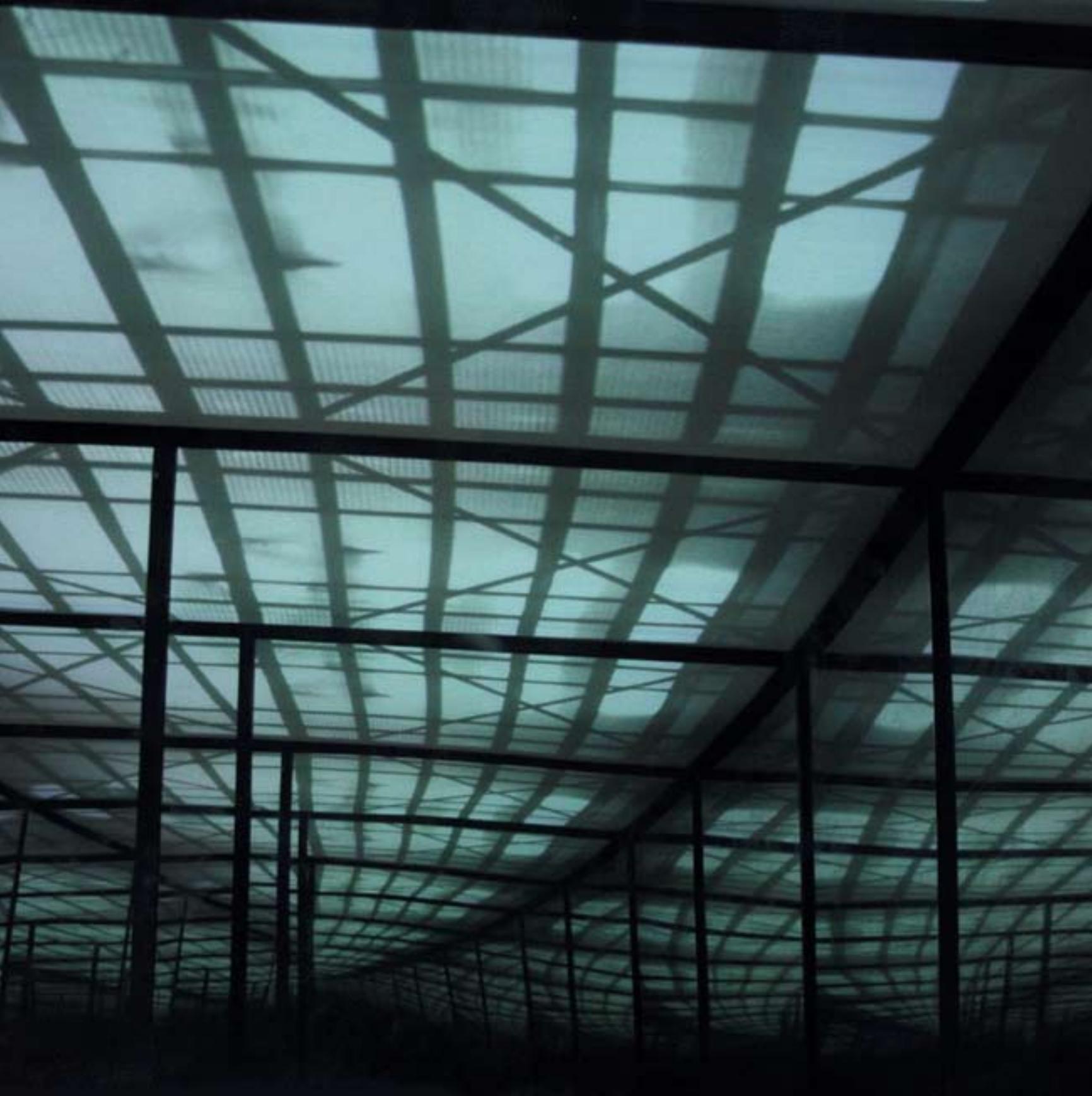




GRACIELA SACCO

M<sup>2</sup>





Algarve \$ 2,925  
Amman \$ 1,150  
Amsterdam \$ 4,650  
Andorra \$ 5,379

Tallinn \$ 3,691  
Tel Aviv \$ 4,582

Sydney \$ 4,994  
Taipei \$ 3,968

M<sup>2</sup> · Volumen I  
Graciela Sacco

M2 : Graciela Sacco / Justo Pastor Mellado ... [et.al.]. - 1a ed. - Rosario : Ediciones Castagnino/Macro, 2009.  
228 p. : il. ; 23x23 cm.

ISBN 978-987-23363-6-3

1. Arte Argentino. I. Pastor Mellado, Justo  
CDD 709.82

JULIO 2009

Ediciones Castagnino+macro  
Avenida Pellegrini 2202, Rosario  
[www.castagninomacro.org](http://www.castagninomacro.org)

Impreso en Argentina  
ISBN 978-987-23363-6-3

M<sup>2</sup>

St. James \$ 5,767  
Rosario \$ 1,103

Brussels \$ 3,267  
Bucharest \$ 5,184

Trinidad \$ 3,091  
Vilnius \$ 2,907

## Acknowledgements

This publication would not have been possible without the unconditional support of Dominique Haim Chanin, the first person to believe in the necessity of gathering together these group of works and thoughts. Also, the joint trust and interest of the Panamerican Art Projects and Diana Lowenstein Fine Arts, with whom I've been travelling the contemporary art scene for years.

I'm also grateful to Peter Osborne, for his careful critical reading and his astute comments on different aspects of this work that has been, without any doubt, highly enriched by them; to Belén Antola, my dear friend and tireless collaborator for many years now, a great supporter and a permanent acute and alchemical gaze.

To Roberto Echen and Fernanda Calvi, route companions, who inspired and followed patiently and actively the different versions of this book.

To Sebastián López, who believed in this Project and generously joined in.

To Fernando Farina, for always being present in every project and for having created, with the Castagnino+macro Museum team, the essential collection that volume I of M<sup>2</sup> joins today.

To Georgina Ricci, with whom we had an intense dialogue for months about this material, and it was her energy, her talent and brightness that gave this publication its shape.

To Clara and Marcos, who, besides being my children and being counted on for their collaboration for this book, give meaning to my challenges and tirelessly transform inertia into movement and anguish into aspiration.

Finally, to my parents, who from their silent resistance keep teaching me not to give up.

## Agradecimientos

Esta publicación no hubiera sido posible sin el incondicional apoyo de Dominique Haim Chanin, quien fue la primera en creer en la necesidad de reunir este conjunto de obras y reflexiones en un libro. Y de la confianza y el interés que sumaron Panamerican Art Projects y Diana Lowenstein Fine Arts con quienes llevo años recorriendo los escenarios del arte contemporáneo.

Agradezco también a Peter Osborne por su atenta lectura crítica y sus comentarios sagaces sobre diferentes aspectos de este trabajo que sin dudas lo enriquecieron enormemente; a Belén Antola, amiga entrañable y colaboradora incansable desde hace ya mucho tiempo, un gran apoyo y una mirada aguda y alquímica permanente.

A Roberto Echen y Fernanda Calvi, compañeros de ruta, quienes inspiraron y siguieron paciente y activamente las distintas versiones de este libro.

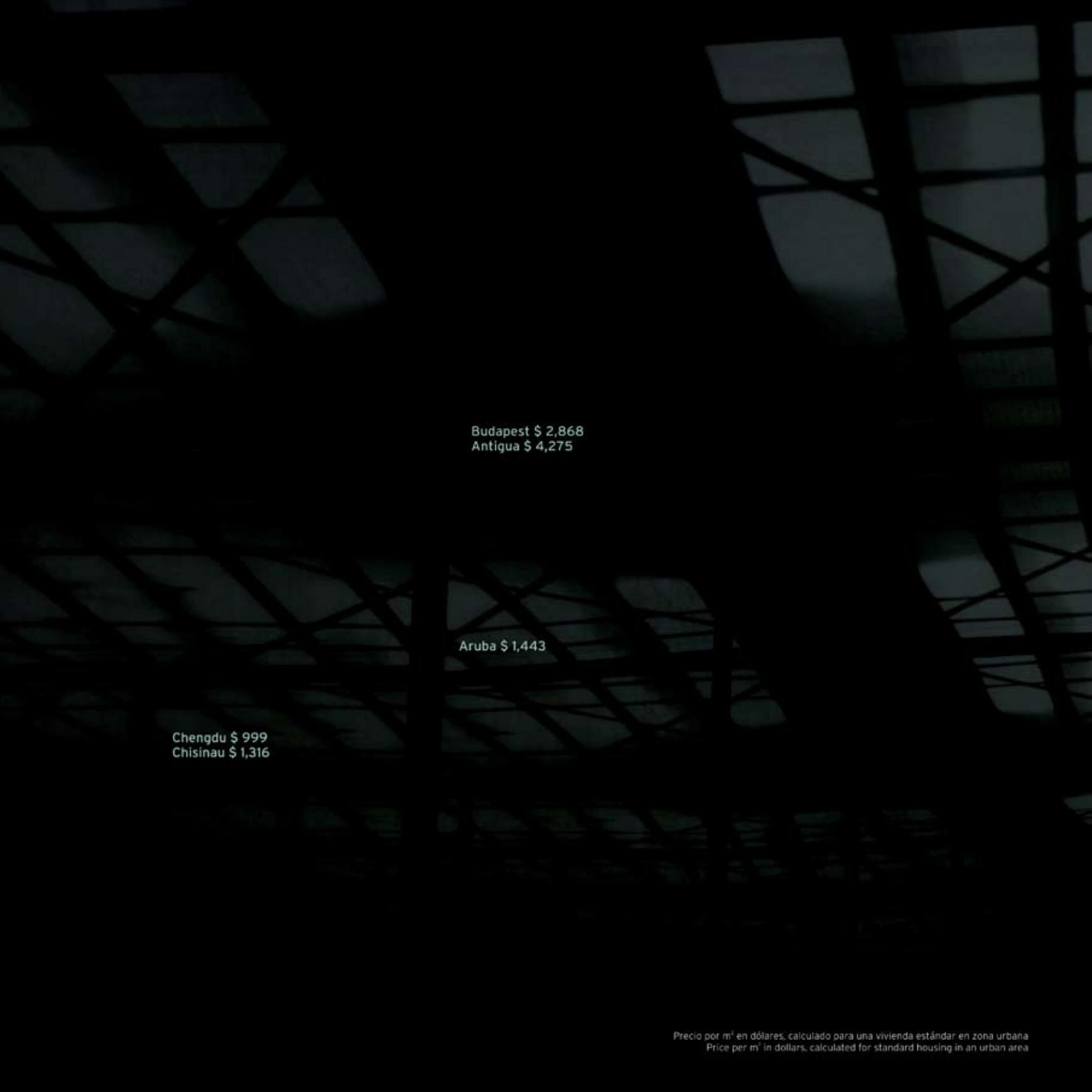
A Sebastián López, quién creyó en este proyecto y se sumó generosamente.

A Fernando Farina, por estar siempre presente en cada proyecto y haber creado junto con el valioso equipo del Museo Castagnino+macro esta colección fundamental, a la que hoy se suma este volumen I de M<sup>2</sup>.

A Georgina Ricci, con quien durante meses sostuvimos un intenso diálogo en torno a todo este material y fue su energía, su talento y su lucidez quienes le dieron forma a esta publicación.

A Clara y Marcos, que además de ser mis hijos y contar afortunadamente con su colaboración en este libro, dan sentido a mis desafíos y transforman sin descanso la inercia en movimiento y la angustia en ganas.

Finalmente, a mis padres, que desde su silenciosa resistencia me siguen enseñando a no abandonar.



Chengdu \$ 999  
Chisinau \$ 1,316

Budapest \$ 2,868  
Antigua \$ 4,275

Aruba \$ 1,443

**Index**

- |     |   |
|-----|---|
| 9   | <b>A collectable book</b><br>Fernando Farina                                    |
| 12  | <b>Introduction</b><br>Sebastián López  |
| 29  | <b>NO PARKING</b><br>Roberto Echen  |
| 41  | <b>The museum: an extended square metre</b><br>Justo Pastor Mellado             |
| 49  | <b>The square metre, does it exist?</b><br>Luis Camnitzer                       |
| 55  | <b>Square metre</b><br>Irma Arestizabal   |
| 69  | <b>How much land does a man need?</b><br>Lyle Rexer                             |
| 83  | <b>One meter square</b><br>Elaine Heumann Gurian                                |
| 109 | <b>Inside or outside</b><br>Graciela Sacco                                      |
| 125 | <b>E-mail</b><br>Fernando Castro  |
| 135 | <b>How much does a square metre of floor measure?</b><br>Juan José Ibáñez Martí |
| 145 | <b>On Graciela Sacco</b><br>Vikki Bell  |
| 164 | <b>CV Graciela Sacco</b>  |

**Índice**

- |     |   |
|-----|---|
| 9   | <b>Un libro de colección</b><br>Fernando Farina                           |
| 12  | <b>Introducción</b><br>Sebastián López                                    |
| 29  | <b>NO ESTACIONAR</b><br>Roberto Echen                                     |
| 41  | <b>El museo: un metro cuadrado expandido</b><br>Justo Pastor Mellado      |
| 49  | <b>El metro cuadrado ¿existe?</b><br>Luis Camnitzer                       |
| 55  | <b>Metro cuadrado</b><br>Irma Arestizabal                                 |
| 69  | <b>¿Cuánta y tierra necesita el hombre?</b><br>Lyle Rexer                 |
| 83  | <b>Un metro cuadrado</b><br>Elaine Heumann Gurian                         |
| 109 | <b>Adentro o afuera</b><br>Graciela Sacco                                 |
| 125 | <b>E-mail</b><br>Fernando Castro  |
| 135 | <b>¿Cuánto mide un metro cuadrado de suelo?</b><br>Juan José Ibáñez Martí |
| 145 | <b>Sobre Graciela Sacco</b><br>Vikki Bell                                 |
| 164 | <b>CV Graciela Sacco</b>  |



## A collectable book

Fernando Farina

Graciela Sacco contributes a new proposal to the series of publications that the Castagnino+macro Museum has been editing since 2000. Thought out and worked through from new concepts, this is her second book in the collection, which the institution promotes and embraces with the conviction of the importance which must accompany the artist's production, her changes, her new reflections.

As an assessment, record and declaration, a collection is a way to recognize what's ours, to value and also to fix memory, something necessary in a country so prone to always forgetting everything, until exasperating situations are reached, like when we confirm that, due to not remembering, we end up overturning necessary legal sentences, those that could make us more free.

If before the theme of Graciela Sacco's work was the outside, as a direct statement of exclusion, on this occasion she adds a new questioning of ownership, the square metre that in a way we all posses, even though to have it is not always reassuring.

The artist thinks about the inhabited place, that minimal vital space that a person needs, and about the multiple movements which that place, that space, often demands, occupying it or looking at it from outside. And she launches questions from uncertainty.

Acknowledging these reflections is to continue a dialogue that, on this occasion, opens up to new characters, from here and there. That is why this book is also a possibility for other interpretations that allow us to comprehend and imagine something different, with the conviction that we can always change something and if not, at least we must try.

## Un libro de colección

Fernando Farina

Graciela Sacco aporta una nueva propuesta a la serie de publicaciones que desde 2000 viene editando el Museo Castagnino+macro. Se trata de su segundo libro en la colección, pensado y trabajado a partir de nuevos conceptos, que la institución promueve y recibe con la convicción de la importancia que tiene acompañar la producción de la artista, sus cambios, sus nuevas reflexiones.

Como relevamiento, registro y declaración, una colección es una manera de reconocer lo propio, de valorar y también de fijar la memoria, algo necesario en un país tan propenso a olvidar siempre todo, hasta llegar a situaciones exasperantes como cuando comprobamos que por no recordar terminamos anulando las condenas necesarias, las que podrían hacernos más libres.

Si para Graciela Sacco antes el tema fue el afuera, como planteo directo de la exclusión, en esta ocasión suma un nuevo cuestionamiento sobre lo propio, el metro cuadrado que todos de alguna manera poseemos, aunque no siempre tenerlo sea algo tranquilizador.

La artista piensa en el lugar que se habita, ese espacio mínimo vital que una persona necesita y de los múltiples desplazamientos que muchas veces ese sitio, ese espacio, demanda, ocupándolo o mirándolo desde afuera. Y lanza preguntas a partir de la incertidumbre.

Dar cuenta de estas reflexiones es continuar un diálogo que, en esta oportunidad, se abre a nuevos protagonistas, de aquí y de allá. Por eso este libro es también una posibilidad de que otras interpretaciones nos permitan comprender e imaginar algo distinto, en la convicción de que siempre podemos modificar algo y si no, al menos, es imprescindible intentarlo.

Página 9  
De la serie, M<sup>2</sup>: T4, 2009  
Fotografía digital sobre  
backlight  
30 x 30 cm

Page 9  
From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2009  
Digital photography on  
backlight  
'11.8 x '11.8

De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2009  
Fotografía digital sobre  
backlight  
30 x 40 cm

From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2009  
Digital photography on  
backlight  
'11.8 x '15.7





# Introduction

Sebastián López

This book is an open space. The title that heads it seems to contradict this affirmation. The square metre has precise limits and it is laden, prior to its formulation, with the power of control and limitation, not only of measure. But the project from which is originated has its extensions, its folds and segmentations, of which this book is one.

In fact, this book is one part of a series of works still in development that Graciela Sacco began in 2006 and that has now more than 50 concrete forms in the works. In the book format that was chosen for this phase, the project is transformed into a space of passage, not linear but recurrent and circular, where different writers were invited to enunciate, from their positions, the 'square metre'. By constructing it in words, the participants in this project touch and get separated from, rub against or enter into the discursive space proposed by Sacco.

Sacco's proposal reveals its open complexity to multiple gazes. This book is composed, then, of suspended and floating surfaces, where the ideas, images and words are intertwined, in a space that is bigger than the square metre itself. This book creates a platform for exchange, with crossing and vanishing lines. It is, in itself, a mobile square, even though it seems a paradox since the square was defined by its perennial statism. It is thought that

# Introducción

Sebastián López

Este libro es un espacio abierto. El título que lo preside parecería contradecir esta afirmación. El metro cuadrado tiene límites precisos y está cargado, con anterioridad a su formulación, de un poder de control y limitación, no sólo de medida. Pero el proyecto que le dio origen tiene sus extensiones, sus pliegues y segmentaciones, del cual este libro es uno de ellos.

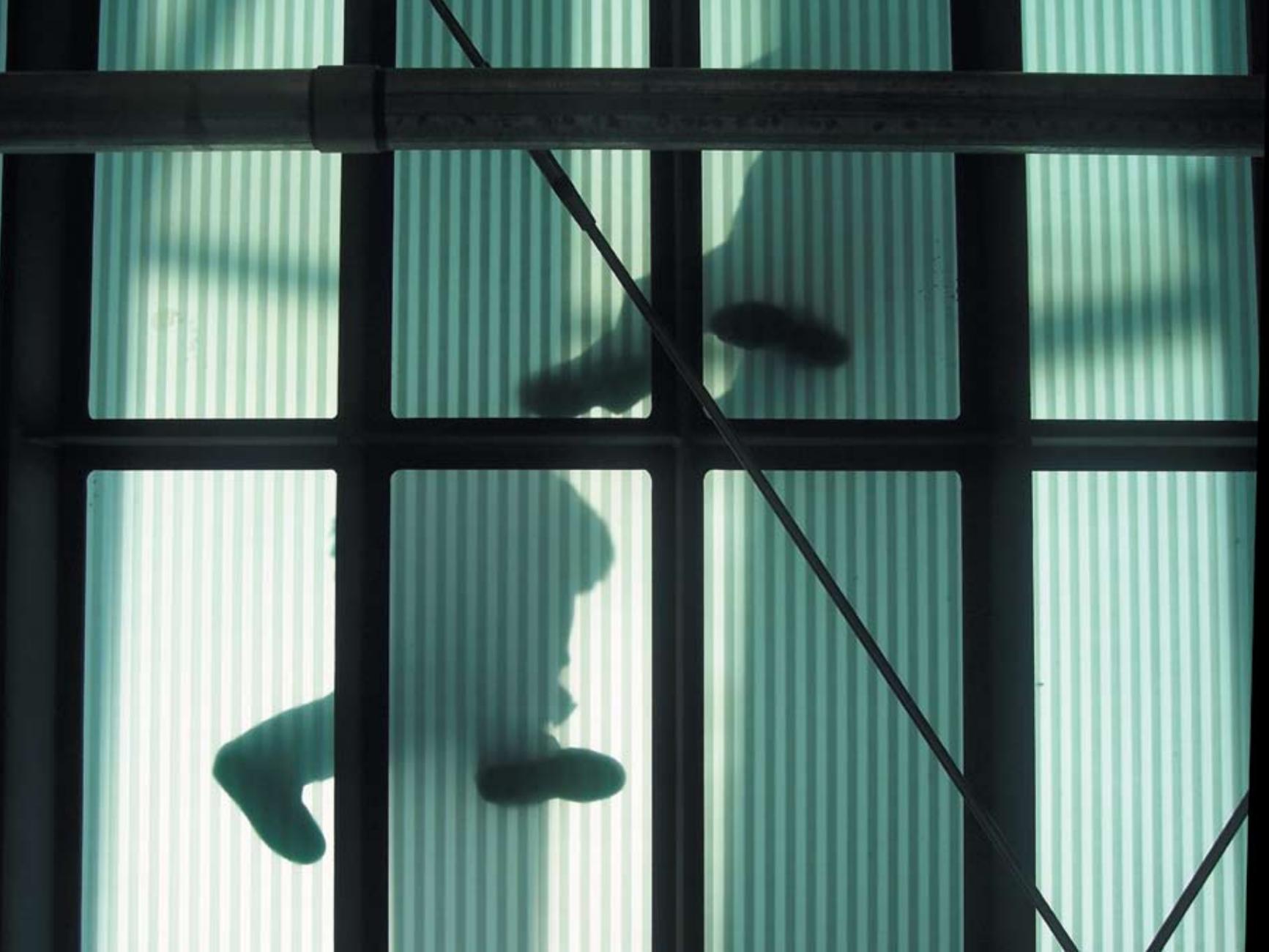
En efecto, este libro es un estadio de una serie de obras aún en desarrollo, que Graciela Sacco comenzó en el 2006 y que tiene hasta ahora más de 50 formas concretas en obras. En el formato de libro que se eligió para este estadio, el proyecto se transforma en espacio de pasaje, no linear sino recurrente y circular, en el que diferentes escritores fueron invitados a enunciar, desde sus posiciones, "el metro cuadrado". Al construirlo en palabras, los participantes de este proyecto tocan y se separan, rozan o entran al espacio discursivo propuesto por Sacco.

La propuesta de Sacco revela su complejidad abierta a múltiples miradas. Este libro se constituye, entonces, en superficies suspendidas y flotantes, en las que las ideas, imágenes y palabras se cruzan, en un espacio que es mayor que el metro cuadrado mismo. Este libro, crea una plataforma para el intercambio, con líneas de cruces y de fugas. Es en sí mismo un cuadrado móvil, aunque parezca una paradoja ya que el cuadrado había sido definido por



De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2009  
Fotografía digital sobre  
backlight  
30 x 40 cm

From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2009  
Digital photography on  
backlight  
11.8 x 15.7



De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2009  
Fotografía digital sobre  
backlight  
30 x 40 cm

From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2009  
Digital photography on  
backlight  
'11.8 x '15.7

mobility belongs to the circle, and if it's important to point out this contrast, it's because this book's project arises as the need to stress an opposition to easy dichotomies, from which everything is constructed in a society like ours.

If the square metre implies the territorial, the works that Sacco has developed up till now get extended beyond it, since what matters is to problematize the different spaces that are our own, where measurements strive to govern behaviours and the imaginary. For this reason, this book is constructed as one more step in this process-project, in a crossroad space. She understands, moreover, that the production in words is not, cannot be comprised of particles of meaning, as she presents the book not as a construction based on a main discourse that organizes the form through primary meanings, but as a rhizomatic form, which understands the importance of multiplicity and arranges -without ordering- forms and meanings randomly.

Although the topic that brings together the contributions in this book might give the feeling that it deals only and purely with measurements, this book puts the question of space, considered in its social and political readings, on the table. But there's more. The opening up to the questions of desire and the unconscious created by the project gives an extra twist to the simple formulation, 'square metre', and enters into areas where the subject as such is established as a central figure. If Sacco's project-book is productive in the voices and perspectives that it condenses along its way, it's because it is constructed to abolish dualisms such as form/substance, the references to trascendental elements, and

perenne estatismo. La movilidad es la del círculo, se piensa, y si este contraste es bueno de puntualizar es porque el proyecto de este libro surge como una necesidad de enfatizar una oposición a las dicotomías fáciles desde las cuales todo se construye en una sociedad como la nuestra.

Si el metro cuadrado implica lo territorial, las obras que hasta ahora Sacco ha desarrollado se extienden más allá de él pues de lo que se trata es de problematizar diferentes espacios, que son los nuestros, en donde las medidas quieren gobernar las conductas y el imaginario. Es por esto que este libro se constituye como un paso más en este proceso-proyecto, en un espacio de cruce. Entiende, además, que la producción en palabras, no es, no puede constituirse en partículas de significado, pues presenta el libro no como una construcción basada en un discurso madre que organiza la forma a través de significados primeros, sino en una formación rizomática, que entiende la importancia de la multiplicidad, y dispone -sin ordenar- formas y significados aleatoriamente.

Si el tema que agrupa las contribuciones en este libro puede dar la sensación de que se trata pura y simplemente de "medidas", lo que este libro pone sobre el tapete es la cuestión del espacio considerado en sus lecturas sociales y políticas. Pero hay más. La apertura que el proyecto inaugura a las cuestiones del deseo y del inconsciente le da una vuelta en la simple formulación, "metro cuadrado", y entra en recodos en donde el sujeto como tal se establece como figura central. Si este libro y proyecto de Sacco es fructífero en las voces y perspectiva que va condensando en su camino, es porque se construye para abolir dualismos del tipo

De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2009

Fotografía digital sobre

backlight

30 x 40 cm

From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2009

Digital photography on

backlight

'11.8 x '15.7

to allow us to think the multiplicity, the forms of organization and processes.

In this way, the project territorializes and de-territorializes the same space that it creates. It puts it inside and outside, and it creates "vanishing lines" that are at the foundation of nomadism. 'It is by intensities that we travel' Deleuze and Guattari say, 'and the movements, the figures in the space, depend on their intensities of nomad de-territorialization, that is to say, on the differential relations, that fix at the same time the sedentary and complementary re-territorializations'<sup>1</sup>. Those spaces are referred to as 'smooth', when nomadic, and 'stretch-marked', when sedentary, and even though they aren't of the same nature, they exist in a 'mixture of things done and of passages, one with the other'<sup>2</sup>.

This book is an *assamblage* and a multiplicity. For this reason, it is transformed into a machine where the meanings of words and images work the extensive space of the work of art.

forma/sustancia, las referencias a elementos trascendentes, y para permitirnos pensar la multiplicidad, las formas de organización y los procesos.

Es de esta manera que el proyecto territorializa y des-territorializa el mismo espacio que crea. Lo pone adentro y afuera, y crea "líneas de fuga" que están en la base del nomadismo. "Es por intensidades que viajamos" dicen Deleuze y Guattari, "y los desplazamientos, las figuras en el espacio, dependen de sus intensidades de des-territorialización nómada, es decir de relaciones diferenciales, que fijan al mismo tiempo las reterritorializaciones sedentarias y complementarias"<sup>1</sup>. A esos espacios, los llamarán "lisos", cuando nómadas, y "estriados", cuando sedentarios, y si bien no tienen la misma naturaleza, existen en una "mezcla de hecho y de pasajes del uno con el otro"<sup>2</sup>.

Este libro es un *assamblage* y una multiplicidad. Es por esto que se transforma en una máquina en donde los significados de palabras y de imágenes trabajan el espacio extenso de la obra de arte.

<sup>1</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, 1980, p. 71.

<sup>2</sup> op.cit., p. 592-3.

<sup>1</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, 1980, p. 71.

<sup>2</sup> op.cit., p. 592-3.





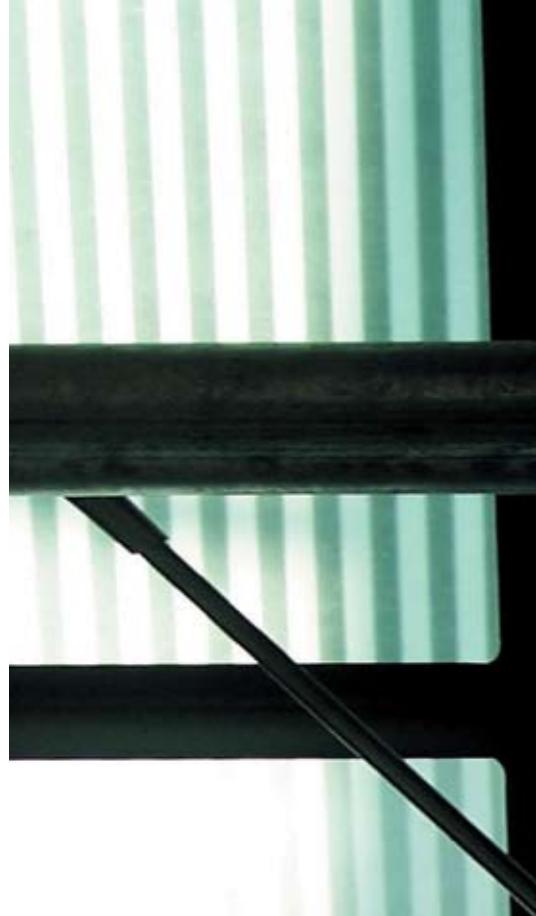
De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2009

Fotografía digital sobre  
backlight  
30 x 40 cm

From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2009

Digital photography on  
backlight  
11.8 x 15.7





De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2009

Fotografía digital sobre  
backlight

30 x 40 cm

From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2009

Digital photography on  
backlight

'11.8 x '15.7

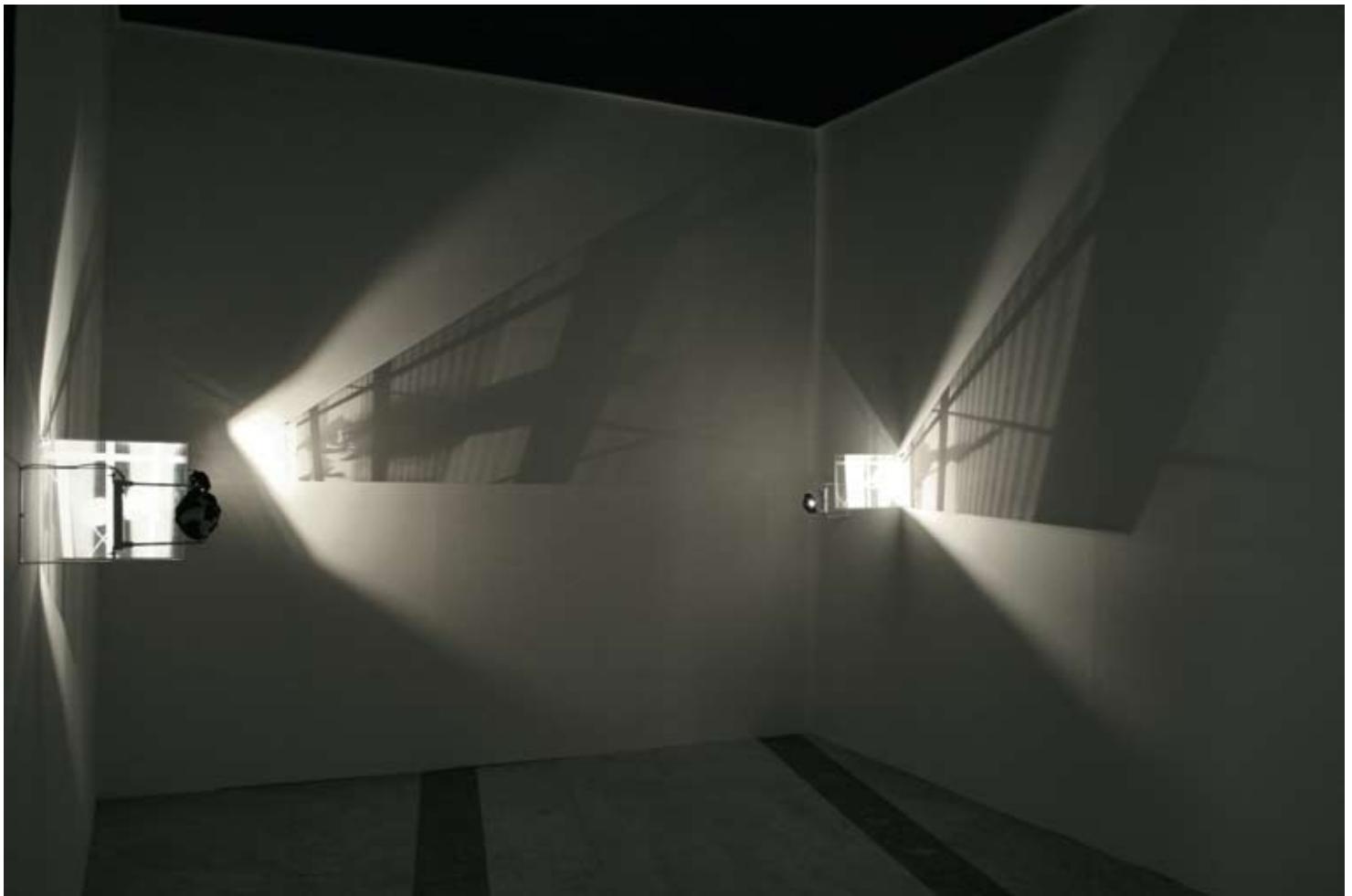






**De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2008**  
Sombra fotográfica sobre  
pared  
120 x 100 cm  
Círculo de Bellas Artes, Madrid,  
España

**From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2008**  
Photographic shadow on wall  
‘47 x ‘39  
Círculo de Bellas Artes, Madrid,  
Spain



**De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2008**  
Vista general de la instalación  
Círculo de Bellas Artes, Madrid,  
España

**From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2008**  
General view of the installation  
Círculo de Bellas Artes, Madrid,  
Spain

Página 25  
**De la serie, M<sup>2</sup>:T4, 2008**  
Fotoserigrafía sobre acrílico y  
sombra sobre pared  
120 x 100 cm  
Madrid Mirada. Círculo de  
Bellas Artes, Madrid, España

Page 25  
**From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2008**  
Photoserigraphy on plexiglass  
and photographic shadow  
on wall  
47 x 39  
Madrid Mirada, Circulo de  
Bellas Artes, Madrid, Spain

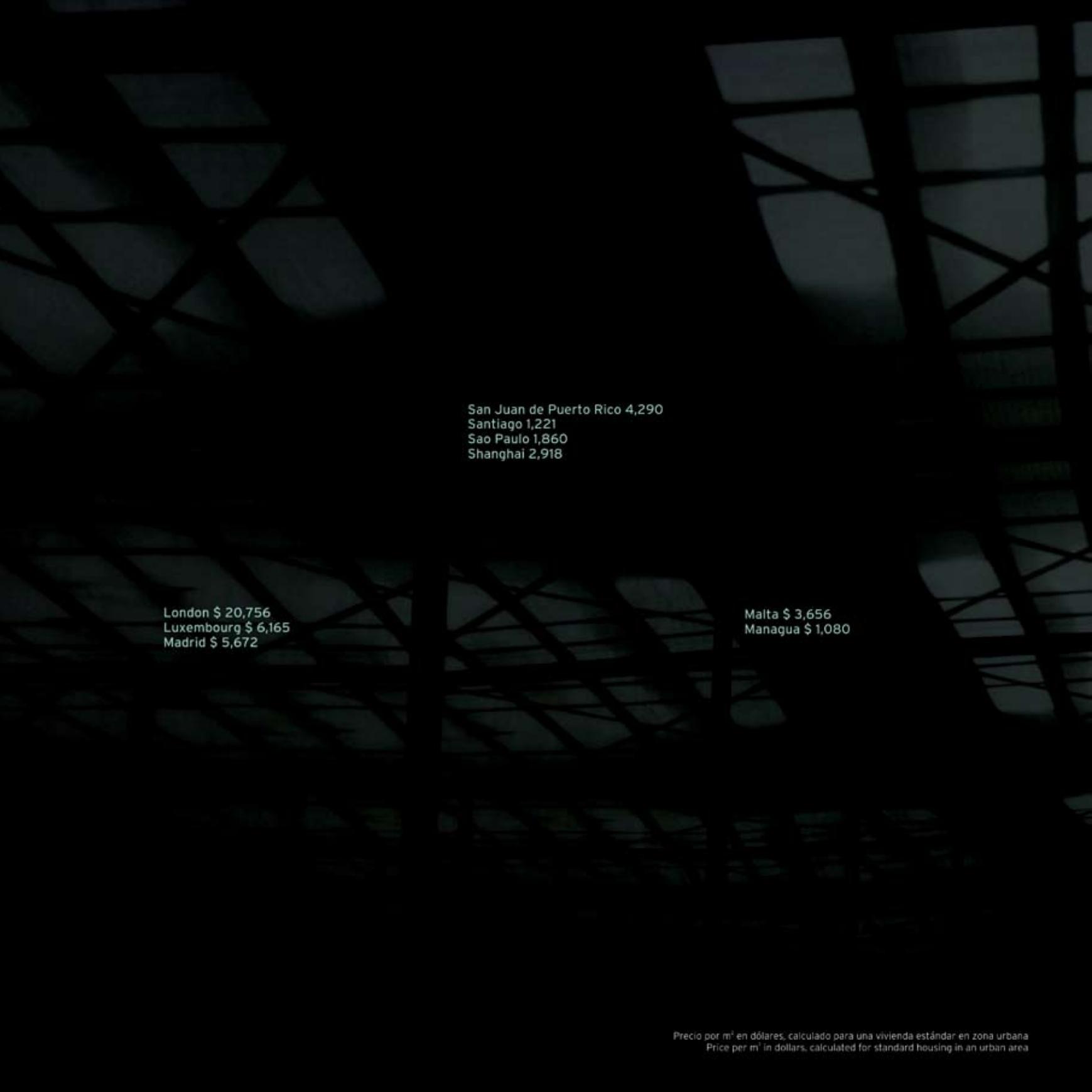






**De la serie, M<sup>2</sup>: T4, 2008**  
Fotografías digitales  
Proyección secuenciada de  
sombras en marco digital  
28 x 23 cm

**From the series, M<sup>2</sup>: T4, 2008**  
Digital photographs  
Sequenced projection of  
shadows in digital frame  
'11 x '9



San Juan de Puerto Rico 4,290  
Santiago 1,221  
Sao Paulo 1,860  
Shanghai 2,918

London \$ 20,756  
Luxembourg \$ 6,165  
Madrid \$ 5,672

Malta \$ 3,656  
Managua \$ 1,080

# NO PARKING

Roberto Echen

I have understood that, not only those who design the spaces for particular purposes, but also the people in charge of security - police(wo)men, paramedics, etc.- calculate that in events such as political rallies, rock concerts, sports events, a square metre is occupied by up to four people.

