaneity, and indeterminacy have found critical expression.



Geoffrey Fox

People from the "margins" of the America's urban cultures are using the new information technology in surprising ways. The Mayan rebels of the Ejercito Zapatista de Liberacion Nacional inform the whole world of their positions and have even conducted an international poll on what their policies should be, through the Internet, indigenous Canadians transmit local and international news, greetings and cultural programs, in all their native languages, via TV satellite, and so on. **Christine Boyer** is quite right: the old categories of "center" and "periphery," "First World" and "Third World," and even the rapidly aging category of "postmodern" no longer help to explain anything.

Saskia Sassen has also made the point, though not in this intervention, that North America is becoming "Latinized" or even "Third-Worldized," as conditions of exploitation of cheap labor long familiar in Latin America are reproduced in the sweatshops of Los Angeles, New York, Chicago and the border towns; at the same time, overseas investment in Latin America by North American, European and Asian firms creates pockets of relatively high-wage, high-technology industry that destabilizes the economies of surrounding areas, stimulating urban and international migration and further confusing the distinctions between Latin American and North American ways of life.

As **Tom Angotti** points out forcefully, the sharpest contradictions today are not between a neocolonial Latin America and a hegemonic North America, but between those with greater wealth, power and information access and those with

less. What is new and potentially disruptive of the old patterns of exploitation is that wealth, power (e.g., political and military), and information access are not necessarily correlated.

With only a little assistance from outside groups, such as Subcomandante Marcos of the Zapatistas, or artists who hand out cheap cameras to slum children in Washington, D.C., or Bogota, this technology reaches the hands of people who have a startlingly different sort of information to convey.

The lack of a decent formal education in reading and writing is no serious obstacle for those working with sound and images; in fact, people without such formal education often grasp the potentialities of the new media faster than those with it.

I do not believe that information equals power - there are too many ignorant tyrants for us to believe that oversimplified equation - but access to information, and to the ability to impart information, is a resource that can be used to gain power.

The Zapatistas have used it to gain popular support throughout Mexico and the world, other "Indians" of the Americas use it to defend their communities and to prepare them to deal with the outside world, and everybody - even those whose access to the new technology is limited to watching the programming on O Globo - becomes aware of alternative ways of life and the existence of distant cities, destroying the ignorance and isolation which have always been the first line of defense of despotism.

Susana Torre

The wave of urban development experienced in Latin America during the 1980s was driven by the global economy. The capital cities of many countries experienced considerable transformation of their historical centers and their urban fabric as a result of new construction originating in international investments on buildings for the banking industry, tourism and shopping. These new developments, which imitated styles, building typologies, and spatial configurations originated in the U.S., have marked the center of Latin American cities, as well as other coastal or mountainous tourist destinations, as locations within the homogenizing web of global economic processes.

There have been few instances where local designers were hired to implement projects and even fewer where they were able to successfully transform the imported model to prevent it

from destroying local urban quality. One such example is a major shopping mall in the city of Cordoba, Argentina, whose architects succeeded in getting the city to reject the American suburban pattern of "big box" retail surrounded by parking.

I think that **Christine Boyer** is right in pointing out the inadequacy of 1970s categories such as center/periphery and North/South in the analysis of urban development and cultural production in Latin America, because economic globalization creates "centers" and "peripheries" that are now globally distributed.

Electronic technologies, as both **Tom Angotti** and **Saskia Sassen/Arturo Sanchez** point out, have fostered economic globalization and the globalization of local elites in Latin American countries. One characteristic of the Internet, however, is its lack of physical location and thus its

capacity, as a site for the production and exchange of information, to connect locally disadvantaged individuals and groups with similar individuals and groups world-wide, thus exponentially increasing the opportunities for global strategies for cultural and (perhaps) economic resistance. The question, as always, will be one of access and control.

Can the technology itself generate American suburban-style dispersion in Latin American countries? This is doubtful in the short run, given the great economic polarization and widespread poverty in the region.

More likely, the technological facilitation of global capital might produce further development opportunities in interior locations not currently under the influence of the large urban centers, and in time result in a pattern closer in structure and form to American and European metropolitan centers.

Richard Ingersoll

Let me preface my response to the first interventions by identifying my expertise as architectural history. I devote more attention to the form of cities than to the social or political analysis of them.

As **CB** states, the easy distinctions between center/periphery, north/south, and, we should add, first world/third world, no longer correspond to an empirical knowledge of cities. Whatever the Third World used to mean it is now a more generalized condition. The difference is now a question of scale rather than type.

For those who still believe in political solutions to urban problems, the postmodern blurring of categories presents indeed a nasty problem since it becomes increasingly difficult to locate the sources of accountability. Where one used to be able to blame a corporation (like GM for the destruction of public transportation), or a country (like the U.S. for the destabilization of Allende's Chile), or even an individual (like Nixon for the invasion of Cambodia), the path to responsibility has been cloaked by various levels of telematic distance. Uneven development and horrific human exploitation continue in an ever less regulated manner, a fact that registers on the form of most cities. What surprises me, considering the visible class division in the city,

corroborated by statistics about the shrinking middle class in most countries, is that there does not seem to be much evidence of new urban social movements. For instance the uprising in Chiapas, arguably the most successful social movement in the last decade, is not urban. Instead I notice a spreading of anarchy - events like the South Central riots in L.A., and the rise of all sorts of predation in most cities. Enclaving, which is as prevalent in Los Angeles and Houston as it is in Monterrey and Caracas, is in my mind the most significant trend in recent urbanism and the direct response to anarchy. It of course means the closing of the city, a refeudalization, the limiting of access, the end of a possible *polis*.

Many people in architecture believe that virtual architecture is already in practice - and thus the obsolescence of space and form as quantifiable or aesthetic entities. At least they talk as if this has already happened.

I fail to feel any enthusiasm for anything that promises me less bodily contact with the world, but am forced to recognize how despatialized all relationships are becoming in spite of my desires. To me the Internet seems just another insidious way to say one thing like hyper-democracy while doing another, like limiting access. Information society has the pretense of anarchical multiplicity with the friendly face of new tycoons like Bill Gates sitting at the "window," raking in the power.

As the techniques will not fail (cyber-Luddites notwithstanding), access to the virtual realm will become the major political issue of the end of the decade, and perhaps the real city will become less of a political territory. The computer in this regards will kill the city, and with it the idea of the *polis*. I hate to even think of it, but there will come a time when those who are interested in preserving the idea of democracy will struggle not just for fair housing, health care, and transportation, but public jacks.

So with this overly paranoid response I would conclude that while urbanization is increasing incrementally, the despatializing model invented in the U.S. is being repeated everywhere with minor variations (for instance in Caracas high-rise housing often takes the place of the low-rise enclave). Any social movement that would like to defend democratic rights will eventually probably have to launch its struggle through the sort of telematics we are using in this conference in order to address power. But I have so many questions about the ensuing change of consciousness that this technology implies. Without bodies in space one cannot imagine the human predicament which is the essence of that historic struggle for rights.

DISCUSSION

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

First and foremost, we would like to respond to the theoretical issue posed by both Angotti and Boyer:

Does the North/South construct adequately address the new realities of globalization? Globally oriented financial elites are evident in the less developed world and in the highly developed countries as well. Furthermore, it is now clear that sectors, activities, and actors that appear unconnected and anachronistic to the new leading sectors of the economy are, in fact, part of the economy. Garment sweatshops in New York, Paris, and Tokyo may look like 19th century operations, but they are an integral part of the current phase of advanced economies. The current phase in the world economy is characterized by global dispersal of economic activities and increasing levels of global integration - under conditions of continued concentration of economic ownership and control. Telematics and globalization are fundamental forces shaping the organization and function of these emerging economic spaces.

The global economy is a grid of linkages and nodes that cuts across the North/South and includes cities such as Buenos Aires, Sao Paulo, and Mexico City. The intensity of transactions among these cities, particularly through financial mar-

kets, flows of services, and investment has increased significantly over the past few years. Moreover, an important consequence is the increasing inequality in the concentration of strategic resources and activities between each of these cities and others in the same country. For example, in the Brazilian case, Sao Paulo has gained immense strength as a business and financial center over Rio de Janeiro - once the political capital and the most important city in the country - and over the once powerful axis represented by Rio and Brasilia, the current capital. Spatial shifts in power such as these are consequences of the formation of a globally integrated system.

The flip side to the new geography of centrality is the new geography of marginality, which also cuts across the old North/South divide. One instance that captures it, besides the sweatshops in the North, is the fact that Manhattan - from 59th Street to Wall Street - has over 700 buildings served by fiber optic cable, while Harlem has only one (and South Central L.A. none). Moreover, the development of new growth sectors, new organizational capacities, and new technologies is producing new sites and forms of marginality. This new marginality has several components: the "creative destruction" that is part and parcel of growth; losses due to

international and national competition; redundancy in factors of production; new employment patterns; and increasingly skewed income distribution. Both North and South America are sites for these processes.

The dominant discourse on globalization and the emergence of new growth centers tends to discount the central role(s) played by the new forms of marginality. In other words, the analysis and general commentary on the new global economy tends to privilege only certain sectors and activities. This is a narrative of eviction - a narrative that suggests, in part, that the only type of worker that matters is the highly educated professional, and that the only firm of import is the advanced globally oriented firm. This optic devalorizes workers, firms, and sectors that don't fit this image.

The new geographies of centrality and marginality are also sites for contestation. The new information technologies are to some extent constituting this geography of marginality as a space of power - a power of resistance, of contestation - because they are connecting the dispersed points that Boyer speaks about in her response. The process of marginality and contestation is increasingly being played out in the city. In this context, a key question emerges: Whose city is it? Among

S IS
OT
AS FLAG

AMERICA
D OF THE

the new major actors making claims on the city are foreign firms and international business people. On the other hand, there are those marginalized individuals and groups who use political violence to make their claims on the city, claims that lack the de facto legitimacy enjoyed by the new city users. These contestations and claims are being made in the cities of

both the developed and non-developed countries. The uprisings, over the last decade, in major cities of the world are perhaps an indication of the sharpened inequalities.

The newly constituted spaces and places of globalization are highly variable. The new information technologies through the combination of innovation, deregulation,

and privatization are creating a new space akin to a "wild west" - a space that is no longer mappable or easy to control by major political and economic actors. Moreover, by enabling the dispersed sites of marginality and reconstituting them into cyber-networks, the new information technologies open hemisphere-wide possibilities for contesting dominant forms.

Thomas Angotti

My first remarks emphasized distinctions between North and South, and center and periphery to dramatize the significance of urban inequalities. I agree with others that these categories are no longer adequate (actually they never were) to fully understand the reality in the Americas. But I don't think that the categories are entirely irrelevant. By any objective measure - per capita income, availability of basic urban services, personal security, unemployment, etc. - the gap between the U.S. and Canada on the one hand, and every single Latin American nation, without exception, on the other, is yawning. What the North South dichotomy fails to explain are the growing gaps within the North and the growing gaps within the South. The economic giants in the South - Argentina, Brazil, Mexico, and Venezuela - are far out ahead of most of the Central American and Andean nations. They are also the most urbanized nations in the region. And within these four leading nations, the rural urban, intra-regional and intra-metropolitan gaps are growing.

At the level of individual metropolitan regions, there remains in the U.S. a very clear and definable gap between central cities and suburbs, despite some recent counter trends. The divide is economic and racial. The central city/suburban divide is not as clearly defined in Latin American cities; the centers and peripheries of many metropolitan areas include high income enclaves as well as low income *barrios*. If the U.S. model of social and spatial segregation through sprawl takes hold, the spatial pattern may change. But that really doesn't matter much; it's the unequal social pattern that's the basic problem, regardless of what spatial form it takes. I believe

Richard Ingersoll's concerns about the "obsolescence of space and form" are well grounded. Privatization of public spaces and the advance of cyberspace together may destroy whatever

remains of the *polis*. But I feel he is much too pessimistic. We also need to look at the very real constraints on the "enclaving" process and on cyberspace. There are many indications that these processes are not well advanced. Against the dominant trend, large public demonstrations still take place in Mexico City's central plaza. Hundreds of thousands turned out for Lula in Brazil. As illustrated most recently by the downfall of South African apartheid, throughout history labor has proven capable of transforming enclave systems, sooner or later, into more open systems.

The "enclaving" process is constrained not only by the political actions of labor but also by the needs of expanding capitalist production and circulation. Elites have not yet found a way to completely isolate themselves physically from labor, either in the realm of production or consumption. Indeed, how could they? Elite enclaves are built and maintained by labor, and their products are consumed by labor. Capitalists who dream of a world without labor would deprive themselves of the one element needed for their own reproduction. The reality in Latin America is that the vast majority of people are only marginally affected by the information age in their daily lives. If you live in a *barriada* in Lima, you may have a TV and radio, and even an intermittently operating phone line. But chances are you're as far away from the Internet as you are from Jupiter. And what does privatizing space mean in a neighborhood where land has practically no value on the market? The thousands of *barriada* residents who have fought pitched battles against displacement know very well the meaning of place.

In sum, while it often appears quite gloomy when looking at the current global situation, there is a long way to go before the placeless, privatized American dream becomes a global reality. History isn't made until it's made.

AME

M. Christine Boyer

I am concerned that our postmodern theories of geographical space - theories that include accounts of Global Cities and Informational Cities - have evolved in the so-called centers, the old metropolises. But have they given adequate theoretical consideration to the uneven and repressive nature of these theories? Can they adequately theorize the experience of "peripheral reality" be it in the south or north? Let's face it, cybernetics - the grandfather of all our informational theories - defines a new set of power relations. I am interested in telecommunication surveillance procedures which mobilize power - or concentrate authority over both concentrated command and control posts in the CBDs of Global Cities and throughout the dispersed decentralized metropolitan "peripheries." In other words, when information technologies "hit the ground" they engender amazing effects. Let's deal with these! The basic assumption in geography is that space is always mappable, knowable and hence totalizable - we can gaze upon the city, know and systematize its plans of violence and horror and hence impose a grid of control (a network of excluded areas, special surveillance areas, etc.) over these dreadful spaces. Maps are uneven dialogues - directly associated with those in power or control, they are imposed on the weaker sectors in society. Maps are a language of power. Maps are also closely associated with data banks, or archives of information. Thus we might also ask how telecommunication in either the north or the south has affected our perception and memory of the city. Theoretical maps of the city have a way of eradicating our vision of space from which our memory of the real city is formed. They displace our sense of agency and heighten our belief that we are adrift in time and space. The originator of "cyberspace," William Gibson, seems to confirm the vulnerability of popular memory in his statement that "computers in my book are simply a metaphor for human memory." Yet "history," for Gibson, is simply a matter of facts, dates, information in "dead storage." It mimics all the tactics of repression and oppression and violence that colonization engendered. And so we might return to the early years of computers - the post-colonial years of the 1950s - because the computer's model of memory is based on an imperial archive that divided the globe into people who were civilized and uncivilized, who were with or without memory, who had long-term or short-term memory, and who used writing or only speech. These divisions still haunt

today's theories that are based on computers and telecommunication. Think for a moment about surveillance video cameras scanning and interpreting more and more parking lots, entrances, banks, supermarkets, malls, theaters, and ball parks in either the north or the south - these fortified enclaves that seem to be on the increase around the western world. Our everyday environments are increasingly usurped by technological devices that see and foresee in our place. The space of the city is becoming virtual, while surveillance devices seem to reveal more and more of crime and violence but less and less of anything else. We are talking about the city becoming one of deterrence machines that are looking, assessing, weighing every sexual assault, burglary, illegal entry, or accident. Consequently, the contemporary city is absent of community and urban space is becoming a metaphor for a disembodied computerized cyberspace. So as I said in my opening remarks, we have a long way to go in theorizing and criticizing the manner in which we apply postmodern geography to contemporary spatial restructuring and global economies without challenging the essential organization of power, nor addressing the issues of agency or the fact that the space of our contemporary cities is disappearing from sight/consciousness/memory into the realm of the virtual.

CONCLUSIONS

Thomas Angotti

In the discussion of complexity, let's not lose sight of the historical contradictions that today remain obvious and intractable, among which, I insist, are North/South and center/periphery and, lest we forget, the contradictions between and within classes, and among and within nations. Yes, the contradictions we have focused on - urban/rural, metropolitan/non-metropolitan, modern/traditional, high tech/low tech, rich/poor, formal/informal, etc. - are all fundamental, and part of the historical process we are attempting to understand better. But for most people in the hemisphere, there remains a real barrier between North and South

because the new mobility that has come with the latest wave of globalization has affected capital more than labor. But for both capital and labor that old North/South divide remains real, free market aspirations, and "globalization" notwithstanding.

To North Americans, as a reality and a matter of perception, Latin America is still "south of the border," and the border is becoming a new Berlin Wall. I've never before quoted Ronald Reagan, but I'll be forever be impressed by the revelation that came to him on his trip to Central America, during his Presidency and perhaps before the onset of his Alzheimer's, that "they're all different countries down there."

M. Christine Beyer

I would like theorists of the global economy to address how the "subjects" in these new spaces of marginality might voice their own experiences, articulate their sense of marginality, display their own control over these new spaces and new technologies. It seems that the position of the marginal is as always being described and their spaces determined from outside their lived experience. Without a voice they seem passively dominated by transnational corporations, international banks, and financial and information infrastructures. Is the resort to violence, mentioned by Sassen/Sanchez, as a power of resistance, a self-destructive gesture of last resort that is both romantic if envisioned as revolutionary, and conservative if judged as a potential threat that must be contained? Is labor in the new geography of "marginal spaces" reduced to sweatshop industries? Is it so that the new information technologies will require a more highly skilled and better educated world labor force or instead is there a general down-skilling within the labor force of the "marginal spaces" where wages in the global economy are pushed downwards in a competitive race to the bottom? Can this be called "creative destruction?"

In response to **Angotti**, I would challenge his statement that the unequal social pattern is important regardless of what spatial form it takes. Instead spatial form veils the mechanisms of power, dominance and exclusion, that must be addressed.

As for **Ingersoll's** concerns that space and form are obsolete, doomed by the immateriality of the informational network or cyberspace - might this be an ideology we too readily accept as those of us on the net walk away from concerns with material reality?

Torre's discussion of local groups' non-involvement with historic preservation projects and the imposition of requirements for global tourism on local economies is important. As is **Geoffrey Fox's** account of different local groups use of information technologies to tell their own stories, oral cultures that can grasp the new technologies based primarily on image and sound. Obviously, there needs to be much more in the way of local self-expression. At the same time we cannot ignore how these new technologies manipulate representations. I have in view an image from today's *New York Times* that shows a white boy watching a naked group of Bushman children at play in Kagga Kamma Game Park in South Africa. Evidently a group of 40 of the dwindling population of Bushmen have been "rescued" from an impoverished existence and allowed to live in the Park and be on display as the star attraction in what the newspaper defined as an "eco-tourism business."

They too wanted to live a life untainted by Western civilization - but they were nearly routed out of existence instead. Paying \$7 to view the Bushmen, the tourist is given a glimpse of the "bushman babies" before meeting adults dressed in loincloths. The Bushmen's leader believes that unless they are given title to some land where they can live as they want, their numbers will dwindle and they will disappear.

Clearly I point to some gloomy aspects of the "wired telecommunication savagery" for the future.

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

It is evident, from reading the various interventions, that we all concur that in an age of rapid globalization and informatics, the North/South construct is fraught with conceptual limitations that fail to capture the current Latin American realities. Nevertheless, certain qualifications are in order. Globalization is a political economic process that is encased in a larger dynamic: the reconfiguration and expansion of a finance driven economy on a world scale.

There has never existed one Latin American reality - only hybrid and contingent realities that flow from the historically specific interactions within and between specific social formations and their respective articulations with the world economy.

Within this context, it was argued in an earlier intervention that "whatever the Third World used to mean is now a more generalized condition (the difference is now a question of scale rather than type)." This line of argument obscures the range of differences in the Latin American urban experience and highlights the commonalities between the center ("developed countries") and the margins ("developing countries"). However, by privileging and historicizing the specificity of distinct places, differences are brought to the foreground. Methodologically this would allow us to specify how the new information technologies are being inserted within specific urban places. This would then facilitate an analysis that goes beyond such a generalized category as the mega-city construct that tends to submerge how the informatics technologies are concretized differently in specific places.

The impacts of globalization are an undeniable fact in Latin America. This is, nevertheless, an embedded, uneven, and variable process. For example, in certain countries, as the state is restructured and decentralized to meet the logic of the market, new political practices at the local and popular levels are gradually emerging. This is evident in the rise of social movements which tend to be highly specific and particularized. They represent a significant shift from the overarching political vernacular of mass mobilization which was formally associated with a centralized and interventionist state. In many instances, the political

language of the new social movements is rooted in the structures of everyday-life - housing, potable water, transportation, etc. Conversely, under differing circumstances, the political language of other social movements combines difference and specificity with more encompassing categories.

Examples of this phenomena are the movements for Black consciousness, indigenous and ethnic rights, feminism, children's rights, and ecological sustainability.

In order to grasp the significance and variability of these emerging social movements on specific places and the new modalities of governance, it is necessary to formulate novel forms of theorization and to engage in detailed historical analysis.

By initiating the analysis at the local level and identifying and historicizing the connections and discontinuities with the global level, the multiple specificities

of the Latin American realities would not be subsumed under abstract and a-historical theoretical constructs.

Reconceptualizing the impacts of globalization in Latin America through these inverted lenses would provide us with a fundamentally different view. It would expand our analytical scope.

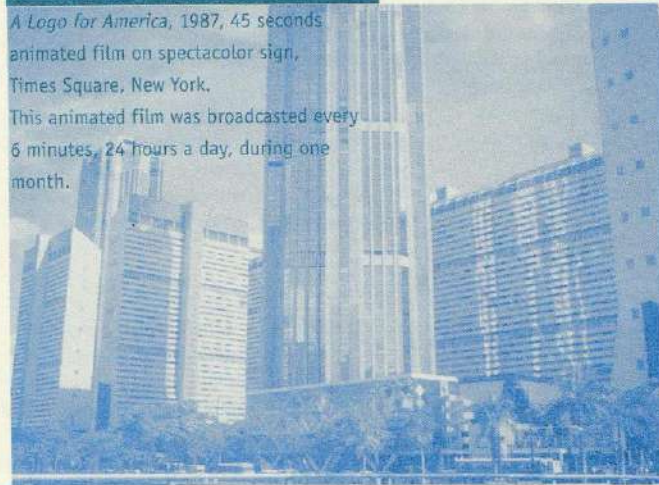
In our reading, it is evident that the local and the global are not discrete categories. They must be analyzed in tandem as dialectical processes that emerge and re-emerge in reworked and in historically specific configurations and places. In order to approximate these contingent realities it is necessary to excavate and articulate the many and varied micro-histories that make up the Latin American realities. This requires a reworking of conceptual categories and an engagement with historical analysis that would ground abstract theorization with the varied realities of the Latin American continent.

AMERICA

Alfredo Jaar

A Logo for America, 1987, 45 seconds
animated film on spectacolor sign,
Times Square, New York.

This animated film was broadcasted every
6 minutes, 24 hours a day, during one
month.



Córdoba Shopping Architect: José Ignacio Díaz, Córdoba Argentina (p. 44)
Nuevo Norte Shopping Architect: José Ignacio Díaz, Salta Argentina (p. 47)
Views of Caracas - Courtesy: Victoria Benatar Urban

For a complete, unedited
version of the telesymposia
go to:
<http://www.echonyc.com/~TRANS>

AMERICA

TÓPICOS:
CIUDADES

GLOBALIZACIÓN

TECNOLOGÍAS DE
INFORMACIÓN

INVITADOS

DISCUSIÓN

CONCLUSIONES

<http://www.echonyc.com/~TRANS>

Las Ciudades de las Américas en la Era de la Información

Moderadora: Victoria Benatar Urban
Un Logotipo para América por Alfredo Jaar



AMERICA

AMP GRANMADE

Panelistas: Thomas Angotti, M. Christine Boyer, Saskia Sassen/ Arturo Ignacio Sanchez

Invitados: Geoffrey Fox, Richard Ingersoll, Susana Torre

CIUDADES

Las ciudades Latinoamericanas están superpobladas.

La centralización todavía es una de las características urbanas prevalentes en las ciudades del Hemisferio Sur. Las recientes migraciones urbanas definieron a las ciudades como contenedores urbanos socialmente desbalanceados mientras que las áreas rurales continúan carentes de actividad económica y despobladas. El desarrollo urbano norteamericano, por el contrario, se caracteriza por la descentralización y la suburbanización.

¿Cuál es la relación entre la globalización, las tecnologías de información y cada uno de estos diferentes patrones de desarrollo urbano?

Thomas Angotti

El poder económico y político en Latinoamérica está muy centralizado en las grandes regiones metropolitanas. Pero lo mismo sucede en todo el mundo. Es una percepción común la de que las ciudades latinoamericanas están "superpobladas". Esto no es cierto. Pese a que se trata de una de las regiones más urbanizadas del mundo, algo así como la mitad de la población de Latinoamérica todavía vive en áreas rurales y pequeños pueblos de menos de 100.000 habitantes, fuera de la influencia de las grandes áreas metropolitanas. Más o menos una tercera parte de la gente vive en regiones metropolitanas de más de un millón de habitantes, mientras que en Norteamérica la proporción es de más del 55%. En Norteamérica, apenas el 12% de la población vive en asentamientos de menos de 100.000 habitantes situados fuera de las regiones metropolitanas, y prácticamente no queda población rural. En consecuencia, la metrópolis norteamericana está en varios sentidos más centralizada que las metrópolis latinoamericanas, ya que no queda prácticamente nada fuera de su órbita.

El mito de la superpoblación urbana ha sido el fundamento de las políticas antiurbanas desde fines del siglo XIX. Estas políticas de renovación del centro de las ciudades, de desconcentración y dispersión hacia nuevos pueblos, ciudades jardín, etc., han generalmente empeorado los problemas y las desigualdades entre las personas, aunque con frecuencia mejoren la calidad de la vida urbana de una pequeña proporción de los habitantes. Y nunca han detenido la urbanización. La realidad es que la urbanización en Latinoamérica, y en todas las demás regiones de la tierra, está estrechamente vinculada al desarrollo económico. Las ciudades latinoamericanas no son particularmente densas. Las densidades residenciales en sus centros son más o menos las mismas que las de muchas ciudades de Europa y Norteamérica, y usualmente menores que las de las ciudades asiáticas más desarrolladas. En la periferia de muchas ciudades latinoamericanas, donde las villas miseria

predominan, las densidades son relativamente bajas, aún cuando se las compare con los típicos suburbios norteamericanos, donde las densidades netas son altas. En cualquier caso, la densidad tiene poco que ver con la calidad de la vida urbana, el crimen, la violencia o la salud pública. Tokyo tiene densidades habitacionales más de tres veces mayores que las de Los Angeles, y, sin embargo, sería difícil sostener que Tokyo tiene más crimen y violencia, o un nivel de vida inferior.

La diferencia fundamental entre Norteamérica y Latinoamérica es que la metrópolis norteamericana tiene una minoría de pobres, la mayoría de los cuales vive en el centro de la ciudad, mientras que la metrópolis latinoamericana tiene una población mucho más grande - mayoritaria con frecuencia - de personas viviendo en la indigencia en la periferia urbana. Estos diversos modelos urbanos son el resultado de la historia colonial de Latinoamérica. Los representantes de la Corona crearon en las plazas centrales sus centros de poder económico y político. Ellos hicieron sus planes destinándolos al poder colonial y la población europea, y dejaron que las masas indígenas se las arreglaran por sí mismas en asentamientos espontáneos en la periferia. Los altamente centralizados gobiernos post-coloniales han mantenido este sistema discriminatorio, y sólo recientemente ha habido algunos movimientos significativos hacia la descentralización.

Internamente, la metrópolis de los Estados Unidos se encuentra relativamente descentralizada en su forma. En el período de post-guerra, el poder económico y político significativo se desplazó hacia los suburbios. El Congreso está dominado por una mayoría suburbana, y Los Angeles, la metrópolis suburbana por excelencia, se ha vuelto el modelo de la ciudad en los Estados Unidos. Sin embargo, las principales ciudades centrales en los Estados Unidos son todavía centros globales para la acumulación de capital, y están económicamente vinculadas a las metrópolis suburbanas en las cuales residen.

M. Christine Boyer

Tengo dificultades con las dicotomías centro/periferia o Norte/Sur cuando se trata de caracterizar nuestras ciudades postmodernas. La ciudad postmoderna se presenta como una ciudad de opuestos: la yuxtaposición de zonas lujosas con zonas pobres, los desalojados con los yuppies, el trabajo en oficinas y el desempleo industrial, la ciudad del miedo y la ciudad de la diversión... ¿Tiene algún sentido pensar en terminos de categorías modernistas como centro/periferia cuando estamos intentando suburbanizar los centros de las ciudades y urbanizar los suburbios, cuando dentro de cada ciudad hay puntos de desarrollo y lugares subdesarrollados, ya se trate de una ciudad del norte o del sur? Por supuesto este nuevo patrón de formación espacial es parte de la transformación llevada a cabo por la globalización y las tecnologías de información que permite a cada sitio ser potencialmente equivalente a cualquier otro en el mapa global.

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

Es muy sabido que Latinoamérica y el Caribe se han caracterizado durante mucho tiempo por la primacía urbana. Las ciudades más grandes poseen una participación desproporcionada en la población total de los países, los empleos y el PNB. Así, al Gran San Pablo le corresponde el 36% del producto nacional interno y el 48% del producto industrial neto de Brasil. A Santo Domingo le corresponde el 70% de las transacciones comerciales y bancarias y el 56% del crecimiento industrial de la República Dominicana. Y a Lima le corresponde el 43% del producto bruto interno del Perú.

Como en los países desarrollados, un componente del crecimiento urbano en los países latinoamericanos caracterizados por la primacía es la suburbanización en aumento de crecientes sectores de la población.

Una interesante tendencia emergente es la desaceleración en la primacía que se dió durante los años ochenta en varios países de Latinoamérica, aunque no en todos. Esta tendencia no va a eliminar el crecimiento de la primacía y las megaciudades, aunque es preciso enfatizar que este fenómeno se debe, en parte, al impacto de la globalización económica, a los modos concretos en los cuales los procesos globales se implantan en localidades particulares. El desplazamiento general en las estrategias de crecimiento hacia el desarrollo orientado a las exportaciones ha creado polos de crecimiento que emergieron como alternativas a las grandes ciudades para los migrantes. El desplazamiento fue pro-

movido substancialmente por la expansión de los mercados mundiales de mercancías y la inversión extranjera directa de las corporaciones multinacionales.

El crecimiento de la inversión extranjera directa desde 1991 ha fortalecido adicionalmente el rol de los mayores centros de negocios latinoamericanos, particularmente Ciudad de México, San Pablo y Buenos Aires.

La inversión extranjera directa, a través de la privatización y otros canales, ha sido asociada con la desregulación de los mercados financieros y otras instituciones económicas claves. Así, el rol central desempeñado por la bolsa de valores y otros mercados financieros en estos procesos de inversión crecientemente complejos, ha provocado el crecimiento de la importancia económica de las grandes ciudades donde estas instituciones están concentradas. Dado que la mayor parte del valor de inversión en empresas privatizadas y otras inversiones a veces vinculadas a ella ha correspondido a México, Argentina y Brasil, el impacto de vastas entradas de capitales se hace sentir particularmente en los sectores corporativos y financieros de Ciudad de México, Buenos Aires y San Pablo.

Es posible percibir en estas ciudades la emergencia de situaciones que se asemejan a modelos visibles en grandes ciudades de Occidente: mercados financieros altamente dinámicos,

sectores de servicios especializados, sobrevalorización de los productos, las empresas y los trabajadores de estos sectores, y desvalorización del resto del sistema económico.



GLOBALIZACIÓN

El proceso reciente de globalización ha sido ampliamente implementado por el uso de nuevas tecnologías informáticas. El costo de globalizarse requiere inversiones a gran escala en esas nuevas tecnologías. En los países latinoamericanos las inversiones extranjeras son estimuladas por los gobiernos locales, lo que ha influenciado el crecimiento urbano al punto de convertirse en la región más urbanizada del Tercer Mundo, con extremos de riqueza y pobreza. Esto ha creado las condiciones para el desarrollo de un mercado urbano potencial para el consumo de tecnología y servicios monopolizados por el Norte.

¿Cómo afecta el monopolio del Norte al desarrollo urbano latinoamericano?
¿Fomentará este estado de cosas el rol de Latinoamérica como un reservorio de mano de obra barata y materia prima para las economías globales?



Thomas Angotti

La expansión suburbana de la posguerra en Norteamérica fue posible en parte gracias a los cambios tecnológicos que promovieron la producción masiva de automóviles privados, teléfonos, y medios de comunicación de masa: televisión y radio. Pero esos cambios tecnológicos hubieran sido imposibles sin la altísima tasa de acumulación de capitales en Norteamérica y en todo el mundo y su concentración en el Norte. Esto hizo posible el incremento del consumo de masas que se asocia con el "sueño norteamericano": la casa propia para la familia y el auto propio.

La suburbanización no fue posible en Latinoamérica a causa de la extracción neta de capitales de la región. Como resultado, la porción de las ganancias de las cuales las masas dispusieron no les permitió aproximarse en lo más mínimo al consumo masivo y la expansión suburbana del Norte. Las élites urbanas, una distinguida minoría, aseguró su propio "sueño norteamericano" estableciendo enclaves privados para sus propiedades y sus autos. Algunas veces estos enclaves están desperdigados, como el barrio "Country Club" en Caracas, y otras veces son muy densos, como las hileras de condominios de lujo que sobresalen en el perfil urbano. Siempre se trata de enclaves limitados y territorialmente confinados.

En suma, la expansión suburbana durante el período de posguerra fue posible únicamente a causa de la concentración de poder económico y político en las metrópolis del Norte. Los diferentes modelos urbanos del Norte y el Sur son el resultado de desigualdades globales.



M. Christine Boyer

Muy claramente podemos describir distritos y países como ricos o pobres informáticamente. Por ejemplo, el Departamento de Comercio declara que el 20 % de las familias estadounidenses más pobres carecen de teléfono, y que solo una fracción de las que lo tienen pueden acceder a computadoras y a los dispositivos periféricos necesarios para participar en la era de la información. Durante el encuentro "Telecom 95", el pasado mes de Octubre en Ginebra, se adoptó el slogan "¡Conéctese!". Obviamente ese mensaje estaba dirigido a las 50 naciones más desarrolladas, y no a los 48 países más pobres. Los inversores no tienen la menor voluntad de participar en el riesgo de invertir en el desarrollo telefónico en África, por ejemplo, a raíz de la inestabilidad política, la rentabilidad insuficiente, etc. Así, la matriz del ciberespacio extendiéndose alrededor del globo via faxes, modems y televisión existe sólo dentro de los límites del capitalismo mundial, donde las reglas de jerarquía, rentabilidad y comercialización son tan desenfrenadas y explotadoras como siempre. **Agreguémosle a esto la creciente monopolización de las industrias de telecomunicaciones y el futuro aparecerá presagiando aún más explotación...**

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

La globalización de las economías latinoamericanas es un hecho innegable. Este proceso de reestructuración y globalización económica internacional es una respuesta fundamental a una crisis económica mundial en el modelo de acumulación. Países como Argentina, Brasil y México, que han implementado modelos industriales de sustitución de importaciones, y experimentan altos niveles de urbanización, están siendo reincorporados a la economía global de un modo muy diferente al de aquellas economías que no han sido capaces de implementar regímenes industriales urbanos, como Guatemala, Honduras y Bolivia, para mencionar unos pocos ejemplos.

Las economías urbanizadas de Argentina, Brasil y México, reaccionando a la crisis económica internacional y a la financiarización del capital, están desmantelando actualmente sus modelos industriales orientados al consumo interno, en favor de modelos orientados a la exportación y basados en postulados neoliberales. Los componentes fundacionales de estos modos de desarrollo económico recientemente constituidos son el libre comercio, la inversión extranjera, la privatización y la implementación de estrategias de exportación no tradi-

cionales. Estos modos de aproximación al desarrollo económico han dado como resultado un incremento del nivel de desempleo, la informatización de los mercados de trabajo locales, estructuras de ingreso desbalanceadas, y una polarización de clases velozmente acentuada. Estos procesos son nítidamente visibles en los grandes centros urbanos de la región y en los polos de crecimiento desarrollados recientemente. Estas ciudades se caracterizan cada vez más por niveles de polarización espacial y de clase que aumentan velozmente, inestabilidad social y política, índices explosivos de criminalidad en las calles, y por la emergencia de movimientos sociales bien organizados que están movilizándose en respuesta a esos procesos.

Estas tendencias han acentuado la desvalorización de la fuerza de trabajo y han truncado las demandas efectivas de amplios segmentos de la población que no se han beneficiado con las políticas económicas recientemente formuladas. Las demandas del consumidor efectivo se han limitado a esas partes de la población que están vinculados a los sectores más dinámicos y sobrevalorados de la economía neoliberal. Por lo demás,

los tipos de demanda de estos grupos de alto ingreso están caracterizados por una gran propensión a consumir mercancías durables de alto precio, montadas localmente (o importadas) por corporaciones transnacionales. Estos grupos manifiestan, además, una tendencia a adquirir productos importados de alto prestigio, tales como objetos de diseño, productos electrónicos, etc.

En efecto, a través del proceso de reestructuración de la economía neoliberal, los modelos de demanda interna urbana se reconfiguran, desplazándose del consumo de mercancías producidas internamente - que solían ser adquiridas por los obreros y la clase media, vinculados directa o indirectamente a una estructura urbana industrial - a una estructura de demanda basada en la demanda limitada y selectiva de los grupos de alto ingreso.

El efecto neto de esta política económica ha conducido a niveles incrementados de penetración económica transnacional, a la desnacionalización de la economía local, a la creación de enclaves consumistas, a la pauperización urbana, y a la ruina de los mercados internos.





TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN

Los E.E.U.U. son líderes en el desarrollo de medios, telecomunicación y publicidad, mientras que las ciudades latinoamericanas continúan siendo receptáculos de las tecnologías norteamericanas obsoletas.

¿Cómo podría, en el contexto latinoamericano, desarrollarse una segunda generación de tecnología informática que permitiera la inserción de las ciudades latinoamericanas desde adentro en el proceso de globalización?

¿Cuál es el rol de la tecnología en la disparidad del desarrollo del Norte y del Sur ?

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

Las emergentes y rápidamente desarrolladas tecnologías de información constituyen instrumentos estratégicos y mercancías que desempeñan un rol significativo en los crecientes niveles de penetración económica multinacional en ciertas naciones de la región latinoamericana. Este proceso de reinsertión económica se ha concentrado predominantemente en un número limitado de localizaciones urbanas estratégicas. Estas localizaciones urbanas operan como posiciones estratégicas claves, enlazadas, a través de las tecnologías de información, con las emergentes cadenas globales de producción, consumo y finanzas. La implementación de tecnologías de información en Latinoamérica es un proceso irregular. Esto se hace particularmente evidente en la privatización, desnacionalización y modernización de los sistemas de telecomunicaciones en ciertos países latinoamericanos. Las empresas

extranjeras están particularmente interesadas en este sector porque funciona como un vector clave en la implementación y la expansión de negocios telemáticos y servicios financieros tan importantes como la comunicación de datos, la comunicación de sonido e imagen, las comunicaciones móviles, las redes multidigitales y la comunicación de textos. El Internet está siendo empleado cada vez más para la penetración en mercados internos e internacionales, para los mercados de productos, para proveer de un acceso a las bases de datos técnicos y económicos, y para comunicarse con proveedores y oficinas de corporaciones. Por lo demás, el acceso de Latinoamérica al Internet está siendo visto por los proveedores de servicios comerciales de los Estados Unidos como una fuente creciente de ganancias. CompuServe y Performance Systems International, dos empresas de los Estados Unidos, están vendiendo acceso a la Internet actualmente en grandes ciudades latinoamericanas.

La veloz expansión del acceso al Internet, sin embargo, tiene una seria constrictión

en los altos costos de las telecomunicaciones.

En efecto, los costos asociados con el acceso al Internet han limitado la participación en general a las empresas más dinámicas y financieramente más robustas (léase las corporaciones trans-nacionales y las empresas domésticas vinculadas al capital extranjero). Los procesos mencionados tienen, por supuesto, consecuencias políticas y económicas significativas.

En efecto, ellos engendran una serie de cuestiones importantes para el futuro de la región. Por ejemplo:

1) ¿Están las nuevas tecnologías provocando el aumento o la disminución de los niveles de dependencia económica y tecnológica de Latinoamérica? 2) ¿Cuál es el impacto de estas tecnologías en la estructura interna de la ciudad latinoamericana? 3) ¿Colaboran estas tecnologías en el proceso de acentuamiento y aceleración de la fragmentación urbana interna? ¿Conducen al desarrollo de enclaves informáticos y tecnológicos?

Thomas Angotti

La creación de enclaves urbanos en las ciudades de Latinoamérica está expandiendo la brecha entre ricos y pobres. En este contexto, la nueva tecnología está reforzando las relaciones sociales dominantes. Como siempre lo ha hecho a lo largo de la historia, la tecnología refuerza pero no determina el desarrollo social y los modelos espaciales. Las ciudades de Latinoamérica son ya centros para las tecnologías de comunicaciones más recientes. Una diferencia con Norteamérica es que Latinoamérica tiende a consumir la nueva tecnología más que a producirla, de modo que el control de esta tecnología permanece concentrado en el Norte. Otra diferencia es que en Latinoamérica la tecnología está más confinada a enclaves de élite. A nivel individual, las élites urbanas de Latinoamérica ya tienen un fácil acceso a la Internet. Éstas ya son capaces de adquirir sistemas de comunicaciones privados fuertemente integrados, con CD roms, accesorios de satélite y fax. Ya se las puede ver llevando sus teléfonos celulares a todas partes, y están tan digitalizadas y conectadas

como la élite urbana de los Estados Unidos. Los enclaves residenciales de élite en las ciudades Latinoamericanas están integrados a las redes de comunicaciones globales en la misma medida en que están físicamente aislados de las metrópolis en las cuales residen. Las corporaciones transnacionales con base en Latinoamérica también están globalmente conectadas. Éstas deshechan la tecnología de primera generación de los sistemas telefónicos locales y compran lo último de la segunda generación para su uso propio. La disparidad tecnológica entre el Norte y el Sur, por lo tanto, es menos substancial que la que hay dentro del Sur mismo. El trabajador medio que vive en un barrio o en una favela con frecuencia no dispone ni aún de la tecnología más simple, tal como una mera línea telefónica.

El desafío que tenemos por delante es la democratización de la estructura social jerárquica que causa estas disparidades.

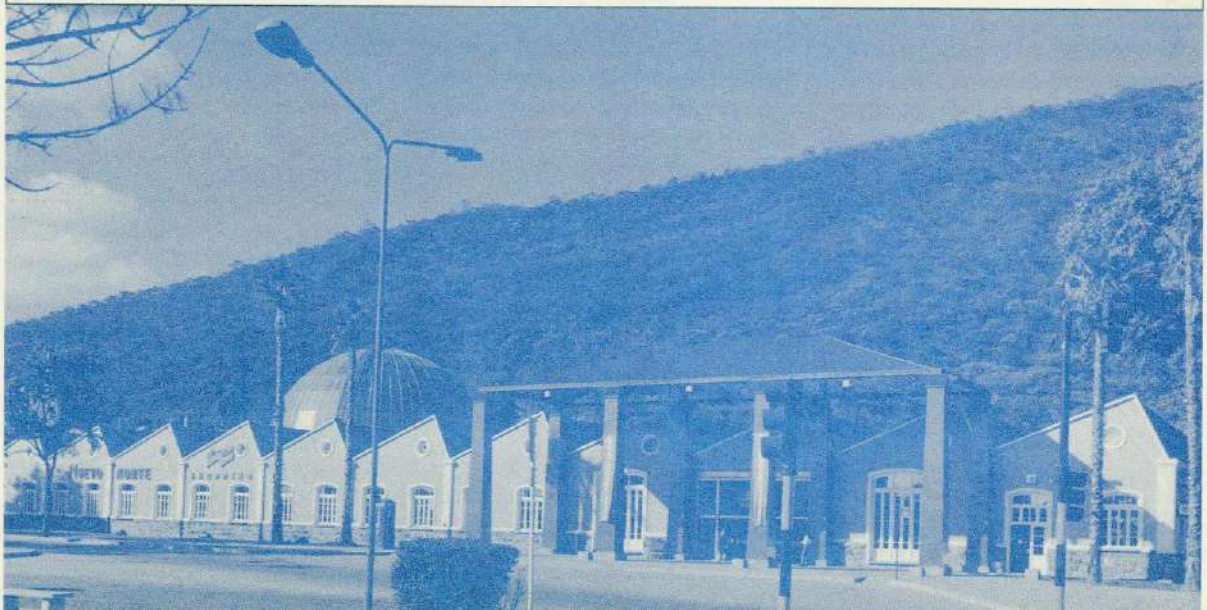
La existencia de la tecnología no va a provocar, por sí misma, ninguna democratización. Lo que se precisa son políticas y acciones públicas que hagan a la nueva tecnología más accesible para todos.

M. Christine Boyer

Esta cuestión es siempre la más difícil, la de las tácticas internas, o cómo desbaratar el discurso dominante (por ejemplo el superdesarrollo de los medios de comunicaciones, las telecomunicaciones y la publicidad que llegan desde Norteamérica). Yo reformularía sin embargo esta cuestión de forma tal que la dependencia no sea tan determinada tecnológicamente.

El énfasis debería ponerse en la expresión cultural como procedimiento táctico para controlar lo que está siendo dicho, mostrado, filmado y la manera en la que está siendo dicho, mostrado y filmado.

En este campo, por ejemplo, ya es posible percibir un liderazgo de las expresiones culturales latinoamericanas en cine y literatura en las que los dispositivos informáticos tales como la teoría del caos, los nudos, los laberintos, la simultaneidad, y la indeterminación han encontrado una expresión crítica.



INVITADOS

Geoffrey Fox

Varios grupos de los "márgenes" de las culturas urbanas de las Américas están usando la nueva tecnología de la información de modo sorprendente. Los mayas rebeldes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional informan al mundo entero de sus posiciones e inclusive han conducido una encuesta internacional sobre las posibles políticas a seguir a través del Internet; indígenas canadienses transmiten noticias locales e internacionales, salutations y programas culturales en su propio idioma, vía televisión satelital, y así sucesivamente. La posición de **Christine Boyer** es acertada: las antiguas categorías de "centro" y "periferia", "Primer Mundo" y "Tercer Mundo", y aún la ya velozmente envejecida categoría de "postmoderno" son inútiles a la hora de explicar algo. **Saskia Sassen** puntualizó, si bien no en el contexto de esta intervención, que Norteamérica está siendo "latinizada" o más bien "tercer-mundizada", ya que las largamente familiares condiciones de explotación de la mano de obra barata comunes en Latinoamérica están siendo reproducidas en talleres de Los Angeles, Nueva York, Chicago y las ciudades fronterizas. Al mismo tiempo, las inversiones extranjeras hechas en Latinoamérica por empresas norteamericanas, europeas y asiáticas crean bolsones de industria relativamente sofisticada, con salarios relativamente altos, que desestabilizan las economías regionales, estimulando la migración urbana e internacional y por lo tanto creando confusión entre estilos de vida latinos y norteamericanos. Como **Tom Angotti** señala con claridad, las contradicciones más agudas no se dan hoy día entre una Latinoamérica neocolo-

nal y una Norteamérica hegemónica, sino entre aquellos con más o con menos riqueza, poder y acceso a la información. Lo que es nuevo y potencialmente disruptivo con respecto a los viejos patrones de explotación es que la riqueza, el poder (político, militar) y el acceso a la información no están necesariamente interrelacionados. Con una asistencia mínima de grupos externos, como es el caso del Subcomandante Marcos y los Zapatistas, o los artistas que ponen cámaras de video en las manos de chicos de villas miserias en Washington D.C. o Bogotá, la tecnología llega a ser empleada por gente que posee un tipo de información sobrecogedoramente diferente que transmitir. La carencia de una educación formal decente en la lectoescritura no es un obstáculo serio para los que trabajan con imágenes y sonidos. De hecho, la gente sin esa educación formal frecuentemente explora las posibilidades de los nuevos medios más rápidamente que los otros. No creo que información y poder sean equivalentes - hay suficientes tiranos ignorantes para que creamos en esta ecuación simplificada - pero el acceso a la información, y la capacidad de impartir información, es un recurso utilizable para ganar poder. Los Zapatistas lo han usado para ganar apoyo popular en México y en el mundo, otros "indios" de las Américas lo usan para defender sus comunidades y para prepararlas a lidiar con el mundo exterior, y todos - aún aquellos cuyo acceso a la nueva tecnología se limita a mirar la programación de O Globo - entran en contacto con estilos de vida alternativos y toman conciencia de la existencia de ciudades distantes, destruyendo la ignorancia y el aislamiento que siempre han sido la primer línea de defensa del despotismo.

Susana Torre

La ola de desarrollo urbano acaecida en Latinoamérica durante los años ochenta fue impulsada por la economía global. Las capitales de varios países experimentaron transformaciones considerables en sus centros históricos y en su tejido urbano, como resultado de nuevas construcciones originadas en inversiones internacionales en edificios para el sector bancario, turístico y comercial. Estos nuevos emprendimientos, que imitan estilos, tipologías edilicias, y configuraciones espaciales originadas en los Estados Unidos, han señalado al centro de las ciudades latinoamericanas, lo mismo que a otros lugares turísticos costeros o montañosos, como sitios importantes dentro de la red homogeneizante de procesos económicos globales. Han habido pocos casos en los que los diseñadores locales fueran contratados para implementar proyectos, y aún menos en los que fueran capaces de transformar con éxito el modelo import-

do de manera de prevenir la destrucción de la calidad urbana local. Uno de estos ejemplos es un enorme shopping-center en la ciudad de Córdoba, Argentina, donde los arquitectos lograron que la ciudad rechazara el patrón suburbano norteamericano de la "gran caja" de tiendas rodeadas por estacionamientos. Pienso que **M. Christine Boyer** acierta en puntualizar lo inadecuado de las categorías de los años setenta, como centro/periferia o Norte/Sur, en el análisis del desarrollo urbano y la producción cultural en Latinoamérica, porque la globalización económica crea "centros" y "periferias" globalmente distribuidos. Las tecnologías electrónicas, como señalaron **Tom Angotti**, **Saskia Sassen** y **Arturo Sanchez**, han estimulado a la globalización económica y a la globalización de las élites locales en los países latinoamericanos. No obstante, una característica del Internet es su carencia de localización física y, por ende, su capacidad, como sitio de producción e intercambio

de información, de conectar individuos y grupos en desventaja con grupos e individuos similares en todo el mundo, incrementando exponencialmente las oportunidades para la resistencia cultural y, quizás, económica. La pregunta, como siempre, está referida al acceso y al control. ¿Puede la tecnología por sí sola generar una dispersión física en las ciudades de los países latinoamericanos que corresponda al modelo suburbano norteamericano? Esto es dudoso a corto plazo, debido a la polarización económica y a la pobreza generalizada en la región. Es más probable en cambio que la facilitación tecnológica que acompaña al crecimiento del capital global favorezca el desarrollo de localidades interiores que actualmente no reciben la influencia de los grandes centros urbanos, con lo que, con el paso del tiempo, éstas puedan llegar a ser estructural y formalmente más parecidas a los centros metropolitanos europeos y norteamericanos.

