

El orden natural de las cosas*

11 Marzo – 8 Mayo, 2016

Museo Jumex
Miguel de Cervantes Saavedra 303
Colonia Granada
11529 Ciudad de México

Curaduría:
Julieta González, José Esparza Chong Cuy

Asistente curatorial:
Ixel Rión

Arquitectura:
Pedro&Juana

Gráficos:
Dexter Sinister

En el gran desplazamiento de la *episteme* occidental: se descubrió una historicidad propia de la naturaleza; se llegó a definir aun, para cada gran tipo de ser viviente, formas de adaptación al medio que permitirían definir en consecuencia su perfil evolutivo; además se pudo demostrar que actividades tan singularmente humanas como el trabajo o el lenguaje detentaban, en sí mismas, una historicidad que no podía encontrar su lugar en el gran relato común de las cosas y de los hombres: la producción tiene modos de desarrollo, el capital modos de acumulación, el precio leyes de oscilación y cambios que no pueden ni rebajarse a las leyes naturales ni reducirse a la marcha general de la humanidad.

Estas relaciones de producción en su conjunto constituyen la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se erige la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, político y espiritual en general.

Para la filosofía de la praxis las superestructuras son una realidad objetiva y operativa (o se vuelven tal, cuando no son productos puros de la mente individual). La filosofía de la praxis como tal es una superestructura, es el terreno en el que determinados grupos sociales se vuelven conscientes de su propio ser social, su propia

fortaleza, sus propias tareas, su propio devenir. La filosofía de la praxis es historia ya hecha o en el proceso de devenir. Si los hombres se vuelven conscientes de su posición social y de sus tareas en el terreno de las superestructuras, esto significa que entre estructura y superestructura existe una conexión necesaria y vital.

Las clasificaciones naturales fueron ordenadas de acuerdo a los análisis de la anatomía comparada; se fundó una economía política cuyos temas principales eran el trabajo y la producción. Esta era la gran matriz de conocimiento empírico: aquél de los órdenes no-cuantitativos. El límite del conocimiento sería la transparencia perfecta de representaciones a los signos por los que son ordenados.

No se trata de vincular las consecuencias, sino de relacionar y aislar, de analizar, de ajustar y de empalmar contenidos concretos; nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en apariencia) que la instauración de un orden de las cosas; nada exige una mirada más alerta, un lenguaje más fiel y mejor modulado; nada exige con mayor insistencia que no nos dejemos llevar por la proliferación de cualidades y de formas.

No hay obra de arte sin un sistema, era el dicho de Le Corbusier.

El ideal palladiano era una claridad total de planta y la organización más lúcida de elementos convencionales basada en

la simetría como la forma más memorable de orden; y las matemáticas como el respaldo supremo en el mundo de las formas. Pues aquí se establece el conflicto entre lo absoluto y lo contingente, lo abstracto y lo natural; y la distancia entre el mundo ideal y las exigencias humanas de realización ... Matemático, abstracto, de cuatro cuadrados, sin aparente función y totalmente memorable, sus derivados han gozado de una distribución universal.

Parecería necesario crear orden de la confusión desesperada de nuestro tiempo. Sin embargo, orden no debe significar disciplina. ¿No deberíamos buscar significados en las complejidades y contradicciones de nuestro tiempo y reconocer las limitaciones de los sistemas? Me parece que éstas son las dos justificaciones para romper el orden: el reconocimiento de la variedad y la confusión dentro y fuera, en realidad en todos los niveles de la experiencia; y la limitación ulterior de todos los órdenes compuestos por el hombre.

Hoy la historia del arte trata sobre los productos menos útiles y más expresivos de la industria humana. La arqueología y la etnología tratan sobre la cultura material en general. Supongamos que la idea de arte se puede expandir para abarcar todo el rango de objetos hechos por el hombre, incluyendo toda herramienta y escritura además de lo inútil, lo bello, y las cosas poéticas del mundo. Bajo esta visión el universo de las cosas hechas por el hombre coincide con el de la historia del

arte. Se vuelve entonces urgente concebir maneras mejores de considerar todo lo que los hombres han hecho. He aquí, la "Familia del Arte" que hemos reunido; global, diversa, ricamente inventiva, y milagrosamente unificada, donde lo moderno y lo primitivo convergen a través de siglos y continentes.

De ahora al fin de la conciencia, estamos condenados a defender el arte.

...

Los cambios en la base económica llevan tarde o temprano a la transformación de toda la inmensa superestructura ... Ya no tenemos un mundo de naciones e ideologías ... el mundo es un colegio de corporaciones inexorablemente determinado por los inmutables estatutos de negocios. El mundo es un negocio. Lo ha sido desde que el hombre salió arrastrándose del barro, y nuestros hijos vivirán para ver ese mundo perfecto en el que no habrá guerra ni hambre, ni opresión ni brutalidad —un vasto y ecuménico conglomerado para el cual todos los hombres trabajarán para servir a un beneficio común en el que todos los hombres poseerán una cantidad de acciones, en el que se les cubrirán todas las necesidades, se le tranquilizarán todas las ansiedades y donde el aburrimiento se convertirá en entretenimiento.

Entre los mayores constructores e inversores de bienes raíces del mundo hay dos especies de organizaciones

que supuestamente poseen objetivos muy diferentes: franquicias o cadenas comerciales, y organizaciones espirituales. Lo comercial y lo espiritual son provocativos en comparación, porque ambos toman del repertorio del otro. La ideología, ya sea sobre el nirvana o el café, busca expandirse hacia territorios poco comercializados o espiritualizados. Tanto las organizaciones comerciales como los gurús espirituales se expanden, se afilian y se optimizan. Más aun, ambos utilizan la arquitectura como parte de su capital simbólico necesario para colonizar el tiempo, estilos de vida, creencias, o estrategias de mercadeo. Para incrementar su influencia, éstos deben renovarse constantemente con nuevas afiliaciones y directivas espaciales psicológicas.

La imagen como organismo se forma mediante un proceso organizativo en el que las partes individuales han sido determinadas por las dinámicas de un “sistema” extensivo e integrado. Para la era presente, que prefiere el signo a la cosa significada, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia a la esencia... sólo la *ilusión* es sagrada, la *verdad* profana. Hoy experimentamos el caos. El desperdicio de recursos humanos y materiales y la canalización de casi todos los esfuerzos creativos en callejones ciegos pone de manifiesto el hecho de que nuestra vida común ha perdido su coherencia. En el foco de este eclipse de una sana existencia humana está el individuo, desgarrado por los fragmentos de su mundo informe, incapaz de organizar

sus necesidades físicas y psicológicas. En el fondo de nuestras almas aterro-
rizadas, sabemos que la democracia es un gigante moribundo, un enfermo, enfermo, muriéndose, un concepto político retorciéndose en su último dolor.

La civilización comenzó en la cabaña pero pronto se retiró a expirar en el bosque...

Lo efímero quizá será un día la solución colectiva, pero por el momento es el monopolio de una fracción privilegiada para quien su posición económica y cultural le permite cuestionar el mito de la durabilidad.

En un mundo que *realmente* ha sido puesto de cabeza, la verdad es un momento de falsedad. Pero dentro del misterio yace la región de los fenómenos descubiertos humanamente cuya región está develando progresivamente una omni-integridad de orden, de principios generalizados interactivos e inter-adaptables. Los humanos buscan a tientas un entendimiento *absoluto*, sin pensar en el misterio a priori que inherentemente impide un entendimiento *absoluto*. Sin saber que su tanteo no significa deficiencia personal, e ignorando la revelación científica de un misterio fundamentalmente inherente, ellos tratan de “cubrir” su ignorancia afirmando que no existe misterio fundamental alguno.

Una vez que entiendes todo esto, el universo entero se vuelve ordenado y extenso.

Orden de la historia natural

Para que apareciera la historia natural no fue necesario que la naturaleza se espesara, se oscureciera y multiplicara sus mecanismos hasta adquirir el peso opaco de una historia que sólo es posible re-trazar y describir, sin poderla medir, calcular, ni explicar; lo que ha sido necesario—y es todo lo contrario—es que la Historia se convierta en Natural. >10

Así pues, ahora se introduce la historicidad en la naturaleza—o, mejor dicho, en el reino de los seres vivos—; pero es ahí mucho más que una forma probable de sucesión; constituye algo así como un modo de ser fundamental. Los positivistas se esfuerzan por insertar la cronología del hombre en el interior de la de las cosas, >11 de manera que la unidad del tiempo se restaure y que el origen del hombre no sea más que una fecha, >12 un pliegue, en la serie sucesiva de seres (colocando este origen y con él la aparición de la cultura, la aurora de las civilizaciones en el flujo de la evolución biológica). Esta fecha sólo sirve para simbolizar un punto de referencia y señalar, de lejos, el enigma manifiesto de un acontecimiento.† >13

Habrán un progreso continuo y más o menos lento de todas las especies hacia una perfección superior >14 ... Las herramientas que habían sido programadas para usar eran bastante simples, aún así podían cambiar el mundo y hacer de los simios-hombres los dueños del mundo. >15 El hombre, una vez transportado a una morada más adecuada a la eminencia de sus facultades, dejará al mono >16 y al elefante >17 ese primer lugar que ocupaba entre los animales de nuestro planeta ... Habrán Newtons >17 entre los monos y Vaubans entre los castores. Las ostras y los pólipos serán, en relación con las especies más elevadas, lo que los pájaros y los cuadrúpedos son con respecto al hombre.