It is occupied because *<there is>* an event.

But. M<sup>2</sup>.

What does it happen when the event is the non-event?

In this sense the term event would refer to a precise spatio-temporal reduction. It is something that happens in certain period of time, starting from certain instant, and within certain spatial limits (it doesn't matter -in this attempt to semantically allocate the term- if these coordinates are previously defined or if it is the event that provokes their emergence *a posteriori*).

Event implies -even if it is, in itself, a big event- firmness, almost determination (it happened -such a thing will happen-, at such a place, in such a moment, during such an amount of time).

Art has also been working, it has been concerned and busy with the *<event>*.

From the famous paintings (historical, mythical, religious) that have been trying -for centuries- to recuperate for an alleged eternity an instant, the decisive instant when something (allegedly inescapable) happened, until the event as an art form runs through almost the entire twentieth century and arrives to us.

# NO ESTACIONAR

Roberto Echen

Tengo entendido que, tanto quienes diseñan los espacios destinados a esos fines, como los encargados de la seguridad -sean policías, paramédicos, etc.- calculan que en eventos como actos políticos, recitales de rock, encuentros deportivos, un metro cuadrado es ocupado por hasta cuatro personas.

Es ocupado porque *<hay>* evento.

Pero. M<sup>2</sup>.

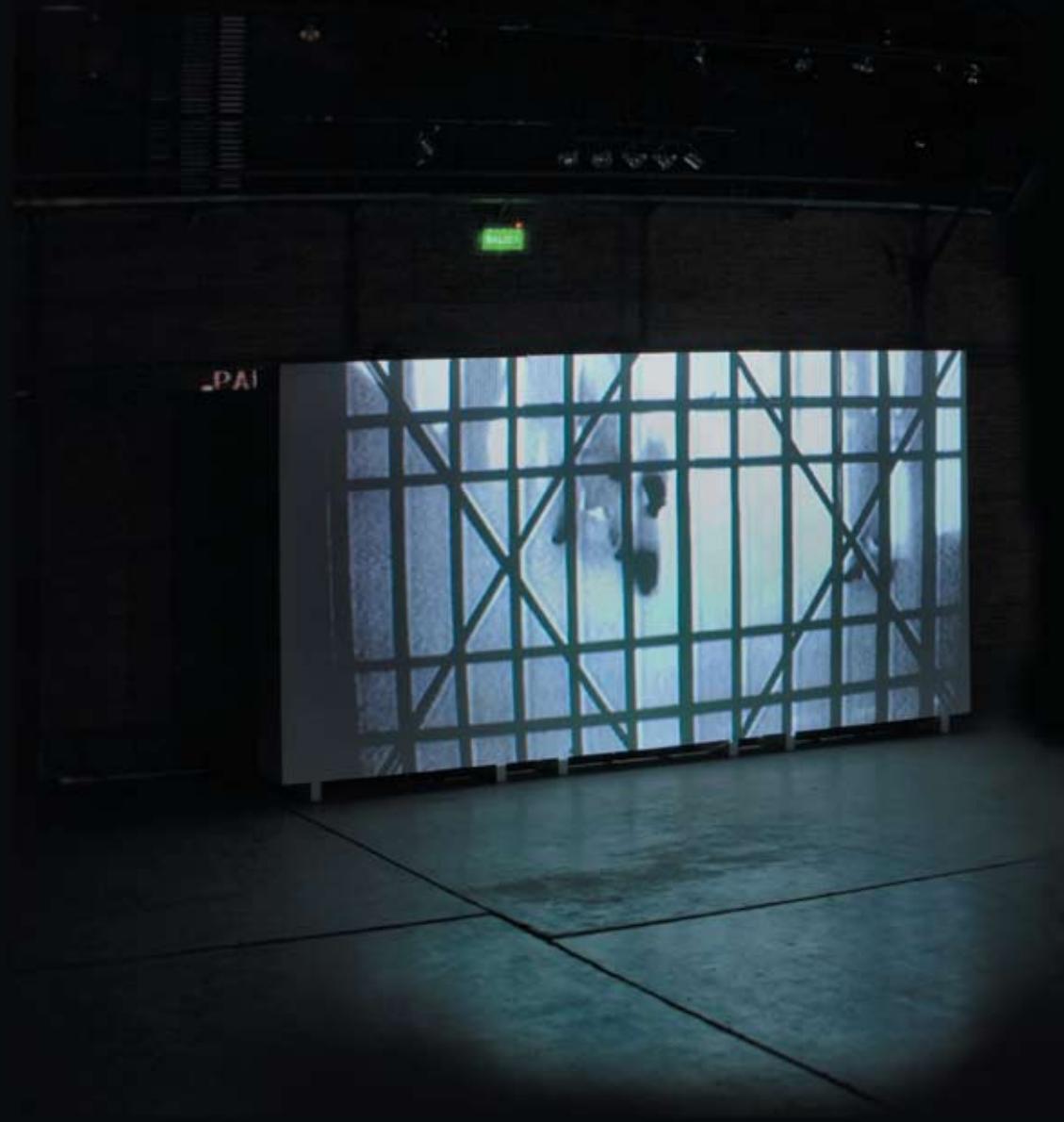
¿Qué ocurre cuando el evento es el no-evento?

En el sentido en que el término evento haría referencia a un recorte espacio-temporal preciso. Es algo que sucede en cierto espacio de tiempo, a partir de cierto instante y dentro de ciertos límites espaciales (no importa -en este intento de situar semánticamente el término- si estas coordenadas están definidas previamente o es el evento el que provoca su aparición *a posteriori*).

Evento implica -aunque sea, en sí, un acontecimiento- una fijeza, casi una determinación (sucedió/sucederá tal cosa, en tal lugar, en tal momento, durante tanto tiempo).

El arte también ha trabajado, se ha preocupado y ocupado con el *<evento>*.

Desde las grandes pinturas (históricas, míticas, religiosas) que han intentado -durante siglos- recuperar para una supuesta eternidad, un instante, el instante decisivo en que algo (insoslayable, supuestamente) tuvo lugar, hasta el evento como forma de arte que atraviesa casi todo el siglo XX y llega a nosotros.



**De la serie, M<sup>2</sup>: T4, 2008**

Vídeo-Instalación. Tres  
pantallas sincronizadas con  
proyecciones  
300 x 600 cm cada una  
Vista general  
CEC (Centro de Expresiones  
Contemporáneas) Rosario,  
Argentina

**From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2008**

Video installation. Three  
synchronized screens with  
projections  
118.11 x 236.22 each  
General View  
CEC (Contemporary  
Expressions Centre) Rosario,  
Argentina





De la serie, M<sup>2</sup>: T4, 2008  
Video-Instalación. Tres  
pantallas sincronizadas con  
proyecciones  
300 x 600 cm cada una  
Vista general  
CEC (Centro de Expresiones  
Contemporáneas) Rosario,  
Argentina

From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2008  
Video installation. Three  
synchronized screens with  
projections  
'118.11 x '236.22 each  
General View  
CEC (Contemporary  
Expressions Centre) Rosario,  
Argentina

Many artists.

I could mention the Graciela Sacco's recovery of social events -from newspapers' photographs- in order to re-locate them (using diverse procedures that provoke the change of materiality, of medium, of scale), which has constituted her artistic work -during a whole stage in her career-.

So here we are.

Between two names (nouns, someone could say): one of them known as *common* (event) and the other one called personal (in the sense that what is personal of Graciela Sacco is being Graciela Sacco).

An asymmetrical encounter for several reasons.

Because what would be talked about in this case, in relation to the event, is its absence, its lack. While in relation to Graciela Sacco it's about her existence and her personification -in the sense that <personal> is understood here-.<sup>1</sup>

And here appears another reason for the asymmetry.

Graciela Sacco would/could be -in person- a sequence of artistic events. It would be enough not to know her personally, not to know how she reacts in front of people (not always in the same way), how she affectionately relates to people. A combination of all these things, sensations, feelings, thoughts, affections would be, from various different places -personally- Graciela Sacco.

And here too, the personal would depend on who would enunciate

<sup>1</sup> Translator's note: there's a linguistic play at work in the Spanish original text that is not completely grasp by the word 'personal' in the English translation. 'Lo propio' (translated as 'personal' and 'personification' in this text) should be understood throughout in its two meanings: as property (possession) and as characteristic of the self.

Muchos artistas.

Podría mencionar la recuperación de eventos sociales -desde fotografías de periódicos- para (mediante procedimientos diversos que provocan el cambio de materialidad, de soporte, de escala) resituarlos, que ha constituido la práctica artística -durante toda una etapa de su carrera- de Graciela Sacco.

Y aquí estamos.

Entre dos nombres (sustantivos podría reclamar alguien): uno de los llamados *comunes* (evento) y otro de los que se dicen propios (como que lo propio de Graciela Sacco es ser Graciela Sacco).

Encuentro disímétrico por varias razones.

Porque de lo que se habaría en este caso, en relación al evento, es de su ausencia, de su falta. En tanto que, de lo que se trata en relación a Graciela Sacco, es de su existencia y de su propiedad -en el sentido en que se dice <propiamente>.

Y aquí aparece otra de las razones de esta disimetría.

Graciela Sacco podría/puede ser -propiamente- una secuencia de eventos artísticos. Sólo bastaría no conocerla personalmente, no saber cómo reacciona ante la gente (no siempre del mismo modo), cómo se vincula afectivamente. Todo ese cúmulo de cosas, sensaciones, sentimientos, reflexiones, afectos que serían, desde otros tantos lugares -propiamente- Graciela Sacco.

Y aquí, también, lo propiamente dependería de quien los enuncie como tales.

Ahora.

Estamos -ya estábamos- entre Graciela Sacco y el evento.

Y seguimos.

Graciela Sacco puede ser -desde una inscripción en cierta temporalidad como la <historia>- una sucesión de eventos que tienen

De la serie, M<sup>2</sup>: T4, 2008  
Video-Instalación. Tres  
pantallas sincronizadas con  
proyecciones  
300 x 600 cm cada una  
Vista general  
CEC (Centro de Expresiones  
Contemporáneas) Rosario,  
Argentina

From the series, M<sup>2</sup>:T4, 2008  
Video installation. Three  
synchronized screens with  
projections  
'118.11 x '236.22 each  
General View  
CEC (Contemporary  
Expressions Centre) Rosario,  
Argentina

it as such.

Now.

We are -already were- between Graciela Sacco and the event.

And we carry on.

Graciela Sacco could be -from an inscription in a certain temporality such as <history>- a succession of events that have in <common>, a personal name that linguistic place that binds, accumulates a series of registers emanating from themselves or others -used, with other personal names, as certification of the fact that, at least, that statement (known as the event) was issued and, moreover, reinforced-.

I said before.

A series of artistic events.

That -probably- is what brings us together and what interest us.

I return -I never left- to the asymmetry between the personal name (Graciela Sacco) and the common one (event).

Though I am now not completely sure that I'm able to maintain that construction -a conceptual production that seemed to consolidate (as an argument) this text-.

It seems that the strength of the personal name vanishes into the common name's labile condition.

Or -maybe- I've gotten lost.

Let's go back to the asymmetry problem. Van Gogh's thing is a series of objects (which involve a series of events -they themselves being part of this second series-) that, for their characteristics, we call (with the common name) paintings.

Almost all of us are capable of recognizing a work of art by Van Gogh. Van Gogh himself becomes a signature. I am not referring to the name (mainly Vincent) painted on those objects but, primarily, to the pictorial trace, to the cromatic relationships, to the pleasure

en «común» un nombre propio, ese lugar lingüístico que aglomera, acumula una serie de registros provenientes de sí mismo o de otros -con otros nombres propios que servirían de certificación de, por lo menos, que ese enunciado (el que dice el evento) fue emitido y, aún más, afirmado-.

Dije antes.

Una serie de eventos artísticos.

Que -probablemente- es lo que nos convoca y nos interesa.

Vuelvo -no me he ido- a la disimetría entre el nombre propio (Graciela Sacco) y el común (evento).

Sólo que ya no estoy tan seguro de poder sostener esa construcción -elaboración conceptual que parecía cimentar (como una fundamentación) este texto-.

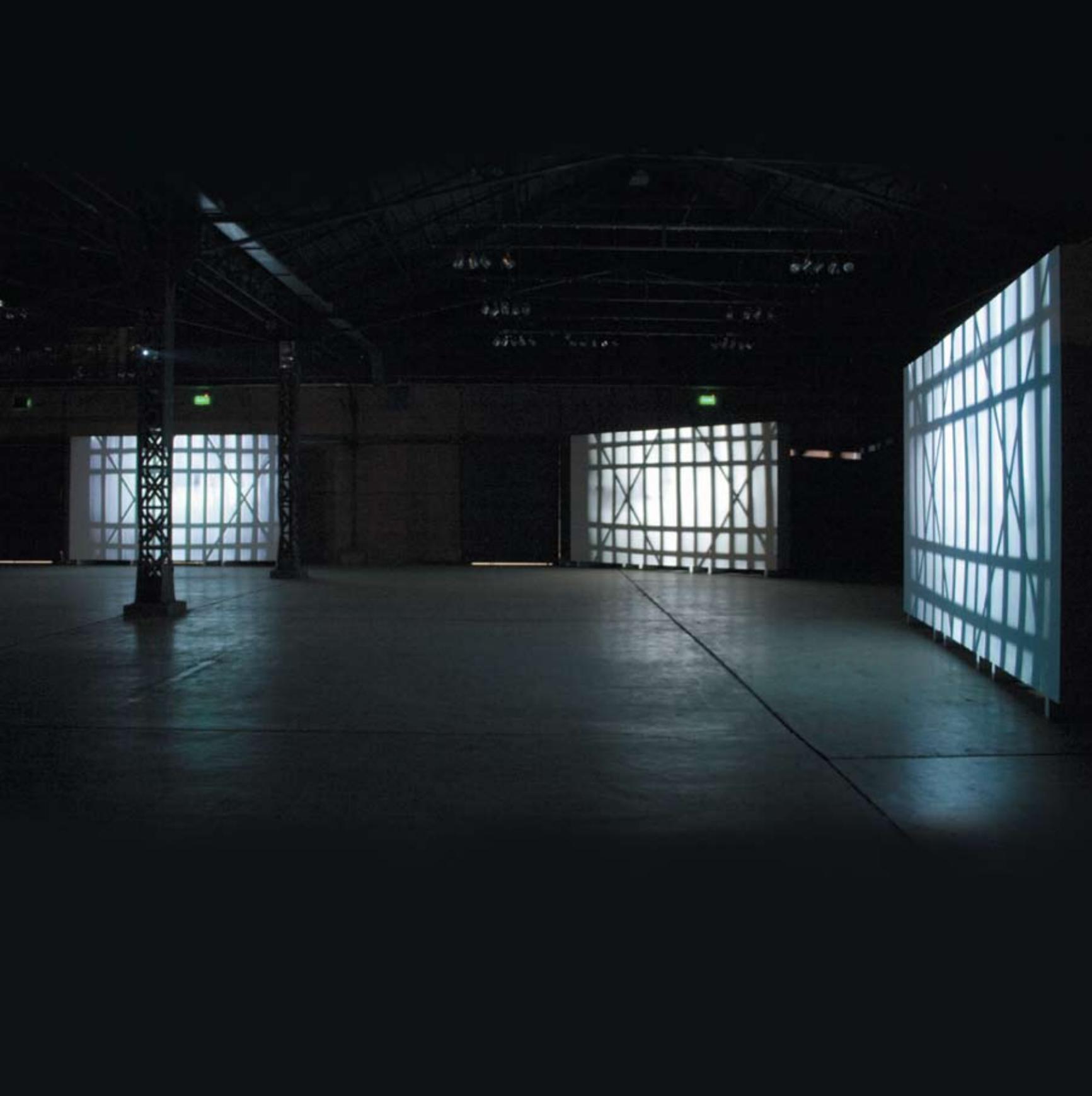
Parece que la solidez del nombre propio se desvanece en la labilidad del nombre común.

O -tal vez- me perdí.

Volvamos al problema de la disimetría. Lo propio de Van Gogh es una serie de objetos (que involucra una serie de eventos -ellos mismos formando parte de esta segunda serie-) que, por sus características, denominamos (con el nombre común) pinturas.

Casi todos somos capaces de reconocer una obra como perteneciente a Van Gogh. El mismo Van Gogh deviene una firma. No me refiero al nombre (mayormente Vincent) pintado en esos objetos, sino, sobre todo, a la huella pictórica, a las relaciones cromáticas, al placer y a la pasión por la materia pictórica, etc. (esta firma incluiría -por supuesto- los falsos Van Gogh).

El nombre propio (eso que de tan arraigado no sólo no nos permite la duda, sino en general, la posibilidad de pensarlo) se disuelve en esa serie de eventos-objetos abismándose en la posibilidad de su "propia" diseminación.



De la serie, M<sup>2</sup>, 2008  
Interferencia urbana. Video  
proyección desde el interior  
Museo Castagnino. Rosario,  
Argentina

From the series, M<sup>2</sup>, 2008  
Urban interference. Video  
projection from the inside  
Castagnino Museum. Rosario,  
Argentina





De la serie, M<sup>2</sup>, 2008  
Detalle

From the series, M<sup>2</sup>, 2008  
Detail

and passion for the pictorial material, etc. (this signature includes -of course- the fake Van Goghs).

The personal name (that thing which is so deeply rooted that it not only doesn't allow us to have any doubt, but generally doesn't even allow us the possibility to think about it) dissolves in this series of object-events, falling into the possibility of its "own" dissemination.

This de-appropriation, this putting into an abyss of the proper name that has passed through the arts of the last decade, this taking it to the limit of the emergence of the anonymous (among theories of the decay of the author) sets up the possibility of an artistic event -as pure happening- without the reassuring mark of the personal name.

Then.

We find ourselves (we arrived) at the other side of the equation: the event.

But.

What happens when the event is the step -in this case the step of figures that could be recognized as human, but which are not identifiable in their alleged singularity, in what they would be "properly"- and, moreover, the continuous loop of that step in a place as anonymous, as de-singularized (even if that place has a personal name, as in the case of T4) as those who travel through it?

The event falling into the abyss of its other.

Then.

A question appears (which entails -perhaps- the impossibility of an answer):

How many people can fit into a square metre?

Esta des-apropiación, esta puesta en abismo de lo propio del nombre, que ha atravesado el arte de las últimas décadas, llevándolo hasta el límite de la emergencia de lo anónimo (teorías de la caída del autor mediante) instala la posibilidad del evento artístico -en tanto sería puro acontecimiento- sin la marca tranquilizadora del nombre propio.

Entonces.

Nos encontramos (llegamos) al otro lado de la ecuación: el evento. Pero.

¿Qué pasa cuando el evento es el paso -en este caso el paso de figuras que se pueden reconocer como humanas, pero que no son identificables en su supuesta singularidad, en lo que serían "propriamente"- y, más aún, el *loop* continuo de ese paso por un lugar tan anónimo, tan des-singularizado (incluso si ese lugar tiene nombre propio, como en el caso de T4) como quienes lo transitan? El evento abismándose en su otro.

Entonces.

Aparece una pregunta (que conlleva -quizás- la imposibilidad de una respuesta):

¿Cuántas personas entran en un metro cuadrado?



Prague \$ 4,559  
Puerto Plata \$ 1,872  
Quito \$ 820  
Riga \$ 3,716

Buenos Aires \$ 2,293  
Cairo \$ 574  
Cape Town \$ 2,355

Barcelona \$ 6,523  
Beijing \$ 2,362

## The museum: an extended square metre

Justo Pastor Mellado

Thinking about the square metre is an excuse to reflect upon the exhibition's condition as frame within a frame. Any territorial consideration signals the existence of a differential of potential; that is to say, the aforementioned difference is defined in terms of energy, because there is no wrapper without a particular energy that supports it. In order to uphold the museum as a 'square metre', an act of registration of the difference in pressure is needed, a registration for example between its jurisdiction and the city; difference in pressure, between the interior and the exterior. The museum delimits, conceives, organizes, excludes. The museum's development plan is an energy-producing politics whose soundness is determined by the strength of its enclosure. Today's work is to redefine that strength in terms of permeability: the management of collections and the production of local archives.

The exhibition is a frame; in other words, an apparatus for prescription and proscription. However, there are pieces that disturb the act of showing. Works whose 'presentability' is reduced by the museum, yet which also depend on its institutional determination to affirm their existence. Even the questioning of the museum is supported by "museumness" itself, confirming the vanity of its historic inescapability. The museum does not define the border between art and politics, but rather reproduces its inner space as a defensive politics of symbolic resources, reaching the point where

## El museo: un metro cuadrado expandido

Justo Pastor Mellado

El ejemplo del metro cuadrado es una excusa que me tomo para reflexionar sobre las condiciones de la exposición como encuadre en el encuadre. Toda consideración territorial señala la existencia de un diferencial de potencial; es decir, que la diferencia mencionada se define de manera energética, porque no hay envoltura sin una energía determinada que la mantenga. Para sostener el museo como un "metro cuadrado" es preciso un trabajo de registro de la diferencia de presión, por decir, entre su jurisdicción y la ciudad; diferencia de presión, entre el interior y el exterior. El museo delimita, concibe, organiza, excluye. El plan de desarrollo de un museo es una política energética cuya consistencia está determinada por la fortaleza de su recinto. La tarea de hoy es redefinir dicha fortaleza en términos de permeabilidad: manejo de colecciones y producción de archivos locales.

La exposición es un encuadre; esto es, un aparato de prescripción y de proscripción. Sin embargo, hay piezas que perturban la exhibitividad. Obras cuya presencialidad el museo reduce y que sin embargo dependen de la determinación institucional de éste para afirmar su existencia. Hasta la puesta en duda del museo es sostenida por la propia musealidad, para afirmar la vanidad de su ineludibilidad histórica. Porque el museo no define la frontera entre el arte y la política, sino que reproduce su interioridad como política defensiva de sus recursos simbólicos. Al punto que una ciudad



De la serie, M<sup>2</sup>, 2008  
Interferencia urbana.  
Proyección desde el interior  
sobre ventanas  
Museo de Arte Contemporáneo,  
Nyon. Suiza

From the series, M<sup>2</sup>, 2008  
Urban interference. Video  
projection from the inside  
Museum of Contemporary Art,  
Nyon. Switzerland

a city shows its capacity for the recuperation of identity through the way it approaches its "museumness".

The socio-political-economic class that builds museums shows its satisfaction with the political destiny it has achieved. The museum is the mark set up to present the spectral threat of a return to the original scene. The difference in potential is verified by the reconstructive resources put in motion. When museums are abandoned and kept as second-order administrative places, it is a sign that the political class has lost its way. Thus, proper museum maintenance would be a guarantee for the democratic representation, because it reproduces in a displaced way the principle of separation between political power and civil society. That's the value of the square metre as metaphor for the enclosure in its function of delimitation.

In a specific field certain hierarchies would have to be defined: national museums, provincial museums, municipal museums. I am referring to Argentina. Its articulation puts together the representation of the Nation, because the museum activity of the countryside seals the symbolic pact of federalism by establishing the first local collections of the landscape at the moment of its disappearance. The same thing doesn't happen in other countries. The representation of the contemporary is consolidated in the metropolis. The expanded square metre has to do with the slippage of an imaginary of modernity that must be subordinated to displays of dying rural life.

exhibe su capacidad de recuperación identitaria por el modo como aborda su musealidad.

Una clase que levanta museos exhibe la satisfacción por el destino político alcanzado. El museo es la marca instalada para señalar la amenaza espectral del regreso a su escena de origen. La diferencia de potencial se verifica en los recursos reconstructivos que pone en movimiento. Cuando los museos son abandonados y se mantienen como administraciones de segundo orden es signo de que la clase política ha perdido el rumbo. De este modo, el mantenimiento adecuado de los museos sería una garantía para la representación democrática, porque reproduce de manera desplazada el principio de la separación entre el poder político y la sociedad civil. Ese es el valor del metro cuadrado como metáfora del recinto en su grado de función delimitativa.

En un campo determinado habrá que definir ciertas jerarquías: museos nacionales, museos provinciales, museos municipales. Me refiero a la Argentina. Su articulación hilvana la representación de la Nación, porque la musealidad del interior sella el pacto simbólico del federalismo, al constituir las primeras colecciones locales del paisaje, en el momento de su desaparición. En otros países no ocurre lo mismo. La representación de la contemporaneidad se consolida en las metrópolis. El metro cuadrado expandido tiene que ver con el deslizamiento del imaginario de una modernidad que debe subordinar las puestas en escenas de una ruralidad desfalleciente.





De la serie, M<sup>2</sup>, 2008  
Interferencia urbana.  
Proyección desde el interior  
sobre ventanas  
Museo de Arte Contemporáneo,  
Nyon. Suiza

From the series, M<sup>2</sup>, 2008  
Urban interference. Video  
projection from the inside  
Museum of Contemporary Art,  
Nyon. Switzerland

De la serie, M<sup>2</sup>, 2008  
Interferencia urbana.  
Proyección desde el interior  
sobre ventanas  
Museo de Arte Contemporáneo,  
Nyon. Suiza

From the series, M<sup>2</sup>, 2008  
Urban interference. Video  
projection from the inside  
Museum of Contemporary Art,  
Nyon. Switzerland

What's inside an exhibition? What's outside an exhibition? Inside an exhibition, but outside the museum? What can be understood by the outside of the museum? There are conditions for the keeping of a museum that do not correspond to the exhibiting drive. This is called *the reserve*. Art is what's in the museum, to the horror of the naive self-governments that bemoan the waning of the Welfare State. Even though its delimitation is applicable to a problematic frontier of the social field, where *the challenge of the work* -to the interior of the defensive square metre- is to guarantee the existence of a *minimum rate* of social relation that allows the political (re)production. Only from there can a politics be made from an uneven and combined contemporaneity.

Having said that, there are regimes of works that claim to be outside of everything and that, nevertheless, are only validated because it is known already that the 'outside of everything' is a common way of inclusive rejection. The short path established in order to intimidate those museum Boards frightened of the fragility of their limits is at the core of the rejection of the works.

I am writing to answer a question proposed by Graciela Sacco. Her position, from Rosario, river port, begs a singularized answer, a place from which discriminative fictions that support the museum could be articulated, from the systematic record of the potential differences between the real 'square metre' and the energy that over-determines its ghostly projection. The real is in the 'inside', reassured by the repertoire of the main interest groups that do not reveal knowledge of their actions; whereas the ghostly is on the 'outside', piecing together the actions that make up knowledge of the socially irreparable.

¿Qué está dentro de una exposición? ¿Qué está fuera de una exposición? ¿Dentro de una exposición, pero fuera del museo? ¿Qué se podría entender por el afuera del museo? Hay condiciones de guarda en un museo que no corresponden a la pulsión exhibitiva. Eso se llama *reserva*. Es arte lo que está en el museo, para horror de las ingenuas autonomías que lloran el desfallecimiento del Estado Providencia. Aunque su delimitación es extensiva a una problemática frontera del campo social, donde el *desafío de obra* -al interior del metro cuadrado defensivo- es asegurar la existencia de una *tasa mínima* de relación social que permita la (re)producción política. Sólo desde allí se puede hacer, de lo contemporáneo combinado y desigual, una política.

Así y todo, hay regímenes de obras que reclaman estar fuera de todo y que sin embargo sólo se validan porque ya se sabe que el afuera de todo es una forma habitual de rechazo inclusivo. El frente del rechazo de las obras es la vía corta establecida para amedrentar a direcciones de museos temerosas de la fragilidad de sus límites.

Escribo para responder a una pregunta planteada por Graciela Sacco. Su posición, desde Rosario, puerto fluvial, exige una respuesta singularizada, desde donde poder articular ficciones discriminantes que sostengan el museo, desde el registro sistemático de sus diferencias de potencial entre el "metro cuadrado" real y la energía que sobredetermina su proyección fantasmal. Lo real está en el "adentro", asegurado por el repertorio de intereses de grupos decisarios que no revelan el saber de sus acciones; mientras lo fantasmal está en el "afuera", hilvanando las acciones que habilitan el saber de lo socialmente irreparable.





Viña Del Mar \$ 1,586

Nevis \$ 4,463  
New Delhi \$ 3,171  
New York \$ 14,898

Dubai \$ 7,151  
Dublin \$ 9,069  
Frankfurt \$ 4,407

# The square metre, does it exist?

Luis Camnitzer

In 1101, Henry I from England decided that from then on the yard would be measured as the distance from the tip of his nose to the end of his thumb, once his arm was extended. In 1791 the French Science Academy decided that the linear metre was the 10,000,000th part of the distance from the North Pole to the Equator, measuring from the meridian that passes through Paris. In 2002 the definition became the distance travelled by light during the interval of  $1/299.792.458$  fractions of a second. In this way, to be more precise, the responsibility was transferred to time, as the space is no longer reliable.

Henry I's yard had already implied the time problem. The measurement only made sense at the precise historical moment when the distance from his nose to his thumb was measured. Any nasal wart, arthritic pain or contraction due to osteoporosis that might appear after that date would affect the accuracy of the established norm. In other words, the moment of measurement determined the distance and defined the yard.

With the metre, that same problem was made explicit from the beginning. A year before, in 1790, the metre was based on the oscillation of a pendulum. It required the necessary length for a semi-period of a second. The problem with this reference was that the gravitational force fractionally changes with geography,

# El metro cuadrado ¿existe?

Luis Camnitzer

En 1101, Enrique I de Inglaterra decidió que de allí en adelante la yarda sería la distancia que existía entre la punta de su nariz y el extremo de su pulgar una vez extendido su brazo. En 1791 la Academia de Ciencias francesa decidió que el metro lineal era la 10.000.000 parte de la distancia entre el Polo Norte y el Ecuador, tomando la medida sobre el meridiano que pasa por París. En 2002 la definición pasó a ser la distancia que la luz viaja durante el intervalo de  $1/299.792.458$  de segundo. Con ello, correctamente, se le pasó la responsabilidad al tiempo, ya que el espacio no es de confiar.

La yarda de Enrique I ya llevaba el problema del tiempo implícito. La medida solamente tenía sentido para el momento histórico preciso en que se le midió la distancia de la nariz al pulgar. Cualquier verruga nasal, dolor artrítico o contracción debida a la osteoporosis que pudieran aparecer posteriormente a la fecha afectarían la precisión de la norma establecida. O sea que el momento de la medida determinaba la distancia y definía la yarda.

Con el metro, ese mismo problema se hizo explícito desde un inicio. Un año antes, en 1790, la norma del metro se basaba en la oscilación de un péndulo. Consistía en el largo necesario para un semi-período de un segundo. El problema con esta referencia era que la fuerza de gravedad cambia fraccionalmente según la geografía, con lo

De la serie, M<sup>2</sup>: el camino  
silencioso, 2009  
Interferencia urbana  
Proyección desde el interior  
sobre ventanas  
University Fine Arts Library  
Austin, Texas

From the series, M<sup>2</sup>: The silent  
walk, 2009  
Urban interference  
Video projection from the  
inside on windows  
University Fine Arts Library  
Austin, Texas

thus altering the length of the supposed metre. All this without considering the difficulty of measuring a second at that time, when chronometers did not yet exist and the materials used for the pendulum were sensitive to temperature.

When we consider the square metre, the situation becomes even more complicated. How to relate a surface to units of time? Perhaps a superficial dispersion of the lighting could be correlated with the same interval of time (1/299.792.458 fraction of a second) used for the linear metre, defining the new unit in this way. But even if this were technologically possible we would still have another problem, one of a more serious and theoretical nature.

The square metre, apart from its canonical definition, is identified by the fact that it measures one metre by one metre, that is, that it contains 10.000 square centimetres. That is what gives it stability and personality as a reliable surface unit. Nevertheless, if we take that square of four metres of perimeter and deform it until it becomes a rectangle of 1.25 x 0.75 m we won't have more than 9.375 square centimetres. If we move to a rectangle of 1.50 x 0.50 m we will only have 7.500 centimetres. In a frankly shocking way, as we extend the rectangle we also weaken our traditional square centimetre.

No one knows where these lost square centimetres will end up, but their loss obviously presents us with a big problem. The trust we

cual varía la longitud del pretendido metro. Eso sin considerar la dificultad de medir un segundo en esa época, cuando todavía no existían cronómetros y los materiales utilizados para el péndulo eran sensibles a la temperatura.

Cuando pasamos al metro cuadrado, la situación se complica aún mucho más. ¿Cómo referir una superficie a las unidades de tiempo? Quizás se podría correlacionar una dispersión superficial de la iluminación en el mismo intervalo de tiempo (1/299.792.458 de segundo) utilizado para el metro lineal y con eso definir la nueva unidad. Pero aún si eso fuera tecnológicamente posible nos quedaría otro problema, uno de naturaleza teórica y más grave.

El metro cuadrado, aparte de su definición canónica, se identifica por el hecho de medir un metro por un metro, o sea por contener 10.000 centímetros cuadrados. Es eso lo que le da la estabilidad y personalidad como una unidad de superficie confiable. Sin embargo, si tomamos ese cuadrado de cuatro metros de perímetro y lo deformamos hasta ser un rectángulo de 1,25 x 0,75 m tendremos nada más que 9.375 centímetros cuadrados. Si pasamos a un rectángulo de 1,50 x 0,50 m nos quedan nada más que 7.500 centímetros. En forma francamente alarmante, a medida que vamos alargando el rectángulo también vamos empobreciendo nuestro acervo centímetros cuadrados.

Nadie sabe adonde van a parar estos centímetros cuadrados perdidos, pero la pérdida obviamente nos enfrenta a un





CS colección

De la serie, M<sup>2</sup>, 2009  
Interferencia urbana.  
Proyección desde el interior  
sobre ventanas  
Galería C5 Colección y Factoría.  
Santiago de Compostela,  
España

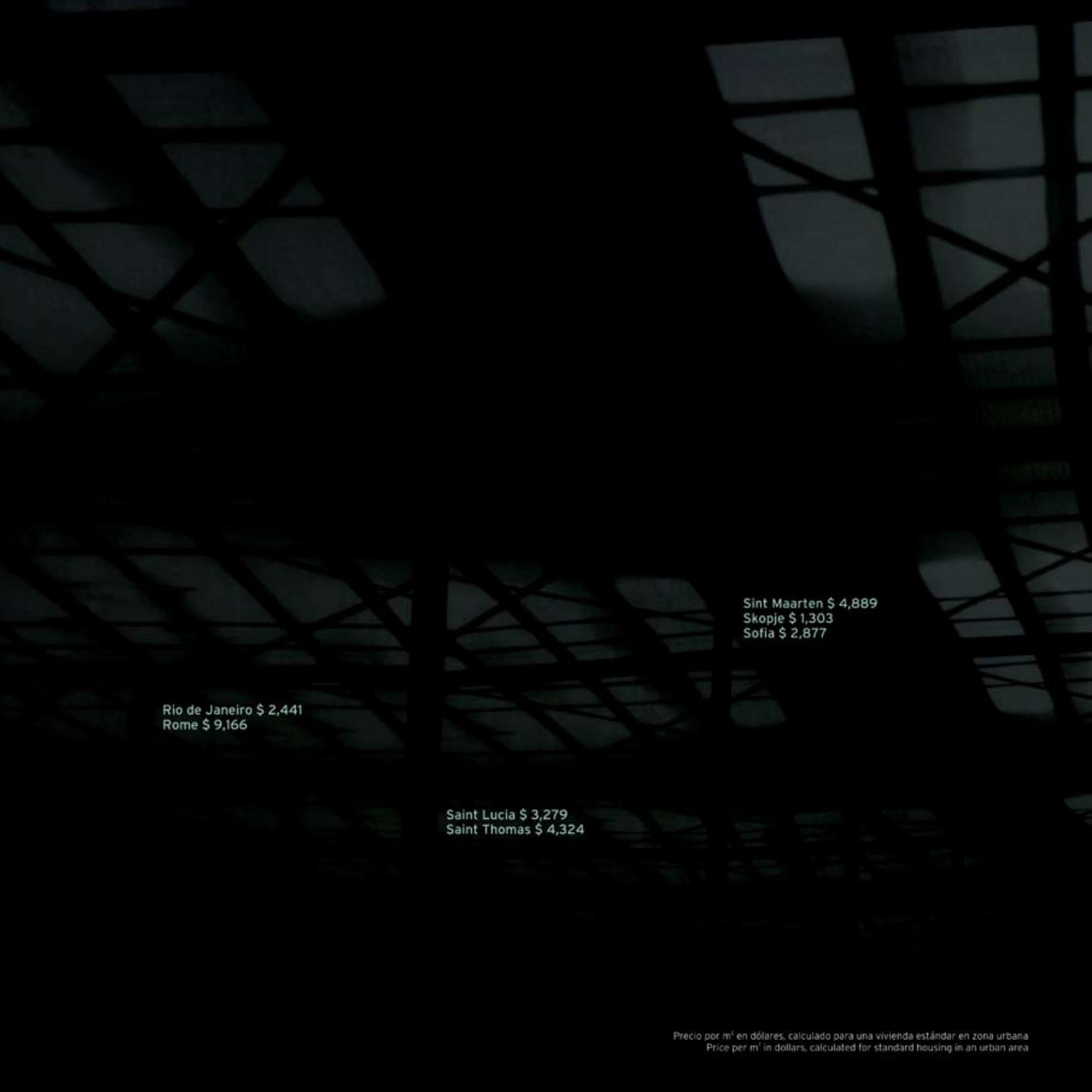
From the series, M<sup>2</sup>, 2009  
Urban interference. Video  
projection from the inside on  
windows  
Galería C5 Collection and  
Factoría. Santiago de  
Compostela, Spain

could have had in the surface metric unit is no longer warranted, considering that the amount of square centimetres seems to depend on the square and not on the metre, or at least from the mutual aid between them. In other words, it certainly doesn't depend exclusively on the metre.