Richard Ingersoll

Quisiera prologar mi respuesta a las primeras intervenciones identificándome como experto en Historia de la Arquitectura. Le presto una atención mayor a las formas de las ciudades que al análisis social o político de las mismas. Como establece **Christine Boyer**, las distinciones facilistas entre centro y periferia, Norte y Sur (y deberíamos agregar primer mundo y tercer mundo), no corresponden a un conocimiento empírico de las ciudades. Cualquiera que fuera la significación de "tercer mundo" es ahora una condición más generalizada. La diferencia se ha vuelto más una de escala que de tipo. Para los que aún creen en las soluciones políticas a los problemas urbanos, el borroneo postmoderno de las categorías representa sin dudas un problema muy desagradable, ya que se dificulta cada vez más la localización de las fuentes de responsabilidad. Donde estábamos acostumbrados a culpar a una corporación (como a General Motors por la destrucción del transporte público), o a un país (como a los Estados Unidos por la desestabilización de Allende en Chile), o inclusive a un individuo (como a Nixon por la invasión de Camboya) el trazo de la responsabilidad está velado por varios niveles de distancia telemática. El desarrollo desigual y la horrorosa explotación humana continúan de modo aún más desregulado, hecho constatable en la forma de muchas ciudades. Lo que me resulta sorprendente, considerando la visible división en clases sociales

en la ciudad, corroborada por las estadísticas de reducción de la clase media en la mayoría de los países, es que no parece haber demasiada evidencia de nuevos movimientos sociales urbanos. El levantamiento en Chiapas, probablemente el movimiento social más exitoso de la última década, no es urbano. Se percibe sin embargo una expansión de la anarquía en sucesos tales como los motines en el barrio South Central de Los Ángeles, y en el aumento de todo tipo de depredación en muchas ciudades. La creación de enclaves, tan prevalente en L.A. y Houston como en Monterrey y Caracas, es para mí la tendencia más significativa en el urbanismo reciente como respuesta directa a la anarquía. Esto significa por supuesto el cerramiento de la ciudad, una refeudalización, la limitación del acceso, el fin de una *polis* posible. Existe la creencia entre mucha gente de la arquitectura de que la arquitectura virtual está ya en práctica, y por lo tanto el espacio y la forma serían obsoletos como entidades estéticas o cuantificables. Al menos algunos hablan como si esto ya hubiera ocurrido. No consigo sentir ningún entusiasmo por nada que prometa un menor contacto corporal con el mundo, pero me veo forzado a reconocer cuán desespacializadas se están volviendo todas las relaciones a pesar de mis deseos. El Internet me parece ser sólo otra manera insidiosa de proclamar algo como la hiper-democracia mientras se hace otra cosa, tal como la limitación del acceso a la información. La sociedad de la información tiene pretensiones de multiplicidad anárquica con el rostro amigable de nuevos magnates, como Bill Gates, sentados en sus "ventanas" informáticas, emborrachados de poder. Si las técnicas no fracasan (y los ciber-retrógrados no triunfan), el acceso al reino virtual se volverá la mayor instancia política al final de la década, y tal vez la ciudad real se vuelva cada vez menos un territorio político. Es en este aspecto que la computadora va a matar a la ciudad, y con ella a la idea de *polis*. Odio sólo pensarlo, pero va a llegar el momento en el que los que estén interesados en preservar la idea de democracia no van a luchar por vivienda digna, salud o transporte, sino por el acceso público a las computadoras. En el contexto de esta intervención un tanto paranoica querría concluir agregando que mientras la urbanización se desarrolla cada vez más aditivamente, el modelo desespacializante inventado en los Estados Unidos se repite en todos lados con variaciones menores (por ejemplo en Caracas los barrios más caros frecuentemente ocupan el lugar de las villas miseria). Cada movimiento social que intente defender los derechos democráticos tendrá probablemente que articular su lucha por medio de la misma clase de medios telemáticos que estamos empleando en esta conferencia para enfrentar al poder. Pero tengo muchas dudas sobre los cambios sucesivos de conciencia implicados por esta tecnología. Sin cuerpos en el espacio uno no puede imaginarse a la condición humana que es la esencia de toda lucha histórica por los derechos.

DISCUSIÓN

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sánchez

En primer lugar, nos gustaría dar una respuesta a la cuestión teórica planteada tanto por Angotti como por Boyer: ¿es adecuado el constructo Norte/Sur para abordar las nuevas realidades de la globalización? Se ven élites financieras orientadas globalmente tanto en el mundo menos desarrollado como en los países muy desarrollados. Además, se ha vuelto evidente que sectores, actividades y agentes que parecen estar desconectados de y ser anacrónicos respecto a los nuevos sectores que lideran la economía son, de hecho, parte de ella. Las tiendas de confección con empleados malpagos en Nueva York, París y Tokio bien pueden parecer empresas del siglo XIX, pero constituyen una parte integrante de la fase actual de las economías avanzadas. La fase actual de la economía mundial se caracteriza por la dispersión global de las actividades económicas y por niveles crecientes de integración global, bajo condiciones de concentración continua de la propiedad y el control económicos. La telemática y la globalización son fuerzas fundamentales en la conformación de la organización y el funcionamiento de estos espacios económicos emergentes. La economía global es una grilla de enlaces y nudos que atraviesa el límite entre Norte y Sur, y que incluye a ciudades como Buenos Aires, San Pablo y Ciudad de México. La

intensidad de las transacciones entre estas ciudades (y particularmente entre sus mercados financieros), los flujos de servicios y la inversión se han incrementado significativamente en los últimos años. Una consecuencia importante de ello es la creciente desigualdad en la concentración de actividades y recursos estratégicos entre estas ciudades y otras ciudades de los mismos países. Por ejemplo, en el caso brasileño, San Pablo ha conquistado una fuerza inmensa como centro financiero y de negocios aventajando a Río de Janeiro (que solía ser la capital política y la ciudad más importante del país), y sobre el eje, poderoso en el pasado, representado por Río y Brasilia, la actual capital. Otro aspecto en la nueva geografía de la centralidad es la nueva geografía de la marginalidad, que también atraviesa la vieja división Norte/Sur. Un ejemplo elocuente de ello, junto al de los talleres de confección en el Norte, es el hecho de que Manhattan, desde la calle 59 hasta Wall Street, tiene más de 700 edificios con cable de fibra óptica, mientras que Harlem tiene solamente uno (y el barrio South-Central de Los Angeles ninguno). Además, el desarrollo de los nuevos sectores de crecimiento, las nuevas capacidades de organización y las nuevas tecnologías, está produciendo nuevas localidades y formas de marginalidad. El discurso dominante sobre

la globalización y la emergencia de nuevos centros de crecimiento tiende a no tomar en cuenta el rol o los roles centrales que juegan las nuevas formas de marginalidad. En otras palabras, el análisis y los comentarios sobre la nueva economía global tienden, en general, a privilegiar solamente ciertos sectores y actividades. Se trata de un relato en el que se excluyen ciertas cosas, un relato que sugiere, en parte, que el único tipo de trabajador que cuenta es el profesional educado, y que la única empresa que cuenta es la empresa avanzada orientada globalmente. Este punto de vista desvaloriza a los trabajadores, empresas y sectores que no tienen cabida en esta imagen. Las nuevas geografías de la centralidad y la marginalidad son también lugares para la oposición política. Las nuevas tecnologías de información están, hasta cierto punto, constituyendo esta geografía de la marginalidad como un espacio de poder (un poder de resistencia, de oposición), porque permiten conectar los puntos dispersos que Boyer menciona en su respuesta. El proceso de la marginalidad y la oposición política se está desplegando cada vez más en la ciudad. En este contexto, una cuestión clave surge: ¿de qué ciudad se trata? Entre los nuevos actores de mayor peso que presentan sus credenciales en la ciudad se encuentran las empresas extranjeras y los

hombres y mujeres de negocios internacionales. Por otro lado, se encuentran aquellos individuos y grupos marginalizados que emplean la violencia política para hacer sus reclamos en la ciudad, reclamos que carecen de la legitimidad de facto de la que los nuevos usuarios de la ciudad disfrutan. Estos actos de oposición política y estos reclamos están produciéndose tanto en las ciudades de los países

desarrollados como en las de los no desarrollados. Los levantamientos de la última década en grandes ciudades del mundo son quizás un índice del agudizamiento de las desigualdades. Los espacios y lugares de globalización recientes son muy variables. Las nuevas tecnologías de información, y la combinación de innovación, desregulación y privatización, están creando un nuevo espacio semejante a

un "lejano oeste", un espacio que ya no es mapeable ni fácil de controlar para los grandes agentes económicos y políticos. Además, al hacer posible la dispersión de los lugares de marginalidad y reconstituírlos en las redes cibernéticas de información, las nuevas tecnologías de información abren posibilidades para una oposición de alcance hemisférico a las formas dominantes.

Thomas Angotti

Mis observaciones iniciales enfatizaron las distinciones entre Norte y Sur y centro y periferia para dramatizar la significación de las desigualdades urbanas. Conuerdo con los demás en que esas categorías no son las más adecuadas (nunca lo fueron) para entender por completo la realidad de las Américas. Sin embargo, no creo que esas categorías puedan ser consideradas como totalmente irrelevantes. Usando cualquier medida objetiva como el ingreso per cápita, el acceso a los servicios urbanos básicos, la seguridad personal, el desempleo, etc., la distancia entre los E.E.U.U. y Canadá y cualquier nación latinoamericana, sin excepción, nos deja estupefactos. Lo que la dicotomía Norte/Sur no puede explicar son las crecientes fisuras dentro del Norte y del Sur. Los gigantes económicos del Sur, Argentina, México, Brasil y Venezuela están mucho más adelantados que muchas de las naciones centroamericanas y andinas. Son también las naciones más urbanizadas de la región. En el interior de esas naciones líderes, las fisuras entre lo urbano y lo rural, lo interregional y lo intermetropolitano, están creciendo. A nivel de las regiones metropolitanas individuales, aún existe en los E.E.U.U. una fisura muy clara y definida entre las ciudades centrales y los suburbios, a pesar de algunas tendencias contrarias recientes. La división es económica y racial. La división central entre ciudad y suburbios no está tan claramente definida en las ciudades latinoamericanas: los centros y periferias de muchas zonas metropolitanas incluyen tanto enclaves de alto nivel de ingresos como barrios de bajo nivel de ingresos. Pero el abismo económico entre esos enclaves y esos barrios es innegable, sin importar su localización. Si el modelo norteamericano de segregación social y espacial a través de la dispersión física se mantiene, el modelo espacial podría llegar a cambiar. Pero esto, en realidad, no es muy trascendente; el problema básico es el modelo social desigual, mas allá de la forma que tome en el espacio. Creo que las preocupaciones de **Richard Ingersoll** sobre "la obsolescencia del espacio y de

la forma" están bien fundadas. La privatización de los espacios públicos y el avance del ciberespacio pueden llegar a destruir cualquier remanente de la *polis*. También percibo en su intervención un exceso de pesimismo. Necesitamos tomar en cuenta los apremios reales en los procesos de creación de enclaves y en el ciberespacio. Hay muchas señales que apuntan al hecho de que esos procesos no están totalmente avanzados. Contra la tendencia dominante, en la plaza mayor de Ciudad de México todavía acontecen grandes manifestaciones públicas. Cientos de miles apoyaron a Lula en Brasil. Como nos demuestra la reciente caída del apartheid en Sudáfrica, el trabajo ha probado a lo largo de la historia su capacidad de transformar sistemas de enclave, más tarde o más temprano, en sistemas cada más abiertos. El proceso de creación de enclaves esta constreñido no sólo por las acciones políticas del trabajo sino también por la necesidad de expandir la producción y la circulación capitalista. Las élites aún no encontraron la manera de aislarse físicamente por completo del trabajo, ya sea en el reino de la producción o en del consumo. Esto es sin duda imposible. Los enclaves de las élites son construídos y mantenidos por el trabajo, y sus productos son consumidos por el trabajo. Los capitalistas que sueñen con un mundo sin trabajo se privarán del único elemento necesario para su propia reproducción. La realidad en Latinoamérica es que la gran mayoría de las personas son afectadas sólo marginalmente por la era de la información en sus vidas cotidianas. En Lima puedes tener una radio y una televisión, e inclusive una línea de teléfono, funcionando tan sólo intermitentemente. Pero en realidad el Internet esta tan lejos de ti como Júpiter. ¿Que significa privatizar espacios en un vecindario donde la tierra prácticamente carece de valor de mercado? Los miles de residentes de barriadas que han librado arrojadas batallas contra el desplazamiento saben muy bien el significado de la palabra "lugar". En suma, si bien a menudo la situación global actual parece ser bastante sombría, hay un largo camino que recorrer antes de que el privatizado sueño norteamericano se vuelva una realidad global. La historia no está hecha hasta que no está hecha.

M. Christine Boyer

Me preocupa el hecho de que nuestras teorías postmodernas del espacio geográfico, que incluyen consideraciones sobre las Ciudades Globales o Ciudades Informáticas, se hayan desarrollado en los llamados centros, las viejas metrópolis. ¿Se ha dado una consideración teórica adecuada a la naturaleza desigual y represiva de estas teorías? ¿Pueden teorizar adecuadamente la experiencia de una "realidad periférica" tanto en el Sur como en el Norte?

Asumámoslo: la cibernética - abuela de todas nuestras teorías informáticas - define un nuevo escenario de relaciones de poder. Me interesan los procedimientos de monitoreo telecomunicacional que movilizan poder o concentran autoridad sobre puestos de comando y control en los CBD de las Ciudades Globales y a través de las dispersas y descentralizadas "periferias" metropolitanas. En otras palabras, cuando las tecnologías de información "aterrizan" engendran efectos asombrosos que deben ser confrontados. El postulado básico de la geografía nos dice que el espacio es siempre mapeable, cognoscible, y por lo tanto totalizable. Podemos escrutar la ciudad, conocer y sistematizar sus planos de violencia y horror e imponer una malla de control (una red de áreas exclusivas, áreas especialmente vigiladas, etc) sobre esos espacios espantosos.

Los mapas son diálogos desiguales, directamente asociados con aquellos que tienen el control a su cargo, impuestos sobre los sectores más débiles de la sociedad. Son un lenguaje de poder. Los mapas están también estrechamente ligados a los bancos de datos, o archivos de información. Debemos entonces preguntarnos cómo las telecomunicaciones han afectado nuestra memoria de la ciudad, tanto en el Sur como en el Norte.

Los mapas teóricos de la ciudad son instrumentos que tienen el poder de erradicar nuestra propia visión del espacio, de la que está hecha nuestra memoria de la ciudad real. Desplazan nuestro sentido de la acción y realzan nuestra creencia en una deriva temporal y espacial.

El creador del ciberespacio, William Gibson, parece confirmar la vulnerabilidad de la memoria popular cuando afirma que "las com-

putadoras en mi libro son simplemente una metáfora de la memoria humana". Sin embargo, la historia para Gibson es meramente hechos, datos, información almacenada pasivamente. Hay una mimesis de todas las tácticas represivas y opresivas engendradas por la colonización.

Deberíamos entonces retornar a los inicios de la computación, a los años cincuenta post-coloniales, ya que el modelo de memoria de las computadoras está basado en un archivo imperial que divide el mundo en pueblos civilizados e incivilizados, con memoria de largo o corto alcance, que hacen uso de la escritura o sólo del nivel oral. Estas divisiones todavía impregnan las teorías actuales basadas en las computadoras y la telecomunicación.

Como he dicho en mis observaciones iniciales, tenemos un largo camino por recorrer en la teorización y la crítica de la manera en la que aplicamos la geografía postmoderna a la reestructuración espacial contemporánea y las economías globales sin desafiar la organización esencial del poder, ni dirigimos a temáticas operativas, ni al hecho de que el espacio de nuestras ciudades contemporáneas está desapareciendo de la visión, la conciencia y la memoria en el dominio de lo virtual.

CONCLUSIONES

Thomas Angotti

En la discusión sobre la complejidad, no debemos perder de vista las contradicciones históricas que siguen siendo, hoy en día, evidentes e insolubles; entre ellas se encuentran, insisto, las que existen entre Norte y Sur y entre centro y periferia, además de las que subsisten entre las clases sociales y en el interior de ellas, y entre las naciones y en el interior de ellas. Sí, es cierto que las contradicciones en las que nos hemos concentrado - urbano/rural, metropolitano/no metropolitano, tecnología de alto y bajo nivel, rico/pobre, formal/informal, etc. - son todas ellas fundamentales, y forman parte del proceso histórico que estamos tratando de entender mejor. Pero para la mayor parte de los habitantes del hemisferio, sigue habiendo una barrera real entre el Sur y el Norte, ya que la nueva movilidad que ha advenido con la última ola de globalización ha afectado principalmente al capital, y no a la

fuerza de trabajo. Para el capital global no hay fronteras, o al menos éstas están desapareciendo con mayor velocidad. La fuerza de trabajo está todavía confinada por fronteras nacionales, urbanas, económicas y sociales. Pero tanto para el capital como para la fuerza de trabajo, la división Norte/Sur sigue siendo una realidad, a pesar de las aspiraciones de libre mercado y la "globalización".

Para los norteamericanos, Latinoamérica, como realidad y como percepción, sigue siendo el "sur de la frontera", y esta frontera está volviéndose un nuevo Muro de Berlín. Nunca antes he citado a Ronald Reagan, pero quedará por siempre impresionado por la revelación que tuvo tras su viaje a Centroamérica, durante su presidencia, quizás antes de que se le declarara el mal de Alzheimer, y que le hizo declarar que "son todos países diferentes los de ahí abajo".

M. Christine Boyer

Me gustaría que los teóricos de la economía global intentaran resolver el problema de cómo los "sujetos" en esos nuevos espacios de marginalidad podrían expresar sus experiencias, articular su sentido de la marginalidad y desplegar su propio control sobre esos nuevos espacios y tecnologías. Pareciera que la posición del marginal está siendo siempre descripta y sus espacios siempre determinados por fuera de su propia experiencia vital. Sin una voz propia, aparecen siempre dominados por corporaciones multinacionales, bancos internacionales, e infraestructuras financieras y de información. ¿Es el recurso a la violencia mencionado por Sanchez/Sassen como un gesto potencial de resistencia una noción autodestructiva, un último recurso que es a la vez romántico si lo considera revolucionario y conservador si se lo juzga como una amenaza potencial que debe ser contenida? ¿Ha quedado el trabajo, en esta nueva geografía de los "espacios marginales", limitado a los talleres de explotación; trabajadores de espacios traseros de oficinas, limpieza, mantenimiento y otras labores deleznales? ¿Funciona esto de modo tal que las nuevas tecnologías de la información requieren una fuerza laboral mundial más calificada y mejor educada, o a la inversa, se está llevando a cabo una descalificación general de la mano de obra de los "espacios marginales" en la que los salarios en la economía global son empujados hacia abajo en una carrera feroz hacia el fondo?

En relación a la ponencia de Angotti, me gustaría cuestionar su afirmación acerca de que el patrón social desigual es importante más allá de la configuración espacial que tome. La forma espacial adoptada, al contrario, vela los mecanismos de poder, dominación y exclusión, que deberían ser considerados.

Y en cuanto a las preocupaciones de Ingersoll sobre la obsolescencia de la forma y el espacio, condenadas por la inmaterialidad de la red informacional en el ciberespacio, ¿no se tratará de una ideología aceptada con demasiada rapidez por aquellos de nosotros que, imbuidos en la dinámica de la red, estamos tomando distancia de las preocupaciones que conciernen a la realidad material?

La discusión de Torre sobre la falta de compromiso de los grupos locales con los proyectos de preservación histórica y la progresiva imposición de requerimientos relativos al turismo global en las economías locales es importante. También lo es la consideración de Geoffrey Fox sobre el uso que diferentes grupos locales están haciendo de las nuevas tecnologías con el fin de relatar sus propias historias, culturas orales que pueden adueñarse de las nuevas tecnologías basadas primariamente en imagen y sonido. Obviamente se necesita mucho más en el camino de la autoexpresión local. Pero por otra parte no podemos ignorar cómo estas nuevas tecnologías manipulan a las representaciones. Tengo ante mis ojos una imagen del New York Times de hoy que muestra un grupo de niños Bushman jugando en el Kaggga Kamma Game Park en Sudafrica. Es evidente que un grupo de cuarenta personas entre la menguante población Bushmen ha sido "rescatado" de una existencia empobrecida y se le permite vivir en el parque para ser exhibidos como atracción estelar en lo que el diario definió como un negocio del "eco-turismo". Ellos también quisieron vivir una vida no corrompida por la civilización occidental, pero a cambio su existencia fue prácticamente obliterada. Pagando siete dólares para ver a los Bushmen, el turista puede echar una ojeada a los bebés antes de encontrarse con los adultos vestidos con taparrabos. El líder de la tribu cree que a menos que les otorguen la propiedad de algún territorio en el que puedan vivir como quieren van a ir progresivamente decreciendo en número hasta desaparecer.

Con lo que creo he señalado claramente algunos de los aspectos sombríos que el "barbarismo telecomunicacional por cable" ofrece para el futuro.

Saskia Sassen/Arturo Ignacio Sanchez

Se hace evidente, al leer las diversas intervenciones, que todos estamos de acuerdo en que, en una época de globalización veloz y de informática, el constructo Norte/Sur está cargado de limitaciones conceptuales que le impiden captar las realidades latinoamericanas actuales. No obstante, se deben hacer ciertas aclaraciones. La globalización es un proceso político-económico inserto en una dinámica más vasta: la reconfiguración y la expansión, a escala mundial, de una economía orientada hacia las finanzas. Por lo tanto, es preciso historiar los modos diversos de la integración económica latinoamericana, e identificar el impacto de estas modalidades en las variabilidades de los sitios urbanos específicos.

Nunca ha existido una única realidad latinoamericana, sino solamente realidades híbridas y contingentes que derivan de las interacciones históricamente específicas dentro de y entre formaciones sociales específicas, con sus articulaciones respectivas con la economía mundial.

Dentro de este contexto, se argumentó en una intervención precedente que "sea lo que sea lo que el Tercer Mundo solía significar, se trata ahora de una condición más generalizada (la diferencia es ahora un asunto de escala más bien que de tipo)". Esta línea de argumentación oscurece el espectro de diferencias que hay en la experiencia urbana latinoamericana, y subraya los aspectos en común entre el centro (los "países desarrollados") y los márgenes (los "países en desarrollo"). Por otro lado, si se privilegia la especificidad de los distintos lugares y se investiga su historia, las diferencias pasan al primer plano. Metodológicamente esto podría permitir especificar cómo las nuevas tecnologías de información se insertan en sitios urbanos específicos, y facilitar un análisis que vaya más allá de categorías tan generalizadas como la de la mega-ciudad, que tienden a ocultar las maneras en que las tecnologías informáticas se concretizan en lugares específicos.

Los impactos de la globalización son un hecho innegable en Latinoamérica. Éste es, sin embargo, un proceso contextualizado, irregular y variable. Por ejemplo, en ciertos países, mientras el estado se descentraliza y reestructura para acomodarse a la lógica del mercado, nuevas prácticas políticas emergen gradualmente

a niveles locales y populares. Esto se hace visible en el ascenso de movimientos sociales que tienden a ser altamente específicos y particularizados. Estos representan un cambio importante respecto a la política local de movilización de masas que se asociaba formalmente con un estado centralizado e intervencionista. En muchos casos, el lenguaje político de los nuevos movimientos sociales está enraizado en las estructuras de la vida cotidiana (alojamiento, agua potable, transporte, etc.). A la inversa, bajo circunstancias diferentes, el lenguaje político de otros movimientos sociales combina la diferencia y la especificidad con otras categorías más abarcadoras. Ejemplos de este fenómeno son los movimientos de toma de conciencia negra, de derechos indígenas y étnicos, el feminismo, los derechos del niño y la ecología. Si se quiere aprehender el significado y la variabilidad de estos movimientos sociales emergentes en lugares específicos, y las nuevas modalidades de gobierno, es necesario formular

maneras novedosas de teorizar y realizar análisis históricos detallados.

Iniciando el análisis en el nivel local e identificando e historiando sus conexiones y discontinuidades con el nivel global, las especificidades múltiples de las realidades latinoamericanas no serían subsumidas bajo constructos teóricos abstractos y a-históricos. Si reconceptualizáramos los impactos de la globalización en Latinoamérica a través de estas lentes invertidas, tendríamos un panorama fundamentalmente diferente. Nuestro alcance analítico se expandiría.

Según nuestra lectura, es evidente que lo local y lo global no son categorías discretas. Ellas deben ser analizadas en tándem, como procesos dialécticos que emergen y reemergen en localizaciones y configuraciones históricamente específicas. Para aproximarnos a estas realidades contingentes es necesario excavar y articular las muchas y variadas micro-historias que constituyen las realidades latinoamericanas. Esto requiere retrabajar las categorías conceptuales y dedicarse a un análisis histórico que fundamente la teorización abstracta en las múltiples realidades del continente latinoamericano.



Alfredo Jaar

Un Logotipo para América, 1987, película animada de 45 segundos de duración exhibida en un cartel espectacular, Times Square, Nueva York.

Esta película animada fue exhibida cada 6 minutos, durante las 24 horas del día, a lo largo de un mes.

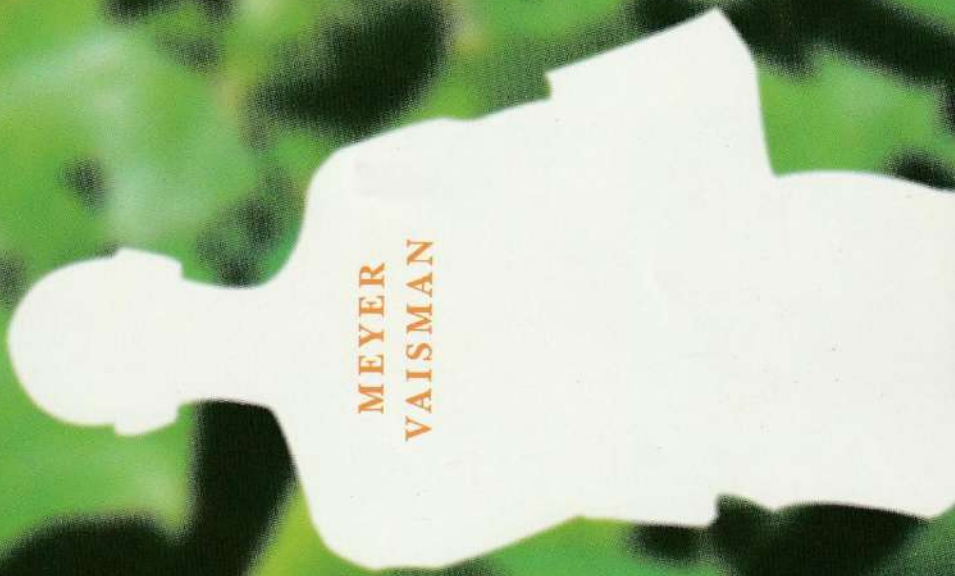


Córdoba Shopping Arquitecto: José Ignacio Díaz, Córdoba Argentina (p. 56)

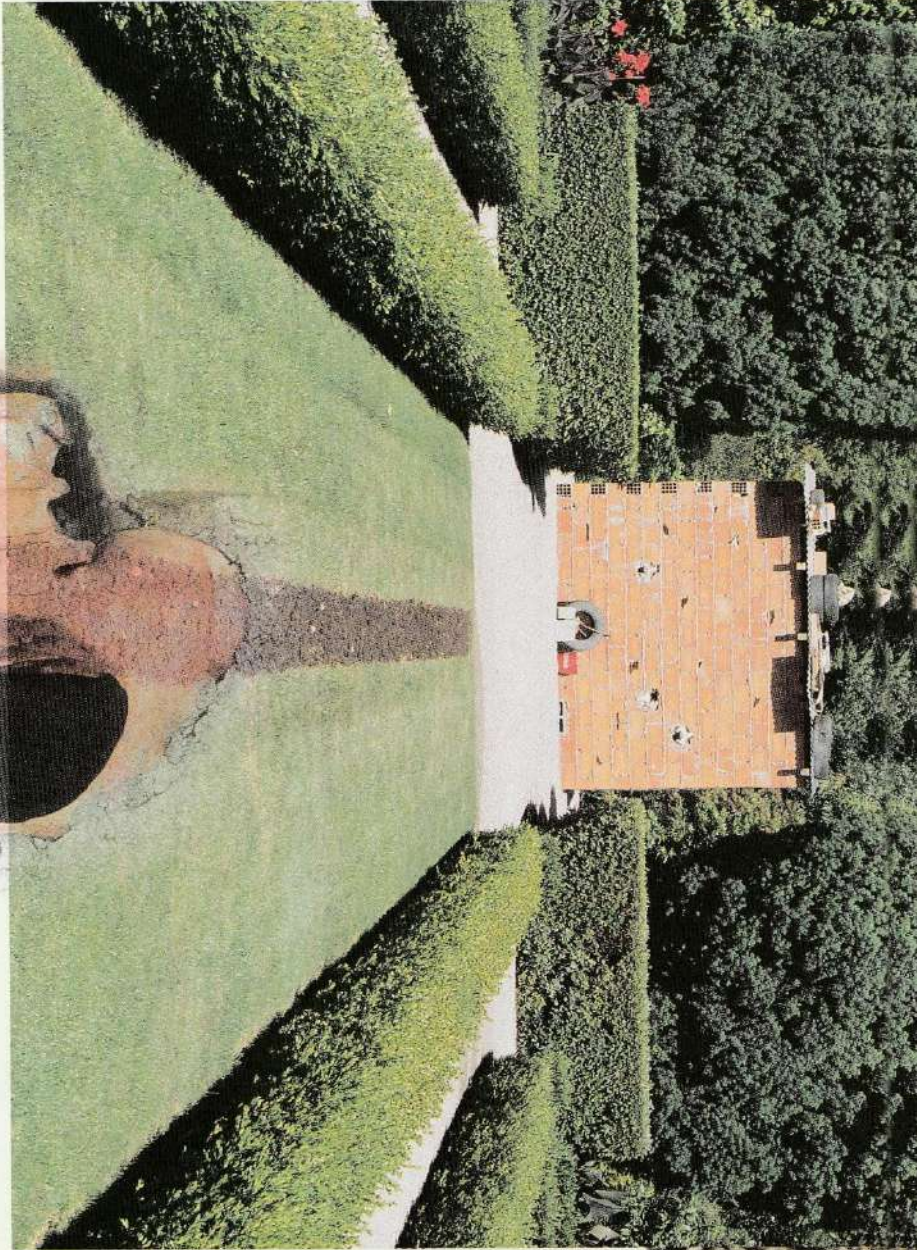
Nuevo Norte Shopping Arquitecto: José Ignacio Díaz, Salta Argentina (p. 59)

Imágenes de Caracas - Cortesía: Victoria Benatar Urban

Para consultar la versión completa, sin editar, del telesimposio, por favor diríjase a: <http://www.echonyc.com/~TRANS>



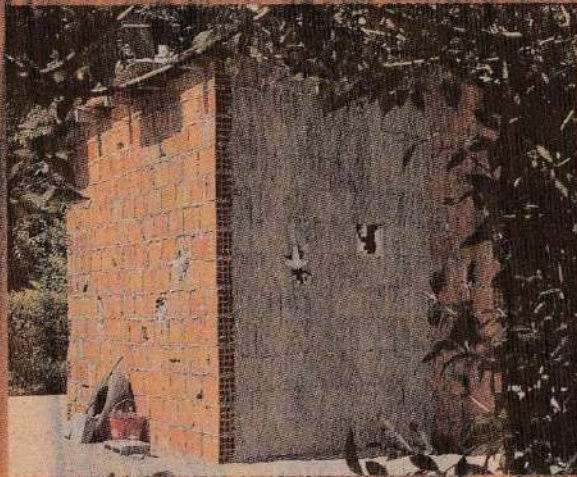
**MEYER
VAISMAN**

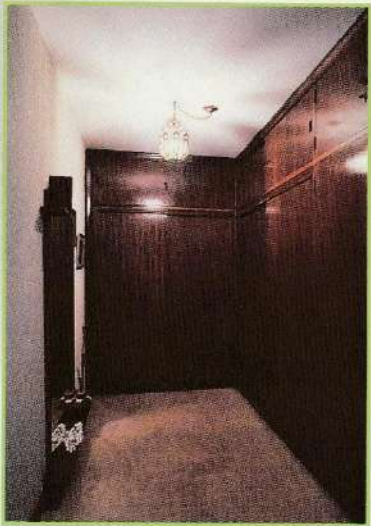












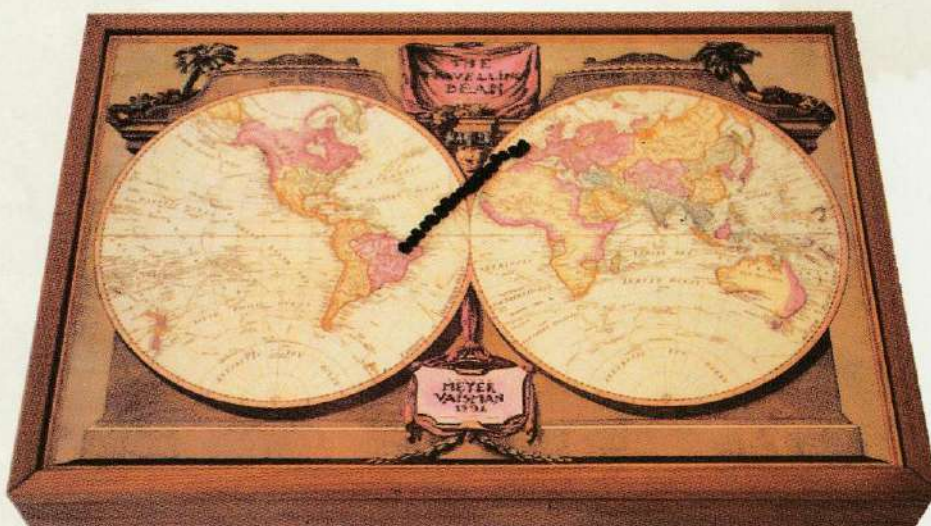
The Travelling Bean, 1996

Red wood wooden box, printed and laminated map and black beans, 21 $\frac{1}{4}$ x 13 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$ in.

Edition of twelve

Letterpressed map by Peter Kruty Editions, New York

The Travelling Bean by Meyer Vaisman is an ongoing project. The artist has been doing a series of bean plantations around the world. The owner of the multiple acquires with it the right to receive, with each harvest, enough beans to fill each of the nine compartments in which the box is divided. At the same time, onto the map's surface, the owner of the piece is able to follow, with a path of harvested beans, the itinerary that Vaisman delineates with his plantations through the world.



El Frijol Viajero, 1996

Caja de madera de secuoya, mapa impreso y laminado y frijoles negros, 54 x 24 x 6 cm

Edición de doce

Mapa impreso por Peter Kruty Editions, Nueva York

El Frijol Viajero de Meyer Vaisman es parte de un proyecto en desarrollo. Vaisman viene realizando una serie de siembras de frijoles en distintas partes del mundo. El dueño del múltiple adquiere con la caja el derecho de recibir, por cada cosecha, un puñado de frijoles, los necesarios para llenar cada uno de los nueve compartimentos de la caja y reconstruir, sobre la superficie del mapa, el itinerario que Vaisman va trazando con sus plantaciones alrededor del mundo.

SUELY ROLNIK

Um Estado de Arte: *A State of Art: The Work of Lygia Clark*

A obra de Lygia Clark



Lygia Clark
Máscaras, 1968.
Masks, 1968.

São Paulo, domingo, 15 de maio de 1994 (1). Deitada no chão, olhos vendados, alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim; não sei o que pode vir a se passar.

Perda total de referências, apreensão, desassossego. Estou entregue.

Pedaços de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim: bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las sobre meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam, vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim; umas, mais nervosas, arrancam tufos; outras erguem fios com a ponta dos dedos como se temessem esgarçá-los-e assim vai indo até que nada mais reste. Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo visível. No fluxo do emaranhado-

baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu. Estou atordoada. O que é isto que me aconteceu? Sinto-me convocada a enfrentar o enigma.

Procuo pistas nos textos da própria Lygia, que sempre me soaram como os mais precisos para dizer o indizível de sua obra. Embora eu não disponha neste momento de acesso a seus diários (2), posso contar com seus textos publicados e alguns inéditos, suas entrevistas, sua correspondência. Detenho-me especialmente na fase que se inicia logo após o *Trepante* (1964), último de seus famosos *Bichos* - aquele que, segundo Lygia, levou um chute de Mário Pedrosa quando ele o viu pela primeira vez, acompanhado em seguida de um comentário entusiasmado: "até que enfim se pode chutar uma obra de arte" (3). A partir do momento em que este chute torna-se possível, concretiza-se uma virada na obra de Lygia

que já vinha se anunciando. A nova fase se inaugura com o *Caminhando* (1964) e termina com as sessões dos *Objetos Relacionais*, obra que ela realiza de 1976 a 1981, e bem mais esporadicamente até 1984. É este período que me interessa pesquisar, pois é aí que Lygia cria a “obra” que me aconteceu, à qual deu o nome *Baba Antropofágica* (1973). São os vinte e quatro últimos anos de sua produção, quando torna-se (deliberadamente) inviável expor seus objetos isolados em museus, galerias, salas ou salões. Que sentido teria expor carretéis, por exemplo, sem esta experiência que descrevi?

orgânico, nem a imagem do corpo, nem o envólucro de uma suposta interioridade imaginária, que constituiria a unidade do meu eu. E mais ainda, são exatamente estes corpos que foram se desmanchando em mim, diluindo-se na mistura das babas. O corpo vivido nesta experiência está para além deles todos, embora paradoxalmente os inclua: é o corpo do emaranhado-fluxos/baba onde me desfiz e me refiz.

Penso no “corpo sem órgãos”, expressão de Antonin Artaud retomada e expandida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no mesmo momento em que Lygia fazia sua

Lygia Clark

Baba Antropofágica, 1973.

Anthropophagic Braol, 1973.



Chama minha atenção a repetição insistente de algumas palavras e expressões, verdadeiros ritornelos. Decido então tomá-los como linhas de minha investigação. Começo por um deles que menciona o corpo, já que foi que algo de inquietante comigo se passou: “memória do corpo”. De que corpo e de que memória Lygia estaria falando?

Apelo para a memória das sensações que vivi na *Baba Antropofágica*. Descubro que o corpo em que fui lançada e do qual Lygia tanto fala não é nem o corpo

Baba Antropofágica. O corpo sem órgãos é esta matéria aformal de fluxos/babas, que experimentei num plano totalmente distinto daquele onde se delineia minha forma, tanto objetiva quanto subjetiva. Eu disse matéria “aformal” e não “informe”, porque o que vivi ali não foi simplesmente uma ausência ou indefinição de minha forma, mas sim um além da forma. Um plano habitado por uma fervilhante agitação de fluxos de saliva, de linhas, de bocas, de mãos, em movimentos de atração e repulsa, produzindo constelações - uma pletera de vida onde um feixe desconhecido de sensações foi germinan-

do, impossível de ser expresso na forma em que eu me reconhecia. Foi quando me estranhei: algo em mim deixara de fazer sentido. Só fui me apaziguar quando senti ganhando consistência um novo corpo, um novo eu, encarnação daquelas sensações produzidas pela mistura dos fluxos/baba.

Vislumbro então que o corpo sem órgãos dos fluxos-baba é uma espécie de manancial de mundos - modos de existência, eus, "corpos, como acontecimentos como aquilo que sempre está por aparecer, por ser produzido" (4). É um fora de mim, mas que curiosamente me habita e ainda por cima me faz diferir de mim mesma - como diz Lygia: "o dentro é o fora". Este paradoxo me leva a uma nova pergunta: se não é dentro de mim, onde é que tal fora me habita?

Lembro-me de um comentário de Lygia sobre uma obra do período que estou investigando: "O homem quando põe essas máscaras vira um bicho autêntico, pois a máscara é um apêndice dele" (5). Encontro uma pista: o fora é o corpo sem órgãos do autêntico bicho - um além de mim enquanto forma dada, com seu contorno, seu dentro, sua estrutura, sua psicologia. O fora é o vivo não-humano que me habita: matéria feita de babas misturando-se ao infinito, produzindo dobras e mais dobras, cujos contornos circuncrescem dentro. E os dentro vão sendo deglutidos no emaranhado das babas, bicho antropofágico que os devora tornando-os contingentes e finitos. Cada dentro é uma dobra do fora, uma dobra do autêntico bicho.

A associação com os *Bichos* em suas múltiplas dobras é imediata. Mas também com o *Caminhando* que vem logo em seguida, inaugurando esta última fase da obra de Lygia: uma iniciação do espectador ao dobrar do fora, formando dentro efêmeros que se desdobram para diluir-se novamente no fora. Palavras da própria Lygia: "o caminhando permite a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto" (6). Uma virtualidade produzida no fora que se concretizará na criação de uma nova forma.

Volto à *Baba Antropofágica*: é deste fora que foi se produzindo um novo dentro de mim. E dá para imaginar que se repetisse esta experiência em outros contextos, constituídos por outros fluxos, outras misturas, outros dentro de mim iriam se produzir.

Se este é o corpo que habitei na *Baba*, em que consiste a memória deste corpo? Que espécie de memória tal experiência ativou em mim?

É óbvio que o que se ativou não foi uma memória cronológica, depósito/arquivo de uma sequência biográ-

fica que minha consciência teria acessado; tampouco um esconderijo de representações reprimidas deste passado. De novo é Lygia quem responde. O que a *Baba* ativou foi a memória do "arcaico", mais um de seus ritornelos: o tal bicho - o não-humano no homem e seus afetos - paradoxalmente sempre contemporâneo. Memória do corpo dos emaranhados-baba, campo de experimentação de uma cronogênese: engendramento de linhas de tempo espacializando-se em novos mundos. Memória prospectiva, acessada por reativação (do bicho) e não por regressão (ao passado humano e seus conteúdos recalcados).

Aí uma outra pergunta vem impor-se a mim, a última que tenho que enfrentar para apreender minimamente o que me aconteceu naquele domingo: o que Lygia pretende inventando objetos cuja visada é acessar a memória do corpo?

Se a memória a ser acessada é a cronogenética, a função dos objetos de Lygia não é a sensibilização ou a liberação catártica do corpo próprio como fonte de prazer, nem a expressão ou a constituição de uma imagem do corpo como fonte de unidade psíquica, nem o resgate das tais representações reprimidas que se encontrariam num arquivo secreto. Ao contrário, a função destes objetos é promover a abertura na subjetividade para um além do humano: o autêntico bicho (o vivo).

É a própria Lygia quem afirma que o ritual que convoca esta memória não visa "buscar uma forma a ser encontrada seja no passado, seja no futuro, mas a vivência experimental do partícipio presente da evolução incessante das formas. Ritual que servirá de ponte para atravessar da terra pseudo-firme de sua alienação para as águas instáveis e tão inesgotáveis de sua liberdade de ação e do 'precário como novo conceito de existência' (7). Ritual que devolve ao "pulmão cósmico" (outro ritornelo de Lygia) a potência de respirar os ares do fora.

Lygia não quer apenas abrir o acesso ao informe (o negativo da forma, sua ausência), nem à capacidade de mudar de forma (metamorfose), propostas bastante comuns na geração de artistas à qual pertence, geralmente tomadas como um valor em si. O que ela quer é criar condições para conquistar ou reconquistar na subjetividade um certo estado no qual seja possível suportar a contingência das formas, desgrudar de um dentro absolutizado vivido como identidade, navegar nas águas instáveis do corpo aformal e adquirir a liberdade de fazer outras dobras, toda vez que um novo feixe de sensações

no bicho assim o exigir. É como reposta a esta exigência, que mudar de forma ganha sentido e valor, impondo-se como necessário para a aventura vital.

Lygia chamou isto de "atingir o singular estado de arte sem arte": último de seus ritornelos que evocarei, pois ele define a experiência que me interessa problematizar aqui. Uma pergunta logo se impõe: porque "sem arte"? Este é um detalhe essencial; para Lygia experimentar o estado de arte - corporificar um novo feixe de sensações, singular por definição - não se dá somente na criação de um assim chamado "objeto de arte", mas também na criação da existência objetiva e/ou subjetiva. O que Lygia quer é resgatar a vida em sua potência criadora, seja qual for o terreno onde se exerça tal potência.

Atingir o estado de arte na subjetividade do próprio artista não tem nada de novo, pois é de dentro deste estado que o artista cria. Lygia sempre viveu verdadeiras convulsões durante a gestação de cada fase de sua obra. Suas turbulências não eram um mero detalhe biográfico pitoresco, peculiaridade de sua "estrutura psicológica", mas sim parte de seu processo de criação, no qual ganhava corpo uma proposta ao mesmo tempo artística e existencial.

Atingi-lo na obra, sacudindo sua reificação no objeto - reificação que encontra poderosa sustentação no mercado de arte - é um passo sem dúvida importante, mas se fosse só esta a questão de Lygia não constituiria novidade alguma em sua época.

Penso que a principal visada de Lygia está na subjetividade do espectador: é aí que ela quis atingir o que chamou de estado de arte - sacudir a posição de espectador, desreificá-la radicalmente. Isto vai muito além da simples proposta de participação, comum em sua geração, redutível a um democratismo (8) politicamente correto.

Aqui encontra-se a originalidade e a força maior da obra de Lygia. É isto que a fez deslocar-se paulatinamente do público de museus e galerias, por demais reificado em sua identidade de espectador, para ir buscar seus "espectadores" entre jovens estudantes da Sorbonne pós-68, depois entre transeuntes anônimos nas ruas de Paris e, no final, um a um, de preferência *borderlines*, no contexto daquilo que ela própria chamou de "consultório experimental", instalado em seu apartamento na rua Prado Junior de Copacabana. O acesso do espectador aos objetos passa a depender de sua entrega a uma iniciação: a abertura de sua subjetividade para o estado de arte.

Como escreve Guy Brett "a exclusão de Lygia de uma audiência, não seria de fato um modo paradoxal de procurar a 'audiência criativa' "? (9)

O que Lygia busca provocar no espectador pode confundir-se com propostas contraculturais que lhe são contemporâneas: liberar o corpo; desenvolver a criatividade - seja usando os objetos ludicamente como num *play-ground*, seja encarnando o clichê do artista que haveria em cada um, Belas (Artes) Adormecidas que se pode e deve despertar. Não é nada disso o que Lygia busca: de espectador em espectador o que ela pretende é que se possa fazer da existência uma obra de arte.

É verdade que como proposta estética isto não tem nada de novo; poderia-se dizer que ela acompanha a arte moderna desde o início. Mas Lygia vai mais longe: ela quer é a desreificação da existência individual e coletiva, a descoagulação das formas, a conquista de uma fluidez nos processos de subjetivação - um plasmar-se, como ela diz, deixar-se descosturar e costurar (10) pelo fervilhar do trabalho subterrâneo das forças/fluxos de nosso bicho, germinação que se opera em silêncio e que pede um corpo que venha encarná-la, um corpo de pensamento, de arte, de existência, etc. Lygia nos propõe um modo antropofágico de subjetivação: o bicho devorando o homem, outro homem nascendo desta devoração e assim ao infinito.

É também verdade que tampouco é nova a proposta de rasgar as figuras para deixar entrever as forças em ação, esta se formula junto com a modernidade na arte e já com Cézanne atinge seu mais alto grau de refinamento. Mas cada artista tem um procedimento próprio para fazê-lo concretamente. O que é singular no método de Lygia é atingi-lo no corpo do espectador: colocá-lo *on-line* com as forças, rente à vida; lançá-lo no devir.

Para chegar a isso Lygia teve que ir apurando o objeto até um quase-nada. Isto poderia ser entendido como um "não-objeto", conceito forjado por Malévitch no começo do século, em voga nos anos sessenta. Foi assim que Ferreira Gullar pensou os *Bichos*, mas já em relação aos *Bichos* Lygia discordou totalmente. Há um "quase" que resta, e este quase é o que de essencial no objeto mobiliza o que descrevi através da *Baba* - aquilo que opera, no corpo do espectador, uma experiência de desestabilização de sua subjetividade, permitindo-lhe viver a forma no momento de seu naufrágio, momento que é também o de uma germinação. Lygia quis e conseguiu reduzir a mediação do objeto ao mínimo



Lygia Clark

Trepante, 1964, borracha.

Fotografia Vicente de Mello.

Címbor, 1964, rubber.

Photo Vicente de Mello.

necessário, o quase-nada que promove este efeito. Assim são seus *Objetos Relacionais*, sua última obra. Produzir este efeito é, a meu ver, a marca mais significativa do trabalho de Lygia e não apenas no período pós-*Bichos*: o que acontece com esta marca a partir de então é que ela se radicaliza, ganha maior visibilidade, revelando-se sua presença da primeira à última obra de Lygia. Como toda marca da memória de nosso corpo bicho de fluxos/baba ela é eterna, sempre virtual, podendo ser reativada a qualquer momento. Só tem sentido trazer Lygia de volta se for para reativar esta sua marca, reatualizar sua potência de abertura para o estado de arte na subjetividade de modo a contaminar a cultura contemporânea; uma prospectiva que tal marca venha a desencadear e não uma retrospectiva de suas formalizações.

Este é o desafio que se coloca, a meu ver, para qualquer tentativa de expor a arte de Lygia Clark - sobretudo quando se pretende incluir seus objetos pós-*virada* de 64 ousando enfrentar seu mistério, o que é indispensável para a inteligibilidade de uma obra como um todo. Como reativar hoje e num ambiente de museu ou galeria sua força de proliferação? Como fazer emergir em cada "visitante" a voz disruptora do bicho que Lygia nos legou? O desafio por enquanto permanece em aberto...

Publicado em *Imagens*, Nº4, Abril 1995.

(1) O relato que se segue descreve a experiência que fiz da obra de Lygia Clark *Baba Antropofágica*, no contexto de um grupo de trabalho que visava inicialmente a preparação da retrospectiva de sua obra na 22a Bienal Internacional de São Paulo.

(2) Lygia Clark escreveu dois diários: um diário clínico (notas das "sessões" com os *Objetos Relacionais*, sua última obra) e um diário pessoal (três volumes de textos que vão de 1955 a 1973). Pesquisei este material em duas ocasiões. Uma primeira vez, em 1978, em resposta a um pedido de Lygia: tomar seu último trabalho como tema de minha dissertação (*Mémoire du corps*, defendida

na Universidade de Paris VII), bem como ajudá-la na elaboração do texto "Objeto Relacional" para o livro que a Funarte consagrou à sua obra. Voltei a trabalhar nos diários para um projeto de edição de seus textos que desenvolvemos juntas em 1987. Este projeto foi interrompido por sua morte, assim como o acesso a seus diários.

(3) Extraído de um trecho do diário pessoal de Lygia Clark, que compõe a capa do livro *Artes de Sonia Lins*, sua irmã (Nova Fronteira, 1995).

(4) Extraído da fala de Carlos Basualdo numa das mesas-redondas promovidas pela 22a Bienal Internacional de São Paulo, em 14/10/1994.

(5) Carta a Hélio Oiticica de 14/11/68, in *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. RJ, Funarte, 1987.

(6) "1964: Caminhando", in *Lygia Clark*. RJ, Funarte, 1980 (col. Arte Brasileira Contemporânea); p.25.

(7) "1966: Nós recusamos..."; in *Lygia Clark*. RJ, Funarte, 1980 (col. Arte Brasileira Contemporânea); p.30.

(8) cf. Paulo Sérgio Duarte, "Depoimento a Glória Ferreira", in *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Funarte/Inape, Rio de Janeiro, 1987.

(9) "Lygia Clark. The borderline between art and life". *Thrid Text*, London, (1), 1987; p. 94.

(10) "Objeto Relacional", in *Lygia Clark*. RJ, Funarte, 1980 (col. Arte Brasileira Contemporânea); pp. 49 e 50.