† Era una losa rectangular, hecha de algún material completamente transparente. Ciertamente era bastante atractiva ... una superficie fría y dura.

Orden de la civilización

Lo que nos dejan las civilizaciones y los pueblos como monumentos de su pensamiento no son sus textos, sino más bien sus vocabularios. De allí, la posibilidad de escribir una historia de la libertad y de la esclavitud a partir de las lenguas, o aun una historia de las opiniones, de los prejuicios, de las supersticiones, de las creencias de todos los órdenes, >19,20 (el culto al amor en Occidente es una extensión del espíritu del Cristianismo, un aspecto del culto al sufrimiento — el paradigma de la Cruz >21), ya que lo escrito sobre estos temas es siempre de menor valor como evidencia que las palabras en sí mismas. >22

Terrible es la venganza que la civilización ha librado contra el mundo primigenio. La historia de nuestro trato con los indígenas está llena de ejemplos al respecto; desde los primeros tiempos de las colonias, ellos carecían tanto de la magnitud poblacional como de la igualdad de armas para enfrentarse a los blancos en igualdad de condiciones >23 ...

Una injusticia semántica aún mayor era que los indígenas, como pueblos cazadores, no tenían concepción de la tierra como propiedad privada. El materialismo dijo al hombre: házte rico de espacio. Y el hombre olvidó su noble tarea de acumulador de tiempo, >24 entregándose a la conquista de las cosas visibles, de personas y de territorios. Así es como nacieron las falacias del progresismo y el imperialismo.

Los grupos sociales que inventaron la antropología y el arte moderno se han *apropiado* de cosas, hechos y significados exóticos (*Apropiarse*: “hacer propio”, del latín *proprius*, “propio”, “propiedad” >25) Los museos son el lugar del progreso, la historia de las clases dominantes, y el lugar de descanso para trofeos, souvenirs, botines, y otros objetos privados de función. >26 Los objetos “tribales” reunidos en el museo han viajado en primera clase, asegurados y con elaborados embalajes. >27, 28 Sus anteriores alojamientos fueron menos lujosos: estos objetos han sido robados, otros “comprados” por una bagatela por administradores coloniales, viajeros, antropólogos, misioneros y marineros en puertos africanos.

La cuestión de la democracia es extremadamente complicada. Una democracia no puede obtener un beneficio sustancial de experiencias pasadas, a no ser que alcance un cierto tono de conocimiento y civilización. >29

Hoy la industria cultural ha tomado control de la herencia civilizante de la democracia de las fronteras y de los empresarios. A medida en que los hombres se hacen más semejantes e iguales, se vuelven más dispuestos a confiar en las masas, y la opinión pública se convierte cada vez más en la señora del mundo ... entonces en las democracias la opinión pública tiene un poder extraño ... La democracia del pueblo está íntimamente relacionada con la opinión pública. >30 Existen muchas teorías filosóficas, morales y políticas que todos adoptan sin examinar sobre la base de la fe en la opinión pública.

Mientras más se instale el hombre en el corazón del mundo, mientras más avance en la posesión de la naturaleza, más fuertemente también lo presiona la finitud, más se acerca a su propia muerte. >31 En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, el ángel de la historia ve una catástrofe única, que arroja a sus pies destrozo sobre destrozo, amontonándolos sin cesar. >32 El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero una tormenta sopla desde el paraíso, y lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas. Esta tormenta es lo que nosotros llamamos progreso.

Orden de la cultura material

La historia de las cosas sería una expresión más apropiada para reemplazar la enhiesta fealdad de "cultura material", un término utilizado por los antropólogos para distinguir las ideas de los artefactos. Sin embargo, la "historia de las cosas" intenta unir ideas y objetos bajo la rúbrica de formas visuales: el término incluye tanto artefactos como obras de arte, tanto herramientas como expresiones. La historia de las cosas admite más interferencias que el lenguaje porque las cosas, al tener que servir funciones y comunicar mensajes, no pueden ser desviadas de estas finalidades sin una pérdida de identidad. >33

Por ejemplo, consideremos las funciones simbólicas y comunicativas de la alimentación. Es un sistema de comunicación, un cuerpo de imágenes, un protocolo de usos, situaciones y comportamientos. >34 Las idiosincrasias culturales, instituciones sociales, historia nacional y actitudes individuales pueden todas ser entendidas en relación a nuestros variados y peculiares modos de alimentación. >35

De todo esto, emerge una forma en el tiempo. Un retrato visible de la identidad colectiva, sea tribal, de clases o naciones, se concreta. Podríamos clasificar las "edades" del hombre por sus modos de transporte —la era del sendero, la era de la carreta de bueyes, la era del ferrocarril, la era del automóvil, y la era del aeroplano. >36 No sólo clasificamos, sino que también medimos las civilizaciones en términos de los artefactos que han utilizado. >37 La democratización de la democracia en los Estados Unidos, por ejemplo, se encuentra en la cornucopia de cultura material del siglo veinte de este país: el teléfono y la televisión, la línea de producción, los envases de alimentos, >38 catálogos de venta por correo, a través de los cuales es posible trazar el desarrollo de la personalidad de los estadounidenses desde su "experiencia colonial", hacia su "experiencia nacional" y luego a su "experiencia democrática."

Las mercancías, como las personas, tienen vidas sociales, y son el objeto de estudio de la cultura material. Por ejemplo, la práctica ritual de los cultos cargo, o cultos del cargamento, en el Pacífico colonial era una suerte de fetichismo a la inversa que replicaba las formas sociales y lingüísticas europeas en un intento de aumentar la probabilidad de la llegada de mercancías occidentales. >39

En la cultura contemporánea, figuras anteriormente llamadas "fetiches" (para ejemplificar con una sola clase de objeto) se han convertido en obras de "escultura" o de "cultura material." Reliquias de santos, bien sea partículas de vestimentas u objetos asociados a éstos durante sus vidas, partículas de polvo o frascos de aceite recogidos en el lugar de sus tumbas, no tenían ningún valor aparente que no fuera el asociado a una serie de creencias específicas. Tales reliquias no tenían uso práctico. Una vez sustraídas de sus elaborados relicarios o contenedores, hasta dejaban de ser decorativas. >40

Orden de la gente y las emociones

Los individuos que parecen verdaderamente notables dan la impresión de pertenecer a otra época (ya sea una época en el pasado o, simplemente, el futuro.) Nadie extraordinario parece ser enteramente contemporáneo. Quienes son contemporáneos no aparecen en absoluto: son invisibles. >41

A nuestro alrededor, por lo que puedo ver, la gente intenta ser ordinaria. Esto requiere de un gran esfuerzo. Lo ordinario, generalmente considerado más seguro, se ha vuelto mucho más raro de lo que era. >42

El hombre como tal es el problema de nuestro tiempo; los problemas de los individuos se desvanecen y son incluso prohibidos, moralmente prohibidos ... El problema personal del individuo se ha vuelto motivo de risa para los Dioses, y tienen razón en ser tan despiadados. >43

Los problemas de este mundo sólo se solucionan de dos maneras: por extinción o por duplicación. Épocas pasadas sólo tenían la primera opción. Pero no veo razón para no aprovechar las maravillas de la tecnología moderna para la liberación personal. Yo sí tengo una opción. Y, no siendo del tipo suicida, he decidido duplicarme. >44

Los colonialistas coleccionan: “cuando regresé del Oriente el otoño pasado sentí que quería el mundo”, dijo la rubia del Tercer Mundo ... Los trofeos traídos de regreso ... objetos opacos, no representativos. >45

Los paisajes me interesan sólo en relación con los seres humanos ... pero las emociones que nos inspiran los seres humanos tristemente también se parecen entre sí. >46

Aún lloro en cualquier película con una escena en la que un padre regresa a casa tras una larga ausencia desesperada, en el momento en que abraza a su niño, o niños. >47

(El corazón, el lugar más exótico de todos)

Imagínese a usted mismo como un antropólogo del espacio exterior. Sin prejuicios, comienza a observar a los humanos—sus costumbres, sus rituales, y sobre todo sus mitos—con la esperanza de derivar un patrón que haga inteligible el pensamiento terrícola y su orden social subyacente. Rápidamente nota que en la mayoría de las lenguas humanas existe una palabra cuyo significado lo evade, pero que, en todas sus sociedades, parece referir a una actividad que se ubica en el punto medio entre sus mitos y ciencias. Esta palabra es *arte* (cuya *experiencia* más temprana habrá sido mágica, un instrumento de ritual).