While the metre attempts to be something real and tangible, the square is a mental artefact, an immaterial abstraction. By paraphrasing Luis XIV one could affirm with arrogance that *le carré c'est moi* that it doesn't exist by itself, and that like the State, it is an imposed convention. But this is not the occasion to discuss the abuse of power that the square embodies. For now, it is enough to reveal that the square metre is not all that it is imagined to be, since it is the unfortunate hybrid of a reality badly measured and an abstraction badly conceived. Thanks very much.

problema grave. La confianza que podíamos tener en la unidad métrica de superficie ya no se justifica, dado que la cantidad de centímetros cuadrados parece depender del cuadrado y no del metro, o por lo menos de la ayuda mutua entre ambos. O sea, definitivamente no depende exclusivamente del metro.

Mientras que el metro trata de ser algo real y tangible, el cuadrado es un artefacto mental, una abstracción inmaterial. Parafraseando a Luis XIV uno podría afirmar con arrogancia que *le carré c'est moi* que no existe por si solo, y que lo mismo que el Estado, es nada más que una convención impuesta. Pero no es ésta la ocasión para discutir el abuso de poder que simboliza el cuadrado. Por ahora, alcance la revelación que el metro cuadrado no es todo lo que se le atribuye, ya que es el híbrido desafortunado de una realidad mal medida con una abstracción mal concebida. Muchas gracias.



Rio de Janeiro \$ 2,441  
Rome \$ 9,166

Sint Maarten \$ 4,889  
Skopje \$ 1,303  
Sofia \$ 2,877

Saint Lucia \$ 3,279  
Saint Thomas \$ 4,324

## Square meter

Irma Arestizabal

*The game "is the first step of creation"*  
Theo van Doesburg

Playing, experimenting, walking against all the rules of practice, Graciela Sacco manages to make images and shadows appear out of the walls, doors, glasses, suitcases and boxes, awakening in the spectator the real feeling of the image that emerges naturally from the medium, without obstacles or limitations. Sometimes it is not completely revealed, so that one part remains as if unfinished, as if it were imprisoned within in the medium or coming out of it, a contemporary paraphrase of Michelangelo's *Prigionieri* and *Schiavi* that arise from the Carrara marble blocks which then become confused with parts of their body<sup>1</sup>.

Like the famous and already anthological *Blow up* by Michelangelo Antonioni, Graciela Sacco jumps into a reality that is more particularized each day. The purpose is not to discover the murder but to make our fears, distress and anxieties visible, to sharpen our memory.

Lately, Sacco has been working on the *Resistencia* series that is formed by  $M^2$  (minimal vital space) *Viento del norte* and *Acuerdo*

<sup>1</sup> On this subject refer to Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Volume terzo, Firenze, Sansoni, 1968.

## Metro cuadrado

Irma Arestizabal

*El juego "es el primer paso de la creación"*  
Theo van Doesburg

Jugando, experimentando, caminando contra todas las reglas de la práctica, Graciela Sacco consigue hacer surgir imágenes y sombras de paredes, puertas, vidrios, valijas, cajas, despertando en el espectador la sensación real de la imagen que surge naturalmente del soporte, sin obstáculos ni limitaciones. A veces no la revela totalmente y entonces una parte queda como no terminada, como presa en el soporte o como saliendo de él, paráfrasis contemporánea de los *Prigionieri* y los *Schiavi* de Michelangelo que están como naciendo de los bloques de mármol de Carrara con los que confunden parte de su cuerpo<sup>1</sup>.

Como en la célebre y ya antológica *Blow up* de Michelangelo Antonioni, Graciela Sacco se zambulle en la realidad cada vez más particularizada. No para descubrir el asesinato sino para poner a la vista nuestros miedos, angustias y temores, para agilizar nuestra memoria.

Últimamente Sacco está trabajando en la serie *Resistencia* formada por  $M^2$  (espacio mínimo vital) *Viento del norte* y *Acuerdo tácito*. En

<sup>1</sup> Sobre el tema ver Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Volume terzo, Firenze, Sansoni, 1968.

De la serie, M<sup>2</sup> -espacio  
mínimo vital, 2007  
Vistas generales de la  
instalación: sombras  
fotográficas, proyecciones y  
videos  
Fundazione Volume, Roma,  
Italia

From the series, M<sup>2</sup> Minimum  
essential space, 2007  
General views of the  
installation: photographic  
shadows, projections and  
videos  
Fundazione Volume, Rome,  
Italy

Páginas 58, 59, 60  
De la serie, M<sup>2</sup> -espacio  
mínimo vital, 2007  
Vistas generales de la  
instalación: sombras  
fotográficas, proyecciones y  
videos  
Fundazione Volume, Roma,  
Italia

Pages 58, 59, 60  
From the series, M<sup>2</sup> Minimum  
essential space, 2007  
General views of the  
installation: photographic  
shadows, projections and  
videos  
Fundazione Volume, Rome,  
Italy















De la serie, M<sup>2</sup> -espacio mínimo vital, 2007  
Instalación sobre pared  
Fotoserigrafía sobre 3 placas de acrílico transparente  
80 x 140 cm  
Fundazione Volume, Roma, Italia

From the series, M<sup>2</sup> Minimum essential space, 2007  
Installation on wall  
Photoserigraphy on 3 transparent plexiglasses plaques  
'31.4 x '55  
Fundazione Volume, Rome, Italy

*tácito*. In this series the artist reflects upon various subjects that constitute contemporary society, such as: communication within difference, constant migrations, the need to belong. Its centre of attention is the dialogue: what we expect to hear and what we would like to hear. Many times it has been said that reality is dumb, that it talks through interpretation. Sacco argues that *the sound* is dumb, only an attentive speaker manages to give it meaning.

*Viento del norte* is about the fight to conquer a particular space. *Acuerdo tácito* is a reflection on the social space and the individual space; on the possibility to belong thanks to *the right to the word*, thanks to the possibility to be heard.

In *M<sup>2</sup>*, Sacco portrays the metaphor of the contemporary man in his permanent displacements to conquer his place. Nothing is where it is believed to be.

*M<sup>2</sup>* is an installation comprised of a video-installation, with photographic shadows and multiple re-projections. With this installation, the hall of Fundazione Volume (Rome) has been turned into a universe of shadows with soft lighting that floats in the room, a light that has a rare quality, a particular thickness. Due to the fact that the mirror's reflections and the shadows are special, an outcome of the corrections done -thanks to the lighting- to the printed anamorphoses on the acrylic plate.

Sacco takes up again the pleasure of altering images so loved by the manierists. An artistic solution that, in *Los Embajadores*, Hans Holbein, the Younger (1533) finds one of his most famous examples: the skull, manifestation of the vanity located at the feet of young men; it can only be read by placing us at a far end of the picture; alterations of the images used many times by the Argentine Jorge

esta serie la artista reflexiona sobre algunos temas que hacen a la sociedad contemporánea, tales como: la comunicación dentro de la diferencia, las migraciones constantes y la necesidad de pertenencia. Su centro de atención es el diálogo, lo que pensamos escuchar y lo que queríamos escuchar. Muchas veces se ha afirmado que la realidad es muda, que habla por medio de la interpretación. Sacco afirma que *el sonido* es sordo, sólo un interlocutor atento consigue darle un significado.

*Viento del norte* trata de la lucha por la conquista de un espacio. *Acuerdo tácito* es una reflexión sobre el espacio social y el espacio individual; sobre la posibilidad de pertenecer gracias al *derecho de la palabra*, gracias a la posibilidad de ser escuchados.

En *M<sup>2</sup>*, Sacco plantea una metáfora del hombre contemporáneo en sus permanentes desplazamientos por la conquista de su lugar. Nada está donde se cree que está.

*M<sup>2</sup>* es una instalación conformada por una video-instalación, con sombras fotográficas y re-proyecciones múltiples. Con esta instalación, la galería de la Fundación Volume (Roma) se ha convertido en un universo de sombras con una leve iluminación que flota en la sala, una luz que posee una rara calidad, una densidad particular. Como son especiales los reflejos de los espejos y las sombras, producto de la corrección (gracias a la luz) de las anamorfosis estampadas en las planchas de acrílico.

Sacco retoma el placer de la alteración de las imágenes tan amada por los manieristas. Solución artística que, en *Los Embajadores* de Hans Holbein, el joven (1533) encuentra uno de sus más famosos ejemplos: la calavera, ejemplo de la vanidad que se encuentra a los pies de los jóvenes hombres; sólo se lee poniéndonos a un extremo de la pintura.



De la serie, M<sup>2</sup> -espacio mínimo vital, 2007  
Anamorfosis: Fotoserigrafía sobre acrílico y luz.  
Sombra en pared: 50 x 140cm  
Fundazione Volume, Roma, Italia

From the series, M<sup>2</sup> Minimum essential space, 2007  
Anamorphosis:  
photoserigraphy on plexiglass and light  
Shadow on wall: '19 x '55  
Fundazione Volume, Rome, Italy

de la Vega<sup>2</sup>, especially in his *Conflictos anamórficos* (*La medida, Las defensas, La memoria, El aire, El agua, La tierra*, 1964); and recently (2001) by the South African William Kentridge in a splendid *Medusa* that is re-composed in the central mirror tube (in a circle that works as a support).

Besides taking a particular interest for the art that she discovers in history, on her trips, in her studies, Sacco is an heiress of a tradition of artistic ruptures<sup>3</sup>, characteristic of her home city, that is also the city of Lucio Fontana and de Antonio Berni<sup>4</sup>. With her questions, signals and accents, Sacco confirms that it is not true that contemporary art is not politically engaged. Politics is materialized everywhere, social intentions mark her work in a dominant way.

Alteraciones de la imagen utilizada tantas veces por el argentino Jorge de la Vega<sup>2</sup>, sobre todo en sus *Conflictos anamórficos* (*La medida, Las defensas, La memoria, El aire, El agua, La tierra*, 1964). Y, últimamente (2001) por el sudafricano William Kentridge en una magnífica *Medusa* que se recompone en un tubo central (al círculo que le sirve de soporte) de espejo.

Además de interesarse por el arte que descubre en la historia, en sus viajes, en sus estudios, Sacco es heredera de una tradición de rupturas artísticas<sup>3</sup>, característica de su ciudad natal, que es también la de Lucio Fontana y de Antonio Berni<sup>4</sup>. Sacco comprueba con sus interrogantes, sus señales, sus acentos que no es verdad que el arte contemporáneo no sea comprometido. La política se materializa por todas partes, las intenciones sociales marcan su obra en forma dominante.

<sup>2</sup> (1930-1971) - Together with Ernesto Deira, Rómulo Macció and Luis Felipe Noé, de la Vega inauguates in 1961 the exhibition *Otra Figuración, Nueva Figuración's historical beginning in Argentina*.

<sup>3</sup> Andrea Giunta, in *Graciela Sacco* (Municipal Museum of Fine Arts Juan B. Castagnino catalogue - Diana Lowenstein Fine Arts, Rosario, 2000), points out three main instances: in the 30s with *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*, an extreme radical group led by David Alfaro Siqueiros and Antonio Berni, in the 50s with the *Grupo Litoral*, and in the 60s with the development of action, aesthetic and institutional ruptures that culminate in the collective experience of *Tucumán Arde*. Throughout four months, Tucumán Arde brought together the serious efforts of thirty artists who focused their work on the sugar refineries with the belief that social change was possible.

<sup>4</sup> In 1962 Antonio Berni received the Engraving Prize in the 31<sup>st</sup> Venice Biennial. In 1966 Lucio Fontana and Julio Le Parc received the painting section prizes (for Italy and Argentina, respectively) in the 33<sup>rd</sup> Venice Biennial.

<sup>2</sup> (1930-1971) - Junto con Ernesto Deira, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé, de la Vega inaugura en 1961 la muestra *Otra Figuración*, inicio histórico de la *Nueva Figuración* en Argentina.

<sup>3</sup> Andrea Giunta, *Graciela Sacco* (Catálogo Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino - Diana Lowenstein Fine Arts, Rosario, 2000) señala tres instancias centrales: en la década del '30 con la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*, grupo de radicalismo extremo movilizado por David Alfaro Siqueiros y Antonio Berni, en la del '50 con el *Grupo Litoral* y en los '60 con el encadenamiento de acciones, de rupturas estéticas e institucionales que culminan con la experiencia colectiva de *Tucumán Arde*. En *Tucumán Arde* se sumaron esfuerzos de treinta artistas que, durante cuatro meses, trabajaron centrados en los ingenios azucareros, pensando que era posible conseguir un cambio social.

<sup>4</sup> En 1962 Antonio Berni recibe el Gran Premio de Grabado de la XXXI Bienal de Venecia. En 1966 Lucio Fontana y Julio Le Parc recibirán los premios de la sección pintura (por Italia y Argentina respectivamente) de la XXXIII Bienal de Venecia.



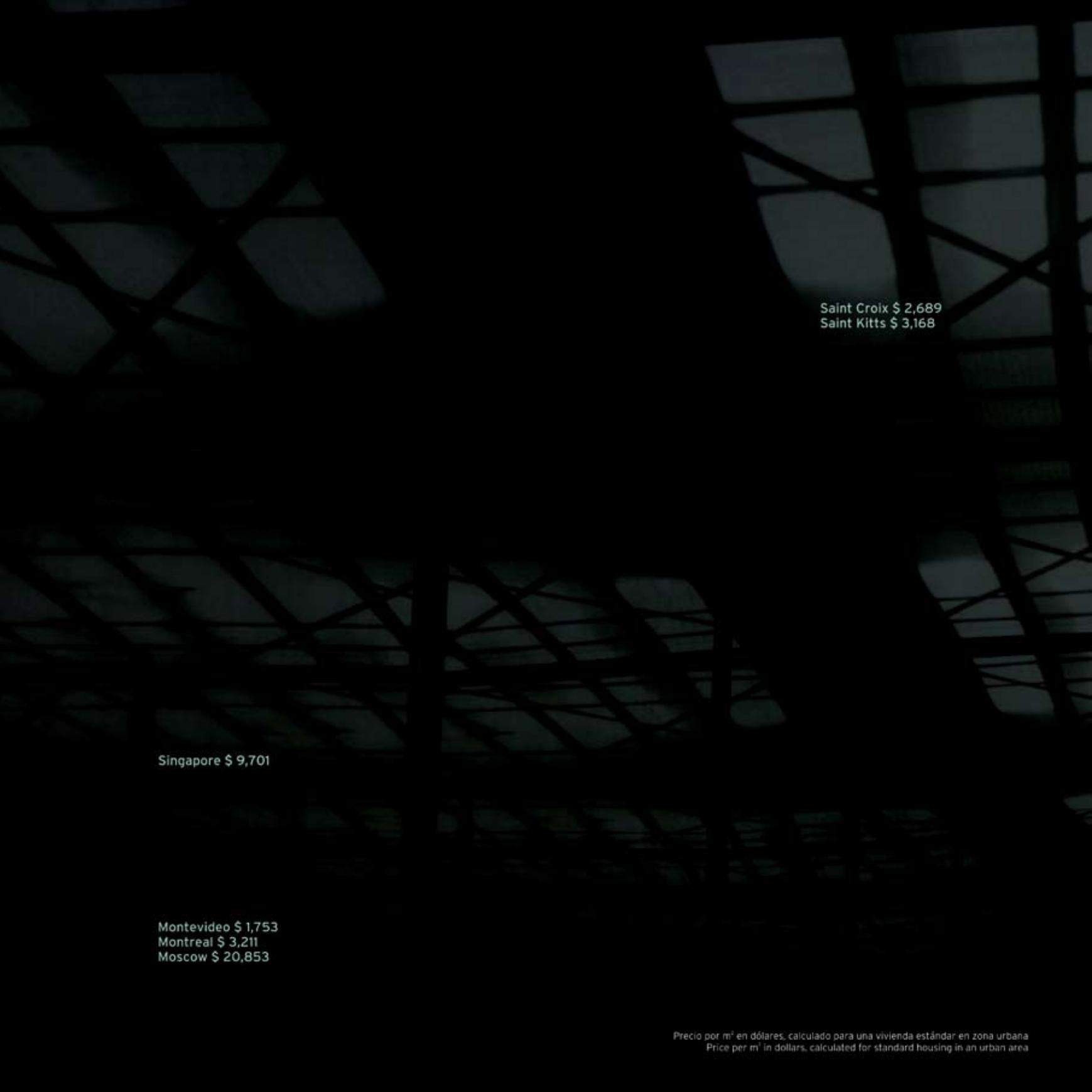
Página 66  
De la serie, M<sup>2</sup> -espacio  
mínimo vital, 2007  
Anamorfosis: Fotoserigrafía  
sobre acrílico y luz.  
Sombra en pared: 50 x 140 cm  
Detalles  
Fundazione Volume, Roma,  
Italia

Page 66  
From the series, M<sup>2</sup> -Minimum  
essential space, 2007  
Anamorphosis:  
photoserigraphy on plexiglass  
and light  
Shadow on wall: 19 x 55  
Detail  
Fundazione Volume, Rome,  
Italy

De la serie, M<sup>2</sup> -espacio  
mínimo vital, 2007  
Re-video instalación  
Fundazione Volume, Roma,  
Italia

From the series, M<sup>2</sup> Minimum  
essential space, 2007  
Re-video installation  
Fundazione Volume, Rome,  
Italy





Saint Croix \$ 2,689  
Saint Kitts \$ 3,168

Singapore \$ 9,701

Montevideo \$ 1,753  
Montreal \$ 3,211  
Moscow \$ 20,853

Precio por m<sup>2</sup> en dólares, calculado para una vivienda est<sup>and</sup>ar en zona urbana  
Price per m<sup>2</sup> in dollars, calculated for standard housing in an urban area

## How much land does a man need?

Lyle Rexer

Who are these people? That question is the burden bestowed on us by the contemporary technologies of communication, of which photography was the first. As the world (that is, the non-Western world) poured in during the 19<sup>th</sup> century, and 'the frontier' receded, the categories that maintained distinctions of otherness accelerated their long collapse, as they had done in Rome, Athens, Alexandria, Constantinople, imperial centers undermined by their cosmopolitanism. Photography expressed the paradox of mass and individual through the mode of specularity: people observed without recourse to traditional categories of identification, organized formally into graphic arrays or confronted in their insistent, anonymous singularity. In photography, the crowd began to press its claim. Think of August Sander's project as the last attempt at a human typology, but barely disguising social incoherence, the answer to which was Nazi spectacle.

Five hundred years ago there were only a handful of 'individuals' in a society, men of *virtu*, the rest merely types. Now there are a multitude, and each one equal, according to the democratic commonplace, in reality, each a question mark. The question is not their interiority, which seems ungraspable, but their inevitability. Who are they? Photography shows us but withholds meaning, and it is the meaning of others that we cannot seem to supply. No one is other. No one is present. No one is them, no one us. One world, but

## ¿Cuánta tierra necesita el hombre?

Lyle Rexer

¿Quiénes son estas personas? Esa pregunta es la carga que nos confieren las tecnologías contemporáneas de comunicación, de las cuales la fotografía ha sido la primera. Como el mundo (esto es, el mundo no-occidentalizado) ha volcado en abundancia durante el siglo diecinueve, y "la frontera" retrocede, las categorías que mantuvieron las distinciones sobre el otro aceleraron su larga colapso, como habían hecho en Roma, Atenas, Alejandría, Constantinopla, centros imperiales socavados por su cosmopolitismo. La fotografía expresaba la paradoja de la masa y el individuo a través del modo de lo especular: personas observadas sin recurrir a categorías tradicionales de identificación, organizadas formalmente dentro de abanicos gráficos o confrontadas en sus singularidades insistentes, anónimas. En fotografía, la multitud comenzó a insistir en sus reclamaciones. Piensen en el proyecto de August Sander como el último intento de una tipología humana, pero apenas disfrazando incoherencia social, cuya respuesta fue espectáculo Nazi.

Quinientos años atrás sólo había un puñado de "individuos" en una sociedad, hombres de *virtud*, el resto simplemente tipos. Ahora hay una multitud, y cada uno igual, de acuerdo con los preceptos democráticos, en realidad, cada uno un signo de pregunta. La pregunta no es su interioridad, que parece inabordable, pero su inevitabilidad. ¿Quiénes son? La fotografía nos muestra pero retiene significado, y es el significado de los otros lo que no podemos

De la serie, M<sup>2</sup> -espacio mínimo vital, 2007  
Vistas generales de la instalación: sombras fotográficas, proyecciones y videos  
Fundazione Volume, Roma, Italia

From the series, M<sup>2</sup> Minimum essential space, 2007  
General views of the installation: photographic shadows, projections and videos  
Fundazione Volume, Rome, Italy

a world of fragments. Photography's burgeoning portrait archive, its inventory of faces and bodies, each an occasion of momentous insignificance - is it a rebuke, a solicitation, an indictment?

Looking back, it seems inevitable that Graciela Sacco would immerse herself in this crowd, these shadows, the anonymous particularity of the real as it moves around us. Like many of the most compelling artists of our time, Alfredo Jaar, Thomas Struth, and Christian Boltanski, to name a few, Sacco has migrated from still images to video as the necessary expansion of her engagement with the mystery of other people. There is not sufficient space in this essay to examine the trajectory of her work but we can describe it as a movement from metaphor to literalness, from intervention to immersion and image to experience.

Graciela has always assumed the interactivity of art as a basic necessity, through the circulation and mobility of images. That motivated the confrontational politics of her interventions - images of eyes mounted on walls in Venice during the *Biennale*, figures of protest mounted clandestinely in locations around Havana during the biennial there, the many iterations of *Bocanada* - images of mouths that blossomed from spoons, suitcases, and postage stamps. We should expect an inherently political art from an Argentine whose twenties were spent in the climate of the so-called Dirty War against subversives, when the categories of radical otherness were applied everywhere and indiscriminately. But

aparentemente suplir. Nadie es otro. Nadie es presente. Nadie es ellos, nadie nosotros. Un mundo, pero un mundo de fragmentos. El creciente archivo fotográfico de retratos, su inventario de rostros y cuerpos, cada uno ocasión de momentánea insignificancia - ¿es un reproche, un ruego, una acusación?

Mirando hacia atrás, parece inevitable que Graciela Sacco se sumergiera en esta multitud, estas sombras, la anónima particularidad de lo real mientras se mueve alrededor nuestro. Como muchos de los más apremiantes artistas de nuestro tiempo, Alfredo Jaar, Thomas Struth, y Christian Boltanski, por nombrar algunos, Sacco ha migrado de las imágenes inmóviles al video como la necesaria expansión de su compromiso con el misterio de las otras personas. No hay suficiente espacio en este ensayo para examinar la trayectoria de su trabajo pero lo podemos describir como un movimiento de la metáfora a la literalidad, de la intervención a la inmersión y de la imagen a la experiencia.

Graciela siempre ha asumido la interactividad del arte como una necesidad básica, a través de la circulación y movilidad de imágenes. Esto motivó la política de confrontación de sus intervenciones - imágenes de ojos montados sobre paredes en Venecia durante la *Biennale*, figuras de protesta montadas clandestinamente en sitios alrededor de la Habana durante la bienal de allí, las numerosas iteraciones de *Bocanada*- imágenes de bocas que brotan de cucharas, maletas, y sellos. Deberíamos esperar un



De la serie, M<sup>2</sup> -espacio  
mínimo vital, 2007  
Video -instalación  
Fundazione Volume, Roma,  
Italia

From the series, M<sup>2</sup> Minimum  
essential space, 2007  
Video installation  
Fundazione Volume, Rome,  
Italy

Graciela's politics, as displayed in these works, were open-ended, ideologically ambiguous, poetic and broadly humanist, inviting and implicating everyone: mouths that speak are also mouths that eat or are denied food, mouths that supplicate, protest, and condemn. If anything, it was a Surrealist politics of the image, updated to a world where confrontation was a common political strategy.

In the late early 2000s, Graciela translated these works into complicated shadow pieces, with images printed on plexiglass strips and illuminated. When the support for the images became translucent, light became a new kind of medium. With her earlier heliographs, as she called them, light brought the images into being via photochemical development. Light manifested them as a deposit on whatever surface she chose. With the shadow pieces, however, light sustains the images. Without light, the work vanishes, just as our sight vanishes in darkness. It seems clear she has been striving all this time for an identification, not romantic or even metaphoric but determinedly practical and direct, between the situation of viewers and the subjects she depicts.

What sort of identification is it, if not a didactic one, another way of saying 'You should feel what I feel'? The use of video rather than still photographs as the source of Graciela's current work suggests the answer. It depends on her notion of the square meter. For the artist, the square meter represents the space that defines an individual to herself in a social setting, the spatialization of

arte inherentemente político de una Argentina cuyos años veinte fueron empleados en el clima de la llamada Guerra Sucia en contra de los subversivos, cuando las categorías de otredad radical eran aplicadas en todos lados e indiscriminadamente. Pero las políticas de Graciela, como se muestra en estos trabajos, eran abiertas, ideológicamente ambiguas, poéticas y ampliamente humanísticas, invitando e implicando a todos: bocas que hablan son también bocas que comen o que son negadas de comida, bocas que suplican, protestan, y condenan. Quizás, fue una política Surrealista de la imagen, actualizada a un mundo donde confrontación era una estrategia política común.

Sobre el final de comienzos del 2000, Graciela transformó estos trabajos en piezas de complicadas sombras, con imágenes impresas en franjas de plexiglass e iluminadas. Cuando el apoyo de las imágenes se volvió translúcido, la luz se convirtió en un nuevo tipo de medio. Con sus primeras heliografías, como ella las llama, la luz hacía que las imágenes aparecieran a través de un proceso fotoquímico. La luz las manifestaba como un depósito sobre cualquier superficie que ella escogiera. Con las piezas de sombras, sin embargo, la luz nutre las imágenes. Sin la luz, el trabajo desaparece, así como nuestra visión se disipa en la oscuridad. Parece claro que ella ha estado procurando todo este tiempo una identificación, no romántica ni siquiera metafórica pero determinadamente práctica y directa, entre la situación de los observadores y los sujetos que ella representa.



De la serie, M<sup>2</sup> -espacio  
mínimo vital, 2007  
Video -instalación  
Fundazione Volume, Roma,  
Italia

From the series, M<sup>2</sup> Minimum  
essential space, 2007  
Video installation  
Fundazione Volume, Rome,  
Italy

identity. It is also an interior space, an imaginary square meter that is our perpetual boundary of presentness, but one infinitely expandable through memory and imagination. In her current work Graciela focuses obsessively on the ordinary situations that manifest and impinge on this square meter. We see people walking, without clear destination, sometimes carrying belongings. In the most mesmerizing example, we see them only as shadows, visible through obscuring glass, moving through Terminal 4 at Madrid's Barajas Airport. Each carries her world within this square meter and offers us nothing else, and each sustains the square meter in the face of dislocation, compression, reduction.

This work takes us beyond limited designations of 'refugees' and 'displaced persons' to something more basic and universal, bodies in motion. It draws attention to our square meter by forcing us to become stationary witnesses to the crowd of shadows, and the others around us, also watching, who are likewise shadows, material shadows.

In one of his best-known stories, Tolstoy asked, 'How much land does a man need?' His conclusion was, just enough land to be buried in. In Tolstoy's scheme, what we have in common is death, and death equalizes us all before God - as it should before each other. Thus Tolstoy had an answer to the riddle, Who are these people? They are me.

¿Qué clase de identificación es, sino una didáctica, otra forma de decir "Deberías sentir lo que yo siento"? El uso de video en lugar de fotografías como fuente del trabajo actual de Graciela sugiere la respuesta. Depende de su noción de metro cuadrado. Para la artista, el metro cuadrado representa el espacio que define a un individuo para su persona en un ambiente social, la espacialización de la identidad. Es también un espacio interior, un metro cuadrado imaginario que es nuestra perpetua frontera del presente, pero expansible a través de la memoria y la imaginación. En su trabajo actual Graciela enfoca obsesivamente en las situaciones cotidianas que manifiestan e interfieren sobre este metro cuadrado. Vemos gente caminando, sin destino claro, algunas veces cargando pertenencias. En el ejemplo más asombroso, los vemos sólo como sombras, visibles a través del opaco cristal, moviéndose a lo largo de la Terminal 4 del Aeropuerto de Madrid-Barajas. Cada uno carga con su mundo dentro de este metro cuadrado y no nos ofrecen nada más, y cada uno sostiene el metro cuadrado ante la dislocación, compresión, reducción.

Este trabajo nos transporta más allá de designaciones limitadas de "refugiados" y "personas desplazadas" hacia algo más básico y universal, cuerpos en movimiento. Llama la atención sobre nuestro metro cuadrado al forzarnos a convertirnos en testigos inmóviles de la multitud de sobras, y los otros a nuestro alrededor, también mirando, que son también sombras, sombras materiales.



Páginas 78, 79

De la serie, M<sup>2</sup> -espacio

mínimo vital, 2007

Fotoserigrafía sobre espejos y sombras proyectadas de estos sobre pared

Dimensiones variables

Fundazione Volume, Roma, Italia

Pages 78, 79

From the series, M<sup>2</sup> Minimum essential space, 2007

Photoserigraphy on mirrors and projected shadows of these on wall

Variable dimensions

Fundazione Volume, Rome, Italy

De la serie, M<sup>2</sup> -espacio

mínimo vital, 2007

Video-instalación sobre techo Fundazione Volume, Roma, Italia

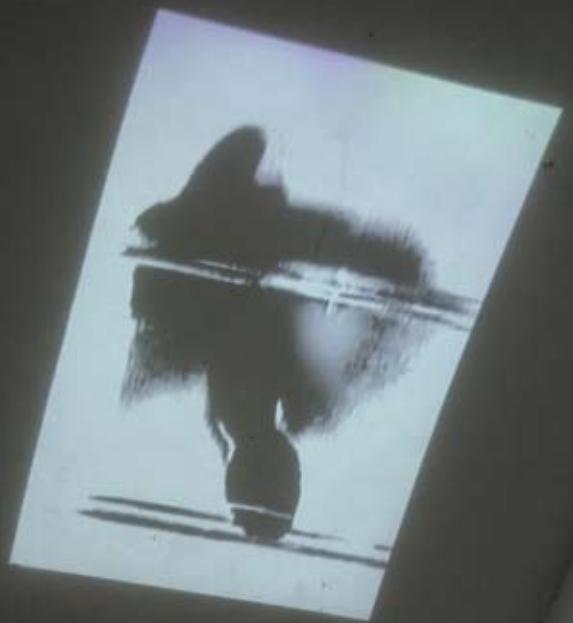
From the series, M<sup>2</sup> Minimum essential space, 2007

Video installation on ceiling Fundazione Volume, Rome, Italy

Graciela offers us no such certainty, instead image experiences of the square meter. The square meter may represent an unbridgeable distance, the perfect measure of our isolation, multiplied to infinity. Or it may answer Tolstoy's question in a different way: just enough to form the fragile foundation of a common dignity.

En una de sus historias más conocidas, Tolstoy preguntó, “¿Cuánta tierra necesita el hombre?”, su conclusión fue, la necesaria para ser enterrado. En el esquema de Tolstoy, lo que tenemos en común es la muerte, y la muerte nos iguala a todos ante Dios - como debería ser antes que a cada uno. Así Tolstoy tenía una respuesta al acertijo, ¿Quiénes son estas personas? Son yo.

Graciela no nos ofrece tal certeza, en su lugar experiencias icónicas del metro cuadrado. El metro cuadrado puede representar una distancia inabarcable, la perfecta medida de nuestra soledad, multiplicada al infinito. O puede responder a la pregunta de Tolstoy de manera diferente: lo justo para formar los cimientos de una dignidad en común.



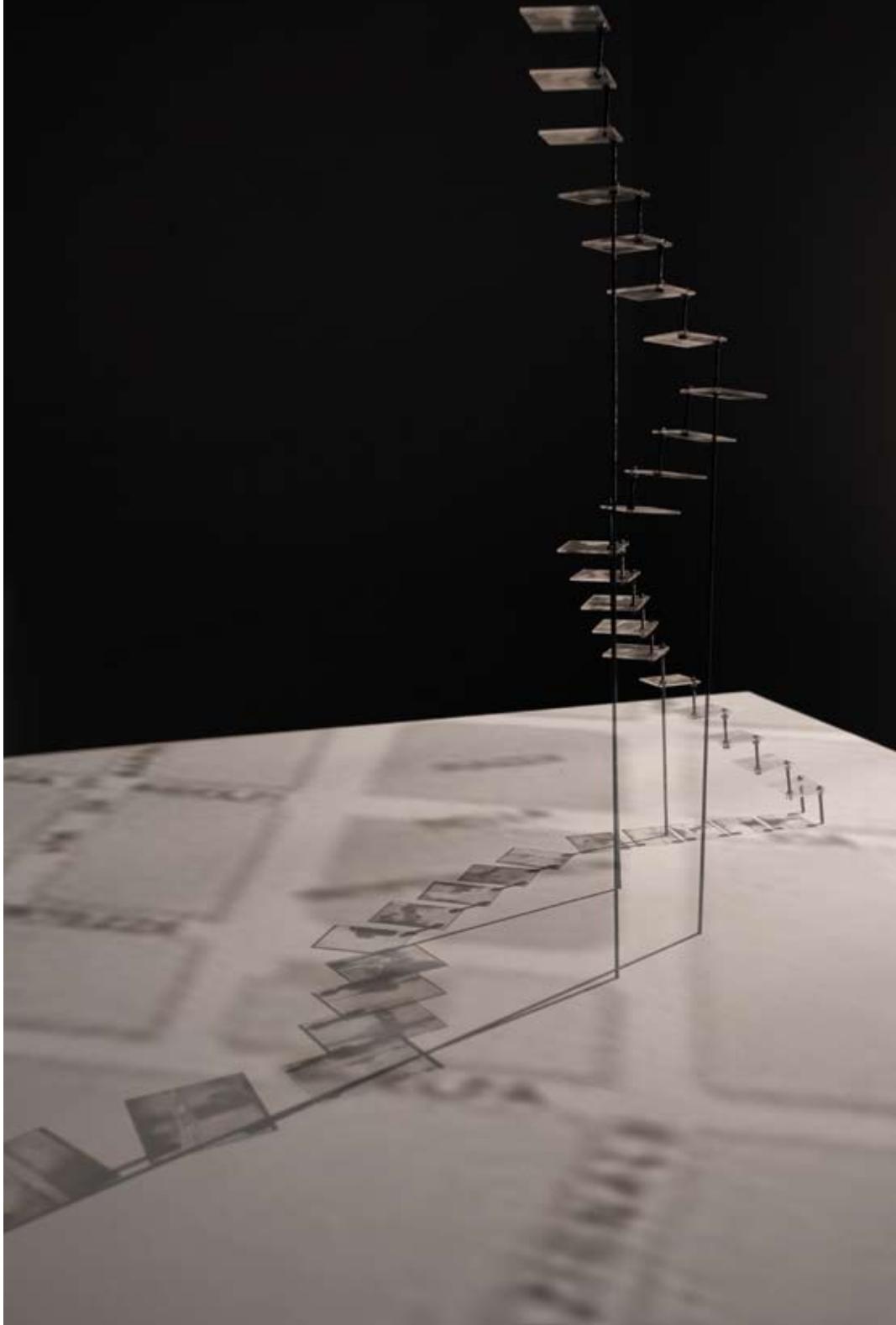






De la serie, M<sup>2</sup> -espacio  
mínimo vital, 2007  
Maqueta para instalación  
urbana  
Estructura de metal,  
fotoserigrafía sobre  
fragmentos de acrílico y  
sombras fotográficas  
150 x 150 x 70 cm  
Fundazione Volume, Roma,  
Italia

From the series, M<sup>2</sup> -Minimum  
essential space, 2007  
Model for an urban installation  
Metal structure, fragments of  
plexiglass printed with photo  
serigraphy and photographic  
shadows  
'59 x '59 x '27  
Fundazione Volume, Rome,  
Italy



Athens \$ 7,858  
Auckland \$ 2,347

Tokyo \$ 17,998  
Toronto \$ 4,007

Warsaw \$ 4,301  
Zagreb \$ 3,215  
Zurich \$ 3,463

## One meter square

Elaine Heumann Gurian

If you mark off one meter square on the ground you will see that it is a very small space. Only one person can comfortably occupy it at one time. It is clear that any human activity that takes place in a one meter space is highly dependant on where that meter is situated and what is adjacent to it. A meter set in a dense forest not only looks different from one in the airport but is peopled much less often. All this so far is obvious.

What is less apparent is that some places as small as a meter square can contribute to civic peace. Their presence makes the world a little bit better and together with other such meters help keep us collectively safer. Yet these places, which I call *congregant spaces*, are ordinary, seemingly unrelated to each other, and ubiquitous. In each, strangers can safely meet; participate in the same activity at the same time; see, and even brush past, one another; and yet need not talk to or even acknowledge each other. Most importantly, people feel safe enough to enter or walk through these spaces.

The absence of such safe places is symptomatic of a community plagued with civic disquiet, even violence and upheaval. We sense the importance of these places when they're absent. It is easy to understand why terrorists target them to promote widespread fear.

## Un metro cuadrado

Elaine Heumann Gurian

Si marcas un metro cuadrado en el piso verás que es un espacio muy pequeño. Sólo una persona puede ocuparlo cómodamente a la vez. Está claro que cualquier actividad humana que tiene lugar en un espacio de un metro depende ampliamente de dónde ese metro se encuentra y qué hay junto a él. Un metro ubicado en un bosque frondoso no sólo se ve diferente de uno ubicado en el aeropuerto, sino que es poblado con menos frecuencia. Todo esto al momento es obvio.

Lo que es menos aparente es que algunos lugares tan pequeños como un metro cuadrado puedan contribuir a la paz cívica. Su presencia hace del mundo un lugar un poco mejor y junto con otros metros parecidos nos ayudan a mantenernos colectivamente a salvo. Sin embargo, estos lugares, que yo llamo *espacios de congregación*, son corrientes, aparentemente no relacionados unos con otros y ubicuos. En cada uno, extraños pueden encontrarse sin peligro; participar en la misma actividad al mismo tiempo; ver, e incluso borrar el pasado, el uno al otro; y, sin embargo, no necesitar hablarse o reconocerse el uno al otro. Lo más importante, la gente se siente lo suficientemente a salvo como para entrar y caminar en estos espacios.

