

"The Robbery  
of the Year"  
-an installation.

f 4350,-



*a small room in the Assen Museum, all dark except for a spotlight*



Installatie/  
Performance

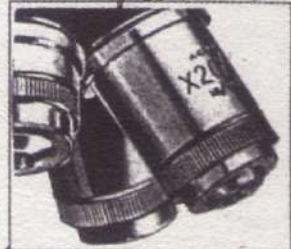
*above a table. On the table, a rotating plate. On the plate,*

**Carat  
Colour  
Clarity  
Cut**

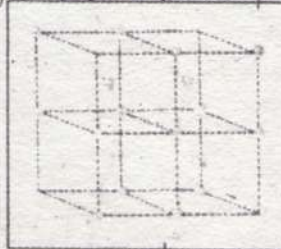


*a velvet cushion. On the cushion, an authentic diamond. People could*

DE Installatie van Ulises Carrión  
**DIEFSTAL VAN HET JAAR**  
3 t/m 7 Februari 1982  
Drents Museum, Brink 1-5, Assen  
Open: di-wo-do-vr 9.30 - 17.00 u.  
za-zo 13.00 - 17.00 u.



*look at it or take it in their hands, or steal it. A photographer, disguised*



De  
Nederlandse  
Kunst-  
Stichting

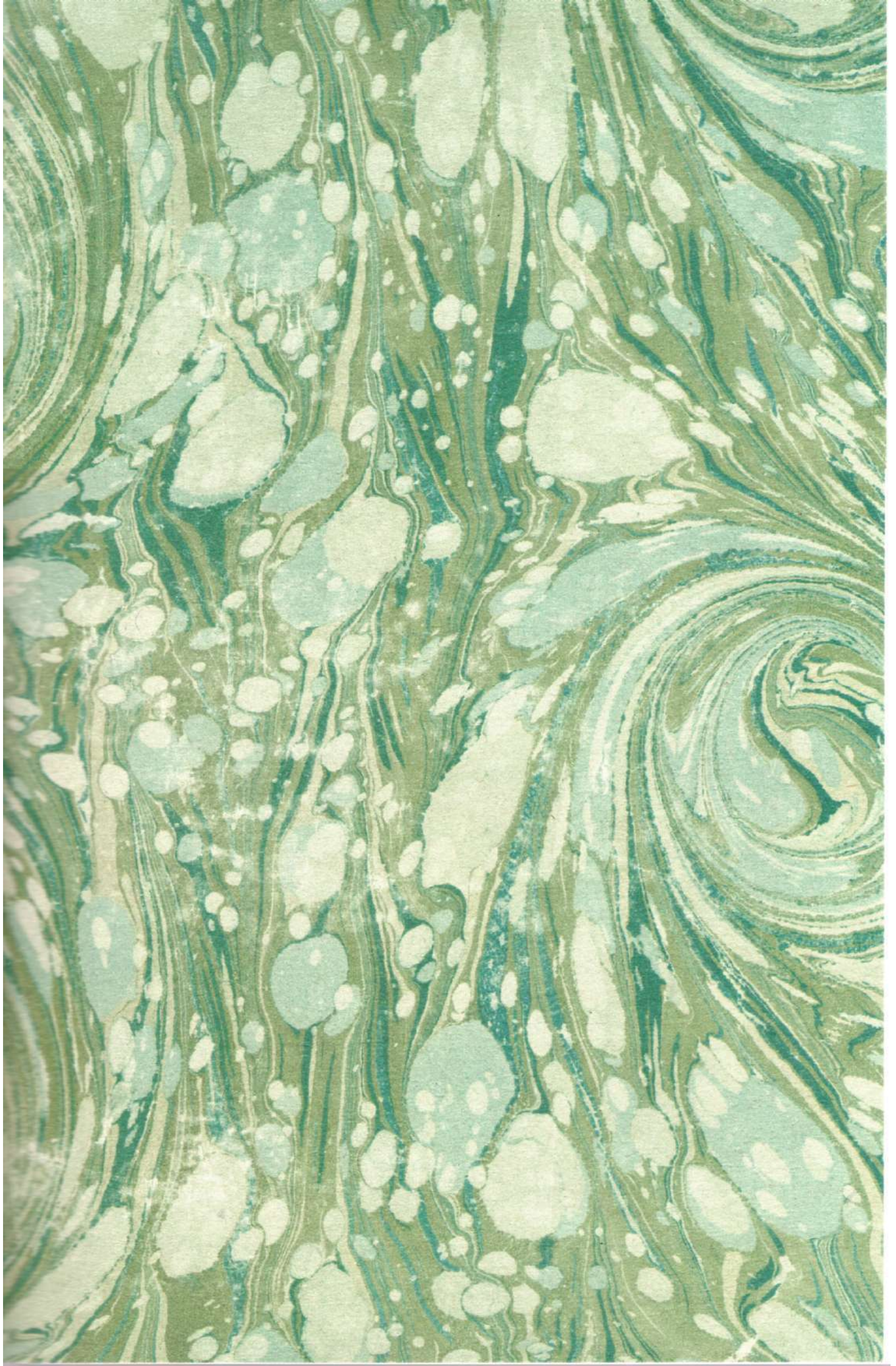
*as a visitor, documented people's reactions*

*"Through ages  
diamonds have  
been the only  
luxury which  
has retained  
its value..."*

**Ulises  
Carrión**

EL ROBO DEL AÑO  
Ulises Carrión

alias





EL ROBO DEL AÑO

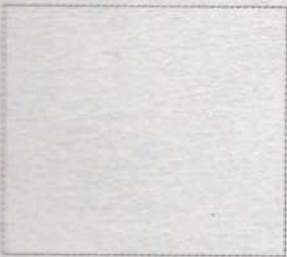
*antitesis/alias*



**IMPLICADOS**



Documentación fotográfica de las reacciones del público  
**Claudio Goulart**  
(disfrazado de visitante)



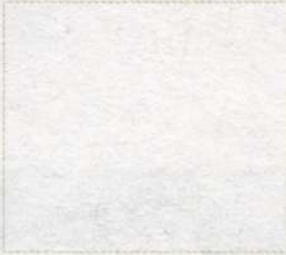
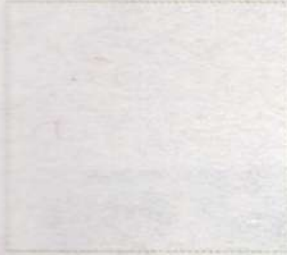
Reconstrucción de los hechos  
**Martha Hellion**  
**M • H**

Tercera lectura del caso  
**Paulo Silveira**

Perito  
**Javier Hinojosa**

Intérpretes  
**Martha Hawley**  
**Paula Abramo**

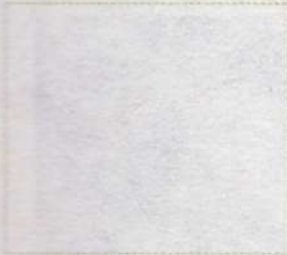
antítesis / **ALIAS**



**INVOLVED**



Photo documentation of the public's reactions  
**Claudio Goulart**  
(disguised as a visitor)



Crime scene reconstruction  
**Martha Hellion**  
**M · H**

Third reading of the case  
**Paulo Silveira**

Expert  
**Javier Hinojosa**

Sworn Interpreters  
**Martha Hawley**  
**Paula Abramo**



**Ulises Carrión** (San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1941-Ámsterdam, 1989) Escritor y poeta. Incursionó en las artes visuales disponiendo de varios medios (como la imprenta, el teléfono, la radio, la televisión por cable, el video, el cine y el teatro), para desarrollar una forma de obra activa dentro del ámbito cultural de la vanguardia internacional de las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta. Formó parte del grupo In-Out Center (Ámsterdam, 1972-1975); editó *Tras la poesía* y *Arguments* (Beau Geste Press, Devon); y fundó Other Books and So (Ámsterdam, 1975), un lugar de acopio de producciones de artistas aún no clasificadas dentro del medio formal del arte, el cual por sus características fue el primero en su género como espacio alternativo.

**Ulises Carrión** (San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1941-Amsterdam, 1989) Writer and poet. He ventured into the visual arts through various media (including print, telephone, radio, cable television, video, film and theatre) to develop an active art form within the international cultural vanguard of the 1960's, 1970's and 1980's. He was part of the In-Out Centre (Amsterdam 1972-1975); editor of *Tras la poesía* and *Arguments* (Beau Geste Press, Devon), and founder of Other Books and So (Amsterdam, 1975), where artists' productions were gathered before the genre had been formally classified within the art world. As an alternative space, it was the first of its kind.

# LA ANTÍTESIS DE ULISES

Damián Ortega

En su texto "El nuevo arte de hacer libros", Ulises Carrión toma una postura:

Un libro es una secuencia de espacios.

Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente:  
un libro también es una secuencia de momentos.

...

El lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo.

El libro es una secuencia espacio-temporal.

...

Un libro puede ser el recipiente accidental de un texto [...]

...

Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra a esa forma: aquí empieza el arte nuevo de hacer libros.<sup>1</sup>