Armado con todas las certezas adquiridas en el curso de esta travesía usted finalmente extrae un modelo contemporáneo, su paradigma: el *readymade* >48 —albergado con reverencia en un museo bajo el nombre de obra-de-arte. Su importancia parece en verdad ser el haber reducido la obra de arte al símbolo mismo de este valor simbólico que la palabra “arte” confiere a los objetos de un intercambio, ya sea lingüístico, económico, ritual o suntuario.

Durante el siglo XX, “el arte” estuvo dominado por el modernismo. Lo plano era único y exclusivo al arte moderno. Posteriormente, muchos artistas se alejaron de la bidimensionalidad de la pintura al incorporar un elemento tridimensional; *un cuadro dejaba de ser un cuadro y se convertía en un objeto*

arbitrario. >49 Al menos la mitad de las mejores obras nuevas en ese tiempo no eran ni pintura ni escultura; >50, 51 la frontera entre el arte y el no-arte se debía buscar en lo tridimensional, donde estaba la escultura, y donde todo lo material que no fuera arte, también lo era; el plástico (que teñido con pintura fluorescente hablaba el dialecto de moda californiano), geometrías inertes, producción fabril, cajas de jabón falsas, o sólo cajas. >52

Una nueva “especie” de arte había nacido, que arriesgaba confundirse con el no-arte. De ahí la importancia de los nombres: Arte Minimalista, Arte Literal, Arte ABC, Estructuras Primarias, Arte de lo Real, Relieve Post-pictórico, Arte Pop, Arte de Apropiación, >53 o Arte Genérico—apelativo adecuado mayormente a las tendencias recientes ejemplificadas por artistas que producen “objetos genéricos.” >54

Durante ese mismo siglo una historia lineal del arte construida por un Museo en Nueva York excluía a la mayoría de las mujeres de la historia del arte moderno así como a la mayor parte de los latinoamericanos, africanos y asiáticos, e inevitablemente resultó en un canon formalista Eurocéntrico y dominado por hombres. >55

Por consiguiente, muchas mujeres artistas reflejaban sus desafíos utilizando materiales duros, terminados perfectos y formas mínimas, así como creando arte a partir de obras de artistas masculinos sobresalientes

de principios del siglo XX para enfatizar la ausencia de mujeres en el mundo del arte en ese momento. >56

Como contenedores para “sentimientos ocultos”, muchos de estos objetos exploraron aspectos de la personalidad de una mujer que esta cultura llama masculinos: fortaleza, tanto física como mental, asertividad, habilidad para conceptualizar. >57

Orden de los bienes, flujos y redes

Era imposible supeditar la administración del Estado al interés de la producción nacional sin restablecer el equilibrio del presupuesto, el equilibrio entre los gastos y los ingresos del Estado. ¿Cómo restablecer este equilibrio sin restringir los gastos públicos y sin someter a una nueva regulación el reparto de impuestos. El déficit del Estado era precisamente la fuente principal de enriquecimiento. >60

Modelos fluidos flexibilizan las ideas, pero también ofrecen un medio para confundir o para desterritorializar aun más. Los espacios lisos o suaves no son liberadores por si mismos: el mar liso y suave también es duro. El capital es suave y elástico para evitar ser detectado. Es flexible, aun cuando las fronteras de organización permean. Mundos e imperios se cobijan y crecen lejos de las costas. Su segregación de otros mundos y otras naciones los ayuda a acumular poder. Son mundos con sus propios mares. >61, 62 Los piratas contemporáneos se resisten a, o deshacen, los poderes del Imperio que dominan con las propias herramientas del Imperio. >63

La idea de la soberanía como un poder expansivo en redes se ubica en la bisagra que enlaza el principio de una republica democrática con la idea del Imperio. >64 El Imperio sólo puede ser concebido como una república universal, como una red de poderes y contrapoderes estructurados en una arquitectura inclusiva y sin límites. >65, 66

Este sistema-mundo moderno nació en el largo siglo XVI. La creación de las Américas como entidad geosocial no fue el acto constitutivo del sistema-mundo moderno. Las Américas no se incorporaron en una economía-mundo capitalista ya existente. Una economía-mundo capitalista no hubiera tenido lugar sin las Américas. >67

Orden del capital, los sistemas y la información

Si el capitalismo liberal-democrático obviamente funciona mejor que todas las alternativas conocidas, ¿por qué no nos resignamos a él de una manera madura y lo aceptamos con entusiasmo? ¿Por qué insistir en la idea comunista? >68 Como sabemos, una idea es una la diferencia que hace una diferencia; es un "bit", una unidad de información. >69

El primer paso hacia una economía de la información no implica deshacerse del dinero. En vez de que el dinero dirija la información, el potencial de la información dirigirá la inversión del capital. >70 Sin embargo, el deseo de información es realmente un deseo de optimización, y la ilusión de una disposición inclusiva enmascara una disposición exclusiva. >71 Por ejemplo, pensamos que las calles están divididas en usos funcionales que se vuelven tan rentables para una diversidad secundaria como el comercio, de modo tal que el comercio se convierte en su uso casi exclusivo. >72

La labor intelectual ha transformado completamente su naturaleza hacia el dominio de la producción económica. Las formas ideológicas de la izquierda del siglo XX se han vuelto ineficientes. >73, 74 ¿Cómo explicarse que la clase trabajadora no se constituya a sí misma como un agente revolucionario? El marxismo occidental ha emprendido una búsqueda constante de otros agentes sociales que asuman el papel del agente revolucionario: los campesinos del Tercer Mundo, los estudiantes, los intelectuales, los excluidos... >75

¿Qué ocurre con el ser humano atrapado en una relación productiva asalariada? Mientras más invierte el empleado su energía en la actividad productiva, más refuerza el poder del capital. Para sobrevivir, los trabajadores deben renunciar a su humanidad. >76 ¿Será posible pensar en una corporación que recupere la esperanza de una población que ha sido traicionada por las promesas de una anterior estructura social de clientelismo político y por los sueños insostenibles de un desarrollo de clase mundial? >77

Orden del entorno construido

La asombrosa velocidad y magnitud del proceso de urbanización durante los últimos cien años significa, por ejemplo, que hemos sido recompuestos varias veces sin saber cómo ni por qué. ¿Ha contribuido al bienestar humano esa espectacular urbanización? ¿Nos ha hecho mejores personas, o nos ha dejado en suspenso en un mundo de anomia, alienación, calera y frustración? >78 Este desarrollo ha sido la base de toda empresa humana. Esta sociedad moderna industrial está basada en el espectáculo de la manera más fundamental. >79

“Afuera” es el ámbito del intercambio, el dinero y las máscaras, mientras que “adentro” es el ámbito de lo inalienable, lo no intercambiable, y lo indecible. >80, 81 Es gracias a que las generaciones de burgueses pudieron disfrutar del escenario permanente y tradicional de la propiedad que pueden darse el lujo de deleitarse con lo efímero >82 Por otro lado, cada generación de las clases más bajas que no ha podido exigir los modelos culturales o la propiedad durable aspira a vivir en el modelo burgués, y a fundar una dinastía irrisoria en los edificios de piedra de los suburbios. >83, 84

¿Cómo se puede aceptar entonces la condición ideal de las estructuras móviles? Es verdad que el déficit social que representa la construcción modular o prefabricada contradice la racionalidad económica y el intercambio social con la tendencia irreversible hacia una mayor movilidad social. >85 Mientras tanto se debe dar cuenta de las funciones psicológicas, familiares y colectivas latentes, de lo “descartable” y las poderosas funciones de integración que también reaparecen en el “presupuesto” social.