Lygia Clark

Terapia con Objetos Relacionales, 1975-86, Imágenes del video *Memória do Corpo*, 1984, dirigido por Mário Carneiro. Cortesía RioArte, Rio de Janeiro.

Therapy with Relational Objects, 1975-86, still from the video *Memory of the Body*, 1984, directed by Mário Carneiro. Courtesy RioArte, Rio de Janeiro.



A State of Art: The Work of Lygia Clark

São Paulo, Sunday, May 15, 1994 (1). I am lying on the ground, blindfolded, a commotion of anonymous bodies moving around me. I don't know what will happen. A complete loss of reference points; apprehension, disquiet. I give myself over to the experience.

Pieces of bodies that cannot be pictured detach themselves, gain autonomy and begin to act on me: anonymous mouths shelter bobbins for sewing machines, the threads coated with saliva are noisily unwound by equally anonymous hands, to then be placed on my body. Covered, little by little, from my feet to my head by an entanglement of threads, a composition improvised by the mouths and hands that surround me, I slowly lose my fear of seeing the image of my body dissolve - my face, my form, myself: I begin to be this entangled drool. The sound of bobbins turning in mouths has stopped. Hands now become entangled in the damp, hot mold that enwraps me in order to extricate me from it; other hands, more nervous, tear off tufts; others lift threads with the tip of the fingers as if they were intent on fraying them and so it continues until nothing is left. The blindfold is taken off. Return to the visible world in the flux of entangled drool a new body, a new face, a new self was molded. I am stunned. What has happened to me? I feel called upon to confront this enigma. I search for guidance in Lygia Clark's own texts, which always seemed essential in attempting to say the unsayable of her work, though I lack access to some unpublished texts, interviews, and correspondence. (2)

I linger especially in the phase that begins right after *Climber* (1964), the last of her famous *Beasts* - the one that according to Lygia, Mario Pedrosa kicked when he first saw it, an act he followed with the enthusiastic remark: "Finally an artwork you can kick." (3) From the moment this kick is possible, a shift in Lygia's work that could already be discerned takes concrete form. The new phase is inaugurated with *Walking* (1964) and ends with the sessions of the *Relational Objects*, a series that she produced from 1976 to 1981, and more sporadically in 1984. This is the period that I am interested in

researching. Together those works comprise the last 24 years of her production when, perhaps deliberately, it was no longer viable to display isolated objects in museums, galleries, living rooms, or salons. What point would there be in exhibiting bobbins, for example, divorced from the experience I described?

I am drawn to the insistent repetition of some words and expressions, real *ritornellos*. I decide to pursue these things in my investigation. I begin with one that mentions the body, as it was there that something disquieting happened to me: "memory of the body." Of what body and what memory is Lygia speaking?

I appeal to the memory of the sensations that I experienced during *Anthropophagic Drool*. I discover that the body into which I was launched and of which Lygia spoke so often is neither the organic body, nor the image of the body, nor the envelope for a supposed imaginary interiority that would constitute the unity of myself. And moreover, it is these very bodies that were unraveled in me, dissolved in the mixture of drool. The lived body in this experience is beyond all those other bodies, though paradoxically it includes them: it is the body of the entangled fluxes, drool where I unmade and remade my self.

I think of the "body without organs," an expression of Antonin Artaud's taken up and expanded by Gilles Deleuze and Félix Guattari at the same time that Lygia was making her *Anthropophagic Drool*. The body without organs is that "aformal" material of flux/drool that I experienced on a totally different plane from the one where my form, both objective and subjective, was delineated. I said "aformal" material not "informe" because what I experienced there was not simply an absence or lack of definition of my form,

but also "beyond form." A plane inhabited by a burning agitation of the flux of saliva, of threads, of mouths, of hands, in movements of attraction and repulsion, producing constellations - a plethora of life in which a bundle of unknown sensations germinated, incapable of being expressed in the form in which I recognized myself. That was when I seemed strange to myself: something in me ceased to make sense. I was only pacified when I began to feel a new body, a new "me" gaining consistency, the incarnation of those sensations produced by the mixture of flux/drool.

I then discern that the body without organs, the body of flux/drool is a sort of fountain of words - modes of existence, "I's," "bodies, like 'acquaintanceships,' as what is always about to appear, to be produced." (4) It is an outside of me, but one that curiously inhabits me and also makes me differ from myself - as Lygia says: "The inside is the outside." This paradox brings me to a new question: If the inside isn't inside me, where is it that the outside inhabits me?

I remember a comment Lygia made about a work from the period I am researching: "When man puts on those masks he turns into an authentic animal, since the mask is his supplement." (5) I find a lead: the outside is the body without organs of the authentic animal - a beyond me as a given form, with its contours, its inside, its structure, its psychology. The outside is the non-human living world that inhabits me: a material made from drool that is combined ad infinitum, producing folds and more folds, whose contours circumscribe insides. And the insides are swallowed in the entanglement of drool - an anthropophagic animal that devours them, rendering them contingent and finite. Each inside is an outside fold, a fold of the authentic animal.



The association with *Beasts* in their multiple folds is immediate. But also with *Walking* which immediately follows them, inaugurating this last phase of Lygia's work: the initiation of the spectator to the fold of the outside, forming ephemeral insides that are unfolded only to be diluted once again in the outside. In Lygia's own words: "*Walking* allows for the transformation of a potentiality into a concrete undertaking." (6) A potentiality produced in the outside that will be concretized in the creation of a new form.

Returning to *Antropophagic Drool*: it is from this outside that a new inside was produced in me. It is easy to imagine that this experience would be repeated in other contexts - composed of other forms of flux, other mixtures - producing other insides of me.

If this is the body that I inhabited in *Drool*, what does the memory of this body consist of? What type of memory did this experience produce in me?

It is obvious that what was activated in me was not a chronological memory, or a hiding place for the repressed memories of the past.

Once again Lygia is the one who answers. What *Drool* activated was the memory of the "archaic," another one of her *ritornellos*: the animal - the nonhuman in man and its effects - that is, paradoxically, always contemporary. The memory of the entangled-drool body, the field of experimentation in a chronogenesis: the engenderment of threads of time specializing in new worlds. The prospective memory accessed by reactivation (of the animal) and not by regression (to the human past and its compressed contents).

At this juncture another question occurred to me, the last one I have to confront in order to begin to understand what happened to me on that Sunday: what is Lygia after in inventing objects whose aim is to access the memory of the body?

If the memory to be accessed is the chronogenetic one, the function of Lygia's objects is neither sensitization, nor the cathartic liberation of the body proper as a font of pleasure, nor the

expression or constitution of an image of the body as a font of psychic unity, nor the redemption of those repressed representations that might be found in a secret archive. On the contrary, the function of these objects is to foment an opening in subjectivity beyond the human, that is, toward the authentic animal (the live one).

It is Lygia herself who affirms that the ritual that this memory invokes is not aimed at "capturing a form to be found either in the past, in the future, but rather, [at] the experimental living of the present participle of the incessant evolution of forms. A ritual that will serve as a bridge to cross from the terra pseudo-firma of one's alienation to the unstable and inexhaustible waters of one's liberty to act - the 'precarious as the new concept of existence.'" (7) A ritual that gives the "cosmic lung" (another of Lygia's *ritornellos*) the capacity to breathe the outside air.

Lygia does not simply want to open access to the *informe* (the negative of form, its absence), or to the capacity of changing form (metamorphosis). What she wants is to create conditions to conquer or reconquer a certain state in subjectivity that would make it possible to bear the contingency of forms, to uncouple oneself from an absolutist inside experienced as identity. To navigate in the unstable waters of the aformal body and to acquire the liberty to make other folds, each time that a new bundle of sensations in the animal requires it. It is as an answer to this requirement that changing form gathers meaning and value, imposing itself as necessary for the vital adventure.

Lygia called this "attaining the singular state of art without art": the last of her *ritornellos* that I will cite, because it defines the experience that I am interested in problematizing here. One question immediately arises: why "without art?" This is an essential detail by which Lygia tests the state of art - to "corporify" a new bundle of sensations, not only in "art objects" but also in the creation of an objective and/or subjective existence. What Lygia wants is to restore to life its creative power, whatever the terrain in which such power is exercised. Attaining the state of art through the

artist's own subjectivity is nothing new, since it is in this state that the artist creates. Lygia always experienced real convulsions during the gestation of each phase of her work. Her disturbances were not merely a picturesque biographical detail, a peculiarity of her "psychological structure," but part of her creative process, during which an idea, at once artistic and existential, took shape.

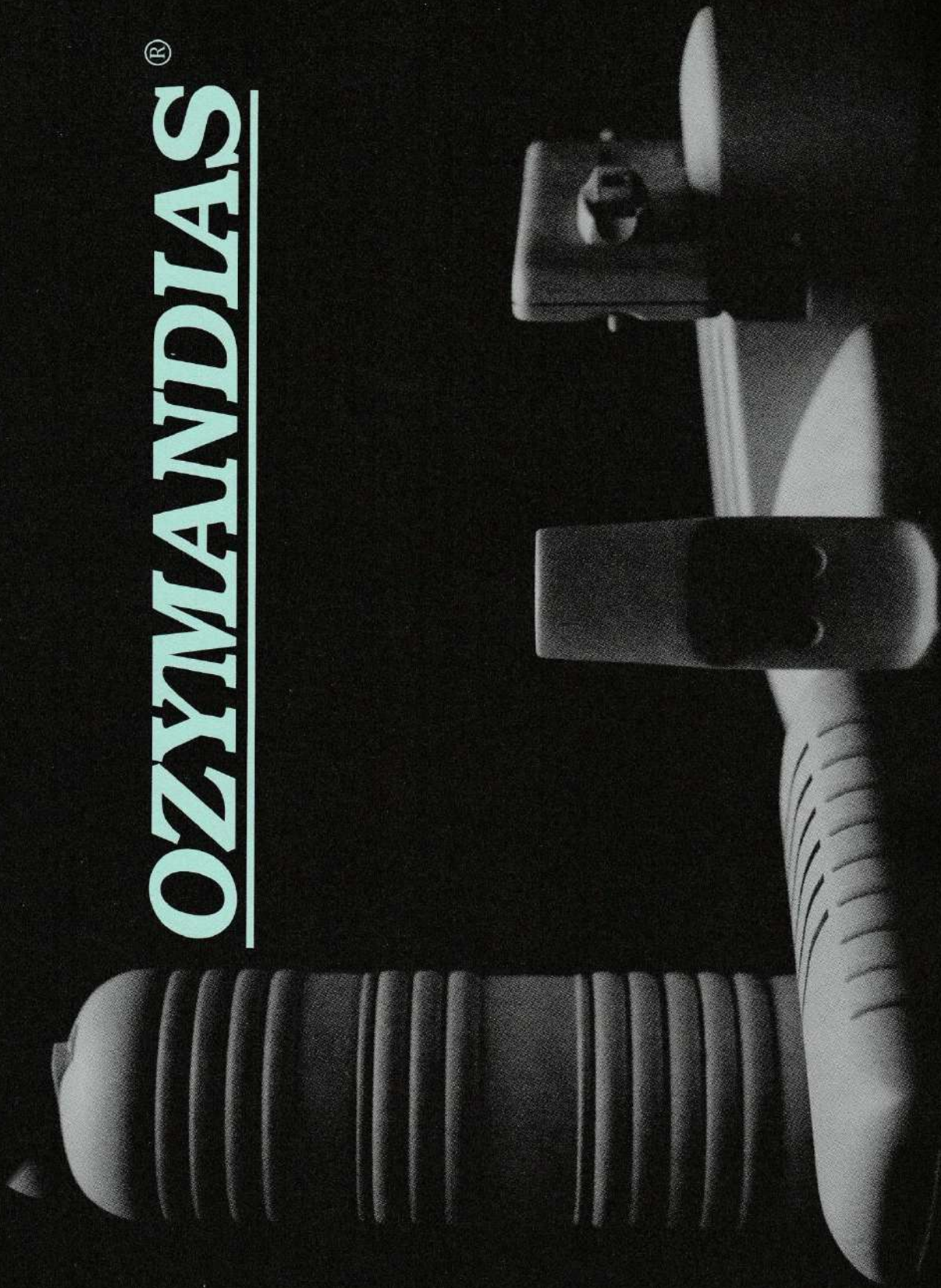
To achieve this state of art in her work, to shake it loose from its reification in the object - a reification that meets with substantial support in the art market - is doubtless an important step, but if this were all that was at stake in her work, Lygia would be nothing new in her time.

I think that Lygia's principle target is the subjectivity of the spectator: it is there that she wished to achieve what she called the state of art - she hoped to dust off the position of the spectator, to de-reify it radically. This goes far beyond the simple notion of participation, common to her generation and reducible to a politically correct idea of democracy. (8)

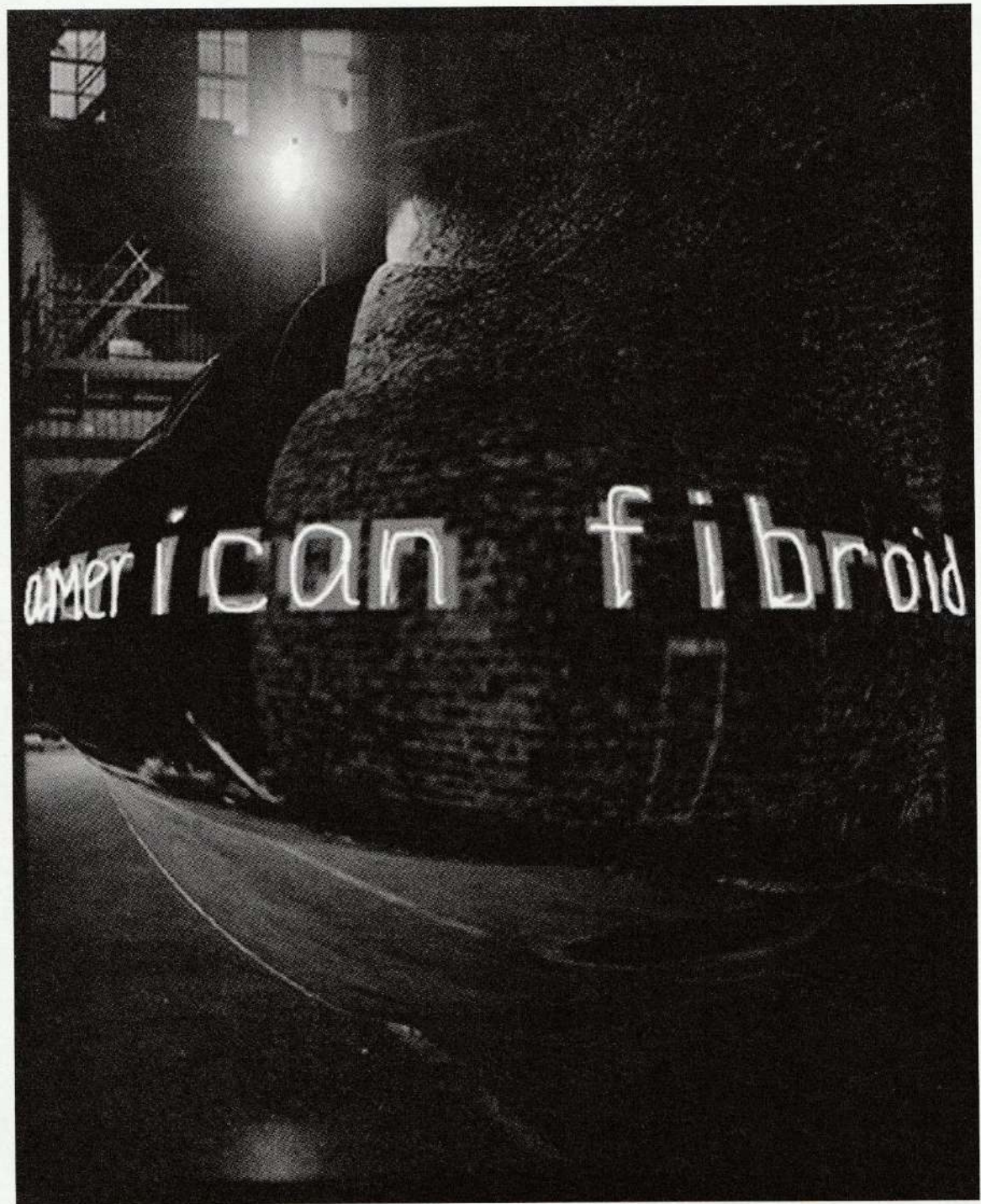
Here lies the originality and real strength of Lygia's oeuvre. This is what made her detach herself gradually from those who visit museums and galleries - a public she saw as reified in its identity as spectator - to look for her "spectators" among the young students of post-1968 Sorbonne, and later, among anonymous passersby in the streets of Paris, and, in the end, one by one, preferably among the marginal, in the context of what she herself called the "experimental doctor's office," that she installed in her apartment in the rue Prado Junior de Copacabana. The spectators' access to the objects comes to depend on his giving himself over to an initiation: on opening his subjectivity to a state of art. As Guy Brett writes, "would not Lygia's exclusion of an audience, in fact be a paradoxical means of searching for a 'creative audience'?" (9)

What Lygia is trying to provoke in the spectator can be confused with the counter-cultural propositions of her contemporaries: to liberate the body, to develop creativity - whether by using

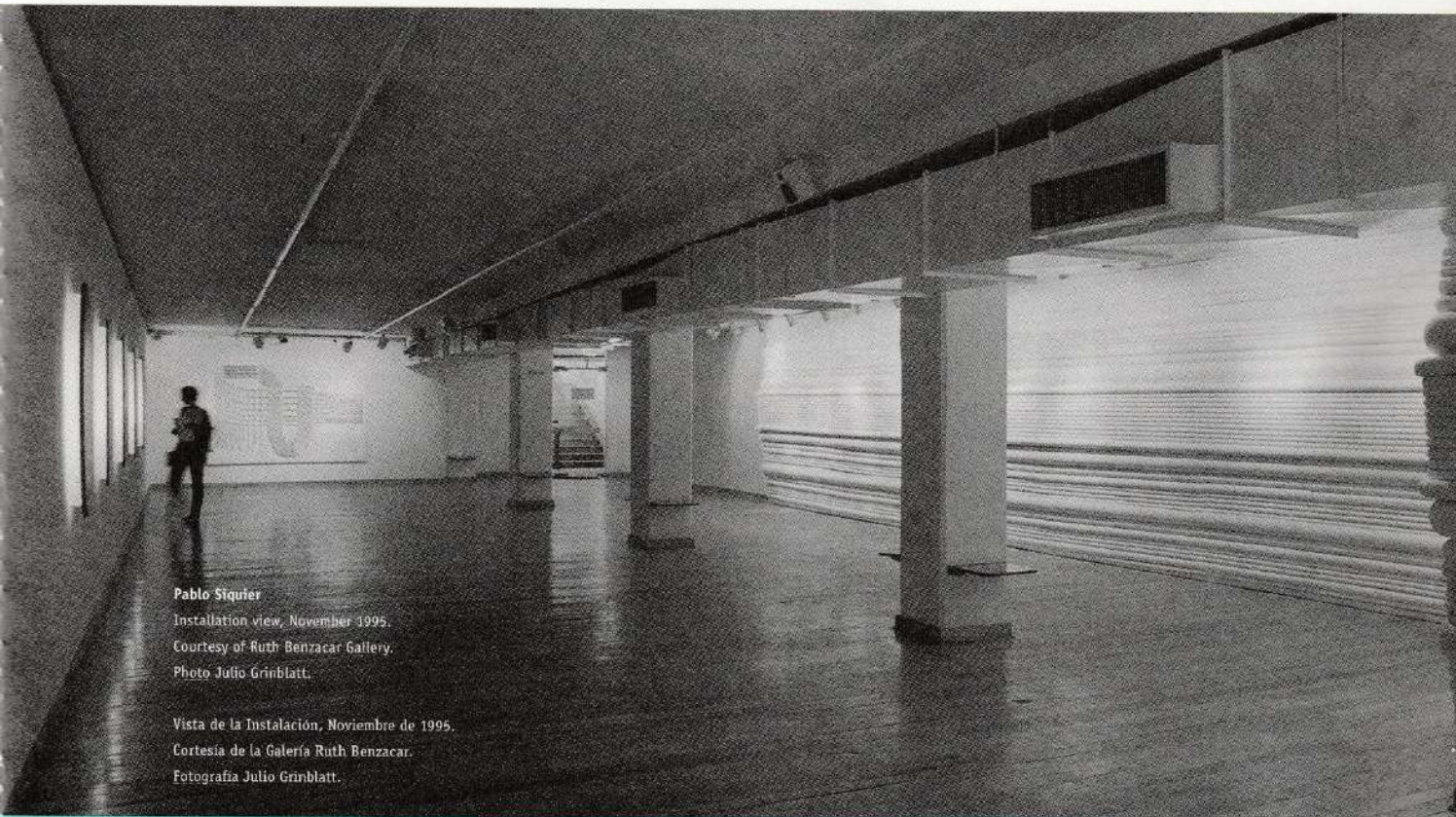
OZYMANDIAS[®]



DISCONTINUED...NOW!



Mental Spasmology:
Espasmología Mental: Lydia Dona
visits
Pablo Siquier



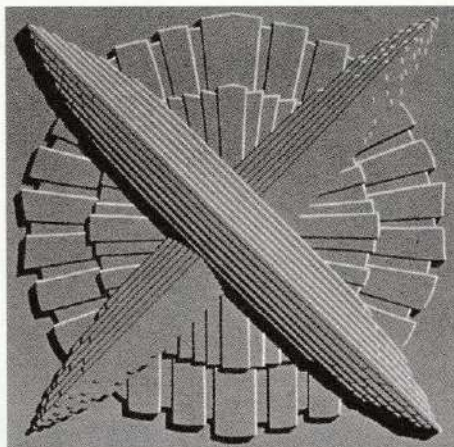
Pablo Siquier
Installation view, November 1995.
Courtesy of Ruth Benzacar Gallery.
Photo Julio Grinblatt.

Vista de la Instalación, Noviembre de 1995.
Cortesía de la Galería Ruth Benzacar.
Fotografía Julio Grinblatt.

Siquier's paintings exist between the spaces or codes of optics and of memory, articulated through fragments of architectural logos and details borrowed from the dynamism of the collective architectural spectacle of Buenos Aires.

Las pinturas de Siquier son sintaxis sin texto, cuerpo sin aire, imagen sin ligamentos.





Pablo Siquier

Untitled (9001), 1990,
acrylic on canvas, 5 x 5 feet.

Sin Título (9001), 1990,
acrílico sobre tela, 1,50 x 1,50 m.

When I first saw a painting by Pablo Siquier, it was in a slide, projected on the wall. The clarity of the contours and the operation of centrality were very pronounced. The graphic quality and the smooth brush (almost a metaphor for clarity itself) emerged even more when I saw his paintings in real life. They looked as if they had been made by painting from a projected image but were actually painted free-hand, drawn forward in emblematic austerity.

When perception and projection are separated by time or space in experience, it disturbs the static pulse of perceptual space. Siquier's paintings exist between the spaces or codes of optics and of memory, articulated through fragments of architectural logos and details borrowed from the dynamism of the collective architectural spectacle of Buenos Aires. On the other hand, these elements are projected back into personal variants of pseudo-nostalgic "stills" or frame enlargements which have somehow floated away from their origins.

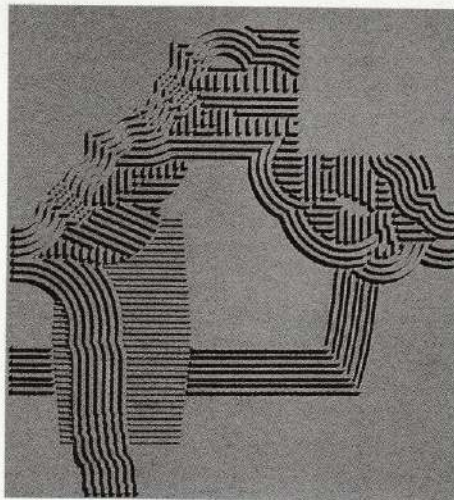
Siquier's paintings are syntax without text, body without air, image without ligaments. They work on the mundane forms of generic representations but with a strong poetic linearity that at some point seems to have lost its logic, yet maintains a constructive or pragmatic tradition as the echo of an echo, the utopian desire for an original desire that has meanwhile lost its roots and purpose. So what is Siquier after? A blank wall, a fractured building, a long ornamented line swirling around in arabesques and rotations of black and white, a mannered form of "purity" (especially in the more recent paintings, from 1993-95, where Daniel Buren enters a Borgesian labyrinth).

Siquier acknowledges his point of departure in the Concreto-Invencción group of the 1940s in Argentina, and more particularly in the lost aspirations of that movement. Just like Dutch Neo-Plasticism, it opted for a more ideal vision of art as a model for the social system - a utopia of correction. Its creation and assemblage into the variants of the social entailed similar results: disillusionment, the failure of

La primera vez que ví una pintura de Pablo Siquier fue en una diapositiva proyectada en la pared. La claridad de los contornos y la operación de centralidad eran muy pronunciadas. La calidad gráfica y el pincelado suave (casi una metáfora de la claridad en sí misma) se hicieron aún más evidentes cuando ví sus pinturas en vivo. Parecían haber sido ejecutadas pintando sobre una imagen proyectada, pero en realidad fueron pintadas a mano alzada, socavadas en una austeridad emblemática,

Cuando la percepción y la proyección están separadas en tiempo y espacio en la experiencia, se altera el pulso estático del plano perceptual. Las pinturas de Siquier existen entre los espacios o códigos de lo óptico y de la memoria, articuladas mediante fragmentos del logos arquitectónico y detalles extraídos del dinamismo del espectáculo arquitectural colectivo de Buenos Aires. Como contrapeso, esos elementos son re proyectados en variantes personales de vistas pseudo-nostálgicas o ampliaciones de cuadro que han escapado vagamente de sus orígenes.

Las pinturas de Siquier son sintaxis sin texto, cuerpo sin aire, imagen sin ligamentos. Operan en las formas mundanas de la representación genérica pero con un fuerte lineamiento poético, que pareciera haber perdido su lógica aunque mantenga una tradición pragmática o constructiva, como si se tratara del eco de un eco, del deseo utópico de un deseo original cuyas raíces y propósito fueron perdidos. ¿Qué busca Siquier entonces? Una blanca pared, un edificio fracturado, una larga línea ornamental arremolinándose en arabescos y rotaciones de blancos y negros, una forma amanerada de "pureza" (especialmente en la obra reciente, del 93 al 95, donde Daniel Buren se interna en un laberinto borgeano). Siquier reconoce su punto de partida en el grupo Asociación Arte Concreto-Invencción de los años cuarenta en la Argentina, más particularmente en



Pablo Siquier

Untitled (9505), 1995,
acrylic on canvas, 6.6 x 6 feet.

Sin Título (9505), 1995,
acrílico sobre tela, 2 x 1,80 m.

utopia and of the promised praxis mediating art and social models. The operation of such a group in a country where repression and dogma were so obvious within the social system brought this discourse to the point of futility, stranded within the merely formal. Melancholy and weight attached to its social articulation, terminating it as an active paradigm.

The interpretation of the relation "center/periphery" takes on distinct nuances in Argentina, thanks to the impact and stylistic infiltration of multiple European influxes. Subjectivity takes on the tonality of paradigms in exile, inverting the processes of integration and synthesis. It is not a question of light radiating from a central origin to explore and illuminate the shadowy margins. Instead, the periphery throws its shade back over the center. The fragments of European styles, as manifested in architecture and everyday life, are repositioned, self-supporting parts that do not refer to a whole. It becomes interesting in this regard to look at two of Siquier's paintings. The first, from 1992 (#9211), is painted pink, white, and black. Its interior seems dark, as though a shadowed center were being weighed against a shadowed edge, with a sense of lateral gravity pulling toward the left. The grid is in a state of imprisonment within an emblematic syntax. It has no surface, no tactility, no sentimental engagement - but a certain draftsmanship creates a kind of architectural model of the parameters of perception. The painting has a pink ground, a bit muted, and a 3D characteristic in that the perspective seems to tilt itself through the centrality of the image. In a subtle way, you know *you* are off-balance. But how can you be off when everything is so clear?

A similar move, but in a more radical manifestation, enters into the reading of a new group of paintings from 1993-95. These are black and white, with lines emerging from the edges of the canvas to grow toward the center, maintaining centrality as a barometer of "seeing through" (*perspicere*, the root of "perspective") yet breaking the image into components as a way of extrapolating around the surface of its articulation. The coded and emblematic aspect of blank-

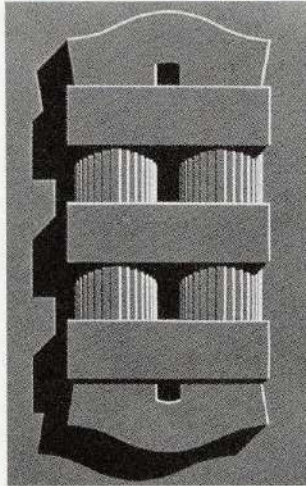
las aspiraciones perdidas de dicho movimiento. Al igual que en el Neoplasticismo holandés, se optó también en ese caso por una visión idealista del arte como modelo para el sistema social, una utopía de corrección. Su creación y *assemblage* dentro de lo social legó resultados similares: desencanto, el fracaso de la utopía y de la praxis prometida, supuestamente capaz de mediar entre el arte y los modelos sociales. La falta de operatividad de un grupo semejante en un país donde la represión y el dogmatismo de su sistema social eran tan evidentes, condujo a ese discurso a un punto de futilidad, encallada en lo meramente formal. Melancolía y peso atados a su articulación social, ultimándolo como paradigma activo.

La interpretación de la relación "centro / periferia" reviste distintos matices en Argentina gracias al impacto y la infiltración estilística de múltiples influjos europeos. La subjetividad adquiere la tonalidad de paradigmas exilados, invirtiendo los procesos de integración y síntesis. No se trata de una luz que, irradiando desde un origen central, explora e ilumina los márgenes umbríos, sino de una periferia devolviéndole su sombra al centro. Los fragmentos de estilos europeos, tal cual se manifiestan en la arquitectura y en la vida cotidiana, son repositionados, y sus partes independientes ya no se refieren a un todo. Resulta interesante mirar desde este ángulo a dos de las pinturas de Siquier. La primera, de 1992 (9221) es rosada, negra y blanca. Su interior parece oscuro, como si un centro sombreado fuera oprimido contra un margen sombreado por medio de una fuerza de gravitación lateral que empuja hacia la izquierda. La grilla se ve aprisionada en una sintaxis emblemática. No tiene superficie, ni textura, ni sentimentalismo, pero un peculiar delineado crea una suerte de modelo arquitectónico de los parámetros de la percepción. La obra tiene un fondo rosado, algo mustio, y una tridimensionalidad característica en la que la perspectiva parece desplazarse a través de la centralidad de la imagen. Sutilmente, aprehendemos el

Pablo Siquier

Untitled (9211), 1992,
acrylic on canvas, 6 x 4 feet.

Sin Título (9211), 1992,
acrílico sobre tela, 1,75 x 1,20 m.



ness, the fragility of the white background of static - the optical movement of static lines - jumps and dazzles in an almost kinetic, op-art way that elicits a retinal shadow. This time, it is the shadow *in* transformation.

In the panorama of the young Argentinean painting scene today, as we seek a conceptual assessment of pictorial languages and the issues of abstraction, the individuality of Siquier's work emerges in a context that includes a more internationally known artist like Fabián Marcaccio (an Argentine resident of New York) as well as some whose reputation remains more local, such as Jorge Gumier Maier. Marcaccio uses a more meta-genetic Baroque aspect of painting, highly physicalized and layered, while Gumier Maier's has a more meta-generic, geometrical-simulation aspect, trading on criticality through a reproduction of the codes of "spirituality," imbuing the geometrics of formalism with a more "introverted" touch. Siquier's lexicon is neither physical nor contemplative. His tone is drier and his autonomy adds an additional cerebral dimension. His paintings are not about being and they are complex in their simplifications of the representation of abstraction. His approach has to do with sustaining and obstructing rather than reductivism or simple diagrammaticism. He manages to retain the matrix of the concept in his work.

Abstraction as a discussion becomes futile both in its reductivism on the one hand and in its lyrical/sentimental tendencies on the other. One is actually the reflection of the other. Openness, instead, comes from re-reading painting in new ways. What Siquier brings to it is a way of looking that sees past the phenomena of the body going through its spasmologies to the mind undergoing its contractions and utterances.

Photos of architectonic details of
buildings in Buenos Aires
courtesy of Nicolás Guagnini.

Fotografías de detalles arquitectónicos
de fachadas de edificios en Buenos Aires
cortesía de Nicolás Guagnini.

desequilibrio. Pero, ¿cómo podemos desequilibrarnos si todo está tan claro?

Una operación análoga, pero más radicalmente manifiesta, aparece en la lectura de un nuevo grupo de pinturas de 1995. Estas son blancas y negras, con líneas surgiendo del borde hacia el centro de la tela, manteniendo la centralidad como un barómetro del "ver a través de" (*perspicere*, la raíz latina de la palabra "perspectiva"), y sin embargo rompiendo la imagen en partes, como una manera de extrapolarse alrededor de la superficie de su articulación. El aspecto codificado y emblemático del vacío, la fragilidad del fondo de blanco estatismo - el movimiento óptico de las líneas estáticas - resalta y encandila casi como un cinetismo-Op induciendo una sombra retinal. En este caso, es la sombra *en* transformación.

En el panorama de la pintura joven argentina, en el que es posible detectar una valoración conceptual de los lenguajes pictóricos y de las problemáticas de la abstracción, la individualidad de la obra de Siquier emerge en un contexto que incluye a un artista más conocido internacionalmente como Fabián Marcaccio (un argentino residente en Nueva York) junto con otros cuya reputación es más local, como Jorge Gumier Maier. Marcaccio toma un aspecto más meta-genético barroco de la pintura, altamente físico y estratificado, mientras que Gumier Maier usa un modo meta-genérico, de simulación geométrica, negociando críticamente mediante la reproducción de los códigos de la "espiritualidad", infiltrando a la geometría formalista con un toque "introvertido". El léxico de Siquier no es ni físico ni contemplativo. Su tono es seco y su autonomía añade a la obra una dimensión cerebral adicional. Sus pinturas no son sobre el ser y son complejas en sus simplificaciones de la representación de la abstracción. Su visión tiene más que ver con sustentar y obstruir que con el reductivismo o el simple esquematismo. Siquier consigue retener la matriz del concepto en su trabajo.

La discusión sobre la abstracción se torna fútil tanto en su reductivismo como en sus tendencias lírico-sentimentales. La apertura surge, en cambio, de la posibilidad de releer la pintura de un modo innovador. Lo que Siquier aporta a esta discusión es un modo de ver que sobrepasa el fenómeno del cuerpo atravesado por sus espasmologías y se consume en la mente padeciendo sus contracciones y afirmaciones.

Traducido por Nicolás Guagnini.

Barry
Taller
en Nueva

Barry Schwabsky visits

There is ideology in the voice, as well as fashion

ion, which often affects supposedly natural objects. Each year, a particular style becomes

fashionable, while others go out of style. But what interests me the most in the voice, to

begin with, is that this very natural object is, in a certain way, an absent object (much

more absent than the body, which is represented a thousand ways by mass culture): we

rarely listen to a voice *en soi*, in itself, we listen to what it says. The voice has the very sta-

tus of language, an object thought to be graspable only through what it transmits;

however, just as we are now learning, thanks to the notion of "text," to read the linguistic

material itself, we must in the same way listen to the voice's text, its meaning, every-

thing in the voice which overflows meaning.

Varias ciencias y disciplinas están interesadas en la voz: la fisiología y la estética, por supuesto, pero también el psicoanálisis, la semiología (¿cómo puede una voz significar, independientemente de lo que dice?), e incluso la sociología (la conexión entre clases sociales y tipos de voz). Hay ideología en la voz, como la hay en la moda, que afecta con

Kristin Oppenheim
Hush, 1995, sound installation.
Courtesy of 303 Gallery.

Sciencioso, 1995.
Instalación sonora.
Cortesía de la Galería 303.

The voice makes the emptiness more evident and fills it at the same time. It is through hearing more than through sight that we take the measure of this nearly empty space, almost as the blind develop a more acute use of hearing in the evaluation of their spatial circumstances. In this art, the ear has taken the place of the eye.

La voz vuelve al vacío más evidente, y lo colma al mismo tiempo. Es más a través de la audición que a través de la mirada que ponderamos las medidas de este espacio casi sin objetos, del mismo modo que un ciego desarrolla un uso más aguzado de la audición para evaluar circunstancias espaciales. En este arte, el oído ha tomado el lugar del ojo. Este objeto muy natural es, de un cierto modo, un objeto ausente (mucho más ausente que el cuerpo, representado de mil maneras por la cultura de masas); raramente escuchamos una voz en sí, en sí misma; escuchamos lo que dice. La voz tiene el mismo estatuto que el lenguaje, un objeto que se supone aprehensible solamente a través de lo que transmite; sin embargo, como ahora comenzamos a saberlo gracias a la noción de "texto", para leer el material lingüístico mismo debemos también escuchar el texto de la voz, su sentido, todo lo que en la voz excede al sentido.

The advent of recorded sound has fundamentally altered our relation to musical performance, not only because of the replicability which it has permitted, but also by detaching musical sound from the particular places which gave birth to it.

While certain kinds of music were native to the home, the street, or even the workplace, others were linked to formal presentation, as in a church, concert hall, or opera house, and the affect of different musics was bound up with the social and spatial contexts these provided.

Today, driving a car or relaxing on my couch, I can summon sounds conceived for audition in the clearing of a Zairian rain forest, the Church of San Marco in Venice, or a bar on the Lower East Side. Yet these settings continue to condition the reception as well as the structure of the music.

The dramatic form of a 19th century symphony, not to mention its extreme alterations in dynamics, depends on the theatrical setting of the concert hall, and I have always found something disturbingly artificial about listening to this kind of music, so alien to the domestic setting, at home (although I do so constantly) – in contrast to the more “inward” quality of chamber music of the same era.

By contrast, the recent and surprising spurt in the popularity of Gregorian chants, the music of Hildegard von Bingen, and similar forms of medieval devotional music may be attributed not only to its availability for appropriation by “new age” spirituality, but even more so to a formal placidity that allows it to be consumed without the sort of dramatic concentration that would disrupt the performance of domestic tasks.

Furthermore, like much music intended for ecclesiastical use, this music is rather open in texture. There is a great deal of “space” within the music, which was meant in turn to magnify the listener’s sense of the grandeur of the house of worship in which it would be heard. And while this kind of space is certainly very distinct in character from the domestic space in which recordings of this music are now constantly spinning, contemporary taste values just this sense of openness, which is amplified as much in an ordinary room as it was in the cathedral.

El advenimiento del sonido grabado ha alterado fundamentalmente nuestras relaciones con la ejecución musical, no sólo por la replicabilidad que permite, sino también porque separa al sonido musical de los sitios particulares en los cuales se origina.

Mientras que ciertos tipos de música eran oriundas del hogar, la calle, o incluso el puesto de trabajo, otras estaban vinculadas a una presentación formal, en una iglesia, una sala de concierto o un teatro de ópera, y el tipo de afección que las diferentes músicas provocaban estaba ligado a esos contextos sociales y espaciales. Hoy en día, conduciendo un automóvil o reposando en mi sofá, puedo convocar sonidos concebidos para ser escuchados en un claro de la selva tropical de Zaire, la Iglesia de San Marcos en Venecia, o un bar del Lower East Side. Y, no obstante, estas situaciones siguen condicionando la recepción y la estructura de la música. La forma dramática de una sinfonía del siglo XIX, para no mencionar sus extremas alteraciones de dinámica, dependen de la situación teatral de una sala de concierto; siempre he hallado que hay algo de perturbadoramente artificial en escuchar esta clase de música, tan extraña a la situación doméstica, en

casa (aunque constantemente lo haga), en contraste con la cualidad más “interior” de la música de cámara de la misma época. En cambio, el reciente y sorprendente salto en la popularidad de los cantos gregorianos, la música de Hildegard von Bingen, y otras formas similares de música devocional del Medioevo, puede atribuirse no sólo a su disponibilidad para ser integradas en la espiritualidad “new age,” sino, más aún, a su placidez formal, que permite que se las consuma sin esa especie de concentración dramática que puede perturbar la ejecución de las tareas domésticas. Además, como es el caso de mucha música compuesta para usos eclesiásticos, esta música posee una textura más bien abierta. Hay una gran porción de “espacio” dentro de la música, “espacio” que se suponía tendría la capacidad de magnificar en el oyente la sensación de la imponencia de la casa de culto en la cual se la escuchaba. Y mientras que este tipo de espacio tiene claramente un carácter

muy distinto al del espacio doméstico en el cual las grabaciones de esta música son tocadas constantemente, el gusto contemporáneo valora exactamente esa sensación de apertura, que se produce tanto en un cuarto cualquiera como en una catedral.

Kristin Oppenheim no es música, sino artista; su obra, sin embargo, depende de las propiedades espaciales del sonido musical, y, más específicamente, del de su propia voz cantando. Aunque usualmente se considera que la música es un arte del tiempo, los músicos han sido siempre conscientes de la dimensión espacial de su trabajo. Y desde que artistas como Carl André en los sesenta impulsaron una redefinición de las posibilidades de la escultura para incluir en ella el lugar o la localización del objeto tanto así como el objeto mismo, es perfectamente lógico que ciertos artistas puedan ahora tomar prestados elementos del arsenal del músico con

Kristin Oppenheim is not a musician but an artist, and yet her work depends on the spatial properties of musical sound, and specifically of her own singing voice.

Although music is conventionally regarded as an art of time, musicians have always been conscious of the spatial dimension of their work. And since artists like Carl Andre in the 1960s pushed to redefine the possibilities of sculpture to include the place or site as well as the object itself, it is only logical that artists can now borrow from the musician's arsenal to employ sound as a material to deal with spatially.

To "view" one of her works may mean walking into an empty gallery - or nearly so, since what the gallery will certainly contain is one or more pairs of loudspeakers, either on the floor or wall-mounted, depending on the acoustical demands of the situation. As with the work of the Minimalists, what one experiences in such an encounter is in the first place a confrontation, a challenge: what to make of this emptiness, which is not the same void Yves Klein displayed so long ago. The voice makes the emptiness more evident and fills it at the same time. It is through hearing more than through sight that we take the measure of this nearly empty space,

almost as the blind develop a more acute use of hearing el fin de emplear el sonido como material a ser trabajado espacialmente. art, the ear has taken the place of the eye. "Observar" uno de sus trabajos puede consistir en caminar por una galería vacía (o casi, ya que lo único que puede decirse con certeza que contiene es uno o más pares de parlantes, puestos en el piso o montados sobre la pared, dependiendo de las exigencias acústicas de la situación). Como sucede con la obra de los minimalistas, lo que uno experimenta en un encuentro como éste es, en primer término, una confrontación, un desafío: ¿qué hacer con este vacío, diferente al que Yves Klein desplegaba hace tanto tiempo? La voz vuelve al vacío más evidente, y lo colma al mismo tiempo. Es más a través de la audición que a través de la mirada que ponderamos las medidas de este espacio casi sin objetos, del mismo modo que un ciego desarrolla un uso más aguzado de la audición para evaluar circunstancias espaciales. En este arte, el oído ha tomado el lugar del ojo.

La voz viene desde afuera, desde algún lugar en el espacio (no siempre es fácil establecer desde dónde, pues la voz se desplaza de un parlante a otro). Pero - a diferencia de lo que sucede con las cosas vistas, que aparecen siempre a una

The voice comes from outside, from somewhere in the space - it is not always easy to tell where, as the voice may shift from speaker to speaker.

But - unlike things seen, which always appear at a certain distance - the voice is internalized. Hearing is related to the sense of touch, in that an actual contact takes place through the vibration of air. It strikes you, you take it in, it fills your head. The echoing repetitions become indistinguishable from the reverberations of a thought you repeat in your head, with curiosity or with insistence, until you're no longer sure you're not in the grip of an obsession.

The voice is a woman's voice, and more specifically a feminine, almost girlish one. Of course it is the voice of an artist who is a woman and who has this particular voice (the efficient cause). But more important, this voice which becomes an inward one must be feminine because the soul, *anima*, is generically feminine (the final cause). It is flat in a peculiarly American way, and with little vibrato, a bit like that of Tanya Donnelly (the singer for Belly and, formerly, Throwing Muses), in the songs Donnelly doesn't belt out.

The language this voice speaks is familiar, almost a mat-dramáticas ("Lloré un río sobre ti" "me arrastraría por el desierto con el corazón en las manos", "ella se fue, se fue, se fue hace tiempo, ella se fue hace tiempo"). Y, no obstante, a través del desapego y su modo reiterativo de "tejerse", éstos cobran un poder irresistible, como el de esos fragmentos enigmáticos, a veces de naturaleza oracular, que uno repite una y otra vez para encontrar la clave oculta que nos permitiría comprenderlos. Una obra reciente toma como mantra ciertas palabras - "asómate por la ventana, cabello dorado" - que evocan el reino espectral de los cuentos de hadas, como la historia de Rapunzel, pero al mismo tiempo, más sombríamente, las líneas (que se repiten insistentemente, como las de Oppenheim) de "Todesfuge", de Paul Celan: "dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith" ("tu cabello dorado Margarete/tu cabello ceniciento Shulamith"). Todo ésto debiera bastar, pienso, para explicar mi desconfianza, hasta ahora, en los ocasionales esfuerzos de Oppenheim por suplementar sus trabajos sonoros con un componente visual (generalmente en la forma de dibujos). El peligro consiste en que cada componente, bien sea el sonido o la imagen, se

"I would crawl across the desert with my heart held in my hands," "she was gone, gone, long gone, she was long gone." And yet through detachment and reiterative "weaving" these take on a compelling power, like that of enigmatic fragments, perhaps oracular in nature, repeated over and over in an effort to find the hidden key to their understanding. One recent work takes as its mantra the words, "Lean out your window, golden hair," which evokes the spectral realm of fairy tales like the story of Rapunzel, but at the same time, more darkly, the lines (insistently repeated like Oppenheim's own) from Paul Celan's "Todesfuge": "dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith" ("your golden hair Margarete/your ashen hair Shulamith").

All this should suffice, I think, to explain my diffidence, until now, about Oppenheim's occasional efforts to supplement her sound works with a visual component (often in the form of drawings).

The danger is that either the sound or the image will be perceived as an illustration of the other, so that the tension between looking and listening, which is essential to the experience of Oppenheim's sound-works, would be tempered. True, the sense of disconnection between the percibirá como una ilustración del otro, voice and Oppenheim's simple line drawings, executed de manera que la tensión entre mirar y escuchar, sometimes on paper, sometimes directly on las obras sonoras de la artista, se atemperaría. Es verdad que la sensación de desconexión entre la voz y los sencillos dibujos lineales de Oppenheim, ejecutados a veces en papel y otras veces directamente en las paredes, bien puede haber tendido a sostener esta tensión, pero la claridad con la cual los dibujos (usualmente de vestidos vacíos) presentan la noción de descorporización, correspondían con demasiada facilidad a la noción, esencial por supuesto, pero no, a mi juicio, decisiva en la experiencia de las obras sonoras, de la voz descorporizada.

De modo que cuando fui a visitar a la artista en su estudio en el barrio de Fort Greene, en Brooklyn, para conocer la obra que había estado realizando recientemente en Europa - en *A Bordo*, curada por Jerome Sans, y *Caminata de Vanguardia en Venecia*, organizada por Marc Pottier, ambas en tandem con la Bienal de Venecia; en *Umbrales: Diez Escultores Norteamericanos*, curada por Dan Cameron, en la Fundação de Serralves en Oporto; y más recientemente en una exposición individual en el

the wall, might have tended toward sustaining this tension, but the clarity with which the drawings - usually of empty dresses - present the notion of disembodiment accorded perhaps too easily with the notion (certainly an essential moment in the experience of the sound works but not, in my view, an ultimate one) of the voice as disembodied.

So when I went to visit the artist in her studio in the Fort Greene section of Brooklyn to find out about the work she had recently been doing in Europe - in *On Board*, curated by Jérôme Sans, and *Avant-Garde Walk in Venice*, organized by Marc Pottier, both in tandem with the Biennale di Venezia; in *Limiales: Dez Escultores Americanos (Threshold: Ten American Sculptors)*, curated by Dan Cameron, at the Fundação de Serralves in Oporto; and most recently in a one-person exhibition at Studio Guenzani in Milan - I was happy to get the sense that Oppenheim had worked her way through to a denser, more elaborated sense of installation; that is, of the possible interchange between image and sound in her work. This is particularly true of *Sally*, presented both in Oporto and Milan.

In this piece the sound portion is built up out of a repeated phrase from a song from the 1960s, "Sally Go Round the Roses," which bounces rather unpredictably el cuerpo que en ellas se entrevé - como la voz que viene a nosotros mientras miramos - es la de la artista. ¿Debiéramos considerar al trabajo de Oppenheim autobiográfico? Solamente en el sentido más amplio. Pero cuando le pregunté si tenía alguna educación especial en música, así como la tiene en arte, su respuesta tomo una dirección diferente de la que yo esperaba. Cuando ella tenía unos veinte años, en San Francisco, me contó, había sido introducida en la escena punk por un novio que era músico y tenía una banda. Ella recuerda este período de su vida como uno en el que se encontraba muy perdida, una época horrorosa y autodestructiva. Ella señala que todavía trabaja con canciones que conoció entonces, pero también dice - y ésto es para mí aún más sorprendente - que la obra que está haciendo ahora está estrechamente vinculada con el clima emocional de aquellos años. Y pienso que es cierto, que puedo escucharlo, porque si bien la voz cantora de su obra es suave y dulce, también es muy triste, e incluso vagamente atemorizadora, porque canta la posibilidad de la pérdida de los límites del yo.

Studio Guenzani en Milán - me alegró tener la sensación de que Oppenheim se había abierto un camino hacia un abordaje más denso, más elaborado de la instalación; esto es, del intercambio posible entre la imagen y el sonido en su obra, particularmente en *Sally*, presentada tanto en Oporto como en Milán. En este trabajo la parte de sonido está construida en base a una frase repetida de una canción de los sesenta, "Sally Da Vueltas en Torno a las Rosas", que salta de modo impredecible entre cuatro parlantes, mientras una proyección de video muestra una secuencia de diapositivas brumosas en blanco y negro, expuestas dos veces, y que toman, desde arriba, un cuerpo acostado, casi totalmente oculto por sábanas, moviéndose en lo que parece ser un sueño perturbado. "Sally da vueltas y vueltas y vueltas", se escucha, con la voz misma dando vueltas y vueltas, mientras las imágenes presentan un movimiento análogo, pero traducido a una forma secuencial de quietud. La doble exposición de las fotografías le da a la imagen una especie de densidad que la translucidez de los componentes de esas imágenes contradice. Uno siente que se trata de un trabajo sobre la memoria, aunque nadie



Kristin Oppenheim

Sally, 1995,

video and sound installation.

Courtesy of 303 Gallery.

Sally, 1995,

instalación de sonido y vídeo.

Cortesía de la Galería 303.

among four speakers, while a video projection shows a sequence of hazy, double exposed black and white stills, shot from above, of a recumbent body, mostly hidden among sheets, moving through what would appear to be an uneasy sleep. "Sally go round, round and around," one would hear, the voice itself going round and round, while the images project a related notion of movement, but translated into a sequential form of stillness.

The double-exposure of the photographs lends the images themselves a kind of density that is contradicted by the translucency of the components of those images. One senses that this is a work about memory even without being told that the photographs were taken a number of years ago, and that the body glimpsed in them - like the voice that enters us as we look - is that of the artist.

Should we then take Oppenheim's work as autobiographical? Only in the broadest sense. But when I asked her whether she had any special background in music as

well as art, her response went in a different direction than I'd expected.