La ausencia de tales lugares seguros es sintomática de una comunidad plagada de descontento cívico, incluso violencia y

De la serie, M<sup>2</sup>, 2007  
Fotografía digital sobre acrílico transparente  
50 x 70 cm cada una  
Diana Lowenstein Fine Arts,  
Miami

From the series, M<sup>2</sup>, 2007  
Digital photography on transparent plexiglass  
'19 x '27 each  
Diana Lowenstein Fine Arts,  
Miami

What are the characteristics of safe civic spaces? They can be outdoors (e.g., sidewalks) or inside public buildings (shopping malls). A person can sit in some (parks) and walk in others (hiking trails). One can exercise (athletic fields and playgrounds) or watch (stadiums). One can eat (restaurants) and drink (pubs and cafes). One can listen in some (concert halls) or contemplate in others (museums). Many are for trips (subway, bus, ferry, trains) and others organize travel (airports, train stations). And the sites most commonplace are shops of all kinds where one can both browse and buy.

When such spaces are restricted to the use of some to the exclusion of others, citizens rightly become anxious, seeing that the powerful are exercising organized control over others. When the Nazi's came to power, for example, they enforced restrictions on the uses of ordinary spaces. Jews could not sit on specific park benches or use certain shops. During the lengthy period of racial segregation in the United States, African-American people were banned from using beaches and water fountains reserved for whites. More subtly, limiting houses of worship to the use of believers or building shopping malls that are welcoming only to the affluent may make some more comfortable, but the society as a whole less tranquil.

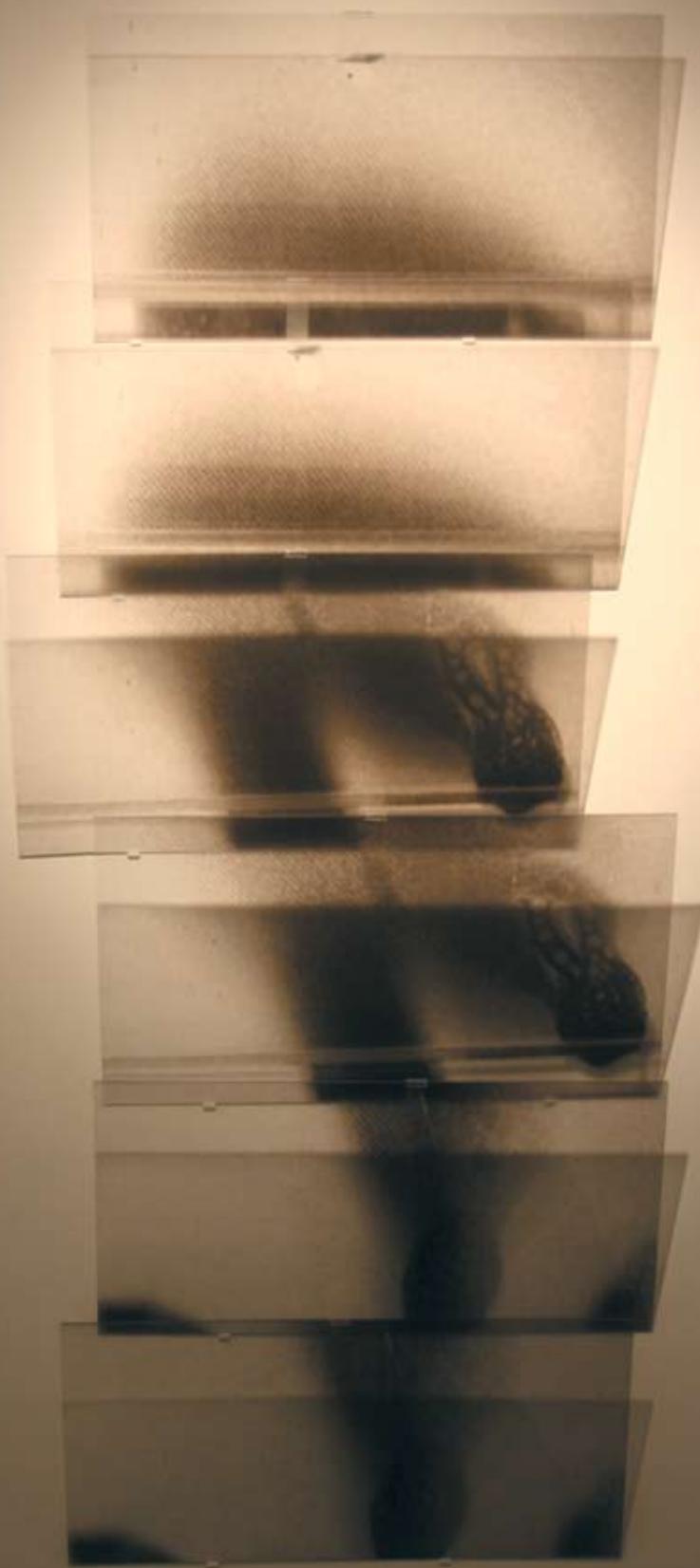
I content that places where strangers can safely pass each other while engaging in self-directed activity are essential to our collective well-being. When people have easy opportunities to view each

revuelta. Sentimos la importancia de estos lugares cuando están ausentes. Es fácil comprender por qué los terroristas apuntan a ellos para promover un miedo generalizado.

¿Cuáles son las características de los espacios cívicos seguros? Pueden estar al aire libre (por ejemplo, los caminos peatonales) o dentro de edificios públicos (centros comerciales). Una persona se puede sentar en algunos (parques) y caminar en otros (caminos de senderismo). Uno puede hacer ejercicio (campos deportivos y de juegos) o mirar (estadios). Uno puede comer (restaurantes) y beber (bares y cafeterías). Uno puede escuchar en algunos (salas de concierto) o contemplar en otros (museos). Muchos son para viajes (metro, autobús, ferry, trenes) y otros organizan viajes (aeropuertos, estaciones de trenes). Y los lugares más comunes son las tiendas de todo tipo donde uno puede al mismo tiempo husmear y comprar.

Cuando tales espacios están acotados al uso de algunos y a la exclusión de otros, los ciudadanos se vuelven justamente ansiosos, al ver que los poderosos están ejerciendo un control organizado sobre otros. Cuando los Nazis llegaron al poder, por ejemplo, impusieron restricciones al uso de lugares comunes. Los judíos no podían sentarse en bancos específicos dentro de los parques o usar determinadas tiendas. Durante el largo período de segregación racial en Estados Unidos, personas afro-americanas tenían prohibido utilizar playas y fuentes de agua reservadas a los blancos.





De la serie, M<sup>2</sup>, 2007  
Fotografía digital sobre  
6 fragmentos de acrílico  
transparente  
80 x 200 cm  
Diana Lowenstein Fine Arts,  
Miami

From the series, M<sup>2</sup>, 2007  
Digital photography on  
6 transparent plexiglass  
fragments  
'31.4 x '78.7 each  
Diana Lowenstein Fine Arts,  
Miami

other, they get accustomed to one another. And when everyone can use the same spaces and services, we signal a silent welcome to each of the strangers we meet along the way.

Even better, safe public spaces which encourage learning and debate (lecture halls, museums, libraries, etc.) can move us further -from mere passive acceptance and civility to understanding and even empathy-.

So when a meter square is situated in the midst of a safe congregant space -where all of society can walk unimpeded- that meter is contributing to peaceful assembly. And if that meter can be attached to another beside it, followed by another and another...

Más sutilmente, limitando las casas de culto al uso de los creyentes o construyendo centros comerciales que son hospitalarios sólo con los opulentos puede convertir a algunos en más confortables, pero a la sociedad en su totalidad menos tranquila.

Yo sostengo que los lugares donde extraños pueden cruzarse sin incidentes mientras se dedican a una actividad independiente son esenciales para nuestro bienestar colectivo. Cuando las personas tienen oportunidades fáciles para verse mutuamente, se acostumbran el uno al otro. Y cuando todos pueden usar los mismos lugares y servicios, señalamos una silenciosa bienvenida a cada uno de los extraños que conocemos en el camino.

Incluso mejor, espacios públicos seguros que promueven el aprendizaje y el debate (auditórios, museos, librerías, etc.) nos puede hacer avanzar -desde una simple aceptación y urbanidad pasiva a la comprensión e incluso la empatía.

Entonces cuando un metro cuadrado esta situado en el medio de un espacio de congregación seguro -donde toda la sociedad puede caminar sin impedimentos-, ese metro está contribuyendo a una reunión pacífica. Y si ese metro puede ser anexado a otro junto a él, seguido por otro y otro...

**De la serie, M<sup>2</sup>, 2007**  
Fotografía digital sobre  
3 fragmentos de acrílico  
transparente  
80 x 100 cm  
Diana Lowenstein Fine Arts,  
Miami

From the series, M<sup>2</sup>, 2007  
Digital photography on  
3 transparent plexiglass  
fragments  
'31.4 x '39.3 each  
Diana Lowenstein Fine Arts,  
Miami



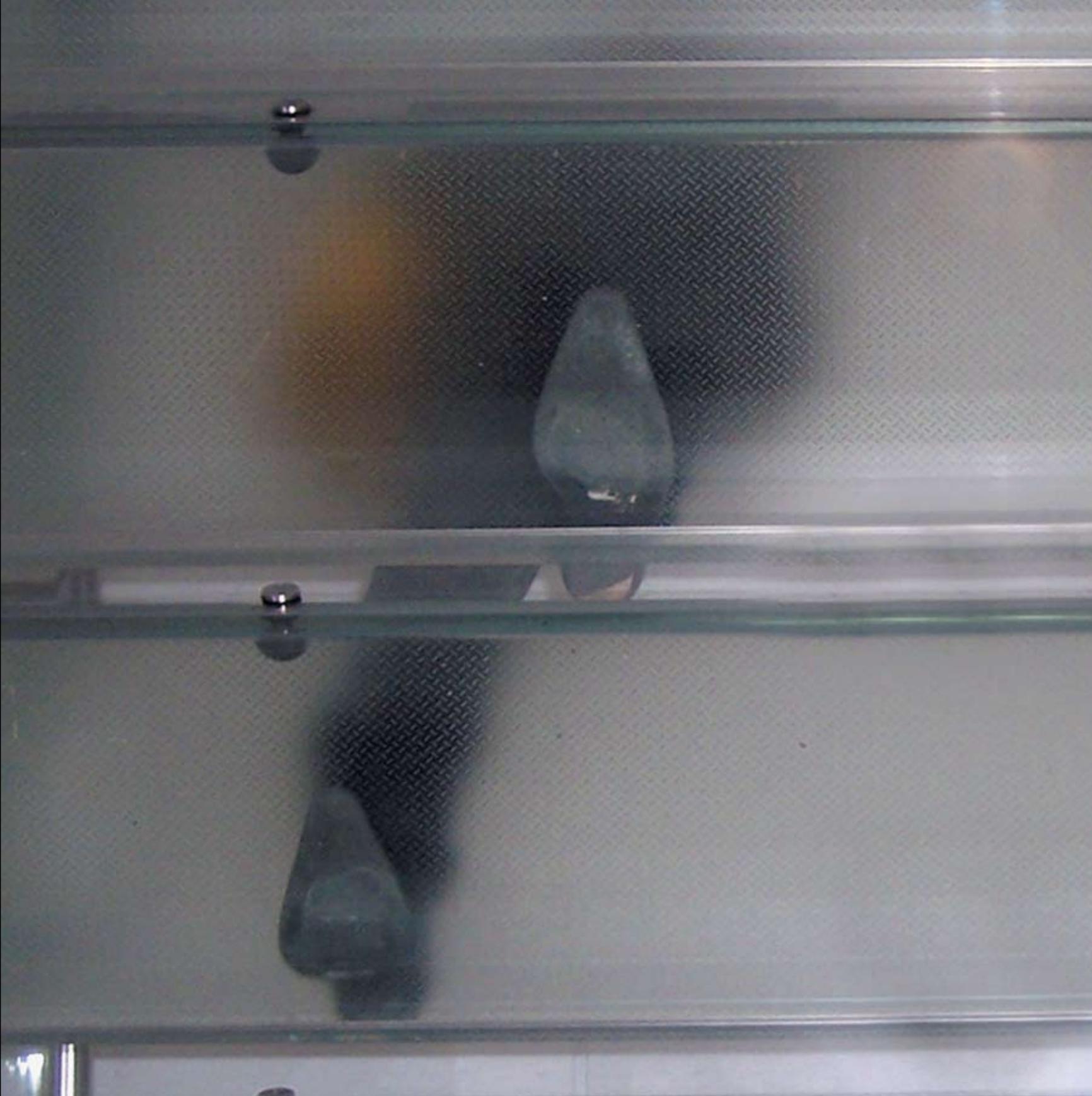
**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**  
Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**  
Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each box



**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**  
Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**  
Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each box



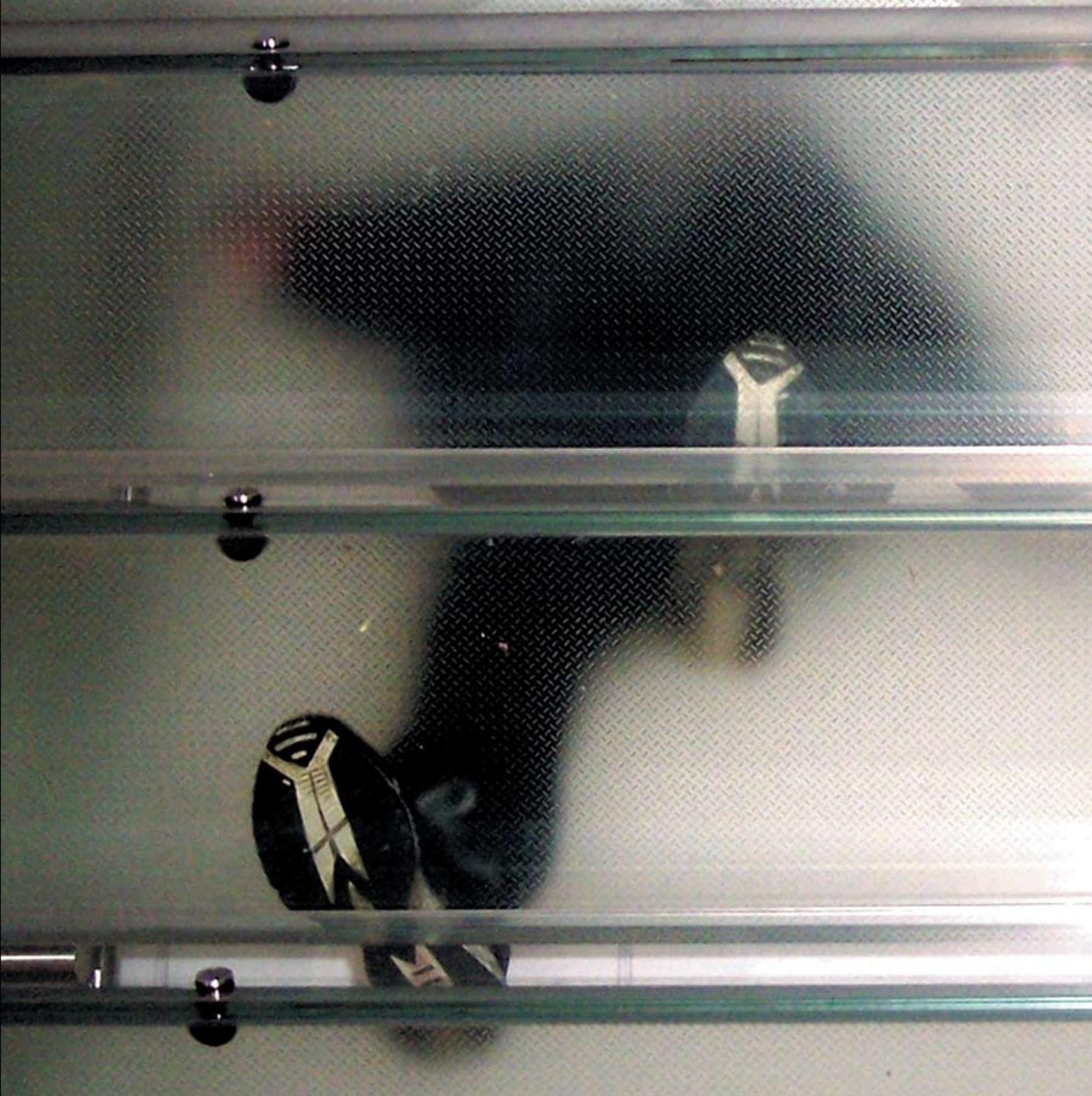
**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**  
Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**  
Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each box



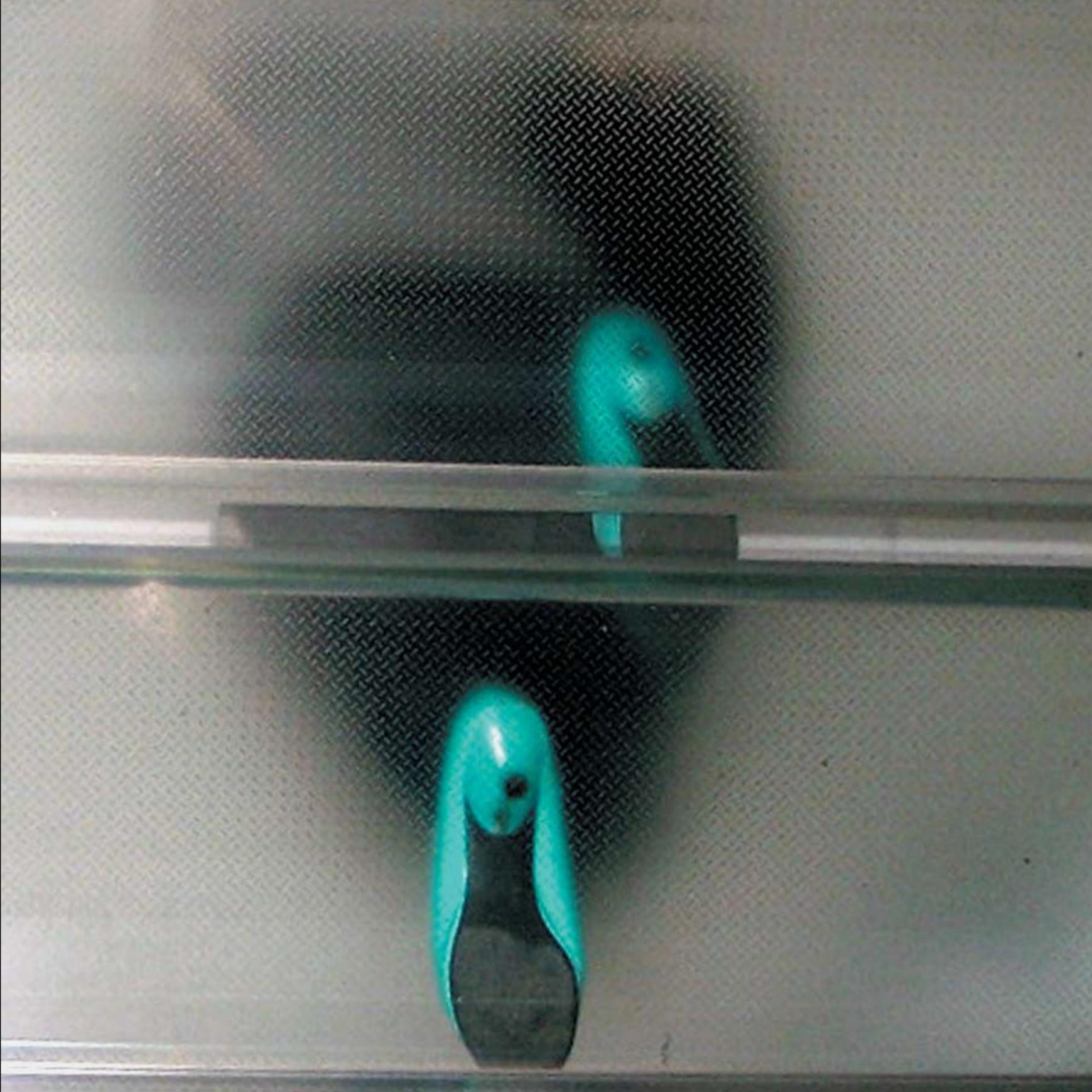
**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**  
Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**  
Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each box



**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**  
Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**  
Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each box



**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**  
Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**  
Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each box



**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**  
Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**  
Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each box



**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**  
Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**  
Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each box







**De la serie, M<sup>2</sup>, 2009**

Fotografía digital en backlight  
100 x 100 cm

Vista general de la instalación  
Fundación Gilberto Alzate  
Avendaño. Bogotá, Colombia

**From the series, M<sup>2</sup>, 2009**

Digital photography on  
backlight  
'39 x '39 each  
General view of the installation  
Fundación Gilberto Alzate  
Avendaño. Bogotá, Colombia



Geneva \$ 6,178  
Grand Cayman \$ 3,352

Berlin \$ 3,030  
Bermuda \$ 7,861  
Bogota \$ 1,402

Concepción \$ 669  
Copenhagen \$ 3,815  
Crete \$ 2,981

## Inside or outside

Graciela Sacco

I started working with the idea of the square metre when I actually felt my own feet in a one-by-one space and didn't know if that was the space that belonged to me in this world.

Willing to think about the visual conventions from the images, I've started to walk through my metre.

A *square metre*, represented by the symbol  $m^2$ , is by definition the area enclosed within a square whose sides are a metre long. It is the International Units System's area unit. And it is the minimum space that an individual needs to live.

But it wasn't until I felt that I was literally in it that I really knew that less space was impossible. In other words, from then on, everything. The idea is to talk about space and movement. It is interesting to do this before thinking about how, according to Tolstoy,<sup>1</sup> we could be buried while standing up in that space.

So, if everything begins in this small space, assuming that I am the rightful owner of a square metre of earth upon being born (are we really entitled to a square metre when we are born?) we do, in fact, have to stand somewhere. The first question arises here or, maybe, it is better to say the first step in the search for an answer: where,

<sup>1</sup> Check Lyle Rexer's text in this book.

## Adentro o afuera

Graciela Sacco

Cuando empecé a trabajar con la idea de metro cuadrado fue realmente a partir de sentir mis propios pies dentro de un espacio de uno por uno, y no saber siquiera si ese espacio era el que me pertenecía en este mundo.

Dispuesta a pensar las convenciones visuales desde las imágenes comencé a andar mi metro.

Un *metro cuadrado*, representado con el símbolo  $m^2$ , es, por definición, el área encerrada en un cuadrado cuyos lados miden un metro. Es la unidad del área en el Sistema Internacional de Unidades. Y es el espacio mínimo que un individuo necesita para vivir.

Pero fue a partir de sentirme literalmente dentro de él, que supe realmente que menos espacio era imposible. Es decir, de aquí en más, todo. La idea es hablar de espacio y movimiento. Un desarrollo interesante antes de pensar en que en ese espacio podemos ser enterrados de pie, según Tolstoy.<sup>1</sup>

Entonces, si es a partir de este pequeño espacio donde todo empieza, suponiendo que soy dueña por derecho de un metro cuadrado de suelo al nacer (¿somos realmente dueños de un metro cuadrado de

<sup>1</sup> Véase el texto de Lyle Rexer en esta publicación.

De la serie, M<sup>2</sup>: ¿Cuánto es un metro cuadrado de pensamiento?, 2009  
Escultura, cubo de acrílico, espejos, cables y sombras.  
100 x 100 x 100 cm  
Proyecto realizado para Demolición/Construcción  
Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina  
Fotografía: Jorge Martín

From the series, M<sup>2</sup>: How much is a square meter of thought?, 2009  
Sculpture, plexiglass cube, mirrors, cables and shadows  
'39 x '39 x '39  
Project done for Demolición/  
Construcción  
Centro Cultural España-  
Córdoba. Córdoba, Argentina  
Photography: Jorge Martín

perhaps, being inside or outside that small space that originated the movement reaches dimensions and distances hard to measure or imagine.

The measure of desire cannot be captured.  
How many metres there are from here to the horizon?

### Promised land

This part of the project is centred on movement, on displacements, including those made in order to reach that place that one thinks is his/her own.

And it is that small place, that square metre that has generated a thousand migrant stories that populate the world in all directions. The images from this period were conceived as signs and metaphors of the man in transit, as traces left on bridges and stairs seen from below.

I am below and I watch, I capture shadows, traces, thoughts; everything goes, everything comes back. Everything happens on top of me, on the stair.

Nothing can be stopped.

Nothing is located where it is thought to be...

suelo al nacer?), de hecho, en algún sitio hay que pararse. Es ahí donde se instalaría la primera pregunta o, tal vez, sea mejor decir el primer movimiento en la búsqueda de una respuesta: donde, tal vez, el estar dentro o fuera de ese pequeño espacio que dio origen al movimiento alcance dimensiones y distancias difíciles de medir y de imaginar.

La medida del deseo no puede ser capturada.  
¿Cuántos metros hay desde aquí hasta la línea del horizonte?

### Tierra prometida

Esta parte del proyecto se centra en el movimiento, en los desplazamientos, incluidos esos que se hacen por alcanzar ese lugar que uno cree que le pertenece.

Y es ese pequeño espacio, ese metro cuadrado, el que ha generado las miles de historias de migraciones que pueblan el mundo en todas sus direcciones.

Las imágenes de esta etapa fueron concebidas como signos y metáforas del hombre en tránsito, como rastros dejados en puentes y escaleras vistos desde abajo.

Estoy debajo y observo, capturo sombras, rastros, pensamientos; todo va, todo vuelve. Todo ocurre encima de mí, sobre la escalera. Nada puede detenerse.





De la serie, M<sup>2</sup>: ¿Cuánto es un metro cuadrado de pensamiento?, 2009  
Escultura, cubo de acrílico, espejos, cables y sombras.  
100 x 100 x 100 cm  
Proyecto realizado para Demolición/Construcción Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina  
Fotografía: Jorge Martín

From the series, M<sup>2</sup>: How much is a square meter of thought?, 2009  
Sculpture, plexiglass cube, mirrors, cables and shadows  
'39 x '39 x '39  
Project done for Demolición/Construcción Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina  
Photography: Jorge Martín

And it is that arrival point and that departure point that catches my attention.

That desired place that I allow myself to imagine in my own migrancy.

### The squared circle

Could be the circle the measure of the square?  
From the inside or the outside?

And if that is so, what happens to the excess edges when defining a square? From the inside or the outside.

And there are thousands of gestures that we make during one day, in order to get that square metre we need for our movement. A movement that brings us to wander around places that allow us a confident stride, places previously agreed upon through language, frontier and reciprocity.

Then, I think about the bar at the corner and the table that, once occupied, becomes the private and exclusive property of those who have acquired that space during their coffee break.

I think about the thousand pacts that are privately made in a public place; squares that we create daily in our social wandering. I think about that intimate gesture that we make in a public place; a trusted

Nada está donde se piensa que está....

Y es ese punto de llegada y ese punto de partida lo que atrapa mi atención.

Ese lugar deseado que me permite imaginar en mi propia migración.

### El círculo cuadrado

¿Será el círculo la medida del cuadrado?  
¿De adentro o de afuera?

Y si es así, ¿qué pasa con los bordes que sobran al definir el cuadrado? De adentro y de afuera.

Y son miles los gestos que realizamos a lo largo de un día, en pos de ese metro cuadrado que necesitamos en nuestro movimiento. Movimiento que nos lleva a deambular por sitios que nos permiten un andar confiado, lugares acordados previamente en lenguaje, frontera y reciprocidad.

Entonces, pienso en el bar de la esquina y la mesa que una vez ocupada es propiedad privada y exclusiva de quienes se apoderaron de ese espacio por el tiempo de un café.

Pienso en los miles de pactos que se establecen privados en



De la serie, M<sup>2</sup>: ¿Cuánto es un metro cuadrado de pensamiento?, 2009  
Escultura, cubo de acrílico, espejos, cables y sombras.  
100 x 100 x 100 cm  
Proyecto realizado para Demolición/Construcción Centro Cultural España-Córdoba. Córdoba, Argentina  
Fotografía: Jorge Martín

From the series, M<sup>2</sup>: How much is a square meter of thought?, 2009  
Sculpture, plexiglass cube, mirrors, cables and shadows  
'39 x '39 x '39  
Project done for Demolición/ Construcción  
Centro Cultural España-Córdoba, Córdoba, Argentina  
Photography: Jorge Martín

space that we need to build and feel as one's own. We can imagine walls around our table, no one hears us, no one attacks us.

But it would be impossible to think the inside without the outside, to not think about the other side of the edge: '*This is a robbery, I want you to take out all your belongings and give them to me if you don't want to end up with a hole in your head*'.

Then, going back to the circle as the measure of the square: Is the excess a problem for the square metre in its form?

And when the form becomes the content, what do we do with the statement?

And with its attributes? -fair, violent, prodigious, generous, miserable.

Perhaps it would be impossible to think a form without the context that defines it as such.

The square metre, would it be a consequence of the social circle that supports it?

Is the square a circle's mistake or its need?

lo público; cuadrados que creamos cotidianamente en nuestro deambular social. Pienso en ese gesto íntimo que tenemos en el espacio público; un espacio de confianza que necesitamos construir y sentir como propio. Podemos imaginar paredes alrededor de nuestra mesa, nadie nos escucha, nadie nos ataca.

Pero sería imposible pensar el adentro sin el afuera, no pensar el otro lado del borde:

"-*Esto es un asalto, quiero que saquen todas sus pertenencias y me las den si no quieren terminar con un agujero en la cabeza*".

Entonces, volviendo al círculo como medida del cuadrado, ¿es el sobrante un problema del metro cuadrado en su forma?

Y cuando la forma deviene en contenido, ¿qué hacemos con el enunciado?

¿Y con sus atributos? - Justo, violento, pródigo, generoso, miserable.

Tal vez sería imposible pensar una forma sin el contexto que la define como tal.

El metro cuadrado ¿sería una consecuencia del círculo social que lo sostiene?

¿Es el cuadrado un error del círculo o su necesidad?



De la serie, M<sup>2</sup>: Trilogía del M<sup>2</sup>  
infinito: ¿Cuánto es un metro  
cuadrado de destierro?, 2009  
Video- instalación. Estructura  
de hierro, espejos y proyección  
200 x 200 x 300 cm  
2<sup>da</sup> Bienal del Fin del Mundo,  
Ushuaia. Argentina

From the series, M<sup>2</sup>: Infinite  
M<sup>2</sup> Trilogy: How much is a  
square meter of exile?, 2009  
Video installation. Iron  
structure, mirror and  
projections  
78.7 x 78.7 x 118  
2<sup>nd</sup> End of the World Biennial,  
Ushuaia. Argentina

### The holes of the square metre

What is an infinity? Something that has no limits or boundaries.  
By putting together the definition of the square metre and the  
infinity, I find that that minimal space could have completely  
imprecise edges.

Maybe that which cannot be measured in conventional terms.

What is the measurement of thought?

How much is a square metre of knowledge?

And a square metre of confinement?

And how much would a square metre of exile be?

Is the prison an infinite dimension?

And power?

Limited objects of infinite vision.

Government buildings tend to be imposing, huge, implacable,  
impenetrable.

And also filled with holes, infinite?

I think about the puddles left in the streets after it rains. And the  
images caught in each one of them, reflections and holes capable  
of reproducing and turning themselves into millions; will they reach  
centre of the earth?

### Los agujeros del metro cuadrado

¿Qué es un infinito? Algo que no tiene fin ni término.  
Al juntar la definición de metro cuadrado con la de infinito encuentro  
que ese mínimo espacio puede tener bordes completamente  
imprecisos.

Tal vez, aquello que no puede ser medido en términos de  
convenciones.

¿Cuál es la medida del pensamiento?

¿Cuánto es un metro cuadrado de saber?

¿Y un metro cuadrado de encierro?

¿Y cuánto sería un metro cuadrado de destierro?

¿Es la prisión una dimensión infinita?

¿Y el poder?

Objetos limitados de visión infinita.

Los edificios destinados al gobierno suelen ser imponentes,  
inmensos, implacables, impenetrables.

Y también poblados de agujeros, ¿infinitos?

Pienso en los charcos que quedan en la calle después de la lluvia.  
Y las imágenes que quedaron atrapadas en cada uno, reflejos y  
agujeros capaces de reproducirse y convertirse en millones;  
¿llegarán hasta el centro de la tierra?



**De la serie, M<sup>2</sup>: Trilogía del M<sup>2</sup>**  
**infinito: ¿Cuánto es un metro cuadrado de destierro?, 2009**  
Video- instalación. Estructura de hierro, espejos y proyección  
200 x 200 x 300 cm  
2<sup>da</sup> Bienal del Fin del Mundo,  
Ushuaia. Argentina

**From the series, M<sup>2</sup>: Infinite M<sup>2</sup> Trilogy: How much is a square meter of exile?, 2009**  
Video installation. Iron structure, mirror and projections  
'78.7 x '78.7 x '118  
2<sup>nd</sup> End of the World Biennial,  
Ushuaia. Argentina

Páginas 120, 121, 122, 123  
**De la serie, M<sup>2</sup>: Trilogía del M<sup>2</sup> infinito: ¿Cuánto es un metro cuadrado de destierro?, 2009**  
Video- instalación. Estructura de hierro, espejos y proyección  
200 x 200 x 300 cm  
2<sup>da</sup> Bienal del Fin del Mundo,  
Ushuaia. Argentina

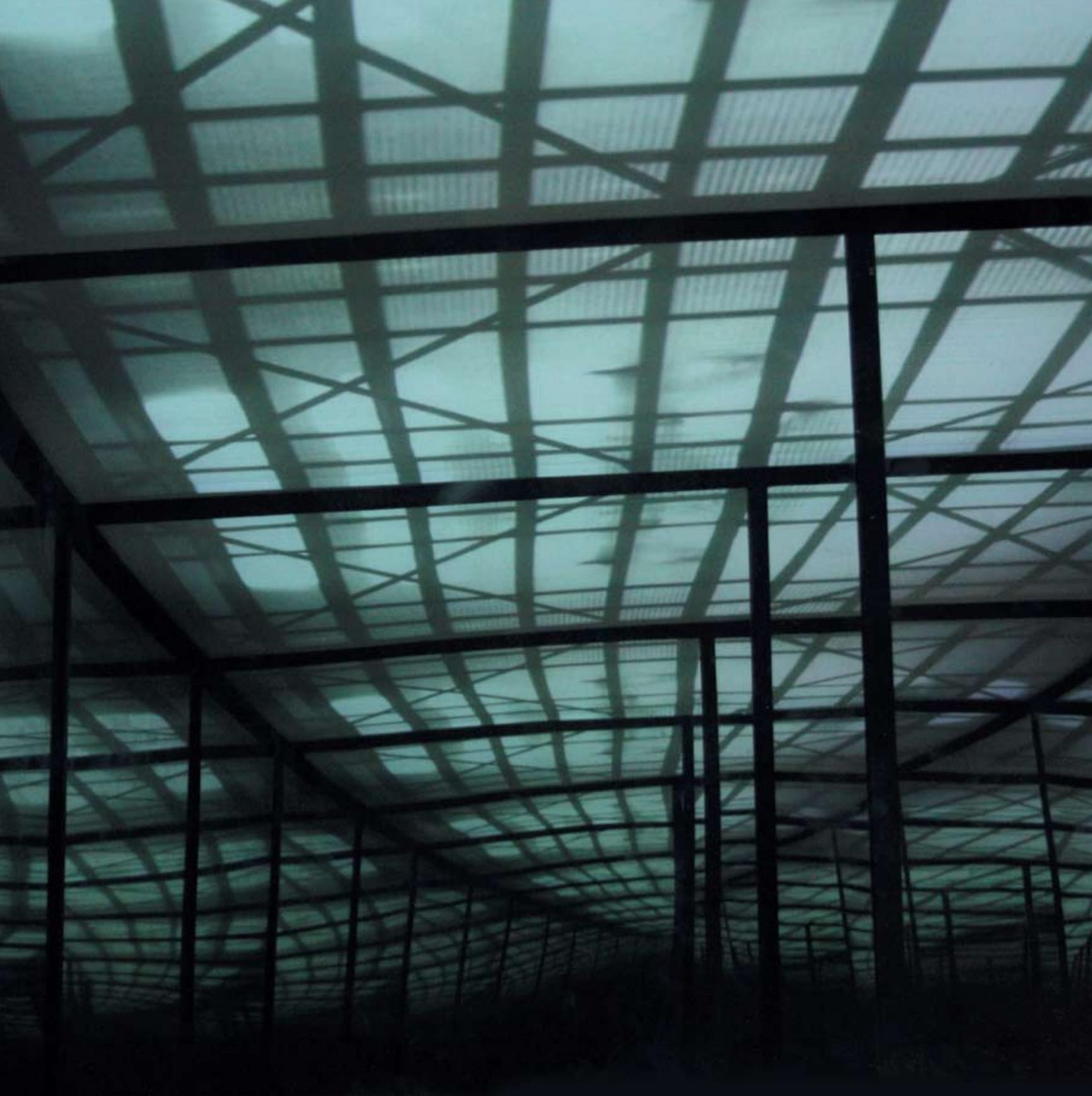
Pages 120, 121, 122, 123  
**From the series, M<sup>2</sup>: Infinite M<sup>2</sup> Trilogy: How much is a square meter of exile?, 2009**  
Video installation. Iron structure, mirror and projections  
'78.7 x '78.7 x '118  
2<sup>nd</sup> End of the World Biennial,  
Ushuaia. Argentina













Helsinki \$ 8,404  
Hong Kong \$ 16,125  
Istanbul \$ 1,291

San Jose de Costa Rica \$ 1,602

Baja California Sur \$ 3,227  
Bangalore \$ 657  
Bangkok \$ 2,238

>November 28th, 2008 12:05, Fernando Castro  
><musebio@earthlink.com>wrote:

>  
>> Dear Graciela,

>> Although I haven't received an answer from you, I assume that my commitment

>> to you and Janda is firm. Hence, I've been exploring your website to see

>> what's on there about your work. Also, I already have the beginning of the essay, which

>> is sometimes the most difficult part.

>> So it turns out that the square metre that Gómez, Cortázar's character, buys

>> in a little town in the quiet hills sparked the idea for the essay –because of its nature as a vital sedentary space, in contrast with your space, which is a locus of transit. On the other hand,

>> the two works draw a line

>> between one period (the Sixties) when people used to settle down >> to live and die in one particular part of the globe,

>> y and the time period expressed by your square metre, when entire populations travel

>> from one continent to another.

>>

>> I know that story by Cortázar, *Las Buenas Inversiones*, well . I don't know if it was ever published on paper,

>> but it was one of those narratives

>> that Cortázar deliciously recorded in his own voice, with that particular rolling of the 'r'.