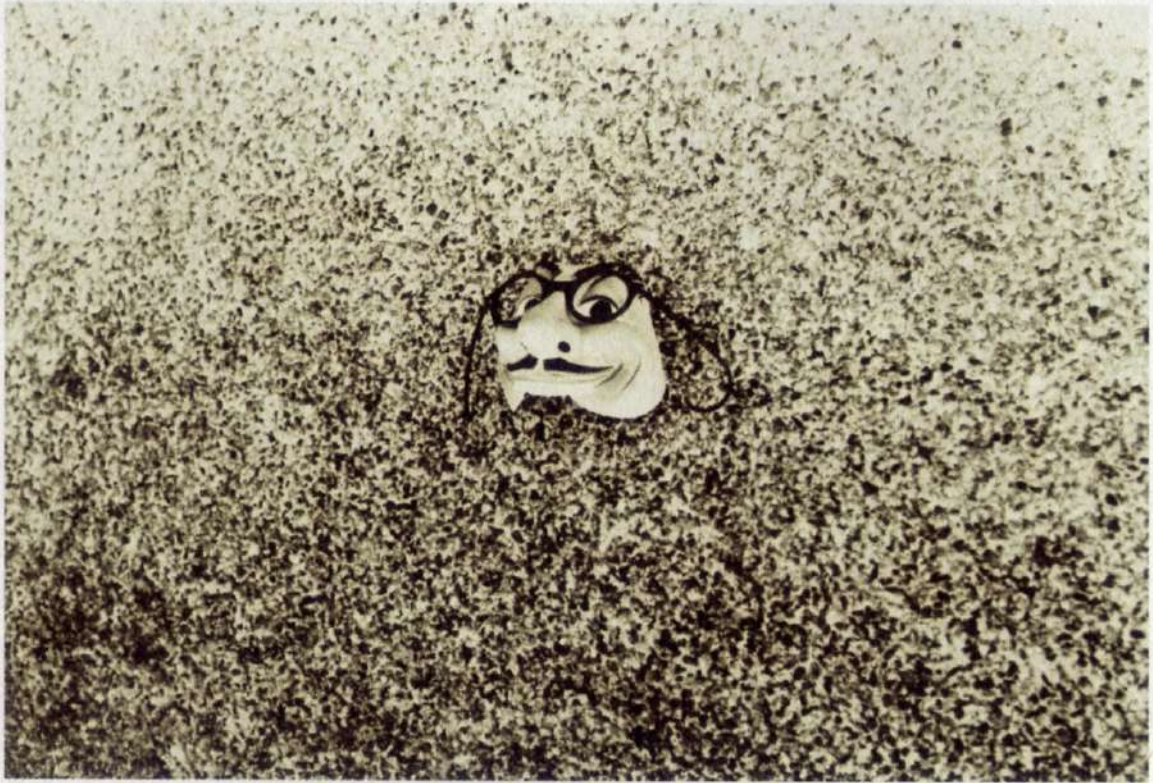
La colección Antítesis comienza como una extensión del proyecto Alias. En este caso no se trata de traducciones de otros idiomas, sino de generar proyectos inéditos. Su interés es la compilación de artistas que han nacido o vivido en México, algunas veces reconocidos, otras desconocidos y otras más hasta olvidados... no por todos: hay un poder en la memoria individual que los mitifica, los conserva y divulga de boca en boca.

En las últimas décadas, la historia del arte de nuestro país ha estado más cercana de la palabra hablada que de la escrita. Ciertamente hay pocos impresos sobre arte contemporáneo mexicano.

Entonces, ¿cómo retomar el flujo vital de estos autores con los que crecimos y convivimos para romper con esa dinámica de artistas inéditos?, ¿cómo reconocerlos si ahora su obra está desmembrada, dispersa en el tiempo y en

---

<sup>1</sup> Extracto no consecutivo de "El nuevo arte de hacer libros", en *Plural: crítica y literatura*, Excélsior, vol. iv, núm. 41, Ciudad de México, febrero de 1975, pp. 33-38.



diversos lugares? Lo ideal sería acercarse de una manera crítica a sus ideas y experiencias para entender sus intereses en un país tan revuelto y convulsionado como México.

A todas luces habría que evitar la lectura nacionalista o mexicanista.

Sin embargo, me parece indispensable contar con una colección de libros que muestre el genuino interés por saber lo que aquí ha pasado y reúna –aunque sea en pequeña escala– lo que algunos autores han hecho y que hoy permanece fuera de registros.

Antítesis es un pretexto para investigar y recopilar algunas obras de esos autores. La decisión de a quién incluir y a quién no es una frontera bastante caprichosa, pues se enfoca en gustos e intereses subjetivos; en este caso, los míos.

La verdad histórica tiene diferentes perspectivas. Los hechos fueron llevados a cabo por unos, recopilados por otros y guardados y almacenados (a veces hasta acaparados) por terceros.

Durante la presentación de nuestro libro de la poesía de Francis Picabia, Martha Hellion se me acercó y me comentó su interés en compartir un proyecto del que fuera bibliotecario de la Casa del Lago: Ulises Carrión.

Fue ella quien publicó en 2003 los dos tomos, *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, de editorial Turner; y quien organizó en el mismo año la primera exposición retrospectiva homónima sobre la obra de Carrión en el Museo Carrillo Gil, iniciativas gracias a las que muchos conocimos la obra de este artista emigrado a Holanda. Martha fue su amiga entrañable. Ella conserva buena parte de su obra y se ha dedicado a su divulgación. Ha trabajado con el grupo de colaboradores que en su momento tradujeron y compartieron afinidades con Ulises.

Lo que aquí nos toca es la visita al espacio y la secuencia de sucesos que alguna vez ocurrieron.

# ULISES' ANTITHESIS

Damián Ortega

In his text "The New Art of Making Books," Ulises Carrión takes a stand:

A book is a sequence of spaces.

Each of these spaces is perceived at a different moment – a book is also a sequence of moments.

...

Written language is a sequence of signs expanding within space; the reading of which occurs in the time.

A book is a space-time sequence.

...

A book may be the accidental container of a text [...]

...

A book can also exist as an autonomous and self-sufficient form, including perhaps a text that emphasises that form, a text that is an organic part of that form: here begins the new art of making books.<sup>1</sup>

The Antithesis collection begins as a continuation of the Alias project. In this case it's not a question of translations from other languages, but rather of pursuing projects which have never previously been published. The aim is to compile work by artists born or living in Mexico, some known, others not, others still almost forgotten... but not by everybody: the power of individual memory is that they are mythologized, they are preserved and their name is known by word of mouth. In recent decades, the history of art in our country has stayed closer to the spoken word than to the written. We need look no further than the scarcity of printed matter on contemporary Mexican art.

So: how can we break with this dynamic of leaving artists unpublished, and restore the vital flow of the authors with whom we grew up? How will we recognize them if their work is split up, scattered across time and place?

---

<sup>1</sup> Non-consecutive excerpt from "The New Art of Making Books", published in *Kontexts*, no. 6-7, 1975 and reprinted in Guy Schraenen: *Ulises Carrión. We have won! Haven't we?*, Museum Fodor, Amsterdam, 1992.

Ideally, we would take a critical approach to their ideas and experiences, in order to understand their concerns in the turbulence and upheaval of Mexico.

Nationalist or Mexicanist readings are clearly to be avoided.

Nevertheless, I think it's essential to envision a collection of books which shows a genuine interest in what has occurred here, and reassemble, even if it is on a small scale, the currently unpublished works of various authors. Antithesis is a pretext for researching and gathering together a number of works by these authors. The decision about whom to include and whom to leave out has followed fairly fickle guidelines, with a subjective focus on tastes and interests. In this case: my own.

Historical truth has various perspectives. The events were carried out by a certain group, documented by others and collected and stored (at times monopolized) by still others.

During the presentation of our book on the poetry of Francis Picabia, Martha Hellion approached me to talk about her interest in working together on a project concerning a former librarian at the Casa del Lago: Ulises Carrión.

In 2003 it was she who published, in two volumes, *Ulises Carrión: Personal Worlds or Cultural Strategies?* (Turner, Madrid. Bilingual edition), and who in the same year organized the eponymous and first-ever retrospective on the work of Carrión, in the Carrillo Gil Museum, initiatives which thankfully introduced many of us to the work of this artist who had emigrated to the Netherlands. Martha was his close friend. Much of his work is in her hands, and she has dedicated herself to its circulation. She has worked with the group of people who at the time translated and shared their affinities with Ulises.

What we are doing here is visiting the space and the succession of events that took place, once upon a time.

# ANATOMÍA DE UN HECHO PREMEDITADO

Martha Hellion

*El robo del año*, instalación y *performance* presentada por Ulises Carrión en el Drents Museum, Assens (Países Bajos, del 3 al 7 de febrero de 1982), fue la puesta en escena de un diamante valuado en 4 350 florines. Durante el tiempo que la instalación estuvo expuesta, el flujo de visitantes fue continuo, a pesar de que el objeto de su curiosidad era una obra de arte poco común, diferente a lo que se acostumbra ver en los museos provinciales en los que los temas se relacionan más con los intereses del lugar, los documentos históricos, las pinturas, los retratos famosos, las esculturas, la indumentaria y, algunas veces, el arte contemporáneo de cierta relevancia.

A través del tiempo los diamantes han sido el único lujo que ha conservado su valor. Los diamantes son clasificados según su color, claridad, corte y tamaño que define su peso en quilates (carats).<sup>1</sup>

El insólito hecho tuvo lugar en una de las salas del museo. A través de una cortina se accedía a un espacio oscuro de tamaño regular, en el que sólo se percibía el brillo de un diamante resaltado por un rayo de luz cenital que flotaba en medio de la sala. El diamante se exhibía sobre una base giratoria sin cubierta de vidrio ni sistema de seguridad, solo, libre a la mirada y al tacto.

Podemos imaginar que, al no saber realmente lo que verían y tras experimentar un espacio oscuro con únicamente una gema brillante a la que podían acercarse y tocar con sólo estirar la mano, el asombro de los visitantes era tal que debió provocar muchas ideas y cuestionamientos, especialmente porque, en su mayoría, los visitantes provenían de esa comunidad de la provincia del norte de los Países Bajos, llena de tradiciones conservadoras y religiosas.

En sus orígenes, aproximadamente en el siglo XIII, el edificio que ocupa el museo fue parte de un monasterio cisterciense en el que después se estableció la casa provincial (siglo XIX) y que, más adelante, se convirtió en un museo que ha sido renovado varias veces y al que actualmente se anexó un

---

<sup>1</sup> Texto incluido parcialmente en la invitación original a la muestra de la instalación. Véase la portada de esta publicación.



gran edificio de arquitectura contemporánea. En su mayoría, las exposiciones y actividades culturales del museo son históricas y educativas y cumplen con el objetivo de informar a la población sobre los acontecimientos del exterior y transmitir conocimientos varios.

El planteamiento de Carrión parte de una idea plástica. A la vez, su intención era hacer una comparación entre el valor material de la gema y su valor como obra de arte. En relación con el proyecto, el artista comentó:

El diamante con todo su poder de atracción es la vía para organizar el espacio en cierta forma. Exactamente de la misma manera en que los pintores lo hacían mediante líneas, colores y formas [...] Para mí se trata del uso del espacio. Mi intención era crear un espacio claramente trazado, sin líneas, sin ventanas, en el que la atención de la gente estuviera dirigida a un punto dado. Mi solución para crear este foco de atención enfocada/ dirigida fue colocar algo en ese punto. Eso era el diamante.<sup>1</sup>

Durante su época de éxito literario, Carrión escribió varias obras de teatro\* y, aunque actualmente casi no se habla de ellas, la teatralidad fue un recurso que utilizó con frecuencia en sus propuestas, en las que gustaba de involucrar a terceros. De esta forma hace una triangulación entre obra, protagonista y espectador; que da a su trabajo cierta tridimensionalidad y presencia dentro del binomio espacio-tiempo que no sólo es de carácter visual sino algunas veces también sonoro; como ejemplo de ello se pueden mencionar ciertos *performances* basados en el lenguaje en los que utilizó el radio, el cine y el video.