When she was in her early 20s in San Francisco, she said, she had been drawn into the punk music scene by a boyfriend who was a musician and had a band. She remembers this period of her life as one in which she was intensely lost, a scary and self-destructive time. She remarks that she still works with songs that she got to know in that period, but more surprisingly, to me, also says that the work she is making now is closely tied to the emotional climate of those years. And I think, yes, I can hear that, for while the singsong voice of her work is soothing and sweet, it is also very sad, and more than that, vaguely frightening, because it sings the possibility of the loss of the boundaries of the self.

Kathryn Hixson visits

Kathryn Hixson
visita a **Kerry James Marshall** in Chicago
en Chicago



*Marsha
often
chaotic*

La mejor
reciente
ejemplar

1)

To enter into Kerry James Marshall's orbit, with his large history paintings of 20th century African-American life, can be an intimidating, treacherous proposition. The winds scattering his sprawling compositions swirl around viciously, threatening to throw his complex narratives out of the canvas - and the viewer off balance. There is something grandiose about Marshall's embrace of the great tradition, a pride that may be repellent but, here, is completely seductive.

Ingresar a la órbita de Kerry James Marshall, con sus pinturas históricas de la vida africano-norteamericana del siglo XX, puede ser una invitación intimidante e incierta. Los vientos que dispersan sus composiciones expansivas circulan con brío, amenazando con botar sus complejas narrativas fuera del lienzo y con desestabilizar al espectador.

Hay algo grandioso en la forma en la que Marshall acoge la gran tradición, un orgullo que puede ser repelente pero que aquí resulta completamente seductor.

Entering Marshall's claustrophobic studio is similarly daunting. Stacks of musty art history books lay open to display early Renaissance masterpieces amidst news clippings about gang warfare. The walls and tables are covered with scraps of the glut of American culture: Boy Scout manuals, corny knickknacks, silhouettes of Martin Luther King and JFK. Reference books on Egyptian hieroglyphics are heaped among catalogues of contemporary art while a treatise on the Black Panther movement sits on po-mo-theory volumes littered with Marshall's own snapshots of people in casual poses. The surplus of information seems to provide Marshall with an overabundance of subject matter from which to choose, filling up his unstretched banner-like canvases with a pastiche of Ad-Ex drips and glops, decorative graphics, and Pop-like texts along with stylized figuration. Like David Salle or Sigmar Polke, he mixes and matches in order to worry the frayed edges of painting itself, but unlike the '80s projects of his precursors, every borrowing is carefully measured and sworn to the service of content.

Finding a content has never been a problem for Marshall. After describing his experience - early years in Alabama ("the dogs and the firehoses"), a move to Watts in 1963 (riots in 1968), then to the Y in New York for a spell, now living in a black middle class neighborhood on Chicago's southside near some housing projects - Marshall just looks at you. After recounting the time when the police used his junior high school parking lot as a staging area for an assault on the Black Panthers, he just looks at you. His compulsion to paint narrative scenes that wrangle with the history of history painting by injecting it with African-American experience seems self-explanatory. These paintings have a contemporary urgency, but are neither didactic nor simply topical. Marshall's best work makes recent events into emblems, often exemplary and instructive, crystallizations of chaotic reality, similar in effect to Géricault's *Raft of the Medusa*, Goya's *The Third of May*, or Delacroix's *Liberty Leading the People*. This historicizing comprises both specific incidents and a more general zeitgeist, often operating from folk tales that chasten and instruct while passing on crucial information about heritage.

Marshall's drive to paint big subjects on a big scale dates from his childhood. He remembers the satisfaction of being rewarded for good behavior at a Catholic school in Alabama. His teacher, a nun, allowed pupils to browse through her collection of reproductions of great masterworks from Europe. These religious works must have imprinted on the child the power of pictorial spectacle. Marshall recalls that he was enthralled with abstract col-

Es igualmente inquietante adentrarse al taller claustrofóbico de Marshall. Pilas de libros mohosos sobre historia del arte yacen abiertos mostrando obras maestras del Renacimiento temprano en medio de recortes de prensa acerca de guerras pandilleras. Los muros y las mesas están cubiertos con desperdicios de la pródiga cultura norteamericana: manuales de los Niños Exploradores, baratijas triviales, siluetas de Martin Luther King y de JFK. Libros de consulta sobre jeroglíficos egipcios se amontonan en medio de catálogos sobre arte contemporáneo, mientras que un tratado acerca del movimiento Panteras Negras reposa encima de volúmenes de teoría posmoderna salpicados con fotos de personas en poses casuales, tomadas por el propio Marshall. La copiosa información parece surtir a Marshall con una temática sobreafluente de la que escoger, que llena sus lienzos sin bastidor, semejantes a banderas, en una mezcla de las cho-rraduras y los empastes del Expresionismo Abstracto, gráficos decorativos y textos al estilo Pop, todo junto a una figuración estilizada. Como David Salle o Sigmar Polke, él mezcla y empalma hasta inquietar los límites deshilachados de la pintura misma, pero a diferencia de los proyectos de sus colegas de los ochenta, cada préstamo está cuidadosamente medido y puesto al servicio del contenido.

Encontrar un contenido nunca ha sido un problema para Marshall. Luego de describir su experiencia - los años tempranos en Alabama ("los perros y las mangueras para incendios"), el traslado a Watts en 1963 (revueltas en 1968), luego el YMCA en Nueva York por una temporada, su vida actual en un vecindario de negros de clase media al sur de Chicago cerca de unos edificios de viviendas comunitarias - Marshall simplemente te mira. Después de relatar cómo la policía utilizó el estacionamiento de su escuela secundaria para dar un golpe a las Panteras Negras, él simplemente te mira. Su compulsión por pintar escenas narrativas que batallan con la historia de la historia de la pintura inyectándola con la experiencia africano-norteamericana, se explica sola.

Estas pinturas tienen una urgencia contemporánea, pero no son ni didácticas ni simplemente temáticas. La mejor obra de Marshall convierte los eventos recientes en emblemas; en cristalizaciones, frecuentemente ejemplares e instructivas, de la realidad caótica, con un efecto semejante al de la *Balsa de la Medusa* de Géricault, el *Tres de Mayo* de Goya o a *La Libertad guiando al Pueblo* de Delacroix. Esta historicización abarca tanto los incidentes específicos, como a un zeitgeist más general, y, con frecuencia, opera a partir de cuentos vernáculos que corrigen o instruyen a la vez que transmiten la información crucial sobre un legado.

El empeño de Marshall por pintar grandes temas en una gran escala proviene de su infancia. Él recuerda la satisfacción de haber sido premiado por su buen comportamiento en una escuela católica en Alabama. Su profesora, una monja, permitía a los alumnos curiosos su colección de reproducciones de grandes obras maestras europeas. El poder del espectáculo pictórico de estas obras religiosas debió haber causado un fuerte impacto sobre el joven.

Marshall recuerda que el collage abstracto lo cautivó cuando estudiaba en el Otis Art Institute en Los Ángeles, y que le atraían las explosivas composiciones del Cubismo. Más tarde inició su búsqueda destinada a atiborrar la imagen con todo el contenido desechado por el este movimiento. Típica de su obra reciente, *Niños Perdidos*, es una narrativa laxa donde aparecen

varios jóvenes negros en un paisaje plano; uno de ellos está sentado con una mirada acusadora y totalmente malvada junto a un automóvil de carreras extravagantemente engalanado, como esos caballitos de feria que se encuentran frente a las viejas tiendas de víveres. Otro joven sostiene una pistola de agua. Este lienzo, de 2,45 por 3 metros, es la culminación de una serie de retratos más pequeños que Marshall hizo de jóvenes asesinados por pandilleros o muertos como resultado de otras formas de violencia urbana. En el lienzo grande, los nombres y las fechas de nacimiento y muerte de los sujetos en cuestión están inscriptos sentimentalmente junto a sus representaciones. Para Marshall, la imagen del joven con la pistola de agua se refiere a un incidente ocurrido cuando la policía mató a un niño, un niño desamparado, que sujetaba una pistola de juguete.

En otras obras, Marshall ahonda en la ambigua aceptación de la clase media negra por parte de la cultura norteamericana. En *La Gran Norteamérica*, unos negros en procura de diversión están acomodados ociosamente en un carruaje de carnaval a punto de ingresar a un túnel donde unos espantosos blancos están al acecho. Cerca, un "wow" blanco se inscribe en un estallido de pintura rojo sangre. Aquí, una simple forma moderna de regocijo evoca maliciosamente la trata de esclavos. En una nueva serie de "exploradores", Marshall regresa al formato del retrato, representando a una juventud negra genérica vestida con las galas completas de las bondades prescritas para la clase media, sus rostros envueltos por aureolas honoríficas. Estos rayos de luz pueden ser leídos asimismo como salpicaduras de la violencia de las caricaturas, o algún otro estallido publicitario, y son usados para mofarse de las virtudes e ideales expresados por estos sistemas de "cachorros" o "niñas exploradoras" a la vez que enfatizan la juxtaposición irónica de la juventud negra, representada por lo general en medio de la desolación urbana, con los ideales liberales de la clase media blanca. El retrato que Marshall hace de una "exploradora" ilustra súbitamente esta ironía. En un panorama más amplio, dos niñas que están acampando se acurrucan cerca de una carpa levantada en un terreno baldío, junto a una bolsa plástica y a unos viejos muebles desperdigados. Una cinta festiva con palabras relativas a contratos inmobiliarios se enrosca alrededor de un árbol. Las niñas son intrusas en este falso idealismo, aunque encima de ellas unas letras de bloque grande desafían el derecho de desalojarlas que supuestamente tendrían los propietarios del terreno: "Aquí estoy yo". Marshall representa las discrepancias que existen entre la retórica feliz de la casa, del hogar y de la patria.

Por medio del color intenso y de los tropos pictóricos, altamente dramáticos, Marshall está desarrollando un programa iconográfico que apunta hacia una verdadera completud medieval. En ciertos lugares, su estilo remeda las pinturas religiosas del Renacimiento temprano - la perspectiva rígida, los pliegues ondulantes colmados de palabras divinas, los chorros de líneas doradas que definen tanto un halo como un atardecer - a la vez que participa de la creación de un simbolismo contemporáneo. Como los personajes de una Anunciación de Fra Angélico, las figuras negras de Marshall son estoicas, graves y genéricas. Están pintadas en un no-color: el negro; y no con las sutiles variaciones de marrones, rojos y violetas del realismo. Cada vez más, los rostros pintados por Marshall tienen las características anatómicas del africano-norteamericano, pero sin pre-

lage when he was at Otis Art Institute in Los Angeles, and drawn to the explosive compositions of Cubism. Later he began his quest to cram all of the content jettisoned by Cubism back into the picture. Typical of his recent work, *Lost Boys* is a loose narrative with several black youths hanging around a flattened landscape, one sitting with an accusing and completely evil leer on his face, abreast a souped-up, bizarre race car version of those carnival horse rides that sit in front of old grocery stores. Another kid dangles a water pistol. This 8 1/2" x 10" canvas is a culmination of a series of smaller portraits Marshall had made of youths killed by gang and other urban violence. In the big canvas, the names, birth and death dates of the subjects are sentimentally penned near their representations. For Marshall, the image of the child with the water pistol refers to an incident when the police killed a child brandishing a toy gun, a latch-key kid.

In other works, Marshall delves into the ambiguous acceptance by American culture of a black middle class. In *Great America*, black pleasure seekers lounge blandly in a carnival vessel, about to enter a tunnel in which white "spooks" offer a scare. Nearby, a white "wow" is written in a blood-red advert-"burst" of paint. Here, a simple modern form of thrill-seeking doubles back to viciously evoke the slave trade. In a new series of "scouts," Marshall returns to the portrait format, depicting generic black youth decked out in the full regalia of prescribed middle-class goodness, their faces surrounded by honorific haloes. These rays of light can also be read as splashes of cartoon violence, or another advertising burst, taunting the goodness of the ideals expressed by these systems of "(Cub)" or "(Girl)" Scouts, while emphasizing the ironic juxtaposition of black youth, usually depicted in urban desolation, with the liberal ideals of the white middle class. Marshall's portrait of a Brownie succinctly illustrates this irony, and in a larger panorama, two Camp Fire Girls huddle around a tent which seems to have been pitched in an empty lot, with a plastic grocery bag and old furniture lying about. A festive ribbon wraps around a tree, with words that refer to real estate contracts. The girls are squatters in this false idealism, but large block-like letters above them defy the rights of the landowners to evict them: "Here I Am." Marshall presents the discrepancies between the happy rhetorics of house, home and country.

Amongst all of the intense color and highly dramatic painterly tropes, Marshall is developing an iconographic program that aims for truly Medieval completeness. His style in places mimics early Renaissance religious paint-

Kerry James Marshall

Campfire Girls, 1995,

acrylic on canvas, 104 x 114 in.

Courtesy of Koplín Gallery.

Collection of Mr. and Mrs. Anderson.

Chicas de Campamento, 1995,

acrílico sobre tela, 2,60 x 2,85 m.

Cortesía de la Galería Koplín.

Colección del Sr. y la Sra. Anderson.



ings - the stilted perspective, the furling drapery filled with divine Words, the spurting golden lines that define a halo as well as a sunset - while participating in the creation of a contemporary symbolism. Like figures in a Fra Angelico Annunciation, Marshall's black figures are stoic, grave and generic. They are painted in the non-color: black, not the subtle variations of browns, reds and purples of realism. More and more, Marshall's painted faces have the anatomical characteristics of the African-American, but bear no expression; staring out or off, merely participating in the symbolic world that encompasses them. Marshall's motive seems to be to universalize black experience, instead of participating in its marginalization. Like all good history painters, he successfully expands the specific experiences of a few individuals into the generalized landscape of shared narrative. In a series of paintings ostensibly about local housing projects, Marshall renders the Chicago Housing Authority (CHA) logo seen on identifying, welcoming signs. Pronouncing the utopic pretensions underlying such appellations as Rockwell Gardens, Wentworth Gardens, Altgeld Gardens and Stateway Gardens, the logo presents a handshake underneath a beaming medieval-like sun, which Marshall mimics in the landscaped sun in the distance behind these grim low- and high-rise projects. In *Many Mansions*, a bevy of black men, wearing white shirts, black ties and black suit pants - the symbolic

sentar expresión alguna; miran a la lejanía, participando apenas del mundo simbólico que los rodea. Marshall parece motivado por el deseo de universalizar la experiencia negra, en lugar de participar en su marginalización. Como todos los buenos pintores de temas históricos, él proyecta, con éxito, las experiencias específicas de unos pocos individuos al paisaje general de las narrativas compartidas.

En una serie de pinturas que tratan ostensiblemente de proyectos de viviendas comunitarias, Marshall representa el logotipo de la Chicago Housing Authority (CHA) [Departamento de Vivienda de Chicago] tal como se ve en los avisos de identificación y de bienvenida. Acentuando las pretensiones utópicas latentes en nombres tales como Jardines Rockwell, Jardines Wentworth, Jardines Altgeldt y Jardines Stateway, el logo muestra un apretón de manos debajo de un sol resplandeciente al estilo medieval, que Marshall mimetiza con el sol del paisaje, al fondo de estos siniestros proyectos de bajo - y alto - nivel. En *Muchas Mansiones* un grupo de hombres negros, vestidos de camisa blanca, corbata negra y pantalones negros - el atuendo simbólico del trabajador de Derechos Cíviles en los sesenta - se asoma a un jardín de flores pisoteadas, en medio de canastos de Pascua como los comprados en un almacén. Una frase bíblica modificada, "En la casa de mi Madre hay muchas mansiones", inscrita en una cinta roja, se sacude encima de una nube amarilla y de las letras rojas: "IL 2-22", la nomenclatura gubernamental para el lugar. "IL-26" se asienta en la esquina izquierda de C.H.I.A., mientras que un mascota de la Chia amplía las estadísticas de los habitantes de los Jardines Rockwell representados: cuántos hombres y mujeres, cuántos desempleados, etc. "IL 2-8" corresponde a los Jardines Wentworth. Los pájaros azules de la felicidad revolotean en un atardecer medieval; una mancha azul goteante atraviesa un edificio de departamentos de ladrillo de dos pisos, cuidadosamente pintado. Un torrente de flores blancas, pintadas con plantilla, gotea sobre el aviso oficial de la CHA. Una pareja de negros se pasea por la acera, abrazados cruzan un estandarte que anuncia: "Mejores Hogares, Mejores Jardines". Sus miradas silenciosas completan la colisión entre la visión utópica de la revista HG [Hogares y Jardines] de la clase media alta y las miles de personas que ambiguamente anhelan esa utopía. Los mejores cuentos de Marshall son los más inquietantes. No agregan mucho, o agregan demasiado. En medio de la seducción que ejercen a través de las imágenes, del color y del diseño, está también el atractivo del oscuro y espeluznante subsuelo de la historia: la confluencia de la esclavitud y el racismo, la exotización de la raza negra, las complicidades del poder y los estremecimientos del peligro urbano. Estas contradicciones concentradas son las que te empujan hacia una vertiginosa vorágine, trastornando tu equilibrio. Un caos calculado te impide alejarte de estas imágenes sintiendo apenas un agravio moral o el espíritu cargado. Él te está atrayendo al mismo tiempo hacia las guardias de placeres más oscuros. Estos desparramados pastiches de la cultura norteamericana son un soplo bienvenido de exuberancia sobre semejantes orillas de cinismo. Incitándonos a escuchar, atentamente, a nuestra propia historia y a participar en el desarrollo de un simbolismo contemporáneo tan poderoso como el Medieval, las pinturas históricas de Marshall nos desafían a rebasar la habilidad de nuestra sociedad para crear nuestras propias historias y a apreciar las de él.



Kerry James Marshall

Better Homes Better Gardens, 1994,
acrylic and collage on canvas, 100 x 144 in.
Courtesy of Jack Shainman.
Collection of the Denver Art Museum.

Mejores Hogares Mejores Jardines, 1994,
acrílico y collage sobre tela, 2,5 x 3,6 m.
Cortesía de Jack Shainman.
Colección del Denver Art Museum.

1) **Kerry James Marshall**

Scout (Cub), 1995,
acrylic and collage on canvas mounted on panel,
33 x 33 in.
Courtesy of Jack Shainman.
Collection of Susan and Lewis Manilow.

Explorador (Cachorro), 1995,
acrílico y collage sobre tela montado en un panel,
82,5 x 82,5 cm.
Cortesía de Jack Shainman.
Colección de Susan y Lewis Manilow.



attire of the '60s Civil Rights worker – toil over a garden of drippy stamped-on flowers, amongst store-bought Easter baskets. A revised biblical phrase “Among my Mother’s house there are many mansions,” enshrined on a red ribbon, shudders over a yellow cloud and the red letters: “IL 2-22,” the site’s governmental assignation. “IL-26” sits in the lower left-hand corner of C.H.I.A., while a Chia pet grows the statistics of the depicted Rockwell Gardens’ inhabitants: how many men, women, how many unemployed, etc. “IL 2-8” is Wentworth Gardens. The bluebirds of happiness fly around a medieval sunset, a drippy blue blotch cuts across the carefully rendered two-story brick apartment complex, and a torrent of white stenciled flowers drip loopily into the CHA official sign. A black couple stroll down the sidewalk, entwined with each other and passing over a banner spouting: “Better Homes, Better Gardens.” Their quiet stares complete the collision between the upper middle class magazine HG’s utopic vision, and the millions who ambiguously yearn for that utopia.

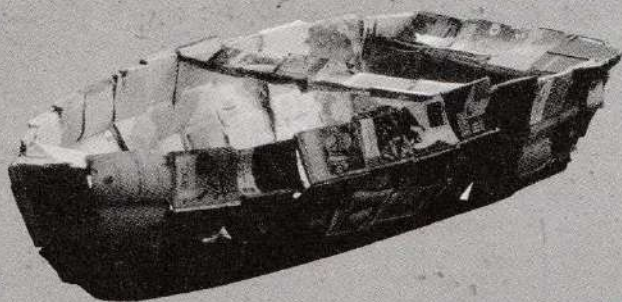
Marshall’s best stories are his most unsettling. They don’t quite add up, or they add up too much. Within his seduction through pictures, color and pattern is the allure of the dark and lurid underbelly of history: the co-dependence of slavery and racism, the exoticizing of the black race, the complicities of power and the thrills of urban danger. This clenched contradiction is what shoves you into the whirling vortex, upsetting your balance. A calculated chaos prevents you from wandering away from these pictures with only moral outrage or a charged spirit. He simultaneously lures you into the dens of darker pleasures. These sprawls of pastiche Americana are a welcome breath of exuberance on such cynical shores. Compelling us to listen raptly to our own history, to participate in the development of a contemporary symbolism as potent as a Medieval one, Marshall’s history paintings challenge us to wrap around our society’s ability to create our own stories and to appreciate his.

Kerry James Marshall

Many Mansions, 1994
acrylic on paper mounted on canvas, 114 x 135 in.
Courtesy of Jack Shainman. Collection of the Art Institute of Chicago,
Max V. Kohnstamm Fund, 1995.

Muchas Mansiones, 1994,
acrílico sobre papel montado sobre tela, 2,85 x 3,37 m.
Cortesía de Jack Shainman. Colección del Art Institute de Chicago,
Fondo Max V. Kohnstamm, 1995.

Laura Hoptman visits the
studio of Kcho
Laura Hoptman
Visita el Taller
de Kcho



After 75 years of progress we are still reduced to building our Utopia
with a tongue-in-cheek nod to the aesthetics of usefulness. Using r

structure too serves as a resource to the general population
Si A los Ojos de la Historia puede ser considerado una suerte de
espejo el parecido de cada persona que se le para

an projects
soning that
- in lieu of news
etrato, se
enfrente con el fin de juzgarlo.

might have been from Tullio's himself. The addition of the coffee filter is a similar his
Kcho has made sure that his
coffee for all corners
instantaneamente. reflejando como un

88 x 99

Kcho

Stories for a Journey, 1995, mixed media, dimensions variable
Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York

Historias para un Viaje, 1995, tecnica mixta, dimensiones variable
Cortesia Barbara Gladstone Gallery, Nueva York

Opposite page

Kcho

Obras Escogidas, 1994, mixed media, 28 x 106 x 40"
Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York

Obras Escogidas, 1994, tecnica mixta, 71,1 x 269,2 x 101,6 cm.
Cortesia Barbara Gladstone Gallery, Nueva York

I may not know many of the “issues” surrounding the recent emergence of Kcho, a Cuban artist living and working in Havana and his work, but I can guess them.

His Cuban nationality; his use of organic materials like sticks and branches; his subject matter, including boats, oars, and other objects emblematic of the recent Cuban evacuations; his youth (he is barely 26); his precipitous rise from a precocious student to a regular on the international biennial circuit; his recent representation by a handful of well-known galleries in the U.S. and in Europe - all form a matrix which converges under the rubric of “political” or “identity-based” art. Since all art can and does become politicized, I dismiss the notion of “political art” as simplistic. It is harder to dismiss the “identity” rubric, although its frequent use as a more polite word for classification by race, gender and/or ethnicity, has often led to generalizations that border on stereotypes. My main problem with so-called issues of identity is that they concentrate less on where artists come from than on where we are as receivers in relation to them. From my own experience as a cultural tourist and an organizer of regionally-based exhibitions, I have learned that contemporary cultural overviews of geographic regions or indi-

vidual countries speak more eloquently about the cultural proclivities of the presenters than of the presented. Most of what I know about Kcho I know from a pair of big drawings he made as part of a series of works that play on the image of Vladimir Tatlin’s model for his *Monument to the Third International*. Over the past few months I have had the chance to ponder one of these at some length, as it has recently joined the collection of The Museum of Modern Art. A mass of tough but graceful, swirling charcoal lines kept under control by the structure of the tower, Kcho’s Monument is crowned by what is easily recognized as a filter heavy with ground coffee. The work is called *A Las Ojos de la Historia* (In the Eyes of History) and is one of 2 drawings, a print edition of 25 and a sculpture of the same title.

Kcho is hardly the first artist to have adopted the motif of Tatlin’s tower - Alice Aycock is one obvious example - and will probably not be the last. A compelling graphic image, as well as one heavy with symbolism, the

Es posible que desconozca muchos de los “asuntos” que rodean el reciente surgimiento de Kcho, pero puedo adivinarlos.

Su nacionalidad cubana; su uso de materiales orgánicos como palos y ramas; su temática, que incluye botes, remos y otros objetos emblemáticos de las recientes evacuaciones cubanas; su juventud (tiene apenas 26 años); su precipitado ascenso, de estudiante precoz a número puesto en el circuito internacional de bienales; el ser representado por un puñado de galerías muy conocidas en los Estados Unidos y Europa; todo esto conforma un molde que converge en el mote de arte “político” o vinculado a la “cuestión de la identidad”. Considerando que todo arte es idealmente susceptible de ser politizado, lo que de hecho sucede, me permito descartar la noción de “arte político” por simplista. Más difícil es descartar el mote de “arte vinculado a la cuestión de la identidad”, pese a que el uso frecuente de esta palabra “amable” para referirse a la clasificación por raza, género y/o étnia ha conducido a menudo a generalizaciones que lindan con los estereotipos. Mi problema principal con la llamada “problemática de la identidad” es que estas cuestiones se suelen concentrar menos en el lugar de origen de los artistas que en nuestra posición como receptores en relación a ellos. De mi propia experiencia como turista cultural y como organizadora de exhibiciones regionales, he aprendido que los panoramas culturales contemporáneos de regiones geográficas o de países individuales hablan con más elocuencia de las proclividades culturales de los presentadores que de las de los presentados. Pese a que su nombre legal es Alexis Leiva, el sobrenombre Kcho (manejo) lo acompaña desde hace más tiempo del que él pueda recordar. Nació en La Habana en 1970 y todavía vive y trabaja allí. Mucho de lo que sé sobre su arte lo sé a partir de

un par de grandes dibujos que hizo como parte de una serie de obras que juegan con la imagen del modelo de Vladimir Tatlin para su *Monumento a la Tercera Internacional*. En el transcurso de los últimos meses he tenido la oportunidad de examinar uno de ellos con cierta extensión, ya que ha sido incorporado recientemente a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Una masa de arremolinadas líneas de carbonilla, vigorosas pero agraciadas, mantenidas bajo control por la estructura de la torre, el Monumento de Kcho está coronado por algo fácilmente reconocible como un filtro lleno de café molido. La obra se llama *A los Ojos de la Historia*. Junto a los dos dibujos, un grabado en edición de 25 copias y una escultura caracterizan al *Monumento* de Tatlin como una cafetera. Todas las obras comparten el mismo título.

Kcho no es para nada el primer artista en adoptar la torre de Tatlin como motivo - Alice Aycock es un obvio ejemplo - y probablemente no sea el último. Una imagen tan contundentemente gráfica como cargada de simbolismo, el original espacio *Monumento a la Tercera Internacional* fue comisionado por el Departamento de Bellas Artes del Gobierno Revolucionario de la Unión Soviética en 1919 para ser erigido en el centro de Moscú. Originalmente planeado para soportar dos veces el peso del Empire State Building, los materiales a utilizar en su construcción iban a ser hierro y vidrio. Materiales modernos, modernistas, y casi imposibles de encontrar en la Unión Soviética en esos años de guerra civil. Tatlin diseñó la estructura como un *tour-de-force* tanto de ingeniería como de imaginación artística

original *Monument to the Third International* was commissioned by the Department of Fine Arts of the Revolutionary government of the Soviet Union in 1919 to be erected in the center of Moscow. Originally planned to stand twice the height of the Empire State Building, its materials were to be iron and glass - modern, modernist, and almost impossible to find in the Soviet Union during those years of civil war. Tatlin designed the structure to be a tour-de-force both of engineering and artistic imagination at the service of the people. Three revolving floors were to house meeting halls, reading rooms, and even a radio station. Not surprisingly, the *Monument* was never built. A photograph of a wood and wire model has endured though, and through this, the *Monument to the Third International* has become an icon of Tatlin's functionalist beliefs, the Russian Constructivist aesthetic, and more generally, the Utopian spirit of culture in revolution.

Kcho only saw reproductions of Tatlin's *Monument* in 1992, although he has said that he remembers hearing about Russian Constructivism at the Academy in Havana. Shortly after seeing these reproductions while traveling

al servicio del pueblo. Tres pisos giratorios albergarían salas de reunión, cuartos de lectura e inclusive una estación de radio. No es sorprendente que el monumento nunca haya sido construido. Sin embargo, una fotografía de un modelo de alambre y madera ha perdurado, y por su intermedio, el *Monumento a la Tercera Internacional* se ha convertido en un ícono de las creencias funcionalistas de Tatlin, de la estética del Constructivismo ruso, y en general, del espíritu de lo utópico en la cultura de la revolución.

Kcho solamente vio reproducciones del *Monumento* de Tatlin en 1992, pese a que dice recordar haber oído sobre el Constructivismo Ruso en la Academia de La Habana. Poco después de ver esas reproducciones, durante un viaje por Europa, comenzó a trabajar con el motivo en grabados, dibujos y una gran escultura que, construida de foliosas ramas atadas con alambre, supera los dos metros y medio de altura. Kcho fue, como él mismo lo admite, arrastrado a la estética de lo utilitario de Tatlin, al vigor de la idea de un arte al servicio de la vida cotidiana. Más crucialmente, él recalca, fue atraído por esta expresión artística del sueño de la Gran Utopía (1).

Con esto no quiero decir que los Monumentos de Kcho sean sólo homenajes carentes de crítica. Muy por el contrario, Kcho ha reparado por supuesto en la ironía del hecho de que, más allá del grito de Tatlin "¡Arte en la vida!", su torre nunca se materializó en la realidad, pero perduró en cambio como un símbolo de todo lo que es visionario y progresista. La versión escultórica de Kcho es un ejemplo de un uso irónicamente "funcional" de ramas y palos. Estos materiales, tan cercanos a los que Tatlin usó originalmente para su modelo, sólo pueden

in Europe, he began working with the motif in prints, drawings, and in a huge sculpture that, constructed out of leafy branches woven and tied together with iron wire, stands over eight feet tall. He was, by his own admission, drawn to Tatlin's aesthetics of usefulness, the vigor of the idea of art in the service of everyday life. Most importantly, he recalls, he was drawn to this artistic expression of the dream of The Great Utopia. (1)

This is not to say that Kcho's Monuments are all homage and no critique. Quite to the contrary. Kcho has of course picked up on the irony of the fact that - despite Tatlin's cry of "Art into Life!" - his tower never made it to the reality stage but endured as a symbol of all that is visionary and progressive. Kcho's sculptural version is an example of a mockingly "functional" use of branches and sticks. These materials, so close to those Tatlin originally used for his model, can only remind us that after 75 years of progress we are still reduced to building our Utopian projects out of ephemera.

The addition of the coffee filter is a similar tongue-in-cheek nod to the aesthetics of usefulness. Using reasoning that might have come from Tatlin's himself, Kcho has

recordamos que tras cincuenta y cinco años de progreso estamos todavía vinculados a construir nuestros proyectos utópicos desde lo efímero. La adición del filtro para café constituye un guiño similar, entre dudoso e irónico, a la estética de lo utilitario. Haciendo uso de un razonamiento que bien podría haber venido del mismo Tatlin, Kcho se aseguró de que su estructura también sirva como un recurso para la población: ¡Café para todos!

En este acto de distanciamiento por medio de una apropiación impertinente, el monumento de Kcho tiene algo de los ready-mades "asistidos" de Duchamp. Tan vulnerable como el *Ready-Made Infeliz*, un libro de matemáticas colgado fuera de una ventana para ser destruido por los elementos, *A los Ojos de la Historia* también evoca otro Duchamp, *Molinillo de Chocolate*, un dibujo cuidadosamente ejecutado en 1914 que absurdamente loa una maquinilla tonta tanto en virtud de su calidad de obra de arte como de onanista juguete sexual. En espíritu, sin embargo, *A los Ojos...* podría compartir más el humorístico disimulo de los *Retratos Máquina* de Picabia, producidos esporádicamente hacia fines de la primera década del siglo y el comienzo de la segunda. Ya se trate de representar a Alfred Stieglitz como una cámara (rota), enfocada en la palabra *Utopía*, o a la mujer del artista, Gabrielle Buffet-Picabia, como una vela de navegación, Picabia se las ingenió para convertir a cada uno de sus agregados de cremalleras, ruedas, lentes y tornillos en el equivalente mecánico de una esencia humana. Quizás se trate de la inclinación de la torre, que parece estar devolviéndole una larga mirada a quienes la observan, o quizás de los dos pies estópidos hechos de palos de apariencia vulnerable, pero hay algo innegablemente antropomórfico en las torres de Kcho, algo humano, vulnerable y, sí, personal, que conjura al retratismo.

made sure that his structure too serves as a resource to the general population - in lieu of news - coffee for all comers!

In this feat of distancing, through impertinent appropriation, Kcho's monument has the ironic humor of one of Duchamp's "assisted" Ready-Mades. As vulnerable as the *Unhappy Ready-Made*, a mathematics book hung out a window to be destroyed by the elements, *A Las Ojos de la Historia* also recalls Duchamp's *Chocolate Grinder*, a carefully rendered drawing of 1914 that absurdly lauds a silly little machine as both a work of art and an onanistic sex toy. In spirit, however, *A Las Ojos* might share more with Picabia's sly and satirical "machine portraits" produced sporadically in the late teens and early twenties. Whether it was Alfred Stieglitz as a (broken) camera focused on the word *Utopia*, or the artist's wife Gabrielle Buffet-Picabia as a windscreen, Picabia managed to make of each of his aggregations of cogs, wheels, lens and screws, the mechanical equivalent of a human essence. Maybe because the pitch of the tower makes it seem to be taking a long look back at those who look at it, maybe it's the two stolid feet built wobbly-looking sticks, but there is

Si *A los Ojos de la Historia* puede ser considerado una suerte de retrato, se trataría de un retrato que cambia constantemente, reflejando como un espejo el parecido de cada persona que se le para enfrente con el fin de juzgarlo. Considerar al *Monumento* en estos terminos nos permite encarar el problema de la identidad panópticamente; en otras palabras, de un modo tal que permita reconocer que los ojos de la historia nos miran desde todos lados. ¿Quién juzga a la torre de Tatlin, y, en última instancia, a las expectativas utópicas del experimento Socialista? ¿A la historia de quién se refiere Kcho después de todo? Ciertamente a la *nuestra*, o sea, quizás a la de los que han llegado a la conclusión de que el Socialismo, o la Utopía, no tienen un lugar en la vida, o para el caso, en el arte. O quizás a la de *ellos*, los que miraban llenos de sospecha a Tatlin y a aquellos como él inmediatamente después de terminados los planes para el *Monumento*; o sea, los propugnadores del Realismo Socialista. Nuestras risas tienen el terrorífico y cínico eco de los seguidores de esa doctrina. Más interesante es el hecho de que la historia de Kcho, la de un artista, un cubano, un hombre joven en un mundo post-soviético, está también representada por, o en, la torre. No hay duda de que el punto urticante del mensaje de Kcho es que su obra parece implicar que, ante la historia, el *Monumento* de Tatlin - léase el socialismo utópico, el arte transformándose en la vida - es tan banal como una cafetera que ni siquiera es eléctrica. Pero hay algo en la delicadeza de la rama que recuerda a una garbosa plumita, o a esa bandera sobre una ciudadela desafiante que es visible en los grabados, dibujos y esculturas de Kcho, y que parece estar indicando perseverancia frente a adversidades formidables, fé después del desencanto, y humanidad por sobre el progreso tecnológico. Utilizado como un símbolo que tal vez no haya existido sino en un sueño, el mo-

something undeniably anthropomorphic in aspect about Kcho's towers, something so human and vulnerable that it too has the air of a portrait, although not of a specific individual.

If *A Las Ojos de la Historia* can be considered a kind of portrait, its subject would be one that constantly changes, the monument reflecting like a mirror the likeness of everyone who stands in judgment of it. Considering this loaded image in this fashion allows us to deal with the problem of identity panoptically - in other words, in a way in that acknowledges that the eyes of history are gazing from all points. Who judges Tatlin's tower and ultimately, the Utopian expectations of the Socialist experiment? Whose history, after all, is Kcho referring to? Certainly *ours*, meaning perhaps those who have come to the conclusion that Socialism and Utopia have no place in life or for that matter, in art. Interestingly, also, probably *theirs*, by whom I refer to those who looked askance at Tatlin and his ilk shortly after the completion of the plans for the Monument—that is, the proponents of Socialist Realism. Most importantly perhaps, it is Kcho's history - that of an artist, a Cuban, a young man in a post-Soviet

numento de Kcho está sorprendentemente libre del tufo del cinismo, por lo menos desde el ángulo del artista. Tal como el mismo artista, la torre de *A los Ojos de la Historia* es humilde pero ambiciosa, irónica pero llena de esperanza. Esto quizás explique su encarnación más reciente: fue elegida para agraciarse una tarjeta navideña.

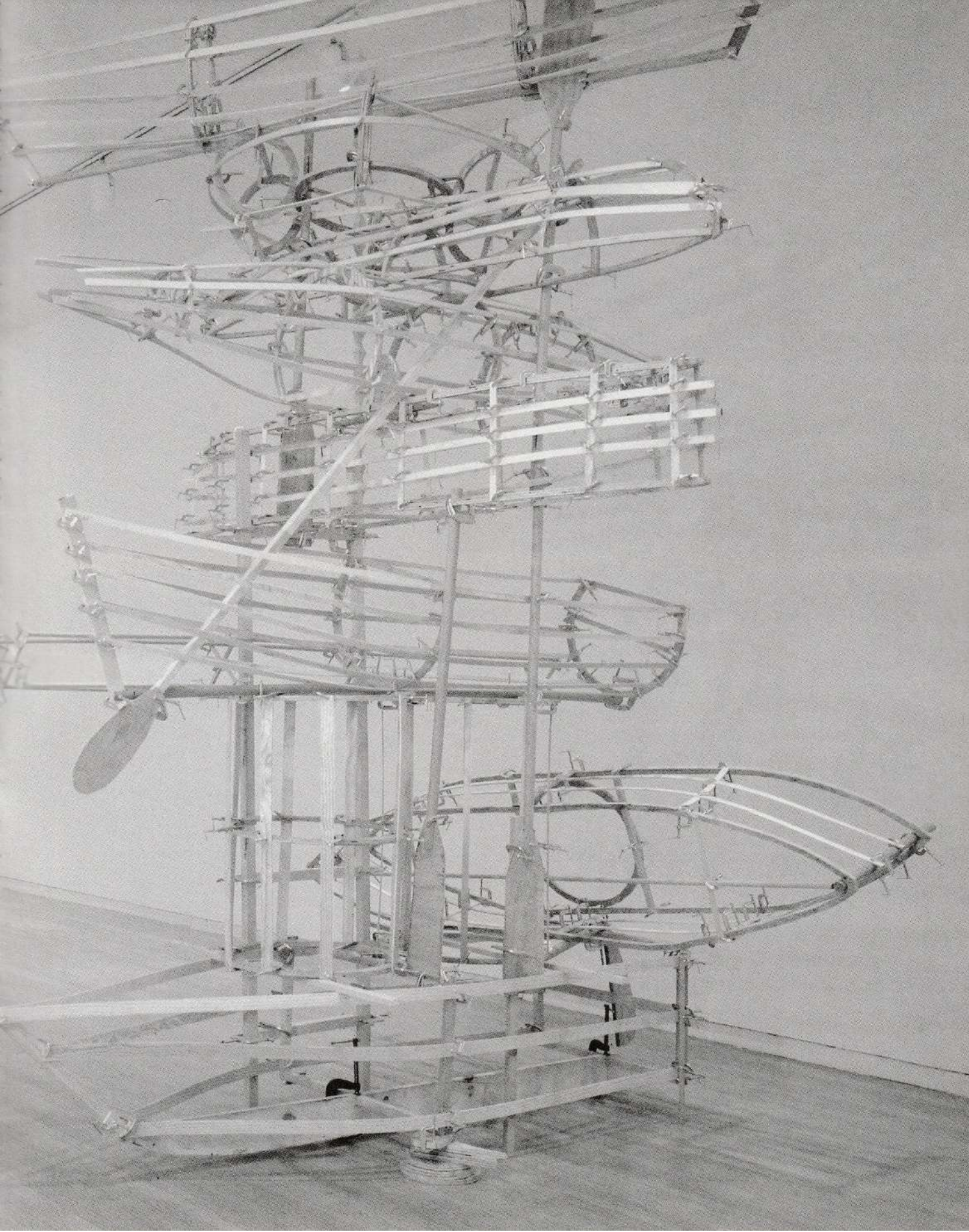
Traducido por Nicolás Guagnini.

All snapshots page 100-101
Photos © Manuel E. González

Todas las fotografías de
las páginas 100-101
Fotos © Manuel E. González

Kcho
The Infinite Column II, 1996,
wood and clamps,
156 x 120 x 90".
Courtesy Barbara Gladstone Gallery,
New York.

La Columna Infinita II, 1996,
técnica mixta,
396,2 x 304,8 x 228,6 cm.
Cortesía Barbara Gladstone Gallery,
Nueva York.



world which is also represented by, or in the tower. There is no doubt a critical sting in K'cho's message that to history, Tatlin's *Monument* - read Utopian Socialism, Art into Life - is as banal as a coffee maker (and not even an electric one). But there is something in the delicacy of the branch that resembles a jaunty little feather, or a flag atop a defiant citadel that is visible in Kcho's prints, drawings, and sculpture, that bespeaks perseverance in the face of formidable odds, belief after disenchantment, and humanity over technological progress. Used as a symbol of something that perhaps never existed except in a dream, Kcho's *Monument* is, at least from one angle - that of the artist - surprisingly free of the stink of cynicism. Not unlike Kcho himself, the tower in *A Las Ojos de la Historia* is unpretentious but ambitious, ironic, but full of hope. This perhaps explains its latest incarnation - it has been chosen to grace the front of a Christmas card.

(1) *The Great Utopia* is the name of the exhibition in which Kcho first saw Tatlin's work, including reproductions of the *Monument to the Third International*. Kcho reported this first sighting to me in a conversation we had in New York in early February, and also emphasized his attraction to the "dream" aspect of Tatlin's *Monument*.

(1) *La Gran Utopía* es el título de la exhibición en la que Kcho vió por primera vez la obra de Tatlin, incluyendo las reproducciones del *Monumento a la Tercera Internacional*. Kcho me relató este primer contacto con la obra en una conversación que tuvimos en Nueva York a principios de Febrero, en la que también enfatizó su atracción por el aspecto "onírico" del *Monumento...* de Tatlin.



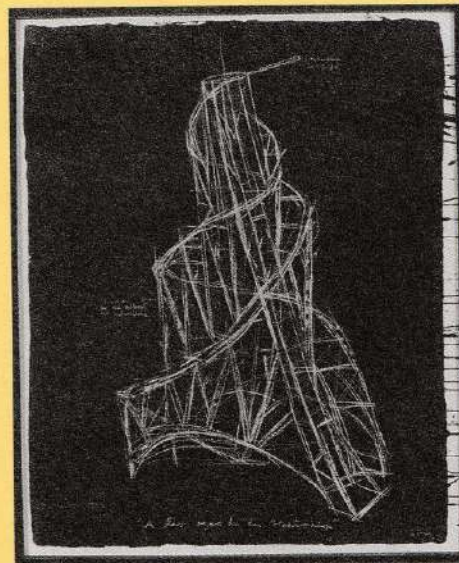
Kcho

Always it was Green, 1991-92.

tempera and chalk on paper, dimensions variable.
Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York.

Siempre fue Verde, 1991-92.

tempera y tiza sobre papel, dimensiones variable.
Cortesía Barbara Gladstone Gallery, Nueva York.



Kcho

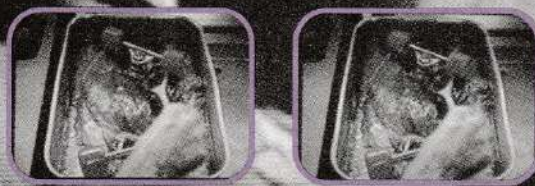
In the Eyes of History, 1992-93.

tempera and chalk on paper, 60.8 x 49.2 in.
Courtesy Studio Guenzani, Milano.

A Los Ojos de la Historia, 1992-93.

témpera y tiza sobre papel, 152 x 123 cm.
Cortesía Studio Guenzani, Milán.

> visita de taller studio visit



Jesús Fuenmayor Visita el Taller de
José Antonio Hernández-Diez en Caracas

Jesús Fuenmayor Visits
José Antonio Hernández-Diez
in Caracas

Monaguillo, integrante de un grupo de música industrial y de "Tradición, Familia y Propiedad", fotógrafo, laboratorista, patineteador, autodidacta desde los trece años, adicto televisivo, generación MTV, esquizofrénico o quizás tan sólo autista, Hernández-Diez acostumbra a confundir a quienes se le acercan, de la misma manera en la que suele confundir a quienes se acercan a su proceso de producción.

Visitar el taller de José Antonio Hernández-Diez puede significar muchas cosas. Quizás también podría no significar nada en absoluto, ya que Hernández-Diez no posee un taller, no al menos en el sentido tradicional.

Podría significar simplemente realizar un paseo por la ciudad a la que - como muy pocos artistas latinoamericanos que hoy en día reciben atención en el escenario internacional de las artes - decidió no renunciar: su ciudad natal, Caracas. Tratándose de un artista que no gusta de hablar sobre su obra, una visita a su taller podría consistir tan sólo en una conversación entre amigos. Pero quizás lo más parecido a una visita de taller (o a su simulacro) en el caso de Hernández Diez, sea ir con él a los muchos rincones en los que su obra más que estar siendo hecha está siendo fabricada, o compartir una sesión de edición de los videos que muchas veces han acompañado a su trabajo, o presenciar el montaje de una de sus obras.

EN CARACAS

El proceso de fabricación de sus obras está íntimamente ligado a la ciudad. Y hay que decirlo de una vez: quien no ha visitado Caracas, aquellos que alimenten la ilusión de una experiencia telúrica, experimentarán rápidamente una gran frustración. Caracas es una ciudad amorfa, una *no man's land*, con autopistas que la parten en dos y un tránsito automotor que le da aspecto de aparcamiento durante las horas pico. Para entender la obra de este artista quizás no sea estrictamente indispensable pasearse por las mismas calles por las que él acostumbra andar, pero ésa experiencia nos dice mucho acerca de hacia adónde apunta su trabajo. Esas calles están presentes en muchas de sus obras, como por ejemplo en *In God We Trust I*, 1991, que proyecta las imágenes de los saqueos de 1989, durante los cuales los capitalinos se alzaron en contra de las medidas económicas neoliberales impuestas por el gobierno y que marca el umbral más nítido del fin del divorcio existente hasta entonces entre la producción artística local y un compromiso de orden histórico con el país. En las calles de Caracas se podrían encontrar puntualmente cada Jueves a las 3:00 de la tarde a los célebres "encapuchados" (esos estudiantes o no de la Universidad Central que cada semana se enfrentan en choques de piedras y bombas molotov contra la policía local) y a una Miss Universo travestida en la figura política más popular del país, paseándose triunfalmente el día de las elecciones con un "liquiliqui" (traje típico venezolano de fibras orgánicas autóctonas) hecho en seda de color rojo fosforescente, arrojando caramelos a las multitudes que se agolpaban para saludarla, como lo haría cualquier reina de carnaval. Visitar a Hernández-Diez en su taller (en Caracas, durante un montaje o frente

a un televisor) lo obliga a uno a reflexionar acerca de las dificultades en encontrar el origen que estructura su trabajo. Monaguillo, integrante de un grupo de música industrial y de "Tradición, Familia y Propiedad" (una secta ultraderechista católica que fue acusada de secuestrar adolescentes), fotógrafo, laboratorista, patineteador, autodidacta desde los trece años, adicto televidente, generación MTV, esquizofrénico o quizás tan sólo autista, Hernández-Diez acostumbra a confundir a quienes se le acercan, de la misma manera en la que suele confundir a quienes se acercan a su proceso de producción. Es uso y costumbre para quienes lo conocemos escuchar de las metamorfosis de sus proyectos hasta el momento final de su presentación; y muchas veces el resultado final acaba pareciéndose más a la idea inicial que a la que sonaba como más acabada. ¿Cómo es posible entonces que a pesar de todas estas inconsistencias su trabajo posea un sello individual? ¿Abrirá alguna posibilidad de desciframiento de su obra el hecho de compartir con él cualquiera de estas facetas de su proceso creador?

106 < 107

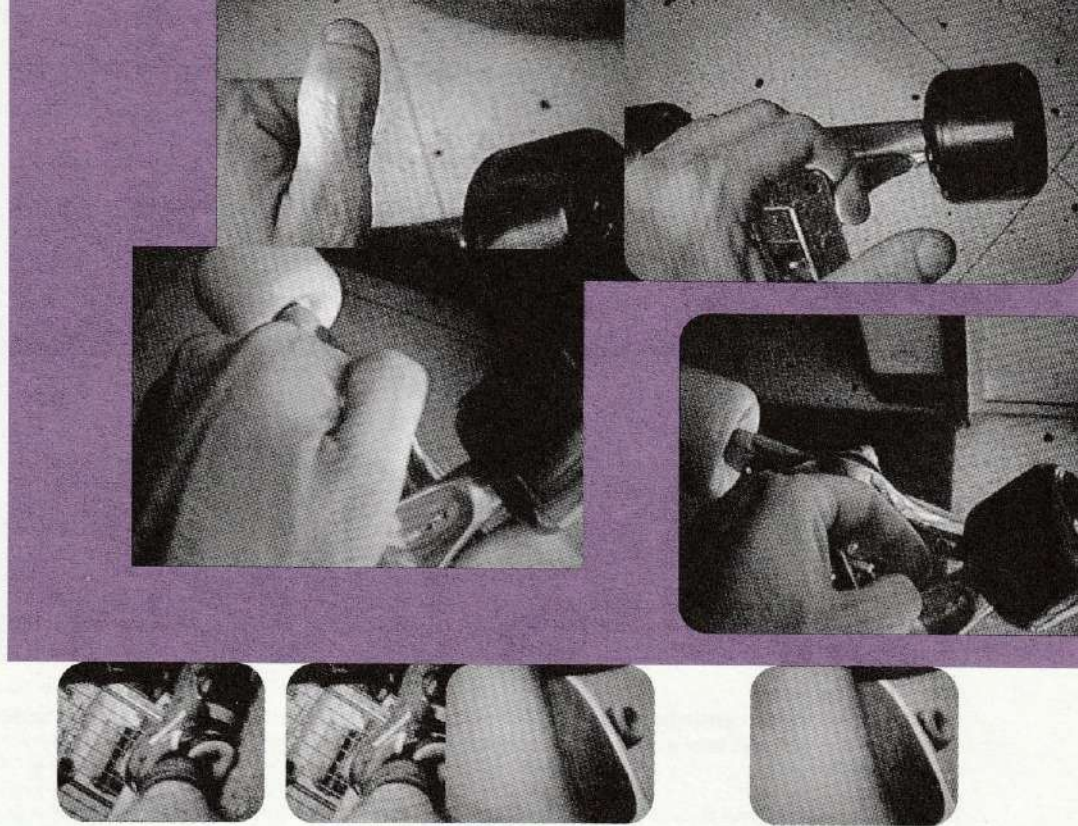
FRENTE AL TELEVISOR

Uno podría plantearse una visita al taller de Hernández-Diez, en la búsqueda de un asidero en esta resbaladiza tarea, como lo harían los mass media: se trataría de una especie de "detrás de las cámaras" por el que uno accedería a aquellas imágenes que, por alguna razón, han quedado fuera de la edición final. Una de las cosas que es posible verificar en una hipotética sesión de este tipo, es que las imágenes desechadas no muestran mucho más que lo que el artista ha decidido conservar. Uno de los motivos de esto es que mucho del material de video que utiliza como matriz permanece intacto a la hora de su presentación: perros tomando una siesta después de haber devorado una de las patinetas de chicharrón que forman parte de la obra *La Hermandad*, 1994; el artista arrojando con una cuchara aceite hirviendo a la patineta refrita que también formaba parte de la misma obra; una caída de la patineta durante el rodaje del video de una obra que recientemente presentó en San Pablo; imágenes de un dedo con unas ruedas de carro de juguete adheridas, parte de un video que utilizó en esa serie reciente de trabajos presentados en Brasil y que constituyen su descarnada visión de los fenómenos de la transculturización. Las imágenes que este artista se encuentra utilizando

José Antonio Hernández-Diez

Imágenes desechadas de
videos realizados por el artista,
1994-95.