Este espectáculo no es un elemento decorativo. >86 Por el contrario, es el corazón mismo de la irrealidad real de la sociedad. >87 Encarna el modelo predominante de la vida social. >88 La función de la ventana espejo es proyectar la fila interminable de edificios de departamentos en la aislada sala de estar burguesa. >89

Orden del ser social

Nunca hay suficiente deseo. El deseo es un sistema de signos asignificantes en el cual se producen flujos inconscientes dentro de un campo histórico social. Cada despliegue de deseo—en cualquier sitio donde pueda ocurrir, ya sea una familia, o una escuela en el vecindario—pone a prueba el orden establecido y envía ondas de choque a través de todo el campo social. Así las escuelas y las iglesias utilizan métodos apropiados de castigo, expulsión, selección, etc., para “disciplinar” no sólo a los pastores, sino también a sus rebaños. El deseo es revolucionario ya que constantemente busca más conexiones. >90, 91

El psicoanálisis desprende y reduce cada conexión y ensamblaje. Ese es su trabajo. Odia el deseo y odia la política. Producir el inconsciente = la expresión de deseos = la formación del habla = la substancia o material de las intensidades. >92

La individualidad del hombre primitivo es tan fuerte que sus propias invenciones se concentran en otras cosas. >93 El propósito es traer a un nivel consciente ciertos conflictos y resistencias que han permanecido en el inconsciente como consecuencia de la represión de otras fuerzas psicológicas. >94 Los conflictos y resistencias se resuelven, no por el conocimiento, real o supuesto, sino porque este conocimiento hace posible una experiencia específica; en este mismo curso los conflictos se materializan con un orden y a un nivel que permiten su libre desarrollo y conducen a su resolución. >95

Cada uno de nosotros trabaja y crea con el hilo de placenta que sacamos de contrabando del útero y que cargamos con nosotros en un entorno de experimentación; pero no experimentamos obedeciendo al huevo, a los progenitores, a las interpretaciones y regresiones que aún nos unen a él. >96

En breve, la física ha descubierto que no existen los sólidos, las superficies continuas, las líneas rectas; solo ondas, no cosas, solo complejos de eventos energéticos, solo comportamientos, solo verbos, solo relaciones, que, una vez descubiertas, pueden mantenerse al corriente y ser utilizadas tanto por el cerebro integral y la computadora extracorpórea, pero que jamás serán descubiertas por aquellas herramientas limitadas. >97, 98

La vida contemporánea existe dentro de una jungla de signos visuales y mensajes que compiten entre sí para influir nuestros futuros pensamientos y acciones. >99 Incluso uno podría considerar que nuestra experiencia cultural está siendo mediada de esta manera, nuestro compromiso con la experiencia cultural es un constante proceso que decodifica aquello encriptado y dejado / colocado por alguien más. >100

Para que la humanidad comprenda de forma efectiva e individual la vida que experimenta en el universo, por lógica se requiere que la humanidad desarrolle reconsideraciones auto-iniciadas y auto-disciplinadas de su inventario de experiencias, de las cuales, con suerte, podrá adquirir un grado de conocimiento adecuado a la iniciación espontánea de la humanidad de una consciente y competente co-operación con los procesos ordenados de la evolución universal. >101

OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

Todas las obras están numeradas, sin embargo, sólo las que están dentro de la “arquitectura” están referenciadas en los textos de muro de cada orden. Las otras obras numeradas pertenecen a un orden de órdenes que no lleva referencias ni título. A menos que se especifique lo contrario, todas las obras pertenecen a la Colección Jumex.

0. Dexter Sinister, *I'll Be Your Interface (Museo Jumex)* [Yo seré tu interfaz (Museo Jumex)], 2016, Video, Cortesía del artista

1. Sam Durant, *Tangled, Chaotic, Discontinuous, Senseless, Inverted, Rational, Uniform, Structured, Ordered, Reversed* (Enredado, caótico, discontinuo, sin sentido, invertido, racional, uniforme, estructurado, ordenado, revertido), 2001 Fibra de vidrio, madera y espejo

2. HCRH y Jorge Covarrubias, *El Museo del Bien*, 2003, Maqueta y textos

3. Mario García Torres, *What Doesn't Kill You Makes You Stronger* (Lo que no te mata te hace más fuerte), 2008, 53 diapositivas a color y en blanco y negro

4. Yves Klein, *Victoire de Samothrace* (Victoria de Samoetracia), 1962–73, Pigmento seco en resina sintética sobre yeso

5. Marcel Dzama, *Sin título*, 2002, Tinta y acuarela sobre papel

6. Louise Lawler, *Green* (Verde), 1986, Impresión cromogénica

7. Adriana Lara, *Art Film 1: Ever present yet ignored* (Art Film 1: Siempre presente y sin embargo ignorado), 2006, 16mm transferido a DVD, 7' 41"

8. Louise Lawler, *MOCA*, 1987, Impresión cromogénica

9. Louise Lawler, *La Reserve* (El almacén), 1988, Impresión cromogénica

10. Petrit Halilaj, *There I wait infinitely for the hurricane to come, Several birds fly away when they understand it* [Ahí espero infinitamente a que llegue el huracán], Varios pájaros se alejan volando cuando lo entienden, 2013, Gabinete, impresiones y dibujos sobre hojas de

inventario del Museo de historia natural de Kosovo, escultura de barro), 2013

11. Louise Lawler, *Spoils* (Despojos), 2004–2008, Fujiflex montado sobre marco de aluminio

12. On Kawara, 28. ABR. 68, *Temperaturas de hoy en el Valle de México: máxima, 25.7, mínima, 10.4*, 1968, Liquitex sobre lienzo, caja de archivo, periódico

13. John McCracken, *Shadow* (Sombra), 2002, Resina, fibra de vidrio, contrachapado

14. Reproducción fotográfica de *Love Lasts Forever (Elaine Dannheisser)* [El amor es eterno (Elaine Dannheisser)], 1997–2000, Impresión cromogénica

15. Miguel Calderón, *Evolución del hombre*, 1995, Seis impresiones cromogénicas

16. Abraham Cruzvillegas, *Nuestra imagen actual. Mandrillus sphinx 2*, 2012, Tinta en acrílico a base de agua, esmalte sobre papel kraft

17. Eduardo Abaroa, *Ancient and Modern Foods* (Comida antigua y moderna), 2002, Fibra de vidrio

18. Coco Fusco, *Primate Visions of the Human Mind* (Visiones de primates de la mente humana), 2015, Video HD video, 49 minutos, Cortesía del artista

19. Graciela Iturbide, *Guadalupe Chalma*, 2008, Gelatinobromuro de plata sobre papel

20. Calimochi Styles (Eduardo Abaroa, Rubén Ortiz Torres), *Bodhisattva*, 2002 Video, 60 minutos (loop)

21. Jonathan Horowitz, *Crucifix for Two* (Crucifijo para dos), 2011, Madera de olivo

22. Glenn Ligon, *Stranger #28* (Desconocido #28), 2007, Pastel y gesso sobre lienzo

23. Sam Durant, *Female Indian (standing on one foot)* [Mujer india (parada sobre un pie)], 2006, Impresión cromogénica; *Male Colonist (headless)* [Hombre colonizador (sin cabeza)], 2006, Impresión cromogénica

24. On Kawara, 14. AGO. 68, *Decenas de millares de uruguayos desfilaron...*, 1968, Liquitex sobre lienzo, caja de archivo, periódico

25. Sharon Lockhart, *Chronicle of Masonry Work in the Oaxacan Exhibit Hall, National Museum of Anthropology, Mexico City 1999* (Crónica de los trabajos de albañilería en la Sala de las culturas de Oaxaca, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México 1999), 1999, Nueve impresiones cromogénicas

26. Objetos prehispánicos falsos (souvenirs)

27. Eduardo Sarabia, piezas de la serie “A Thin Line Between Love and Hate (Una línea delgada entre amor y odio)”, 2005, Jarrones pintados a mano y cajas con serigrafía

28. David Mach, *African Matchhead* (Cabeza de cerillos africana), 1994–1995 (dos), Cerillos

29. John Baldessari, *Goya Series: One is Civilized and Knows What is What* (Serie Goya: Uno es civilizado y sabe qué es qué), 1997, Impresión por inyección, firma del pintor en laca, acrílico y gesso sobre lienzo

30. Christodoulos Panayiotou, *Chair* (Silla), 2012, Trece impresiones digitales en blanco y negro

31. Thomas Ruff, *Jpeg nt01*, 2004, Impresión cromogénica con diasec

32. Enrique Metinides, *Tragedia 93, Ciudad de México*, 1985, Impresión cromogénica; *Tragedia 48, Tacubaya, Ciudad de México*, 1967, Gelatinobromuro de plata sobre papel; *Tragedia 38, Estado de México*, 1965, Gelatinobromuro de plata sobre papel; *Tragedia 63, Texcoco, Estado de México*, 1970, Gelatinobromuro de plata sobre papel