---

\* Una obra de teatro es una estructura. Los parlamentos y las acciones son los elementos de esta estructura. Éstos son dichos en voz alta y actuados, nos son transmitidos por personajes que en sí mismos son parte de la estructura. La estructura tiene un significado, el cual podemos descubrir al ir sumando los distintos elementos, acciones y personajes. ¿Cómo son los significados de esos elementos establecidos? Viendo qué es lo que los mantiene unidos. Los personajes no son lo que dicen ser. Los personajes son lo que su función dentro de la estructura de la obra nos dice que son.  
—Ulises Carrión.

---

<sup>1</sup> Ulises Carrión. *¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion (ed.), cat. de exp. Museo de Arte Carrillo Gil, vol. I, Turner, Madrid, 2003, p. 61.

Al planear esta puesta en escena, Carrión muestra claramente una intención provocadora y cierto sentido del humor que desafía la integridad moral y ética de una población conservadora. Quizá los espectadores pensaron que la gema era falsa, lo cierto es que nadie se atrevió a hurtarla, aunque estaba a su disposición. Sólo se presentó un intento de robo de un extranjero vestido como el Guasón (Joker), quien tomó el diamante pero a quien se le pidió que lo regresara al no huir inmediatamente con él. En realidad, este intento de robo fue un simulacro teatral. Al final, el diamante regresó a su estuche y por algún tiempo estuvo sobre la chimenea de la casa de Carrión, quien narraba el suceso con desenfado, hasta que un día se percató de que realmente había desaparecido. Desde ese momento se elaboraron varias hipótesis y se nombraron posibles sospechosos, entre ellos amigos cercanos, quienes a partir de entonces han hecho conjeturas sobre el autor del robo y el destino de la gema. Asimismo, se generaron múltiples discusiones acerca de dónde y cuándo termina el arte y comienza la vida real. El hecho es que la obra pasa a ser, sin querer, otra variante de las estructuras del lenguaje, el chisme, el rumor y la calumnia, que forman parte de los temas que Carrión exploró en otras obras.

Posiblemente esta publicación sirva para aclarar el caso, pues es seguro que volverá a atraer atención sobre él. Será como un archivo vivo, abierto a nuevas conclusiones.

La intención de enriquecer y ampliar la documentación de esta obra nos llevó al lugar originario. En un intento por encontrar pistas sobre la instalación, investigamos en distintos medios, buscamos recortes de periódico, tratamos de entrevistar a informantes y testigos, pero la distancia, los cambios del lugar y el paso del tiempo, además de los cambios administrativos, han borrado los rastros y diluido las posibilidades de verificar lo sucedido. No existe ningún registro de tal suceso, nadie tiene conocimiento de ese evento en el que durante esos días de invierno los visitantes del Museo en Assen fueron realmente los protagonistas performáticos de la instalación *El robo del año*, cuyo título indica un hecho fallido que no aconteció y se volvió ficción.

Esta publicación es el único documento gráfico existente, el único testimonio de ese acontecimiento. En sus imágenes podemos observar cierta teatralidad que nos lleva a reconstruir una historia, a tener otra mirada de la misma obra, al tiempo que ésta es percibida por el lector.

*El robo del año* puede considerarse una acción susceptible de ser incluida en ese género performático en el que la participación de los espectadores

complementa la obra y, por consiguiente, cambia su curso y objetivo: en este caso, al no llevarse a cabo el robo, en cierta forma se anula el título y la intención de éste:

Las imágenes que Claudio Goulart captó como testigo ocular tienen una narrativa azarosa. Su secuencia en el formato impreso no arroja conclusiones, al contrario, éstas quedan abiertas. Se trata de un obra de múltiples interpretaciones que podría llevarse a cabo en otro lugar, otro tiempo y otro espacio. El resultado, por consiguiente, serían otras imágenes y otras historias.

La colaboración Goulart-Carrión siempre fue muy cercana. El apoyo técnico en la fotografía y el video fue un diálogo constante en la producción de la obra de ambos, cada uno con su propio lenguaje y un común denominador —la comunicación a través de los medios. Entre las obras de Goulart se pueden mencionar *THE PRINT OUT* (artzone.nl), un periódico que se distribuía por internet para ser impreso, cuyas propuestas no sólo eran visuales y estéticas sino también de contenido político; o *Kanaal Zero*, un proyecto para televisión por cable, además de varias obras en video, instalaciones y *performances*.

Las fotografías de este libro pasaron muchos años archivadas en el librero de una colaboradora cercana de Carrión. El paquete en que estaban guardadas estuvo largo tiempo intacto sobre mi mesa de trabajo, hasta que su constante presencia demandó mi atención. Por lo mismo comenzaron a surgir varias ideas, desde cómo reconstruir la obra hasta cómo darle forma e interpretarla. Finalmente, tomé la decisión de editarla como un libro y de continuar la línea de incluir la participación de otros artistas, esta vez con gran experiencia editorial y excelentes antecedentes de trabajo propio, además de un profundo conocimiento de la obra de Carrión.

Desde este momento *El robo del año* adquiere otra dimensión, se desdobra en diferentes tiempos e interpretaciones; se podría decir que es una apropiación de la obra original en donde cada participante cuenta su visión de los hechos. Al reunir las diferentes interpretaciones, podemos intuir la forma y el contenido de la puesta en escena original, quedando aún por añadir la versión que haga cada lector al hojear el libro.

Quisiera agradecer a Flavio Pons, Lidewijn Reckman, Martha Hawley, Paulo Silveira, Damián Ortega, Sara Schulz y Javier Hinojosa.



# ANATOMY OF A PREMEDITATED EVENT

Martha Hellion

*El robo del año* or *The Robbery of the Year*, the installation and performance by Ulises Carrión in the Drents Museum in Assen (the Netherlands, 3-7 February 1982), involved the mounting of a diamond then valued at 4 350 guilders. For the duration of the installation, the flow of visitors was continuous, despite the fact that the object of their curiosity was a very unorthodox artwork. This was different from the usual fare in provincial museums, where themes are more frequently related to local interests, historical documents, paintings, famous portraits, sculptures, special attire and, occasionally, contemporary art with a certain relevance.

---

"Through ages [sic] diamonds have been the only luxury which has retained its value. Diamonds are classified by color, clarity, cut and size to determine their weight in carats."

(Program, Drents Museum, Assen)

The unusual event took place in one of the museum's halls. Behind a curtain, one found a dark space, unremarkable in size, where all that was visible was the diamond's gleam, highlighted by a spotlight hanging in the center of the hall. The diamond was displayed on an uncovered, rotating base with no security system in place, exposed to view and touch.

We can imagine the scene: without really knowing what they would see, and after encountering a dark space containing only a flashy gem they could reach out and touch, the astonishment felt by the visitors must have triggered many ideas and questions, especially since most of the visitors were from this Northern Dutch provincial community, steeped in conservative and religious tradition.

The building housing the museum was originally, in around the 13<sup>th</sup> century, part of a Cistercian monastery. By the 19<sup>th</sup> century it had become home to the Provincial Authorities, eventually being converted into a museum. Numerous renovations have transformed the building into today's structure, with a large annex devoted to contemporary architecture. Most of the museum's exhibitions and cultural activities are part of historical or educational programs, in line with policies on providing public information.

Carrión's proposal is allied with the fine arts. Additionally, his intention was to compare the material value of the gem with its value as a work of art. The artist had this to say about the work:

The diamond with all its power of attraction is a way to organize the space in a certain manner. Exactly in the same manner that painters did by means of lines, colors and forms [...] For me it is about the use of space. My intention was to make a clear delimited space, without lines, without windows, in which the attention of people is directed to a certain point. My solution for the creation of this focussed/directed attention was to place something at this point. That was the diamond.<sup>1</sup>

In his literary heyday, Carrión wrote various plays,\* and although they are rarely mentioned nowadays, theatricality was a resource often used in his projects when he wanted to get others involved. In this way he devised triangulation with the work, protagonist and spectator, lending his creation a certain tridimensionality and presence within the space-time frame which is not only visual but also at times incorporates sound. Examples include some of his performances based on language, and others where radio, film and video were present.

---

\* A theatre play is a structure. The speeches and the actions are the elements of this structure. These are spoken aloud, and acted out. They are transmitted to us by characters who themselves form part of the structure. The structure has a meaning, which can be discerned by summing up the different elements, speeches, actions and characters. How are the meanings of those elements established? By seeing what holds them together. The characters are not what they say they are. The characters are what their function within the structure of the play tells us they are.

—Ulises Carrión

---

<sup>1</sup> *Ulises Carrión: Personal Worlds or Cultural Strategies?*, Martha Hellion (ed.), catalogue Museo de Arte Carrillo Gil, vol. I, p. 61, Turner, Madrid, 2003.

In planning this production, Carrión clearly displays his provocative intention along with a sense of humor which challenges the moral and ethical integrity of the conservative population. It could be that the spectators thought the gem was a fake. What's certain is that nobody dared steal it, although it was within their reach. There was actually an attempted robbery, carried out by a stranger dressed like the Joker, who took the diamond but who was asked to return it when he didn't immediately run off with it. In reality, this attempted robbery was a theatrical run-through. The diamond was eventually returned to its protective case and for a while it stayed on Carrión's mantel, with the artist breezing through the telling of the tale all the while, until one day he noticed that it really had disappeared. From that moment on, various theories developed and a number of people were named as suspects, including close friends, who began conjecturing about the real perpetrator of the robbery and the diamond's destination. At the same time, numerous discussions were generated about where and when art leaves off and real life begins. The fact is that the artwork inadvertently turned into part of the language, the gossip, rumor and slander that form part of the themes explored by Carrión in other artworks.

This publication might serve to clarify the case, because for sure it will focus attention on it again. It will be like a living archive, open to new conclusions.

The intention of enriching and expanding the documentation of this work took us back to the place where it began. In an attempt to find clues about the installation, we looked into various media, reviewed newspaper clippings, sought interviews with knowledgeable people and witnesses, but the distance, the changes of location and the passing of time, not to mention the administrative changes, have erased all traces and diluted the possibilities of verifying what happened. There is no documentation of what happened; nobody knows anything about this event. On those winter days, visitors to the Museum in Assen truly became the performance protagonists of the installation *El robo del año*, whose title points to a failed event that never happened and became fiction.

This publication is the only graphic document in existence, the only account of the event. We can see a certain theatricality in the images which carries us into the reconstruction of its story, which allows us to see the same work differently, while its message is perceived by the reader.

*El robo del año* can be considered to be an action qualifying for inclusion in the performance genre which features audience participation as part of

the work, and which as a consequence changes its development and purpose: in this case, since the robbery never occurred, the title is annulled, along with its intention.