Video images not used by the
artist, 1994-95.



actualmente ya no son obtenidas a través de un proceso de "apropiación" como cuando sus obras se organizaban por temas de interés (religión, ecología o estremecimiento social). Se trata ahora de videos que tienen su propia vida independientemente de los elementos asociados a los que él decide circunstancialmente ensamblarlos. Son imágenes que no llevan consigo ese signo de la tecnología que es la fluida e inmediata accesibilidad de la información. Se cierran sobre sí mismas, como lo hace el artista en su hermetismo verbal.

DURANTE UN MONTAJE

Recuerdo que una vez, durante los entretelones de una exposición colectiva que se estaba preparando en Caracas en la cual Hernández-Diez participaría, éste le propuso al curador de la exposición un proyecto que obedecía a las características de eso que algunos han llamado un arte no sólo específico sino además sensible al espacio en el que es exhibido. Él tenía la oportunidad de trabajar en un espacio que está ocupado permanentemente por la obra de un artista, y entonces presentó un proyecto que incorporaba la obra permanente a su propia propuesta. Finalmente, el trabajo que Hernández-Diez presentó no tenía en absoluto rasgos del supuesto proyecto original. ¿Podremos hablar acaso de una obra en la que el espacio de presentación museográfica sirve también como taller? Es evidente, por su hermetismo,

por su búsqueda de elementos formales en donde otros sólo encuentran posibilidades para el significado, incluso por su particular vocación por mirar con atención lo que otros tienen frente a sus propias narices sin ver (como lo hizo con *In God We Trust*) y encontrar allí los elementos que constituirán su obra, que la facultad de observar y por lo tanto de situarse ante un espacio (de cualquier tipo) es esencial en la elaboración de su trabajo. Pero su obra no es únicamente un ejercicio visual. De hecho la percepción sin exclusiones de ningún tipo es uno de los elementos constantes de ésta. La obra de Hernández-Diez sugiere y/o actúa el movimiento; acude al uso del video que ha sido, históricamente, un elemento de contra-visualidad (la imagen devorándose a sí misma); algunas de sus "patinetas" están realizadas con productos comestibles; otras obras son activadas por medio de un contacto físico con el espectador; y aún existen las que serían impensables sin la intervención del sonido. ¿Qué estaremos diciendo de específico de esta obra si pensamos en las consecuencias que acarrea el que una parte de ella sea producida no en un taller sino en un espacio público? ¿Acaso podremos suponer que se trata de un quebrantamiento del mítico aislamiento del artista? Hernández-Diez no parece necesitar del espacio para aislarse, pero no porque en verdad no lo necesite, sino porque, por lo general, podría decirse que lo construye física y mentalmente en donde le place.



A visit to José Antonio Hernández-Diez's studio can mean many things. It can also, perhaps, mean nothing at all, since Hernández-Diez does not have a studio, at least in the traditional sense.

It may simply mean a stroll through the city which he - unlike many other Latin American artists who today receive attention in the international arts scene - has decided to not renounce: his native city, Caracas. Since we are talking about an artist who is not comfortable talking about his work, a visit to his studio might mean nothing more than a chat between friends. Perhaps then, in the case of Hernández-Diez, the closest one can get to a studio visit (or a simulacrum thereof) is to go with him to the various places where his work is being constructed rather than being made, or share in an editing session of the videos which have often accompanied his work, or witness the installation of one of his pieces.

IN CARACAS

The process involved in the construction of his pieces is intimately linked to the city. Let's be clear on this: those who have not visited Caracas, those who harbor the illusion of a telluric experience, will be quickly disappointed. Caracas is an amorphous city, a no man's land divided by highways, with automobile traffic that, in rush hour, makes it look like a parking lot. To understand the work of this artist, it may not be absolutely necessary to walk the same streets he does, but that experience tells us a great deal about the direction of his work. These streets are present in much of his work, like for example *In God We Trust I*, 1991, which projects the images of the 1989

looting, during which the inhabitants of the capital revolted against the neoliberal economic measures imposed by the government, and which marks the clearest defining line demarcating the end of the separation of local artistic production and an artist's historical commitment to the nation. Every day at 3:00 in the afternoon on the streets of Caracas, it was possible to find the celebrated "encapuchados" ("the masked ones," groups of putative students of the Central University, who every week confronted the local police with rocks and molotov cocktails), and Miss Universe disguised as the country's most popular political figure, roving triumphantly throughout the city in a "liquitiqui" (a typical Venezuelan dress made of native organic fibers) of neon red silk, throwing handfuls of candy to the multitudes who congregated to see her, like any queen of the carnival might. To visit Hernández-Diez in his workshop (in Caracas during an installation or in front of a television screen) makes one reflect on the difficulty of finding the origins which structure his work. Choirboy, member of an industrial music group and of "Tradition, Family and Property" (an ultrarightist sect which has been accused of kidnapping adolescents), photographer, lab-rat, skateboarder, autodidact from the age of thirteen, television addict, member of the MTV generation, schizophrenic or perhaps only autistic, Hernández-Diez is used to confusing those who investigate his process of production. It is common

for those of us who know him to hear of the continued metamorphoses of his projects up to the final date of their presentation, and often the final result turns out to be much closer too the initial idea than to another which might have sounded more complete. How is it possible then, after all of these inconsistencies, for his work to possess an individual stamp? Will sharing in any of these facets of his creative process open up a possibility of deciphering his work?

IN FRONT OF THE TELEVISION

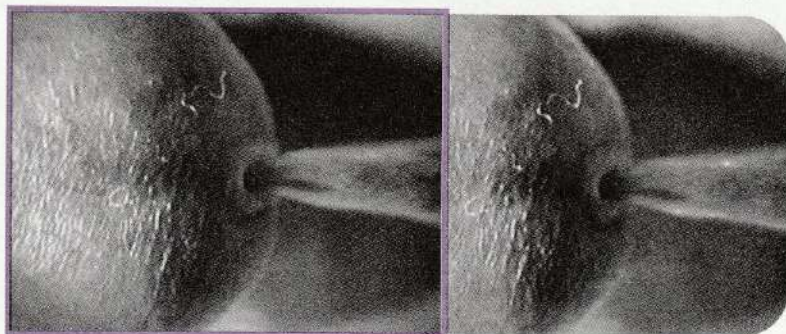
In looking to get a handle on this slippery task, one might program a visit to Hernández-Diez's studio in much the same manner as the mass media would: with a sort of "behind the scenes" through which one could accede to images which, for one reason or another, are left out of the final editing. One of things which it is possible to verify through this type of hypothetical session, is that the discarded images do not reveal much more than those the artist has decided to conserve. One of the reasons for this is that much of the video material which Hernández-Diez uses as a sort of matrix remains intact when presented: dogs napping after having devoured one of the skateboards made of pork crisps which make up part of the work *Brotherhood*, 1994; the artist using a spoon to throw boiling oil onto the refried skateboard which is also part of the same work; the skateboard falling during the filming of a



video which he presented in São Paulo; images of a finger with toy car wheels adhered to it, part of a video used in that series of pieces presented in Brazil and which constitutes his lacerating view of the phenomena of transculturation. The images which this artist presently uses are no longer obtained through a process of "appropriation," as when his work was organized around certain themes (religion, ecology, or social dislocation). These are videos which have a life independent of the associated elements which he puts together. They are not images which carry that imprint of technology, the fluid and immediate accessibility of information. They envelop themselves, the way the artist does in his own verbal hermetism.

DURING AN INSTALLATION

I remember once, during the preparation of a group show in Caracas in which Hernández-Diez was to participate, that he presented the exhibition's curator with the possibility of a project which some have not only called art that is specific to a site, but work which is sensitive to the space in which it is exhibited. He had the opportunity to work in a space that was permanently occupied by the work of another artist, so he presented a project that permanently incorporated that work into his own project. In the end, Hernández-Diez's work had little to do with the original project. Is it possible to talk about a project in which the space for museum presentation also serves as a studio? It is obvious, due to the artist's hermetism, due to his search for formal elements where others only find possibilities for meaning, even because of his particular vocation of looking attentively

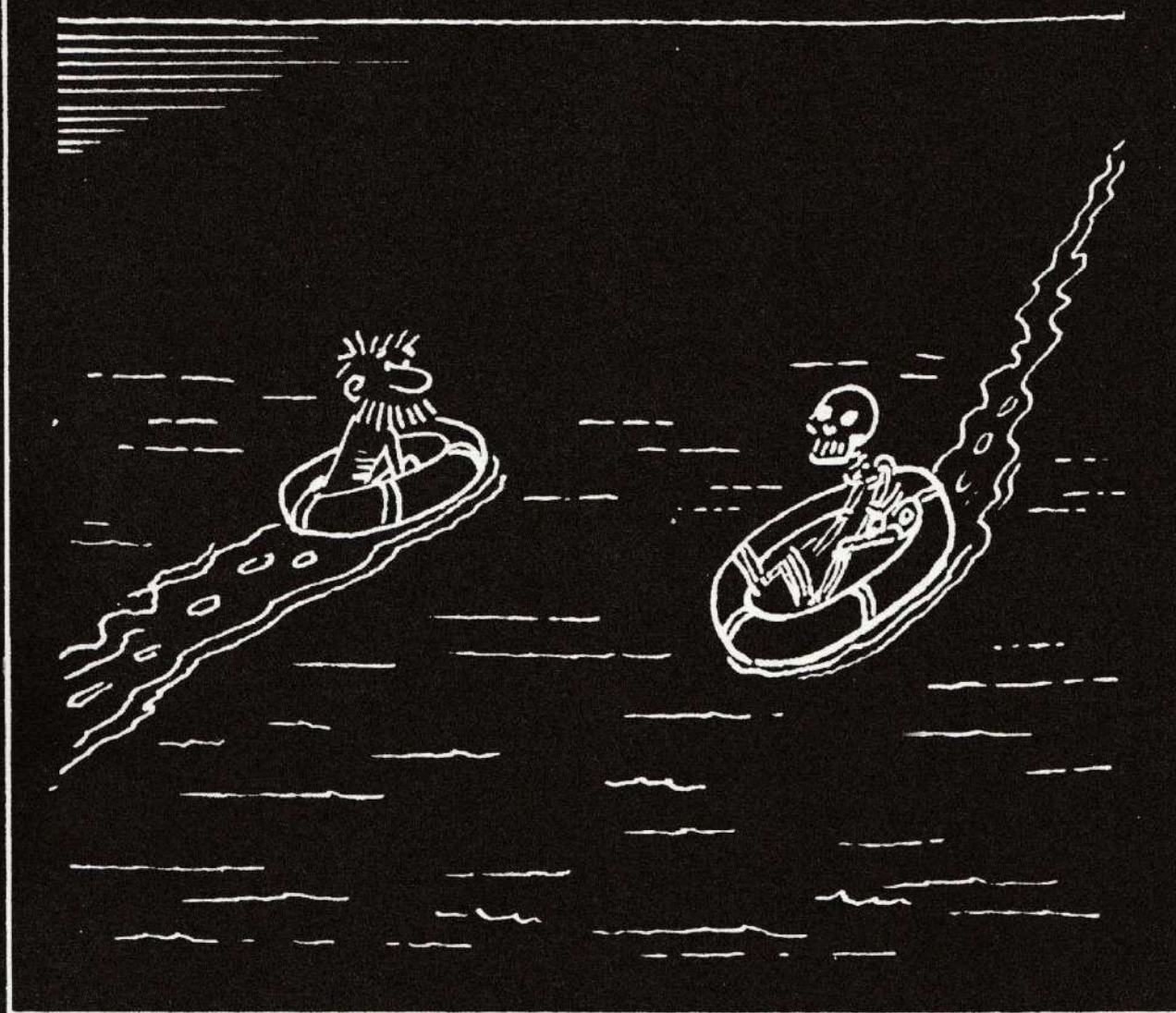


at what others have and don't see before their very noses (as he did with *In God We Trust*) and eventually finding there the elements that make up his work, that the faculty of observing and, therefore, of situating himself before a space (of any type) is essential in the elaboration of his work. But his work is not exclusively a visual exercise. In fact, a type of perception which makes no exclusions of any sort is one of the constant elements of his work. Hernández-Diez's work suggests and/or activates movement; he resorts to the use of video, which has been historically a counter-visual element (the image devouring itself); some of his "skateboards" are made with comestible products; others are activated through physical contact with the spectator, and there are even some which would be unthinkable without the intervention of sound. What can we specifically say about this work if we think about the consequences involved in the fact that it is not created in a studio but in a public space? Can we assume that are before the breakup of the mythical isolation of the artist? Hernández-Diez does not seem to require space to isolate himself, but this is not because he does not truly need it, but rather because, one might say, he physically and mentally constructs such a space where he pleases.

Translated by Christian Viveros.

José Antonio Hernández-Diez
Imágenes desechadas de
vídeos realizados por el artista,
1994-95.

Video images not used by the
artist, 1994-95.



SEÑORITAS PROMOCION FACIL. Presentarse Nueva York 52, Oficina 403.
SINGERISTA Y PERSONAL PARA TERMINADO necesita fábrica de confecciones para...

ADMINISTRACION DE EMPRESAS, egresado, experiencia en venta se ofrece para servicios a fines. 6411221.
ADMINISTRATIVO AREA DE PERSONAL titulado 24 años soltero disponibilidad...

ADM
 sa,
 resal
 AGE
 com
 Jaim
 lica.
 APR
 dado
 ASE
 dust
 tes,
 886 o

ASESORA 25.000 PUERTAS ADENTRO todo servicio, 30-45 años, departamento, 2 adultos, recomendaciones comprobables. 2254641.
ASESORA 20.000 PUERTAS ADENTRO

339348.
ASESORA 45.000 ADENTRO URGENTISIMA. 484062.
ASESORA 49.000 URGENTE NECESITO 3 adultos Depto. atmbrado adentro Mer...

Airmail Paintings / Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn :

Febrero - Abril 1997, New Museum, Nueva York

Diciembre 1996 - Abril 1997, Centre Georges Pompidou, Paris

Septiembre - Octubre 1996, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

Marzo - Abril 1996, Espacio 204, Caracas

carpinter
 ñequillos.
 vestimien
 reparam
CARPINT
 paro mue
 m. cocine
 talacione
CARPINT
 repara, l
 trías, ga
 6433690.
CARPINT
 bre, am
 Fono 7322
CARPINT
 plificacione
 cos, yesos
CARPINT
 techos, n
 plificacione
 5518750, H
CARPINT
 construccion
 ampliacion
 ceramica
CARPINT
 tas, chap
 cocina, c
 Llamar 26
CARPINT
 dos antig
 ambiente
CARPINT
 papelados
 ciones ed
 dido man
CERRAJ
 fecciones
 geno, tra
 902, fono
CERRAJ
 reias, por
 bertizos,
 Palma 55
CERRAJ
 general, r
 ros, fabri
 escalas, c
CHOFER
 cia, repar
 fero. Fono
CHOFER
 responsab
 infachab
 Salvador
CHOFER
 na present
 se ofrece.
CHOFER
 nas refer
CHOFER
 tante
 o 52107
CHOFER
 en ca
 cia. LI
CHOFER
 bajo se
CHOFER
 sponsab
 achable
CHOFER
 present
 ofrece.
CHOFER
 nas refer
CHOFER
 bastante
 fono 52161

WILLIAM WILSON

Dan Flavin: Specifying Light

Dan Flavin: Tornando Específica a la Luz

By 1963, Dan Flavin had displayed fluorescent light fixtures, with their functional hardware, and their history of rather pitiless and unflattering light, in galleries of art. Unlike neon, which was made to be seen, and which artists could use to write word and to draw pictures in light, fluorescent lighting fixtures were not intended to be looked at, and were aesthetically moot. The lights had been classed as useful objects, but Flavin decisively reclassified them as aesthetic events.

By taking fluorescent lights across a threshold from the practical background into the aesthetic foreground, Flavin's work entails a shift from practical judgment to aesthetic judgment. Thus Flavin's work makes aesthetic judgment itself, and generalizations from particulars to universals, part of the self-conscious experience of his art. Flavin's art successfully manifests the sensibility in art which has been called Minimal, and which I prefer to call Operational-Minimal. Following some scattered precedents such as the mass-produced ready-made objects of Marcel Duchamp, several artists separated materials and operations from utilitarian purposes, subsuming the aura of utility within the aesthetic. At the time, the use of technical operations and materials was kept separate from uses which would subordinate them to magical, religious, or other non-visual meanings.

Flavin's work is separate from entertainment and magic, which induce feelings of surprise by concealing the mechanisms underlying their effects. The installations of matter-of-fact fluorescent lights include the technical operations and material causes which produce the effects. The spectator becomes a participant whose alert perception of the lights is necessary to construct the aesthetic experience. Religions have used light as a metaphor and symbol more than as physical manifestation. A religious light may conduce to salvation, subordinating its appearance to a non-visual purpose. The effect is to lose direct touch with light. A transcendental light is not red or blue, six feet long, plugged in to glow from 9 am to 5 PM, and with a limited endurance of 2100 hours. The religious light, of which no particular qualities can be predicated, is opposed with specificity: each fluorescent lighting fixture is such-and-such a light.

Ya en 1963 Dan Flavin había expuesto en galerías de arte instalaciones de luz fluorescente con sus correspondientes dispositivos eléctricos y su iluminación despiadada y poco halagüena. A diferencia de la luz de neón, que fue hecha para ser vista y que podía ser usada por los artistas para escribir palabras o dibujar, las instalaciones fluorescentes no se hicieron con la intención de ser contempladas y eran estéticamente discutibles. Estas luces habían sido clasificadas como objetos útiles, pero Flavin las reclasificó de modo decisivo como eventos estéticos.

Al hacer que las luces fluorescentes cruzaran el umbral que separaba a un fondo práctico de un primer plano estético, la obra de Flavin consiguió desplazar el juicio práctico al estético. De esta manera el trabajo de Flavin hace que el juicio estético mismo, y las generalizaciones de particulares a universales, sean parte integral de la experiencia autoconciente de su arte.

El arte de Flavin manifiesta exitosamente el tipo de sensibilidad artística que ha sido denominada Minimalista y que yo prefiero llamar Minimalista-Operacional. Siguiendo algunos precedentes dispersos, tales como los ready-made de producción masiva de Marcel Duchamp, un grupo de artistas separó materiales y funciones de sus propósitos utilitarios, situando así el aura de la utilidad dentro de la esfera de lo estético. Durante ese período se intentó mantener a las operaciones técnicas y materiales aparte de los usos que pudieran supeditarlas a significados mágicos, religiosos o cualquier otra clase de significados no-visuales. La obra de Flavin se distingue del espectáculo y de la magia en el hecho de que éstos inducen sensaciones de sorpresa ocultando los mecanismos que producen sus efectos. Estas instalaciones despojadas, de luces fluorescentes, integran en su presentación a las operaciones técnicas y las causas materiales que producen los efectos. El espectador, por consiguiente, se vuelve un participante cuya percepción aguda de las luces es necesaria para construir la experiencia estética. Las religiones han usado a la luz como una metáfora y como un símbolo y no como una mani-

Flavin's work defines a place for experiences which are neither magic, religious, nor natural. The white light in nature can be made visible in a spectrum of colors continuous from red to violet, but Flavin's lights are not imitations of the continuum of spectral colors. The pure red, blue, yellow and green have been abstracted from the spectrum into hard-edge colors which do not overlap each other. And these separated colors are not arranged in the order of the spectrum, but are rearranged in a personal order. As one can see, several urbane decisions have been superimposed on natural light.

The position of a work of art manifests decisions which are part of the meaning. Sculpture usually stands on a floor, sometimes on a pedestal. Usually Flavin's fluorescent light fixtures are placed precisely where sculptures haven't been placed, so that whatever the lighting fixtures are, they are specifically not sculpture. The effect is that one knows that one is not in the presence of objects in the familiar class of works of art.

Within the category fluorescent light, each installation of lights embodies the specifications which Flavin has decided upon. The decisions are made between limits set by the metal fixtures, as objective, and the visual after-effects, as subjective. The fixtures are placed in interior rooms, or on the exteriors of existing buildings, as places which manifest the decisions of engineers and architects.

What Flavin has contributed as an artist is his decisions which specify precisely which lights are placed in exactly which locations. Each light breaks the darkness where a conscious decision has become an act of light.

Fluorescent lights cause visual after-effects which are entirely non-representational and uninformative about anything other than themselves. These after-effects call attention to the eyes as mechanical instruments which, as they enable us to see, participate in what we see as the condition of seeing at all. But while the after-effects are within the eye, and the mind's-eye, they are not subject to decision. Flavin's work sets limits to experience at two extremes of the objective and the subjective. The manufactured metal fixtures and glass bulbs have to be efficient, reliable, and economical, satisfying average needs for objective light. As objective, the fixtures do not have an interesting individual history, and, as subjective, the after-effects do not have an interesting individual future. The implication is that one is to be satisfied with decisions made between the poles of subjectivities which are responses to objectivities, and to objectivities which are responses to subjectivities.

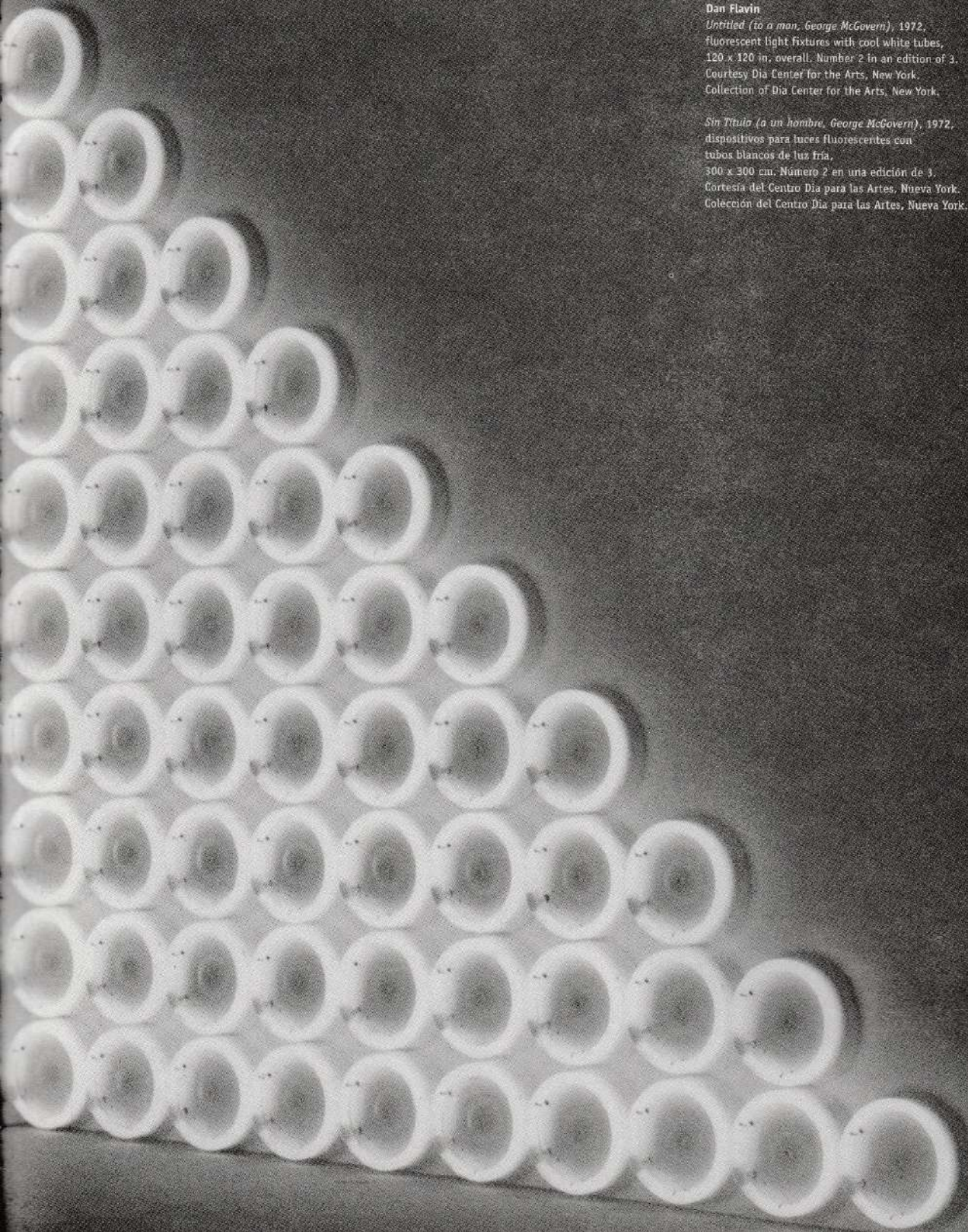
By 1963, Flavin has understood his task from the beginning as a critique of a philosophic and religious Idealism which prefers an abstract universal light to the ordinary overlooked lights with which we live. So, where was it one first heard of *the Light*? Not from Dan Flavin, who wrote accurately of his early work with incandescent bulbs: "They bring a limited light."

festación de tipo física. La luz religiosa puede conducir a la salvación, por lo que su apariencia queda subordinada a un propósito que no es visual. El resultado consiste en que el contacto directo con la luz se pierde. La luz trascendental no es ni roja, ni azul, ni mide un metro ochenta, ni se la enchufa de 9 A.M. a 5 P.M., ni cuenta con una vida limitada a las 2.100 horas. La luz religiosa, de la cual no se puede predicar cualidad particular alguna, se opone a lo específico: en cambio, cada montaje de iluminación fluorescente consiste en una luz determinada.

Las obras de Flavin definen un lugar para experiencias que no son ni mágicas, ni religiosas, ni naturales. La luz blanca en la naturaleza puede hacerse visible en un espectro de colores continuos del rojo al violeta, pero las luces de Flavin no son imitaciones de la continuidad del espectro cromático. El rojo, azul, amarillo y verde puros han sido abstraídos del espectro y transformados en colores contrastados que no se funden el uno con el otro. Y estos colores mutuamente independientes no son dispuestos siguiendo el orden del espectro sino que son reorganizados según un criterio personal. Tal como uno puede apreciar a simple vista, varias decisiones de carácter urbano han sido impuestas en esta obra sobre la luz natural.

La posición que una obra de arte ocupa refleja decisiones que son parte de su significado. La escultura suele disponerse sobre el piso, a veces sobre un pedestal. Por lo general, los montajes de luces fluorescentes de Flavin están ubicados precisamente ahí donde no se colocarían piezas escultóricas; sean lo que sean estas instalaciones lumínicas, no se trata de esculturas. La consecuencia de esto es que uno sabe que no está en presencia de objetos que pertenecen a la clase más habitual de obras de arte. Donald Judd acuñó el término de *objetos específicos* para este tipo de arte Minimalista-Operacional que no es ni pintura, ni escultura, sino específicamente lo que es. Judd le puso Flavin de nombre a su hijo.

Dentro de la categoría de la iluminación fluorescente, cada instalación de luz materializa la serie de especificaciones sobre las que Flavin ha decidido en ese caso particular. Las decisiones se toman entre los límites que determinan los dispositivos eléctricos en lo objetivo, y los efectos visuales posteriores en lo subjetivo. Los dispositivos son colocados en salas interiores o en la parte exterior de edificios existentes, considerando que en estos lugares se tornan manifiestas las decisiones de los ingenieros o de los arquitectos. Lo que Flavin aporta como artista son sus decisiones destinadas a especificar con precisión qué luces se colocan en qué lugares exactos. Cada luz rasga la oscuridad en la que una decisión conciente se ha convertido en un acto de luz. La iluminación fluorescente produce efectos visuales posteriores que son



Dan Flavin

Untitled (to a man, George McGovern), 1972,
fluorescent light fixtures with cool white tubes,
120 x 120 in, overall. Number 2 in an edition of 3.
Courtesy Dia Center for the Arts, New York.
Collection of Dia Center for the Arts, New York.

Sin Título (a un hombre, George McGovern), 1972,
dispositivos para luces fluorescentes con
tubos blancos de luz fría,
300 x 300 cm. Número 2 en una edición de 3.
Cortesía del Centro Dia para las Artes, Nueva York.
Colección del Centro Dia para las Artes, Nueva York.

enteramente no-re-presentacionales y que no hacen referencia a nada fuera de ellos mismos. Estos efectos posteriores nos hacen considerar a los ojos como instrumentos mecánicos que, a la vez que nos permiten ver, participan de aquello que vemos como la condición misma del ver. Pero el hecho de que esos efectos posteriores estén dentro del ojo y del ojo de la mente, hace que no dependan de ningún tipo de decisiones. Las obras de Flavin fijan límites a la experiencia en los dos extremos de lo objetivo y de lo subjetivo. Los dispositivos metálicos manufacturados y los tubos de vidrio tienen que ser eficientes, confiables y económicos: tienen que satisfacer las necesidades básicas que toda luz objetiva requiere. En lo objetivo, los dispositivos no tienen ninguna historia individual interesante y, en lo subjetivo, los efectos posteriores no tienen ninguna historia futura interesante. La implicación que este orden de cosas acarrea es que uno debe contentarse con las

decisiones tomadas dentro de los polos de la subjetividad que son respuestas a objetividades, y de las objetividades que son respuestas a subjetividades.

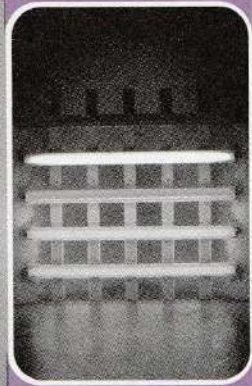
Para 1963 era claro que Flavin había entendido su tarea, desde el comienzo, como la crítica de un Idealismo filosófico y religioso que prefiere la luz abstracta, universal, a las iluminaciones comunes y corrientes con las que vivimos. ¿Dónde se oyó, por vez primera, acerca de *la Luz*? No fue por el lado de Dan Flavin, quien escribió con precisión sobre su obra temprana con tubos incandescentes: "Ellos nos suministran una luz limitada".

Traducido por Carolina Ponce de León.

Dan Flavin

Untitled, 1963,
green fluorescent light.
Number 1 in an edition of 3.
One unit: 96 in.
Courtesy of the Peggy
Guggenheim Collection, Venice.
Collection of the Solomon R.
Guggenheim Museum, New York.
Gift from the
Panza Collection, 1992.

Sin Título, 1963,
luz fluorescente verde. Número
1 en una edición de 3. Una
unidad: 243,8 cm.
Cortesía de la Colección Peggy
Guggenheim, Venecia.
Colección del Museo Solomon
R. Guggenheim, Nueva York.
Donativo de la
Colección Panza, 1992.

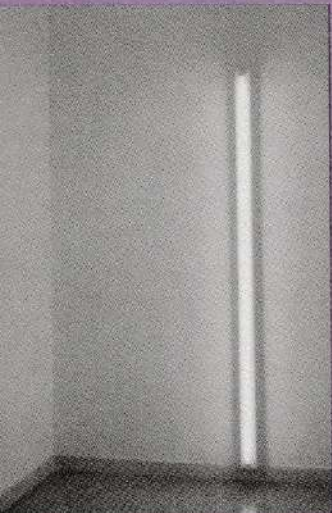


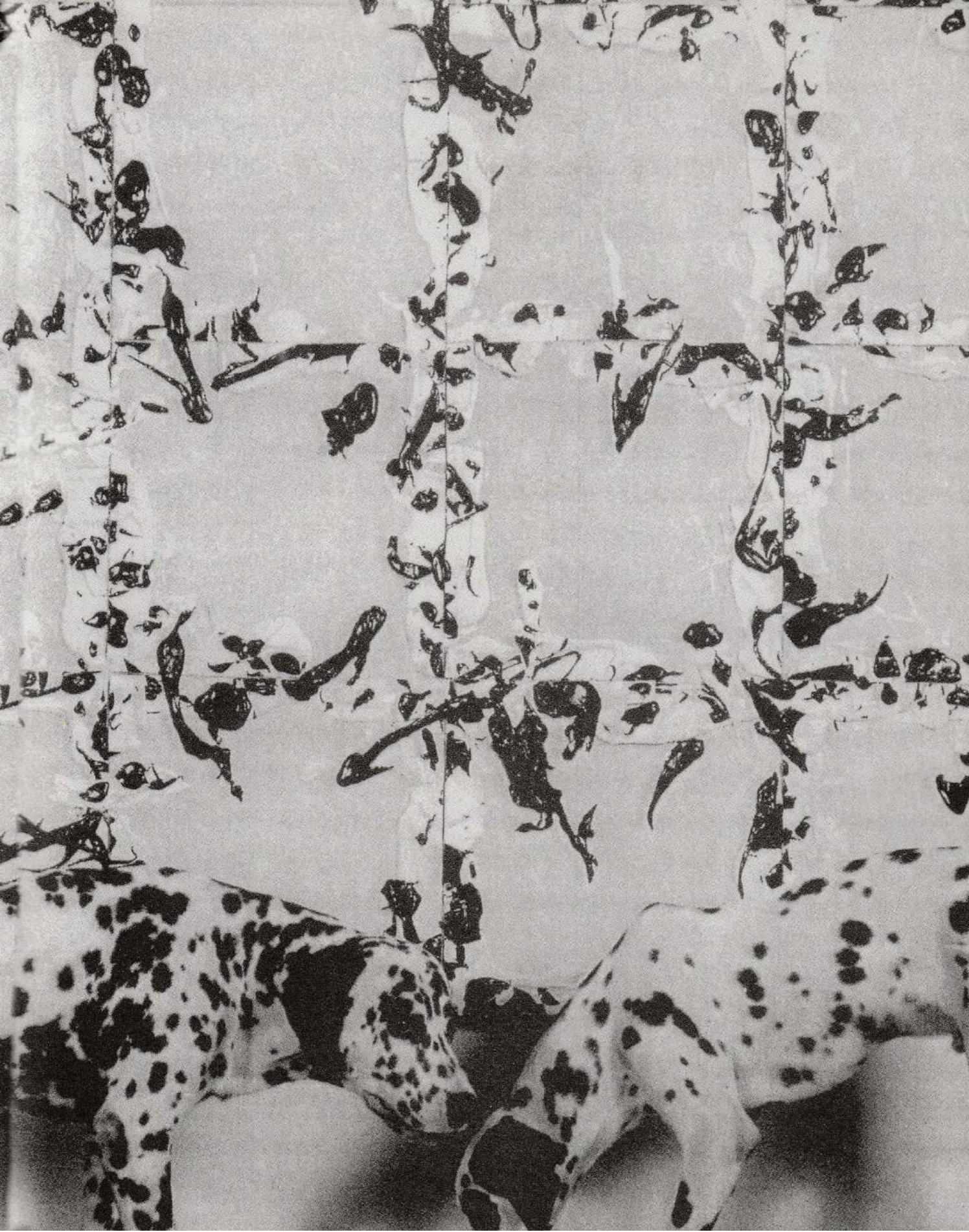
Dan Flavin
Untitled (to Jan and Ron Greenberg), 1972-73,
yellow (one side) and green (other side) fluorescent light,
96 in. high overall. Front view.
Courtesy of Leo Castelli Gallery, New York.
Collection of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Gift from the Panza Collection, 1991.

Sin Título (a Jan y Ron Greenberg), 1972-73,
luz fluorescente amarilla (de un lado) y verde (del otro),
243,8 cm de alto. Vista frontal.
Cortesía de la Galería Leo Castelli, Nueva York.
Colección del Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.
Donativo de la Colección Panza, 1991.

Dan Flavin
*Untitled (in honor of Leo at the
30th anniversary of his gallery)*,
1987, red, pink, gold, blue, and
green fluorescent light,
96 x 96 x 10 in. overall.
Number 1 in an edition of 3.
Courtesy Leo Castelli Gallery,
Collection of the Solomon R.
Guggenheim Museum, New York
Extended loan from the
Panza Collection.

*Sin Título (en honor a Leo
Castelli en el 30º aniversario de
su galería)*, 1987,
luz fluorescente roja, rosada,
dorada, azul y verde, 243,8 x
243,8 x 25,4 cm en total.
Número 1 en una edición de 3.
Cortesía de la Galería Leo
Castelli. Colección del Museo
Solomon R. Guggenheim,
Nueva York. Préstamo extendi-
do de la Colección Panza.





SUSAN KANDEL

Conceptual Art gets the grand-slam, red-carpet, no holds-barred treatment in this odd but unfailingly entertaining survey of its history at Los Angeles' Museum of Contemporary Art. Curated by Ann Goldstein and Anne Rorimer, *1965-1975: Reconsidering the Object of Art* is a massive undertaking, featuring the work of 55 artists from the United States, Canada, and Europe.

El arte conceptual recibió un tratamiento soberbio, sin restricciones, en esta extraña pero indefectiblemente entretenida revisión de su historia en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Con la curaduría de Ann Goldstein y de Anne Rorimer, *1965-1975: Reconsiderando el Objeto del Arte* es una empresa masiva que presenta obras de 55 artistas de los Estados Unidos, Canadá y Europa.

Reconsidered Romance

1965-1975: Reconsidering Romance Reconsiderado

The Museum of
1965-1975:

116 • 117

Museo de Arte Contemporáneo, Los Ángeles

It includes a little bit of what feels like everything: installations, paintings, photographs, objects, texts, a film series, fifty green-and-white striped benches spread from West Hollywood to downtown, a performance art workshop, a fat catalogue, and much talk of things including but not limited to a telepathic work of art.

And yet there is something distinctly perverse about the whole extravaganza, about subjecting Conceptualism to the regulation battery of institutional antics. How do you transform Hans Haacke's sermons and Joseph Kosuth's lectures, Bernd and Hilla Becher's fixations and Michael Asher's demurrals, Richard Long's passive-aggressiveness and Dan Graham's smart-assedness into the stuff of a blockbuster?

And why would you want to anyway?

The obvious answer - this is what museums do; it is their nature - is both the point, and quite beside it, for Conceptualism was supposed to engineer an escape from the museum, from its ever-ready grasp. That it fell short of this goal was inevitable; what is surprising is that this wasn't obvious from the beginning. Notwithstanding this ambition - and this failure - there is a certain poetic justice to the museum's bravado. For Conceptualism, at least as revealed here, is *about* bravado. That is, it is not only, or even primarily, about any of the

Incluye un poco de lo que parece ser todo: instalaciones, pinturas, fotografías, objetos, textos, una serie de filmes, cincuenta bancas de autobús pintadas a rayas verdes y blancas dispersas desde West Hollywood hasta el centro comercial de la ciudad, un taller de performance, un catálogo grueso, y mucha discusión sobre cosas que hasta llegan a incluir una obra de arte telepática.

Sin embargo, hay algo claramente perverso en relación a toda esta extravagancia, referido sobre todo al hecho de someter al Conceptualismo a la regulación de las maniobras institucionales. ¿Cómo transforma uno los sermones de Hans Haacke, las conferencias de Joseph Beuys, las fijaciones de Bernd y Hilla Becher y las objeciones de Michael Asher, la agresividad pasiva de Richard Long y la prepotencia de Dan Graham en la sustancia de un gran espectáculo? Y además, ¿por qué hacerlo?

La respuesta obvia - esto es lo que hacen los museos; es su naturaleza - es a un tiempo el punto y el desierto, pues se suponía que el Conceptualismo debía ingeniar un escape del museo y de su acecho siempre ávido. Que no

CHARLES RUAS

El Temporary Contemporary, actualmente un anexo permanente del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, volvió a abrir sus puertas el pasado mes de Octubre con una brillante exposición histórica, 1965-1975: *Reconsiderando el Objeto del Arte.*

The Temporary Contemporary reopened in October as a permanent annex of the Los Angeles Museum of Contemporary Art with a brilliant historical exhibition, 1965-1975: *Reconsidering the Object of Art.*

Split Ideologies
the Object of Art
Contemporary Art, Los Angeles
Ideologías Escondidas
Reconsiderando el
Objeto del Arte

116 > 117

Enfocando esa década y presentando a cincuenta y cinco artistas procedentes de más de una docena de países, Ann Goldstein y Anne Rorimer han hecho el primer intento serio por revisar las diversas corrientes artísticas y los factores que incidieron en la formación de aquello que, en retrospectiva, llamamos "Arte Conceptual"; en el mejor de los casos un término de carácter genérico que abarca diversas subcategorías como el Arte de Ideas, el Earth Art, el Body Art, el Arte Póvera, el Arte Serial, el Arte de las Comunicaciones, el Arte de Performance, etc.

El nombre del Conceptualismo se refiere más a un movimiento amplio que a un estilo visual particular. Surgió en la época de la guerra del Vietnam, al mismo tiempo que el movimiento feminista y la contracultura. Proveniente del Minimalismo y de Fluxus, el Arte Conceptual prolonga la postura anti-arte de Dadá y, desde el interior de la vanguardia, pone en cuestión a las premisas mismas del modernismo. ¿Qué puede ser una obra de arte? ¿Por qué y cómo puede un objeto volverse una obra de arte o viceversa? ¿Y cómo será recibido por el público?

By focusing on this decade and including fifty-five artists from more than a dozen countries, Ann Goldstein and Anne Rorimer have made the first serious attempt to survey the diverse artistic currents and factions that went into creating what we now call in retrospect "Conceptual Art" - at best an umbrella term with such subcategories as Idea Art, Earth Art, Body Art, Art Povera, Serial Art, Communications Art, Performance Art, etc. Conceptualism refers to a broad movement rather than a particular visual style. It emerged during the Vietnam era, with the women's movement and the counter-culture. Coming out of Minimalism and Fluxus as it does, Conceptual Art continues the anti-art stance of Dada, and from within the avant-garde it brings into question the very premises of modernism. What can be a work of art? Why and how does an object become an artwork, or vice-versa? And how is it to be received?

The exhibition includes works by artists who were seminal to the development of Conceptualism, such as Sol Lewitt's *Wall Drawing #146* (1972), whose conception is articulated through conventional means; Dan Graham's ironic view of the heightened romanticism of commercials in *Homes for America* (1966-67); Robert Rauschenberg's *Language* (1966), in which he pens a mound of cognates on graph

things with which it is so often said to concern itself: dematerializing the object, democratizing the means, restructuring perception by virtue of information, re-considering the frame, and so on. What's more, its legendary austerity, scientism, and cultivated tediousness are ruses. What's really at stake is the artist's undying fascination with the Self. Here, then, is Conceptualism recast as a monument to post-Duchampian ego.

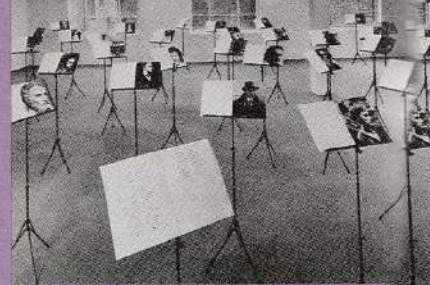
"Conceptual Artists are mystics rather than rationalists," wrote Sol LeWitt in 1969. Indeed. But I am suggesting that an emphasis should also be placed upon the fact of their narcissism (which is beginning to look like the prevailing trope of post-war American art, from Jackson

Pollock's ejaculatory drips to a whole slew of things: the video of Bruce Nauman and others, as Rosalind Krauss has made clear; performance *in toto*; the theory-besotted work of the 1980s; Sean Landers's and/or Candyass's pathetic, autobiographical ramblings; and, logically, all work that foregrounds identity politics).

In this exhibition, I learned about Eleanor Antin's weight-loss diet and everything Christine Kozlov ate for one year, Dennis Oppenheim's propensity for sunburn, Ian Wilson's addiction to chat, Tom Marioni's passion for beer, Vito Acconci's masturbatory patterns, Bas Jan Ader's insecurities, Richard Long's recreations, and Adrian Piper's reading habits. All this makes sense, for in the absence of the art object - or at least its familiar, fetishized variant - modernist self-reflexivity was left with nothing upon which to reflect, except the body or psyche of the artist. And there what's left of Greenbergianism has remained, for better or worse.

Especially in retrospect, the predominance of "I" in Conceptual Art does seem extraordinary. To reconsider Robert Barry's *Telepathic Piece* of 1969, which appears as the statement, "[During the Exhibition I will try to communicate telepathically a work of art...]," and On Kawara's "I got up at" postcards (sent between 1968 and 1979) and "I am still alive" telegrams (sent since 1970) is to conjure the diaristic nature of all Conceptual documentations. The limit-text is Acconci's ruthlessly confessional art, which is undoubtedly - and unexpectedly - the linchpin of this show. While Joseph Kosuth has made it impossible to look at his work without thinking about yearning (his yearning to occupy his "rightful" place in the history of Conceptualism, made public in the last few years in the pages of *October* magazine and elsewhere), Acconci has him beat. The desire which runs through *Untitled Project for Pier 17 (27 March-24 April 1971)*, in which the artist waits at the end of a dark pier for each of 29 nights, prepared to whisper to those who come to him a secret about himself, is overwhelming. Its yearning - for submission, intimacy, acceptance, love - makes clear the Romantic nature of the movement as a whole, precisely that which LeWitt characterizes as its "mysticism."

In the context of Romanticism, even Haacke is reborn, this time to proselytize for valiance in the face of impotence. The temptation, of course, has been to dismiss his finger-wagging work as anachronistic, but it is hardly so; the art of institutional critique it inspired



Giulio Paulini

Apoteosi d'Omero, 1970-71,
installation,
dimensions variable.
Collection of Annick and
Anton Herbert, Belgium.

Apoteosis de Homero, 1970-71,
instalación,
dimensiones variables.
Colección de Annick y
Anton Herbert, Bélgica.



John Baldessari

This Is Not To Be Looked At, 1968,
acrylic and photoemulsion on canvas, 59 x 45 inches.
Collection of Councilman Joel Wachs, Los Angeles.
Photo courtesy of Margo Leavin Gallery.
Credit: Douglas M. Parker Studio.

Esto No Es Para Ser Visto, 1968,
acrílico y fotoemulsión sobre tela, 147 x 112,5 cm.
Colección del Consejero Joel Wachs, Los Angeles.

Yvonne Rainer

Film About a Woman Who...., 1974,

still from 16 mm film.

Courtesy of the artist and

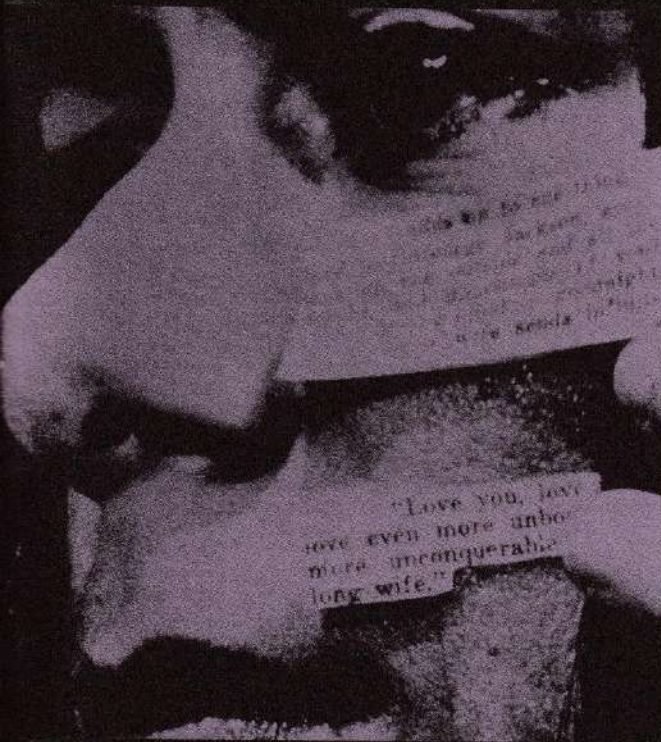
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Película Acerca de una Mujer Que..., 1974,

fotograma de una película de 16 mm.

Cortesía de la artista y

del Museo de Arte Contemporáneo, Los Ángeles.



paper; and his *Nonsites* sculpture (1969), an installation of rocks, gravel, cinders, maps, and diagrams in the Dwan Gallery, which transformed both the nature of sculpture and its context. In England the group Art and Language was intellectually critical and adversarial, whereas the American organization N.E. Thing & Co. was formed in 1966 to "produce sensitivity information, provide consultation and evaluation services, to produce, manufacture, import, buy, sell, and deal in things of all kinds." Both groups are part of the movement's attempts to confront the gap between art and life and the commercial and institutional existence of art. David Lamelas's interest in the similarity of thought in disciplines as different as philosophy, literature, psychology, and the visual arts led him to create an installation presenting information about Vietnam at three levels: the visual image, the text, and the audio. He thus brought his work into the political arena as protest against the war. (Amazingly, Lamelas is the only Latin American included in the exhibition.)

Reconsidering the Object of Art confirms that the immediate effect of Conceptual Art was to "dematerialize" art as an object and social commodity. This phenomenon was surveyed by Lucy Lippard as early as 1973. The idea of a work, she pointed out, had superseded its material expression. Language systems, photography, video, narrative, texts, action, and ephemeral states of being now emerged as media for advance art. Although Conceptualism claims Marcel Duchamp as its forebear, the term Conceptual Art crystallizes around the work of a particular group of young Turks of this period. Joseph Kosuth is represented by two pieces from 1965, *Clear Glass Leaning* and *Five Words in Blue Neon* whose titles perfectly describe them. From his *Art As Idea* series (1966-68), *Definition* (1967) shows a chair, broom, lamp, hammer, and clock, each placed next to an enlarged photostat of the object's dictionary definition and with an image or diagram of the object on its other side. When these pieces were first shown, they had an enormous impact, both nihilistic and liberating. For the opposition they were evidence that the emperor had no clothes.

The show is often in a position of documenting documents from the past as opposed to delivering the actual work of art, which gives it the archival feeling that is the flaw of Conceptual Art. The performing genius of Yvonne Rainer is shown twice removed through photographic stills from her films rather than of her performances, *Lives of Performers* (1972) and *Film About a Woman Who...* (1974). Joan Jonas's installation of her stage set for the performance of *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), with its beguiling props and the video *Organic Honey's Vertical Roll* (1972), is a dry document about this original and influential video and performance artist.

Yet certain re-created works retained all their immediacy and power. Ed Ruscha's *Chocolate Room* (1970), real chocolate silkscreened on paper hung on the walls completely covering the room, just overwhelmed the senses with its aroma, its color and texture and scale. Allen Ruppersberg's *Picture of Dorian Gray* (1974) consisted of twenty panels 72" by 72" on which he had copied by hand in Pentel the text

(Louise Lawler, Andrea Fraser, et al.) flourishes, despite its misplaced *hubris*. It is, however, precisely this crusading spirit - a self-importance undampened by complicity with the system - that makes for the work's poignance, indeed its grace. All of a sudden, the sign Haacke posted next to the historic *Shapolsky Et Al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, As Of May 1 1971* (1971) - protesting the involvement of Phillip Morris in the current exhibition - doesn't grate; it elicits a sigh. Adrian Piper's withdrawal of her pieces midway through the show, on precisely this count, likewise proclaims a new kind of politics: the politics of desperate innocence.