>>

>> A hug,

>> Fernando Castro

>El 28 de noviembre de 2008 12:05, Fernando Castro  
><musebio@earthlink.com>escribió:

>

>> Estimada Graciela:

>> Aunque no había recibido respuesta tuya yo había asumido que el compromiso

>> contigo y con Janda era firme. Por tanto, sí he estado explorando tu website para recorrer lo

>> que hay allí de tu obra. Además ya tengo el comienzo del ensayo, que muchas

>> veces es lo difícil.

>> Pues, lo del metro cuadrado que Gómez, el personaje de Cártazar, compra en

>> un pueblecito de colinas apacibles resultó piedra de toque del ensayo

>> --por lo que tiene de espacio sedentario vital, y de contraste con el tuyo que es locus de tránsito. Por otro lado,

>> las dos obras dibujan una línea

>> entre una época (los sesenta) en que la gente básicamente se instalaba en

>> un lugar del globo para vivir y morir,

>> y la época que tu metro cuadrado expresa, en que poblaciones enteras van de

>> un continente a otro.

>>

>> Ese cuento de Cortázar, *Las Buenas Inversiones*, lo conozco bien

. No sé si alguna vez fue publicado en papel,

>> pero sí fue una de esas narrativas

>> que Cortázar grabó deliciosamente en voz propia con su "rrr" con frenillo.

>>

>> Un abrazo,

>> Fernando Castro





De la serie, M<sup>2</sup>: Trilogía del M<sup>2</sup>  
infinito: ¿Cuánto es un metro  
cuadrado infinito?, 2009  
Instalación. Espejos, madera  
y luz  
Cárcel del fin del mundo  
2<sup>da</sup> Bienal del Fin del Mundo,  
Ushuaia. Argentina

From the series, M<sup>2</sup>: Infinite  
M<sup>2</sup> Trilogy: How much is a  
square meter of infinite?,  
2009  
Installation. Mirrors, wood  
and light  
End of the world prison  
2<sup>nd</sup> End of the World Biennial,  
Ushuaia. Argentina

'...summer in the valley is passing comfortably, yet from time to time there are tourists, who've heard about the issue, who walk by and peep at Gómez reading in his chair, one night a Venezuelan tourist got up the courage to ask Gómez why he had bought just a square metre of land and what could that land be good for, besides a place to put his chair, as the Venezuelan tourist and the other shocked guests hear his answer: 'You seem to ignore the fact that a piece of property extends from the ground surface to the centre of the earth, now calculate that!...'

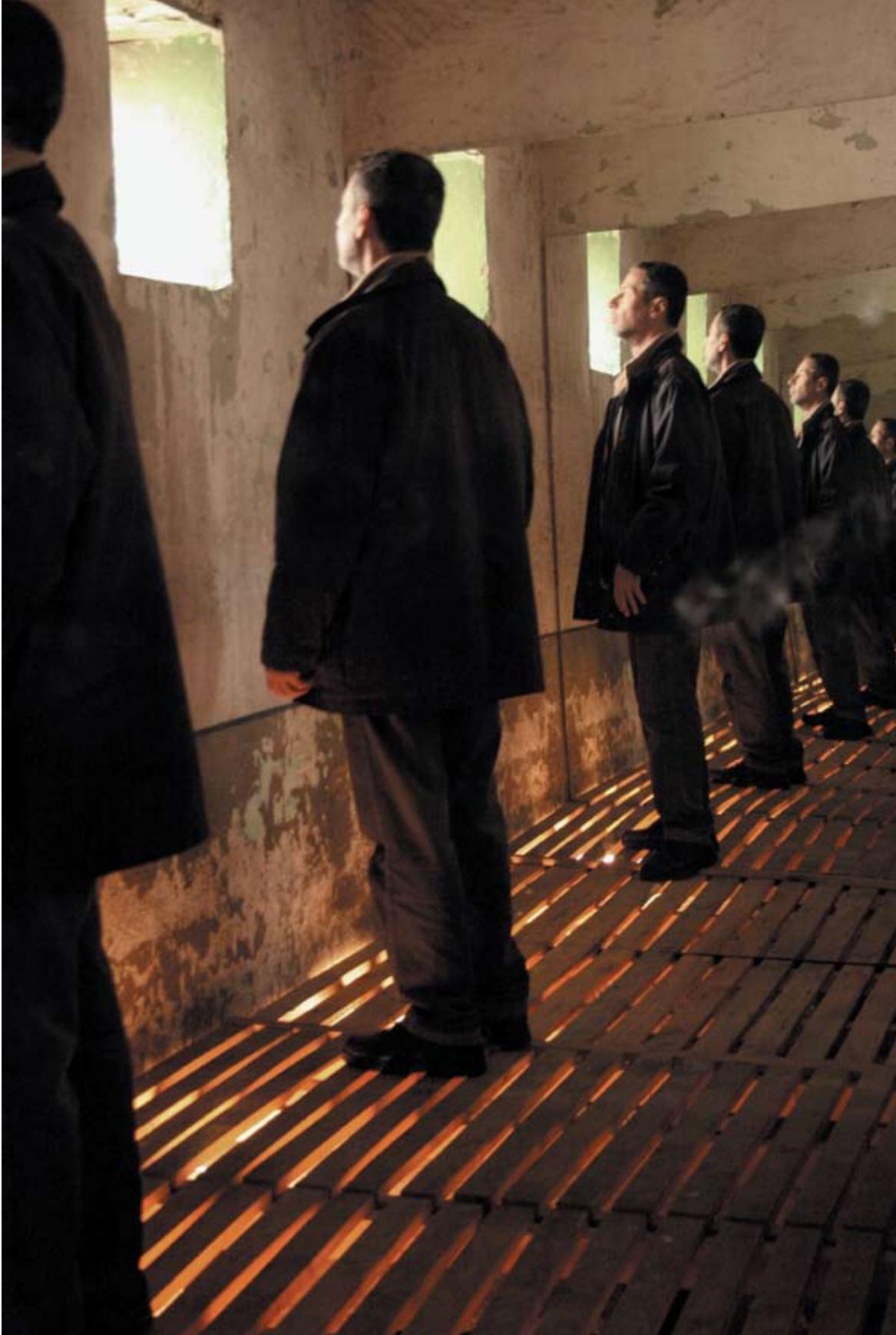
Julio Cortázar, "Las Buenas Inversiones"

"...el verano en los valles va pasando agradablemente, aunque de cuando en cuando hay turistas que han oído hablar del asunto y se asoman para mirar a Gómez leyendo en su reposera, una noche un turista venezolano se anima a preguntarle a Gómez porqué ha comprado solamente un metro cuadrado de tierra y para qué puede servir esa tierra, aparte de colocar la reposera, en tanto el turista venezolano como los otros estupefactos contertulios, escuchan esta respuesta: 'Usted parece ignorar que la propiedad de un terreno se extiende desde de la superficie hasta el centro de la tierra, calcule entonces![...]"

Julio Cortázar, "Las Buenas Inversiones"

De la serie, M<sup>2</sup>: Trilogía del M<sup>2</sup>  
infinito: ¿Cuánto es un metro  
cuadrado infinito?, 2009  
Instalación. Espejos, madera  
y luz  
Cárcel del fin del mundo  
2<sup>da</sup> Bienal del Fin del Mundo,  
Ushuaia. Argentina

From the series, M<sup>2</sup>: Infinite  
M<sup>2</sup> Trilogy: How much is a  
square meter of infinite?,  
2009  
Installation. Mirrors, wood  
and light  
End of the world prison  
2<sup>nd</sup> End of the World Biennial,  
Ushuaia, Argentina



De la serie, M<sup>2</sup>: agujeros infinitos, 2009  
Dispositivo para fotografiar agujeros infinitos  
20 x 20 x 20 cm

From the series, M<sup>2</sup>: infinite holes, 2009  
Device to photograph infinite holes  
'7.8 x '7.8 x '7.8



Página 133  
De la serie, M<sup>2</sup>: agujeros infinitos, 2009  
Habitación perforada

Page 133  
From the series, M<sup>2</sup>: infinite holes, 2009  
Pierced room





De la serie, Agujeros infinitos:  
¿Cuánto es un M2 de planeta?  
Foto digital, 2009  
90 x 100 cm

From the serie, Infinite holes:  
How much is a M2 of a planet?  
Digital photo, 2009  
'35.4 x '39.3

Página 133  
De la serie, Agujeros infinitos:  
¿Cuánto es un M2 de planeta?  
Foto digital, 2009  
100 x 100 cm

Page 133  
From the serie, Infinite holes:  
How much is a M2 of a planet?  
Digital photo, 2009  
'39.3 x '39.3





Jakarta \$ 1,102  
Kingston \$ 1,654  
Krakow \$ 3,557

Bratislava \$ 5,088  
British Virgin Islands \$ 5,843

Paris \$ 12,122  
Phnom Penh \$ 2,503

## How much does a square metre of floor measure?

Juan José Ibáñez (the relativist)

Going into the problem of the measuring of terrestrial surfaces in depth: How much does a square metre of ground measure?

The wrong answer would be a square metre. The right answer would be: it depends on the scale of resolution and the object of study. A square metre of ground doesn't have a precise measure. It depends on the observer and his/her purposes. And this is not Quantum Mechanics. The question simply was formulated incorrectly. The repercussions are scientifically serious. Let's see why.

In the first place, as we already mentioned in the previous communication, nature's surfaces are not Euclidean, but rough. As a corollary, they measure more than their projections on a plane. The bigger the detail - that is, with an increased level of resolution - the larger the estimated surface. Such quantification, in relative terms, could be obtained with the help of a fractal dimension. In practical terms this depends on the instrument of measure. At very precise scales, a square metre of floor could be taken to the laboratory, without altering or using a laser streamliner. If our *measuring pole* achieves the angstrom resolution ( $1 \times 10^{-10}$  metros), a metre of floor surface could measure hundreds or thousands of metres. It depends on the roughness of each floor at this scale. Obviously, a bacterium and a horse have different perceptions of space and habitat. For the former, a square metre is a huge surface,

## ¿Cuánto mide un metro cuadrado de suelo?

Juan José Ibáñez (el relativista)

Abundando Sobre el Problema de la Medida de las Superficies Terrestres: ¿Cuánto mide un metro cuadrado de suelos?

La respuesta incorrecta sería un metro cuadrado. La respuesta correcta sería: depende de la escala de resolución y del objetivo del estudio. Un metro cuadrado de suelos no tiene una medida precisa. Depende del observador y sus propósitos. Y esto no es mecánica cuántica. Simplemente la pregunta está mal formulada. Las repercusiones son científicamente serias. Veamos porqué.

En primer lugar, como ya mencionamos en la comunicación anterior, las superficies de la naturaleza no son euclidianas, sino rugosas. Como corolario, miden más que sus proyecciones en un plano. A mayor detalle, es decir al incrementar el nivel de la resolución, aumentará también la superficie estimada. Tal cuantificación, en términos relativos, puede obtenerse mediante el auxilio de una dimensión fractal. En términos prácticos depende del instrumento de la medida. A escalas muy finas, puede llevarse un metro cuadrado de suelo al laboratorio, sin perturbar y hacer uso de un perfilómetro láser. Si nuestra *vara de medir* llega a la resolución del angstrom ( $1 \times 10^{-10}$  metros), un metro de superficie de suelos podría medir cientos o miles de metros. Depende de la rugosidad de cada tipo de superficie de suelo a esta escala. Obviamente, una bacteria y un caballo poseen percepciones distintas del espacio y del hábitat. Para

De la serie, M<sup>2</sup> infinito:  
¿Cuánto es un metro cuadrado de espera?, 2009  
Heliografía sobre madera y zapatos y cubo espejado  
30 x 30 x 30 cm  
Galería C5 Colección, Santiago de Compostela, España

From the series, M<sup>2</sup> infinite:  
How much is a square meter of waiting?, 2009  
Heliography on wood and shoes and mirrored cube.  
'11.8 x '11.8 x '11.8  
Galleria C5 Collection, Santiago de Compostela, Spain

for the second one it is practically claustrophobic. For the former it is an enormous resource to exploit and a place to reproduce, but in the second case (...). We've come up against metric relativity. If we want to measure what happens to a microorganism or to an elephant we should use very different measuring poles.

But the problem is much more complicated. The ground's planimetric surface does not correspond to any other aspect of the ground's surface. The ground is a porous, heterogeneous medium, and that's why all its particles are exposed to the atmosphere-hydrosphere. Not only those that appear on its surface, but also those that are located deeply inside. In this way, the *real* surface of a floor measures much more than the planimetry. How much more? That will depend on the texture's composition (percentages of thick materials, sand, mud, clay and organic material) as much as on how it's packed. Due to the fact that the number, size and other properties of the soil additives change with stationing, etc., the same happens to the surface, it is constantly changing.

100 grams of clay have a much bigger surface than 100 grams of mud, which in turn have a larger surface than the same quantity of sand. Thus, a square metre of floor in its planimetry projection could host surfaces that even differ in terms of magnitude. Consequently, the space explored by a plant's roots, a soil's capacity to hold water, the square metres exposed to change by the hydro-atmospheric agents, the capacity to attract or retain pesticides, or the potential of certain soils to shelter biomass, among other variables, have little to do with a square metre of surface, as we usually use the term and conventionally mediate it. This is the idiosyncrasy of porous

la primera un metro cuadrado es una superficie inmensa, para el segundo prácticamente una claustrofóbica. Para la primera es un recurso enorme por explotar y en donde reproducirse, en cambio en el segundo caso (...). Con la relatividad métrica hemos topado. Si quisieramos medir lo que le puede ocurrir a un microorganismo o a un elefante deberíamos utilizar varas de medir muy diferentes.

Pero el problema es mucho más grave. La superficie planimétrica de un suelo no corresponde en otro aspecto con la superficie de un suelo. En suelo es un medio poroso heterogéneo, por lo que todas sus partículas están expuestas a la atmósfera-hidrosfera. No sólo las que aparecen en su superficie, sino también las que se encuentran en profundidad. De este modo, la superficie *real* de un suelo mide muchísimo más que la planimétrica. ¿Cuánto? Dependerá de la composición textural (porcentajes de materiales gruesos, arena, limo, arcilla y materia orgánica), así como de su empaquetamiento. Debido a que el número, tamaño y otras propiedades de los agregados del suelo varía con la estacionalidad, etc., lo mismo ocurre a su superficie, esta varía constantemente.

100 gramos de arcilla tienen una superficie muchísimo mayor que 100 gramos de limo y ésta que la de la misma cantidad de arena. Por lo tanto, un metro cuadrado de suelo en su proyección planimétrica puede albergar superficies tridimensionales que incluso difieren en órdenes de magnitud. En consecuencia, el espacio que exploran las raíces de las plantas, la capacidad de un suelo para almacenar agua, los metros cuadrados que expone a su alteración por los agentes hidro-atmosféricos, la capacidad de captación o retención de nutrientes y pesticidas, o el potencial de un determinado suelo



Black leather  
Boots



De la serie, M<sup>2</sup> infinito:  
¿Cuánto es un metro cuadrado de espera?, 2009  
Heliografía sobre madera y zapatos y cubo espejado  
30 x 30 x 30 cm  
Galería C5 Colección, Santiago de Compostela, España

From the series, M<sup>2</sup> infinite:  
How much is a square meter of waiting?, 2009  
Heliography on wood and shoes and mirrored cube.  
'11.8 x '11.8 x '11.8  
Galleria C5 Collection, Santiago de Compostela, Spain

Páginas 40, 41, 42, 43  
De la serie, M<sup>2</sup> infinito:  
¿Cuánto es un metro cuadrado de espera?, 2009  
Heliografía sobre madera y zapatos y cubo espejado  
30 x 30 x 30 cm  
Galería C5 Colección, Santiago de Compostela, España

Páginas 40, 41, 42, 43  
From the series, M<sup>2</sup> infinite:  
How much is a square meter of waiting?, 2009  
Heliography on wood and shoes and mirrored cube.  
'11.8 x '11.8 x '11.8  
Galleria C5 Collection, Santiago de Compostela, Spain

heterogeneous mediums. It is strange, then, that only a few experts bear this in mind when analyzing the ecology of soil. And this takes us to a new concept: a soil's biotic Load Capacity.

Finally, we must mention that certain instruments exist to estimate, at least with a certain degree of adequacy, a ground's surface. One of them is the digital analysis of images of thin micro-morphologic sections ('thin layers' in edaphologic jargon). Another more recent and innovative one is tomography, which offers us three-dimensional images, instead of the two-dimensional images of the first one.

Well, we see that the measuring problem appears in all scales and it is unsolvable. Mathematicians have found in them very difficult thread to explore, at least when they answer with so-called non-rectifiable surfaces. It's a research trend that has to do with fractals in many aspects.

So then, What do we mean when we say that a square metre of floor has (...)? Surprisingly nothing. The theoretical and practical implications are very serious.

para albergar biomasa, entre otras variables, tienen poco que ver con un metro cuadrado de su superficie, tal como solemos utilizar el vocablo y mediarla convencionalmente. Esta es la idiosincrasia de los medios porosos heterogéneos. Extraña por tanto que pocos expertos tengan en cuenta este hecho al analizar la ecología del suelo. Y nos lleva a un concepto nuevo: la Capacidad de Carga biótica de un suelo.

Finalmente, mencionar que existen ciertos instrumentos para estimar, al menos con un cierto grado de adecuación, la superficie de un suelo. Uno es el análisis digital de imágenes de secciones finas micro-morfológicas ("láminas delgadas" en el argot edafológico). Otro más reciente y novedoso es la tomografía, que nos ofrece imágenes tridimensionales, en lugar de bidimensionales como el primero.

Pues bien, vemos que el problema de la medida aparece a todas las escalas y es irresoluble. Los matemáticos han encontrado en ellas un filón difícil de explorar, al menos cuando responden con las denominadas superficies no rectificables. Se trata de una línea de investigación que en muchos aspectos tiene que ver con los fractales.

Así pues, ¿Qué queremos decir normalmente cuando comentamos que un metro cuadrado de suelo tiene (...)? Sorprendentemente nada. Las implicaciones teóricas y prácticas son realmente serias.









Mumbai \$ 9,163  
Munich \$ 5,255

Milan \$ 4,624  
Monte Carlo \$ 47,578

Kuala Lumpur \$ 1,347  
La Paz \$ 180  
Larnaca \$ 2,174

## On Graciela Sacco

Vikki Bell

Seen from beneath the transparent walkway, the shadowy figures trundle back and forth, sometimes pushing or trailing their belongings in a suitcase. Their feet are closest to you, and therefore have most clarity. As their blurred traces wander across the screen, it becomes apparent that the scene is an airport, a favourite example of the non-spaces of hyper-modernity, where there is little stopping, little time for contemplation; all is arrival and departure. But at the borders of Europe, free passage is not allowed for all; here, subjects are processed and frontiers are performatively, bureaucratically, constituted. So while the work has a meditative quality, like watching the tide, these feet do not correspond to any rhythm of nature. There is much more at stake.

As the sociologist of everyday life, Michel de Certeau suggested, if one starts with the footsteps, one can see the rhythms of power and the tactics of resistance. The spatial practices that secretly structure social life in the city may elude discipline but they are not outside power; to comprehend lived space one has to begin "at ground level, with footsteps."<sup>1</sup>

In this recent work, *M<sup>2</sup>:T4* (2008), the spectator does just this; but she does not consider the footsteps from the same level; she does not share a horizon with these figures. While they pass "above", the viewer is below, in the shadows, invited into the place of the

## Sobre Graciela Sacco

Vikki Bell

Vistas por debajo de la pasarela transparente, las figuras sombreadas ruedan de un lado al otro, a veces empujando o remolcando sus pertenencias en una maleta. Sus pies están cercanos a ti, y por consiguiente tienen mayor claridad. Mientras sus rastros borroneados deambulan por la pantalla, se torna aparente que la escena es un aeropuerto, un ejemplo favorito de los no-lugares de la hiper-modernidad, donde hay poco detenimiento, poco tiempo para contemplación; todo es llegada y partida. Pero en las fronteras de Europa, el libre paso no está permitido a todos; aquí, los sujetos son procesados y las fronteras son constituidas performativamente, burocráticamente. Por eso mientras el trabajo tenga una cualidad meditativa, como mirando la marea, estos pies no se corresponden con ningún ritmo de la naturaleza. Hay mucho más en juego.

Como el sociólogo de la cotidaneidad, Michel de Certeau sugirió, si uno empieza con los pasos, uno puede ver los ritmos del poder y las tácticas de resistencia. Las prácticas espaciales que estructuran secretamente la vida social en la ciudad pueden eludir disciplina pero no están por fuera del poder; para comprender el espacio vivido uno tiene que comenzar "a ras del suelo, con pasos."<sup>1</sup>

En este trabajo reciente, *M<sup>2</sup>:T4* (2008), el espectador hace justo esto; pero no considera los pasos desde el mismo nivel; no comparte un horizonte con estas figuras. Mientras ellas pasan "encima", el

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, pp. 96-7.

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, pp. 96-7.

Página 147  
De la serie, *Ensayo sobre la espera*, 2005  
Heliografía sobre zapatos y base de madera  
45 x 35 cm  
Colección Pan American Art Projects

Page 147  
From the series, *Essay on waiting*, 2005  
Heliography on shoes and wooden base  
'17.7 x '13.7  
Pan American Art Projects Collection

illegal immigrant, who enters under cover of darkness, who clings to the undercarriage, who is obliged to watch the ease with which others pass by. Time and again, Graciela Sacco makes artworks that prompt a consideration of the spaces between dispersed human subjects, staging intimate encounters that simultaneously relate to global movements. An invitation to stand in some-one else's shoes is often political rhetoric. But Sacco's ethics of the encounter are a little more complex; she knows the possibility of connecting with others is not a matter of mere will. Empathy, like identity itself, is often accomplished through all sorts of distortions.

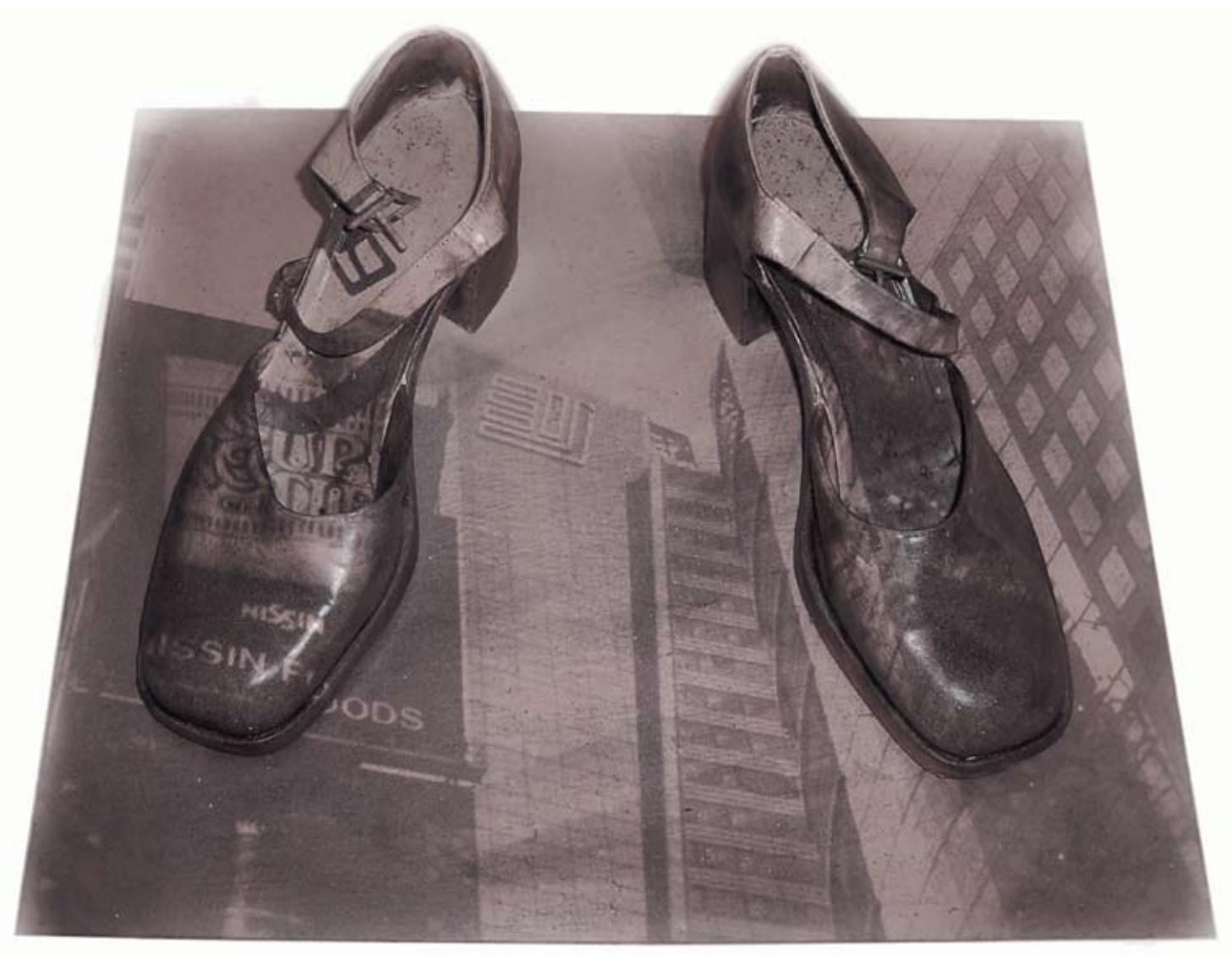
Graciela Sacco has turned her attentions to feet before, most clearly in the work *Waiting* (2005), where pairs of worn shoes lined the gallery-space, seemingly fading into their support, their outlines and their very object-ness at risk, as the heliographic technique casts them into their background. The patient but forlorn shoes were at risk of becoming-background, melting away as they waited. In contrast to the determined steps of those arriving and departing at the airport of a European city, the inanimate shoes, separated from their owners -but carefully placed so not discarded completely- are passive, motionlessly waiting as if expecting to receive someone or to be received. Already creased, moulded to another's needs, it is not "us" that these shoes await. Nevertheless, they do await the attentions of an-other who will release them from the cruel fate of becoming indistinguishable from their supports. They ask not to be adopted, but to be considered. To whom do I belong? How long must I wait?

Páginas 148, 149  
De la serie, *Ensayo sobre la espera*, 2005  
Heliografía sobre zapatos y base de madera  
45 x 35 cm

Pages 148, 149  
From the series, *Essay on waiting*, 2005  
Heliography on shoes and wooden base  
'17.7 x '13.7

observador está debajo, en las sombras, invitado al espacio del inmigrante ilegal, quien ingresa en cubierto por la oscuridad, quien se adhiere al bastidor, quien está obligado a mirar la facilidad con la que otros pasan. Una vez más, Graciela Sacco produce obras que incitan una consideración de los espacios entre sujetos humanos dispersos, poniendo en escena encuentros íntimos que se relacionan simultáneamente con movimientos globales. Una invitación a colocarse en los zapatos de otra persona es por lo general retórica política. Pero las éticas de encuentros de Sacco son un poco más complejas; ella conoce que la posibilidad de conectar con otros no es un hecho de simple deseo. Empatía, como la identidad misma, es muchas veces alcanzada por medio de todo tipo de distorsiones.

Graciela Sacco ha volcado su atención a los pies con anterioridad, más claramente en su trabajo *Un ensayo sobre la espera* (2005), donde pares de zapatos gastados llenaban el espacio de la galería, aparentemente desvaneciéndose en sus soportes, sus contornos y la propia cualidad de objeto en riesgo, a medida que la técnica heliográfica los arroja dentro de su trasfondo. Los pacientes pero desolados zapatos estaban en riesgo de convertirse en trasfondo, derritiéndose mientras esperaban. En contraposición con los resueltos pasos de aquellos llegando y saliendo del aeropuerto de una ciudad europea, los zapatos inanimados, separados de sus dueños -pero cuidadosamente ubicados por ende no completamente desechados- son pasivos, esperando sin movimiento como aguardando recibir a alguien o ser recibidos.







One cannot simply “step into another’s shoes”; indeed, there is something distasteful about the suggestion that one might fully empathise with another’s situation. Yet the shoes, like the shadows in the airport, suggest there might be complex modes of connection that simultaneously place themselves under question, a politics that emerges through attempted if ultimately incomplete human encounters. The bold humanist quality to the work asks what is the minimum space for the survival of each of us? It implies a “human right” to such minimal requirements, and a simple demand of a socialist politics of need over greed, a desire to share the world according to needs. It implies moreover a levelling quality to the fact that human beings each require the same minimal basic things to survive: this much room, air, water, etc. Why can’t we organise the world to achieve this basic goal?

The naivete of this exasperated line of questioning is quickly complicated. First, by the sense that one contemplates it from below, in the shadows. In this way Sacco’s pieces consider the human “from” the shadow. Those who are cast outside the walls of the city -read outside nation-state, or outside developed countries, or outside “global” cities and circuits- those who live at the edges, are, metaphorically speaking, in the shadows of the citizen. Like the *cartoneros* who emerge in the darkness of Buenos Aires and other cities to make their livelihoods collecting discarded cardboard and plastic, these people are not hidden or un-administered by the state, but they are frequently ill-considered, because attention is elsewhere. As Sacco’s earlier *Bocanada* (1994) dramatises, stepping to look closely at a particular mark on the map, one inadvertently steps on top of countless anonymous others, whose mouths are wide open, silently screaming.

It is the complexities of the relations between humans, relations that can be caring and complicit simultaneously, that animates Sacco’s work, not a weary exasperation at global inequities. Thus the considerations of those “in the shadow” does not seek a simple levelling, but enquires as to the spectator-subject’s self-constitution and his or her relationship to his or her own shadow.

Desde entonces plegados, amoldados a las necesidades de otro, no es a “nosotros” a quienes estos zapatos esperan. Sin embargo, sí aguardan las atenciones de un-otro que los liberará del cruel destino de transformarse en algo indistinguible de sus bases. Ellos no piden ser adoptados, pero ser considerados. ¿A quién pertenezco? ¿Cuánto tiempo debo esperar?

Uno no puede simplemente “colocarse en los zapatos de otra persona”; efectivamente, hay algo desagradable en la sugerencia de que uno puede empatizar completamente con la situación de otro. Aún así los zapatos, como las sombras en el aeropuerto, sugieren que pueden existir complejos modos de conexión que se ubiquen simultáneamente a sí mismos bajo sospecha, una política que surge de los intentados aunque finalmente incompletos encuentros humanos. ¿La atrevida cualidad humanista dada a los trabajos se pregunta cuál es el espacio mínimo para la supervivencia de cada uno de nosotros? Implica un “derecho humano” a tales requerimientos mínimos, y una simple demanda de una política socialista de necesidad por sobre la avaricia, un deseo de compartir el mundo según las necesidades. Implica asimismo una cualidad de nivelación al hecho de que cada ser humano requiere las mismas mínimas cosas básicas para sobrevivir: ésta cantidad de espacio, aire, agua, etc. ¿Por qué no podemos organizar el mundo para conseguir estas metas básicas?

La ingenuidad de estas exasperadas líneas de cuestionamiento es complicada rápidamente. Primero, en el sentido de que uno lo contempla desde abajo, en las sombras. De esta manera las piezas de Sacco consideran lo humano “desde” la sombra. Aquellos que son arrojados fuera de las paredes de la ciudad -léase por fuera de la nación-estado, o afuera de los países desarrollados, o fuera de las ciudades y circuitos “globales”- aquellos que viven en los límites están, metafóricamente hablando, en las sombras del ciudadano. Como los *cartoneros* que surgieron en la oscuridad de Buenos Aires y otras ciudades para ganarse la vida recolectando plástico y cartones desechados, estas personas no son ocultadas o no-administradas por el estado, pero son frecuentemente mal vistas, porque la atención se encuentra en otro sitio. Como

De la serie, Bocanada, 1993  
Instalación (impresión  
heliográfica sobre mesa y  
2000 sellos postales en el piso)

From the series, Bocanada,  
1993  
Installation (heliography  
printed on table and 2000  
stamps on floor)





De la serie, Bocanada, 1993  
Detalle

From the series, Bocanada,  
1993  
Detail



Even when the sun rises to its highest point, even at noon, one casts a shadow. Since only Peter Pan can "lose" his shadow, this shadow accompanies each of us, lending a quality of two-in-one, even in our "minimal space". We are forever accompanied by our attendant shadow. Alenka Zupancic has argued that for Nietzsche, noon-tide, the time of the shortest shadow, is associated with the endless slipping away of truth in our attempts to represent it. In *Human, All Too Human*, noon is a pivotal moment, when he who has had a stormy, active morning "feels his soul longing for a rest...All grows silent around him, voices sound farther and farther in the distance, the sun shines straight down on him...He wants nothing, he troubles about nothing; his heart stands still, only his eye lives. It is a death with waking eyes. Then man sees much that he never saw before."<sup>2</sup> At noon, it is as if a fraction of life that is caught up in death is inscribed back into life; it is a fleeting moment when the heart-stopping experience of seeing things from this blind spot become available to us.<sup>3</sup> This fascinating figure of a dead man whose eyes are awake recurs in Nietzsche, suggesting an uncanny experience when the dead gazes back at the living, from the "other side" as it were.

The other side is not simply to be thought of as absolute alterity, as death; but it is those parts of the subject that emerge from without, as it were. The child's ego as developed in relation to the care-giver, the sense of self that emerges through interactions with other human-beings, the mirror in Lacan, etc: the subject's constitution through and 'over' this plurality, the need of this subject to locate her origin outside herself. And what more appropriate medium for exploring this moment of eyes that gaze from "beyond", than photography? Barthes famously wrote of the photograph of his dead mother that, looking into her eyes, he shuddered for a catastrophe that has "already happened".

But it is not just human faces who gaze back. Lacan's mirror, as a well-known example, is an object that "holds" the traces of desire, ensuring the impossibility of ever truly achieving wholeness or self-knowledge or Truth. Graciela Sacco's objects also hold desires,

dramatiza la antigua pieza de Sacco *Bocanada* (1994), al acercarnos a mirar detenidamente una marca particular en el mapa, uno pasa inadvertidamente por encima de otras innumerables anónimas, cuyas bocas están ampliamente abiertas, gritando en silencio.

Son las complejidades de las relaciones entre humanos, relaciones que pueden ser cuidadosas y cómplices simultáneamente, lo que anima el trabajo de Sacco, no una tediosa exasperación de las inequidades globales. Así las consideraciones de aquellos "en la sombra" no buscan una simple nivelación, sino que indagan sobre la auto-constitución del espectador-sujeto y su relación con la sombra propia.

Incluso cuando el sol se eleva hasta su máximo punto, incluso al mediodía, uno arroja una sombra. Ya que sólo Peter Pan puede "perder" su sombra, esta sombra nos acompaña a cada uno, otorgando una calidad de dos-en-uno, incluso en nuestro "espacio mínimo". Estamos siempre acompañados de nuestra concurrente sombra. Alenka Zupancic ha planteado que para Nietzsche, el mediodía, el momento de la sombra más corta, está asociado con la infinita huída de la verdad en nuestros intentos por representarla. En *Human, All Too Human*, el mediodía es un momento de giro, cuando el que ha tenido una mañana tempestuosa, activa, "siente su alma anhelar un descanso... Todo crece en silencio a su alrededor, voces resuenan lejos y más lejos en la distancia, el sol brilla verticalmente sobre él... Él no quiere nada, él no se preocupa por nada; su corazón permanece quieto, sólo su ojo está vivo. Es la muerte con los ojos despiertos. Entonces el hombre ve más de lo que jamás ha visto antes."<sup>2</sup> Al mediodía, es como si una fracción de vida que está atrapada en la muerte se inscribiera nuevamente en la vida; es un momento fugaz cuando la experiencia paralizante de ver cosas desde este punto ciego se torna accesible para nosotros.<sup>3</sup> Esta figura fascinante de un hombre muerto cuyos ojos están despiertos es recurrente en Nietzsche, sugiriendo una experiencia sobrenatural cuando la muerte devuelve la mirada al vivo, como si fuera desde el "otro lado".

<sup>2</sup> Alenka Zupancic, *The Shortest Shadow*, MIT Press, Cambridge, 2003, p.101.

<sup>3</sup> Ibid., p.102.

<sup>2</sup> Alenka Zupancic, *The Shortest Shadow*, MIT Press, Cambridge, 2003, p. 101.

<sup>3</sup> Ibid., p. 102.

Las cosas que se llevaron,  
2000  
Instalación -Heliografía sobre  
valijas  
Colección Privada

The things they took with  
them, 2000  
Installation -Heliography on  
suitcase  
Private collection



memories, hopes and passions. The suitcases that bear the imprint of clasped fingers, from the series *The things they took with them* (1999); the delicate wings that graced an earlier version; the sticks that line up to form a fractured image of a street riot, that suggest they remember their part, their agency in some political struggle. They remember the crowds who gathered; they may even remember you. An intimate part of ourselves gazes back at us "from" the object. These things seem to know they allow my constitution as a political, imaginative, affective-subject.

Graciela Sacco is aware of Argentina's history of political art that has elevated the making-public of a message, and has done so to a certain extent through an investment in the power of objects (megaphones, audio equipment, news-photography were all part of the assemblage that sought to use art's privilege to draw attention to the plight of workers in Tucumán). Today, her work retains a fidelity to some of those same premises, but it takes a quieter approach. Although it may not seem so overtly political, in its various stagings, it considers the constitution of subjects more intimately and yet still politically. Perhaps it is every artist's ambition that their work of art can take one's breath away, make one's heart "stand still" or miss a beat. Perhaps there is a desire to offer the experience of noon. But in the work of Graciela Sacco it is not a moment of revelation she offers; instead, she posits a series of reflections on the need to consider the shadows "we" cast, but also, importantly, to understand that there are many distortions in our images of ourselves and our "others".

