



Space
of Time

Espacio del
Tiempo

Space of Time: Contemporary Art from the Americas

Espacio del tiempo: Arte contemporáneo de las Américas

┌

Organized by • Organizado por

Americas Society

Curators • Curadoras

Sandra Antelo-Suarez and Alisa Tager

Project Director • Directora del proyecto

Elizabeth Ferrer

Essayists • Textos

Sandra Antelo-Suarez

Thomas McEvilley

Alisa Tager

John Yau

└

Americas Society

The Americas Society is the only national not-for-profit institution devoted exclusively to educating the United States public about all facets of our Western Hemisphere neighbors. The goal of the Society is to foster an understanding of contemporary political, social, and economic issues confronting Latin America, the Caribbean, and Canada, and to increase public awareness and appreciation of the rich cultural heritage of our neighbors.

The Society strives to achieve its mission through a variety of programs offered by its three major divisions: Latin American Affairs, Canadian Affairs, and Cultural Affairs.

Officers

David Rockefeller
Honorary Chairman

John E. Avery
Chairman

George W. Landau
President

Ludlow Flower III
Executive Vice President

Susan Kaufman Purcell
Vice President

Martha T. Muse
Secretary

Charles E. Barber
Treasurer

Thomas M. Messer
Senior Counselor for Cultural Affairs

Department Of Visual Arts

Fatima Bercht
Director

Holly Goetz
*Visual Arts and Education Programs
Administrator*

Randolph S. Black
Gallery Manager

Elizabeth Ferrer
*Curatorial and Special
Projects Consultant*

John Alan Farmer
Ilona Katzew
Curatorial Assistants

Adeiza Rezende
Evidalia Saez
Gallery Receptionists

Department Of Development

Elizabeth Beim
Director

Linda Friedman
*Assistant to the Director and Membership
Secretary*

Visual Arts Advisory Board

Wilder Green
Chairman

Patricia Phelps de Cisneros
Barbara D. Duncan
Yolanda Garza Lagüera
Marifé Hernández

George W. Landau
William S. Lieberman

Craig Morris
Waldo Rasmussen
Roger D. Stone

Elizabeth A. Straus
John N. Stringer
Edward J. Sullivan
Allen Wardwell

Catalogue
Copyright 1993 Americas Society
Library of Congress
Card Catalogue Number 93-072325
ISBN 1-879128-07-1

Published by Americas Society
680 Park Avenue
New York, NY 10021

Within the Cleavage

Sandra Antelo-Suarez

The space of doubt differs from the space of certainty in that doubt narrows the distance between theory and the world. If theoretical reflection entails being at a certain remove from the world, doubt returns thought to openness before the world; it involves a loss of mastery and control which places thought in a more vulnerable relation to the world than before.... Doubt moves that theory from a plane of theoretical speculation to one of actual participation and description.¹

The many cultures of the Americas are intensely compressed in the cleavage of the old and the new. This cleavage rests precariously on the fragmentation and erosion of many of the binarial distinctions through which American cultures have traditionally been conceptualized. The ubiquitous flux and flow of information and people through borders made porous by the electronic media, and the uncontrollable migration of populations, accelerated by geopolitical upheavals, have eroded what is perhaps the hemisphere's quintessential binarial opposition: the distinction between the North and the South. Marking the end of an era of certainties, this process of erosion has not laid the foundation for a synthesis of North and South; instead, it has precipitated a crisis in conceptions of national origins, personal identity, and historical certainty.

En la fisura

Sandra Antelo-Suárez

El espacio de la duda difiere del espacio de la certidumbre en que la duda disminuye la distancia entre la teoría y el mundo. Si la reflexión teórica supone estar a cierta distancia del mundo, la duda devuelve el pensamiento a la abertura ante el mundo; la duda implica una pérdida del dominio y del control que coloca al pensamiento en una relación con el mundo más vulnerable que antes.... La duda desplaza esta teoría de un plano de especulación teórica a otro de descripción y participación reales.¹