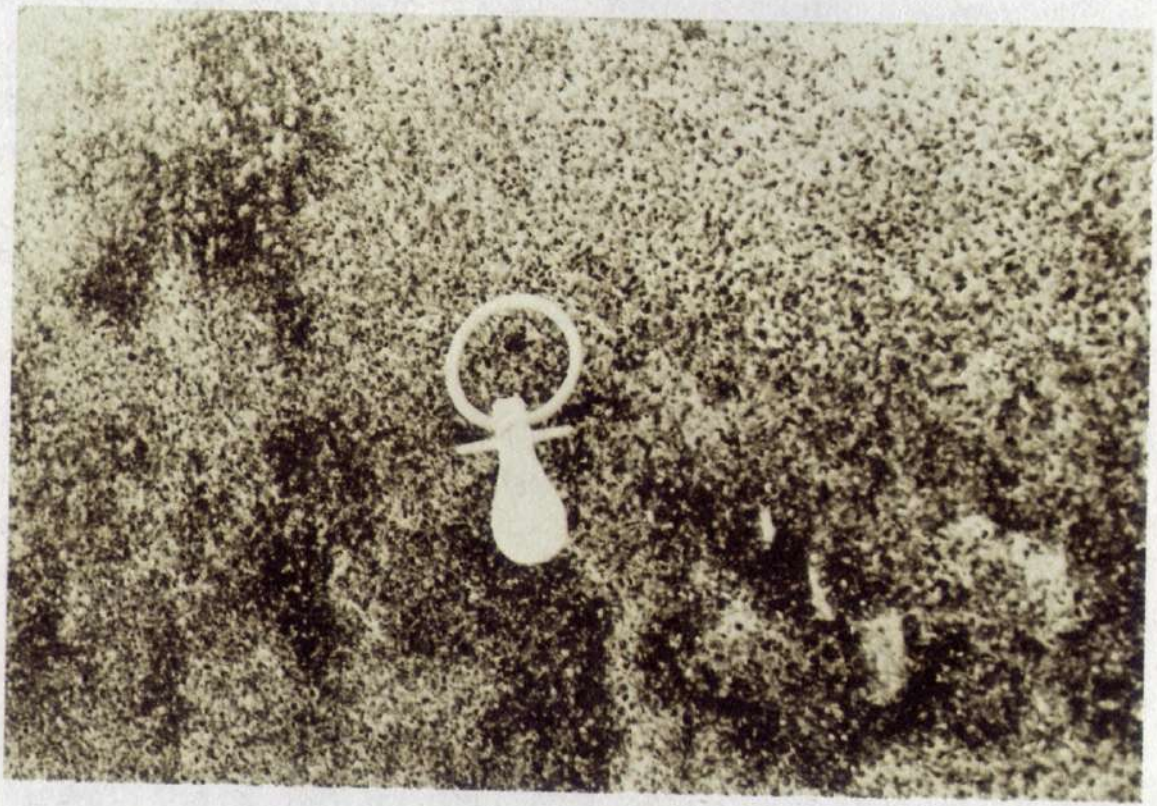
The images captured by eyewitness Claudio Goulart convey a risky narrative. Their sequence in print does not result in conclusions; on the contrary, they remain open. This is a work with multiple interpretations that could come about in another location, another time, another space. The result, as a consequence, would be other images and other stories.

The Goulart-Carrión collaboration was always very close. Technical assistance with photography and video came about through constant dialogue in the production of their work, each with his own language. Their common denominator: communication through media. Goulart's work includes, for example, THE PRINTOUT (artzone.nl), a publication "distributed free of charge via the web," with the invitation to print at will, a project not only visual and aesthetic but also political in content. There was Kanal Zero, a project for cable television, and many video productions, installations and performances.

The photographs in this book spent many years tucked away in the bookcase of one of Carrión's collaborators. The package containing the pictures remained unopened on my desk for a long time, until their constant presence demanded my attention. That's when ideas began to take shape, from how to reconstruct the work to how to shape and interpret it. Finally, I decided to produce it as a book and give it continuity by having other artists participate, in this case, an artist with considerable publishing experience and excellent work of his own, in addition to having profound knowledge of Carrión's work.

From that moment on *El robo del año* gained a new dimension: unfolding in different eras and interpretations. One could say that the original work has been appropriated, with each participant giving his own vision of events. In drawing together the different interpretations, our intuition reveals the form and content of the original staging, with, still to come, the version of each reader as he leafs through the book.

I would like to thank Flavio Pons, Lidewijn Reckman, Martha Hawley, Paulo Silveira, Damián Ortega, Sara Schulz and Javier Hinojosa.



# IRONÍA Y ARTIMAÑA EN UN FALSO FRACASO DE ULISES CARRIÓN

Paulo Silveira

Una muestra temporal en un museo tiende a constituirse en un importante escenario de celebración del orden estético y administrativo del arte. Y no sólo para el artista, pues los beneficios se comparten entre todos los involucrados. Aunque el tema presentado sea fruto de una investigación basada en los ejercicios de un lenguaje no convencional, es difícil que el público se sienta intimidado. La exposición oficial es un nicho de comodidad y confort para el público, escenario propicio para una liturgia graciosa de la individuación, de un aislamiento consentido y deseable. Es una zona neutra de indiferencia (o enajenación) ritualizada, donde un público selecto busca un entretenimiento refinado, a salvo de la intemperie y de la inconveniencia de los bárbaros. Es un proscenio para acercarnos al aura, ese fénix de nuestras creencias, y simultáneamente, un hiato de pausa aparente en la coreografía de la comunidad, que, sin embargo, nunca sale de ésta. Los sitios en que el arte se expone nos redimen del cuerpo social y, al mismo tiempo, nos igualan con nuestros semejantes, liberándonos de los parámetros y de la desconfianza de los que han quedado fuera. El aire acondicionado de los museos nos limpia de la dimensión social de nuestro sudor; lo mismo que el clima de los grandes centros comerciales. Descansamos ideológicamente para disfrutar la obra concluida y dispuesta allí para que se le aprecie en el templo. Ponemos a dormir, al menos un poco, la ética y la moral. Somos testigos de un mundo inmóvil, de una etapa que ha quedado congelada. Pero el escepticismo crítico mantiene despierta nuestra expectativa. Sabemos que somos más que simples testigos, que podemos ser partícipes.

Desde hace ya algunas décadas, las acciones de las artes visuales han contado con un público que actúa como colaborador en sus prácticas performáticas. Las primeras vanguardias artísticas del siglo xx abrieron algunas puertas, pero fue ciertamente hasta la década de 1960 cuando se realizaron tentativas insistentes y exitosas de integrar el ejercicio expositivo *per se* con el espacio tragicómico de la vida. Muchos de esos esfuerzos fueron efímeros y hoy es posible conocer y evaluar sus resultados a través de los impresos, fotografías, películas y videos en que quedaron registrados. Así, el relato a través de la imagen técnica podría ser tanto un medio como un fin, tanto la

obra en sí como una simple y sin pretensiones documentación de la misma. En estos registros redescubrimos lugares, personas, situaciones, y nos informamos de los éxitos obtenidos. Se trata de una operación que se sitúa entre la arqueología visual y el peritaje forense, es una acción que a veces se propone como una práctica indispensable, y que puede ocurrir en un momento previo, simultáneo o posterior al hecho que se investiga en sus relaciones estéticas o artísticas. Un ejemplo notable y delicado de este tipo de ejercicio fue una breve exhibición de Ulises Carrión presentada a principios de los años ochenta, que proponía la contravención como hipótesis o como propósito. En dicha ocasión, la transgresión o acción ilícita estaría representada por el hurto, que se trabajaría como un delito controlado.

En febrero de 1982, Carrión presentó una instalación en el Drents Museum de Assen, Países Bajos, titulada *De diefstal van het Jaar*, conocida en inglés como *The Robbery of the Year* (de acuerdo con los documentos y manuscritos del propio Carrión) y en español como *El robo del año*. En el centro de un pequeño espacio oscuro, recubierto de tela negra e iluminado por una sola fuente de luz, se colocó una mesa con un cojín de terciopelo y, sobre éste, un diamante auténtico. Según un cartel de la época, el diamante tenía un valor de 4350 florines o *gulden* (que hoy equivalen aproximadamente a dos mil euros). Durante el horario de exhibición, los visitantes podían mirar y tocar la gema; incluso robarla, ya que no había ningún mecanismo visible de seguridad. El artista brasileño Claudio Goulart, amigo de Carrión, tenía la tarea de circular por ese espacio durante los cinco días que duró la exhibición, fotografiando el ambiente y a los visitantes. Por sus características, el proyecto era una mezcla de instalación y *performance*. Carrión tenía la expectativa de que el diamante asumiera, en un primer momento, la condición formal de organizador ortogonal y simbólico del espacio expositivo (quizá una representación del aura en su estado metafórico más sólido). En seguida, si sus planes alcanzaban el objetivo esperado, con un eventual hurto, la obra literalmente se desmaterializaría, convirtiéndose en comentario social, reportaje o crítica de costumbres. El diamante, antes estructurador y presente (por así decirlo, *súperpresente*), a partir del momento de su sustracción a través del hurto o del robo, pasaría a la condición de coadyuvante, pero todavía estructurador en ausencia (por así decirlo, *súperausente*).

En portugués, idioma original del presente texto, las palabras *furto* (*theft*, hurto) y *roubo* (*robbery*, robo) se utilizan comúnmente como sinónimos,

pero en términos técnicos y jurídicos la palabra *roubo* involucra violencia o grave intimidación, y no era ése el caso. Dado que estas sutilezas semánticas ocurren también en otros idiomas, quizá no sería incorrecto creer que Carrión pudo haber depositado parte de sus expectativas en la fuerza de las palabras, eligiendo un sustantivo más intenso y de uso común (*robbery*). Era necesario apelar al dramatismo para la propuesta. Es posible que no se esperaran eventuales contingencias o agravantes, ya que el evento, concebido como un verdadero crimen contra la propiedad, difícilmente sobrepasaría la condición de farsa o ensayo. Por lo tanto, en caso de que la piedra efectivamente fuera hurtada, ¿quién la hurtaría? Quizá un amigo o alguien del medio artístico, celoso ante el éxito de las idiosincrasias del mercado cultural. O un ladrón profesional, indiferente y desinteresado en relación con las cuestiones filosóficas. O bien un visitante oportunista, incapaz de contener su inclinación hacia el delito y el provecho personal. Nadie, pero nadie robó el diamante durante todo el tiempo en que la exposición permaneció abierta. Pese a la malicia del proyecto, el orden moral y civil se mantuvo impecable. No se cometió ningún desacato de las convenciones sociales. Si, en efecto, el robo se esperaba, entonces Ulises fracasó. Tendríamos, así, el ejemplo perfecto de un fracaso irremediable. Pero un hecho adicional vino a dar continuidad a la trama. El ejercicio no acabaría allí, en Assen. Una vez concluida la muestra, aparentemente vaciada por la ausencia del vicio, alguien robó el diamante en la casa de Carrión, en Ámsterdam, durante una cena entre amigos. Y nunca más lo devolvería. Para todos los fines, oficiales o no, la identidad del ladrón permaneció desconocida. Así, la ironía presente en la raíz del proyecto y durante su ejecución, no permitió el desenlace originalmente planeado. Ofreció otro.