There is certainly cause to debate who was included in this survey and who wasn't, to discuss the rather awkward attempt to draw West Coast artists into the fold and the desire to include women while avoiding feminism. But those are details to be worked out. *Reconsidering the Object of Art* is an important exhibition on other counts: because it performs a double reconsideration, or perhaps more accurately, a revision of a reconsideration. Conceptualism has long been construed as the moment in which the idea - disembodied and purified - held sway. This exhibition shows up the historical fallacy of separating mind from body, and if that means the death-of-the-author was always already dead, so be it.

hubiese alcanzado su meta era inevitable; lo que es sorprendente es que esa imposibilidad no fuese obvia desde el comienzo. A pesar de esta ambición - y de su descalabro - hay una cierta justicia poética en la valentía del museo. Pues la valentía, al menos tal como se revela aquí, no es sino la substancia del Conceptualismo. Es decir, el Arte Conceptual no es solamente, ni es incluso primordialmente, acerca de ninguna de las cosas que tan frecuentemente se le han atribuido: la desmaterialización del objeto, la democratización de los medios, la reestructuración de la percepción por medio de la información, la reconsideración del marco y demás. Es más, su austeridad y cientificismo legendarios y su tedio cultivado son astucias. Lo que realmente está en juego es la fascinación perseverante del artista con el Yo. Aquí, pues, está el Conceptualismo, reconstruido como un monumento al ego post-Duchampiano.

"Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas", escribió Sol LeWitt en 1969. Por cierto. Pero sugiero que debería enfatizarse también su evidente narcisismo (que comienza a ser percibido como el tropo prevaeciente en el arte norteamericano de la posguerra, desde los chorroneos eyaculatorios de Jackson Pollock hasta ese otro revoltijo de cosas: los videos de Bruce Nauman y de otros, como Rosalind Krauss lo ha hecho claro; la performance *in toto*; las obras aturridas por la teoría de los ochenta; las divagaciones patéticas y autobiográficas de Sean Landers y/o Candyass; y, lógicamente, todas las obras precursoras de las políticas de la identidad).

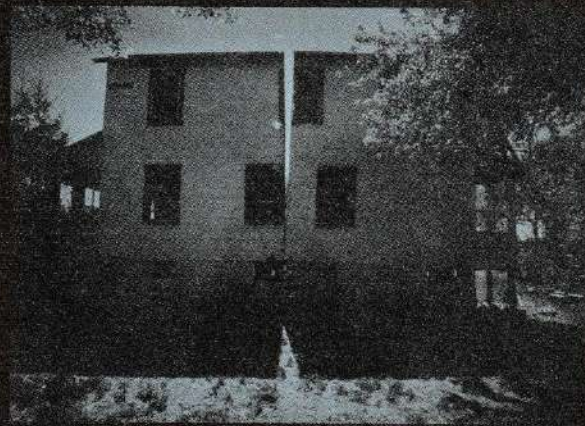
En esta exposición aprendí acerca de la dieta para adelgazar de Eleanor Antin y de todo lo que comió Christine Lozlov durante un año, de la propensión de Dennis Oppenheim por la insolación, de la adicción de Ian Wilson por chacharear, de la pasión de Tom Marioni por la cerveza, de los patrones masturbatorios de Vito Acconci, de las inseguridades de Bas Jan Ader, de las recreaciones de Richard Long y de los hábitos de lectura de Adrian Piper. Todo esto tiene sentido, ya que en ausencia del objeto del arte - o al menos de su variante familiar y fetichizada - la autorreflexión modernista se quedó sin tener sobre qué reflexionar, salvo el cuerpo y la psiquis del artista. Y allí ha permanecido lo que resta del Greenberguianismo, para bien o para mal.

Especialmente al ser visto en retrospectiva, el predominio del "Yo" en el Arte Conceptual parece extraordinario. Volver a considerar la *Pieza Telepática* de 1969 de Robert Barry que aparece en la forma del enunciado: "[Durante la exhibición intentaré transmitir telepáticamente una obra de arte...]", y las postales "Me levanté a las" de On

Kawara (enviadas entre 1968 y 1979) y los telegramas "Aún estoy vivo" (enviados a partir de 1970) es conjurar la naturaleza de diario personal que poseerían todos los documentos conceptuales. El texto límite es la obra despiadadamente confe-

Esta exhibición incluye obras hechas por artistas que fueron esenciales para el desarrollo del Conceptualismo, tales como el *Dibujo Mural #146* (1972) de Sol LeWitt, cuya concepción se articula a través de medios convencionales; la visión irónica de Dan Graham sobre el exaltado romanticismo de las propagandas en *Hogares para América* (1966-67); el *Montón de Lenguaje* (1966) de Robert Smithson, en donde el artista acumula palabras emparentadas sobre papel para gráficas; y su escultura *No-Lugar* (1969), una instalación de piedras, grava, cenizas, mapas y diagramas presentada en la galería Dwan, que transformó tanto la naturaleza de la escultura como su contenido. En Inglaterra, el grupo Art and Language fue intelectualmente crítico y controvertido, al tiempo que la organización estadounidense N.E. Thing & Co. se formó en 1966 para "producir, manufacturar, importar, comprar, vender y negociar toda clase de cosas". Ambas agrupaciones muestran los intentos que hizo el movimiento por confrontar tanto la brecha entre arte y vida como la existencia comercial e institucional del arte. El interés de David Lamelas por las afinidades de pensamiento entre disciplinas tan diferentes como la filosofía, la literatura, la psicología y las artes visuales, lo llevó a crear una instalación que informa acerca del Vietnam a tres niveles: la imagen, el texto y el sonido. De tal manera, Lamelas llevó su obra al terreno político en señal de protesta por la guerra. (Increíblemente, Lamelas es el único artista latinoamericano incluido en la muestra).

Reconsiderando el Objeto del Arte confirma que el corolario inmediato del Arte Conceptual era "desmaterializar" el arte en cuanto objeto y mercancía social. Este fenómeno fue descripto por Lucy Lippard ya en 1973. Ella señalaba entonces que la idea de una obra había llegado a sobrepasar su expresión material. Los sistemas de lenguaje, la fotografía, el video, la narrativa, los textos, las acciones y los estados efímeros del ser, habían emergido como los medios de un arte de avanzada. Aunque el Arte Conceptual reclama a Duchamp como su precursor, el término Arte Conceptual se cristalizó en torno a la obra de un grupo particular de animosos protagonistas de ese momento. Joseph Kosuth está representado por dos piezas de 1965, cuyos títulos las describen perfectamente, *Vidrio Transparente Inclinado* y *Cinco Palabras en Neón Azul*. En su obra *Definición* (1967), de la serie *El Arte como Idea como Idea* (1966-68), Kosuth expone una silla, una escoba, una lámpara, un martillo y un reloj; cada objeto está situado, por un lado, junto a una reproducción ampliada de su correspondiente definición en el diccionario, y por el otro, junto a una imagen o a un diagrama del mismo. Cuando estas piezas fueron presentadas por primera vez tuvieron un enorme impacto, de corte al mismo tiempo nihilístico y liberador. Por la oposición



Gordon Matta-Clark

Splitting (In Englewood), 1974, cibachrome photograph, 30 x 40 in.
Courtesy of Holly Solomon Gallery, New York.

Escisión (en Englewood), 1974, fotografía cibachrome, 75 x 100 cm.
Cortesía de la Galería Holly Solomon, Nueva York.

of Oscar Wilde's novel onto the canvas. To enter the space was to enter the text. Intensified with the passage of time was Eleanor Antin's sequence of photographs of herself in the nude, taken during a period when she was losing weight, entitled *Carving: a Traditional Sculpture* (1972). Gordon Matta-Clark's *Splitting* (1974) remains powerful and mysterious. The artist documents how he took a house owned by Holly Solomon in Englewood, New Jersey, and incised in it two parallel cuts one inch apart across the house and then removed this strip, thus dividing the house in two. He subsequently cut out the four corners of the second story, which were then exhibited at the Holly Solomon gallery. Next, Matta-Clark removed the foundation from under one half, causing it to tilt backward and expose the innards of the house. By contrast and in a playful mode, Giulio Paolini's *Apoteosi d'Omero* (1970-71) is a space filled with thirty-three music stands with thirty folders on them containing black and white photographs of actors dressed as historical figures, thus referring back to Ingres' painting of that title with its gathering of ancients and moderns on Mount Parnassus.

In bringing together artists as different as William Wegman and Bruce Nauman, Vito Acconci and Richard Long, John Baldessari and Gilbert and George, Maria Nordman and Blinky Palermo, Marcel Bloodthaers and Bernd and Hilla Becher, this vast survey of Conceptual Art reveals how profound and complete was the break between Modernism and Postmodernism. The works created in this decade irrevocably transformed the way we make, perceive, and think about art. All the art of the past two decades either uses and accepts or knowingly contests the premises of conceptualism. Whether it is Neo-Expressionism, Neo-Geo, Neo-Conceptualism, or appropriation, and whether the subject is AIDS, gender, the environment, or the nature of art itself, the work remains critical of its social, political, and historical contexts, self-analyzing and self-criticizing - a critical edge that remains evident in protests of varying intensity from the participating artists against one of the exhibition's sponsors, Philip Morris Companies, Inc.

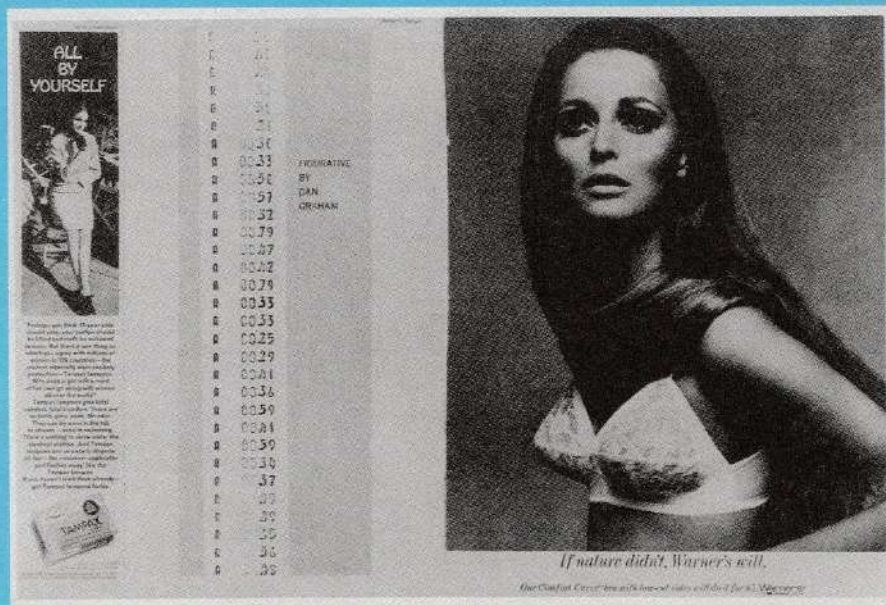
sional de Vito Acconci, que es sin duda - y sorpresivamente - el eje de esta muestra. Mientras que Joseph Kosuth ha hecho imposible que uno vea su trabajo sin pensar en la añoranza (su añoranza por ocupar su "merecido" lugar en la historia del Conceptualismo, vuelta pública en las páginas de la revista *October* y en otras partes), Acconci lo deja por el suelo. Es abrumador percibir el intenso deseo que recorre el *Proyecto sin Título para el Muelle 17 (Marzo 27 - Abril 1971)*, en el que el artista esperaba al final de un embarcadero oscuro durante cada una de las veintinueve noches que duró la obra, listo para murmurarle a quien se le aproximara un secreto acerca de sí mismo. Su añoranza - por la sumisión, la intimidad, la aceptación y el amor - evidencia la naturaleza Romántica del movimiento en su conjunto; se trata precisamente de aquello que LeWitt caracterizó como su "misticismo".

En el contexto del Romanticismo incluso Haacke vuelve a nacer, esta vez para proselitizar a favor de la valentía frente a la impotencia. La tentación, claro está, ha sido la de descartar su obra acusadora por anacrónica, pero en verdad lo es escasamente; el arte de crítica institucional que inspiró (Louise Lawler, Andrea Fraser, et. al.) florece a pesar de su *arrogancia* fuera de lugar. Sin embargo, la agudeza de la obra, en efecto su gracia, es precisamente este espíritu de cruzada: una auto-importancia impermeable a la complici-

dad con el sistema. De repente, ya no irrita el cartel que Haacke - en protesta por la participación de Philip Morris en la presente exhibición - colocó junto al histórico *Shapolsky Et Al. Las Posesiones Inmobiliarias de Manhattan, Un Sistema Social de Tiempo Real, al 1º de Mayo de 1971 (1971)*; provoca más bien un suspiro. El retiro de las obras de Adrian Piper en plena exposición, suscitado por la misma causa, igualmente proclama un nuevo tipo de política: la política de la inocencia desesperada.

Existen, ciertamente, motivos para debatir quién fue incluido en esta antología y quién no y para discutir el intento, más bien torpe, por incorporar al conjunto a los artistas de la Costa Oeste y por incluir mujeres aún cuando se evita el feminismo. Pero esos son detalles que quedan por elaborar. *Reconsiderando el Objeto del Arte* es una exposición importante por otras razones: porque lleva a cabo una doble reconsideración, o más, precisamente, la revisión de una reconsideración. El Conceptualismo ha sido interpretado como el momento en el que la idea - desencarnada y purificada - pasó a primer plano. Esta exhibición demuestra la falacia histórica que consiste en querer separar la mente del cuerpo, y si eso quiere decir que la muerte-del-autor ya estaba muerta desde siempre, que así sea.

Traducido por Carolina Ponce de León.



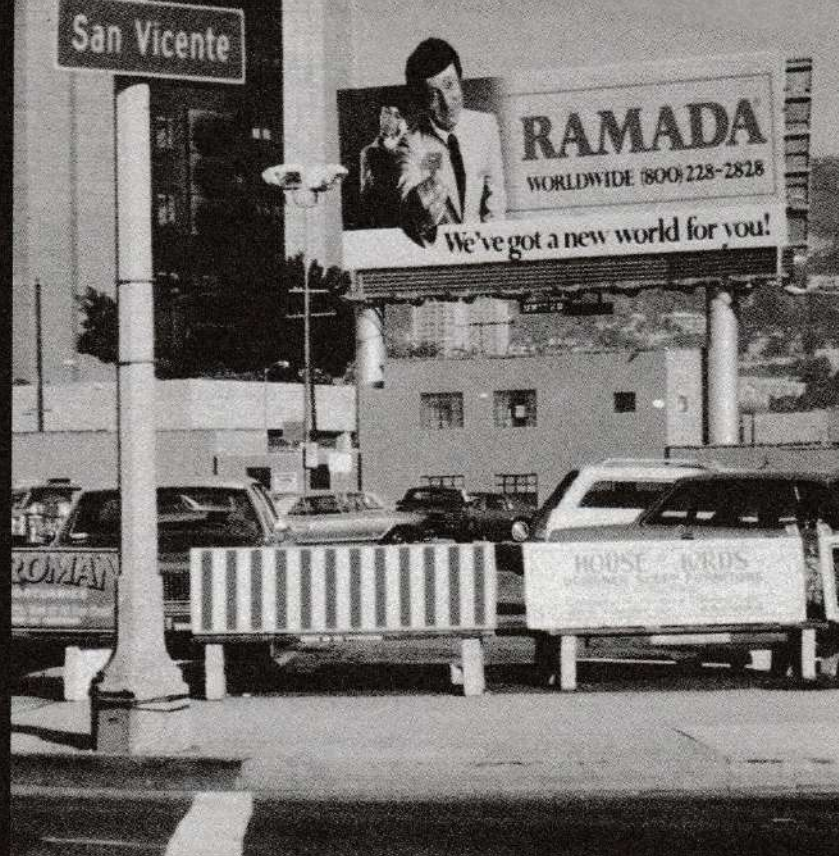
Dan Graham
Figurative, 1965, original source materials and publication documentation.
 Collection of Anton and Annick Herbert, Belgium.

Figurative, 1965, materiales documentales originales.
 Colección de Anton y Annick Herbert, Bélgica.

que encontraron dejaron en evidencia que se había tocado un punto neurálgico. Es frecuente que la exposición se encuentre en la situación de estar documentando los documentos del pasado, en lugar de presentar, de hecho, a la obra en sí. Esto le infunde a la muestra ese aire de archivo que es el defecto del Arte Conceptual. El talento performático de Yvonne Rainer es exhibido en dos ocasiones por medio de algunos fotogramas de sus películas, *Vida de los Artistas del Performance* (1972) y *Película Acerca de un Mujer Que...* (1974) y no a través de las performances mismas. La instalación que Joan Jonas realizó a partir de la escenografía de la performance de *La Telepatía Visual de la Miel Orgánica* (1972), con sus seductores andamiajes y el video *Rollo Vertical de la Miel Orgánica* (1972), es un documento pobre sobre esta artista tan original e influyente del video y la performance.

Sin embargo, ciertas obras que fueron recreadas especialmente para la muestra lograron conservar toda su vigencia y su poder. El chocolate serigrafado sobre papel que cubría íntegramente los muros de la sala de la obra *Cuarto de Chocolate* (1970), de Ed Ruscha, simplemente inundaba los sentidos con su aroma, color, textura y escala. El *Retrato de Dorian Gray* (1974), de Allen Ruppersberg, consistía en veintidós paneles de 1,80 por 1,80 m, sobre los cuales el artista había copiado, a mano y con bolígrafo, el texto de la novela de Oscar Wilde sobre la tela. Ingresar al espacio era como entrar al texto. La secuencia fotográfica de Eleanor Antin desnuda, tomada durante el período en el que ella estaba en proceso de adelgazar y titulada *Tallando: una Escultura Tradicional* (1972), resulta aún más intensa con el paso del tiempo. La obra *Escisión* (1974), de Gordon Matta-Clark, aún sigue siendo poderosa y llena de misterio. El artista documenta la forma en que tomó una casa de propiedad de Holly Solomon en Englewood, Nueva Jersey, le hizo dos cortes paralelos a dos centímetros y medio de distancia entre cada uno, y retiró luego el tajo para dividir así la casa en dos. Cortó, en seguida, las cuatro esquinas del segundo piso, las cuales fueron exhibidas en la Galería Holly Solomon. A continuación Matta-Clark quitó los cimientos de una mitad de la casa, con lo que consiguió que ésta se incline dejando expuesto el interior. En contraste, y en un tono más leve, la *Apoteosis d'Omero* (1970-71), de Giulio Paolini, consiste en un espacio atestado con treinta y tres atriles de música sobre los cuales descansan treinta y tres carpetas negras que contienen fotografías en blanco y negro de actores vestidos en trajes históricos, con lo que se establece una referencia a la pintura de Ingres que lleva el mismo título, en la que se muestra la reunión de antiguos y modernos en el Monte Parnasos.

En la confluencia de artistas tan diferentes como



Daniel Buren

The Bus Benches, 1970-82,

site specific installation.

Courtesy of The Museum of

Contemporary Art, Los Angeles.

122 > 123

Los Bancos de Autobús, 1970-82,

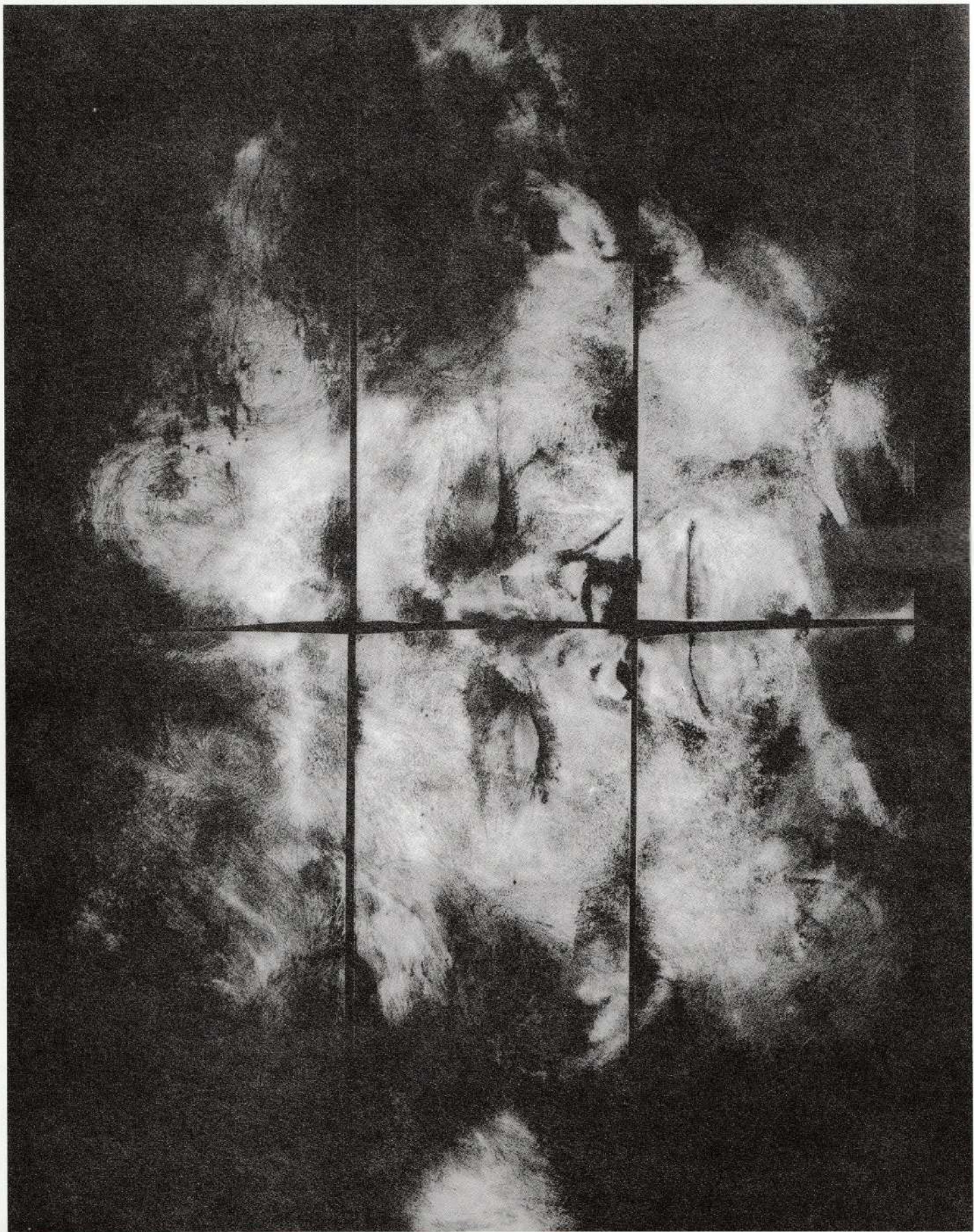
instalación site-specific.

Cortesía del Museo de Arte

Contemporáneo, Los Angeles.

William Wegman y Bruce Nauman, Vito Acconci y Richard Long, John Baldessari y Gilbert y George, Maria Nordman y Blinky Palermo, Marcel Broodthaers y Bernd y Hilla Becker, esta gran revisión del Arte Conceptual revela cómo fue de profunda y total la escisión entre el Modernismo y el Posmodernismo. Las obras creadas en esa década transformaron irrevocablemente tanto el modo en el que se hace el arte como la manera en que se lo percibe y se lo piensa. Todo el arte producido en las últimas dos décadas utiliza y acepta, o confronta conscientemente, las premisas del Conceptualismo. Aunque se trate del Neo-expresionismo, del Neo-Geo, del Neo-conceptualismo, de la apropiación, o si el tema de los trabajos es el SIDA, el género sexual, el medio ambiente o la naturaleza misma del arte, la obra sigue siendo crítica de sus contextos sociales, políticos e históricos, autoanalítica y autocrítica - un aspecto que continúa siendo evidente en las protestas de diversas intensidades que varios de los artistas participantes llevaron a cabo en contra de uno de los patrocinadores de la exhibición, la multinacional Philip Morris.

Traducido por Carolina Ponce de León.



Mad to be Saved

Beat Culture and the New America: 1950-1965
Whitney Museum of American Art, New York

Locos por Salvarse

La Cultura Beat y la Nueva América: 1950-1965
Museo Whitney de Arte Norteamericano, Nueva York

DANIEL PINCHBECK

A recent TV commercial for, I think, Lexus, features a shiny new car rolling through an American landscape, with a handsome middle-aged couple inside.

In voice-over, an unctuous male voice declaims the most famous lines from Kerouac's *On the Road*: "...the only ones for me are the mad ones, mad to live, mad to love, mad to be saved, desiring everything at the same moment..." the seemingly senseless juxtaposition - Kerouac's yearning for raw experience versus the car's cushiony comfort - gives the ad a certain robotic, yet hypnotic, power.

Of course, the Beats were already co-opted by the mass consumer society a long time ago. The exhibit at the Whitney, *Beat Culture and the New America: 1950-1965*, revels in the well-known irony of the Beat aesthetic's instant repackaging as lifestyle and media-spectacle. The museum has enclosed an old *Life* magazine depicting a "typical Beatnik pad" and the lurid paperback covers of quickie exploitative books inside glass vitrines. The gift section downstairs features an array of pseudo-Beat ephemera: salt and pepper shakers shaped like bongo drums, and the like.

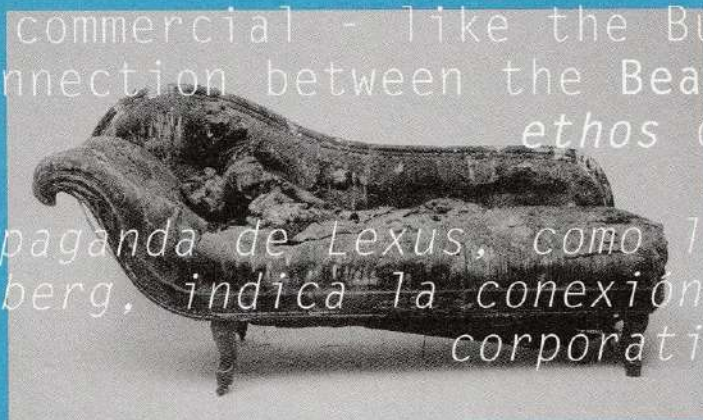
These items - and the various photographs of the beat figures clowning around, reading, drinking, arriving at and escaping from parties - had far more poignancy than most of the paintings, collages, and sculptures on exhibit. The show tries to make a case for a group of West Coast artists - Jay DeFeo, Wally Hendricks, Bruce Conner, among them - and while it is always nice to see unfamiliar or somewhat forgotten artists given their due on the Whitney walls, none of this work particularly thrilled me. Much of it - like Conner's assemblages, or DeFeo's *The Rose* - seems slightly forced, or late, or overstuffed. It didn't match the up-tempo spontaneity of the Beat writers as well as other concurrent cultural forms like bebop or Abstract Expressionism. A few Abstract Expressionist

Una reciente propaganda de televisión, de Lexus, según creo, muestra un automóvil nuevo y brillante rodando por un paisaje norteamericano, con una bella pareja de mediana edad adentro. Una untuosa voz masculina, en off, declama las líneas más famosas de la novela de Kerouac *En el Camino*: "... los únicos que tienen valor para mí son los locos, locos por vivir, locos por amar, locos por salvarse, deseando todo al mismo tiempo..." La yuxtaposición aparentemente sin sentido (de las ansias de Kerouac de una experiencia en estado bruto y el confort acolchonado del automóvil) le da a la propaganda un poder algo mecánico, pero hipnótico. Ciertamente, los *Beats* fueron asimilados por la sociedad de consumo hace ya tiempo. La exposición en el Museo Whitney, *La Cultura Beat y la Nueva América: 1950-1965*, se regodea con la bien conocida ironía de la promoción, hoy en día, de la estética *Beat* como estilo de vida y espectáculo para los medios de comunicación de masas. El museo ha incluido en la exhibición un viejo número de la revista *Life* que muestra un "típico muchacho *Beatnik*" y las sombrías cubiertas de libros de consumo rápido, puestas dentro de vitrinas de cristal. La tienda de presentes, en la planta baja, exhibe una serie de bagatelas pseudo-*Beat*, del tipo de un salero y pimentero con la forma de un bongó.

Estas cosas - y las fotografías de las figuras *Beat* haciendo de payasos, leyendo, bebiendo, llegando y escapándose de fiestas - son para mí mucho más conmovedoras que la mayoría de las pinturas, collages y esculturas de la exposición. La muestra trata de promover a un grupo de artistas de la Costa Oeste (Jay DeFeo, Wally Hendricks y Bruce Conner entre ellos), y aunque es siempre lindo ver que artistas que no son familiares o han sido algo olvidados son reconocidos exhibiéndolos en las paredes del Whitney, ninguno de sus trabajos me afectó particularmente. Gran parte de los mismos (como los *assemblages* de Bruce Conner, o *La Rosa*, de DeFeo) parecen un poco forzados, o tardíos, o exageradamente elaborados. No consiguen seguirle el ritmo a la espontaneidad sincopada de los escritores *Beat* tan bien como lo hicieron otras formas culturales que les fueron contemporáneas, como el *bebop* o el expresionismo abstracto. Unas pocas obras expresionistas abstractas de Franz Kline y de otros han sido incluidas también en la muestra, en un gesto que parece innecesariamente pedante, junto con trabajos de los escritores *Beat* mismos, que poseen, en su mayor parte, una dulce cualidad de arte de aficionado. Los *collages* hechos por William Burroughs con Brion Gysin son mucho menos interesantes que la mejor escritura de Burroughs, y las fotografías de

The car commercial - like the Burroughs Nike a the connection between the Beat quest for per ethos of profit maxim

La propaganda de Lexus, como los anuncios de Ginsberg, indica la conexión entre la búsqueda corporativo de la maxim



Bruce Conner

Couch, 1963, cloth-covered couch with wood frame, figure, cloth and paint. 32 x 70 3/4 x 27 in.
Courtesy of the Whitney Museum of American Art.

Diván, 1963, diván cubierto de tela con marco de madera, figura, tela y pintura, 80 x 177 x 67,5 cm.
Cortesía del Museo Whitney de Arte Norteamericano.

works by Franz Kline and others are also included in the show, in a gesture that seems unnecessarily pedantic. Then there is the artwork of the Beat writers themselves, which for the most part has a sweet, amateurish quality. William Burroughs' collaged collaborations with Brion Gysin are far less interesting than Burroughs' best written work; and Harry Smith's pictures pale beside the kaleidoscopic richness of his alchemically-charged films. By far the most fascinating "work" in the show is the precious *On the Road* scroll, densely single-spaced and tracing-paper thin, with Kerouac's editorial marks pencilled over it. Kerouac typed out the book on one continuous roll of teletype paper during a three-week amphetamine binge in 1951, and then was unable to find a publisher for it for the next six years. The scroll, better than any other object, demonstrates the Beat ideal of literary creation as spontaneous performance, ecstatic improvisation, and mystical release. It already has the look of some ancient tribal artifact.

The photographs point out another major strength of the Beat movement: their sense of community. From the late 1940s to the late 50s, when their work was largely ignored by the mainstream, the Beats were sustained above all by their mutual circle of friendship. They were each other's readers, editors, publicists, critics, and sometimes lovers. The best of the Beat literary work imparts this joyful communal spirit, as well as something else - a crucial yet hard-to-define quality that could be called "a sense of life," an energetic mixture of the spiritual, the playful, and the carnal. The Beats' communal

Harry Smith empalidecen junto a la caleidoscópica riqueza de sus filmes alquímicos.

La "obra" más fascinante en la muestra es, lejos, el precioso rollo de papel de *En el Camino*, escrito densamente a un espacio en papel delgado, con las marcas editoriales de Kerouac trazadas con lápiz. Kerouac tipeó el libro en un rollo continuo de papel de teletipo en 1951, durante un viaje de anfetaminas de tres semanas, y no consiguió encontrar un editor para el texto en los seis años siguientes. Ese rollo de papel demuestra, mejor que ningún otro objeto en la exhibición, el ideal *Beat* de la creación literaria como ejecución espontánea, improvisación extática, y liberación mística. Y tiene ya el aspecto de un antiguo artefacto tribal.

Las fotografías apuntan a otra de las virtudes del movimiento *Beat*: su sentido de la comunidad. Desde los últimos años de la década del cuarenta hasta fines de los cincuenta, durante el período en el que sus trabajos eran ignorado casi completamente por las tendencias dominantes, los *Beats* fueron sustentados sobre todo por su círculo mutuo de amistades. Cada uno era lector, editor, publicista, crítico, y a veces amante de los otros. Lo mejor de la literatura *Beat* comunica este feliz espíritu comunitario, y algo más, una cualidad crucial e indefinible que podría llamarse un "sentido de la vida", una enérgica mezcla de lo espiritual, lo juguetón y lo carnal. El espíritu comunitario de los *Beats*, su gusto por la experimentación, y la urgencia bruta de su tentativa de explorar modos de vida, son cualidades que me parecen ausentes de la escena artística y literaria actual. Pero al decir esto podría acusárseme de prejuicioso, ya que tengo mi propia relación personal con la historia *Beat*: mi madre estuvo involucrada con Kerouac por un tiempo al final de los cincuenta, y más tarde escribió un libro de memorias, *Personajes Menores*, sobre su experiencia de esa época (ella aparece en la exposición en una de la fotografías de la escena neoyorquina tomadas por Fred McDarraugh). El párrafo que ella compuso para el anuario de mi escuela secundaria incluía una parte del fragmento que Lexus escogió para su anuncio.

spirit, their zest for experimentation, and the crude urgency of their quest to explore how life should be lived are all qualities that seem to me to be missing from the current art and literary scene. But then I could be biased: I have my own personal relationship to Beat history - my mother was involved with Kerouac for a while in the late '50s and eventually wrote a memoir, *Minor Characters*, about her experience of that time (she turns up in the exhibition in one of Fred McDarraugh's photos of the New York scene). The advertisement she took out in my high school yearbook featured a part of the same quote that Lexus chose for their commercial.

What irked me about that car commercial, the more I thought about it, was not the unfair cannibalization of the Beats by corporate capitalism, but the fitness of this appropriation. My mother wrote in her book that, decades later, watching the Robert Frank film *Pull My Daisy*, she understood the Beats were pursuing "the right to remain children." As outcasts from the conformist middle class culture of the time, the Beats challenged the *status quo*, which is why the mainstream media quickly and fearfully reduced them to caricatures and jokes. Yet their rejection of mainstream values led many of them to champion irresponsible lifestyles - Gregory Corso, for instance, sired five children by four different women, and like some ragged Doestoevskian scoundrel didn't hang around to raise any of them. The Beats' constant, irreverent pursuit of kicks had its boring, soulless side, and they inspired in their wake the next generation of amoral rock star antics and me-decade greed. The car commercial - like the Burroughs Nike ads, the Kerouac and Ginsberg Gap ads - suggests the connection between the Beat quest for personal satiation at all cost and the corporate *ethos* of profit maximalization at all cost. It will be up to another generation to find a way to enmesh personal liberation with moral values - although in many ways Allen Ginsberg provides a model. Through the years, Ginsberg has remained remarkably faithful to his original vision of community, keeping in touch and looking after many of the group's far-flung members while pursuing his own poetic, political, and spiritual ideals.

It would have been interesting if the Whitney could have found a way to interrogate the living contradictions of the Beat movement, but they did not. Without uncovering some crucial issue or dialectic to explore, the exhibit ends up seeming somewhat static and academic. Part of the problem, of course, is that the Beats were primarily a literary movement - a read-through of the *Beat Portable Anthology*, edited by Ann Charters, gives a much better sense of the movement's strengths and weaknesses than this peculiarly embalmed show.

Lo que me incomodó de esa propaganda de automóviles, cuanto más pienso en el asunto, no fue la deshonesto canibalización de los Beats por parte del capitalismo corporativo, sino la justeza de esa apropiación. Mi madre escribió en su libro que, décadas más tarde, mirando el filme de Robert Frank, *Pull My Daisy*, comprendió que los Beats estaban reclamando "el derecho de seguir siendo niños". Como proscriptos que eran de la cultura de clase media de su época, los Beats desafiaron el *status quo*, y esa es la razón por la cual los medios de comunicación rápida y atemorizadamente los redujeron a caricaturas y chistes. No obstante, su rechazo de los valores dominantes llevó a muchos de ellos a profesar estilos de vida irresponsables. Gregory Corso, por ejemplo, tuvo cinco hijos de cuatro mujeres diferentes, y, como si fuera una especie de vagabundo dostoevskiano en harapos, no se quedó a criar a ninguno. La constante e irreverente búsqueda de estímulos característica de los Beats tenía su lado aburrido y sin alma, y ellos terminaron sirviendo de inspiración a toda una generación de estrellas de rock amorales y ambiciosas. La propaganda de Lexus, como los anuncios de Nike con Burroughs o los de Gap con Kerouac y Ginsberg, indica la conexión entre la búsqueda Beat de la sociedad personal y el *ethos* corporativo de la maximización de las ganancias cueste lo que cueste, no importa qué daños se le hagan al paisaje o a los trabajadores básicamente esclavizados del tercer mundo. Será una tarea de otra generación la de combinar la liberación personal con valores morales, aunque de varias maneras Allen Ginsberg aporte un modelo para ello. A lo largo de los años, Ginsberg ha permanecido notablemente fiel a su visión original de una comunidad, manteniéndose en contacto y aún cuidando a varios de los miembros del grupo menos próximos, mientras persistía en sus ideales poéticos, políticos y espirituales.

Hubiera sido interesante que el Whitney encontrara alguna manera de interrogar las contradicciones vivas del movimiento Beat, pero no lo hizo. Sin conseguir descubrir algún tópico crucial o alguna dialéctica por explorar, la exposición termina pareciendo algo estática y académica. Parte del problema, por supuesto, consiste en que los Beats constituían un movimiento principalmente literario. Una leída a la *Antología Beat Portátil*, editada por Ann Charters, da una noción mucho mejor de las virtudes y flaquezas del movimiento que esta exposición peculiarmente rígida.

Traducido por Reinaldo Laddaga.

YISHAI JUSIDMAN

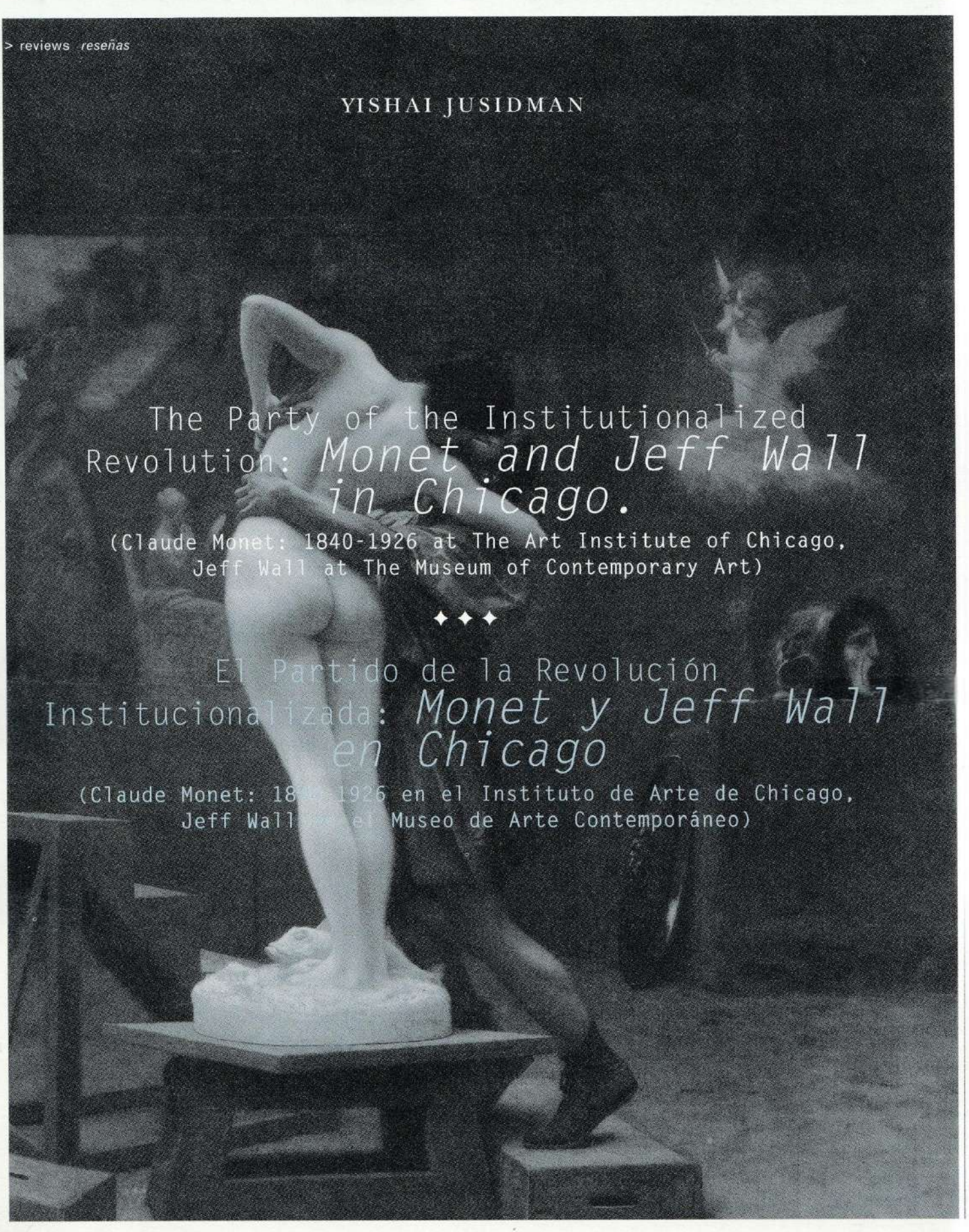
The Party of the Institutionalized
Revolution: *Monet and Jeff Wall*
in Chicago.

(Claude Monet: 1840-1926 at The Art Institute of Chicago,
Jeff Wall at The Museum of Contemporary Art)



El Partido de la Revolución
Institucionalizada: *Monet y Jeff Wall*
en Chicago

(Claude Monet: 1840-1926 en el Instituto de Arte de Chicago,
Jeff Wall en el Museo de Arte Contemporáneo)





at Wallis The Giant in
Pygmalion de Gerome

The whole history of modern art runs between Claude Monet and Jeff Wall. The happy coincidence in Chicago this summer of shows of these artists - the Avant-garde's Abraham and its Jeremiah - underscored the ways through which each exploits his framework in order to subjugate his audience's expectation, thus accentuating the cosmetics in which, from beginning to end, vanguard artists have often made themselves up in order to give off the aroma of "contemporary-ness" so irresistible to our artworld.

The closest thing to an agreement among the disparate embodiments of avant-gardism is the disdain for the Paris Salons of the mid-19th Century, a disposition Wall and Monet utilize to their advantage. So determinant is our abhorrence for the Salon that artworks are read, judged, admired or condemned by us in terms of a Before the Salon/After the Salon schism: practices we tolerate before the Salon (e.g. mythological or religious subjects) are no longer endured afterwards. Still, the upholders of the Academy saw their disagreement with the moderns largely as a matter of packaging: the complaints against the proto-modernists who managed to show in the Salon in the 1860s and '70s had to do mostly with their pictures' lack of "finish", which was read as either the forgivable expression of youthful vitality, or as outright ineptness. Indeed, the young Monet's early Salon paintings such as *Le Pave de Chailly* (1864) and *Camille* (1865) elicited a balance between these two readings. But, with Manet very much in mind, Monet was anxious to showing himself as a brilliant and fittingly controversial talent. "To cause a stir" was to become the avant-garde's motto, but upstart artists within the Salon, too, needed to device means by which to draw attention to their work among hundreds of paintings. The problem for the more temperamental of them was, of course, getting a potentially controversial work past the selection jury. Monet's dependence on Manet's example hinted to the scale of his aspirations, yet it proved disastrous. Although the youthful *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1865), a large and rather banal take on Manet's own *Déjeuner*, was never completed, Monet submitted to the Salon of 1866 his *Femmes au Jardin* - a weirdly composed tableau that nearly managed to resolve his *Déjeuner's* shortcomings, almost evoking a slippery narrative of the sort Manet enjoyed (almost, because up to this day is hard to know for sure what this painting is about.) But failing to mimic Manet's balancing act at the edge of what could pass as barely acceptable for this public, *Femmes au Jardin* was duly rejected from the Salon, prevented from causing the stir its author aimed at. Monet eventually made a few paintings expressly calculated to get into the 1880 Salon, one of which was accepted, at a time he felt he needed to cement his reputation as a serious and mature artist.

By the 1870s and well into the '80s a modest market was opening up for anti-establishment art, supported by the likes of Zola for its "sincerity" - the *réfusés* became the *indépendents*. After breaking with the Salon, Monet's increasingly experimental output proportionately asserted his autonomy. The inconsonance of these decades' landscapes has been sold to more modern-minded audiences as the natural product of the spontaneous stroke of raw and unprejudiced genius. However, insofar Monet as was known to destroy many paintings of his which didn't live up to his expectations, one wonders why didn't his well ruminated filtering do away with the many flops the Art Institute proudly displayed in public for the first time. Perhaps his aesthetic vision was too radical even for his own aesthetic judgment, perhaps he had to spawn paintings en masse when he was financially pressed. But perhaps what we would expect him to have done away with was what he actually kept, and vice versa. My point is that Monet's pictorial decisions in his *plein air* landscapes of this period were to an extent of a reactive sort - such as to show his viewers the very opposite of what they were accustomed to in a finished picture, and his "failed" paintings did this best: besides his trademark color treatment, Monet was thoughtful enough to make them look as if they were painted damn fast, avoiding visual and narrative centers of attention, ignoring perspective by choosing views that do not contain deepening orthogonals, and shunning compositional dynamics so that the images remain unbalanced but also static. It is thus likely that Monet's failed pictures were expressly aimed at being utterly unarresting, as they indeed are.

130 < 131

The genuine avant-garde is often said to have run its course in the trenches of World War I. Nonetheless, its spirit still roams, fueling our artworld's every aspect, from education to the market. But the later breeds of vanguardists share less a manifesto than simply a taste-shaping attitude; that of sympathizing in principle - given the discredited standing of truth and beauty as aesthetic ends - with whatever practices can be taken at the time as expressions of contemporaneity and progress, and thus believed as being ultimately relevant. Jeff Wall has proven most efficient at convincing us that his work is

such. His signature light-boxes are paradigms of contemporary chic: they are original, spectacular, elegant, technologically up-to-date, and - also in Manet's spirit - address the grand subjects of the day: modern politics, predatory social relations, commerce, existential alienation, the environment's alteration, suburbia. And keeping in with avant-garde protocol, controversy could not have been overlooked: with all of this vanguardist soul Wall claims "to make pictures in the traditional way...although...with an effect opposite to that of technical/traditional pictures...a specific opposite to painting." Attuned to post-modern etiquette, Wall wants to avoid the mystified patina of the hand-made painting, but at the same time he wants to "recuperate the great art of the museums." Wall's controversial turn consists in embracing the trope most revered by the Salon's academicians and likewise despised by the early modernists: allegory. His depictions allegorize the pathos of contemporary life through the same narrative devices by which the fairy tales of Salon pictures allegorized the ideals of bourgeois morality. The formulation and decoding of Salon allegories required competence in classical and biblical texts: artistic excellence was taken both as a function of the painter's technical skills and of his erudition. Much the same can be said of the contemporary school of critical art Wall so well exemplifies, with the proviso that "technical skill" is no longer associated with the deft hand but allegiance to conceptual-art's production values, and that the now favored texts are by such Continental authors as the many who are expectedly alluded to in Wall's catalogue for this show: Adorno, Lacan, Todorov, Huizinga, Meyerhold, Bakhtin, Blanchot, Shklovsky, and, of course, Benjamin. If anything, Wall proves the inadequacy of the clichéd notion that avant-gardism is essentially opposed to the Salon's academism: the avant-garde has become our Academy, and the bombastic exhibitions of our day are but occasions to join in the party of the institutionalized revolution.

But there are powerful reasons why Manet, for one, was so keen on dismantling the hypocritical allegories that so delighted his milieu, and why Monet turned away from them altogether: allegory substitutes aesthetic presentation for rhetorical complicity. In allegory, meaning is deferred and veiled; it cannot be deduced from experiencing the artwork. And since audiences are left to being told what it means, implied contradictions in the context of representation are accommodated. Manet's pictures affronted the sanctimony of the art establishment of his time, while Wall's polished visuals play to the tune of our over-groomed

avant-gardist taste and his critical rhetoric sustains the moralistic pedestal on which our artworld self-righteously places itself.

Not that Wall and his peers aren't aware of the uneasy position of "critical art": perpetrating a practice that sustains our less than virtuous artworld and its market, which are in turn just as thoroughly dependent on the order that is being criticized, namely, late capitalism. Leaning on fashionable critical theory, Jean-François Chevrier argues with typical cryptic flare in his catalogue essay that "a rhetoric of ambiguity" - derived from "doing a thing and its contrary at the same time" - adds up to a "critical effect." While surely this would imply all kinds of inconsistencies in the extra-rhetorical world (the existence of which has anyway been contested by the criticalist), the sense of "effect" here is left opportunistically undefined, since "effect" can stand as much for the concrete casual outcome of an action (the ideal of "engaged" art) as for something designed to produce a desired impression (a mere pose). In this sense Jeff Wall is, as Monet also was to an extent, an avant-garde impressionist.

Sexagenarian, Monet outgrew his infatuation with polemics. Distancing himself from younger generations of avant-gardists, he retired to his idyllic estate at Giverny where he allowed himself to paint in a way that up to this day seems to stand outside the track of the history of art. His paintings became conservative by their own standards, that is, unconcerned with the progress of the world. The Art Institute gathered nearly twenty paintings from the first group of *Nymphéas*, a series of 48 nearly square pieces worked over a period of seven years and first exhibited in 1909. Seen together in one room, these canvases' electrifyingly vibrant reflections on Monet's lily-ponds still clash into our space, refusing to remain just pictures in the distance, short-circuiting polarities (medium/color, subject/style, flatness/depth, image/meaning) which - by separating the physical from the perceptual - make paintings tame and inanimate. Perhaps in a hundred years historians and critics will look at Wall's *The Giant* (1995) in order to interpret the institutionalized art of the late twentieth century, just as we look at Gérôme's *Pygmalion* in order to understand the Salon. But surely there will remain those who will rather have their Pygmalsions, their artworks-come-alive, in the flesh, or for that matter in *the paint*. And for them, there will still be the *Nymphéas*.

El Partido de la Revolución Institucionalizada: Monet y Jeff Wall en Chicago

Toda la historia del arte moderno transcurre entre Claude Monet y Jeff Wall. La feliz coincidencia de que este verano se hayan realizado en Chicago exposiciones de ambos artistas - el Abraham de la vanguardia y su Jeremías - incita a pensar acerca de las diversas maneras a través de las cuales cada uno de ellos saca partido de su marco de referencia para subyugar las expectativas de sus audiencias, y ha hecho más visible la cosmética que con frecuencia los artistas de vanguardia, desde el principio al fin, se han aplicado frecuentemente a sí mismos con el objeto de emanar ese aroma de *contemporaneidad* que nuestro ambiente artístico encuentra tan irresistible.