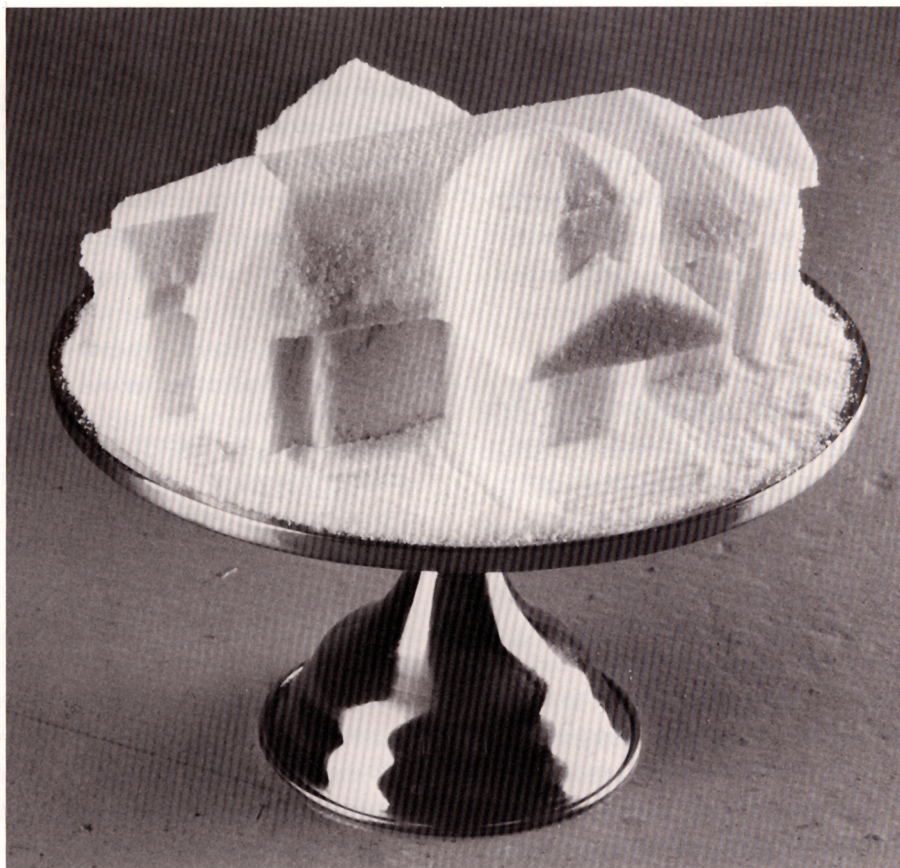
Las numerosas culturas de las Américas están sumamente comprimidas en la fisura entre lo nuevo y lo viejo. Esta fisura descansa precariamente en la fragmentación y erosión de muchas de las distinciones binarias, a través de las cuales las culturas americanas han sido tradicionalmente juzgadas. El omnipresente flujo y caudal de información y gente a través de fronteras, hechas porosas por los medios electrónicos, y la migración incontrolable de las poblaciones, acelerada por los trastornos geopolíticos, han desgastado lo que posiblemente sea la oposición binaria más esencial del hemisferio: la distinción entre el Norte y el Sur. Marcando el fin de una época de certezas, este proceso de erosión no ha proporcionado una base que haga factible una síntesis del Norte y del Sur; por el contrario, ha precipitado una crisis en la concepción de los orígenes nacionales, la identidad individual y la certidumbre histórica.

This crisis is manifested by the space of doubt that envelops the work of the artists included in *Space of Time*. Constructed around the notion of doubt, this exhibition presents work that examines cultural assumptions that often conceal ideologies based on repression and dominance. Images of seeming coherence such as the family, the map, or the history of art are reconfigured on the side of chaos and a subjectivity that eludes categorization. Finally, these artists share a nomadic sensibility. For each of them there is no point of origin, no center.

In the Americas, images of identity have always been in flux and a source of anxiety, especially with respect to origins. The concept of national origins—and the sense of place in general—in the American hemisphere has always been loosely defined. Paul Ramírez-Jonas, who has previously dealt with these concepts in works such as *Monticello*, 1990 (fig. 7), visualizes their fluid nature in *Kite I*, 1993 (plate XVIII). A kite, which carried a camera during flight, was especially created for this exhibition. It was taken to Miami, where the artist flew it for the purpose of photographing the United States and Cuba. Adrift in the air and free from the constraints of a stationary observer, the camera functions to place in doubt the separateness between these two societies—one supposedly open, the other assumed to be closed. Miami is a particularly apt site for Ramírez-Jonas's work since, in recent years, it has come to represent the fluid exchange among American societies. In fact, Miami has come to exemplify the paradox of being two things at once, a city that is both Latino and Anglo.

Esta crisis se pone de manifiesto en un espacio de duda que envuelve la obra de los artistas incluidos en *Espacio del tiempo*. En esta exposición, que gira alrededor de la noción de duda, las obras que se presentan examinan premisas culturales en las que, a menudo, se esconden ideologías basadas en la represión y la dominación. Imágenes de aparente coherencia, tales como la familia, el mapa, o la historia del arte, se reconfiguran en el caos y en una subjetividad que elude la clasificación. Es así como estos artistas comparten una sensibilidad nómada. Para cada uno de ellos no existe un punto de origen, ni un centro.