Sin duda, como afirmaría el propio Carrión, el objeto principal de la exposición era la posibilidad del delito y no el delito en sí mismo. Podría pensarse que la civilidad bien estructurada de la sociedad del norte de Europa no ofreció un ambiente propicio para una contravención de este tipo. Aunque corro el riesgo de que se me tache de ingenuo, pienso que la contravención no ocurrió no sólo a causa de la supuesta calidad moral de los visitantes, considerados en relación con su origen geográfico. Creo que en la tierra natal de Carrión, o en otros puntos de América Latina, las posibilidades de hurto serían reducidas, pero nunca nulas, por lo menos en una situación institucional semejante. Fuese como hurto malicioso o como robo agresivo, el

crimen podría suceder, claro, pero es su estado potencial, la posibilidad de su inminencia, lo que nos encanta, sobre todo en el primer caso (el hurto con ardid), más elegante y conforme a nuestras personalidades. En consecuencia, todo lo que pensamos y decimos son conjeturas basadas en hipótesis sobre un hecho que no ocurrió. Tenemos, pues, un resultado, un fin, un éxito: la especulación.

No es posible saber a ciencia cierta si Carrión pretendía o no provocar una reacción a partir de una situación de cinismo o crisis ética demostrada en una manifestación espontánea de transgresión. Quizá no, no en realidad, ya que la situación estaba bajo control. El diamante estaba sometido al mismo contexto de pureza hierática que una pintura o escultura tradicional, en un lugar propicio a la apreciación libre, en que el valor es parte integrante del complejo simbólico. La dimensión real se hallaba en la única unidad mensurable enunciada en la propuesta: el precio del diamante. El hurto (o robo) era una idealización en la que los visitantes asumían el papel de actores voluntarios, aunque desconocieran la línea narrativa parcialmente oculta en la concepción de la instalación. Y, una vez más, encontramos un elemento que está presente en otros ejercicios de Carrión: la ironía.

No se trata de la ironía vulgar, enmascarada y defensiva, instrumento de posicionamiento social a través del cual ciertas personas promueven su reputación de cultas ante sus semejantes. Y tampoco se trata de la burla, aunque pueda parecerlo en un primer examen. El verdadero burlón habría sido el eventual ladrón de la muestra, si el diamante hubiera sido robado en el momento "correcto", o el ladrón de la cena, que en efecto lo fue. Ulises no parece haber sido un burlón. La realización de sus motivaciones artísticas sugiere que la alegría está ligeramente presente a través de una discreta ironía seminal. Es más visible en sus trabajos gráficos y de arte postal, y es evidente también en sus ejercicios con la voz y con la imagen en movimiento. Se manifiesta, sobre todo, como punto de vista. "What does the kiss mean? Love?", y él mismo se responde con una nueva pregunta: "What about Judas' kiss?". Carrión apreciaba los enunciados, de modo que podríamos pensar en una ironía retórica (figura del discurso que quiere decir lo contrario de lo que se piensa), pero esta definición es insuficiente y primaria. Podemos preguntarnos si en *De diefstal van het Jaar* Carrión se identifica de algún modo con el ejercicio de la desobediencia al orden, de expoliación, que pretendía comentar, o con el círculo culto que frecuenta las exposiciones artísticas, siendo el

irónico aquel que comprende el mundo. Prefiero pensar en una ironía original, que deflagra el proceso y cuyo carácter es, por lo tanto, especulativo (una ironía que, al mistificar el mundo, pretende hacer que los otros se revelen). A partir de esta gestación inseminada por la ironía, o por lo menos influenciada por ella, el desarrollo de la propuesta se alimenta básicamente del disimulo. Sin la posibilidad del disimulo, la obra no podría concretarse. Poco importa si hubo o no una necesidad final, el cumplimiento del delito, aunque se cuenta que Carrión se sintió decepcionado ante la honestidad de los visitantes.

Suele decirse que la ocasión hace al ladrón (expresión que rima en portugués, español, francés y quizá otros idiomas que aprecian el verso en los dichos populares), porque está inseminada de ironía. A través de las distintas culturas, la vida en comunidad enseña que no hay que tentar al diablo ni pronunciar siquiera su nombre. Si Carrión realmente tenía la esperanza de concluir su obra de una manera narrativa y disciplinaria, cuyo desenlace sería una contravención que comprobaría una posible hipótesis universal, entonces podría decirse que fracasó. El diablo sonrió con sarcasmo ante la derrota del artista, satisfecho, esta vez, por el comportamiento disciplinado del público. Y tramó una diablura final. La última burla, encarnada en el amigo que asumió la tarea de robarse la gema durante una cena, y que podría entenderse como un anticlímax para la exposición, deja algunos enigmas pendientes.

¿Quién perpetró el robo? ¿Lo sabía Carrión? ¿Fue una burla individual o un complot? Y, en cuanto al diamante, ¿todavía existe o se monetizó y dispuso en gastos personales?

Son pocas preguntas, pero no estoy en condiciones de responderlas ni fui testigo de los hechos. Y no podemos acercarnos empíricamente a un trabajo efímero que ocurrió en el pasado, a su verdad fenomenológica, a su plena circunstancia. Nos quedan algunas pistas: las fotos de Goulart, los testimonios de amigos y otros varios indicios (no siempre fidedignos). El trabajo pericial mereció retomarse y se intensifica ahora gracias al creciente interés en este singular proyecto. Para *De diefstal van het Jaar*, experimento de articulación entre teoría y práctica que hoy estudiamos, era muy importante que tanto la obra y sus facilitadores como las intenciones de los que codiciaron el disfrute del todo o la posesión del detalle, se encontraran en un conflicto estratégico entre ser incógnitas o declarativas. Debido a ese carácter enmascarado, el terreno de investigación es inestable. La zona del crimen se encuentra en un territorio comprimido entre el fraude y la especulación conceptual. Y

ahí radica nuestro deleite. Así, si en el pasado hubo un fracaso real, hoy no sucede lo mismo. El paso del tiempo no impidió que el trabajo conservara el misterio, al contrario. Aplaudimos el renovado éxito de Carrión, un éxito al que esta vez se suma una dimensión forense. Desenterramos un poco más otro pormenor oscuro, al tiempo que nos alegra la imposibilidad de revelarlo todo. Nuestras incertidumbres tienen una consistencia operacional, lo cual puede parecer paradójico, y nos fascina y divierte. A través de la continuidad de las dudas, aplaudimos la actualidad y la importancia de la obra. Y, al mismo tiempo, reconocemos que somos nosotros los que estamos ahora en el papel del público, esta vez como visitantes de un nuevo epílogo. O, en ausencia del artista, como peritos en criminalística, intentamos reconstituir el ardid a través del examen de los autos procesales.



# IRONY AND RUSE IN A FALSE FAILURE

## BY ULISES CARRIÓN

Paulo Silveira

A temporary display in a museum tends to become an important setting in celebration of art's aesthetic and administrative order. Not only for the artist, as the benefits are shared by all those involved. Even if the matter at hand is the fruit of research conducted in an unconventional language, the public is not easily intimidated. The official exhibition is a convenient and comfortable niche for the public, a favourable setting for a refined liturgy of individuation, of desirable and pampered isolation. It's a neutral zone of ritualized indifference (or alienation), where a select crowd seeks cultured entertainment, safe from the elements and the inconvenience of the barbarian hordes. It's both a proscenium drawing us closer to the aura, to the phoenix of our beliefs, and simultaneously a hiatus in the communal choreography, without ever leaving it behind. The locations for art exhibitions deliver us from the body of society, all the while putting us on a par with our fellow men, freeing us of the parameters and the mistrust of those who remain outside. Just as vast shopping malls impose their climate, the air-conditioned museums wash us of the social dimension of our sweat. We take a break from our ideologies to admire the finished work on display awaiting appreciation in the temple. We put ethics and morality on hold, at least in part. We bear witness to a stationary world, a phase that has been frozen. But our critical scepticism keeps our expectations alive. We know that we are more than just witnesses, that we can be participants.

In the past few decades, visual art activities have relied on engaging the public as collaborators in performance practice. The early 20<sup>th</sup>-century artistic vanguard opened a few doors, but it wasn't until the 1960's that persistent and successful attempts were made to integrate the very exercise of exhibiting with the tragicomic arena of life. Many of these efforts were ephemeral, and today it's possible to become acquainted with them and evaluate their results by way of printed matter, photography, film and video where they are registered. In this way, the story as told through the technical image can be seen as both a means and an end, as the work in itself and its simple documentation, lacking in pretension. These records allow us to rediscover places, people, situations, as well as learn of the works' achievements. This type of enterprise is somewhere in between visual archaeology and a forensic report, an action at times presented



as essential practice, and which can happen before, during or after the fact under investigation for its aesthetic or artistic relationships. A noteworthy and delicate example of this type of exercise was an exhibition in the early 1980's by Ulises Carrión, who put forward the notion of infringement as a hypothesis or intention. On this occasion, the transgression or unlawful action was to have been represented by a theft, put into operation as a supervised crime.

In February 1982, Carrión presented an installation in the Drents Museum in Assen, the Netherlands, entitled *De Diefstal van het Jaar*, dubbed in Carrión's own documents and manuscripts in English as *The Robbery of the Year* and in Spanish as *El robo del año*. Resting on a velvet cushion, a real diamond was placed in the middle of a small, dark space, on a table surrounded by black cloth and illuminated by just one source of light. A poster from the era tells us that the diamond was valued at 4350 guilders, the equivalent of about two-thousand euros today. During opening hours, visitors could look at and touch the gem; they could even steal it, as there were no visible security measures in place. The Brazilian artist Claudio Goulart, a friend of Carrión, was given the task of moving through the exhibition during all five days of the display, photographing the setting and its visitors. The project mixed characteristics of installation and performance. Carrión's expectation was that, initially, the diamond would take on the formal role of perpendicular and symbolic organizer of the exhibition space (perhaps representing the aura in its most solid metaphorical state). Immediately afterwards, if his plans unfolded as hoped, and included an apparent robbery, the work would literally fall apart, transforming itself into social commentary, reports or the customary criticism. The diamond, once the source of structure, and present (one might say *super-present*), would become a contributor; once it had been removed from the scene by theft, while still determining the structure in its absence (one might say *super-absence*).