On the wall of the installation *Waiting*, images of people from many different countries of the world -projected as shadows through plexiglass hung from the ceiling- stand, pausing in the midst various urban scenes, waiting. In *M<sup>2</sup>:T4*, also, the use of anagrams cast on plexiglass, means that the figures appear but they have passed through a distortion in order to do so. The desire to connect, the impatience that radical politics in a sense "must" have, is the opposite of waiting. To complicate this politics is not to dismiss it but to add a further depth to it. Visitors to the showing of *M<sup>2</sup>:*

El otro lado no debe ser pensado simplemente como una alteridad absoluta, como la muerte; sino que son aquellas partes del sujeto que surgen desde afuera, como eran. El ego del niño como es desarrollado en su relación con el cuidador, la noción de sí mismo que emerge a través de las interacciones con otros seres humanos, el espejo en Lacan, etc.: la constitución del sujeto por y "sobre" esta pluralidad, la necesidad de este sujeto de localizar su origen fuera de sí mismo. ¿Y qué medio más apropiado para explorar este momento de ojos que miran desde el "más allá" que la fotografía? Barthes escribió de forma renombrada sobre la fotografía de su madre muerta que, al mirar en sus ojos, él se estremecía por una catástrofe que "ya había sucedido".

Pero no son sólo rostros humanos los que devuelven la mirada. El espejo de Lacan, como un ejemplo muy reconocido, es un objeto que "contiene" los rastros de deseo, asegurando la imposibilidad de alguna vez conseguir verdaderamente la plenitud o auto-conocimiento o Verdad. Los objetos de Graciela Sacco también contienen deseos, memorias, esperanzas y pasiones. Las maletas que portan la impresión de dedos entrelazados, de las series *Las cosas que se llevaron* (1999); las delicadas alas que agraciaban una versión anterior; los palos que se alinean para formar una imagen fracturada de una protesta callejera, que sugiere que ellos recuerdan su parte, su acción dentro de algunas luchas políticas. Recuerdan las multitudes que se reunían; incluso quizás se acuerden de ti. Una parte íntima de nosotros mismos nos devuelve la mirada "desde" el objeto. Estas cosas parecen saber que ellos permiten mi constitución como sujeto-político, imaginativo, afectivo.

Graciela Sacco es consciente de la historia del arte político argentino que ha elevado el hacer público un mensaje, y que lo ha hecho hasta cierto punto a través de la inversión en el poder de los objetos (megáfonos, equipo de audio, fotografía informativa fueron todos parte del collage que buscaba utilizar el privilegio del arte de llamar la atención sobre la difícil situación de los trabajadores en Tucumán). Hoy en día, su trabajo mantiene cierta fidelidad con algunas de aquellas mismas premisas, pero toma una perspectiva

De la serie, *Ensayo sobre la espera*,  
2005

Instalación lumínica y sombras

Fragmentos de acrílico impresos con  
fotoserigrafía

Dimensiones variables

From the series, *Essay on waiting*, 2005

Light and shadows installation

Photoserigraphy on plexiglass

Variable dimensions



T4 in Rome ran their hands along the walls to see if the figures were "really there". It is this doubting, this note of caution, that Sacco's work prompts. From where should we stand to consider these other human figures and these questions of inequity? Which shadows do we cast? Which fictions and projections of the other do we perpetuate, even as we seek to know, to treat others with due attention? But Sacco makes these questions close, such that the spectator-subject herself has to "own" the distortions, to question her own eyes, not to "correct" herself, but to give pause, and to show that all too human need for reassurance, for recognition, that has us reaching through the image to place our finger tips on a cold wall, as if trying to touch a ghost.

más tranquila. A pesar de que pueda no parecer tan abiertamente política, en sus varias etapas, considera la constitución de sujetos más íntimamente y sin embargo todavía de forma política. Quizás es la ambición de todo artista que su obra de arte le deje a uno sin aliento, haga que nuestro corazón "se detenga" o pierda alguna pulsación. A lo mejor se encuentra el deseo de ofrecer la experiencia del mediodía. Pero en el trabajo de Graciela Sacco no es un momento de revelación lo que ella ofrece; en su lugar, presenta una serie de reflexiones sobre la necesidad de considerar las sombras que "nosotros" arrojamos, pero también, es importante comprender que hay muchas distorsiones en nuestras imágenes de nosotros mismos y de nuestros "otros".

En la pared de la instalación *Un ensayo sobre la espera* (2005), imágenes de personas de muchos países diferentes del mundo -proyectadas como sombras a través de plexiglass que cuelga del techo- se elevan, detenidas en el medio de varias escenas urbanas, esperando. En *M<sup>2</sup>:T4* (2008), también, el uso de anagramas arrojados sobre plexiglass, significa que las figuras aparecen pero han pasado por una distorsión a fin de conseguirlo. El deseo de conectar, la impaciencia que políticas radicales en cierto sentido "deben" tener, es lo opuesto de esperar. Complicar estas políticas no es una forma de desecharlas sino de agregarles una mayor profundidad. Los visitantes a la exposición de *M<sup>2</sup>:T4* en Roma pasaban sus manos por la paredes para comprobar si las figuras estaban "realmente allí". Es este dudar, esta toma de precaución, a lo que aspira el trabajo de Sacco. ¿Dónde nos deberíamos colocar para considerar estas otras figuras humanas y estas preguntas de inequidad? ¿Qué sombras arrojamos? ¿Qué ficciones y proyecciones de lo otro perpetuamos, incluso cuando procuramos saber, para tratar a otros con la debida atención? Pero Sacco hace estas preguntas cercanas, de tal manera que el espectador-sujeto tiene que "apropiarse" de las distorsiones, cuestionar sus propios ojos, no "corregirse" a sí mismo, pero dar una pausa, y mostrar que todo lo muy humano necesita reasegurarse, para ser reconocido, que nos tiene a nosotros tratando de alcanzar a través de la imagen para colocar la yema de nuestros dedos sobre una pared fría, como intentando tocar un fantasma.

De la serie, *Ensayo sobre la espera*,  
2005  
Vistas de la instalación en Dominique  
Haim Chanin Gallery, Nueva York, EEUU

From the series, *Essay on waiting*, 2005  
View of the installation. Dominique Haim  
Chanin Gallery, New York, US







**De la serie, Ensayo sobre la  
espera, 2005**  
Instalación. Heliografía en telas  
transparentes  
50 x 150 cm c/u

**From the series, Essay on  
waiting, 2005**  
Installation. Heliography on  
transparent fabrics  
'19 x '59 each

Lisbon \$ 2,891  
Ljubljana \$ 3,802

Lima \$ 1,154  
Limassol \$ 3,265  
The Hague \$ 2,922  
St. Petersburg \$ 5,527  
Guadeloupe \$ 2,446  
Guangzhou \$ 1,526



Manila \$ 1,914  
Marrakech \$ 2,043  
Martinique \$ 3,622



Página 165  
De la serie Bocanada, 1993  
Instalación, 100 cucharas  
colgando impresas con  
heliografía  
Dimensiones variables  
Colección privada

Page 165  
From the series, Bocanada,  
1993  
Installation, heliography  
printed on 100 spoons hanging  
from the ceiling  
Variable dimensions  
Private collection

## Curriculum Vitae

### 1987

Degree in Fine Arts, University of Rosario.

### 1987/97

Lecturer in the *20<sup>th</sup> Century Latin American Art* course, School of Fine Arts, University of Rosario.  
Lecturer in the *Experimental Art Workshop* course at the School of Fine Arts, University of Rosario.

## Selected individual exhibitions

### 2009

Santiago de Compostela, Spain;  
*From the series M<sup>2</sup>: How much is a square metre of waiting*, Galería C5/La Factoría.

Bogotá, Colombia; *From the series M<sup>2</sup>: Promised land*, luminic objects, Gilberto Alzate Avendaño Foundation.

Córdoba, Argentina; *How much is a square metre of thought?*, object-installation, Centro Cultural España-Córdoba.

### 2008

Rosario, Argentina; *From the series M<sup>2</sup>: T4*, video-installation, Centro de Expresiones Contemporáneas and Municipal Museum of Fine Arts J. B. Castagnino.

## Curriculum Vitae

### 1987

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Rosario.

### 1987/97

Profesora de la Cátedra *Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Rosario.  
Profesora del *Taller de Arte Experimental -TAE-* en la Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Rosario.

## Selección de exhibiciones individuales

### 2009

Santiago de Compostela, España;  
*De la serie M<sup>2</sup>: Cuánto es un metro cuadrado de espera*, Galería C5/La Factoría.

Bogotá, Colombia; *De la serie M<sup>2</sup>: Tierra prometida*, objetos lumínicos, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Córdoba, Argentina; *¿Cuánto es un metro cuadrado de pensamiento?*, objeto-instalación, Centro Cultural España-Córdoba.

### 2008

Rosario, Argentina; *De la serie M<sup>2</sup>: T4*, video-instalación, Centro de Expresiones Contemporáneas y Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino.





De la serie Bocanada, 1993  
Detalle

From the series, Bocanada,  
1993  
Detail

Miami, U.S.; *M²'s Stories (square metre). Minimal vital space*, photographic installation, video and shadows, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

2007

Rome, Italy; *M²-minimal vital space-*, photographic installation, video and shadows, Fundazione Volume Italia.

2006

Houston, U.S.; *Shadows from the South and the North*, installation in the permanent collection at the Museum of Fine Art, Houston (MFAH) .

Dallas, U.S.; *Conversations*, photography and installations, Panamerican Gallery.

Santiago de Compostela, Spain;  
*From the series Shadows from the South and the North*, installations, photography and objects, Galicia's Auditorium.

2005

Miami, U.S.; *Shadows from the South and the North*, video-installations, photography and objects, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

New York, U.S.; *Shadows from the South and the North*, video-installations, photography and objects, Dominique Haim Chanin Gallery.

Miami, EE. UU.; *Historias del M² (metro cuadrado). Espacio mínimo vital*, instalación fotográfica, video y sombras, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

2007

Roma, Italia; *M²-espacio mínimo vital-*, instalación fotográficas, video y sombras, Fundazione Volume.Italia.

2006

Houston, EE. UU.; *Sombras del sur y del norte*, instalación de la colección permanente del Museum of Fine Art of Houston (MFAH).

Dallas, EE. UU.; *Conversaciones*, fotografías e instalaciones, Panamerican Gallery.

Santiago de Compostela, España;  
*De la serie Sombras del sur y del norte*, instalaciones, fotografías y objetos, Auditorio de Galicia.

2005

Miami, EE. UU.; *Sombras del sur y del norte*, video-instalaciones, fotografías y objetos, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

Nueva York, EE. UU.; *Sombras del sur y del norte*, video-instalaciones, fotografías y objetos, Dominique Haim Chanin Gallery.

Los Ángeles, EE. UU.; *Sombras del sur y del norte*, video-instalaciones, fotografías y objetos, Stephen Cohen Gallery.

Los Angeles, U.S.; *Shadows from the South and the North*, video-installations, photography and objects, Stephen Cohen Gallery.

2004

New York, U.S.; *Outside*, objects and photography, *First New York International Photography Exhibition*, Stephen Cohen Gallery.

Houston, U.S.; *Shadows from the South and the North*, installations, videos and photography, New World Museum.

Los Ángeles, U.S.; *Outside*, objects and photographs, Stephen Cohen Gallery.

Buenos Aires, Argentina; *Shadows from the South and the North: essay on waiting*, installation, Museum of Modern Art of Buenos Aires.

Miami, U.S.; *Art Miami Project Room*, presented by Berkeley Square Gallery, London and World House Gallery, New York.

Buenos Aires, Argentina; *Shadows from the South and the North: outside*, installation, *International Light's Festival*, Centro Cultural Recoleta.

Cartagena, Spain; *Among us*, Muralla Bizantina and urban interference in the city.

2003

Paris, France; *Shadows from the South and the North: Seeing*,

2004

Nueva York, EE. UU.; *Outside, objetos y fotografías, First New York International Photography Exhibition*, Stephen Cohen Gallery.

Houston, EE. UU.; *Sombras del sur y del norte*, instalaciones, videos y fotografías, New World Museum.

Los Ángeles, EE. UU.; *Outside, objetos y fotografías*, Stephen Cohen Gallery.

Buenos Aires, Argentina; *Sombras del sur y del norte: ensayo sobre la espera*, instalación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Miami, EE. UU.; *Art Miami Project Room*, presentada por Berkeley Square Gallery, London y World House Gallery, New York.

Buenos Aires, Argentina; *Sombras del sur y del norte: outside*, instalación, *Festival Internacional de la Luz*, Centro Cultural Recoleta.

Cartagena, España; *Entre nosotros*, Muralla Bizantina e interferencia urbana en la ciudad.

2003

París, Francia; *Sombras del sur y del norte: Vistos*, video-interferencia sobre la fachada de la Maison de L'Amerique Latine e instalaciones.

2002

Nueva York, EE. UU.; *Transitions*, instalación, objetos, World House Gallery.

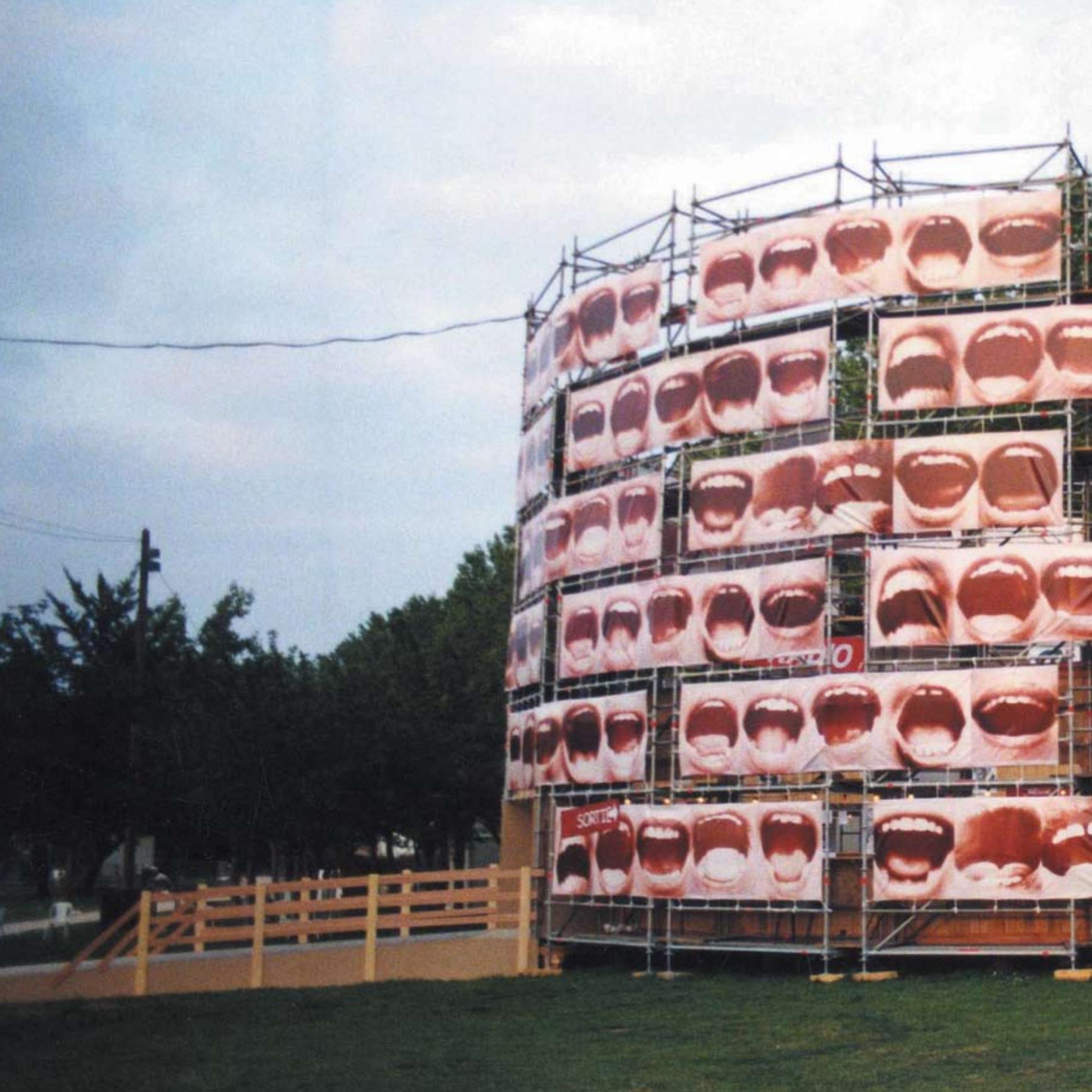


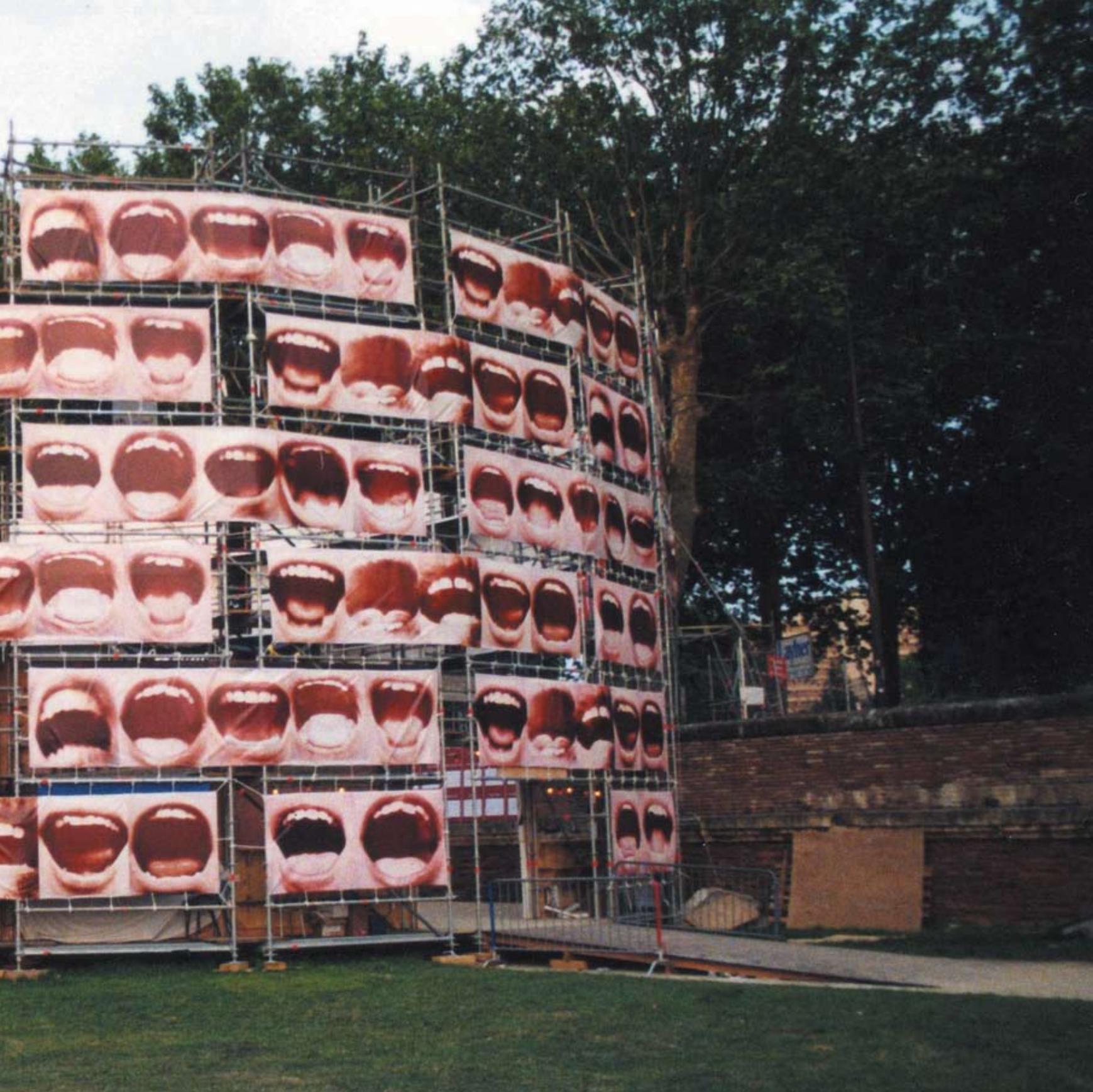
Páginas 168, 169  
De la serie, Bocanada, 2002  
Instalación urbana  
Estructura de caños metálicos y telas impresas  
2200 x 1100 cm  
Toulouse, Francia

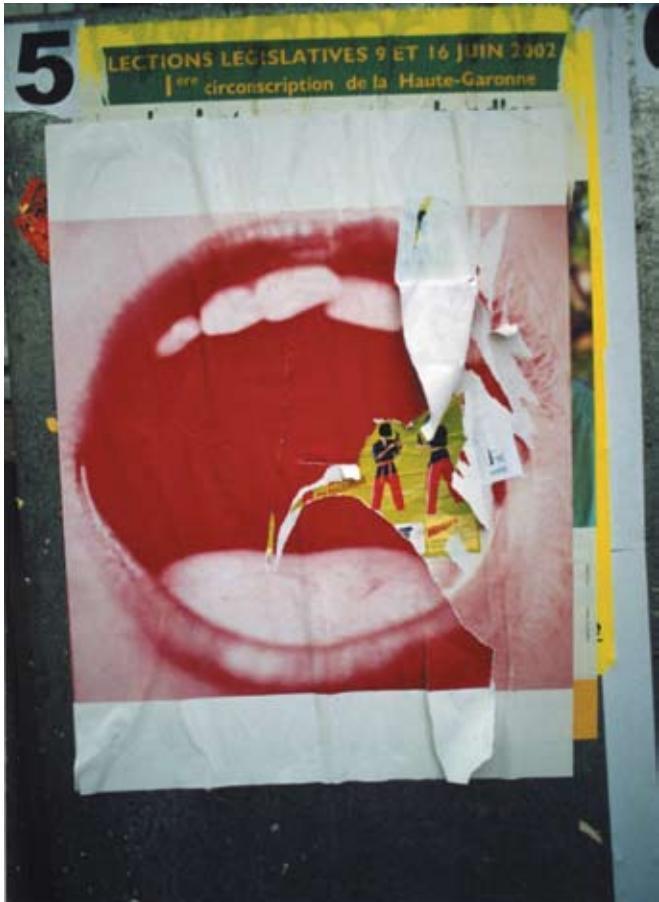
De la serie, Bocanada, 1993  
Serie de sellos postales utilizados en distintas acciones postales

From the series, Bocanada, 1993  
Series of stamps used in different mail-art actions

Pages 168, 169  
From the series Bocanada, 2002  
Urban Installation  
Structure made of metal pipes and printed fabric  
'866.14 x '433  
Toulouse, France







De la serie *Bocanada*, 2002  
Interferencia urbana  
5000 posters 70 x 90 cm  
c/u en las calles de Toulouse,  
Francia

From de series, *Bocanada*,  
2002  
Urban interference  
5000 posters '27.5 x '35.4  
each, distributed throughout  
the streets of Toulouse, France

video-interference on la Maison de L'Amerique Latine's facade and installations.

2002

New York, U.S.; *Transitions*, installations, objects, World House Gallery.

Toulouse, France; *Bocanada*, urban installation, *Festival Gironne*.

Vivorg, Denmark; *New Internationalism*, luminic facade in the exterior of the building Kunsthallen Braenderigarden, Gaard Cultural Center for Contemporary Art.

London, England; *Graciela Sacco: Among us*, installation and objects, Scolar Fine Arts Gallery and Berkeley Square Gallery.

Miami, U.S.; *Art Miami Proyect Room*, presented by Berkeley Square Gallery, London and World House Gallery, New York.

2001

Fort Lauderdale, U.S.; *Bocanada*, installation, Museum of Art (MoAFL).

Washington, U.S.; *Public order*, photographies, installations and objects, Art Museum of the Americas-OAS.

2000

Buenos Aires, Argentina; *Outside*, installations, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

Toulouse, Francia; *Bocanada*, instalación urbana, *Festival Gironne*.

Vivorg, Dinamarca; *New Internationalism*, entorno lumínico en el exterior del edificio Kunsthallen Braenderigarden, Gaard Cultural Center for Contemporary Art.

Londres, Inglaterra; *Graciela Sacco: Entre Nosotros*, instalación y objetos, Scolar Fine Arts Gallery and Berkeley Square Gallery.

Miami, EE. UU.; *Art Miami Proyect Room*, presentada por Berkeley Square Gallery, London and World House Gallery, New York.

2001

Fort Lauderdale, EE. UU.; *Bocanada*, instalación, Museum of Art (MoAFL).

Washington, EE. UU.; *Orden público*, fotografías, instalaciones y objetos, Museo de Arte de Las Américas-OEA.

2000

Buenos Aires, Argentina; *Outside*, instalaciones, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

Rosario, Argentina; *Outside*, instalaciones, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino.

Boston, EE. UU.; *Outside*, fotografía, video, instalaciones, objetos, Massachusetts College of Art, MASSART.





**De la serie Bocanada, 2002**  
 Interferencia urbana  
 5000 afiches 70 x 90 cm c/u distribuidos en las calles de Toulouse- Francia  
 AZF eran las siglas de una factoría química (AZote Fertilisants) que la empresa Grande Paroïse tenía a 5km de Toulouse. En septiembre de 2001, 40 de las casi 400 toneladas almacenadas de amonitroto (fertilizante a base de Nitroso de Amonio) explotaron creando un cráter de 30 m de diámetro y 10 m de profundidad  
 Se señalizó la zona con el afiche

**From the series Bocanada, 2002**  
 Urban Interference  
 5000 posters, '27.5 x '35.4 each, distributed throughout the streets of Toulouse, France  
 AZF was the abbreviation of a chemical factory (AZote Fertilisants) that the company Grande Paroïse had at 5km from Toulouse. In September 2001, 40 of the almost 400 tons of ammonium nitrate (fertilizer based on Ammonium Nitrate) stored exploded, creating a crater 30 m in diameter and 10 m deep

Página 173  
**De la serie Bocanada, 2002**  
 Interferencia urbana  
 5000 posters 70 x 90 cm c/u en las calles de Toulouse, Francia  
 Page 173  
**From the series, Bocanada, 2002**  
 Urban interference  
 5000 posters 70 x 90 cm each, distributed throughout the streets of Toulouse, France

Rosario, Argentina; *Outside*, installations, Municipal Museum of Fine Arts J. B. Castagnino.

Boston, U.S.; *Outside*, photography, video, installation, objects, Massachusetts College of Art, MASSART.

New York, U.S.; *Outside*, photography, video, installation, objects, Argentine Consulate of New York and World House Gallery.

**1999**  
 Rosario, Argentina; *Shadows from the South and the North: I, permanent installation*, Faculty of Arts and Humanities at the National University of Rosario.

Quito, Ecuador; *A place under the sun: III*, photography and installations, Alliance Française's Cultural Centre.

**1998**  
 Guatemala City, Guatemala; *A place under the sun: II*, installation, National Museum of Modern Art.

New York, U.S.; *A place under the sun: I*, installation, World House Gallery.

**1997**  
 Aarhus, Denmark; *Graciela Sacco: Installations and urban interferences*, European Festival dedicated to Latin America, Kvndetmusset.

Nueva York, EE. UU.; *Outside*, fotografía, video, instalaciones, objetos, Consulado Argentino de New York y World House Gallery.

**1999**  
 Rosario, Argentina; *Sombras del sur y del norte: I*, instalación permanente, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Quito, Ecuador; *Un lugar bajo el sol: III*, fotografía e instalaciones, Centro Cultural de la Alianza Francesa.

**1998**  
 Ciudad de Guatemala, Guatemala; *Un lugar bajo el sol: II*, instalación, Museo Nacional de Arte Moderno.

Nueva York, EE. UU.; *Un lugar bajo el sol: I*, instalación, World House Gallery.

**1997**  
 Aarhus, Dinamarca; *Graciela Sacco: Instalaciones e interferencias urbanas*, Festival Europeo dedicado a Latinoamérica, Kvndetmusset.

Rosario, Argentina; *El incendio y las vísperas, Bocanada, y Esperando a los bárbaros*, instalaciones. Presentación del envío argentino a la 23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Centro Cultural Parque de España.

MAIRIE DE TOULOUSE  
ECOLE MIXTE  
Alain FOURNIER

PIERRE CABARE  
MAJORITE PRESIDENTIELLE





De la serie *Bocanada*, 1997  
Interferencia urbana  
5000 afiches 70 x 90 cm c/u  
distribuidos en las calles de  
Arhus, Dinamarca

From de series, *Bocanada*,  
1997  
Urban interference  
5000 posters 27.5 x 35.4  
each, distributed throughout  
the streets of Arhus, Denmark

Rosario, Argentina; *The Fire and the Eves, Bocanada, and Awaiting the Barbarians*, installations. Presentation of the Argentine participant in the 23<sup>th</sup> São Paulo International Art Biennial, Centro Cultural Parque de España.

Buenos Aires, Argentina; *The Fire and the Eves, Bocanada, and Awaiting the Barbarians*, installations. Presentation of the Argentine participant in the 23<sup>th</sup> São Paulo International Art Biennial, Banco Patricios Foundation.

Bahía Blanca, Argentina; *The Fire and the Eves, Bocanada, and Awaiting the Barbarians*, installations. Presentation of the Argentine participant in the 23<sup>th</sup> São Paulo International Art Biennial, Contemporary Art Museum.

Córdoba, Argentina; *The Fire and the Eves, Bocanada, and Awaiting the barbarians*, installations. Presentation of the Argentine participant in the 23<sup>th</sup> São Paulo International Art Biennial, Casona Municipal.

Porto Alegre, Brazil; *Stone shooter*, urban interference, Capitolio, Policultural.

**1995**  
Buenos Aires, Argentina;  
*Bocanada*, heliograffía, Galería Ruth Benzacar. Presentación del libro *Escrituras Solares. La heliografía en el campo artístico*.

Buenos Aires, Argentina; *El incendio y las vísperas, Bocanada, y Esperando a los bárbaros*, instalaciones. Presentación del envío argentino a la 23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Fundación Banco Patricios.

Bahía Blanca, Argentina; *El incendio y las vísperas, Bocanada, y Esperando a los bárbaros*, instalaciones. Presentación del envío argentino a la 23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Museo de Arte Contemporáneo.

Córdoba, Argentina; *El incendio y las vísperas, Bocanada, y Esperando a los bárbaros*, instalaciones. Presentación del envío argentino a la 23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Casona Municipal.

Porto Alegre, Brasil; *Lanzapiedras*, interferencia urbana, Capitolio, Policultural.

**1995**  
Buenos Aires, Argentina;  
*Bocanada*, heliograffía, Galería Ruth Benzacar. Presentación del libro *Escrituras Solares. La heliografía en el campo artístico*.

Rosario, Argentina, *Bocanada*, heliograffía, Centro Cultural Bernadino Rivadavia.

**1994**  
Rosario, Argentina; *Bocanada*, acción postal, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino.

Rosario, Argentina, *Bocanada*, heliography, Bernadino Rivadavia Cultural Centre.

1994

Rosario, Argentina; *Bocanada*, postal action, Municipal Museum of Fine Arts J. B. Castagnino.

Rosario, Argentina; *Bocanada*, heliography, Municipal Museum of Fine Arts Juan B. Castagnino. Presentation of the book *Escrituras Solares. La heliografía en el campo artístico*.

1993

Buenos Aires, Argentina, *Windows - Six and One Regrets for Heaven*, installation, Casal de Catalunya.

## Urban interferences

2009

Austin, U. S.; *Square meter*, projection, Public Library at the University of Texas at Austin.

2008

Rosario, Argentina; *From the series M<sup>2</sup>:T4*, video-interference, Castagnino+macro Museum.

Rome, Italy; *From the serie M<sup>2</sup>:M<sup>2</sup>*, video-interference, Fundazione Volume.

2003

Paris, France; *Shadows from the South and the North*, video-interference on the facade of the Maison de L'Amerique Latine.

Rosario, Argentina; *Bocanada*, heliografía, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Presentación del libro *Escrituras Solares. La heliografía en el campo artístico*.

1993

Buenos Aires, Argentina; *Ventanas - Seis y un remordimiento para el cielo*, instalación, Casal de Catalunya.

## Interferencias urbanas

2009

Austin, EE. UU.; *Metro cuadrado*, proyección, Biblioteca Pública de la Universidad de Austin.

2008

Rosario, Argentina; *De la serie M<sup>2</sup>: T4*, video-interferencia, Museo Castagnino+macro.

2007

Roma, Italia; *De la serie M<sup>2</sup>: M<sup>2</sup>*, video-interference, Fundazione Volume.

2003

París, Francia; *Sombras del sur y del norte: Vistos*, video-interference sobre la fachada de la Maison de L'Amerique Latine.

2002

Toulouse, Francia; *Bocanada*, instalación urbana, Festival Garonne.



De la serie *Bocanada*, 1994  
Interferencia urbana  
400 afiches 70 x 90 cm c/u  
distribuidos en las calles de  
Buenos Aires, Argentina

From de series, *Bocanada*,  
1994  
Urban interference  
400 posters 27.5 x '35.4  
each, distributed throughout  
the streets of Buenos Aires,  
Argentina

Página 176  
De la serie *Cuerpo a cuerpo*,  
1998  
Instalación. Heliografía sobre  
maderas encontradas  
200 x 220 cm  
Colección privada

Page 176  
From de series, *Body to Body*,  
1998  
Installation. Heliography on  
found pieces of wood  
'78.7 x '86.6  
Private Collection



**2002**  
Toulouse, France; *Bocanada*, urban installation, Festival Garonne.

**2001**  
Venice, Italy; *Between us*, urban interference. 10.000 pairs of eyes printed by photo-serigraphy spread around the city of Venice during the 49<sup>th</sup> *Venice Biennial*. Represented Argentina.

Buenos Aires, Argentina; *Between us*, urban interference at the Plaza de Mayo. 10.000 pairs of eyes installed at the square, between Casa Rosada and the May Pyramid, December.

**2000**  
Jerusalem, Israel; *Nomads: Frontiers*, urban interferences in public spaces. 1.000 eyes printed by photo-serigraphy on transparent PVC, installed in the streets.

Petra, Jordane; *Nomads: Frontiers*, urban interferences in public spaces. 1.000 eyes printed by photo-serigraphy on transparent PVC, installed in the streets.

Cairo, Egypt; *Nomads: Frontiers*, urban interferences in public spaces. 1.000 eyes printed by photo-serigraphy on transparent PVC, installed in the streets.

Vigo, Spain; *Shadows from the South and the North: Our Sea*, urban interference, 9<sup>th</sup> International Biennial of Photography of Vigo.

**2001**  
Venecia, Italia; *Entre Nosotros*, interferencia urbana en las calles de Venecia. 10.000 pares de ojos instalados en toda la ciudad durante la 49<sup>a</sup> *Biennal Internacional de Venecia*. Representante argentina.

Buenos Aires, Argentina; *Entre nosotros*, interferencia urbana en la Plaza de Mayo. 1.000 pares de ojos instalados en la Plaza de Mayo, entre la Casa Rosada y la pirámide de mayo, diciembre.

**2000**  
Jerusalén, Israel; *Nómades: fronteras*, interferencias urbanas en espacios públicos. 1.000 ojos impresos sobre PVC transparentes autoadhesivo, instalados en las calles.

Petra, Jordania; *Nómades: fronteras*, interferencias urbanas en espacios públicos. 1.000 ojos impresos sobre PVC transparentes autoadhesivo, instalados en las calles.

El Cairo, Egipto; *Nómades: fronteras*, interferencias urbanas en espacios públicos. 1.000 ojos impresos sobre PVC transparentes autoadhesivo instalados en las calles.

Vigo, España; *Sombras del sur y del norte: mar nuestro*, interferencia urbana, 9<sup>a</sup> *Biennal Internacional de Fotografía de Vigo*.



De la serie *Cuerpo a cuerpo*,  
1998  
Instalación. Heliografía sobre  
maderas encontradas  
300 x 220 cm  
Colección privada

From de series, *Body to Body*,  
1998  
Installation. Heliography on  
found pieces of wood  
'118 x ' 86.6  
Private Collection

Páginas 178, 179  
El incendio y las vísperas,  
1996  
Instalación. Heliografía sobre  
100 maderas encontradas.  
850 x 220 cm  
23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Sao  
Pablo, Brasil  
Colección Museo  
Castagnino+macro

Pages 178, 179  
The fire and the eves, 1996  
Installation. Heliography on 100  
founded pieces of wood  
'334.6 x '86.6  
23<sup>rd</sup> Sao Paulo International  
Biennial, Brazil  
Castagnino+macro Museum  
Collection







Havana, Cuba; *Shadows from the South and the North: Our Sea*, graphic interference, 7<sup>th</sup> International Art Biennial of La Habana.

1997

Havana, Cuba; *The perpetual combat*, urban interference. Posters 200 x 100 cm each, installed in different areas of the city, 6<sup>th</sup> International Art Biennial of La Havana.

Aarhus, Denmark; *Bocanada*, urban interference. 5.000 posters, 50 x 70 cm each, interfering with the urban graphic.

1996

San Paulo, Brazil; *The fire and the Eves*, urban interference in the streets, heliography on paper, 550 x 220 cm, 23<sup>th</sup> São Paulo International Art Biennial. The only artist to represent Argentina.

Rosario, Argentina; *The fire and the Eves*, urban interference in the streets, heliography on paper, 550 x 220 cm.

1995

Rosario, Argentina; *Bocanada*, video-intervention, Bernardino Rivadavia Cultural Centre.

1994

Rosario, Argentina; *Urban interference II*, on public schools (spaces in danger of extinction).

Rosario, Argentina; *Bocanada*, urban interference. 5.000 posters

La Habana, Cuba; *Sombras del sur y del norte: mar nuestro, interferencia gráfica*, 7<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de La Habana.

1997

La Habana, Cuba; *El combate perpetuo*, interferencia urbana. Afiches de 200 x 100 cm instalados en distintas áreas de derrumbe en la ciudad, 6<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de La Habana.

Aarhus, Dinamarca; *Bocanada*, interferencia urbana. 5.000 afiches de 50 x 70 cm interfiriendo la gráfica urbana.

1996

São Paulo, Brasil; *El incendio y las vísperas*, interferencia urbana en las calles, heliografía sobre papel, 550 x 220 cm, 23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Única representante argentina.

Rosario, Argentina; *El incendio y las vísperas*, interferencia urbana en las calles, heliografía sobre papel, 550 x 220 cm.

1995

Rosario, Argentina; *Bocanada*, video-intervención, Plaza del Centro Cultural Bernardino Rivadavia.

1994

Rosario, Argentina; *Interferencia urbana II*, señalización de escuelas públicas (espacios en peligro de extinción).