Lo más cercano a un acuerdo entre las diversas encarnaciones del vanguardismo es el desprecio por el Salón parisino de mediados del siglo XIX, disposición de la cual Wall y Monet sacan ventaja. Tan determinante es nuestro aborrecimiento del Salón que leemos, juzgamos, admiramos o condenamos a las obras de arte en términos de un antes y un después del Salón: ciertas prácticas que toleramos antes del Salón (por ejemplo, los temas mitológicos o religiosos), no las soportamos ya más tarde. Y no obstante, para los academicistas del siglo XIX, la naturaleza de su desacuerdo con los modernos era sobre todo un problema de presentación: las quejas contra los proto-modernistas que consiguieron exponer en el Salón en las décadas de 1860 y 1870 tenían que ver más que nada con la falta de "acabado" de sus pinturas, que algunos leían como la disculpable expresión de una juvenil vitalidad, y otros como mera ineptitud. De hecho, las primeras pinturas de Salón del joven Monet, como *Le Pavé de Chailly* (1864) y *Camille* (1865) consiguieron un equilibrio entre las dos lecturas. Pero, teniendo en mente a Manet, Monet estaba ansioso por presentarse a sí mismo como un talento brillante y apropiadamente controvertido. "Provocar un escándalo" se convertiría en el lema de la vanguardia, pero también los artistas emergentes que participaban en el Salón precisaban descubrir maneras de llamar la atención sobre sus obras, en medio de cientos de pinturas. El problema principal para los más temperamentales era, por supuesto, conseguir que una obra potencialmente controvertida sorteara el obstáculo del jurado de selección. La dependencia de Monet respecto a Manet nos da una medida de sus aspiraciones, pero acabó revelándose desastrosa. Pese

a que el juvenil *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1865), una versión grande y más bien banal del *Déjeuner* de Manet, nunca fue terminado, Monet propuso sus *Femmes au Jardin* al jurado del Salón de 1866; la pintura, de composición extraña, trataba de resolver de algún modo las fallas de su *Déjeuner*, evocando casi el tipo de narración elusiva que le gustaba a Manet (digo "casi", pues hasta el día de hoy ha sido difícil saber de qué trata esta pintura). Pero, al fracasar en la imitación del acto de equilibrismo de Manet, quien conseguía mantenerse justamente en el filo de lo que podía pasar como apenas aceptable para aquel público, *Femmes au Jardin* fue ásperamente rechazado por el Salón, y el escándalo que su autor pretendía provocar no se produjo. (Eventualmente Monet produciría unas pocas pinturas expresamente calculadas para ingresar en el Salón de 1880, en un momento en que sentía que necesitaba cimentar su reputación como artista serio y maduro.)

En las décadas de 1870 y 1880, un modesto mercado se abría para el arte contrario al *establishment*, apoyado en virtud de su "sinceridad" por los partidarios de Zola: los *refusés* se convirtieron en los *independents*. Después de romper con el Salón, la producción crecientemente experimental de Monet afirmó su autonomía. La falta de consonancia de los paisajes de esta década ha sido presentada a audiencias de mentalidad más moderna como el producto natural de la pincelada del genio en bruto y sin prejuicios. Sin embargo, considerando que sabemos que Monet destruyó muchas pinturas suyas que no estaban a la altura de sus expectativas, uno se pregunta por qué su minucioso filtro dejó pasar los numerosos ensayos fracasados

Quizás en cien años los historiadores
arte institucionalizado de finales de
el Salón.



Perhaps in a hundred years historians
institutionalized art of the late twen
the Salon.

que el Art Institute orgullosamente exhibiera en público por primera vez. Quizás su visión estética fuera demasiado radical incluso para su propio juicio estético, quizás él tuviera que producir pinturas *en masse* cuando sufría presiones financieras. Pero tal vez Monet decidió conservar justamente lo que nosotros pensamos que debería haber descartado, y viceversa. Mi argumento consiste en que las decisiones pictóricas de Monet en sus paisajes *plein air* de este período fueron hasta cierto punto de tipo reactivo. Su motivación podría haber sido mostrar a sus espectadores lo opuesto de aquello que estaban acostumbrados a ver en una pintura acabada, y sus pinturas "fracasadas" conseguían hacer ésto de la mejor manera: más allá de su característico tratamiento del color, Monet fue suficientemente inteligente para hacer que parecieran pintadas extremadamente rápido, para evitar los centros de atención visuales y narrativos, para ignorar la perspectiva escogiendo vistas que no contuvieran ortogonales en profundidad, y para abstenerse de la dinámica compositiva de modo que las imágenes fueran desequilibradas pero a la vez estáticas. Es probable que las pinturas fracasadas de Monet hayan sido hechas con la intención expresa de ser completamente

críticos observarán El Gigante, de Wall, con el objeto de interpretar el siglo veinte, como nosotros observamos el Fuzballon de Gêrome para comprender



d critics will look at Wall's The Giant in order to interpret the 20th century, just as we look at Gêrome's Fuzballon in order to understand

Jeff Wall

Dead Troop Talk, 1991-92,
cibachrome transparency, fluorescent light,
aluminum display case, 90 x 164.25 in.
Courtesy Marian Goodman Gallery, New York.

Las Tropas Muertas Conversan, 1991-92,
transparencia en cibachrome, luz fluorescente,
caja de aluminio, 229 x 417 cm.
Cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York.

Page 129 Página 129

Jeff Wall

The Giant, 1992,
cibachrome transparency, fluorescent light,
aluminum display case, 19.5 x 23 x 4.75 in.
Courtesy Marian Goodman Gallery, New York.

La Giganta, 1992,
transparencia en cibachrome, luz fluorescente,
caja de aluminio, 50 x 60 x 12 cm.
Cortesía de la Galería Marian Goodman, Nueva York.

lánguidas, como de hecho lo son. Se dice que la vanguardia genuina terminó en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. No obstante, su espíritu aún está vagando, alimentando cada aspecto de nuestro mundo del arte, desde las escuelas hasta el mercado. Pero los últimos vástagos vanguardistas comparten menos un manifiesto que una actitud formadora de gustos: la de simpatizar en principio - dado el descrédito en que han caído la verdad y la belleza como finalidades estéticas - con cualquier práctica que pueda ser tomada en su momento como expresión de lo contemporáneo y lo progresista, y considerada en consecuencia como relevante. Jeff Wall ha probado ser muy eficaz en convencernos de que su trabajo pertenece a esta categoría. Sus típicas cajas luminosas son paradigmas del buen gusto contemporáneo: son originales, espectaculares, elegantes, tecnológicamente al día, y, por encima de todo (en el espíritu de Manet) abordan los grandes temas del momento: la política moderna, las relaciones sociales predatorias, el comercio, la alienación existencial, la alteración de la naturaleza, los suburbios. Y, manteniéndose en los términos del protocolo de la vanguardia, no podría haberse omitido tampoco lo con-

troversial: desde su alma vanguardista Wall proclama "... producir imágenes a la manera tradicional... aunque... con un efecto opuesto al de las imágenes técnicas/tradicionales... lo opuesto específico de la pintura". Adecuado a la etiqueta postmoderna, Wall quiere evitar la pátina mistificada de la pintura hecha a mano, pero al mismo tiempo quiere "...recuperar el gran arte de los museos". El controversial giro de Wall consiste en adoptar el tropo más reverenciado por los academicistas del Salón y más despreciado por los primeros modernistas: la alegoría. Sus representaciones *alegorizan el pathos* de la vida contemporánea con los mismos instrumentos con los cuales los cuentos de hadas del Salón *alegorizaban* los ideales de la moralidad burguesa. La formulación y decodificación de las alegorías del Salón requería competencia en los textos clásicos y bíblicos: la excelencia artística se tomaba tanto como una función de las habilidades técnicas del pintor como de su erudición. Aproximadamente lo mismo puede decirse de la escuela contemporánea de arte crítico que Wall ejemplifica tan bien, con la reserva de que la "habilidad técnica" ya no se asocia con la destreza de la mano sino con la adhesión a los valores de producción del arte concep-

tual, y que los textos favoritos son ahora los de algunos autores europeos como aquellos a los cuales, previsiblemente, se alude en el catálogo de esta exposición: Adorno, Lacan, Todorov, Huizinga, Meyerhold, Bakhtin, Blanchot, Shklovsky, y, por supuesto, Benjamin. Si algo prueba Wall, es lo inadecuado de la estereotípica noción de que el vanguardismo está contrapuesto por esencia al academicismo del Salón: la vanguardia se ha vuelto nuestra Academia, y las explosivas exposiciones de nuestros días no son sino ocasiones para unirse al partido de la revolución institucionalizada.

Pero hay poderosas razones por las cuales Manet, por ejemplo, fue tan incisivo en su desmantelamiento de las hipócritas alegorías que tanto deleitaban a su medio social, y por las cuales Monet se apartó de ellas por completo: la alegoría substituye la presentación estética por la complicidad retórica. En la alegoría el significado es diferido y velado; no puede ser deducido de la experiencia de la obra de arte. Y ya que las audiencias deben resignarse a que se les diga lo que se quiere significar, las contradicciones implicadas en el contexto de la

Sigue en la página 148

AA BRONSON

Mirror Mirror...

AA Bronson on Chrysanne Stathacos & Anne de Cybelle (Part 2)*

* Part 1 appears in Chrysanne Stathacos: "...and so beautiful", Lombard/Freid Fine Arts.

Chrysanne sat on the temple steps - steps which were of one piece with columns, interior walls, painted ceilings and the massive roof, one also with the lingam which vibrated behind her. Her companion snapped her picture. For once they had escaped the cacophonous flurry of rabid post-card sellers, dealers in cheap cottons, small stone carvings, and sandals of questionable life span. Only the hum of the lingam filled her ears.



...

During a recent sojourn in the little town of Mamallapuram (population: 9,200), just south of Madras, in the state of Tamil Nadu, perched on the sea shore, populated by a most exceptional grouping of 7th and 8th century Palavian rock temples and the most exquisite Tamil boys, Chrysanne Stathacos, traveling with a homosexual companion (whom she likened to a "Raj"), divided her time equally between excursions in search of Saivite lingams, ritual trees, and abodes of the goddess Parvati.

Mamallapuram was dominated by a shoulder of rock which contained the town within a vast amphitheater of primordial presence. Massive rocks, the size of houses, were littered along its angled crest, some hollowed into shrines, others carved into elaborate temples imitating the wooden structures of an earlier time. In the Tirumurti Temple, at the far Northern tip of this undulating mass, Chrysanne returned to view the eight-sided rock lingam: it vibrated under her touch. A relief of Parvati, Siva's wife, located immediately behind the lingam, had its yoni rubbed and blackened (by soot? by ash?) into a greasy spreading hole, a sacred but visceral object of devotion.

Chrysanne sat on the temple steps - steps which were of one piece with columns, interior walls, painted ceilings and the massive roof, one also with the lingam, which vibrated behind her. Her companion snapped her picture. For once they had escaped the cacophonous flurry of rabid post-card sellers, dealers in cheap cottons, small stone carvings, and sandals of questionable life span. Only the hum of the lingam filled her ears.

...

AA BRONSON

Espejo, Espejo...

Chrysanne Stathacos y Ana de Cibeles por AA Bronson (2 da Parte)*

* La primera parte apareció en Chrysanne Stathacos: ...y tan hermosa, Lombard/Fried Fine Arts.



Chrysanne se sentó en los escalones del templo, que junto con las columnas, paredes interiores, cielorrasos pintados y el techo imponente eran una sola pieza; que era también el lingam, vibrante detrás de ella. Su compañero tomó una instantánea. Por un momento se habían escapado del aturdimiento cacofónico provocado por los feroces vendedores de postales, los traficantes de tejidos de algodón barato, pequeñas tallas en madera, y sandalias de dudosa duración. Solamente el zumbido del lingam colmaba sus oídos.

134 > 135

1)

...

En el transcurso de una estancia reciente en el puebitito de Mamallapuram (población: 9200 habitantes), algo al sur de Madrás, en la provincia Tamil Nadú, encaramado en la costa marítima, habitado por un grupo de lo más excepcional de templos Palavianos hechos en roca del siglo séptimo y octavo y por los muchachitos Tamil más exquisitos, Chrysanne Stathacos, viajando con un acompañante homosexual (a quien ella comparaba a un "Raj"), repartió su tiempo equitativamente entre excursiones en busca de lingams Saivite, árboles rituales, y moradas de la diosa Parvati.

Mamallapuram estaba dominado por un promontorio rocoso que contenía al pueblo, y en su interior, un vasto anfiteatro de presencia primordial. Había rocas gigantescas, del tamaño de casas, esparcidas a lo largo de su cresta angulosa, algunas excavadas en santuarios, otras cinceladas como elaborados templos imitando las estructuras de madera de un tiempo pretérito. Al templo Tirumurti, en la extremidad Norte de esa masa ondulante, Chrysanne volvió para ver el lingam rocoso de ocho lados, que se estremeció al ser tocado por ella. Un relieve de Parvati, la esposa de Siva, ubicado inmediatamente detrás del lingam, tenía su yoni raspado y ennegrecido, quizás por el tizne o por la ceniza, lo que lo tornaba un dilatado agujero grasoso, un objeto de devoción sagrado, pero visceral.

Chrysanne se sentó en los escalones del templo, que junto con las columnas, las paredes interiores, los cielorrasos pintados y el techo imponente formaban parte de una sola pieza, como así también el lingam, vibrante detrás de ella. Su compañero le tomó una instantánea. Por un momento se habían escapado del aturdimiento cacofónico provocado por los feroces vendedores de postales, los traficantes de tejidos de algodón barato, pequeñas tallas en madera, y sandalias de dudosa duración. Solamente el zumbido del lingam colmaba sus oídos.

...

1)



• • •

At the Shore Temple, the most spectacular of Mamallapuram's sites, with its double Siva spires punctuating the long stretch of beach, tourists milled in confusion. Indian tourists from the North, with cellular phones and video cameras, posed pictures of their preppie families with exotic Westerners in hippie drag, or better yet, Westerners affecting the dress of the lower castes, or even Siva devotees, got up in bedraggled lunghis, bare chested, rastaed hair, garlands of marigolds around their necks, smears of red pigment and ash proudly displayed on their foreheads. Together they peered through the heavy grated doors at the remains of these three most precious shrines, two to Siva—one with a sixteen-sided black basalt lingam, the other with a shallow circular indentation in the floor, an invisible lingam in fact—and in the third a sleeping Vishnu, sleeping on the coils of the ubiquitous cobra.

So Chrysanne posed with two Indian children, at the request of their delighted father, in front of the grate to her beloved lingam, the little boy with his red baseball cap proudly sideways, the girl with her red ruffled skirt. (Indian girls of the "better" families were frequently dressed in a sort of mock-Spanish splendor, Chrysanne noted.)

• • •

After two weeks languishing in Mamallapuram, Chrysanne insisted on seeing the sights. They rented a car and driver for a three day excursion to nearby Kanchipuram, one of the seven holy cities, site of a thousand temples and ten thousand lingams, coincidentally a center for handloomed silks: the local specialty was a shimmering border of 24 karat gold thread, spun into the most intricate traceries of birds, beasts and arabesques. Together they sat cross-legged on the floor of the finest sari shop (A.S. Babusah, Silk & Lace Cloth Manufacturers). As the salesman brought out increasingly elaborate saris, the extent of their fetish began to dawn on him. Assisted by three of those quick-limbed Tamil boys, he flipped open sari after sari with a deft theatrical touch, culminating finally in a devastating wedding sari of gold and white, a rich creamy froth of miniaturized decoration covering all six meters. Chrysanne's companion was captivated. The sale was made.

• • •

3)



• • •

The Brahmin priest at the Ekambaresvara Temple, who alighted on them halfway through their circumambulation of the massive colonnade, punctuated by shrines, insisted on performing a ceremony more elaborate than most. He led our duo into the innermost shrine of his keeping (the main shrine, which featured a famous lingam of earth, was off-limits to non-Hindus) and after the usual sequence of chanting, little fires, incense, and so on, had our friends circle the altar five times, while meditating on their innermost wish. Chrysanne was astonished to find the altar flanked by two enormous gold-framed mirrors (could they possibly be Twelfth Century?), which repeated the idol of dancing Siva into infinity. She found herself in Anne de Cybelle's famous mirrored room, transported from India to France, from the Twentieth Century to the Nineteenth (or was it the Twelfth?). The video phone in front of her rang. On the miniaturized screen she saw the Brahmin priest; he was giving advice on the future: in two and a half years she must return to this place; she would find her life transformed; marriage was a strong possibility; every time she bathed she must put the red pigment on her forehead and remember her wish; the idol of the dancing Siva repeated a thousand times represented each of the 986 shrines to Siva in Kanchipuram; she had visited them all, made the most sacred circumambulation of the city; she was ready to visit the temple of the Goddess.

• • •

4)





1)

En el Templo de la Costa, el lugar mas espectacular de Mamallapuram, con sus agujas dobles de Siva puntuando la larga extensión de la playa, los turistas se arremolinaban confusamente. Turistas hindúes del Norte, con teléfonos celulares y cámaras de video, posaban para fotos con sus conservadoras familias junto a exóticos occidentales disfrazados de hippies, o mejor aún, occidentales luciendo el uniforme de las clases más bajas, o inclusive devotos de Siva, envueltos en andrajosos lunghis, de pecho hundido, pelo pegajoso, con guirnadas de caléndulas rodeándolos los cuellos y manchas de pigmento rojo y ceniza orgullosamente distribuídas en sus frentes. Juntos figoneaban, a través de las pesadas puertas enrejadas, los despojos de esos tres preciosísimos santuarios, dos de ellos dedicados a Siva - uno con un lingam basáltico de dieciséis facetas, el otro una somera muesca en el piso, un lingam invisible - y el tercero una Vishnú durmiente, adormecida en las espirales de la cobra omnipresente.



Chrysanne posó, a pedido de un padre contentísimo, con dos niños hindúes, frente a la reja de su amado lingam. El nenito con su gorrita roja de beisbol pretenciosamente ladeada, la nena con su pollerita fruncida roja (Chrysanne notó que las niñas hindúes de las "mejores" familias son frecuentemente vestidas por sus padres en una suerte de paródico esplendor hispánico).

Después de languidecer dos semanas en Mamallapuram, Chrysanne insistió en recorrer los paisajes y las vistas.

2) Alquilaron un auto con chofer para hacer una excursión de tres días a la cercana Kanchipuram, una de las siete ciudades sagradas, morada de mil templos y diez mil lingams, y, coincidentemente, un centro para el comercio de sedas hiladas a mano: la especialidad local era un reborde resplandeciente de hilo áureo de veinticuatro quilates, hilado en intrincadísimos trazados de pájaros, bestias y arabescos. Juntos se sentaron, con las piernas cruzadas, en el piso de la mejor tienda de saris (A.S. Babusah, Silk & Lace Cloth Manufacturers). Mientras el vendedor desplegaba saris cada vez más elaborados, la profundidad del fetichismo de la pareja comenzó a subyugarlo. Asistido por tres de esos desgarrados muchachitos tameses, abrió repentinamente y con diestra teatralidad un sari tras otro, culminando finalmente en un sari nupcial devastador, blanco y dorado, cubierta la totalidad de sus seis metros por una espuma cremosa de decoración miniaturizada. El compañero de Chrysanne estaba entregado. La venta era un hecho.

136 > 137

3)



El sacerdote Brahmil del templo Ekambaresvara, quien los abordó a mitad de camino durante su recorrida del gigantesco peristilo puntuado por santuarios, insistió en realizar una ceremonia más elaborada que muchas otras. Nuestro dúo fue conducido por él al recóndito santuario bajo su tutela (el acceso al santuario principal, depositario de un famoso lingam de tierra, se encontraba vedado para quienes no fueran hindúes) y luego de la usual seguidilla de cánticos, fueguillos, incienso y demás cosas, el sacerdote hizo que nuestros amigos circundaran el altar cinco veces meditando sobre sus íntimos deseos. Chrysanne estaba sorprendidísima de descubrir que el altar estaba flanqueado por dos enormes espejos enmarcados en oro, quizás del siglo doce, que repetían infinitamente al ídolo Siva danzante. Se encontró a sí misma en el famoso cuarto espejado de Ana de Cibeles, transportado de la India a Francia, del siglo veinte al diecinueve (¿o al doceavo?). El teléfono-video sonó frente a ella. En la pantalla miniaturizada vió al monje Brahmín, quien la aconsejaba sobre el futuro: debía volver a este lugar en dos años y medio; vería su vida transformada; había fuertes chances de matrimonio; cada vez que se bañara debía aplicar pigmento rojo sobre su frente y recordar su deseo; el ídolo Siva danzante repetido mil veces representaba cada uno de los novecientos altares dedicados a Siva en Kanchipuram; y como ella los había visitado todos y realizado la sagradísima recorrida de la ciudad, estaba lista para visitar el templo de la Diosa.

4)



• • •

In the 1996 *India Handbook* published by *Trade & Travel* it is stated of the Kamakshi Ammann: "There is little of interest for the non-Hindu to see." Consequently Chrysanne found a refreshing paucity of Westerners in this, her favorite of the Kanchipuram temples, dedicated to Kamakshi, the "loving-eyed" Parvati, consort of Siva. And Kamakshi looked favorably upon Chrysanne: as her companion chatted with an elderly scholar, who told him the tale of Parvati's battle with the dragon—and the remains of the dragon are buried here—Chrysanne wandered at ease around the compound, under the wishing tree tied with little rocks wrapped in cotton (each rock symbolizing a wish for a child) and tiny painted cradles (each cradle symbolizing a child born, a wish come true), around the ceremonial water tank with its carved guardians, beneath the gold-leafed multi-storied stupa which marked the inner sanctum beneath. She made friends with the keeper of the temple bookstall, who showered her with gifts: images of Parvati, also as Kali, and for her friend, a miniature lingam, images of Bhagavan Sri Ramana Mahrshi, Lord incarnate, the sage among sages, the sweet one, and the solemn advice that next he must learn Sanskrit, before he might proceed. They each bought a yantra, inscribed on a small square of copper: these were reminiscent of the paper charms available at Enchantments in the East Village, New York.

The Indian scholar introduced Chrysanne to the resident elephant, decorated with saffron and pigments, speckled with albino spots, who gratefully accepted a coin from her palm and gracefully blessed her with a tap of its trunk and a light shower on the top of her head.

• • •

Returning to the Ekambaresvara, Chrysanne made a visit to the giant mango tree which sat at the center of the temple compound, said to be two thousand years old. Each of its five branches fruits a different variety of mango.

It is surrounded by a low wall, entered through a small shrine. Here Chrysanne paid the usual obeiances, circumambulated the tree five times, and tied two small rocks in cotton amongst the many hundreds of rocks and miniature cradles which laced the branches. Her friend the Brahmin priest, who must have been psychic, she thought, appeared from his neighboring shrine to watch her performance. Do you remember me? he asked. Chrysanne avoided returning to the magical mirrored room, although it called to her loudly. The video phone could ring off its hook, she didn't care. Two and a half years, she thought. I'll walk through the looking glass in two and a half years, and maybe I'll find my way back to Anne de Cybelle, the Psychic d'Elle Arte.

• • •

1) Chrysanne Stathacos with two Indian children in front of the lingam at the Shore Temple, Mamallapuram, India. The famous sixteen-sided black basalt lingam is hidden behind the wooden grate.

Photo AA Bronson.

Chysanne Stathacos con dos niños indúes enfrente del lingam en el Templo de Shore, Mamallapuram, India. El famoso lingam de basalto negro de dieciséis lados está escondido detrás de la verja de madera.

Fotografía AA Bronson.

2) Chrysanne Stathacos with the Brahmin priest, keeper of the mirrored room at the Ekambaresvara Temple, Kanchipuram, India.

Photo AA Bronson.

Chrysanne Stathacos con el sacerdote Brahmin, guardián de la habitación de espejos en el Templo de Ekambaresvara, Xanchipuram, India.

Fotografía AA Bronson.

3) Chrysanne photographs the lingam at the Tirumurti Temple in Mamallapuram. Photo AA Bronson.

Chrysanne fotografía el lingam en el Templo de Tirumurti en Mamallapuram.

Fotografía AA Bronson.

4) The wishing tree at the Kamakshi Ammann, Kanchipuram, India. Each rock tied in cotton represents a wish for a child; each little wooden cradle represents a wish granted.

Photo Chrysanne Stathacos.

El árbol de los deseos en el Kamakshi Amman, Kanchipuram, India. Cada roca atada con algodón representa el pedido por un niño. Cada pequeña cuna de madera representa un deseo otorgado.

Fotografía Chrysanne Stathacos.

• • •

La versión de 1996 del *Libro de Mano de la India* publicado por *Trade & Travel* declara que en Kaamakshi Ammann "...no hay nada interesante para ver para los que no sean hindúes...". Chrysanne encontró, consecuentemente, una refrescante escasez de occidentales en éste, su favorito de entre los templos de Kanchipuram, dedicado a Kamashi, Parvati "el de los ojos que aman", consorte de Siva. Kamashi amparó a Chrysanne bajo su favorable tutela. Mientras su compañero discurría con un anciano erudito, que le contó la historia de la batalla de Parvati con el dragón - cuyos despojos están enterrados aquí - Chrysanne vagó aliviada por el recinto, bajo el árbol de los deseos, del que penden piedritas envueltas en algodón (cada una simboliza el pedido por un niño), y pequeñas cunitas pintadas (cada cunita simboliza un bebé que nació, un deseo realizado). Rodeó el estanque ceremonial con sus guardianes tallados, bajo el stupa de varios pisos dorado a la hoja, que demarcaba el sagrario que cobijaba en su interior. Trabajó amistad con el encargado del puesto de libros del templo, que la inundó de regalitos: imágenes de Parvati y de Kali; y para su amigo, un lingam en miniatura, imágenes de Bhaagavan Sri Ramana Mahrshi, señor encarnado, sabio entre los sabios, el dulcísimo, añadiendo el solemne consejo de que antes de continuar debería aprender el Sánscrito. Compraron un yantra cada uno, envuelto en un cuadradito de cobre. Les hacían acordar a los amuletos de papel que se podían encontrar en *Enchantment's*, un negocio del East Village neoyorquino.

El estudioso hindú le mostró a Chrysanne el elefante que vivía en el lugar, decorado con azafrán y pigmentos, que aceptó una moneda de la palma de su mano con gratitud y la bendijo graciosamente con un toquecito de su trompa y una lluevecita sobre su cabeza.

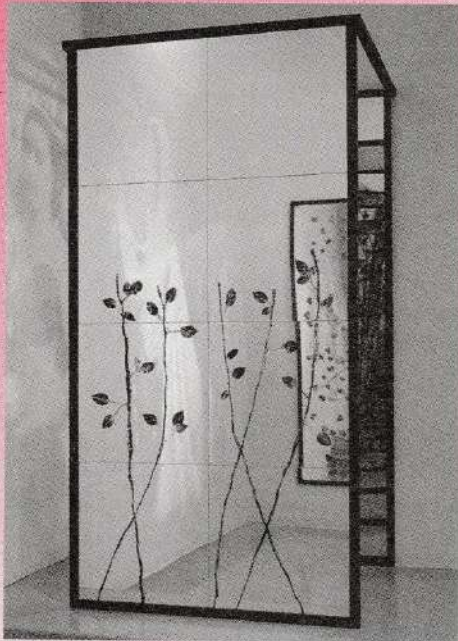
• • •

De vuelta en Ekambearesvara, Chrysanne visitó el gigantesco mango que descansa en el centro del recinto del templo, del que se dice que su antigüedad es de dos mil años. Una variedad de mango diferente es provista por cada una de sus ramas. Lo rodea un cerco bajito, y se entra por un pequeño altar. Chrysanne rindió las reverencias habituales, caminó rodeando el árbol cinco veces, y agregó dos piedritas envueltas y atadas con algodón a los cientos de otras piedritas y cunas en miniatura que adornaban sus ramas. Su amigo, el sacerdote Brahmin, que debía tener dotes psíquicas, pensó ella, se le apareció para ver su homenaje desde su vecino templo. ¿Me recuerdas?, preguntó. Chrysanne evitó un retorno al mágico cuarto espejado, pese a ser llamada a gritos. El teléfono-video podía estar sonando, que a ella no le importaba. Dos años y medio, pensó. En dos años y medio voy a atravesar el espejo, y tal vez reencuentre a Ana de Cibeles, la medium d'Elle Arte.

138 > 139

• • •

Traducido por Nicolás Guagnini.



Chrysanne Stathacos

1-900-Mirror Mirror...

November, 1995,

travelling installation at

University of the Arts, Philadelphia.

Courtesy of Lombard/Fried Fine Arts,

New York.

1-900-Mirror Mirror...

Noviembre, 1995,

una instalación itinerante de

Chrysanne Stathacos.

Universidad de las Artes, Filadelfia.

Cortesía de Lombard/Fried Fine Arts,

Nueva York.

Page 134/135 Página 134/135

Chrysanne Stathacos

1-900-Mirror Mirror...

November, 1995,

Installation with interactive videophone

in a printed mirrored infinity chamber,

at Art Metropole, Toronto.

Courtesy of Art Metropole, Toronto.

1-900-Mirror Mirror...

una instalación de Chrysanne Stathacos

con video-teléfono interactivo en una

cámara de espejos infinita impresa.

Art Metropole, Toronto, Noviembre de 1995.

Cortesía de Art Metropole, Toronto.

(Intertexto: J. L. (2))
Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman

ADRIANO PEDROSA

Tenho tido dores de cabeça terríveis. Meu cérebro (ao menos foi o que li) produz uma série de toxinas que a cada três anos, devido a um fenômeno puramente fisiológico, alcançam um nível insuportável em meu sangue desencadeando severíssimas dores de cabeça. Meu médico me diz que não há nenhuma dor como a minha. Mas não há remédio para minha dor (exceto soníferos, é claro) - como não há para dor alguma. A cada dois dias, a cada dia, duas, três ou quatro vezes por dia (embora geralmente à noite), ela vem, por três, quatro, cinco horas. Sempre no lado direito da cabeça: pode-se ver a artéria bombeando febrilmente todo meu sangue intoxicado. Além de tomar os remédios de praxe, corto cigarros, cafeína, chocolate, cítricos, compro umas ervas, tomo vários banhos quentes por dia e ao fim desligo todas as luzes do apartamento e soco minha cabeça repetidas vezes contra o travesseiro. Desconfio que um baseado pudesse de alguma forma aliviar a dor, acalmar a artéria enlouquecida. Mas temo pela possibilidade (ainda que remota) de um efeito contrário explodir enfim minha cabeça (uma antiga fantasia, já há muito incorporada ao meu imaginário).

Desta vez, entretanto, preciso escrever. Uma razão pela qual é tão difícil escrever é porque o sujeito se sente, ao escrever, tão completamente só. Deito na cama à noite, minha dor consumindo cada canto do meu corpo, e me esforço para pensar em belas coisas para escrever. Chego a compô-las repetidas vezes, frases tanto sábias quanto poéticas - em português, em inglês. Meu destino é que não posso ir ao computador e registrá-las: a luz da tela me cegaria para todo o sempre. Então luto para memorizá-las. Mas o texto é tão cheio de fina poesia e aguda análise que não permanece comigo até a manhã seguinte. Como se apenas a linguagem da mais extrema e agonizante dor pudesse suportá-lo. Na manhã seguinte, abro o computador e tudo se foi.

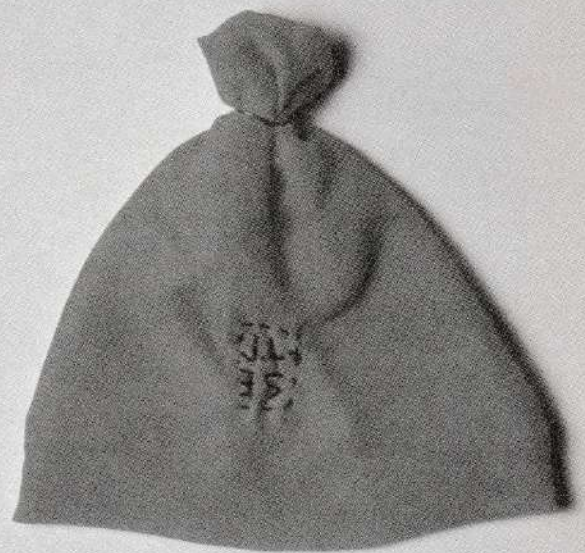
Por alguma razão, na dor, insisto em permanecer só. Não que deseje estar só (*my skin, your touch, I dreamt*), mas o que desejo está além - o objeto do desejo está sempre onde não estou. Penso num sujeito vagando pelas ruas, noite solitária após noite solitária. Seu olhar corre as ruas como se fossem páginas escritas, e cada sinal das ruas pelas quais vagueia lê: *no, no, no*. Para onde apontam os sinais? O flâneur da rejeição lê *no, no, no*. Quem escreve esses sinais? Eventualmente o sujeito retorna para casa e para cama, mas (naturalmente) não consegue dormir. Talvez por temor do objeto de seus sonhos: ninguém. À noite, então, quando tudo assume uma dimensão monstruosa e labiríntica, ele pensa em todas as iniciais de seu alfabeto, imaginando todos os nomes que poderiam ter abreviado.

A essência do sujeito solitário é introspectiva (ainda que por vezes possa disfarçá-la). É tímido, inseguro e romântico. Além de ser dado a insônias, tem alergias e toma vários comprimidos e pílulas de cores e texturas diferentes por dia. Tem horários e hábitos alimentares próprios e sua casa é organizada conforme uma racionalidade peculiar e rigorosa. Recusa-se a ver televisão e evita falar ao telefone. Tem vários livros (dos quais leu ao menos o primeiro parágrafo de cada um e admirou todas suas figuras), embora dedique-se a ler sempre os poucos mesmos. Gosta de andar de táxi e viajar só. Faz gravações e anotações diariamente, embora muitas páginas sejam propositalmente deixadas em branco. É magro, tem quase dois metros, e está na casa dos trinta anos. É vaidoso, mas não confia em espelhos. Sua cor predileta é o branco e seu número de sorte, o sete. O solitário está permanentemente aguardando algo (um objeto). Como não poderia deixar de ser, não gosta muito de ser só (talvez isso seja uma condição temporária, ele pensa consigo próprio). O solitário é inconformado.

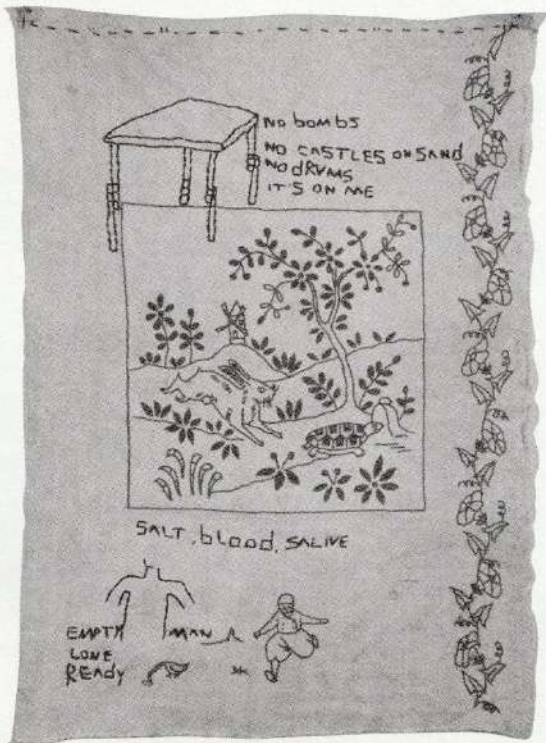
A economia da solidão é traiçoeira. Eis a estória: na solidão, o sujeito permanece naquele estado onde ainda verdadeiramente acredita e espera que encontrará um outro que irá corresponder plenamente a sua auto-imagem idealizada, e, mais ainda, que esse outro irá, por sua vez, perceber no sujeito sua própria (a do outro) auto-imagem idealizada. O amor (isto é, o verdadeiro amor) está condicionado por um modelo de espelhamento, um modelo de uma assustadora e sinistra simetria. Dois espelhos solitários que perfeita e idealmente refletem um ao outro. O solitário permanece a um



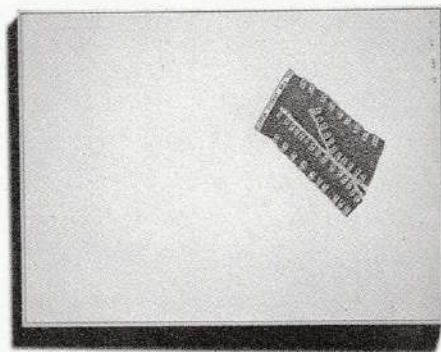
His gaze scans the streets, as if they were the written pages, and every sign on the streets, he wanders through reads no, no, no.



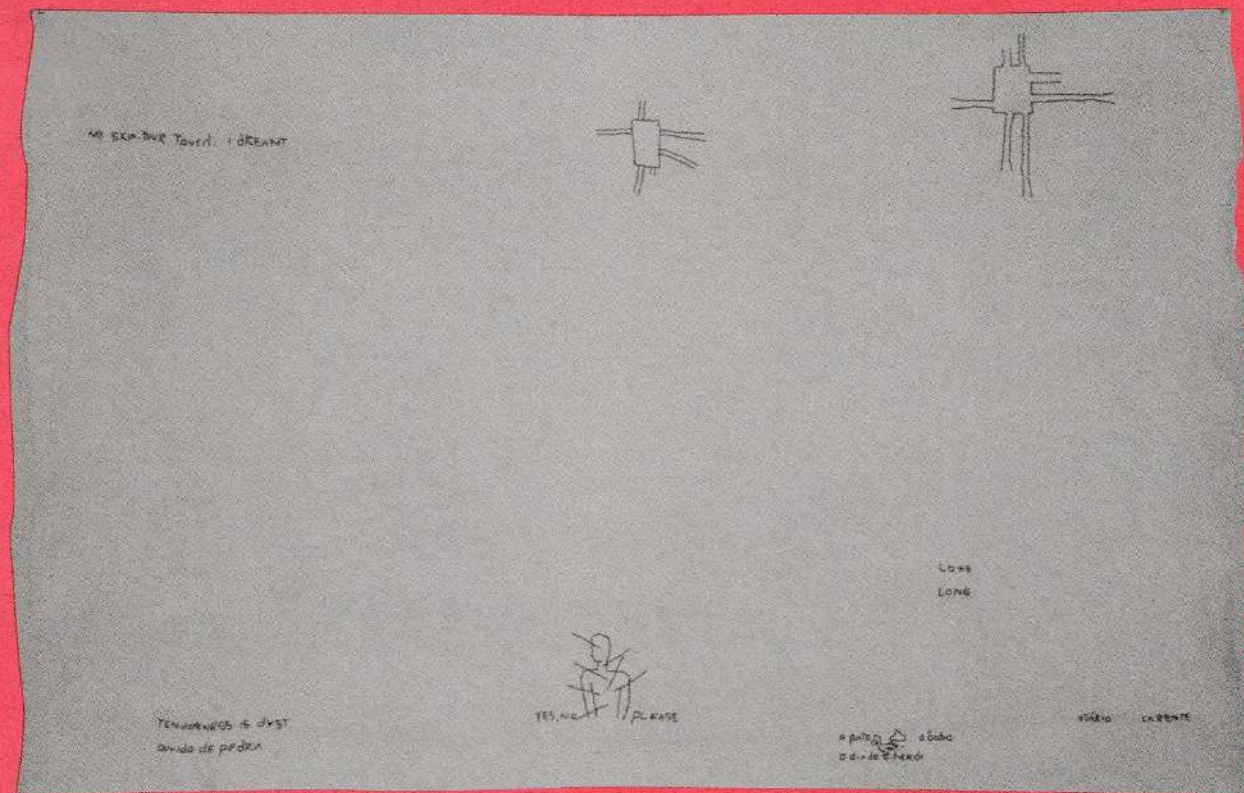
4)



5)



Não há remédio que chegue ao
sujeito solitário, ou talvez não
há a plenitude do sono.



(Intertexto: *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*) J.L. (2)

ADRIANO PEDROSA

I've been having awful headaches. My brain (or so I read) produces all these toxins which every three years, due to a purely physiological phenomenon, reach an unbearable level in my blood causing excruciatingly painful headaches. My doctor tells me there is no pain like mine. But there is no medicine for my pain (except soporifics, of course) - is there ever? Every other day, every day, two or three times a day (though usually at night), it comes, for three, four, five hours. Always on the right side of the head: you can see the vessel feverishly pumping all that intoxicated blood of mine. Besides taking regular drugs, I drop cigarettes, caffeine, chocolate, citrus fruit, buy a couple of herbs, take several hot showers a day and at last turn off all the lights in my apartment and repeatedly pound my head against the pillow. I suspect a joint would somehow relieve the pain, tame that bloody vessel. But I fear the possibility (even if a slight one) of the counter-effect exploding my head (an old fantasy, long incorporated into my image-repertoire).

This time, however, I must write. One reason writing is so difficult is that one feels, while doing it, completely alone. I lay in bed at night, my excruciating pain consuming every piece of my body, and I struggle to think of beautiful things to write. I actually phrase them over and over again, sentences at once poetic and insightful - in Portuguese, in English. My fate is that I cannot go to the computer and record them: the light of the computer screen would blind me permanently. So I try hard to memorize them. Yet the text is so full of wonderful poetry and acute analysis that it cannot stay in my mind overnight. As if only the language of extreme and agonizing pain could bear it. The next morning I start the computer and they're gone.

For some reason, in pain, I insist on being alone. Not that I desire to be alone (*my skin, your touch, I dreamt*), but the one I desire is beyond - the object of desire is always where I am not. I think of a character wandering through the streets, lonely night after lonely night. His gaze scans the streets as if they were written pages, and every sign on the streets he wanders through reads *no, no, no*. Where do these signs point to? The flâneur of rejection reads *no, no, no*. Who writes them? Eventually the character goes home and back to bed, though (naturally) he can't sleep. Perhaps in fear of the subject of his dreams: no one. So at night, when everything takes on a monstrous and labyrinthine dimension, he thinks of all the initials of his alphabet, imagining all the names they could have stood for.

The essence of the solitary character is an introspective one (although sometimes he may disguise it). He is shy, insecure, and romantic. Besides his insomnia, he has allergies and takes several pills and tablets of various colors and textures a day. He has his own diet and schedules, and his home is organized according to an odd though rigorous rationale. He refuses to watch TV and avoids talking on the phone. He has several books (of which he has read at least the first paragraph of every single one of them and has admired all their pictures), although he always reads the same few ones. He likes to take cabs and to travel on his own. He records things and takes notes daily, though several pages are purposely left blank. He is thin, almost 6 feet tall, and is in his thirties. He's vain, though he doesn't trust mirrors. His favorite color is white, and his lucky number, seven. The solitary subject is permanently longing for something (an object). And of course, he doesn't like to be lonely (perhaps this is a temporary condition, he thinks to himself). The solitary subject can't get over it.

The economy of loneliness is a treacherous one. This is the story: in loneliness, the subject remains in a stage where he truly hopes and believes he will find an other who might fully correspond to his idealized self-image, and, even more so, that this other in turn might also perceive in the subject his own (the other's) idealized self-image. Love (true love that is) relies on a mirroring model, a model of fearful and uncanny symmetry. Two lonely mirrors which match each other perfectly. The solitary subject remains at once naively gullible in regards to the mirroring tale, and safeguarded from all its lures and traps. Because love doesn't really exist (you can't change that). Only sex does (and only insofar as sex is restricted to a basic, material exchange, where the desire of self and other becoming one, the ultimate *jouissance* as it were, is gone). The demand for love (as opposed to the necessity of sex) is always a lesson in frustration and humiliation, and the search for the lost object (love) always ends in the discovery of its absence.

Although he is always one step away from disillusionment, the solitary subject doesn't believe in any of this. He says: I listen to your ravishing story, but in the end, it does not convince me. Other stories entice him more. He lays in bed and waits for his object (*lone, ready*), eager to become the object of his object's desire. He writes: *Whatever you desire, what ever you want, I am here, ready to serve you*. Meanwhile he returns to his pain (the finest pleasure, after all). There is no medicine that suffices the solitary subject. Or perhaps there is one: the plenitude of sleep.

só tempo ingenuamente crédulo em relação ao conto do espelhamento, e salva-guardado de suas armadilhas e artimanhas. Porque o amor não existe mesmo (não se pode mudar isso). Só o sexo (e apenas na medida em que o sexo esteja restrito a uma troca básica e material, onde o desejo de fusão, sujeito e outro se tornando um, o gozo último, se foi). A demanda por amor (em contraposição à necessidade do sexo) é sempre uma lição de frustração e humilhação, e a busca pelo objeto perdido (o amor) sempre termina na descoberta de sua ausência.

Embora esteja sempre a um passo da decepção, o sujeito solitário não crê em nada disso. Ele diz: Escuto sua história, mas ao fim e ao cabo, dela não me convenço. Outras histórias o seduzem mais. Ele se deita na cama e aguarda seu objeto, (*lone, ready*), ansioso por se tornar o objeto do desejo de seu objeto. Ele escreve: *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo*. Nesse meio tempo, retorna a sua dor (o mais fino prazer afinal). Não há remédio que chegue ao sujeito solitário. Ou talvez haja um: a plenitude do sono.

A noção de intertexto é aqui usada e manipulada com o intuito de gerar uma alternativa aos modos tradicionais de escrita de arte. O intertexto é o texto que se interpõe entre o escritor (o crítico) e seu objeto de consideração (a obra de arte). Tradicionalmente, é o texto teórico de referência do escritor. Minha intenção, no entanto, é tomar alguns trabalhos de J.L. como intertexto, refletindo não tanto *sobre* a obra, mas *através* da obra. O intertexto é então um texto literário (como o é meu texto resultante), em contraposição a um texto teórico. No entanto, apesar de estar privilegiando o trabalho de J.L. como intertexto, algumas outras referências ocasionais podem ser detectadas (Roland Barthes, Ali Behdad, Italo Calvino, Joan Copjec). Um tanto no espírito de Michel De Certeau e da leitura (e da escrita) como "invasão", optei por não incluir notas de rodapé no que diz respeito a essas outras referências.

(José) Leonilson nasceu em Fortaleza, em 1957. Mudou-se para São Paulo em 1961, onde passou a maior parte do resto de sua vida. Estudou arte educação na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), embora nunca tenha concluído o curso - em vez disso, viajou para a Europa, onde morou por um ano em Madri e Milão em 1981-1982. De volta ao Brasil, expôs com as galerias mais importantes: Galeria Luisa Strina, São Paulo, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, que o representaram. Embora no início de sua carreira tenha sido identificado com pintor da Geração Oitenta, muitos de seus trabalhos mais fortes (em especial os tardios) tomaram a forma de desenhos, objetos, bordados e instalações. Leonilson morreu 1993, aos 36 anos, em decorrência da AIDS. Sua obra tem sido organizada e catalogada pelo Projeto Leonilson, sob a coordenação de Regina Teixeira de Barros. Lisette Lagnado, a primeira coordenadora do Projeto, curou recentemente uma retrospectiva da obra do artista para a Galeria de Arte do SESI, São Paulo, que foi acompanhada por um catálogo. Neste inverno, alguns trabalhos de Leonilson foram vistos no *Project 53* do Museum of Modern Art, Nova York, numa exposição com o artista Oliver Herring.

Leonilson

1) *Ninguém*, 1992.

bordado sobre traverseiro, 24 x 47, 5 cm.
Cortesia do Projeto Leonilson. Col. de Isa Pini.
Foto Rômulo Fialdini.

Nobody, 1992,

embroidery on pillow, 9.6 x 19 in.
Courtesy of Projeto Leonilson. Coll. of Isa Pini.
Photo Rômulo Fialdini.

2) *El Puerto*, 1992,

bordado sobre tecido sobre espelho, 23 x 18 cm.
Cortesia do Projeto Leonilson.
Col. de Theodorino Torquato Dias e Carmem Bezerra Dias.
Foto Rômulo Fialdini.
Texto "leo, 35, 60, 179, the harbour".

The Harbour, 1992,

embroidery on fabric on mirror, 9.2 x 7.2 in.
Courtesy of Projeto Leonilson.
Coll. of Theodorino Torquato Dias e Carmem Bezerra Dias.
Foto Rômulo Fialdini.
Text "leo, 35, 60, 179, the harbour."

3) *J.L. 35*, 1993,

bordado sobre voile, 15, 5 x 15, 5 cm.
Cortesia Projeto Leonilson.
Col. of Theodorino Torquato Dias e Carmem Bezerra Dias.
Foto Rômulo Fialdini.

J.L. 35, 1993,

embroidery on voile, 6.2 x 6.2 in.
Courtesy of Projeto Leonilson.
Coll. of Theodorino Torquato Dias e Carmem Bezerra Dias.
Foto Rômulo Fialdini.

4) *Empty Man*, 1990,

tecnica mista, 54 x 37 cm.
Cortesia do Projeto Leonilson.
Textos "empty man, lone, ready;" "34 con scars".

Empty man, 1990,

mixed medium, 21.6 x 14.8 in.
Courtesy of Projeto Leonilson.
Texts "empty man, lone, ready;" "34 con scars."

5) *All the Lonely Nights*, 1990,

nanquim e tinta dourada sobre papel, 30,5 x 22,5 cm.
Cortesia do Projeto Leonilson. Col. de Adriano Pedrosa.
Foto Rômulo Fialdini.
Texto "no, no, no".

All the Lonely Nights, 1990,

black and golden ink on paper, 12.2 x 9 in.
Courtesy of Projeto Leonilson. Coll. of Adriano Pedrosa.
Foto Rômulo Fialdini.
Text "no, no, no."

6) *O Dia do Herói*,

sem data, bordado sobre feltro, 104 x 156 cm.
Cortesia do Projeto Leonilson. Col. da Família do Artista.
Textos "my skin, your touch, i dreamt;" "loss, lone;" "tenderness is dust."

The Day of the Hero,

embroidery on felt, 41.6 x 62.4 in.
Courtesy Projeto Leonilson. Coll. of the Family of the Artist.
Texts "my skin, your touch, i dreamt;" "loss, lone;" "tenderness is dust."

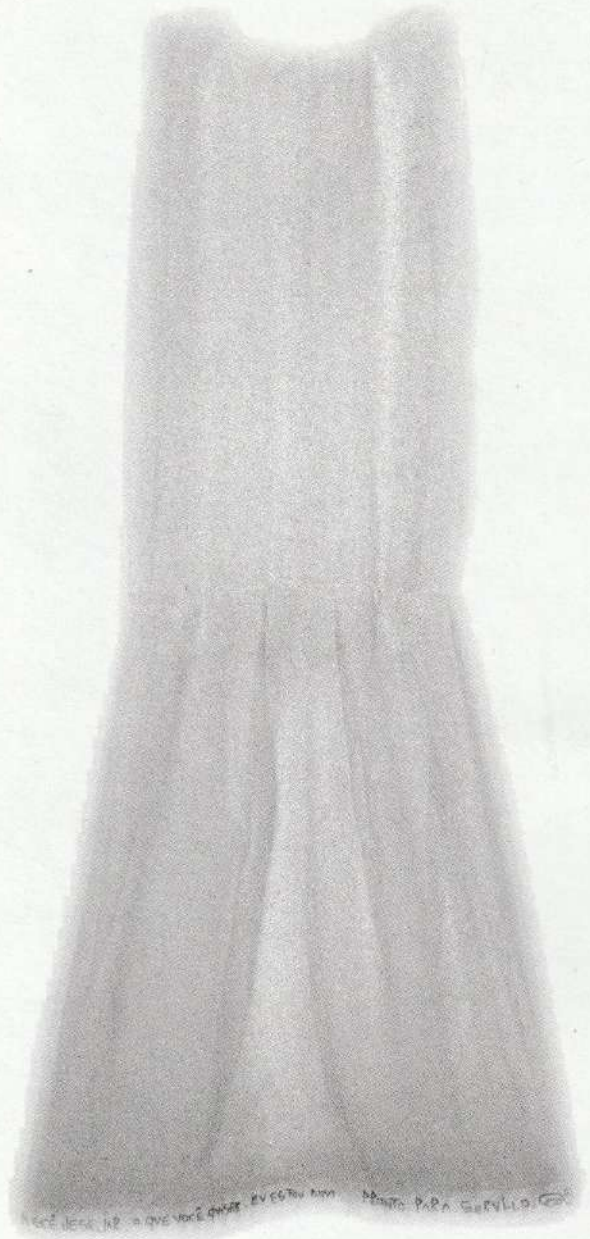
7) *O que V. Quiser...*, 1991,

bordado.
Cortesia do Projeto Leonilson. Col. de Marcantonio Vilaça.