En las Américas, las imágenes de identidad siempre han estado en movimiento y han sido una fuente de ansiedad, especialmente, con respecto a los orígenes. Asimismo, en el hemisferio americano, el concepto de orígenes nacionales—y el sentido de lugar en general—siempre se ha definido vagamente. Paul Ramírez-Jonas, un artista que ya había tratado estos conceptos en obras anteriores como *Monticello*, 1990 (fig. 7), visualiza su naturaleza fluida en *Cometa I*, 1993 (cat. XVIII), una cometa creada especialmente para esta exposición y que durante el vuelo lleva una cámara incorporada. Este artista hizo volar la cometa en Miami, con el propósito de fotografiar los Estados Unidos y Cuba. Desplazándose sin rumbo por el aire, y libre de las limitaciones de un observador estacionario, la cámara sirve para poner en duda las diferencias entre estas dos sociedades—una supuestamente abierta, presuntamente cerrada la otra. En este sentido, Miami es un lugar particularmente apto para la obra de Ramírez-Jonas ya que esta ciudad, en los últimos años, ha llegado a representar el intercambio fluido entre sociedades americanas. De hecho, Miami ejemplifica la paradoja que implica ser dos cosas al mismo tiempo: una ciudad a la vez latina y anglosajona.



7 Paul Ramírez-Jonas

Monticello, 1990. Compressed sugar 13 × 13 × 13 in. (model to scale).

Monticello, 1990. Azúcar comprida. 33 × 33 × 33 cm. (modelo escala).

While Ramírez-Jonas uses cartography to explore issues of simultaneity and the decentering of a fixed point of view, Kim Dingle uses maps drawn from memory to undermine their veracity. In her painting *United Shapes of America (Maps Drawn From Memory Collected from Random Americans)*, 1990 (plate VI), Dingle reproduces numerous memory maps which are then assembled into a composite image. By emphasizing that memory is highly subjective and prone to distortion, the work casts doubt on the map's status as an objective, neutral document. Each memorized version of what a map of the United States should be erodes its reading as a unified whole. Mapping, as Gilles Deleuze and Félix Guattari have written, is "open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification.... A map has multiple entryways, as opposed to the tracing, which always comes back 'to the same.' The map has to do with performance, whereas the tracing always involves an alleged 'competence.'"² The map's one-to-one correspondence with a specific place, the competent rendering of that correspondence, is disrupted and multiplied so that its specificity is lost in the no man's land of memory. The objectivity of place is replaced by the subjectivity of its recollection. The one is replaced by the many, as the multitude of images is substituted for the illusion of one coherent place.

The fragmentation and erosion of how identity is represented on both the national and personal levels has compelled artists to find new ways of reinventing the self, as well as the concept of nation, even while doubting their autonomy. The precariousness of the self (defined increasingly as a fiction) is further destabilized by the uncertainty of its emplacement;

Si Ramírez-Jonas utiliza la cartografía como medio para explorar temas de simultaneidad o descentralización de un punto de vista fijo, Kim Dingle usa mapas dibujados de memoria para minar la veracidad. En su pintura *Formas unidas de América (mapas dibujados de memoria por varios americanos)*, 1990 (cat. VI), Dingle reproduce numerosos mapas dibujados de memoria, con los que crea una imagen compuesta. Al enfatizar que la memoria es sumamente subjetiva y propensa a la distorsión, la obra plantea dudas acerca de la condición del mapa como documento objetivo y neutral. Cada versión memorizada de cómo tendría que ser el mapa de los Estados Unidos erosiona la lectura del mismo como un todo unificado. Tal como Gilles Deleuze y Félix Guattari han expresado, el trazado de un mapa es algo "abierto y conectable en todas sus dimensiones, es separable, reversible, y susceptible de modificaciones constantes... un mapa tiene múltiples formas de entrada, en oposición a la delineación, que siempre vuelve 'a lo mismo.' El mapa tiene que ver con la ejecución, mientras que la delineación tiene que ver siempre con la pretendida 'competencia.'"² La correspondencia exacta de los mapas con un lugar específico, la representación adecuada de esta correspondencia, se interrumpe y multiplica, de modo que su carácter específico se pierde en el terreno de la memoria de nadie. La objetividad del lugar se reemplaza así por la subjetividad del recuerdo. La singularidad se reemplaza por la pluralidad, de la misma forma que la multitud de imágenes se sustituye por la ilusión de un lugar coherente.