De la serie, *El Combate perpetuo*, 1997  
Interferencia urbana  
6<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de La Habana, Cuba

From the serie, *Perpetual Fight*, 1997  
Urban interference  
6<sup>th</sup> International Art Biennial of La Havana, Cuba



De la serie, En peligro de  
extinción, 1993  
Interferencia urbana  
Señalización en escuelas  
públicas de la ciudad de  
Rosario, Argentina

From the series, In danger of  
extinction, 1993  
Urban interference  
Marks made on public  
schools of the city of Rosario,  
Argentina

Página 183  
De la serie, SDF (Sin Dirección  
Fija), 1997  
Interferencia urbana  
Señalización en las calles de  
Rosario, Argentina

Page 183  
From the series, SDF (Without  
permanent address), 1997  
Urban interference  
Marks made on the streets of  
Rosario, Argentina





De la serie, Resistencia:  
*Tiempo de la palabra*, 2006  
Instalación. Fotoserigrafía  
sobre fragmentos de acrílico  
y sombras  
Dimensiones variables

From the series, Resistance:  
*the Word's time*, 2006  
Installation. Photoserigraphy  
on plexiglass fragments and  
shadows  
Variable dimensions

Página 185  
De la serie, Sombras del Sur y  
del Norte, 2001  
Instalación Lumínica  
Fotoserigraffa sobre 17  
fragmentos de acrílico  
450 x 200 x 400 cm  
Museum of Fine Arts Houston,  
EEUU

Page 185  
From the series, Shadows  
from the south and the North,  
2001  
Light installation  
Photoserigraphy on 17  
plexiglass fragments  
177 x 78.4 x 157.4  
Museum of Fine Arts Houston,  
US

50x 70 cm each, installed on  
political campaign posters on the  
streets.

Buenos Aires, Argentina;  
*Bocanada*, urban interference.  
5.000 posters 50x 70 cm each,  
installed on political campaign  
posters on the streets.

Rosario, Argentina; *Bocanada*.  
*Urban interference I*.

Buenos Aires, Argentina;  
*Bocanada*. *Urban interference I*.

Rosario, Argentina; *Bocanada*,  
interferencia urbana. Instalación  
de 5.000 afiches 50 x 70 cm c/u  
en afiches de campañas políticas  
sobre la vía pública.

Buenos Aires, Argentina;  
*Bocanada*, interferencia urbana.  
Instalación de 5.000 afiches 50 x  
70 cm c/u en afiches de campañas  
políticas sobre la vía pública.

Rosario, Argentina; *Bocanada*.  
*Interferencia urbana I*.

Buenos Aires, Argentina;  
*Bocanada*. *Interferencia urbana I*.

### Selected group exhibitions

#### 2009

Rosario, Argentina; *The Fire and  
the Eves*, installation, *Te saco el  
Pombo y te pongo el Sacco*, J. B.  
Castagnino Municipal Museum of  
Fine Arts.

Rosario, Argentina; *T4*, video-  
installation and photographic  
shadows, *Madrid Mirada*, Parque de  
España Cultural Centre.

Mexico D.F., Mexico; *T4*, video-  
installation and photographic  
shadows, *Madrid Mirada*, Chopo  
University Museum.

#### 2008

Nyon, Switzerland; *The Wishes'  
Place*, video-installation and urban  
interference, *L'Homme e Lumière*,  
Museum of Contemporary Art.

### Selección de exposiciones colectivas

#### 2009

Rosario, Argentina; *El incendio y  
las vísperas*, instalación, *Te saco el  
Pombo y te pongo el Sacco*, Museo  
Municipal de Bellas Artes J. B.  
Castagnino.

Rosario, Argentina; *T4*, video-  
instalación y sombras fotográficas,  
*Madrid Mirada*, Centro Cultural  
Parque de España.

México D.F., México; *T4*, video-  
instalación y sombras fotográficas,  
*Madrid Mirada*, Museo Universitario  
del Chopo.

#### 2008

Nyon, Suiza; *El lugar de los deseos*,  
video-instalación e interferencia  
urbana, *L'Homme e Lumière*,  
Museo de Arte Contemporáneo.





De la serie, Resistencia:  
Essay sobre la espera, 2006  
Instalación lumínica sobre  
pared. Sombras fotográficas  
y luz  
3 fragmentos de acrílico  
impresos con fotoserigrafía  
Auditorio Gallego, Santiago de  
Compostela, España

From the series: Resistance:  
Essay on waiting, 2006  
Light installation on wall  
Photographic shadows and  
light  
Photoserigraphy on 3  
plexiglass fragments  
Auditorio Gallego, Santiago de  
Compostela, Spain

Rosario, Argentina; *The ubiquitous gaze*. Photography by Rosarieñas, Installations, Imago-OSDE.

San José, Costa Rica; *T4*, video-installation and photographic shadows, *Madrid Mirada*, Museum of Contemporary Art and Design.

Panamá; *T4*, video-installation and photographic shadows, *Madrid Mirada*, Contemporary Art Museum of Panama.

Madrid, España; *T4*, video-installation and photographic shadows, *Madrid Mirada*, Círculo de Bellas Artes.

#### 2007

Nyon, Switzerland; *Essay on waiting*, video-installation and photographic shadows, *Les reves de Chateaux*, La Chateux de Nyon.

#### 2006

San José, Costa Rica; *Shadows from the South and the North*, installation, *Doubtful Straits*, Museum of Contemporary Art and Design.

#### 2005

Buenos Aires, Argentina; *Between silence and violence. Argentinian Contemporary Art*, installations and objects, the Telefónica Foundation.

Badajoz, Spain; *Art and Commitment in Argentina*, installations, Extremenian and Ibero-American Museum of Contemporary Art.

Rosario, Argentina; instalaciones, *La mirada ubicua. Fotografía por rosarios*, Imago-OSDE.

San José, Costa Rica; *T4*, video-instalación y sombras fotográficas, *Madrid Mirada*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Panamá; *T4*, video-instalación y sombras fotográficas, *Madrid Mirada*, Museo de Arte contemporáneo de Panamá.

Madrid, España; *T4*, video-instalación y sombras fotográficas, *Madrid Mirada*, Círculo de Bellas Artes.

#### 2007

Suiza, Nyon; *Essay sobre la espera*, video-instalación y sombras fotográficas, *Les reves de Chateaux*, Le Chateux de Nyon.

#### 2006

San José, Costa Rica; Sombras del sur y del norte, instalación, *Estrecho dudoso*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

#### 2005

Buenos Aires, Argentina; *Entre el silencio y la violencia. Arte Contemporáneo Argentino*, instalaciones y objetos, Fundación Telefónica.

Badajoz, España; *Arte y Compromiso en Argentina*, instalaciones, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Burgos, Spain; *Art and Commitment in Argentina*, installations, Caja de Burgos Centre of Contemporary Art.

2004

New York, U.S.; *Between silence and violence. Argentinian Art*, installations and objects, Sotheby's.

2003

Glasgow, Scotland; *Sanctuary*, installations, Museum of Modern Art.

Buenos Aires, Argentina; *The Golem*, installations, National Museum of Fine Arts.

2002

Redmond, U.S.; *Shadow Play*, installations, Microsoft Art Collection, Microsoft Corporation.

Johnstown, U.S.; *Contemporary Latin Art: New Directions*, installations, Perella Gallery at Fulton Montgomery College.

Prague, Czech Republic; *The Golem*, installations, Rodolfinum Cultural Centre.

Fort Lauderdale, U.S.; *Argentina Art 2002*, objects and installations, 6<sup>th</sup> Gallery, Broward County Library.

2001

New York, U.S.; *Citizenships of Fear*, heliographies on paper, *Recent Acquisitions*, Bronx Museum of the Arts.

Burgos, España; *Arte y Compromiso en Argentina*, instalaciones, Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos.

2004

Nueva York, EE. UU.; *Entre el Silencio y la Violencia. Arte Argentino*, instalaciones y objetos, Sotheby's.

2003

Glasgow, Escocia; *Sanctuary*, instalaciones, Museo de Arte Moderno.

Buenos Aires, Argentina; *The golem*, instalaciones, Museo Nacional de Bellas Artes.

2002

Redmond, EE. UU.; *Shadow Play*, instalaciones, Microsoft Art Collection, Microsoft Corporation.

Johnstown, EE. UU.; *Contemporary Latin Art: New Directions*, instalaciones, Perella Gallery at Fulton Montgomery College.

Praga, República Checa; *The Golem*, instalaciones, Centro Cultural Rodolfinum.

Fort Lauderdale, EE. UU.; *Argentina Art 2002*, objetos e instalaciones, Galería 6, Broward County Library.

2001

Nueva York, EE. UU.; *Ciudadanías del miedo*, heliografía sobre papel, *Adquisiciones recientes*, Bronx Museum of the Arts.



Páginas 188, 189  
De la serie, *Resistencia: Tiempo de la palabra*, 2006  
Díptico. Heliografía sobre papel heliográfico.  
300 x 100 cm

Pages 188, 189  
From the series, *Resistance: the Word's time*, 2006  
Diptych. Heliography on heliographic paper.  
'118 x '39











Páginas 190, 191  
**Entre Nosotros, 2002**  
Instalación. 2000 impresiones sobre PVC transparente y acrílico en los muros de la Muralla Bizantina. Cartagena. España

Pages 190, 191  
**Among us, 2002**  
Installation. 2000 prints on transparent PVC and plexiglass on the Byzantine walls.  
Cartagena, Spain

**Entre Nosotros, 2002**  
Instalación. 2000 impresiones sobre PVC transparente y acrílico en los muros de la Muralla Bizantina. Cartagena. España

**Among us, 2002**  
Installation. 2000 prints on transparent PVC and plexiglass on the Byzantine walls.  
Cartagena, Spain

**2000**  
Rosario, Argentina; *Body to Body*, heliography on wood, *Contemporary Art Collection of Rosario*, Municipal Museum of Fine Arts J. B. Castagnino.

Rosario, Argentina; *Hand's metamorphosis*, photographic shadows, Parque de España Cultural Centre.

Buenos Aires, Argentina; *Metamorphosis of the Hand*, photographic shadows, Recoleta Cultural Centre.

Redmond, U.S.; From the series *Body to Body*, installation, *Recent Acquisitions*, Microsoft Art Collection, Microsoft Corporation.

**1999**  
Rosario, Argentina; *The Fire and the Eves*, installation, 34 ARC. *Contemporary Rosarian Artists*, Municipal Museum of Fine Arts J. B. Castagnino.

San Juan, Puerto Rico; *A place under the sun*, installation, *Art from the New Medium*, Museum of Contemporary Art.

Washington, U.S.; *Mastering the Millennium*, installation, Art Museum of the Americas-OAS.

Buenos Aires, Argentina; *Mastering the Millennium*, installation, Municipal Argentinian Art Museum Eduardo Sívori and Recoleta Cultural Centre.

**2000**  
Rosario, Argentina; *Cuerpo a cuerpo*, heliografía sobre madera, *Colección de Arte Contemporáneo de Rosario*, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino.

Rosario, Argentina; *Metamorfosis de la mano*, sombras fotográficas, Centro Cultural Parque de España.

Buenos Aires, Argentina; *Metamorfosis de la mano*, sombras fotográficas, Centro Cultural Recoleta.

Redmond, EE. UU.; *De la serie Cuerpo a cuerpo*, instalación, *Adquisiciones recientes*, Microsoft Art Collection, Microsoft Corporation.

**1999**  
Rosario, Argentina; *El incendio y las vísperas*, instalación, 34 ARC. *Artistas Rosarinos Contemporáneos*, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino.

San Juan, Puerto Rico; *Un lugar bajo el sol*, instalación, *Arte del Nuevo Medio*, Museo de Arte Contemporáneo.

Washington, EE. UU.; *Mastering the Millennium*, instalación, Museo de Arte de Las Américas-OEA.

Buenos Aires, Argentina; *Mastering the Millennium*, instalación, Museo Municipal de Arte Argentino Eduardo Sívori y Centro Cultural de Recoleta.

**1998**

Paris, France; *Art in the World. One hundred Artists from the World in Contemporary Art*, installation, exhibition organized by Beaux Arts magazine, Passage de Retz.

**1997**

Rosario, Argentina; *Graphics, a contemporary bet*, heliography on paper, Bernardino Rivadavia Cultural Centre.

Rosario, Argentina; *Dressed in Blue*, urban action - kite release, Parque de España Cultural Centre.

**1996**

Mexico DF, Mexico; *The things they took with them*, installations, *Argentina-Mexico: in transit*, Chopo Museum.

Buenos Aires, Argentina; *The things they took with them*, installations, *Argentina-Mexico: in transit*, Banco Patricios Foundation.

Buenos Aires, Argentina; *Bocanada*, installation, *The limits of photography*, Banco Patricios Foundation.

Santiago, Chile; *Bocanada*, installation, *The limits of photography*, National Museum of Fine Arts.

Madrid, Spain; *From the series Bocanada*, installation, *Live Red*, Casa de América.

**1998**

París, Francia; *Arte en el Mundo. Cien artistas del mundo en el arte contemporáneo*, instalación, muestra organizada por la Revista Beaux Arts, Passage de Retz.

**1997**

Rosario, Argentina; *La grafica, una apuesta contemporánea*, heliografía sobre papel, Centro Cultural Bernardino Rivadavia.

Rosario, Argentina; *Vestidos de azul*, acción urbana - suelta de bariletes, Centro Cultural Parque de España.

**1996**

México DF, México; *Las cosas que se llevaron*, instalaciones, *Argentina-México: en tránsito*, Museo del Chopo.

Buenos Aires, Argentina; *Las cosas que se llevaron*, instalaciones, *Argentina-Méjico: en tránsito*, Fundación Banco Patricios.

Buenos Aires, Argentina; *Bocanada*, instalación, *Los límites de la fotografía*, Fundación Banco Patricios.

Santiago, Chile; *Bocanada*, instalación, *Los límites de la fotografía*, Museo Nacional de Bellas Artes.

Madrid, España; *De la serie Bocanada*, instalación, *Al rojo vivo*, Casa de América.



**Entre Nosotros, 2002**  
Instalación. 2000 impresiones sobre PVC transparente y acrílico en los muros de la Muralla Bizantina. Cartagena. España

**Among us, 2002**  
Installation. 2000 prints on transparent PVC and plexiglass on the Byzantine walls. Cartagena, Spain



**1995**

Santiago, Chile; *From the series Bocanada*, installation, *The limits of photography*, National Museum of Fine Arts.

Buenos Aires, Argentina; *From the series Bocanada*, installation, *The limits of photography*, Banco Patricios Foundation.

Rosario, Argentina; *From the series Bocanada*, installation, *11 x 11. Eleven artists from Rosario, eleven artists from Buenos Aires*, Municipal Museum of Fine Arts J. B. Castagnino.

Buenos Aires, Argentina; *From the series Bocanada*, installation, *11 x 11. Eleven artists from Rosario, eleven artists from Buenos Aires*, National Museum of Fine Arts.

**1994**

Buenos Aires, Argentina; *The Emigrant*, installation, Municipal Museum of Argentinian Art Eduardo Sívori.

Rosario, Argentina; *Bocanada*, object, Municipal Museum of Fine Arts J. B. Castagnino.

## Participation in International Biennials

**2009**

Ushuaia, Argentina; *2<sup>nd</sup> End of the World International Art Biennial*.

**1995**

Santiago, Chile; *De la serie Bocanada*, instalación, *Los límites de la fotografía*, Museo Nacional de Bellas Artes.

Buenos Aires, Argentina; *De la serie Bocanada*, instalación, *Los límites de la fotografía*, Fundación Banco Patricios.

Rosario, Argentina; *De la serie Bocanada*, instalación, *11 x 11. Once artistas de Rosario, once artistas de Buenos Aires*, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino.

Buenos Aires, Argentina; *De la serie Bocanada*, instalación, *11 x 11. Once artistas de Rosario, once artistas de Buenos Aires*, Museo Nacional de Bellas Artes.

**1994**

Buenos Aires, Argentina; *El emigrante*, instalación, Museo Municipal de Arte Argentino Eduardo Sívori.

Rosario, Argentina; *Bocanada*, objeto, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino.

## Participación en Bienales Internacionales

**2009**

Ushuaia, Argentina; *2<sup>nd</sup> Bienal Internacional de Arte del Fin del Mundo*.



Página 194

*Entre Nosotros*, 2002  
Instalación. 2000 impresiones sobre PVC transparente y acrílico en los muros de la Muralla Bizantina. Cartagena. España

Page 194

*Among us*, 2002  
Installation. 2000 prints on transparent PVC and plexiglass on the Byzantine walls.  
Cartagena, Spain

**Entre Nosotros, 2002**

Instalación. 2000 impresiones sobre PVC transparente y acrílico en los muros de la Muralla Bizantina. Cartagena. España

**Among us, 2002**

Installation. 2000 prints on transparent PVC and plexiglass on the Byzantine walls.  
Cartagena, Spain



**Entre Nosotros, 2001**  
Interferencia urbana realizada durante la 49<sup>a</sup> Bienal Internacional de Venecia como representante argentina  
10.000 impresiones sobre PVC transparente adheridas a los muros de la ciudad

**Among us, 2001**  
Urban interference done during the 49<sup>th</sup> International Venice Biennial, as Argentine representative  
10.000 prints on transparent PVC stuck to the city walls

Página 197  
**Entre Nosotros, 2001**  
Fotografía nitrato de plata sobre papel  
150 x 50 cm  
Paredes de Venecia durante la 49<sup>a</sup> Bienal Internacional de Venecia

Page 197  
**Among us, 2001**  
Silver nitrate photography on paper  
'59 x '19.6  
Venice's walls during the 49<sup>th</sup> International Venice Biennial

- |  |  |
|--|--|
| <p><b>2004</b><br/>Shanghai, China; 5<sup>th</sup> <i>Shanghai International Art Biennial</i>.</p> <p><b>2001</b><br/>Venice, Italy; 49<sup>th</sup> <i>Venice International Biennial</i>.</p> <p><b>Caracas, Venezuela; 9<sup>th</sup> International Photography Biennial of Mexico.</b></p> <p><b>2000</b><br/>Havana, Cuba; 7<sup>th</sup> <i>Havana International Art Biennial</i>.</p> <p><b>Mexico DF, Mexico; 9<sup>th</sup> International Photography Biennial of Mexico.</b></p> <p><b>Vigo, Spain; 9<sup>th</sup> Vigo International Photography Biennial.</b></p> <p><b>1997</b><br/>Porto Alegre, Brazil; 1<sup>st</sup> <i>International MERCOSUR Visual Art Biennial</i>.</p> <p><b>Havana, Cuba; 6<sup>th</sup> Havana International Art Biennial.</b></p> <p><b>1996</b><br/>San Paulo, Brazil; 23<sup>rd</sup> <i>São Paulo International Art Biennial</i>.</p> | <p><b>2004</b><br/>Shanghai, China; 5<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Arte de Shanghai</i>.</p> <p><b>2001</b><br/>Venecia, Italia; 49<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Venecia</i>.</p> <p><b>Caracas, Venezuela; 9<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Fotografía de México</i>.</b></p> <p><b>2000</b><br/>La Habana, Cuba; 7<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Arte de La Habana</i>.</p> <p><b>México DF, México; 9<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Fotografía de México</i>.</b></p> <p><b>Vigo, España; 9<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Fotografía de Vigo</i>.</b></p> <p><b>1997</b><br/>Porto Alegre, Brasil; 1<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Artes Visuales del MERCOSUR</i>.</p> <p><b>La Habana, Cuba; 6<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Arte de La Habana</i>.</b></p> <p><b>1996</b><br/>São Paulo, Brasil; 23<sup>a</sup> <i>Bienal Internacional de Arte de São Paulo</i>.</p> |
| <h3>Participation in International Art Fairs</h3>  |  |
| <p><b>2009</b><br/>Miami, U.S.; <i>Scope</i>, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.</p> <p><b>Chicago, U.S.; Art Chicago</b>, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.</p> <p><b>2009</b><br/>Miami, EE. UU.; <i>Scope</i>, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.</p>   |  |

Miami, U.S.; <i>Arte Americas</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.	Chicago, EE. UU.; <i>Art Chicago</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
New York, U.S.; <i>Pulse</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.	Miami, EE. UU.; <i>Arte Americas</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
Cologne, Germany; <i>Art Cologne</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.	Nueva York, EE. UU.; <i>Pulse</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
<b>2008</b>	
Madrid, Spain; <i>Estampa 2008</i> , Galería C5.	Colonia, Alemania; <i>Art Cologne</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
Miami, U.S.; <i>Arte Americas</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.	<b>2008</b>
	Madrid, España; <i>Estampa 2008</i> , Galería C5.
<b>2007</b>	
Miami, U.S.; <i>Miami Photo</i> , Panamerican Art Projects.	Miami, EE. UU.; <i>Arte Americas</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
Miami, U.S.; <i>Arte Americas</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.	<b>2007</b>
Paris, France; <i>Art Paris</i> . <i>International Fair of Contemporary Art</i> , Grand Palais, Dominique Haim Chanin Gallery, New York.	Miami, EE. UU.; <i>Miami Photo</i> , Panamerican Art Projects.
Basilea, Switzerland; <i>Balelatina</i> . <i>International Fair of Contemporary Art</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.	París, Francia; <i>Art Paris</i> . <i>Feria Internacional de Arte Contemporáneo</i> , Grand Palais, Dominique Haim Chanin Gallery, New York.
<b>2006</b>	
Paris, France; <i>Paris Photo</i> , Dominique Haim Chanin Gallery.	Basilea, Suiza; <i>Balelatina</i> . <i>Feria Internacional de Arte Contemporáneo</i> , Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
Madrid, Spain; <i>ARCO's International Fair</i> , Dominique Haim Chanin Gallery.	<b>2006</b>
Madrid, Spain; <i>Estampa 2006</i> , Galería C5.	París, Francia; <i>Paris Photo</i> , Dominique Haim Chanin Gallery.
	Madrid, España; <i>Feria Internacional de ARCO</i> , Dominique Haim Chanin Gallery.





**Entre Nosotros, 2001**  
Interferencia urbana realizada durante la 49<sup>a</sup> Bienal Internacional de Venecia como representante argentina  
10.000 impresiones sobre PVC transparente adheridas a los muros de la ciudad

**Among us, 2001**  
Urban interference done during the 49<sup>th</sup> International Venice Biennial, as Argentine representative  
10.000 prints on transparent PVC stuck to the city walls

Página 199  
**Entre Nosotros, 2001**  
Fotografía nitrato de plata sobre papel  
150 x 50 cm  
Paredes de Venecia durante la 49<sup>a</sup> Bienal Internacional de Venecia

Page 199  
**Among us, 2001**  
Silver nitrate photography on paper  
'59 x '19.6  
Venice's walls during the 49<sup>th</sup> International Venice Biennial

- 2006/5**  
Basilea, Suiza; *Balelatina. International Fair of Contemporary Art*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
- 2006/3**  
Miami, U.S.; *Art Basel Miami Beach*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
- Miami, U.S.; *Miami Photo*, Panamerican Art Projects.
- 2005**  
Miami, U.S.; *Miami Photo*, Stephen Cohen Gallery.
- New York, U.S.; *New York Photo*, Stephen Cohen Gallery.
- Colone, Alemania; *Art Cologne*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
- 2004**  
Miami, U.S.; *Art Miami Project Room*, presentado por Berkeley Square Gallery, London and World House Gallery, New York.
- Madrid, España; *ARCO International Art Fair*, Ruth Benzacar's Gallery.
- 2003**  
Miami, U.S.; *Art Miami*, Berkeley Square Gallery, London.
- Chicago, U.S.; *Art Chicago*, Berkeley Square Gallery, London.
- 2001**  
Madrid, España; *ARCO International Fair*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
- Madrid, España; *Estampa 2006*, Galería C5.
- 2006/5**  
Basilea, Suiza; *Balelatina. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
- 2006/3**  
Miami, EE. UU.; *Art Basel Miami Beach*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
- Miami, EE. UU.; *Miami Photo*, Panamerican Art Projects.
- 2005**  
Miami, EE. UU.; *Miami Photo*, Stephen Cohen Gallery.
- New York, EE. UU.; *New York Photo*, Stephen Cohen Gallery.
- Colonia, Alemania; *Art Cologne*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.
- 2004**  
Miami, EE. UU.; *Art Miami Project Room*, presentada por Berkeley Square Gallery, London y World House Gallery, New York.
- Madrid, España; *Feria Internacional de ARCO*, Galería Ruth Benzacar.
- 2003**  
Miami, EE. UU.; *Art Miami*, Berkeley Square Gallery, Londres.
- Chicago, EE. UU.; *Art Chicago*, Berkeley Square Gallery, Londres.

**2000**  
Madrid, Spain; *ARCO International Fair*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

Basilea, Switzerland; *Basel 2000. International Fair of Contemporary Art*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

Chicago, U.S.; *Art Chicago 2000. International Fair of Contemporary Art*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery, Buenos Aires.

## Publications

**1997**  
'Consideraciones sobre la gráfica', article in the exhibition catalogue at Luis Camnitzer's workshop, Buenos Aires.

**1997/6**  
'Grietas', article in the catalogue for the exhibition *México Argentina en tránsito*, Buenos Aires-Chopo Museum, Mexico DF, Banco Patricios Foundation.

**1996**  
'Interferencia', article in the *23<sup>th</sup> São Paulo International Art Biennial* catalogue, São Paulo Biennial Foundation.

**1994**  
*Escrituras Solares. La heliografía en el campo artístico*, Rosario, author's edition. I.S.B.N. 950-43-5874-8.

**2001**  
Madrid, España; *Feria Internacional de ARCO*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

Basilea, Suiza; *Basel 2000. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery.

Chicago, EE. UU.; *Art Chicago 2000. Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, Diana Lowenstein Fine Arts Gallery, Buenos Aires.

## Publicaciones de la artista

**1997**  
"Consideraciones sobre la gráfica", texto en catálogo para la presentación de la exhibición en el taller de Luis Camnitzer, Buenos Aires.

**1997/6**  
"Grietas", texto en catálogo para la exhibición *México Argentina en tránsito*, Buenos Aires-Museo del Chopo, México DF, Fundación Banco Patricios.

**1996**  
"Interferencia", texto en Catálogo de la *23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.





**Entre Nosotros, 2001**  
Interferencia urbana realizada durante la 49º Bienal Internacional de Venecia como representante argentina  
10.000 impresiones sobre PVC transparente adheridas a los muros de la ciudad

**Among us, 2001**  
Urban interference done during the 49<sup>th</sup> International Venice Biennial, as Argentine representative  
10.000 prints on transparent PVC stuck to the city walls

Página 201  
**Entre Nosotros, 2001**  
Fotografía nitrato de plata sobre papel  
100 x 100 cm  
Paredes de Venecia durante la 49<sup>th</sup> Bienal Internacional de Venecia

Page 201  
**Among us, 2001**  
Silver nitrate photography on paper  
‘39 x ‘39  
Venice’s walls during the 49<sup>th</sup> International Venice Biennial

**1990**  
*Imagen una espera de lo imprevisto*, Argumedo - Sacco.  
Paper presented at the International Seminar at the C.A.O Centre, LAND 5's Project World Laboratory, National University of Buenos Aires. Published in the C.A.O Centre's book, Buenos Aires, Argentina.

*Una alternativa de lo alternativo*, article published in the journal *MANUSCRITOS*, year 2, nº 4, Buenos Aires, Argentina.

**1989**  
*De Tucumán Arde al ready-made social*, paper presented in the First Conference of Art Theory and History, printed in the book edited by the organizers, Buenos Aires, San Telmo Foundation.

**1987**  
*Tucumán Arde. Sacco-Sueldo*, research done for the final thesis for the Degree in Visual Arts at the National University of Rosario. Rosario, author's edition, I.S.B.N. 950- 43- 1498-8.

### Selected recent bibliography

**2009**  
Giunta, Andrea; 'Graciela Sacco. Migraciones, cuerpos, memorias' and 'Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa' in *Poscrisis: Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

**1994**  
*Escrituras Solares. La heliografía en el campo artístico*, Rosario, Edición del autor. I.S.B.N. 950-43-5874-8.

**1990**  
*Imagen una espera de lo imprevisto*, Argumedo - Sacco.  
Ponencia presentada en el Seminario Internacional del Centro C.A.O, Proyecto LAND 5 World Laboratory, Universidad Nacional de Buenos Aires. Publicada en Libro por el Centro C.A.O.,Buenos Aires, Argentina.

*Una alternativa de lo alternativo*, artículo publicado en revista cultural *MANUSCRITOS*, año 2, nº 4, Buenos Aires, Argentina.

**1989**  
*De Tucumán Arde al ready-made social*, ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Teoría e Historia del Arte, recogida en libro editado por los organizadores, Buenos Aires, Fundación San Telmo.

**1987**  
*Tucumán Arde. Sacco-Sueldo*, investigación realizada para la tesis final de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Edición del autor, I.S.B.N. 950- 43- 1498-8.

— 1 —



Entre Nosotros, 2001  
Fotografía sobre papel  
100 x 100 cm  
Paredes de Venecia durante  
la 49<sup>a</sup> Bienal Internacional de  
Venecia

Among us, 2001  
Photography on paper  
'39 x '39  
Venice's walls during the 49<sup>th</sup>  
International Venice Biennale

2008

Herrera, Adriana; 'Graciela Sacco: Poética de los tránsitos' in *El Nuevo Herald*, Miami, 16 March.

Garbatzky, Irina; 'Una salida puede ser un encierro' in *La Capital*, Rosario, 31 August.

2007

Trincia, Daniela; 'Graciela Sacco a Fondazione Volume' in *Exibart, magazino de arte contemporaneo*, Rome, 24 September.

Puglisi, Rosa Maria; 'Spazio minimo vitale' in: <http://specchioincerto.wordpress.com/2007/10/08/spazio-minimo-vitale/>, Rome, 8 October.

2006

Kutner, Janet; 'Tales of the cryptic' in *The Dallas Morning News*, Dallas, 8 May.

Kartofel, Graciela; 'Haim Chanin Fine Arts' in *Crónica Art Nexus*, vol. 5, nº 60, New York, p. 143.

2005

Herrera, Adriana; 'Los ojos insomnes de Graciela Sacco' in *El Nuevo Herald*, Miami, 6 March.

Hernando, Javier; 'Argentina y la desolación anímica' in *El cultural*, Madrid, 12-18 May.

Giunta, Andrea; 'Migraciones, cuerpos y memoria' in *TodaVía*, nº 11, Buenos Aires, August.

## Selección de referencias bibliográficas en distintas publicaciones

2009

Giunta, Andrea; "Graciela Sacco. Migraciones, cuerpos, memorias" y "Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa" en *Poscrisis: Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

2008

Herrera, Adriana; "Graciela Sacco: Poética de los tránsitos" en *El Nuevo Herald*, Miami, 16 de marzo.

Garbatzky, Irina; "Una salida puede ser un encierro" en *La Capital*, Rosario, 31 de agosto.

2007

Trincia, Daniela; "Graciela Sacco a Fondazione Volume" en *Exibart, magazino de arte contemporaneo*, Roma, 24 de septiembre.

Puglisi, Rosa Maria; "Spazio minimo vitale" en: <http://specchioincerto.wordpress.com/2007/10/08/spazio-minimo-vitale/>, Roma, 8 de octubre.

2006

Kutner, Janet; "Tales of the cryptic" en *The Dallas Morning News*, Dallas, 8 de mayo.

Kartofel, Graciela; "Haim Chanin Fine Arts" en *Crónica Art Nexus*, vol. 5, núm. 60, New York, p. 143.

**2004**

López Anaya, Jorge; 'Luces y Sombras' in *La Nación*, Buenos Aires, 13 June.

Feinsilver, Laura; 'Sacco: compromiso sin oportunismos' in *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 24 June.

Arco, Antonio; 'Graciela Sacco llena el casco antiguo de Cartagena de ojos' in *La verdad*, Murcia, 7 July.

Galindo, María Jesús; 'Graciela Sacco llena Cartagena de ojos' in *La Opinión*, Cartagena, 7 July.

Ortiz, Diego; 'Miradas del arte argentino' in *El Faro*, Cartagena, 7 July.

**2003**

Russel Taylor, John; 'Muddling up the message' in *The Times*, London, 16 April.

López Anaya, Jorge; 'Sombras del fin del mundo' in *Lápiz*, nº 186, Madrid.

Yehya, Naief; 'Review of Exhibition in World House Gallery' in *Art Nexus*, nº 48, Miami.

**2002**

Feitlowitz, Marguerite; 'Interview with Graciela Sacco' in *BOMB*, New York, March, pp. 22-28.

—; 'Graciela Sacco' in Review: *Latin American Literature and Arts*, New York.

**2005**

Herrera, Adriana; "Los ojos insomnes de Graciela Sacco" en *El Nuevo Herald*, Miami, 6 de marzo.

Hernando, Javier; "Argentina y la desolación anímica" en *El cultural*, Madrid, 12-18 de mayo.

Giunta, Andrea; "Migraciones, cuerpos y memoria" en *TodaVía*, núm. 11, Buenos Aires, agosto.

**2004**

López Anaya, Jorge; "Luces y Sombras" en *La Nación*, Buenos Aires, 13 de junio.

Feinsilver, Laura; "Sacco: compromiso sin oportunismos" en *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 24 de junio.

Arco, Antonio; "Graciela Sacco llena el casco antiguo de Cartagena de ojos" en *La verdad*, Murcia, 7 de julio.

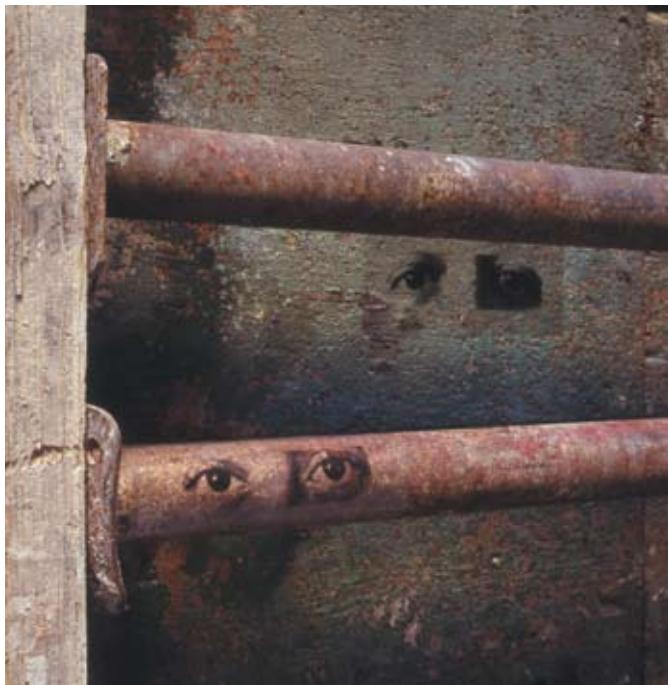
Galindo, María Jesús; "Graciela Sacco llena Cartagena de ojos" en *La Opinión*, Cartagena, 7 de julio.

Ortiz, Diego; "Miradas del arte argentino" in *El Faro*, Cartagena, 7 de julio.

**2003**

Russel Taylor, John; "Muddling up the message" in *The Times*, Londres, 16 de abril.

López Anaya, Jorge; "Sombras del fin del mundo" en *Lápiz*, núm. 186, Madrid.



**Entre Nosotros, 2001**

Interferencia urbana realizada durante la 49<sup>a</sup> Bienal Internacional de Venecia como representante argentina  
10.000 impresiones sobre PVC transparente adheridas a los muros de la ciudad

**Among us, 2001**

Urban interference done during the 49<sup>th</sup> International Venice Biennial, as Argentine representative  
10.000 prints on transparent PVC stuck to the city walls

Páginas 204, 205  
**Entre Nosotros, 2001**  
Fotografía sobre papel  
100 x 100 cm  
Paredes de Venecia durante la 49<sup>a</sup> Bienal Internacional de Venecia

Pages 204, 205  
**Among us, 2001**  
Photography on paper  
‘39 x ‘39  
Venice’s walls during the 49<sup>th</sup> International Venice Biennial







Entre Nosotros, 2001  
Interferencia urbana  
realizada durante los sucesos  
y movilización política en  
diciembre de 2001  
Impresiones sobre PVC  
transparente autoadhesivas  
Plaza de Mayo, Buenos Aires.  
Argentina

Among us, 2001  
Urban interference done  
during the political and social  
mobilization in December 2001  
Prints on self-adhesive  
transparent PVC  
May Square, Buenos Aires.  
Argentina

Lafuente, Pablo; 'Graciela Sacco: Pablo Lafuente meets a politically charged artist intent on urban interference' in *Art Review*, vol. LIII, London, March, pp. 56-57.

Harter, Samantha; 'Hispanic Heritage events highlight Argentina' in *EastSider*, Fort Lauderdale, 12 September.

#### 2001

Camnitzer, Luis; 'The 49th Venice Biennale: Prisoners of Time' in *Art Nexus*, nº 42, Miami, November 2001-January 2002, pp. 53-54.

Castle, Ted; 'Graciela Sacco at World House Gallery' in *Art in America*, New York, February.

Laudanno, Claudia; 'Graciela Sacco: Transposing the Borders' in *Art Nexus*, nº 39, Miami, February-April, pp. 40-45.

Pini, Ivonne; *Art Nexus*, nº 39, February-April, p.7.

Weiss, Rachel; 'Planet Buena vista: The Orbit of the 7<sup>th</sup> Havana Biennial' in *Art Nexus*, núm. 39, Miami, February-April.

Gainza, María; 'Graciela Sacco at Diana Lowenstein Fine Arts' in *ARTnews*, New York, March.

Nieves, Marysol; 'Gallery Notes' in *Recent Acquisitions*, cat. exh., Bronx, The Bronx Museum of the Arts, from 12 April to 9 September.

Yehya, Naief; "Review of Exhibition in World House Gallery" en *Art Nexus*, núm. 48, Miami.

#### 2002

Feitlowitz, Marguerite; "Interview with Graciela Sacco" en *BOMB*, New York, marzo, pp. 22-28.

\_\_\_\_; "Graciela Sacco" en Review: *Latin American Literature and Arts*, New York.

Lafuente, Pablo; "Graciela Sacco: Pablo Lafuente meets a politically charged artist intent on urban interference" en *Art Review*, vol. LIII, Londres, marzo, pp. 56-57.

Harter, Samantha; "Hispanic Heritage events highlight Argentina" en *EastSider*, Fort Lauderdale, 12 de septiembre.

#### 2001

Camnitzer, Luis; "The 49<sup>th</sup> Venice Biennale: Prisoners of Time" en *Art Nexus*, núm. 42, Miami, noviembre de 2001-enero de 2002, pp. 53-54.