In the original language of this text, Portuguese, the words *furto* (theft) and *roubo* (robbery) are used as synonyms in common speech, but in technical and legal terminology the word *roubo* implies violence or serious intimidation, and that was not the case here. With such semantic subtleties occurring in other languages as well, one might not be mistaken in believing that Carrión had placed some of his expectation in the power of words, opting for a noun both intense and vernacular (robbery). Drama was essential to this plan. It's possible that no exceptional conditions or aggravating factors were anticipated for this event, conceived as an authentic property

crime, not seen as easily travelling beyond the boundaries of farce or experiment. Should, therefore, the stone actually be stolen, who would steal it? A friend, perhaps, or someone in artistic circles, jealous of the success of cultural market idiosyncrasies. Or a professional thief, indifferent towards and lacking all interest in philosophical questions. Or an opportunistic visitor, incapable of overpowering the inclination towards crime and personal gain. Nobody, absolutely nobody stole the diamond the whole time the exhibition was open. In spite of the project's inherent malice, moral and civil order remained impeccable. There was no sign of disrespect towards social conventions. If, in fact, robbery was the anticipated outcome, then Ulises was unsuccessful. We would have, in that case, the perfect example of an irreversible failure. But another occurrence came along to ensure continuity in the storyline. The action was not to end there, in Assen. Once the show was over, evidently hollowed out by the absence of vice, somebody stole the diamond from Ulises' home, in Amsterdam, during a dinner party with friends. And it was never to be returned. In all circles, official or otherwise, the robber's identity remained unknown. And so, the irony inherent in the project and present during its execution made the originally planned ending impossible. It offered another:

Without a doubt, as Carrión himself would affirm, the main aim of the exhibition was its criminal potential and not the crime itself. It's possible to think that the well-structured civility of Northern European society precludes a setting conducive to an offense of this sort. Although I risk being branded as *naïve*, I think that the crime was not committed not only because of the visitors' moral fiber, attributed to their geographical origins. I believe that in Carrión's own country of birth, or in other areas of Latin America, the possibility of theft might be reduced but never eliminated, at least not in a comparable institutional setting. As a vicious crime or an aggressive robbery, the crime could happen, of course, but it's the state of potentiality, the possibility of its imminence that we adore, especially in the first case (the robbery scheme), more elegant and in sync with our personalities. As a consequence, everything we think and utter is conjecture, based on a hypothesis concerning an event that didn't happen. What we have, then, is one result, one ending, one outcome: speculation.

It's impossible to know for sure whether or not Carrión's aim was to provoke a reaction drawn from cynical circumstances or a crisis of ethics revealed in a spontaneous display of transgression. Maybe not – no, in fact, because the situation was under control. The diamond was subject to the same context of

inexpressive purity as a traditional painting or sculpture, in a location favourable to free appreciation, in which value is an integral part of the symbolic complex. The dimension of reality was found in the only measurable element of the plan: the price of the diamond. The theft (or robbery) was an idealized setting in which the visitors took the role of voluntary actors, however unaware they were of the narrative line partially hidden in the concept of the installation. And, once again, we find an element present in other works by Carrión: irony.

This is not a vulgar irony, disguised and defensive, an instrument of social positioning, by which certain people promote their reputation as cultured beings among their peers. And neither does it have anything to do with a joke, although it may seem that way at first sight. The real joker could have been the thief actually stealing from the exhibition, if the diamond had been stolen at the "right" moment, or the thief at the dinner party, which, in the end, is the way it was. Ulises doesn't appear to have been a prankster. The visual evidence of his artistic motivation suggests that joy sustains a slight presence through discrete, fundamental irony. It's more visible in his graphic works and mail art, and it's also present in his voice works and those involving image and movement. It reveals itself, above all, as a point of view. "What does the kiss mean? Love?" and he answers his own question with another: "What about Judas' kiss?" Carrión was fond of statements and this could be taken as rhetorical irony (a figure of speech which states the opposite of the intended meaning) but this definition is insufficient and simplistic. We can ask ourselves if in *De diefstal van het Jaar* Carrión was identifying in some way with work that defies order, with pillaging; if his aim was to comment on the cultured circles present at art shows, where irony is proof of worldliness. I'd rather imagine an original irony, which ignites the process and whose character is therefore speculative (an irony which, in mystifying the world, aims at having others reveal themselves). After this period of gestation fertilized by irony, or at least influenced by it, further development of the proposal is fed by ruse. Without the possibility of this cunning, the work could never take shape. It doesn't much matter whether or not there was a final obligation, the carrying out of the crime, although the story is that Carrión was disappointed by the visitors' honesty.

It's said that "opportunity makes the thief" (an expression that rhymes in Portuguese, Spanish, French and perhaps other languages that honor the poetry of popular sayings), because it's rich with irony. In numerous cultures, community life demonstrates that it's better not to tempt the devil or even

pronounce his name. Had Carrión truly hoped to conclude his work in a narrative and disciplined way, ending with an offense demonstrating a possibly universal hypothesis, then it could be said that he failed. The artist's demise drew a sarcastic smile from the devil, satisfied this time around with the public's disciplined behaviour. And the final bit of devilment was woven in. The last prank – embodied by the friend who took on the task of robbing the diamond while they ate dinner, and which could be interpreted as an anticlimax in relation to the show – this last prank leaves behind a few loose ends.

Who carried out the robbery? Did Carrión know? Was it the work of an individual or were more involved in the plot? And as far as the diamond is concerned, does it still exist or did someone cash it in and fritter away the money on personal expenses?

These are just a few questions, but I am not able to answer them nor did I witness the events. And we can't get any closer empirically to an ephemeral work that happened in the past, to its phenomenological essence, to its full setting. We're left with a few clues: Goulart's photographs, accounts from friends and various other indicators (not always reliable). The work merits experts revisiting it, and efforts are intensifying at present thanks to growing interest in this particular project. For *De diefstal van het Jaar*, an experiment in coordination of theory and practice, the object of our study today, it was very important that both the work and its facilitators, as well as the intentions of those who coveted complete enjoyment or possession of detail, could meet in a strategic conflict between being unknown or assertive. Due to this obscured character, the investigative terrain is unstable. The criminal zone is found in a territory compressed between fraud and conceptual speculation. And this is where our pleasure takes root. In this way, whereas failure may have been the reality in the past, something different is happening today. Time has not hindered the preservation of the work's mystery, on the contrary. We applaud Carrión's renewed success, success now with an added forensic dimension. We dig up another obscure detail while the impossibility of revealing all sustains our delight. Our uncertainties take on an operational consistency, which can come across as a paradox, both fascinating and fun. Through these continuing doubts, we applaud the timeliness and importance of the work. And at the same time, we acknowledge that it is now we ourselves who have taken on the role of the public, visiting a new epilogue this time around. Or, in the absence of the artist, like expert criminologists, we try to reconstruct the ruse by examining the court proceedings.

"The Robbery of the Year" - an installation.

A small room in the Assen Museum, all dark except for a spotlight above a table. On the table a rotating plate. On the plate, velvet cushion. On the cushion, an authentic diamond. People could look at it, or take it in their hands, or steal it. A photographer, disguised as a visitor, documented people's reactions.

El robo del año. Una instalación.

Una habitación pequeña en el Museo de Assen, oscuridad total excepto por un haz de luz encima de una mesa. Sobre la mesa un disco giratorio. Sobre el disco un cojín de terciopelo. Sobre el cojín un diamante auténtico. La gente puede mirarlo y tomarlo en sus manos o robarlo. Un fotógrafo, disfrazado de visitante, documenta las reacciones de la gente.