33. Damián Ortega, *Homas*, 1998, Instalación de técnicas mixtas

34. Calimochi Styles (Eduardo Abaroa, Rubén Ortiz Torres), *Maíz transgénico (elotes)*, 2002, Resina acrílica pintada con pintura acrílica

35. Gabriel Orozco, *Mixiote*, 1999, Fibra de hoja de cactus, bolsa de plástico y pelota

36. Thomas Glassford, *Invitation to Portage 3* (Invitación a portear 3), 1991, Bicicleta, calabaza y mandil de carnicero

37. Louise Lawler, *Plexi*, 2010–2011, Cibachrome montado sobre Plexiglas

38. Paul McCarthy, *Propo–Miracle Whip*, 1992, Impresión cromogénica; *Propo–Daddies Ketchup*, 1992, Impresión cromogénica
39. Carsten Höller, *Witchbroom* (Escoba de bruja), 1999, Técnica mixta
40. Gabriel Orozco, *Contenedores*, 2001, Contenedores de poliestireno, pelusa, madera, ala de mariposa y tapas de botellas
41. Cyprien Gaillard, *Cities of Gold and Mirrors* (Ciudades de oro y espejos), 2009, Película 16mm, 8' 56"
42. Hans-Peter Feldmann, *100 Years* (100 años), 2001, 101 fotografías
43. Francis Aljés, *Untitled (Little man under glass)* [Sin título (Hombre pequeño debajo del cristal)], 1995, Instalación de técnica mixta
44. Francis Aljés, *El Soplón*, 1995, Técnica mixta [Francis Aljés (lienzo), Enrique Huerta (flores), Juan García (retratos), Emilio Rivera (cielos)]
45. Daniela Rossell, *Sin título*, de la serie "Ricas y Famosas", 2002, Impresiones cromogénicas; *Sin título*, de la serie "Ricas y Famosas", 2000, Impresiones cromogénicas
46. Rosângela Rennó, *United States (Mexican Series)* [Estados Unidos (serie mexicana)], 1997–1999, Dieciséis impresiones iris sobre papel Somerset
47. Christian Jankowski, *Crying for the March of Humanity* (Llorando por la marcha de la humanidad), 2012, Video, 28' 3"
48. Richard Pettibone, *Marcel Duchamp, "Bicycle Wheel" Paris 1913* (Marcel Duchamp, "Rueda de Bicicleta" Paris 1913), 1999, Banco encontrado, pintura y bicicleta
49. John McCracken, *Red–Blue* (Rojo–Azul), 1998, Resina de poliéster y fibra de vidrio sobre madera contrachapada
50. John Chamberlain, *Ivory Joe* (Joe Marfil), 1974–1977, Acero pintado y cromado
51. Donald Judd: *The Complete Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints.*
52. Donald Judd, *Sin título*, 1968–1988, Plexiglas verde, cables y placas de acero
53. Richard Pettibone, *Andy Warhol, "Brillo Box," 1964, (silver)* [Andy Warhol, "Caja Brillo", 1964, (plata)], 1967, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Andy Warhol, "Flowers,"* (Andy Warhol, "Flores", 1964), 1965, Acrílico sobre lienzo; *Andy Warhol, "Two Jackies," 1964* (Andy Warhol, "Dos Jackies", 1964), 1996, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Andy Warhol, "Four Jackies," 1964* (Andy Warhol, "Cuatro Jackies", 1964), 1996, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Andy Warhol, "Sixteen Jackies," 1964* (Andy Warhol, "Dieciséis Jackies", 1964), 1996, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Andy Warhol, "Marilyn Diptych," 1962* (Andy Warhol, "Díptico Marilyn", 1962), 1973–2001, Oleo y serigrafía sobre lienzo; *After Warhol (Red Mao)* [Andy Warhol, Mao Rojo], 1975, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *After Warhol (Yellow Mao)* [Andy Warhol (Mao Amarillo)], 1975, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Andy Warhol, "Eight Electric Chairs," 1963* (Andy Warhol, "Ocho sillas eléctricas", 1963), 2001, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Andy Warhol, "Saturday Disaster," 1963* (Andy Warhol, "Desastre de sábado", 1963), 1996, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Andy Warhol, 32 Cans of Campbell's Soup, 1962* (Andy Warhol, 23 latas de sopa Campbell's, 1962), 1986–1998, Serigrafía y oleo sobre lienzo; *Frank Stella, "Gur II," 1967*, 1969, Acrílico sobre lienzo; *Frank Stella, "River of Ponds"* (Frank Stella, "Río de estanques"), 1969, Acrílico sobre lienzo; *Frank Stella, "Tomlinson Court Park (second version)"* [Frank Stella, "Tomlinson Court Park (segunda versión)"], 1959, Esmalte sobre lienzo en el primer nombre del artista; *Frank Stella, "Gur II," 1967*, 1968, Acrílico sobre lienzo; *Roy Lichtenstein, "Seductive Girl"* (Roy Lichtenstein, "Chica Seductora"), 1964, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Roy Lichtenstein, "Drowning Girl," 1963* (Roy Lichtenstein, "Chica ahogándose", 1963), 1965, Serigrafía y acrílico sobre lienzo; *Roy Lichtenstein, "Rouen Cathedral," 1969* (Roy Lichtenstein, "Catedral de Rouen", 1969), 1969, Serigrafía sobre lienzo; *Flag on Orange Field, Elvis and Tahkt 8* (Bandera en campo naranja, Elvis y Tahkt 8), 1972, Acrílico sobre lienzo
54. Jeff Koons, *Three Ball Total Equilibrium Tank (Two Spalding Shaq Attaq, One Spalding NBA Tip-Off)*
- [Tanque de Tres balones en total equilibrio (Dos Spalding Shaq Attaq, un Spalding NBA Tip-Off)], 1986, Tanque de vidrio, soporte de acero, reactivo de cloruro de sodio, agua destilada, tres balones
55. Dennis Hopper, *John McCracken*, 1962, Gelatinobromuro de plata sobre papel; *Jasper Johns*, 1964, Gelatinobromuro de plata sobre papel; *Larry Bell*, 1964, Gelatinobromuro de plata sobre papel
56. Sherrie Levine, *Buddha*, 1996, Bronce fundido
57. Judy Chicago, *1 Set Gerowitz Rare Wood Blocks* (1 set Gerowitz de bloques de madera poco usual, 1967, Bloques de madera de teca
58. Richard Artschwager, *Untitled (Quotation Marks)* [Sin título (Comillas)], 1980, Formica sobre madera pintada
59. Mariana Castillo Deball, *La colección invisible*, 2002, Impresión sobre papel (25 libros)
60. Sam Durant, *Antipodean Globe (Desliens 1566)* [Globo terráqueo Antípoda (Desliens 1566)], 2011, Globo terráqueo intervenido (acrílico, papel), cable de acero, Cortesía de Blum & Poe; *The World in 2011: GDP and Total Corporate Assets* (El mundo en 2011: PIB y el total de activos de corporaciones), 2011, Globo terráqueo intervenido (acrílico, papel), cable de acero, Cortesía de Blum & Poe; *Pigs and Gold* (Cerdos y oro), 2011, Globo terráqueo intervenido (acrílico, papel), cable de acero, Cortesía de Blum & Poe; *Top Ten: Art and Prisons* (Top diez: arte y prisiones), 2011, Globo terráqueo intervenido (acrílico, papel), cable de acero, Cortesía de Blum & Poe
61. Darren Almond, *The Great Circle* (El gran círculo), 2000, Film 16mm a color, 7' 36"
62. Walead Beshty, *Copper (Fedex 10kg Box – 2006 FedEx 149801 REV 9/06 MP)* [Cobre (Caja de Fedex de 10kg – 2006 FedEx 149801 REV 9/06 MP)], 2012, Cobre pulido, con guías de FedEx; *Copper (Fedex 25kg Box – 2006 FedEx 149802 REV 9/06 MP)* [Cobre (Caja de Fedex de 25kg – 2006 FedEx 149802 REV 9/06 MP)], 2012, Cobre pulido, con guías de FedEx
63. Superflex, *Guaraná Power Corner* (Esquina de Guaraná Power), 2006, 210