La fragmentación y erosión de cómo se representa la identidad, tanto a nivel nacional como personal, ha obligado a los artistas a encontrar nuevos modos de reinventar el yo y el concepto de la nación, aún poniendo en duda su autonomía. La precariedad del yo (definida cada vez más como una ficción) se desestabiliza aún más por la incer-

that is, the sense of place in the Western hemisphere, composed of societies in constant migration, has always been less than permanent. The time or timing of the self, no longer linear or assured, is also not fixed in space as, for example, a road is fixed to a map.

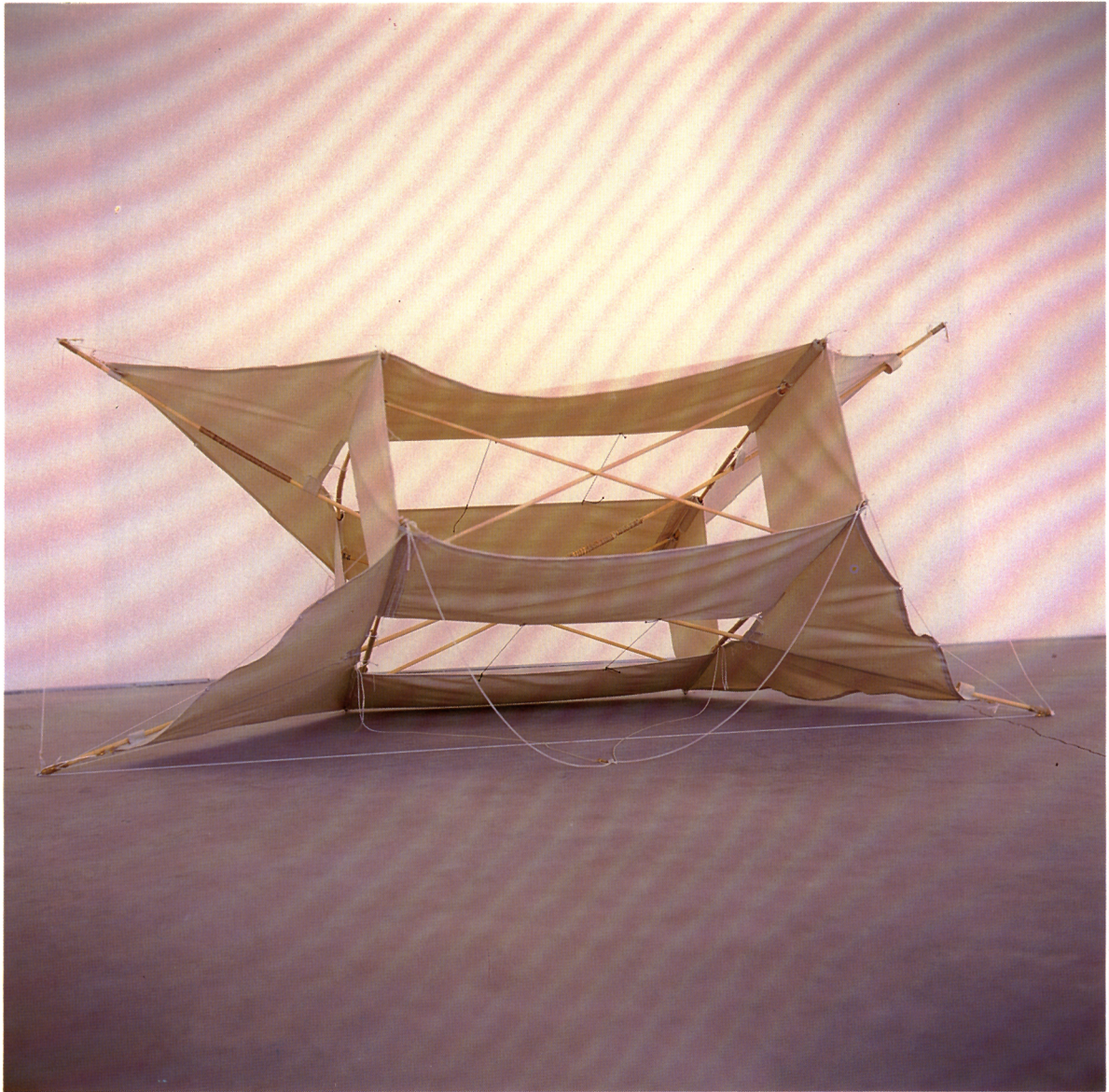
Rosângela Rennó collects identification systems, such as the negatives of photo I.D.s discarded by governmental institutions. Rennó varies the method of representing these systems of identification. In some works she forms a grid of individual portraits; in others, she enlarges one portrait and then cuts it into puzzlelike pieces. In these ways she decenters and destabilizes the processes of the original system of codes of identification. Rennó's system is infinitely permutational. Subject to chance encounters with viewers as they rearrange the image fragments, Rennó's portraits lay at the juncture between the aesthetic of photomontage and the pseudotechnicality of identification systems. By confusing the difference between artifice and documentation, Rennó throws into question the stability of the photograph's ability to corroborate the identity of the subject.