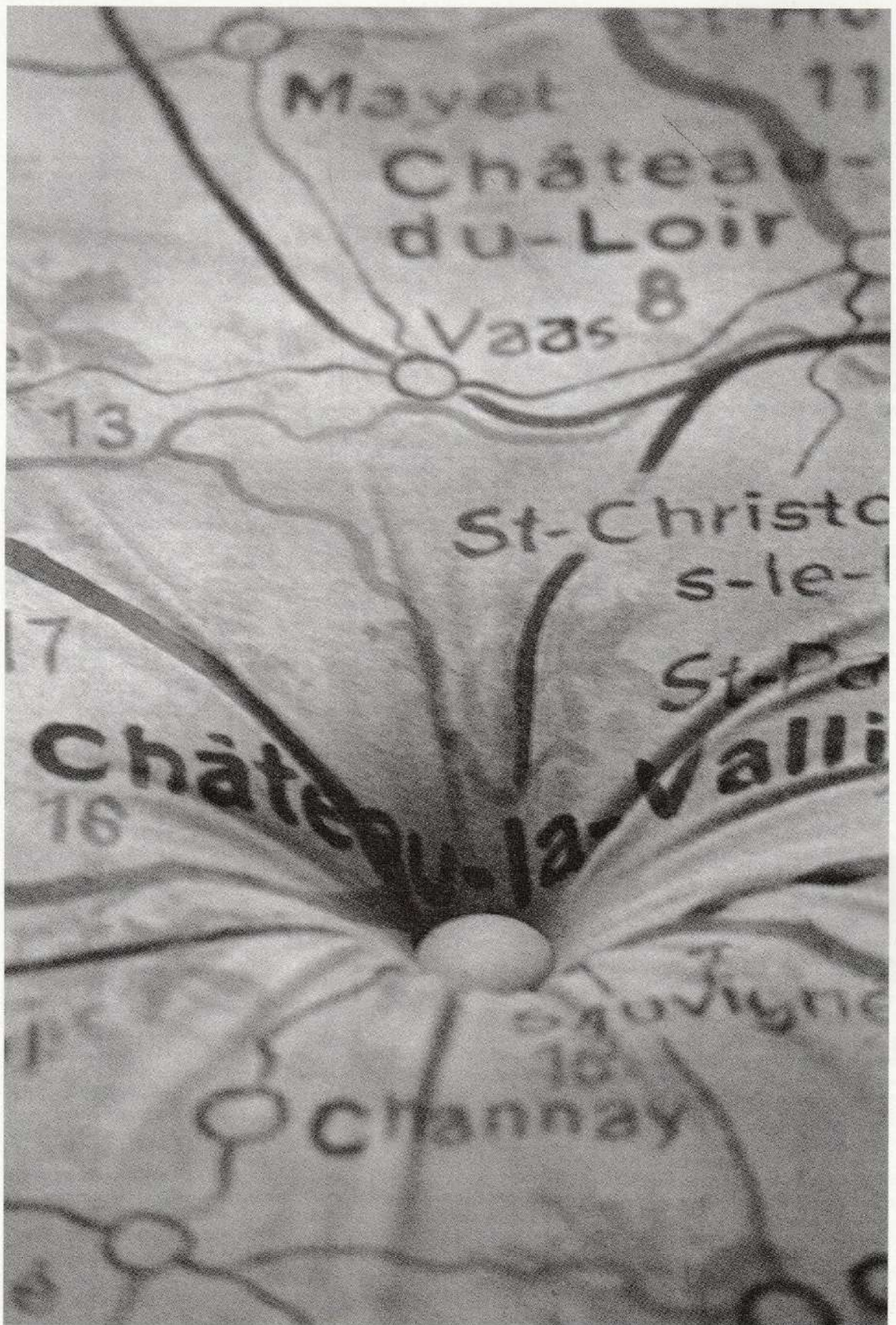
Whatever you Would Want..., 1991,

embroidery.
Courtesy of Projeto Leonilson. Coll. of Marcantonio Vilaça.

7)







(Intertexto: (1)J.L.(2))

The notion of the intertext is here used and manipulated to generate an alternative to traditional modes of art writing. The intertext is the text which is interposed between the writer (the critic) and its object of consideration (the artwork). Traditionally, it is the writer's theoretical reference text. My intention, however, is to take some of J.L.'s works themselves as the intertext, reflecting not so much on the work, but through the work. The intertext is thus a literary rather than a theoretical text. Nevertheless, despite my privileging J.L.'s work as the intertext, other occasional references may be detected (Roland Barthes, Ali Behdad, Italo Calvino, Joan Copjec). Somewhat in the spirit of Michel De Certeau's reading (and writing) as poaching, I have chosen not to footnote them at all.

(José) Leonilson was born in Fortaleza, Ceará, in the Northwest of Brazil, in 1957. In 1961 he moved to São Paulo where he was to spend much of the rest of his life. He studied art education as an undergraduate at Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), though never concluded the course - he went to Europe instead, where he lived for a year in Madrid and Milan in 1981-82. Back in Brazil, he showed at the most prominent galleries (Galeria Luisa Strina, São Paulo; Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro), which were to represent him. Although in the beginning of his career he was identified as a painter from the Brazilian Geração Oitenta ("Eighties Generation"), many of his most compelling works (the later ones in particular) took the form of drawings, objects, embroideries and installations. Leonilson died in 1993, at the age of 36, of AIDS-related causes. His work is now being organized and catalogued by Projeto Leonilson, under the direction of Regina Teixeira de Barros. Lisette Lagnado, the Projeto's former director, recently curated a retrospective of the artist's work for the Galeria de Arte do SESI, São Paulo, which was accompanied by a catalogue. This winter, some of Leonilson's works could be seen in *Project 53*, at the Museum of Modern Art, New York, in a two-person-show with Oliver Herring.

Long After Babel

This doesn't mean that we have to relinquish all efforts to bridge gaps, to facilitate communication across apparent boundaries. Imagine the artworld as a gigantic classroom in which thousands of students are simultaneously involved in "bilingual education" or in English, French, Spanish, Portuguese or Serbo-Croatian as a second language. In this classroom, as students ourselves, we might become a little more tolerant of transmission and transition and assimilation periods. The artworld offers multiple opportunities to experiment with putting ourselves in the position of "emigrants" or "immigrants" or "resident aliens," via our ability to travel and our choices of what to study, to write about, to exhibit and to engage.

We have become a planet of migrants and transients. People still flock to U.S. shores, but we can no longer just do "business" - whether banking or art - on U.S. soil and in "English," or we risk becoming irrelevant, solipsistic, sterile and bankrupt. (5) We can't escape the Babel we find in New York. "Kansas" doesn't exist anymore, and it was a myth anyway. (Significant numbers of settlers in the Midwest spoke *German* throughout the nineteenth century.) Physical migrations, international commerce and global telecommunications have brought the world to our doorsteps, but, as anyone truly tuned in to the strangeness of this world already knows, it's always been there. It's only our fearful, homogenizing eyes, the selective lenses we install, that turn the world to monochrome. It is only our willful, stubborn ears that filter out the "babble" and refuse to hear anything but our mother(s) tongue.

El Partido de la Revolución Institucionalizada: Monet y Jeff Wall en Chicago

representación se acomodan fácilmente. Las pinturas de Manet afrontaban la hipocresía de la institución artística de su época, mientras que las pulidas imágenes de Wall siguen la melodía de nuestro sobreentrenado gusto vanguardista, y su retórica crítica sostiene el pedestal moralista sobre el cual nuestro ambiente artístico se coloca a sí mismo por derecho propio.

No se trata de que Wall y sus pares no se den cuenta de la difícil posición del arte crítico: la de perpetuar una práctica que sostiene nuestro escasamente virtuoso ambiente artístico y su mercado, los cuales son a su vez tan estrechamente dependientes del orden que se somete a crítica, es decir, del capitalismo tardío. Apoyándose en teorías críticas de moda, Jean-François Chevrier argumenta con un tono típicamente críptico, en su ensayo del catálogo, que una "retórica de la ambigüedad" (que deriva de "hacer una cosa y su contrario al mismo tiempo") aumenta el "efecto crítico". Mientras que ciertamente esta idea conlleva a toda clase de incoherencias en el mundo extrarretórico (cuya existencia ha sido, de todos modos, refutada por el criticalista), el sentido de "efecto" ha sido dejado sin definir aquí de manera oportunista, pues "efecto" puede significar tanto el resultado concreto de una acción (el ideal del arte "comprometido") como algo diseñado para producir una impresión deseada (una mera pose). En este sentido, Jeff Wall es, como Monet lo era hasta cierto punto, un *impresionista* de vanguardia.

Al convertirse en sexagenario, Monet superó su infatuación con la polémica. Distanciándose de las generaciones más jóvenes de vanguardistas, se retiró a su idílica propiedad de Giverny, donde se permitió pintar de un modo que hasta nuestros días parece estar fuera del curso de la historia del arte. Sus pinturas se volvieron conservadoras según sus estándares propios, es decir, despreocupadas por el progreso del mundo. El Art Institute reunió casi veinte pinturas del primer grupo de *Nymphéas*, una serie de 48 piezas aproximadamente cuadradas trabajadas

durante un período de siete años, y exhibidas por primera vez en 1909. Vistas juntas en una sala, las reflexiones electrificadamente vibrantes de los estanques de nenúfares de Monet todavía provocan un estruendo en nuestro espacio, rehusándose a ser apenas imágenes en la distancia, provocando un cortocircuito de polaridades (el medio y el color, el tema y el estilo, lo plano y lo profundo, la imagen y el sentido) que, al separar lo físico de lo perceptivo, hacen que las pinturas sean suaves e inanimadas.

Quizás en cien años los historiadores y críticos observarán *La Gigante* (1995), de Wall, con el objeto de interpretar el arte institucionalizado de finales del siglo veinte, como nosotros observamos el *Pygmalion* de Gérôme para comprender el Salón. Pero sin duda habrá aquellos que prefieran sus *Pigmalion*, sus obras de arte devenidas a la vida, en la carne, o, dado el caso, en la pintura. Y para ellos siempre estarán las *Nymphéas*.

Traducido por Reinaldo Ladanga.

A State of Art: The Work of Lygia Clark

objects ludically in a playground, or incarnating the cliché of the artist dormant in everyone, a Sleeping Beauty that can and should be awakened. None of this is what Lygia is after: from spectator to spectator, what she strives for is that existence be made into a work of art.

It is true that as an aesthetic proposal this is nothing new: one could say that such an aesthetic dates from the very beginning of Modernism. But Lygia goes further: she strives for the de-reification of individual and collective existence, the decoagulation of forms, the conquest of fluidity in the processes of subjectivization - to be molded, as she says, to allow oneself to be unsewn and sewn (10) through the pullulation of the subterranean work in the strengths/fluxes of our animal, the germination that occurs in silence and that demands a body to come and incarnate it, a body of thought, of art, of existence, etc.

Lygia proposes an anthropophagic mode of subjectivization: the animal devouring the man, another man being born from this this devouring, ad infinitum.

It is also true that there is nothing new in proposing to rip apart figures in order to allow the activating forces in action to intervene. Such a proposition is formed in conjunction with modernity, which reached its highest degree of refinement with Cézanne. But each artist has his own way of proceeding in order to do it concretely. What is singular in Lygia's method is to have achieved this in the body of the spectator; she places it on-line with the forces, close to life. She launches it into what is coming.

To arrive at this, Lygia had to perfect the object to the point that it became almost nothing. This could be understood as a "non-object," a concept forged by Malevich at the beginning of the century, and in vogue in the '60s. Ferreira Gullar conceived of the *Beasts* in this way. Lygia disagreed completely. There is an "almost" that remains, and this almost is what essentially mobilizes in the object the quality that I described in relation to *Drool* - what produces, on the body of the spectator, an experience of the destabilization of his subjectivity, allowing him to live the form in the moment of his drowning, the moment that is also that of a germination. Lygia wanted and succeeded in reducing the mediation of the object to the bare minimum, the almost-nothing that produces this effect. Hence her *Relational Objects*, her last work.

To produce this effect is, in my opinion, the most significant mark of Lygia's work and not simply in the post-*Beasts* period. What happens with this mark is that it is radicalized, achieves greater visibility, revealing its presence from the first to the last of Lygia's work. As with every mark of the memory of our animal body of flux/drool, it is eternal, always virtual, capable of being reactivated at any moment. It is only meaningful to bring Lygia back if it means reactivating this mark, reactualizing its power to open the state of art to subjectivity in order to contaminate contemporary culture: the prospective outcome of such a mark rather than a retrospective of her formalizations.

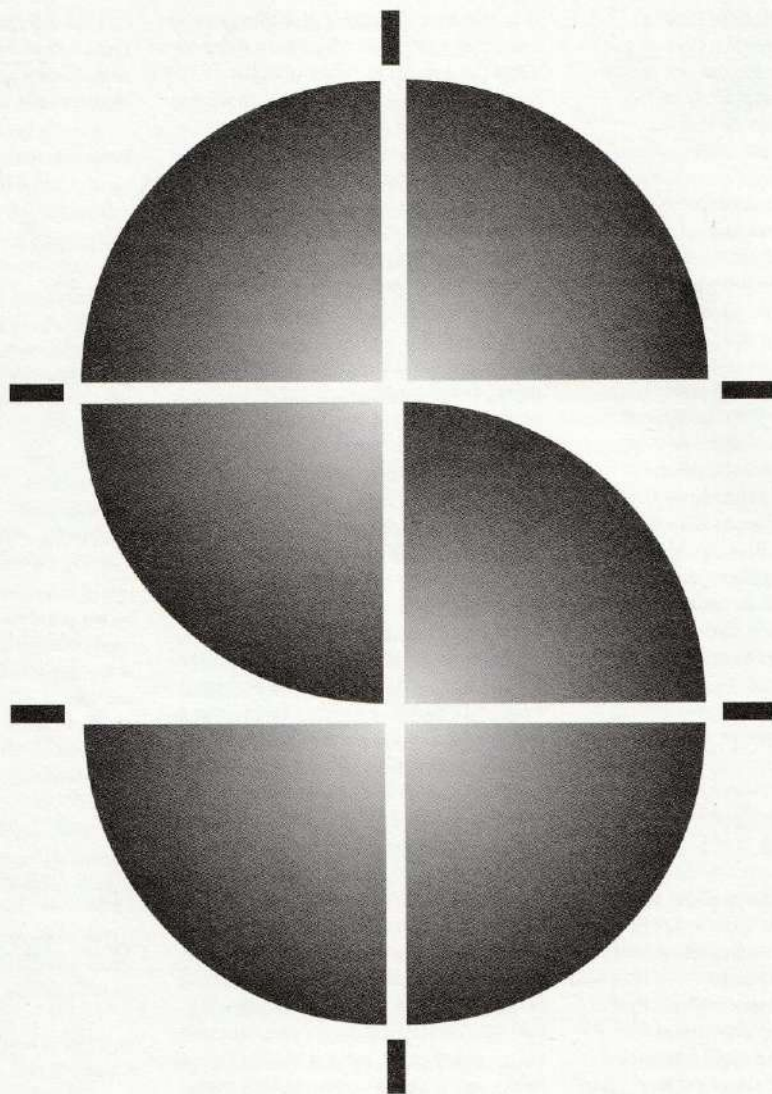
This is the challenge inherent in any attempt to exhibit the art of Lygia Clark - especially when one proposes to include her objects after the turn in '64, daring to confront their mystery, which is indispensable in order to understand her work as a whole. How can her work's power of proliferation be reactivated today and in the context of a museum or gallery? How

can the disruptive voice of the animal that Lygia left us be made to emerge in each "visitor?" For now the challenge remains open...

Translated by Sheila Faria Glaser.

First published in *Imagens*, N°4, April 1995.

- (1) The experience described here is one of the sessions with a group dedicated to the work of Lygia Clark, initially aimed at the preparation of the retrospective of her work for the 22nd International Biennial of São Paulo.
- (2) Lygia Clark wrote two diaries: a clinical diary (notes on the "sessions" with the *Objetos Relacionais* [Relational Objects], her last work) and a personal diary (three volumes of text that date from 1955 to 1973). I researched this material on two occasions: the first time in 1978, in response to a request from Lygia: to choose her last work as the topic of my dissertation (*Mémoire du corps* [Memory of the body], defended at the University of Paris VII), as well as to help her in composing her text "Objeto Relacional" for the book that Funarte dedicated to her work. I returned to work on the diaries for a project that was interrupted by her death, which also meant the end of access to her diaries.
- (3) Extract from the personal diary of Lygia Clark that comprises the book jacket of *Artes* by Sonia Lins, her sister (Nova Fronteira: 1995).
- (4) An extract from a talk given by Carlos Basualdo at a round table during the 22nd International Biennial of São Paulo on October 14, 1994.
- (5) Letter to Hélio Oiticica dated November 14, 1968, in *Lygia Clark e Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro: Funarte, 1987).
- (6) "1964: Caminhando," in *Lygia Clark* (Rio de Janeiro: Funarte, col. Arte Brasileira Contemporânea 1980), p. 25.
- (7) "1966: Nós recusamos..." ["1966: We refuse..."] in *Lygia Clark* (Rio de Janeiro: Funarte, col. Arte Brasileira Contemporânea, 1980), p. 30.
- (8) cf. Paulo Sergio Duarte, "Depoimento a Glória Ferreira," [Deposition to Gloria Ferreira] in *Lygia Clark e Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro: Funarte/Inape, 1987).
- (9) Guy Brett, "Lygia Clark: The Borderline Between Art and Life," *Third Text* (London: no. 1, 1987), p. 94.
- (10) "Objeto Relacional," in *Lygia Clark* (Rio de Janeiro: Funarte, col. Arte Brasileira Contemporânea, 1980), pp. 49-50.



Salina Press

A Professional Printing Company

2, 4, & 6 COLOR PRINTING • SCITEX SCANNING &
FILM OUTPUT • BINDERY • FAST TURNAROUND

112 FAIRGROUNDS DRIVE/P.O. BOX 60
PHONE: 315.682.8573

MANLIUS, NY 13104
FAX: 315.682.6984

PACEWILDENSTEIN

GEORG BASELITZ

ALEXANDER CALDER

JOHN CHAMBERLAIN

CHUCK CLOSE

GEORGE CONDO

JIM DINE

JEAN DUBUFFET

DAN FLAVIN

ROBERT IRWIN

ALFRED JENSEN

DONALD JUDD

ROBERT MANGOLD

AGNES MARTIN

HENRY MOORE

ELIZABETH MURRAY

LOUISE NEVELSON

ISAMU NOGUCHI

CLAES OLDENBURG

PABLO PICASSO

AD REINHARDT

MARK ROTHKO

ROBERT RYMAN

LUCAS SAMARAS

JULIAN SCHNABEL

RICHARD SERRA

JOEL SHAPIRO

KIKI SMITH

SAUL STEINBERG

ANTONI TÀPIES

COOSJE VAN BRUGGEN

ROBERT WHITMAN

RUTH BENZACAR

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 1000. C.P. 1005. BUENOS AIRES. ARGENTINA
TEL. (0541) 313.8480. FAX (0541) 313.1028

JULIO GALAN

por arte de magia

**ANNINA
AN** NOSEI
GALLERY

530 West 22nd Street, 2nd Floor, New York, NY 10011

Tel 212 741-8695 Fax: 212 741-2379

Wednesday - Sunday 11:00am - 6:00pm

A R al 2000

C O till 2000

A R

ARCO'96

Alemania en ARCO
Germany at ARCO

VIII Encuentros en
el Arte Contemporáneo
*8th International
Contemporary Art Forum*

C O

ARCO'99

..... ?
.....

II Bienal Cibernética
2nd Cybernetic Biennial

A R

ARCO'97

Latinoamérica
Latin America

Bienal Cibernética
1st Cybernetic Biennial

C O

ARCO'00

Italia
Italy

II Foro Multicultural
2nd Multicultural Forum

A R

ARCO'98

Portugal
Portugal

Foro Multicultural
1st Multicultural Forum

C O



Feria de
Madrid

IFEMA
Parque Ferial Juan Carlos I
Apdo. de Correos 67067
28067 Madrid
Tels: (34-1) 722 50 17
(34-1) 722 50 00
Fax: (34-1) 722 57 98
(34-1) 722 57 99

ADRIANA VAREJÃO
ANGELO VENOSA
BEATRIZ MILHAZES
CHARLES LONG
DANIEL SENISE
DORIS SALCEDO
ERNESTO NETO
FABIAN MARCACCIO
FRANCIS ALYS
JAC LEIRNER
ROSE ANTONIO HERNANDEZ-DIEZ
LEDA CATUNDA
LIA MENNA BARRETO
LUIZ ZERBINI
MARIO CRAVO NETO
MAURICIO RUIZ
PEDRO CABRITA REIS
ROSANGELA RENNÓ
SAINT CLAIR CEMIN
VALESKA SOARES
VIK MUNIZ

Galeria Camargo Vilaça

Rua Fradique Cuotinho 1500 05416-001 São Paulo SP Brasil Tel/Fax 0055 (11) 210 7390

ARTISTAS EXCLUSIVOS

Hernán **DOMPE** Eduardo

HOFFMANN Tullio **ROMANO**

Emilio **TORTI** Patricio

FORRESTER Oscar **PAEZ**

Mauro **MACHADO** Carlos

GALLARDO Oscar **SUAREZ**

Danilo **DANZIGER** Silvia

RIVAS Eduardo **MEDICI**

EXCLUSIVE ARTISTS AT

GALERIA DER BRÜCKE

ARTES CONTEMPORANEA

Paseo de la Infanta, Arco N° 10
Av. del Libertador 3883 (1425) Buenos
Aires
(54 1) 775-2175/9820 Fax (54 1) 342-
5437

Fine Collaborative Letterpress Printing

Master Printer Peter Kruty

Artist's Books, Title Pages, and Printmaking

Clients include Louise Lawler, Michael David,
Lothar Baumgarten, Lesley Dill and
major galleries and publishers

Peter Kruty Editions

85 North Third Street

First Floor

Brooklyn, New York 11211

Phone 718 387-5168 Fax 718 599-0041

GIOTTO

OCT 8 1994

120

OCT 9 1984

1.2.3.4. - 5

DANIEL WIENER

FEBRUARY 24 - MARCH 30

PROJECT ROOM: ROBERT MELEE

MONIQUE PRIETO

APRIL 13 - MAY 11

PROJECT ROOM: PETER SARKISIAN

BRAVIN POST LEE

80 MERCER STREET NYC 10012

TEL 212-966-2676 FAX 212-966-2585 EMAIL EPLGALLERY@MSN.COM

NAYLAND BLAKE *HARE HOLE*

SOUTH GALLERY

ERNESTO NETO

SPRING 1996

CHRISTOPHER GRIMES GALLERY

916 Colorado Avenue, Santa Monica, CA 90401

phone 310-587-3373/fax 310-587-3383

Carl Andre
Burt Barr
Jennifer Bartlett
Jonathan Borofsky
Peter Campus
Robert Gober
Robert Grosvenor
Michael Hurson
Zoe Leonard
Julian Lethbridge
Andres Serrano*
The Estate of Tony Smith
Rudolf Stingel
Dan Walsh
Robert Wilson
Jackie Winsor

**Sala Mendoza, Caracas, Venezuela, 10 March – 28 April*

Paula Cooper Gallery

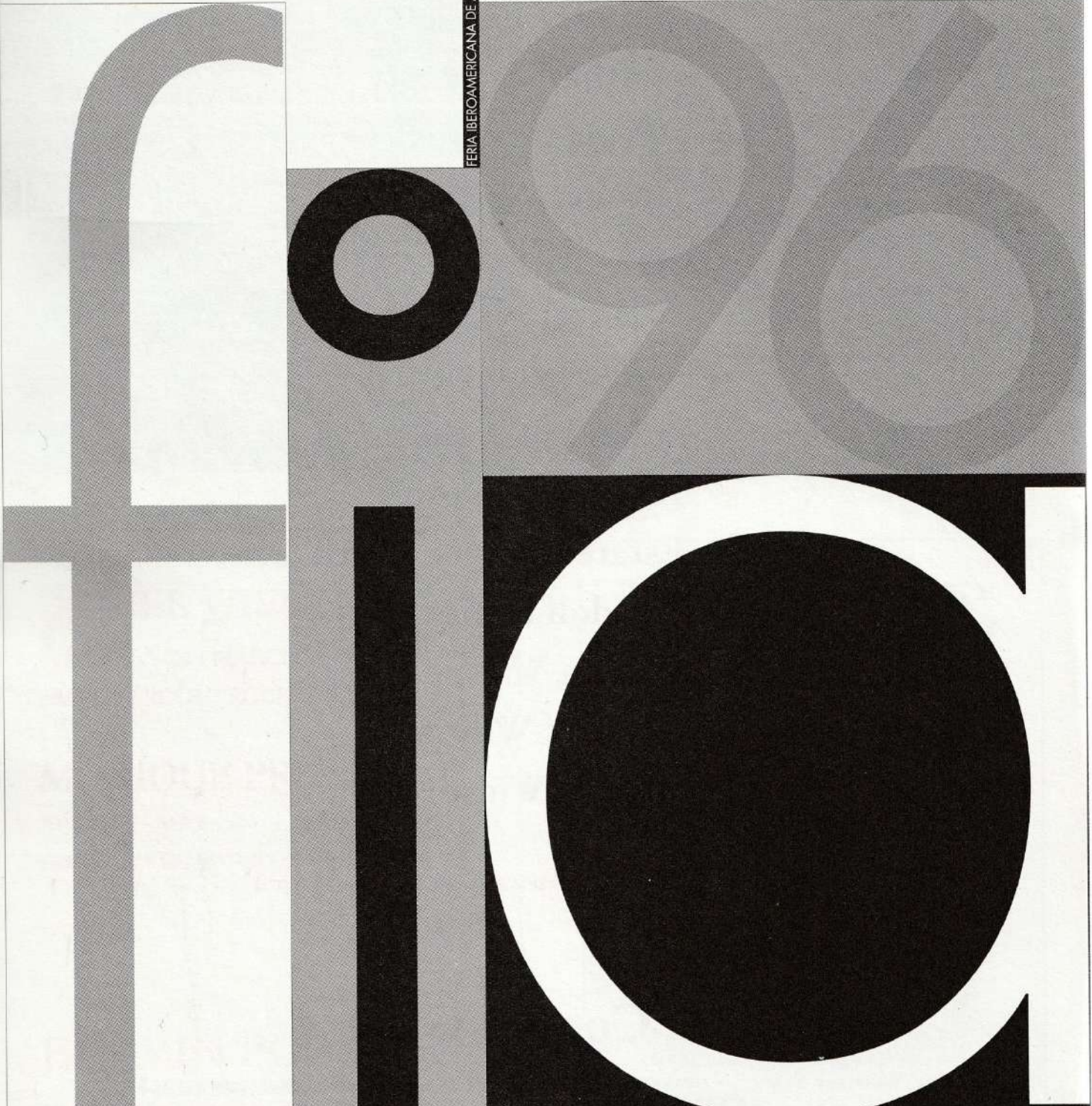
155 Wooster Street New York NY 10012 tel 212.674.0766 fax 212.674.1938

CENTRO DMC LOCAL B2
CALLE LONDRES CON CALLE NUEVA YORK, LAS MERCEDES
CARACAS 1060, VENEZUELA
APARTADO POSTAL 17268, ZONA POSTAL 10-15-A, PARQUE CENTRAL
TELEFONOS (582) 92 98 14/92 66 27/573 74 02
FAX (582) 92 59 54/573 74 02

FERIA IBEROAMERICANA DE ARTE / IBEROAMERICAN ART FAIR

26 DE JUNIO AL
1º DE JULIO
JUNE 26th TO
JULY 1st 1996

CENTRO DE CONVENCIONES
HOTEL CARACAS HILTON



CARACAS GALERIA DEL MUNDO



FERNANDA GOMES, UNTITLED, 1990, 5.25" X 7" X 1.25"

GALERIA LUISA STRINA

RUA PADRE JOÃO MANOEL 974 A SÃO PAULO SP 01411-000 BRASIL
TEL 55 11 2802471 FAX 55 11 2556995

CAETANO DE ALMEIDA
MACIEJ BABINSKI
DORA LONGO BAHIA
GEORGIA CREIMER
ANTONIO DIAS
NELSON FELIX
FERNANDA GOMES
GUTO LACAZ
MILTON MACHADO
CARLOS MARTINS
CILDO MEIRELES
ANTONI MUNTADAS
EMMANUEL NASSAR
IRAN DO ESPIRITO SANTO
JULIÃO SARMENTO
REGINA SILVEIRA
EDGARD DE SOUZA
SANDRA TUCCI
TUNGA



ARTFORUM

ARCHIVE PHOTOS

TO SUBSCRIBE TO ARTFORUM CALL 1 800 966 2783

EXPOARTE 96

V Feria Internacional de Arte Contemporáneo
V International Contemporary Art Fair

27 - 30 septiembre

Expo Guadalajara
Centro de exposiciones

26 - 30 september

Guadalajara, México

V FITAC

V Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo
V International Forum on Contemporary Art Theory

27 - 30 septiembre

Auditorio, Hotel Continental Plaza
World Trade Center

27 - 30 september

Guadalajara, México

Prácticas Dispersas / Dispersed Practices

La Institución Desplazada...
The Displaced Institution...

Más allá de la Obra...
Beyond the Work of Art...

¿Dinero alternativo?...
Alternative currencies?...

FARCO Fomento Arte Contemporáneo, A.C.

Av. Juárez, 385-103.44100 Guadalajara, Jalisco. México Tel.: (52-3)613.9866. Fax: (52-3) 658.2144

espacio
204

Eugenio Dittborn
5 Pinturas Aeropostales
Caracas, Venezuela

14 de marzo al 14 de abril

espacio 204, centro empresarial la lagunita,
piso 2, la lagunita, caracas 1.080, venezuela
t (582) 963 8079/f (582) 963 7855

RITA ACKERMANN JOHN COPLANS JOHN CURRIN FELIX GONZALEZ-TORRES SEAN

TILLMANS ANDREA ZITTEL HEIMO ZOBERNIG

LANDERS KEN LUM DAN PETERMAN LAURIE

Andrea Rosen Gallery

Marina Abramovic

represented by

SEAN KELLY

43 MERCER STREET
NEW YORK NY 10013
TELEPHONE 212 343-2405
FAX 212 343-2604

**ABRAMOVIC
HAMILTON
KOSUTH
MOL
DE MONCHAUX
SARMENTO
SIMPSON**

★ 1900-2000 Paris ★ A Gallery New Orleans ★ ACA München/New York ★ Academia Salzburg ★ ACP
 Zürich ★ Adelantado Valencia ★ Aizpuru Madrid/Sevilla ★ Alexander New York ★ de Alvear Madrid ★
 Ammann Zürich ★ Analix Genève ★ Angles Santa Monica ★ Arauna Madrid ★ Archives Paris ★ Arion
 Press San Francisco ★ Ars Futura Zürich ★ Art & Public Genève ★ Artelier Graz ★ Artiano Pozzuoli
 Napoli ★ Artistbook International ★ Barquet Monterrey ★ von Bartha Basel ★ Beaubourg Paris ★
 Bernier Athens ★ Beyeler Basel ★ Bischofberger Zürich ★ Blancpain Stepczynski Genève ★ Blau
 München ★ Blondeau Paris ★ Bloom Amsterdam ★ Blum New York ★ Bonnier Genève ★ Bonomo
 Bari/Roma ★ Bordas Paris ★ Brachot Bruxelles ★ Brandstetter & Wyss Zürich ★ Bravin Post Lee
 New York ★ Brownstone Paris ★ Brusberg Berlin ★ Buchmann Basel/Köln ★ Bugdahn und Kaimer
 Düsseldorf ★ C & M New York ★ Cannaviello Milano ★ Capitain Köln ★ de Cardenas Milano ★
 Carpenter Santa Fe ★ Carzaniga & Ueker Basel ★ Casoli Milano ★ Cestio Zürich ★ Chomette Paris ★
 Clairefontaine Luxembourg ★ Cortez Lisboa ★ Cottier Sydney ★ CRG New York ★ Crousel Paris ★
 Curwen London ★ D'Ascanio Roma ★ D'Offay London ★ Dabbeni Lugano ★ Denise René Paris ★
 Deweer Otegem ★ Di Meo Paris ★ Ditesheim Neuchâtel ★ Dröscher Hamburg ★ Durand-Dessert Paris
 ★ Ecart Genève ★ Edicions T Barcelona ★ Emmerich New York ★ Estrany Barcelona ★ Fanal Basel ★
 Farber Amsterdam ★ Feigen Chicago ★ Fiedler Köln ★ Flay Paris ★ Flowers London ★ Forsblom
 Helsinki/Zürich ★ Franck & Schulte Berlin ★ Friedman London ★ Friedrich Bern ★ Frith Street
 London ★ Froment & Putman Paris ★ G7 Bologna ★ Galerie de France Paris ★ Galliani Genova ★
 Gamarra y Garrigues Madrid ★ Gana Art Seoul ★ Gian Ferrari Milano ★ Gimpel Fils London ★
 Gmurzynska Köln ★ Gonzalez Madrid ★ Goodman New York ★ Grässlin Frankfurt ★ Gray Chicago ★
 Greve Köln/Paris/Milano ★ Haas Berlin ★ Hachmeister Münster ★ Hamiltons London ★ Hilger Wien
 ★ Hoffmann Friedberg ★ Holtmann Köln ★ Horan New York ★ Hoss Paris ★ Houk Friedman New York
 ★ Hussenot Paris ★ Hutton New York ★ Hyundai Seoul ★ Invernizzi Milano ★ Jablonka Köln ★
 Jacobson London ★ Jay Jopling / White Cube London ★ Juda London ★ Kamakura Tokyo ★ Kerlin
 Dublin ★ Kicken Köln ★ Klosterfelde Hamburg ★ Klüser München ★ Kodama Osaka ★ van der Koelen
 Mainz ★ König Wien ★ Kraus New York ★ Krinzinger Wien ★ Krohn Badenweiler ★ Krugier Genève ★
 Kulli St. Gallen ★ L.A. Frankfurt ★ Laage-Salomon Paris ★ La Città Verona ★ Lachmann Köln ★
 Lahumière Paris ★ Lambert Paris ★ Landau Montreal ★ Lebon Paris ★ Lehmann Lausanne ★ Lelong
 Paris/Zürich/New York ★ Lelong Paris ★ Limmer Freiburg i. Br. ★ Linder Basel ★ Lisson London ★
 Littmann Basel ★ Locks Philadelphia ★ Löhrl Mönchengladbach ★ Lorenzo Madrid ★ Lunn New York
 ★ Mäder Basel ★ Mai 36 Zürich ★ Mara Madrid ★ March Valencia ★ Marcos Zaragoza ★ Marks New
 York ★ Marlborough London/Madrid/New York/Zürich ★ Mathes New York ★ Maubrie Paris ★
 Maximilian Verlag München ★ Mayer Düsseldorf ★ Mayor London ★ McKee New York ★ Meert
 Rihoux Bruxelles ★ Meier Genève ★ Meyer Karlsruhe ★ Meyer-Ellinger Frankfurt ★ Minini Brescia ★
 Miro London ★ Modulo Lisboa/Porto ★ Moussion Paris ★ Mueller-Roth Stuttgart ★ Müller Zürich ★
 Munro Hamburg ★ Nächst St. Stephan Wien ★ Nagel Köln ★ Nelson Paris ★ New Art Centre London ★
 Noire San Sebastiano Po (Torino) ★ Nolan/Eckman New York ★ Nordenhake Stockholm ★ Nothelfer
 Berlin ★ Obadia Paris ★ Orangerie-Reinz Köln ★ Oxley9 Sydney ★ PaceWildenstein New York ★
 Pailhas Marseille/Paris ★ Paragon Press London ★ Park Ryu Sook Seoul ★ Paviot Paris ★ Persano
 Torino ★ Photology Milano ★ Piccadilly London ★ Polígrafa Barcelona ★ Prats Barcelona/New York
 ★ Protetch New York ★ Raffaelli Trento ★ Räume für neue Kunst Wuppertal ★ Reckermann Köln ★
 Reichard Frankfurt ★ Reynolds London ★ Riehentor Basel ★ Riverhouse Clark (Colorado) ★
 Rizzo Paris ★ Röntgen Tokyo ★ Ropac Salzburg/Paris ★ Rothe Frankfurt ★ Roy Lausanne ★ Rubin
 Zürich ★ S65 Aalst ★ Scheibler Köln ★ Schellmann München ★ Schickler New York ★ Schlégl Zürich
 ★ Schoeller Düsseldorf ★ Sfeir-Semier Kiel ★ Sheehan New York ★ Skopia Genève ★ Sollertis
 Toulouse ★ Solomon New York ★ Springer Berlin ★ Sprüth Köln ★
 Stähli Zürich ★ Stampa Basel ★ zur Stockeregg Zürich ★ Stolz
 Köln/Berlin ★ Storms München ★ Strelow Düsseldorf ★ Szwajcer
 Antwerpen ★ Tanit München/Köln ★ Templon Paris ★ Thoman
 Innsbruck ★ Thomas München ★ Thorens Basel ★ Torch Amsterdam ★
 Trayecto Vitoria-Gasteiz ★ Triebold Basel ★ Trisorio Napoli ★
 Tschudi Glarus ★ Utermann Dortmund ★ Vallois Paris ★ Van Orsouw
 Zürich ★ Varenne Genève ★ Verna Zürich ★ von Scholz Bruxelles ★
 Wack Kaiserslautern ★ Waddington London ★ Weber Zürich ★
 Weiss Berlin ★ Wittrock Düsseldorf ★ Woolworth Paris ★
 Zeno X Antwerpen ★ Ziegler Zürich ★

★ Die internationale Kunstmesse. ★ Le salon international d'art.
 ★ The international art fair. ★ La mostra internazionale d'arte.

★
Art
27'96
Basel 12.-17.6.1996



Messe Basel.

23 March – 20 April 1996

KCHO

BARBARA GLADSTONE

99 Greene Street New York 10012

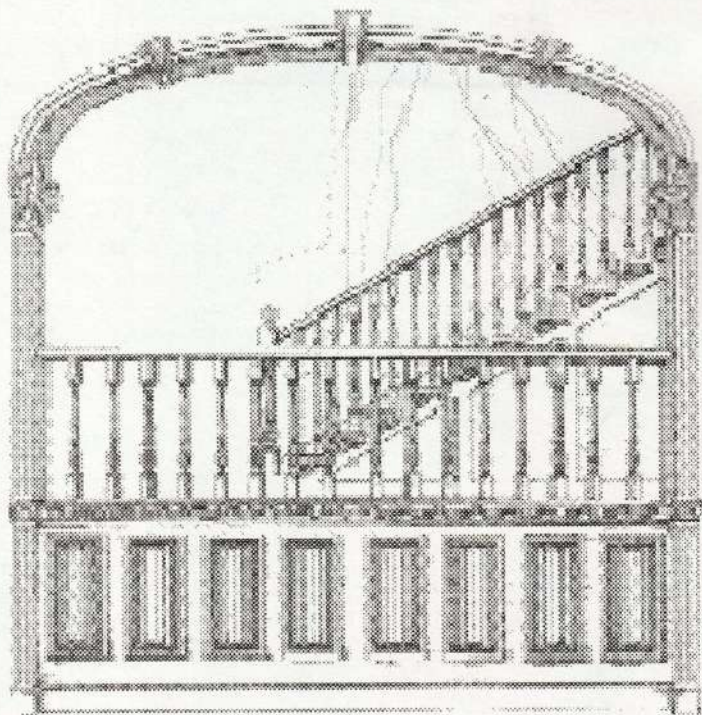
Telephone 212.431.3334

Telefax 212.966.9310

Zofia Kulik
Sowon Kwon
Pina & Via Lewandowsky
Chrysanne Stathacos
Julianne Swartz
Danny Tisdale
Maciej Toporowicz

Lombard Freid
Fine Arts

470 Broome Street
New York, NY 10013
Tel. 212.334.5060
Fax 212.334.5263



BOGOTA
August/Agosto
1996

TRANS

<http://www.echonyc.com/~TRANS>

**GREENE/NAFTALI
GALLERY**
526 W26TH ST NEW YORK NY 10001
T 212 463-7770 / F 212 463-0890

**JACQUELINE
HUMPHRIES**

**BLAKE
RAYNE**

**DON BROWN &
STEPHEN MURPHY**

**SCOTT LUCY
LYALL GUNNING
JEFF
NELSON**

TRANS> link are a series of events in different locations
organized by TRANS>.

TRANS> link constituyen una serie de eventos organizados
por TRANS> y llevados a cabo en diferentes localidades.

link

June/Junio
1996

M
E
X
I
C
O



e 150 d.

VEGA
del
REY

12,5% Vol.

**RESERVA ESPECIAL
TINTO COSECHA 1982**

*Este vino ha sido rigurosamente seleccionado después de una
esmerada crianza en barricas de roble americano y en botellas.
Esta reserva consta de 1.500 botellas numeradas.*

EMBOTELLADO POR:

Bodegas Vega de la Reina, S. A.

47490 VALLADOLID - ESPAÑA

R.E. 3940-VA

e-mail: TRANS @ echonyc.com

212.929.0226

Subscríbese a **TRANS** >

212.929.0226

> subscribe to **TRANS**

BACK ISSUES > NÚMEROS ANTERIORES

If you want to order the first issue of **TRANS >**, fill in the form below. We'll send your copy as soon as possible.

Si desea pedirnos el primer número de **TRANS >**, por favor llene el formulario que se encuentra más abajo. Le enviaremos su copia a la mayor brevedad posible.

TRANS > PREMIERE ISSUE

Guy Brett on exhibiting **Hélio Oiticica**.
Gerardo Mosquera on Power and Curatorial Practice. **Thomas McEvilley** travels around the world.
Carlos Basualdo visits Ernesto Neto's studio. **Oficinas** by Ken Lum and Fabián Marcaccio. **Telesymposium**:
Judith Butler and Ernesto Laclau on
The Uses Of Equality.

Guy Brett escribe sobre cómo exhibir el trabajo de Hélio Oiticica, Gerardo Mosquera analiza los vínculos entre la práctica curatorial y las relaciones de poder, Thomas McEvilley viaja alrededor del mundo, Carlos Basualdo visita el taller de Ernesto Neto. Oficinas de Ken Lum y Fabián Marcaccio. Telesimposio: Judith Butler y Ernesto Laclau discuten acerca de Los Usos de la Igualdad.



SUBSCRIPTIONS

TRANS > arts.cultures.media is a non-for-profit publication. All subscriptions and donations are tax deductible.
TRANS > arts.cultures.media es una publicación sin fines de lucro. Todas las subscripciones y donaciones son deducibles de impuestos.

TRANS > SUBSCRIPTIONS AND BACK ISSUES SUBSCRIPCIONES Y NÚMEROS ANTERIORES

Don't forget to fill in your name and address at the back of this form and send it to the **TRANS >** office

109 West 17th Street
New York, NY 10011
USA

Envíe esta tarjeta a la oficina de **TRANS >**

109 West 17th Street,
Nueva York, NY 10011
USA

I subscribe to the **TRANS >** Me subscribo a **TRANS >**

- 1 year, 3 issues, \$40 within USA, \$55 for the rest of the world.
1 año, 3 números, \$40 para los Estados Unidos de Norteamérica, US\$ 55 para el resto del mundo.
- 2 years, 6 issues, \$70 within USA, \$100 for the rest of the world.
2 años, 6 números, \$70 para los Estados Unidos de Norteamérica, US\$ 100 para el resto del mundo.

Send me the following issues Enviénme el/los siguientes números

NUMBER x
NÚMERO x

Charge my Visacard Mastercard
Cargue a mi tarjeta Visa

AMEXCO

Payment enclosed (US check or money order)
Pagamento incluido (Cheque o giro postal)

Total amount enclosed
Monto Total Incluido

Signature Firma

Make check payable to **PASSIM, inc.**
Cheques a nombre de **PASSIM, inc.**

M U L T I P L E S >

These signed, limited editions, form an extension into the realm of objects of *La Oficina*, the Project Site within **TRANS >** for artists' investigations of the discursive character of images and the pictorial character of written language.

Estas ediciones limitadas, firmadas por el autor, constituyen una extensión de La Oficina dentro del territorio de los objetos. La Oficina es la sección de Proyecciones en **TRANS >** dedicada a la investigación artística del carácter discursivo de las imágenes así como del carácter pictórico del language escrito.

2

TRANS > THE SPECIAL **TRANS >** MULTIPLES LOS MULTIPLES DE **TRANS >**

Send this form to the
TRANS > office

109 West 17th Street
New York, N.Y. 10011
USA

Envíe esta tarjeta a la
oficina de **TRANS >**

109 West 17th Street,
Nueva York, NY 10011
USA

As a supporter of **TRANS >**, I would like to order the following signed and numbered multiples by the artist.

Como muestra de mi apoyo hacia **TRANS >**, deseo adquirir el o los siguientes múltiples, firmados y numerados por el artista.

MULTIPLE N°

ARTIST ARTISTA

MULTIPLE N°

ARTIST ARTISTA

MULTIPLE N°

ARTIST ARTISTA

Please verify price of multiple before sending order. Select your form of payment in the back of the card.

Por favor verifique el precio del múltiple antes de concretar su adquisición. Indique la forma de pago en el reverso de esta tarjeta.

NAME NOMBRE

ADDRESS DIRECCIÓN

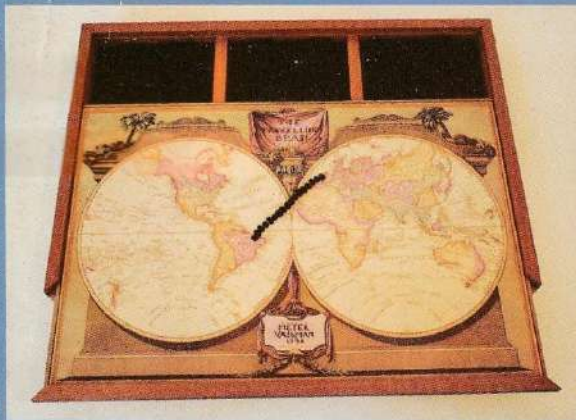
CITY CIUDAD

STATE/ZIP ESTADO/CP

COUNTRY PAIS

PHONE TELEFONO

EMAIL



Meyer Vaisman

The Travelling Bean, 1996

Red wood wooden box

Printed and laminated map and black beans

21 $\frac{1}{4}$ x 13 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$ in.

Edition of twelve

Letterpressed map by Peter Kruty editions, New York

\$ 3000

El Frijol Viajero, 1996

Caja de madera de sequoia

Mapa impreso y laminado y frijoles negros

54 x 24 x 6 cm

Edición de doce

Mapa impreso por Peter Kruty Editions, Nueva York

US\$ 3000



Marina Abramovic

Waiting for An Idea, 1996

framed c-print, 20 x 24 in.

Edition of twelve

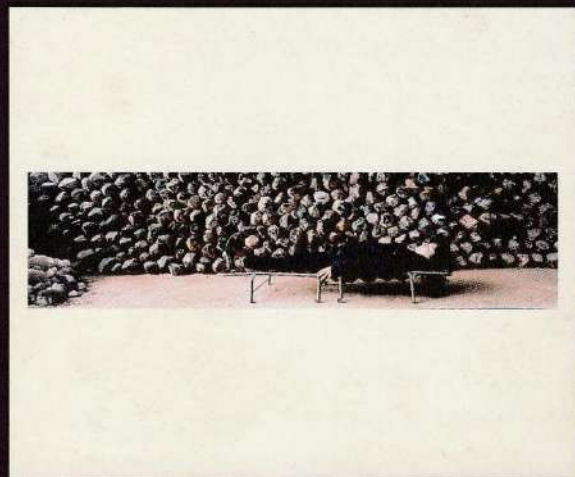
\$ 2500

Esperando Una Idea, 1996

c-print enmarcado, 50 x 60 cm

Edición de doce

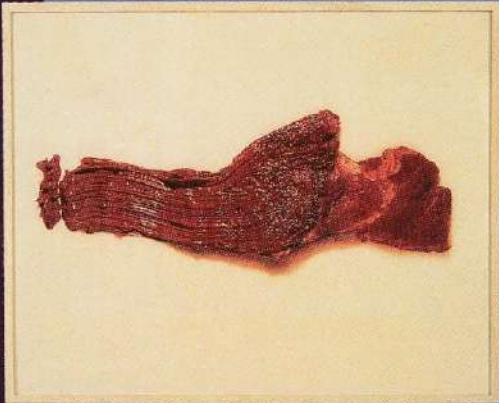
US\$ 2500



Fabián Marcaccio

Paint-Zone Spread, 1995
 dyptic: c-print framed, 16 x 16 in., 16 x 20 in.
 Edition of six
 \$ 2000

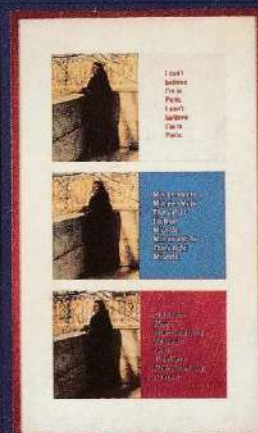
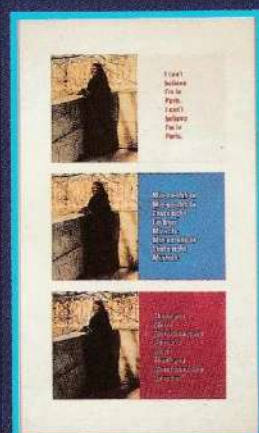
Desarrollo de la Zona-Pintura, 1995
 díptico: c-print enmarcado, 40 x 40cm, 40 x 50cm
 Edición de seis
 US\$ 2000



Ken Lum

Untitled, 1995
 c-prints and iris prints framed, 22 x 38 in.
 Edition of six: Two magenta, two white and two cyan frames
 \$ 2800

Sin Titulo, 1995
 impresiones c-prints e iris enmarcadas, 55 x 76 cm
 Edición de seis: Dos marcos magenta, dos blancos y dos color cian
 US\$ 2800



e-mail
latino@latino.net.co

WWW WWW WWW WWW WWW
WWW WWW WWW WWW WWW
http http http http http
http http http http http
latino net

www.latino.net.co

www.la

www.latino.net.co/fotografia/historia

www.latino.net.co/colombia/turismo

www.latino.net.co

RED

Latino net, Colombia-Santa fé de Bogotá D.E
Dirección Cr. 21#39b-52 tel/2328375 fax 2328584

De manhã um tremendo calor e à noite muita chuva para aliviar a temperatura e inundar a cidade, transformando os buracos do pre-feito em perigosas piscinas.

Preço deste exemplar (capital e interior)

R\$ 0,30

A Not

Rio de Janeiro, sábado, 10, e domingo, 11 de fevereiro

EXPOSIÇÃO MAC

Ferocendo obra de um artista louco, cinco corpos equilibrados grotescam

The Americas \$15.00
Europe \$17.00

ISBN 1-888209-01-1



9 781888 209013

ING BARINGS

ING Barings contribuye al desarrollo de América Lat...
sobremateria colaborar en el estímulo de este...
internacional.



LA OFICINA...
STUDIO VISIT VISITA DI...
Steuier

BOGOTA BUENOS AIRES LIMA MEXICO-CITY SANTIAGO SAO PAULO

ING Barings has contributed to the development of Latin America for more than two centuries.
We are pleased to add our support to this international artistic and cultural discourse.

5/8