- botellas de Guaraná Power y cinco espejos de doble cara
64. Karl Holmqvist, *I'll Make The World Explode* (Yo haré al mundo explotar), 2009, Video, 27'
65. Christopher Williams, *Boeing Retrofit, Overhead Stowage Bins, 1970, For Boeing Model 747-200 B Aero Mock-Ups, Inc, North Hollywood, California, August 6, 1997* (Compartimientos de almacenamiento de Boeing remodelados, 1970, Modelo Boeing 747-200 B. Aero maquetas., Inc, Norte de California, Agosto 6, 1997), 1997, Cinco impresiones de gelatinobromuro de plata sobre papel
66. Gabriel Orozco, *Sin título*, 2001, Gouache sobre papel (4)
67. Meyer Vaisman, *The Travelling Bean* (El frijol viajero), 1996, Caja de madera, plano impreso y laminado, frijoles negros
68. Adam Curtis, *All watched over by machines of loving grace* (Todo vigilado por las máquinas de gracia amorosa), 2011 (Part 1: Love and Power; Part 2: The Use and Abuse of Vegetational Concepts; Part 3: The Monkey In The Machine and the Machine in the Monkey) (Parte 1: Amor y poder; Parte 2: El uso y abuso de los conceptos vegetativos; Parte 3: El mono en la máquina y la máquina en el mono), Serie documental de la BBC
69. Angela Bulloch, *Outdoor Pixel ROYGBIN* (Pixel de exterior ROYGBIN), 2012, Un Corian International Pixel_Box, unidad electrónica, lámpara, controlador DMX, varios cables
70. Candida Höfer, *Bank Nürnberg* (Banco Nürnberg), 1999, Impresión cromogénica
71. Darren Almond, *Magnified System Diagram 2* (Diagrama del Sistema Magnificado 2), 2000, Acrílico con impresión de inyección de tinta sobre papel Somerset de 400gr satinado
72. Dan Graham, *Windows, Eatons Dept. Store, Toronto, CA., Circa 1974* (Ventanas, Tienda Eatons, Toronto, CA, Circa 1974), 1974, Impresión cromogénica
73. Eduardo Abaroa, *Consumismo Criptológico (sucursal 1)*, 2006, Lienzo, silicón, dados y varios elementos
74. Gabriel Kuri, *Exercise 2005–2006 (I)* [Ejercicio 2005–2006 (I)], 2006, Dos piedras, boletos, recibos sobre base de madera contrachapada
75. Melanie Gilligan, *Popular Unrest* (Disturbio popular), 2010, Instalación de video de cinco canales con sonido, Cortesía del artista
76. Carlos Amoraes, *TV Girl* (Chica TV), 1999, Impresión cromogénica
77. Minerva Cuevas, *Orange, Blue and Green Kit* (Equipamiento naranja, azul y verde), 2000, Técnica mixta
78. Melanie Smith, *Concrete-concrete Jungle* (Jungla concreto-concreto), 2002, Gelatinobromuro de plata sobre papel
79. Sarah Morris, *Rio (Las Vegas)*, 1999, Esmalte sobre lienzo
80. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* (Intersección cónica), 1975, 16mm transferido a DVD sin audio, 18' 40"
81. William Leavitt, *Dark Green Apartments with Dishes* (Departamentos verde oscuro con platos), 2011, Pastel sobre papel; *High Rise above Sunset Bl.* (Torre de departamentos sobre Sunset Bl.), 1992, Agua tinta sobre papel
82. Roy Lichtenstein, *Wallpaper with Blue Floor Interior* (Papel tapiz con interior de suelo azul), 1992, 5 paneles, 9 serigrafías sobre papel tapiz
83. Jim Shaw, *Architectural Rendering (New Jerusalem Arms)* [Rendering arquitectónico], 1990, Acuarela sobre papel
84. Dan Graham, *Diner on Highway/View from Window of Highway Restaurant* (Cafetería en la autopista/Vista de la autopista desde la ventana del restaurante), 1967–1969, Impresión cromogénica; *Factory Buildings, Newark, N.J.*; *Two Home Houses, Jersey City, N.J.*; *1966* (Edificios de fábricas Newark, N.J.; Dos casas, Jersey City, N.J.; 1966), 1966, Impresión cromogénica; *Rock Garden Encased in Glass between Kitchen and Garage, Perth, Australia*; *Warehouse in Neo Colonial Style, Westfield, N.J., 1975* (Jardín de rocas dentro del cristal entre la cocina y el garaje, Perth, Australia; Bodega de estilo neo colonial, Westfield, N.J., 1975), 1978, Impresión cromogénica; *Top: Family Groups Queuing for View of "Telethon House" Perth, Australia 1985; Bottom: New Housing Project, Bayonne, New Jersey, 1966* (Arriba: Grupos de familias haciendo cola para ver "Telethon House" Perth, Australia 1985; Abajo: Nuevo proyecto de vivienda social Bayonne, New Jersey, 1966), 1985, Impresión cromogénica; *Top: Kitchen Trays, Jersey City, 1966; Bottom: Factory for Army Vehicles, Detroit Michigan, 1967* (Arriba: Charolas de cocina, Jersey City, 1966; Abajo: Fábrica para ensamblar vehículos, Detroit Michigan, 1967), 1967, Impresión cromogénica
85. Andrea Zittel, *A–Z Homestead Unit* (Unidad de vivienda A–Z), 2008, Acero, madera, vidrio, acrílico, tela
86. Andrea Zittel, *Sin título*, 2010, 300 mosaicos artesanales
87. Laurie Simmons, *The Deluxe Redding House #5* (Casa Redding Deluxe #5), 1998, Impresión cromogénica; *The Deluxe Redding House #11* (Casa Redding Deluxe #11), 1998, Impresión cromogénica
88. Yoshua Okón, *New Decor* (Nueva decor), 2001, Video, 17' 40"
89. Jonathan Monk, *The Moment Before You Realize You Are Not Lost* (El momento antes de que te des cuenta que no estás perdido), 2005, Espejo y motor
90. Mike Kelley, *Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid, No. 6: St. Mary's Church and School (Cry Room in the Sky)* (Relaciones espaciales reprimidas representadas como fluidas, No. 6: Parroquia y Escuela St. Mary), 2002, Aluminio, acero, virgen María miniatura, Plexiglas, técnica mixta sobre papel
91. Elmgreen & Dragset, *Boy Scout*, 2008, Literas de acero, espuma, goma, almohada, manta
92. Santiago Borja, *Diván*, 2010, Inyección de tinta sobre papel
93. Martin Kippenberger, *Mirror for Hang-Over Bud* (Espejo para amigo con resaca), 1990, Madera, metal, papel aluminio y resina
94. Mike Kelley, *Odd Man Out* (El que se queda fuera), 1998, Cobijas, almohadas, calcetines, recortes de posters de película, piel sintética, audio deck, altavoces, cable de altavoces

95. Damien Hirst, *Memories Lost, Fragments of Paradise* (Memorias perdidas, fragmentos de paraíso), 2003, Acero inoxidable y botiquín pastillas

96. Kiki Smith, *Digestive System* (Sistema digestivo), 1992, Tinta sobre papel

97. Christopher Knowles, *Sin título*, s/f, Papel mecanografiado (4)

98. Jorge Macchi, *Diario íntimo*, 2006, Video

99. David Shrigley, *Untitled (Life and Death)* [Sin título (Vida y muerte)], 2000, Técnica mixta

100. Arturo Herrera, *Study for When Alone Again/Hammer Museum* (Estudio para cuando estés solo de nuevo / Hammer Museum, 2001), Lápiz y lápices de colores sobre papel

101. Pedro Reyes, *Museum of Hypothetical Lifetimes* (Museo de las vidas hipotéticas), 2011, Maqueta sobre mesa con repisa y objetos varios

102. Christian Camacho, *The Wall Guest* (El invitado-muro), 2014, Video, 47", Cortesía del artista

103. Tino Sehgal, *Guards Kissing* (Guardias Besándose), 2002

FUENTES DE TEXTOS

Los textos sobre los muros de la exposición y en las páginas de este cuadernillo son tomados de las obras enumeradas aquí (en orden alfabético).