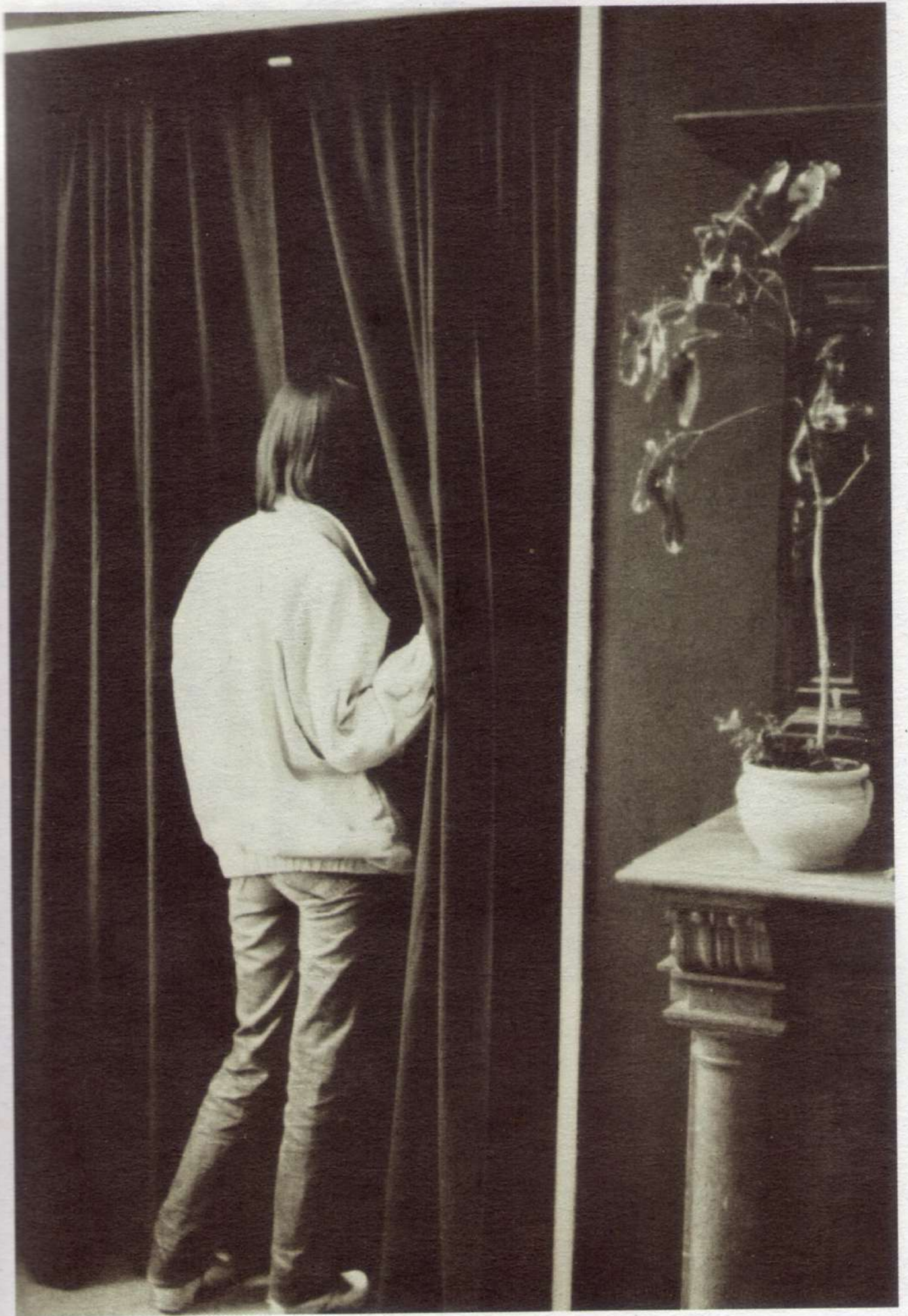


**DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR**



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR







DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR





DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR

DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR





DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR







DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR





DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR

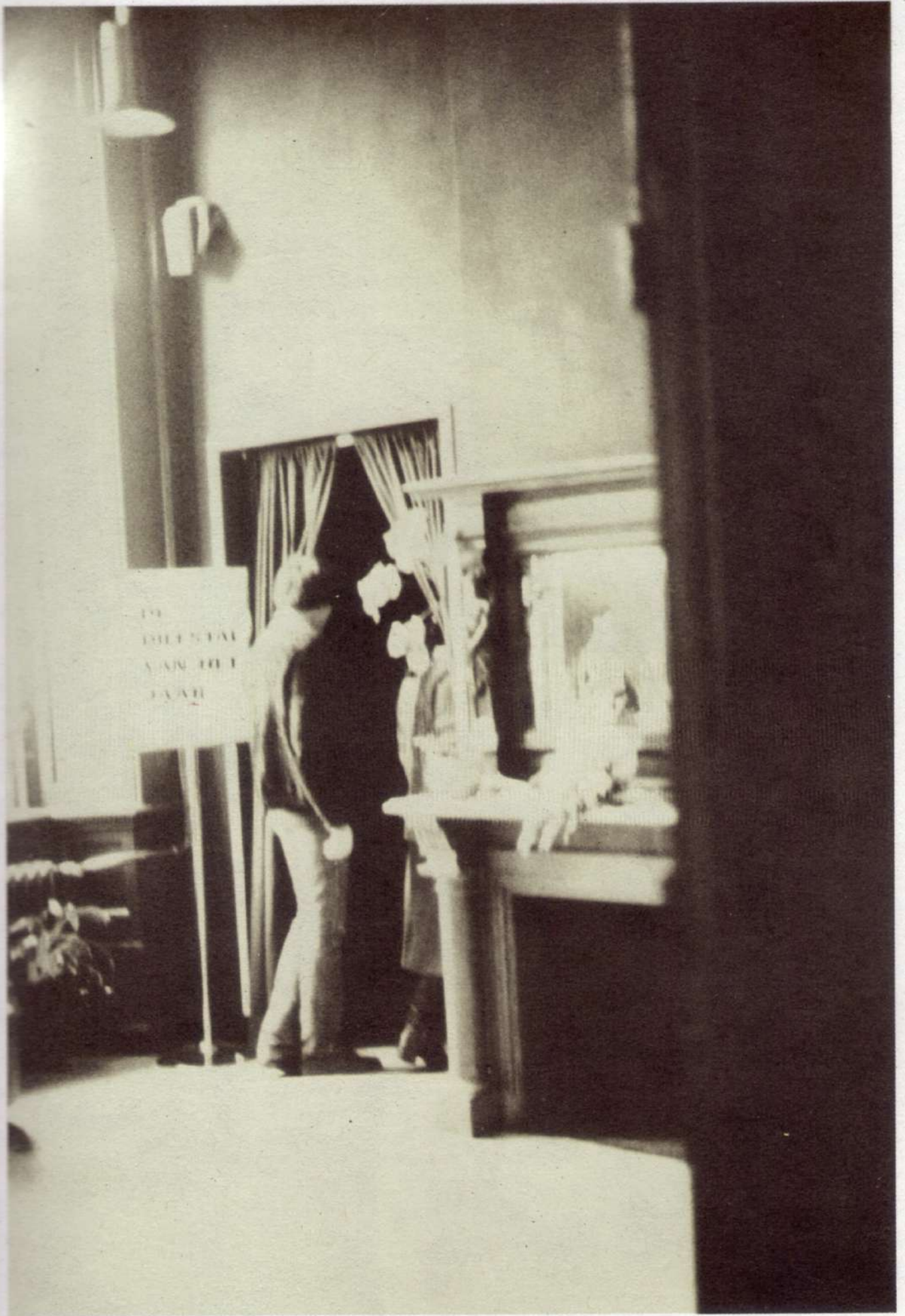


DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR





DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR





DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR

DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR





DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



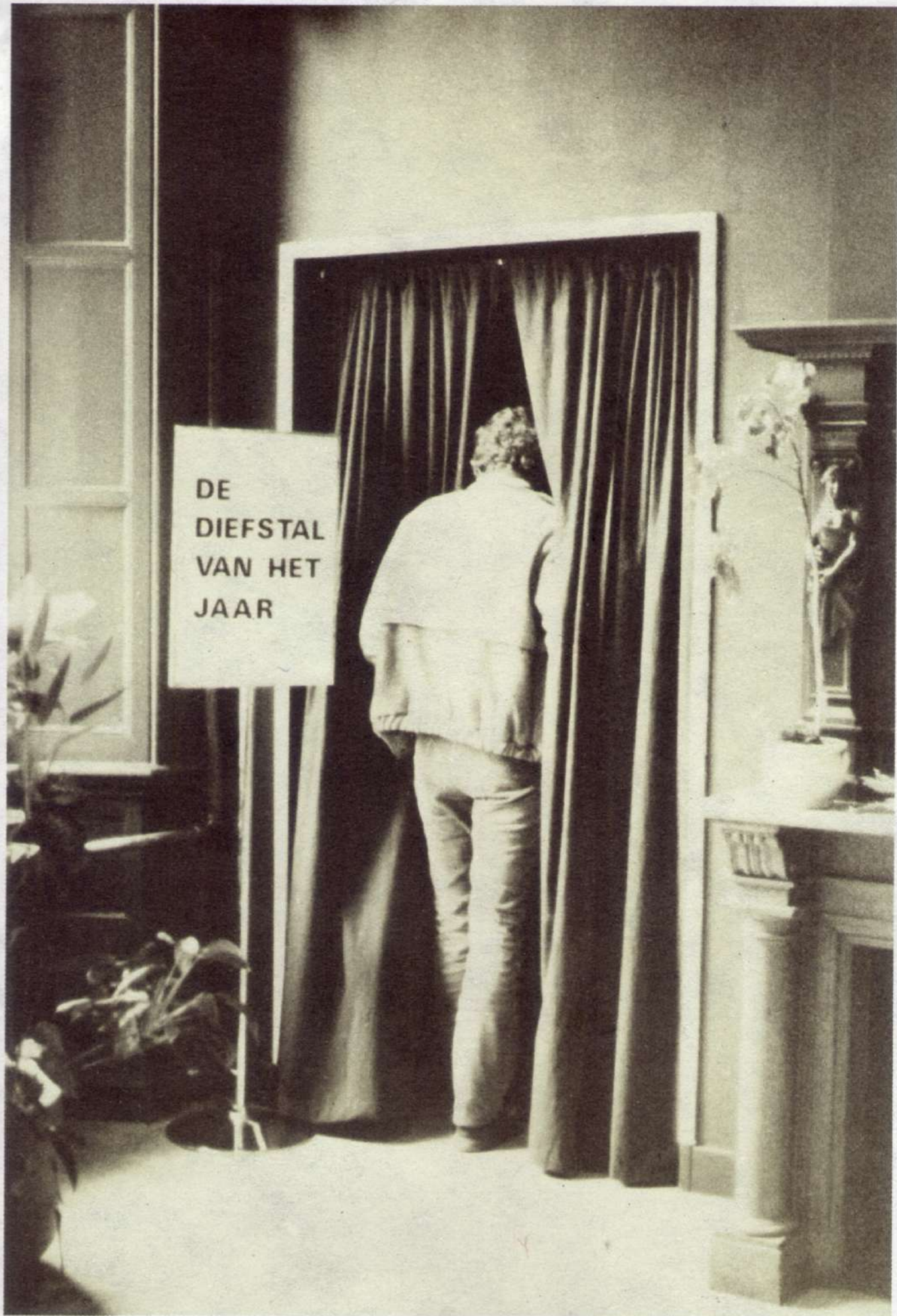
DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR

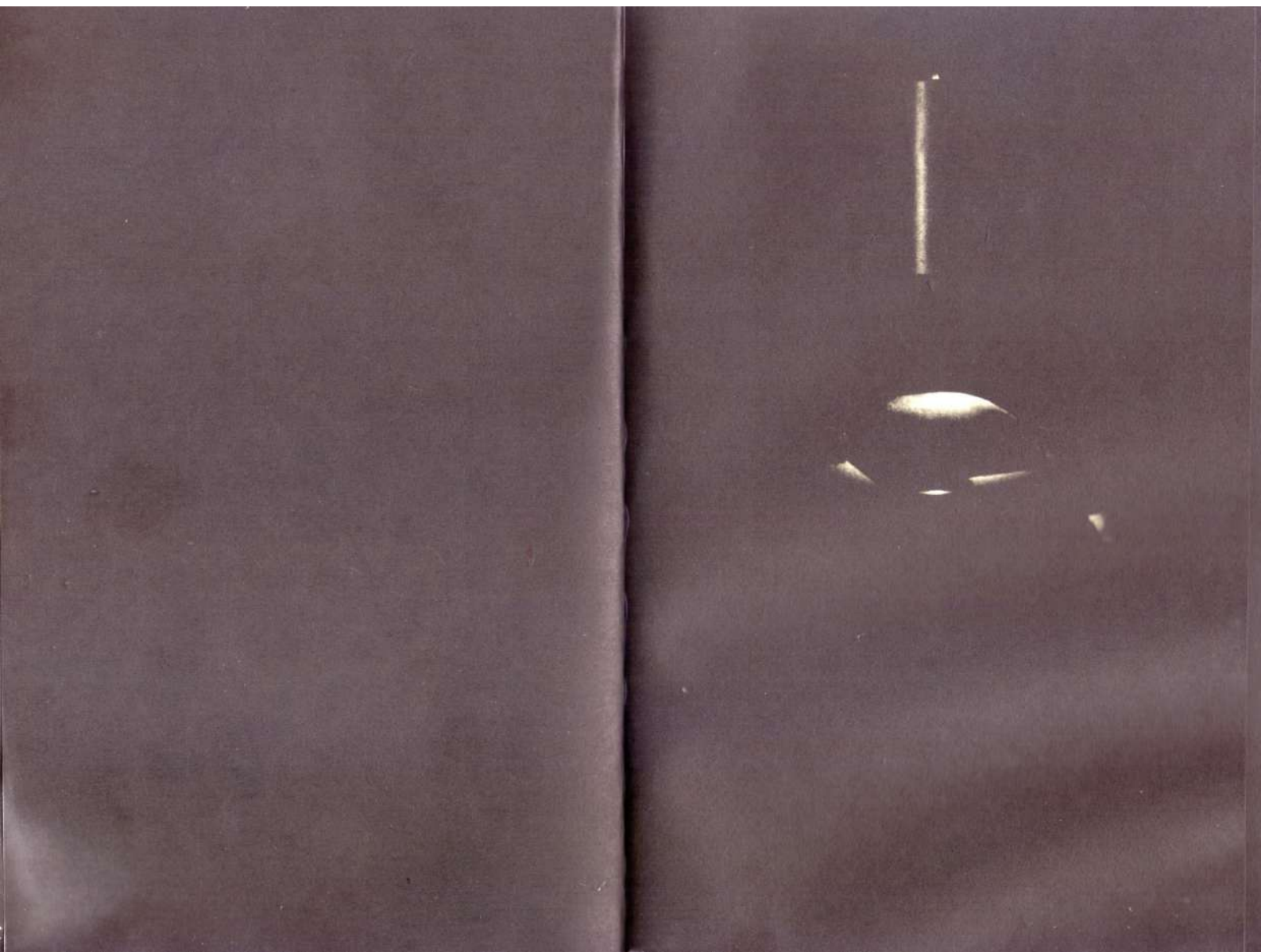


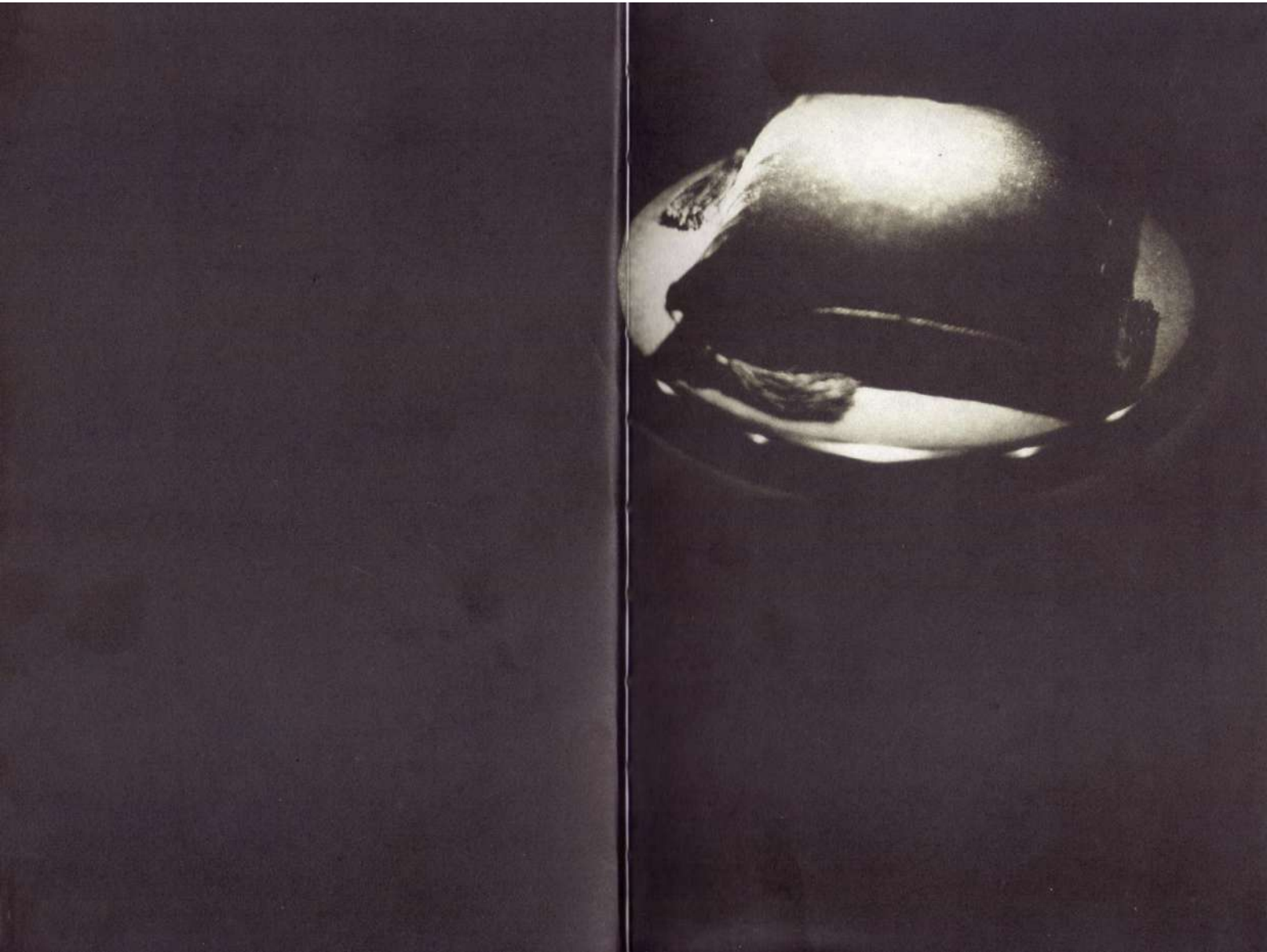
DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR



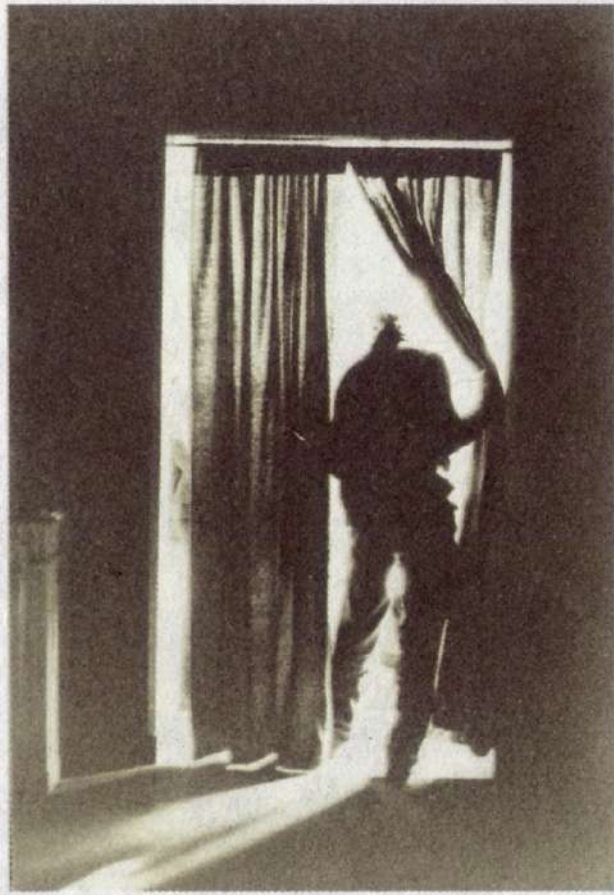
DE  
DIEFSTAL  
VAN HET  
JAAR













**Claudio Goulart** (Porto Alegre, 1954-  
Ámsterdam, 2005) Artista visual. En su obra  
destacan proyectos de arte realizados con  
medios de comunicación (como el video,  
el *performance* y la televisión por cable).  
Colaboró con varios artistas como Ulises  
Carrión, con quien produjo en vivo  
el *performance* en video *Twin Butlers*  
y muchos otros.

**Claudio Goulart** (Porto Alegre, 1954  
– Amsterdam, 2005) Visual artist. Media art  
stands out in his work – video, performance  
and cable television. He worked with  
many fellow artists, including Ulises Carrión,  
with whom he co-produced numerous  
projects, the *Twin Butlers* live video  
performance among them.

**Martha Hellion / M · H** Artista visual, editora y curadora independiente. Estudió en México, Inglaterra y los Países Bajos. En los años setenta fundó, al lado de otros creadores, de Beau Geste Press en Devon, Inglaterra; desde entonces ha enfocado su práctica a la edición de libros de artista y otros proyectos multidisciplinarios y museísticos. Entre sus publicaciones destacan *Libros de artista* y *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, una coedición con Turner, Conaculta y la UNAM (Madrid, 2003). Como curadora ha colaborado internacionalmente con numerosas exhibiciones. Es fundadora y actualmente dirige M · H Centro/ Estudio de investigación y documentación sobre libros de artista en la Ciudad de México.

**M · H / Martha Hellion** Visual artist, independent curator and editor. She studied in Mexico, England and the Netherlands. Co-founder in the 1970's of Beau Geste Press in Devon. Since that time her work has focused on the publication of artists' books, along with other multidisciplinary and museum-related projects. Highlights among her publications are *Libros de artista* and *Ulises Carrión: Personal Worlds or Cultural Strategies?*, a joint edition (Madrid, 2003) by Turner, Conaculta and UNAM, the National University of Mexico. As a curator she has been involved in many international exhibitions. Hellion is the founder and current director of the M · H Center/ Studio for research and documentation on artists' books in Mexico City.

**Paulo Silveira** es doctor en artes visuales, historia, teoría y crítica de arte contemporáneo, por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Asimismo, realizó una estancia académica para investigación en la Universidad de París I, la Sorbona. Además, es profesor e investigador en el Instituto de Artes de la UFRGS y forma parte del grupo Vehículos de Arte. También es miembro del Comité Brasileño de Historia del Arte y de la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Plásticas (Comité de Historia, Teoría y Crítica de Arte). Entre sus ensayos y publicaciones destaca *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, editada por la UFRGS (Porto Alegre, 2001).

**Paulo Silveira** has a Ph.D. in Contemporary Visual Arts, History, Theory and Criticism from the National University of Rio Grande do Sul (UFRGS). He also conducted a period of research-based academic study at the University of Paris I – the Sorbonne. He is a professor and researcher at the UFRGS Art Institute, and a member of the Vehicles of Art research group. In addition, he belongs to the Brazilian Committee of Art History and the National Association of Visual Arts Researchers, serving on the Committee on History, Theory and Art Criticism. Among his essays and other publications is the noteworthy *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, UFRGS Editions (Porto Alegre, 2001).