Castle, Ted; "Graciela Sacco at World House Gallery" en *Art in America*, Nueva York, febrero.

Laudanno, Claudia; "Graciela Sacco: Transposing the Borders" en *Art Nexus*, núm. 39, Miami, febrero-abril, pp. 40-45.

Pini, Ivonne; *Art Nexus*, núm. 39, febrero-abril, p.7.

Koh, Germaine; 'Review: Havana Biennial' in *Frieze*, issue 58, London, April, pp. 106-107.

Laudanno, Claudia; 'La problemática de la mirada en la obra de Graciela Sacco' in *Rosario/12*, Rosario, 8 May, p. 6.

\_\_\_\_\_; 'Graciela Sacco. Entre nosotros (Bienal de Venecia 2001)' in *Rosario/12*, Rosario, 8 May.

Vetrocq, Marcia E.; 'Venice Biennale Goes Public' in *Art in America*, New York, May, p. 41.

Tucker, Anne; 'Interview with Graciela Sacco' in [www.netropolitan.org/venice/argenvid.html](http://www.netropolitan.org/venice/argenvid.html), 6 June.

Garzonio, Melisa; 'L'Arte della Provocazione' in *Soprattutto*, year 5, nº 23, Venice, from 8 to 14 June, p. 19.

Farina, Fernando; 'La 49ª edición de la Bienal de Venecia se ofrece como una platea de la humanidad' in *La Capital*, Rosario, 11 June.

\_\_\_\_\_, 'Una rosarina entre lo mejor del mundo' in *La Capital*, Rosario, 11 June, p. 19.

*Time Out*, vol. 2, nº 7, 'Venezia: Biennale in Laguna', Milan, June, p. 18.

Arestizábal, Irma; 'Things are because we see them...' in *La Biennale de Venezia*, 49

Weiss, Rachel; "Planet Buena vista: The Orbit of the 7<sup>th</sup> Havana Biennial" en *Art Nexus*, núm. 39, Miami, febrero-abril.

Gainza, María; "Graciela Sacco at Diana Lowenstein Fine Arts" en *ARTnews*, New York, marzo.

Nieves, Marysol; "Gallery Notes" en *Recent Acquisitions*, cat. exp., Bronx, The Bronx Museum of the Arts, del 12 de abril al 9 de septiembre.

Koh, Germaine; "Review: Havana Biennial" en *Frieze*, issue 58, Londres, abril, pp. 106-107.

Laudanno, Claudia; "La problemática de la mirada en la obra de Graciela Sacco" en *Rosario/12*, Rosario, 8 de mayo, p. 6.

\_\_\_\_\_; "Graciela Sacco. Entre nosotros (Bienal de Venecia 2001)" en *Rosario/12*, Rosario, 8 de mayo.

Vetrocq, Marcia E.; "Venice Biennale Goes Public" en *Art in America*, New York, mayo, p. 41.

Tucker, Anne; 'Interview with Graciela Sacco' en [www.netropolitan.org/venice/argenvid.html](http://www.netropolitan.org/venice/argenvid.html) 6 de junio.

Garzonio, Melisa; 'L'Arte della Provocazione' en *Soprattutto*, año 5, núm. 23, Venecia, del 8 al 14 de junio, p. 19.



Entre Nosotros, 2001  
Interferencia urbana  
realizada durante los sucesos  
y movilización política en  
diciembre de 2001  
Impresiones sobre PVC  
transparente autoadhesivas  
Plaza de Mayo, Buenos Aires.  
Argentina

Among us, 2001  
Urban interference done  
during the political and social  
mobilization in December 2001  
Prints on self-adhesive  
transparent PVC  
May Square, Buenos Aires.  
Argentina



De la serie, *Ensayo sobre la espera: Vistos*, 2003  
Video-interferencia urbana  
Dimensiones Variables  
Maison de l'Amérique Latin,  
París, Francia

From the series, *Essay on waiting: Seeing*, 2003  
Urban video interference  
Variable dimensions  
Maison de l'Amérique Latin,  
Paris, France

*Esposizione d' Arte, Leandro Erlich / Graciela Sacco*, cat. exh., Venice, Marsilio Editori, June.

Klein, Michael; 'Graciela Sacco: Visions' in *La Biennale de Venezia, 49 Esposizione d' Arte, Leandro Erlich / Graciela Sacco*, cat. exh., Venice, Marsilio Editori, June.

*K-Code; 'K Galleries, Biennale de Venezia'*, Milán, June-July.

*La Capital*; 'Las ciudades como libros de piedra', Rosario, 6 July, p. 32.

\_\_\_\_\_; 'Graciela Sacco desplegó miles de ojos en la Bienal de Venecia', Rosario, 6 July, p. 34.

Groothuis, Marjan; 'Who is watching who' in *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 22 July.

Laudanno, Claudia; 'Con solo mirarte desde las paredes' in *Rosario/12*, Rosario, 22 July, p. 9.

\_\_\_\_\_; 'La platea de la humanidad' in *Rosario/12*, Rosario, 22 July, p. 9.

Sredni de Birbragher, Celia;  
'Interview: Michael Klein, Curator, Microsoft Art Collection in Art Nexus', nº 41, Miami, August-October, pp. 44-49.

2000  
Benítez Dueñas, Issa María; 'ARCO 2000' in *Art Nexus*, Miami, May-July, pp. 109-110.

Farina, Fernando; "La 49ª edición de la Bienal de Venecia se ofrece como una platea de la humanidad" en *La Capital*, Rosario, 11 de junio.

\_\_\_\_\_, "Una rosarina entre lo mejor del mundo" en *La Capital*, Rosario, 11 de junio, p. 19.

*Time Out*, vol. 2, núm. 7, "Venezia: Biennale in Laguna", Milán, junio, p. 18.

Arestizábal, Irma; "Things are because we see them..." en *La Biennale de Venezia, 49 Esposizione d' Arte, Leandro Erlich / Graciela Sacco*, cat. exp., Venecia, Marsilio Editori, junio.

Klein, Michael; "Graciela Sacco: Visions" en *La Biennale de Venezia, 49 Esposizione d' Arte, Leandro Erlich / Graciela Sacco*, cat. exp., Venecia, Marsilio Editori, junio.

*K-Code; "K Galleries, Biennale de Venezia"*, Milán, junio-julio.

*La Capital*; "Las ciudades como libros de piedra", Rosario, 6 de julio, p. 32.

\_\_\_\_\_; "Graciela Sacco desplegó miles de ojos en la Bienal de Venecia", Rosario, 6 de julio, p. 34.

Groothuis, Marjan; "Who is watching who" en *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 22 de julio.

Rexer, Lyle; 'Bringing Argentina Out of the Shadows' in *The New York Times*, New York, 9 July.

Silver, Joanne; 'Exhibit offers a portrait of freedom' in *The Boston Herald*, Boston, 15 September.

Temin, Christine; 'Argentine sheds light on dark subjects' in *The Boston Herald*, Boston, 4 October.

Lebenglik, Fabián; 'Total Interferencia' in *Página/12*, Buenos Aires, 12 October, pp. 12-13.

López Anaya, Jorge; 'Sombras perturbadoras' in *La Nación*, Buenos Aires, 10 December.

Giunta, Andrea; 'Imágenes en turbulencia. Migraciones, cuerpos, memoria' in *Graciela Sacco, cat. exh.*, Rosario, Municipal Museum of Fine Arts J. B. Castagnino, winner of the Eleonora Traficante Award for the best essay of the year, granted by the Argentinian Association and the Argentinian Section of the International Art Critics Association (AAC/AICA).

#### 1999

Kenny, Kay, Cover; 'Graciela Sacco at World House Gallery' in *New York*, January-February.

Nahas, Dominique; 'Graciela Sacco's 'A Place in the Sun' at World House Gallery' in *D'Art International*, vol. 2, nº 1, winter.

Laudanno, Claudia; "Con solo mirarte desde las paredes" en *Rosario/12*, Rosario, 22 de julio, p. 9.

\_\_\_\_\_; "La platea de la humanidad" en *Rosario/12*, Rosario, 22 de julio, p.9.

Sredni de Birbragher, Celia; "Interview: Michael Klein, Curator, Microsoft Art Collection" en *Art Nexus*, núm. 41, Miami, agosto-octubre, pp. 44-49.

#### 2000

Benítez Dueñas, Issa María; "ARCO 2000" en *Art Nexus*, Miami, mayo-julio, pp. 109-110.

Rexer, Lyle; "Bringing Argentina Out of the Shadows" en *The New York Times*, Nueva York, 9 de julio.

Silver, Joanne; "Exhibit offers a portrait of freedom" en *The Boston Herald*, Boston, 15 de septiembre.

Temin, Christine; "Argentine sheds light on dark subjects" en *The Boston Herald*, Boston, 4 de octubre.

Lebenglik, Fabián; "Total Interferencia" en *Página/12*, Buenos Aires, 12 de octubre, pp. 12-13.

López Anaya, Jorge; "Sombras perturbadoras" en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre.



De la serie, *Ensayo sobre la espera: Vistos*, 2003  
Video-interferencia urbana  
Dimensiones Variables  
Maison de l'Amérique Latin,  
París. Francia

From the series, *Essay on waiting: Seeing*, 2003  
Urban video interference  
Variable dimensions  
Maison de l'Amérique Latin,  
Paris. France



Trabajando en taller, 2003  
Delfina Studio, Londres, Reino Unido

Working in workshop, 2003  
Delfina Studio, London, UK

Página 211  
De la serie, *Ensayo sobre la espera: Vistos*, 2006  
Heliografía sobre papel  
180 x 90 cm cada fragmento

Page 211  
From the series, *Essay on waiting: Seeing*, 2006  
Heliography on paper  
70.8 x 35.4 each fragment

Escallón, Ana María; 'Art of the Americas' in *Mastering the Millennium, cat. exh.*, Washington, Art Museum of the Americas-OAS.

#### 1998

Kenny, Kay; 'Graciela Sacco, A place in the sun, World House Gallery' in *Fotophile*, New York, August, p. 7.

#### 1997

Baekgaard, Bjarne; 'En mundfuld kropskunst' in *Aarhus Stiftstidende*, Aarhus, 23 August.

\_\_\_\_\_; 'Al kunst er politisk' in *Aarhus Stiftstidende*, Aarhus, 30 August, pp. 16-17.

*Aarhus Stiftstidende*; 'Anrabende kunst', Aarhus, 31 August.

#### 1996

Arestizábal, Irma; 'Let the image remain' in *Graciela Sacco, cat. exh.*, 23<sup>th</sup> Sao Pablo International Art Biennial, San Pablo, San Pablo Biennial Foundation.

Giunta, Andrea; 'Urban Imaginaries' in *Graciela Sacco, cat. exh.*, 23<sup>th</sup> International Art Biennial of São Paulo, São Paulo, Biennial of São Paulo's Foundation.

*Diario de Notícias*; 'Graciela Sacco mostrará novo rumo da arte Argentina na Bienal', São Paulo, 17 May.

Giunta, Andrea; "Imágenes en turbulencia. Migraciones, cuerpos, memoria" en *Graciela Sacco, cat. exp.*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino, Premio Eleonora Traficante al mejor ensayo del año otorgado por la Asociación Argentina y la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AAC/AICA).

#### 1999

Kenny, Kay, Cover; "Graciela Sacco at World House Gallery" en *New York*, enero-febrero.

Nahas, Dominique; "Graciela Sacco's 'A Place in the Sun' at World House Gallery" en *D'Art International*, vol. 2, núm. 1, invierno.

Escallón, Ana María; "Art of the Americas" en *Mastering the Millennium, cat. exp.*, Washington, Museo de Arte de las Américas-OEA.

#### 1998

Kenny, Kay; "Graciela Sacco, A place in the sun, World House Gallery" en *Fotophile*, Nueva York, agosto, p. 7.

#### 1997

Baekgaard, Bjarne; "En mundfuld kropskunst" en *Aarhus Stiftstidende*, Aarhus, 23 de agosto.





De la serie, M<sup>2</sup>: Outside,  
1998/2008  
Instalación. Objetos para  
intervenir el espacio urbano  
Heliografía sobre cajas de  
cartón

From the series, M<sup>2</sup>: Outside,  
1998/2008  
Installation. Objects to mark  
the urban space  
Heliography on cardboard  
boxes

De Moraes, Angélica; 'Graciela Sacco mostrar novo rumo da arte Argentina na Bienal' in *Gazeta de Alagoas*, São Paulo, 26 May.

Komatsu, Alberto; 'A arte da Argentina nas ruas' in *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 10 November.

Giunta, Andrea; 'Territorios del cuerpo-Las heliografías de Graciela Sacco' in *Mora Revista del Área de la Mujer*, nº 2, Buenos Aires, Faculty of Philosophy and Letters, UBA.

#### 1994

Giunta, Andrea; 'Graciela Sacco: Intervenciones del cuerpo/ impresiones...' in *Escrituras Solares. La heliografía en el campo artístico*, Rosario, Author's Edition.

### Selection of Public Collections

Bronx Museum of the Arts, New York, U.S.

Museum of Art, Fort Lauderdale, U.S.

Museum of Fine Arts, Houston, U.S.

University Gallery, University of Delaware, Newark, U.S.  
The Microsoft Art Collection, Microsoft Corporation, Redmond, Washington, U.S.

\_\_\_\_; "Al kunst er politisk" en *Aarhus Stiftstidende*, Aarhus, 30 de agosto, pp. 16-17.

*Aarhus Stiftstidende*; "Anrabende kunst", Aarhus, 31 de agosto.

#### 1996

Arestizábal, Irma; "Let the image remain" en *Graciela Sacco, cat. exp.*, 23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.

Giunta, Andrea; "Urban Imageries" en *Graciela Sacco, cat. exp.*, 23<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.

*Diario de Notícias*; "Graciela Sacco mostrará novo rumo da arte Argentina na Bienal", São Paulo, 17 de mayo.

De Moraes, Angélica; "Graciela Sacco mostrar novo rumo da arte Argentina na Bienal" en *Gazeta de Alagoas*, São Paulo, 26 de mayo.

Komatsu, Alberto; "A arte da Argentina nas ruas" en *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 10 de noviembre.

Giunta, Andrea; "Territorios del cuerpo-Las heliografías de Graciela Sacco" en *Mora Revista del Área de la Mujer*, núm. 2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.





De la serie, M<sup>2</sup>: Outside,  
1998/2008  
Instalación. Objetos para  
intervenir el espacio urbano  
Heliografía sobre cajas de  
cartón

From the series, M<sup>2</sup>: Outside,  
1998/2008  
Installation. Objects to mark  
the urban space  
Heliography on cardboard  
boxes





The Progressive Corporation,  
Mayfield Village, Ohio, U.S.

Museum of Contemporary Art of  
Bahía Blanca, Argentina.

Buenos Aires Museum of Modern  
Art, Argentina.

Castagnino+macro Museum,  
Rosario, Argentina.

Municipal Museum of Argentinian  
Art Eduardo Sívori, Buenos Aires,  
Argentina.

El Círculo's Collection Association,  
Rosario, Argentina.

Jorge y Marion Helft Collection,  
Buenos Aires, Argentina.

Banco Patricios Foundation,  
Buenos Aires, Argentina.

Mario Pantaleo Foundation, Buenos  
Aires, Argentina.

Capitolio Policultural, Porto Alegre,  
Brazil.

Essex University, Colchester,  
England.

## Awards and scholarships

2003

*Artist of the Year Award*, granted  
by the Argentinian Association of  
Art Critics.

1994

Giunta, Andrea; "Graciela Sacco:  
Intervenciones del cuerpo/  
impresiones..." en *Escrituras  
Solemnes. La heliografía en el campo  
artístico*, Rosario, Edición del autor.

## Selección de colecciones públicas

Bronx Museum of the Arts, New  
York, EE. UU.

Museum of Art, Fort Lauderdale,  
EE. UU.

Museum of Fine Arts, Houston, EE.  
UU.

Galería universitaria, Universidad  
de Delaware, Newark, EE. UU.

The Microsoft Art Collection,  
Microsoft Corporation, Redmond,  
Washington, EE. UU.

The Progressive Corporation,  
Mayfield Village, Ohio, EE. UU.

Museo de Arte Contemporáneo de  
Bahía Blanca, Argentina.

Museo de Arte Moderno de Buenos  
Aires, Argentina.

Museo Castagnino+macro, Rosario,  
Argentina.

Museo Municipal de Arte Argentino  
Eduardo Sívori, Buenos Aires,  
Argentina.





Página 216  
De la serie, *Ensayo sobre la espera*, 2005  
Instalación. Heliografía sobre libros  
300 x 25 x 30 cm  
Colección privada

Page 216  
From the series, *Essay on waiting*, 2005  
Installation. Heliography on books  
'118 x '9.8 x '11.8  
Private collection

Página 217  
De la serie, *Ensayo sobre la espera*, 2004.  
Instalación. Heliografía sobre cortina  
80 x 180 cm  
Colección privada

Page 217  
From the series, *Essay on waiting*, 2004  
Installation. Heliography on blinds  
'31.4 x '70.8  
Private collection

Encajonado, 2008  
Caja de herramientas en desuso y sombra  
Dimensiones variables  
Exposición, 25 por el Che, Museo diario La Capital, Rosario, Argentina

Boxed in, 2008  
Tool box not in use and shadow  
Variable dimensions  
Exhibition, 25 for Che, La Capital Museum, Rosario, Argentina

- 2002**  
*Konex to Merit*, Konex Foundation, Buenos Aires, Argentina.
- Arlequín's Award for Young Generation**, National Museum of Fine Arts, Buenos Aires, Argentina.
- 2001**  
*Artist of the Year Award*, granted by the Argentinian Association of Art Critics, Buenos Aires, Argentina.
- 1993**  
*Grant for artistic creation*, Antorchas Foundation, Buenos Aires, Argentina.
- Scholarship for artistic creation**, National Arts Fund, Buenos Aires, Argentina.
- Scholarship for artistic creation**, Cultural Under-secretary of Santa Fe, Argentina.
- 1989**  
*Scholarship* granted by CONICET to do research on *Los no-objetualismos en la Argentina 1970-1990*, granted by UNESCO.
- 2003**  
*Premio Artista del Año*, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte.
- 2002**  
*Konex al Mérito*, Fundación Konex, Buenos Aires, Argentina.
- Premio Arlequín a la Joven Generación**, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- 2001**  
*Premio Artista del Año*, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, Argentina.

Colección Asociación El Círculo, Rosario, Argentina.

Colección Jorge y Marion Helft, Buenos Aires, Argentina.

Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, Argentina.

Fundación Mario Pantaleo, Buenos Aires, Argentina.

Capitolio Policultural, Porto Alegre, Brasil.

Universidad de Essex, Colchester, Inglaterra.

## Premios y becas

**1993**

*Subsidio a la creación artística,*  
Fundación Antorchas, Buenos  
Aires, Argentina.

*Beca a la creación artística,* Fondo  
Nacional de las Artes, Buenos  
Aires, Argentina.

*Beca a la creación artística,*  
Subsecretaría de Cultura de Santa  
Fe, Argentina.

**1989**

Beca otorgada por el CONICET  
para la realización de la  
investigación *Los no-objetualismos*  
en la Argentina 1970-1990, subsidio  
de la UNESCO.



**Esperando a los bárbaros, 1996**  
Instalación. Heliografía sobre papel y  
maderas  
Detalle  
Dimensiones variables  
23<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo,  
Brasil

**Waiting for the barbarians, 1996**  
Installation. Heliography on paper and  
wood  
Detail  
Variable dimensions  
23<sup>rd</sup> São Paulo International Biennial,  
Brazil

Nicosia \$ 2,256  
Panama City \$ 1,740  
Paphos \$ 2,792

Beirut \$ 2,229  
Belize \$ 2,220

Contributors

Colaboradores

Hanoi \$ 1,749

### **Irma Arrestizabal**

Irma Arrestizabal, art historian, born in Argentina, lived and passed away in Rome before the end of the editing process of this book. She worked in that city as an Independent Curator and Director of *IILA (Instituto Italo-Latinoamericano)*. Her exhibitions include, among others, *Frida, Amelia y Tarsila* at Caixa; *Analogías*, Fundación Santillana, Spain; *Precisión*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro; *Leandro Erlich* at the Museum of Contemppory Art in Rome and installations by *Luis González Palma, Maider López* and *Graciela Sacco* at the Fundación Volume, Rome. She curated the Argentine Representation of the first MERCOSUR's Biennale, Porto Alegre; the Cuenca's Biennale, Ecuador and the Fondaco dei Tedeschi in the Venice Biennale in 2001. She was the curator of the Latin American Pavilion in the Venice Art Biennales in 2003, 2005, 2007 and 2009.

### **Irma Arrestizabal**

Historiadora del Arte Irma Arrestizabal, nacida en Argentina, vivió y falleció en Roma antes de terminar la edición del presente libro. Trabajó en dicha ciudad como *Independent Curator* y directora de *IILA (Instituto Italo-Latinoamericano)*. Sus exposiciones incluyen, entre otras, *Frida, Amelia y Tarsila* en la Caixa; *Analogías*, Fundación Santillana, España; *Precisión*, Centro Cultural Banco do Brasil,

Río de Janeiro; *Leandro Erlich* en el Museo de Arte Contemporáneo de Roma e instalaciones de *Luis González Palma, Maider López y Graciela Sacco* en la Fundación Volume, Roma. Ha curado la Representación argentina en la primera Bienal del MERCOSUR, Porto Alegre; en la Bienal de Cuenca, Ecuador y en el Fondaco dei Tedeschi en la Bienal de Venecia del 2001. Curador del Pabellón Latinoamericano en las Bienales de arte de Venecia de 2003, 2005, 2007 y 2009.

### **Vikki Bell**

Vikki Bell is Professor of Sociology at Goldsmiths College, University of London. She is the author of three books, including *Culture & Performance* (Berg, 2007), and of numerous articles in leading journals of cultural theory such as *Theory, Culture & Society, Economy & Society* and *Social and Legal Studies*. Her interest in contemporary art and politics in societies emerging from periods of violence has recently taken her to Argentina, where she has been researching and writing with Mario Di Paolantonio of York University, Toronto.

### **Vikki Bell**

Vikki Bell es profesora de Sociología en Goldsmith College, University of London. Es autora de tres libros, incluyendo *Culture & Performance* (Berg, 2007), y de numerosos artículos en publicaciones destacadas de teoría

cultural, como por ejemplo *Theory, Culture & Society, Economy & Society* y *Social and Legal Studies*. Su interés por el arte contemporáneo y la política en sociedades que están emergiendo de períodos de violencia la ha llevado recientemente a la Argentina, donde ha estado investigando y escribiendo con Mario Di Paolantonio de York University, Toronto.

### **Luis Camnitzer**

Luis Camnitzer, Uruguayan artist settled in New York, is emeritus professor at the State University of New York at Old Westbury and Pedagogical Curator of Fundación Iberé Camargo in Porto Alegre. He represented Uruguay at the Venice Biennale in 1988, participated in Documenta XI and his works are located in various international museums (Tate Gallery, London; Museum of Modern Art of New York and MALBA in Buenos Aires, among others). He is the author of *New Art of Cuba* (University of Texas Press, 1994, 2004) and *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano* (HUM, Montevideo and CENDEAC, Murcia, 2007-2008).

### **Luis Camnitzer**

Luis Camnitzer, artista uruguayo radicado en Nueva York, es profesor emérito de la State University of New York at Old Westbury y Curador Pedagógico de la Fundación Iberé Camargo de Porto Alegre. Representó al

Uruguay en la Bienal de Venecia de 1988, participó en Documenta XI y sus obras están en varios museos internacionales (Tate Gallery, Londres; Museo de Arte Moderno de Nueva York, y MALBA en Buenos Aires entre otros). Es autor de *New Art of Cuba* (University of Texas Press, 1994, 2004) y *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano* (HUM, Montevideo y CENDEAC, Murcia, 2007-2008).

### **Fernando Castro R.**

Fernando Castro R. is a critic, curator and artist. His most recent curatorial project is *The States of Pedro Meyer* (2008). In 1997 his own photographic work took a political turn under the title *Reasons of State*. His exhibit *The Ideology of Color* (2004) is an on-line exhibition available on the Lehigh University website. His works are in the permanent collections of the Museum of Fine Arts, Houston; The Dancing Bear Collection (New York); Lehigh University (Pennsylvania); Museo de Arte de Lima; the Harry Ransom Collection, etc. He is a contributing editor of *Aperture* magazine, a member of the art board of FotoFest and of the advisory board of the Houston Center for Photography.

### **Fernando Castro R.**

Fernando Castro R. es crítico, curador y artista. Su trabajo curatorial más reciente es *The States of Pedro Meyer* (2008). En 1997 su propio trabajo fotográfico

tomó un giro político bajo el título *Reasons of State*. Su exposición *The Ideology of Color* (2004) es una muestra online en la página web de la Lehigh University. Sus trabajos están en colecciones permanentes del Museo de Bellas Artes, Houston; en la Dancing Bear Collection (Nueva York); Lehigh University (Pensilvania); Museo de Arte de Lima; en la Harry Ransom Collection, etc. Es editor contribuyente de la revista *Aperture*, miembro de la comisión artística de FotoFest y de la junta asesora del Centro para la Fotografía de Houston.

### Roberto Echen

Roberto Echen is a visual artist. He has been exhibiting his work since 1981 in different fields. Since the year 2000 he has worked mainly with net-art and video-art, without leaving aside work in other areas such as painting or drawing. He is full-time lecturer and researcher at the Universidad Nacional de Rosario since 1987 and Artistic Director (former General Curator) of the Museo Castagnino+Macro in Rosario, Argentina, since the year 2000. As artist he has received several distinctions and his work had been exhibited at the national level and in different international festivals. He produces theoretical works and performs some independent curatorship in different places throughout Argentina. He lives and works in Rosario, Argentina.

### Roberto Echen

Roberto Echen es artista visual. Expone desde 1981, en diversas disciplinas. Desde 2000 se dedica sobre todo al net-art y al video-arte, sin por eso dejar de lado otras modalidades como la pintura y el dibujo. Es profesor titular e investigador de la Universidad Nacional de Rosario desde 1987 y Director Artístico (antes Curador General) del Museo Castagnino+macro de Rosario, Argentina desde 2000. Como artista ha obtenido algunas distinciones y su obra ha sido expuesta a nivel nacional y en festivales internacionales. Produce teóricamente y realiza algunas curadurías independientes en diversos lugares de la Argentina. Vive y trabaja en Rosario, Argentina.

### Fernando Farina

Fernando Farina currently works as the Cultural and Educational Secretary in the municipality of Rosario, Argentina. He is a member of the National Arts Fund board of directors; he has been a full-time lecturer of the Sociology of Art, a course within the Art Theory and Criticism degree, at the National University of Rosario's School of Fine Arts since 1992; he has served as the director of La Capital Foundation's cultural area since 2006 and is a member of the Argentine Association of Art Critics and the International Association of Art Critics.

### Fernando Farina

Actualmente se desempeña como Secretario de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, Argentina. Forma parte del directorio del Fondo Nacional Artes; es profesor titular de Sociología del Arte de la especialidad Teoría y Crítica de Arte de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario desde 1992; director del área cultural de la Fundación La Capital desde el 2006 y miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

### Elaine Heumann Gurian

For over thirty-five years, Elaine Heumann Gurian has served as senior museum consultant or deputy director to many national and governmental museums that are beginning, building or reinventing themselves. An anthologized volume of her writings, *Civilizing the Museum* published by Routledge, encourages museum personnel to find ways to make museums more meaningful and accessible to as many citizens as possible. She teaches museum studies in many countries and in 2007 won a Fulbright Fellowship to work in Argentina. She is married, the parent of five adults and grandparent to seven.

### Elaine Heumann Gurian

Durante más de treinta y cinco años, Elaine Heumann Gurian ha

estado oficiando de consultora adjunta de museos o de directora suplente en museos nacionales y gubernamentales que están comenzando, construyéndose o reinventándose a sí mismos. Un volumen antológico de sus escritos, *Civilizing the Museum* publicado por Routledge, impulsa al personal del museo a buscar formas para hacer los museos más significativos y accesibles para la mayor cantidad de ciudadanos posible. Enseña estudios sobre museos en muchos países y en el 2007 ganó la beca Fulbright para trabajar en Argentina. Esta casada, es madre de cinco adultos y abuela de siete nietos.

### Juan José Ibáñez Martí

Juan José Ibáñez Martí has a PhD in Biology from the Universidad Complutense of Madrid and is a full-time Scientist on Spain's Superior Board of Scientific Research. His research is concerned with the application of the complexity science and the analysis of spacial patterns to the earth sciences, with a particular emphasis on soil resources. He is a devoted contributor of the Centre of Joint Research of the European Union, of the European Agency of Environment and of the FAO.

### Juan José Ibáñez Martí

Juan José Ibáñez Martí es Doctor en CC. Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid y Científico Titular del Consejo Superior de

Investigaciones Científicas de España. Sus investigaciones conciernen a la aplicación de las ciencias de la complejidad y análisis de patrones espaciales a las ciencias de la tierra, con especial énfasis en el recurso suelo. Colaborador asiduo del Centro de Investigaciones Conjuntas de la Unión Europea, de la Agencia Europea de Medio Ambiente y la FAO.

### Sebastián López

Sebastián López is an Art Historian and Curator. He is currently a guest lecturer at the University of Amsterdam's Art History Institute. He served previously as the Director of *Iniva - Institute of Internacional Visual Arts* -, London; founding Director of *Casa Daros*, Rio de Janeiro; and Artistic Director of the Gate Foundation, Amsterdam. He has published extensively on contemporary art. He has curated - among other exhibits - the *5th Shanghai Biennial* in 2004; *La Horas. Artes Visuales de Latinoamérica Contemporánea* (IMMA, Dublin and MCA, Sydney) and *Mirror Image/Oscar Muñoz* (Rivington Place, London), which was chosen as one of the 10 best exhibitions in the UK in 2008.

### Sebastián López

Sebastián López es historiador del arte y curador. Actualmente es Profesor Invitado en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Ámsterdam. Previamente fue

Director de *Iniva - Institute of Internacional Visual Arts*-, Londres; Director Fundador de *Casa Daros*, Río de Janeiro; y Director Artístico de la Gate Foundation, Ámsterdam. Ha publicado extensamente sobre arte contemporáneo. Ha curado, entre otras, la *5<sup>a</sup> Bienal de Shangai* en 2004; *La Horas. Artes Visuales de Latinoamérica Contemporánea* (IMMA, Dublín y MCA, Sydney) y *Mirror Image/Oscar Muñoz* (Rivington Place, Londres), que fue elegida una de las 10 mejores exposiciones en 2008 en el Reino Unido.

### Justo Pastor Mellado

Justo Pastor Mellado is an art critic and independent curator. He lives in and is a resident of Santiago de Chile. He takes part in workshops and seminars on the construction of local scenes in different cities throughout Argentina, such as Rosario, Tucumán, Salta, Córdoba, Santa Fe, Gral. Roca and Buenos Aires.

### Justo Pastor Mellado

Justo Pastor Mellado es crítico de arte, curador independiente. Vive y reside en Santiago de Chile. Interviene en diversas ciudades de la Argentina, tales como Rosario, Tucumán, Salta, Córdoba, Santa Fe, Gral. Roca y Buenos Aires, a través de clínicas de obra y seminarios sobre construcción de escenas locales.

### Lyle Rexer

Lyle Rexer is a critic, writer and curator. He has written many books and articles on art, photography and architecture, including most recently *The Edge of Vision: the Rise of Abstraction in Photography*. He contributes texts to many publications, such as *Art in America*; *Art on paper*; *Aperture* and *DAMn*, among others. He lives in Zaragoza (aka Brooklyn, NY).

### Lyle Rexer

Lyle Rexer es critico, escritor y curador. Ha escrito muchos libros y artículos sobre arte, fotografía, y arquitectura, incluyendo su obra más reciente *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*. Contribuye textos a muchas publicaciones, entre otras *Art in America*; *Art on Paper*; *Aperture* y *DAMn*. Vive en Zaragoza (aka Brooklyn, NY).

De la serie, Ciudades del miedo: Outside, 1999  
Interferencia urbana, offset sobre papel  
200 x 200 cm  
9<sup>th</sup> Biennial de arte de Vigo, España

From the series, Cities of fear: Outside, 1999  
Urban interference, offset on paper  
78.7 x 78.7  
9<sup>th</sup> Vigo Art Biennial, Spain



AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendente de la ciudad de Rosario  
Miguel Lifschitz

Secretario de Cultura y Educación  
Fernando Farina

Subsecretaria de Cultura y Educación  
Florencia Balestra

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Director Artístico  
Roberto Echen

Director Administrativo  
Jorge Fernández

Coordinación general  
Fernanda Calvi

FUNDACIÓN MUSEO CASTAGNINO

Presidente  
Silvina Ortiz de Couzier

Vice-Presidente 1º  
Carlos María Zampettini

Vice-Presidente 2º  
Guido Martínez Carbonell

Secretario  
Mario Castagnino

Tesorero  
Alejandro Weskamp

Pro-Tesorero  
Juan José Staffieri

Vocales  
Susana Dezorzi  
Itatí Cuevas de Castagnino  
Horacio Langanoni  
José Gabriel Castagnino  
Marilen Dungel de Kellerhoff  
Lidia Sartoris de Angeli  
Juan Carlos Bachiochi  
Carlos Siegrist  
Marcelo Martin  
Eugenia Usellini

Consejeros Honorarios

1º Consejera Honoraria: Prof. Rosa María Ravera

Sr. Alberto Gollán

Sra. Julia Tejerina de Argonz

**EDITORIAL BOARD****Photography**

Marcos Garavelli  
Norberto Puzzolo  
Artist's archive

**Translation**

Clara Garavelli

**English Proofreader**

Katie Whittemore

**Spanish Proofreader**

Yanina Bosus

**Coordination and Design**

Georgina Ricci

**Special thanks to:**

Juliana Mieth  
Mathilde Simian  
Cecilia Garavelli  
Esteban Álvarez  
Graciela de Oliveira  
David Briscall  
Tam Muro  
Florencia Lucchesi  
Carolina Márquez  
Cecilia Mandrile  
Andrew Atkinson  
Ignacio Roselló

**EQUIPO EDITORIAL****Fotografías**

Marcos Garavelli  
Norberto Puzzolo  
Archivo de la artista

**Traducción**

Clara Garavelli

**Correctora estilística del inglés**

Katie Whittemore

**Correctora estilística del español**

Yanina Bosus

**Coordinación y diseño**

Georgina Ricci

**Se agradece la  
colaboración especial de:**

Juliana Mieth  
Mathilde Simian  
Cecilia Garavelli  
Esteban Álvarez  
Graciela de Oliveira  
David Briscall  
Tam Muro  
Florencia Lucchesi  
Carolina Márquez  
Cecilia Mandrile  
Andrew Atkinson  
Ignacio Roselló

*Tres frenos* de 1914

En realidad, el largo de las cuerdas es un metro, pero cuando Duchamp las deja caer estas pierden su valor y se pasan del lado de la metáfora. La pieza deconstruye otro de los pilares del mundo occidental, en este caso la medida universal del Metro.

*Three Standard Stoppages* from 1914

In fact, the strings are a metre long, but when Duchamp lets them drop they lose their value and cross over to metaphor. The piece deconstructs another pillar of the Western world, in this case, the universal unit of measurement: the Metre.



MUNICIPALIDAD DE ROSARIO



PanAmerican ArtProjects



Haim Chanin Fine Arts

#### Otro títulos

Eduardo Serrón

Papeles Reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del Museo Castagnino +macro

Julio Rayón

Emilio Ghilioni

Rodolfo Elizalde. 45 años de pintura.

Pablo Suárez

Liliana Maresca

Colección Histórica de Museo Castagnino

Augusto Schiavoni

Arte Argentino Contemporáneo

Norberto Puzzolo. Antológica

La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario

Un patrimonio protegido

Adolfo Nigro en el umbral de la imagen

Daniel García. Remordimientos

Mauro Machado

Julio Vanzo

Nicola Costantino

Claudia Del Río. Cien imágenes huérfanas

Román Vitali

Graciela Sacco. Outside

# M<sup>2</sup>

"[...] Este libro es un estadio de una serie de obras, cuya serie está aún en desarrollo, que Graciela Sacco comenzó en el 2006 y que tiene hasta ahora más de 50 formas concretas en obras. En este formato de libro que se eligió para este estadio, el proyecto se transforma en espacio de pasaje, no linear sino recurrente y circular, en el que diferentes escritores fueron invitados a enunciar desde sus posiciones "el metro cuadrado". Al construirlo en palabras, los participantes de este proyecto tocan y se separan, rozan o entran al espacio discursivo propuesto por Sacco.

La propuesta de Sacco revela su complejidad abierta a múltiples miradas. Este libro se constituye, entonces, en superficies suspendidas y flotantes, en las que las ideas, imágenes y palabras se cruzan, en un espacio que es mayor que el metro cuadrado mismo. Este libro, crea una plataforma para el intercambio, con líneas de cruces y de fugas. Es en sí mismo un cuadrado móvil, aunque parezca una paradoja ya que el cuadrado había sido definido por su perenne estatismo. La movilidad es la del círculo, se piensa, y si este contraste es bueno de puntualizar es porque el proyecto de este libro surge como una necesidad de enfatizar una oposición a las dicotomías fáciles desde las cuales todo se construye en una sociedad como la nuestra [...]".

"[...] This book is one part of a series of works still in development that Graciela Sacco began in 2006 and that has now more than 50 concrete forms in the works. In the book format that was chosen for this phase, the project is transformed into a space of passage, not linear but recurrent and circular, where different writers were invited to enunciate, from their positions, the 'square metre'. By constructing it in words, the participants in this project touch and get separated from, rub against or enter into the discursive space proposed by Sacco.

Sacco's proposal reveals its open complexity to multiple gazes. This book is composed, then, of suspended and floating surfaces, where the ideas, images and words are intertwined, in a space that is bigger than the square metre itself. This book creates a platform for exchange, with crossing and vanishing lines, it is, in itself, a mobile square, even though it seems a paradox since the square was defined by its perennial statism. It is thought that mobility belongs to the circle, and if it's important to point out this contrast, it's because this book's project arises as the need to stress an opposition to easy dichotomies, from which everything is constructed in a society like ours [...]."

Sebastián López



ISBN 978-987-23363-6-3



9 789872 336363