Introducción (p. 1–3): Jean Baudrillard, *Utopia Deferred*, 2006 / James Clifford, "Histories of the Tribal and the Modern, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, 1988 / Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, 1967 / Keller Easterling, *Enduring Innocence: Global Architecture and its Political Masquerades*, 2005 / Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity*, 1841 / Michel Foucault, *The Order of Things*, 1966 / Buckminster Fuller, *Intuition*, 1970 / Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, 1929–1935 / György Kepes, *Language of Vision*, 1944 / George Kubler, *The Shape of Time*, 1962 / Reinhold Martin, *The Organizational Complex:*

Architecture, Media, and Corporate Space, 2003 / Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, 1859 / *Network* (película), dirigida por Sidney Lumet, 1976 / Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, 1976 / Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966 / Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, 1835–1840 / Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966

Orden de la historia natural (p.4): Charles Bonnet, *Palingénésie Philosophique*, 1769–1770 / Arthur C. Clarke, 2001: *A Space Odyssey*, 1968 / Michel Foucault, *The Order of Things*, 1966

Orden de la civilización (p.5–6): Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 1944 / Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations*, 1955 / Jorge Luis Borges, "The Penultimate Version of Reality," *Discusión*, 1932 / James Clifford, "Histories of the Tribal and the Modern", y "On Collecting Art and Culture", *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, 1988 / Mark Dion, "A Lexicon of Relevant Terms", *Natural History and Other Fictions*, 1997 / Michel Foucault, *The Order of Things*, 1966 / Saddam Hussein, *On Democracy*, 1992–2006 / Susan Sontag, "The Artist as Exemplary Sufferer", *Against Interpretation*, 1966 / Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings, Cybernetics and Society*, 1954 / Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, 1835–1840

Orden de la cultura material (p.7–8): Arjun Appadurai, *The Social Life of Things*, 1986 / Roland Barthes, *Towards a Psychosociology of Contemporary Food Consumption*, 1961 / James Clifford, *The Predicament of Culture*, 1988 / William B. Hesseltine, "The Challenge of the Artifact", *Material Culture Studies in America*, 1999 / George Kubler, *The Shape of Time*, 1962 / Thomas J. Schlereth, *Material Culture Studies in America*, 1999

Orden de la gente y sus emociones (p.9): Susan Sontag, "Project for a Trip to China", "Debriefing", "The Dummy", "Project for a Trip to China", "Unguided tour", y "Project for a Trip to China", *I, etcera*, 1963

Centro (p.10–11): Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, 1975 / Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, 1996 / Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, 1995 / Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985 / Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966

Orden de los bienes, flujos y redes (p.12): Karl Marx, *The Class Struggles in France*, 1895 / Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, 1980 / Michael Hardt & Antonio Negri, *Empire*, 2000 / Quijano & Wallerstein, "Americana as a Concept, or the Americas in the Modern World-System", 1992

Orden del capital, sistemas e información (p.13): Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972 / Franco "Bifo" Berardi, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, 2007 / Keller Easterling, *Enduring Innocence: Global Architecture and its Political Masquerades*, 2005 / Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, 1961 / Cuauhtémoc Medina, "Radical Pursuits in Mexico", *Trans>alt.cultures.media*, 2000 / Michael Shamberg, *Guerrilla Television*, 1971 / Slavoj Žižek, "The Idea of Communism", *The Idea of Communism*, 2010

Orden del entorno construido (p.14): Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, 1933 / Jean Baudrillard, *Utopia Deferred*, 2005 / Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, 1994 / Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, 1967 / David Harvey, *The Right to the City*, 2003

Orden del ser social (p.15–16): Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", *La Pensée*, 1970 / Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness*, 2006 / Buckminster Fuller, *Intuition*, 1970 / Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, 1963 / Adolf Loos, "Ornament and Crime", 1913 / Stephen Willats, *Artwork as Social Model: A Manual of Questions and Propositions*, 2012

*

Hay ocho salas en esta exposición y cada una alberga un orden. Cuatro en cada nivel. Una planta regular palladiana ha sido impuesta sobre la arquitectura del edificio del museo, diseñada por los arquitectos Pedro&Juana.

*

Dentro de cada sala, encontrarán textos sobre el muro que introducen el orden que corresponde a dicha sala. Estos textos se han armado a partir de escritos ya publicados. Cada texto de muro está montado en una versión distinta de una tipografía maestra, diseñada por Dexter Sinister en 2011 y bautizada con un nombre absurdo y largo: Fuente-la-diferencia-entre-los-dos-meta. El carácter del asterisco que están escuchando ahora, es miembro de la misma familia.

*

En los muros, al lado de cada obra hay un número. No hay cédulas para dar la información habitual, como identificar el artista o la fecha. Esto nos ayuda a ver las obras como *objetos* en sí, sin distraernos con nombres y fechas. Los números sobre los muros corresponden a los números en el texto de sala.

*

Hay también un pequeño cuadernillo, una guía de la exposición. Tiene un “*” sobre la portada. Adentro encontrarán la introducción que escuchan en este momento. Más las ocho descripciones de los ocho órdenes de la exposición, copiados de los muros. En la parte posterior del cuadernillo, todos los números que aparecen en los muros y en los textos están decodificados con información completa sobre cada obra.

*

Este “*” parlante es también parte de la exposición. Fui programada por Dexter Sinister con un guión para esta ocasión. Comparto el mismo ADN que la tipografía sobre los muros y en los cuadernillos. Sólo que *yo* no estoy inmóvil. Mi forma siempre cambia, como pueden ver. Y tampoco encajo de manera tan ordenada en esta exposición. Sí, soy una obra de arte EN la exposición. Pero también soy la interfaz A la exposición. Así que comencemos.

*

El título de esta exposición, ha sido tomado de *Network*, una película de 1976 sobre las noticias en televisión. Hacia las tres cuartas partes del film, el presidente de la compañía da un discurso furibundo en defensa de la globalización. Va así: “Hay un solo sistema de sistemas holístico. Un dominio de dólares vasto, enorme, entrelazado, interactuante, multivariado y multinacional. Petrodólares. Electrodólares. Multidólares. Reichmarks, rands, rublos, libras esterlinas y séquels. Es el sistema monetario internacional el que determina la totalidad de la vida en este planeta. Ese es el orden natural de las cosas hoy en día.”

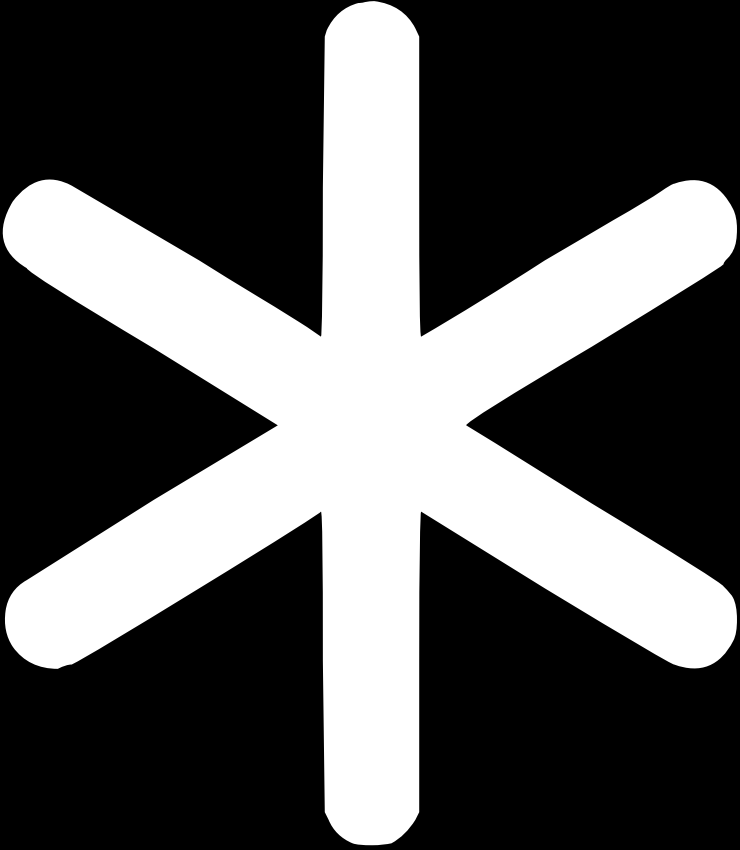
*

Esta exposición se ha organizado a partir de la colección de la Fundación Jumex. Las colecciones de arte contemporáneo (como ésta) son armadas por asesores de arte, que analizan el mercado del arte global y escogen las obras a comprar. Como muchas colecciones se apoyan en los mismos asesores, éstas tienden a incluir obras de los mismos artistas. En la medida en que se colecciona a estos artistas, su valor de mercado incrementa, lo cual les da más visibilidad y los hace más coleccionables. Es un ciclo de retroalimentación interminablemente recursivo. Una colección podría ser simplemente vista como un retrato del mercado en un momento determinado. (El orden natural de las cosas). Pero no es tan sencillo. Las obras de arte hacen lo que quieren. No pueden ser encasilladas tan fácilmente.