In much the same way Jana Sterbak's *Standard Lives* (*Vie sur mesure*), 1988 (plate XXII), challenges the possibility of physically demarcating identity through the standardized system of measuring tapes. Throughout her career, Sterbak has created works that deal with the constraints imposed upon the demarcation of identity (fig. 8). In *Standard Lives*, she randomly piles up enlarged vinyl tapes, on which ideograms that depict lifelines have been laser-printed. The transparency of the tapes allows for a multiplicity of overlapping images,

tidumbre de su emplazamiento; es decir, el sentido de lugar en el hemisferio occidental, compuesto por sociedades en constante migración, ha sido todo menos permanente. El tiempo o momento del yo, que ha dejado de ser lineal o cierto, tampoco está fijo en el espacio como, por ejemplo, sería el caso de una carretera en un mapa.

Por su parte, Rosângela Rennó colecciona sistemas de identificación, tales como los negativos de fotografías de carnets de identidad, desechadas por instituciones gubernamentales. Lo que esta artista hace es variar el método de representación de estos sistemas de identificación. En algunas obras, forma rejillas de retratos individuales; en otras, amplía un retrato que luego recorta como si fueran piezas para un rompecabezas. De esta manera, sugiere un proceso que descentraliza y desestabiliza el sistema original de códigos de identificación. Este sistema permite infinitas permutaciones. Sujetos al encuentro azaroso con espectadores cuando ordenan de nuevo los fragmentos de la imagen, los retratos de Rennó se colocan en el punto de encuentro entre la estética del fotomontaje y el pseudotecnicismo de los sistemas de identificación. Así, Rennó cuestiona la estabilidad de la habilidad de la fotografía para corroborar la identidad de un sujeto, al confundir la diferencia entre artificio y documentación.

De manera similar, en *Vidas reglamentadas* (*Vie sur mesure*), 1988 (cat. XXII), Jana Sterbak desafía la posibilidad de demarcar físicamente la identidad a través de cintas métricas. A lo largo de su carrera, Sterbak ha hecho obras que tratan sobre las restricciones impuestas sobre la demarcación de la identidad (fig. 8). En *Vidas reglamentadas*, la artista amontona al azar cintas ampliadas, impresiones con laser sobre vinilo, en las cuales imprime ideogramas que representan las líneas de la vida. La transparencia de las cintas permite la aparición de múltiples imágenes superpuestas, que se pueden leer desde



XVIII Paul Ramírez-Jonas

Kite I, 1993. Kite of cotton fabric and wood; C-print. Kite: 26 x 48 x 84 in. C-print: 36 x 24 in.

La cometa I, 1993. Cometa de algodón y madera; Impresión-C. Cometa: 66 x 122 x 213.4 cm. Impresión-C: 91.4 x 60.1 cm.

The Exhibition

Project Director

Elizabeth Ferrer

Curators

Sandra Antelo-Suarez

Alisa Tager

Director of Visual Arts Program, Americas Society

Fatima Bercht

Production Coordinator

Randolph Black

Curatorial Assistants

Miriam Basilio

John Alan Farmer

Editor

Diane Garvey Nesin

Translator

Cristina Portell

Art Handlers

Michael Bundy

Cannon Hudson

The Catalogue

Authors

Sandra Antelo-Suarez

Thomas McEvelley

Alisa Tager

John Yau

Editors

Diane Garvey Nesin

Elizabeth Ferrer

John Alan Farmer

Translators

Cristina Portell

Ilona Katzew

Editorial Assistants

Miriam Basilio

Ilona Katzew

Proofreader

Charisse Hiigel

Production Coordinator

John Alan Farmer

Graphic Design and Typography

Russell Hassell

Printing

The Studley Press

Dalton, Massachusetts