*

Aquí las obras están organizadas alrededor de ocho temas distintos, u órdenes. Juntos, los ocho órdenes forman un caleidoscopio, una mirada compuesta sobre la colección Jumex. Sin seguir una secuencia en particular, los órdenes son:

Orden de la historia natural
Orden de la civilización
Orden de la cultura material
Orden de la gente y sus emociones
Orden de los bienes, flujos y redes
Orden del capital, sistemas e información
Orden del entorno construido
Orden del ser social



The Natural Order of Things*

11 March – 8 May, 2016

Museo Jumex
Miguel de Cervantes Saavedra 303
Colonia Granada
11529 Mexico City

Curators:
Julieta González, José Esparza Chong Cuy

Curatorial assistant:
Ixel Rión

Architecture:
Pedro&Juana

Graphics:
Dexter Sinister

In the great upheaval that occurred in the Western episteme: it was discovered that there existed a historicity proper to nature; forms of adaptation to the environment were defined for each broad type of living being, which would make possible a subsequent definition of its evolutionary outline; moreover, it became possible to show that activities as peculiarly human as labour or language contained within themselves a historicity that could not be placed within the great narrative common to things and to men: production has its modes of development, capital its modes of accumulation, prices their laws of fluctuation and change which cannot be fitted over natural laws or reduced to the general progress of humanity.

The sum total of these relations of production constitutes the economic structure of society, the real basis on which rises a legal and political superstructure and to which correspond definite forms of social consciousness. The mode of production of material life conditions the social, political and intellectual life process in general.

For the philosophy of praxis the superstructures are an objective and operative reality (or they become so, when they are not pure products of the individual mind). The philosophy of praxis itself is a superstructure, it is the terrain on which determinate social groups become conscious of

their own social being, their own strength, their own tasks, their own becoming. The philosophy of praxis is history already made or in the process of becoming. If men become conscious of their social position and their tasks on the terrain of the superstructures, this means that between structure and superstructure a necessary and vital connection exists.

Natural classifications were ordered according to the analyses of comparative anatomy; and a political economy was founded whose main themes were labour and production. Such was the great grid of empirical knowledge: that of non-quantitative orders. The limit of knowledge would be the perfect transparency of representations to the signs by which they are ordered.

It is not a question of linking consequences, but of grouping and isolating, of analyzing, of matching and pigeon-holing concrete contents; there is nothing more tentative, nothing more empirical (superficially, at least) than the process of establishing an order among things; nothing that demands a sharper eye or a surer, better-articulated language; nothing that more insistently requires that one allow oneself to be carried along by the proliferation of qualities and forms.

There is no work of art without a system, was Le Corbusier's dictum.

Complete clarity of plan and the most lucid organization of conventional elements based on symmetry as the most memorable form of order; and mathematics as the supreme sanction in the world of forms, was the Palladian ideal. For here is set up the conflict between the absolute and the contingent, the abstract and the natural; and the gap between the ideal world and the too human exigencies of realization ... Mathematical, abstract, four square, without apparent function and totally memorable, its derivatives have enjoyed universal distribution

It would seem to be necessary to create order out of the desperate confusion of our time. However, order should not mean orderliness. Should we not look for meaning in the complexities and contradictions of our time and acknowledge the limitations of systems? These, I think, are the two justifications for breaking order: the recognition of variety and confusion inside and outside, indeed at all levels of experience; and the ultimate limitation of all orders composed by man.

Today the history of art treats of the least useful and most expressive products of human industry. Archaeology and ethnology treat of material culture in general. Let us suppose that the idea of art can be expanded to embrace the whole range of man-made things, including all tools and writing in addition to

the useless, beautiful, and poetic things of the world. By this view the universe of man-made things coincides with the history of art. It then becomes urgent to devise better ways of considering everything men have made. Hence, the "Family of Art" brought together here; global, diverse, richly inventive, and miraculously unified, where the modern and the primitive converse across the centuries and continents.

From now to the end of consciousness, we are stuck with the task of defending art.

...

The changes in the economic foundation lead sooner or later to the transformation of the whole immense superstructure ... We no longer have a world of nations and ideologies ... The world is a college of corporations, inexorably determined by the immutable bylaws of business. The world is a business. It has been that way since man crawled out of the slime, and our children will live to see that perfect world without war and famine, oppression and brutality—one vast and ecumenical holding company, for whom all men will work to serve a common profit, in which all men will hold a share of stock, all necessities provided, all anxieties tranquilized, all boredom amused.

Ranking among the world's great builders and real estate investors

are two species of organization that supposedly possess very different goals: commercial chains or franchises, and spiritual organizations. The commercial and the spiritual are provocative in comparison, because they borrow each other's repertoires. Ideology, whether about nirvana or coffee, wants to expand into under-marketed or under-spiritualized territories. Both commercial organizations and spiritual gurus expand, affiliate, and optimize. Moreover, both use architecture as part of the symbolic capital necessary to colonize time, styles of living, beliefs, or marketing strategies. To increase influence, these must be constantly renewed with new affiliations and psychologized spatial scripts.

The image as organism is formed through an organizing process in which the individual parts were determined by the dynamics of an encompassing, integrated "system." For the present age, which prefers the sign to the thing signified, the copy to the original, representation to reality, the appearance to the essence... *illusion* only is sacred, *truth* profane. Today we experience chaos. The waste of human and material resources and the canalization of almost all creative effort into blind alleys bear witness to the fact that our common life has lost its coherency. In the focus of this eclipse of a healthy human existence is the individual, torn by the shattered fragments of his

formless world, incapable of organizing his physical and psychological needs. In the bottom of our terrified souls, we all know that democracy is a dying giant, a sick, sick, dying, decaying political concept writhing in its final pain.

Civilization began in the cabin but it soon retired to expire in the woods...

The ephemeral will perhaps one day be the collective solution, but for the moment it is the monopoly of a privileged fraction for whom its economic and cultural position permits it to question the myth of durability.

In a world that *really* has been turned on its head, truth is a moment of falsehood. But within the mystery, lies the region of humanly discovered phenomena whose whole region is progressively disclosing an omnintegrality of orderliness, of interactive and interaccommodative generalized principles. Humans grope for *absolute* understanding, unmindful of the a priori mystery which inherently precludes *absolute* understanding. Unaware that their groping does not signify personal deficiency, and ignorant of the scientific disclosure of fundamentally inherent mystery, they try to "cover up" their ignorance by asserting that no fundamental mystery exists.

Once you've grasped all this, then the whole universe becomes orderly and comprehensive.

Order of Natural History

For natural history to appear, it was not necessary for nature to become denser and more obscure, to multiply its mechanisms to the point of acquiring the opaque weight of a history that can only be retraced and described, without any possibility of measuring it, calculating it, or explaining it; it was necessary—and this is entirely the opposite—for History to become Natural. >¹⁰

Historicity, then, has now been introduced into nature—or rather into the realm of living beings; but it exists there as much more than a probable form of succession; it constitutes a sort of fundamental mode of being. The positivist attempts to insert man's chronology within that of things, >¹¹ in such a way that the unity of time would be restored and that man's origin would be no more than a date, >¹² a fold, in the sequential series of beings (placing that origin, and with it the appearance of culture, the dawn of civilizations, within the stream of biological evolution). This date is there only to symbolize a landmark, and to indicate, from afar, the apparent enigma of an event.[†] >¹³

There will be a continual and more or less slow progress of all the species towards a superior perfection >¹⁴ ... The tools they had been programmed to use were simple enough, yet they could change this world and make the man-apes its masters. >¹⁵ Man, once transported to an abode more suited to the eminence of his faculties, will leave to the monkey >¹⁶ and the elephant >¹⁷ that foremost place that he occupied before among the animals of our planet ... There will be Newtons >¹⁸ among the monkeys and Vaubans among the beavers. The oysters and the polyps will stand in the same relation to the species at the top of the scale as the birds and the quadrupeds do now to man.

[†] It was a rectangular slab, made of some completely transparent material. It was certainly rather attractive ... a cold hard surface.

Order of Civilization

What civilizations and peoples leave us as the monuments of their thought is not so much their texts as their vocabularies. Hence the possibility of writing a history of freedom and slavery based upon languages, or even a history of opinions, prejudices, superstitions, and beliefs of all kinds >19,20 (the cult of love in the West is an extension of the spirit of Christianity, an aspect of the cult of suffering—the paradigm of the Cross >21), since what is written on these subjects is always of less value as evidence than are the words themselves. >22

The vengeance wreaked by civilization on the primeval world has been terrible. The history of our dealings with the Indians is full of instances in point; from the very early times of the colonies, they had neither the bulk of population nor the equality of arms to meet the whites on a fair basis >23 ... There was an even greater semantic injustice; the Indians as a hunting people had no idea of land as private property. Materialism told man: make yourself rich in space. And man forgot his noble task as accumulator of time, >24 giving himself over to the conquest of visible things, of peoples and territories. That is how the fallacies of progressivism and imperialism were born.

The social groups that invented anthropology and modern art have appropriated exotic things, facts and meanings (*Appropriate*: “to make one’s own” from the Latin *proprius* “property.” >25) Museums are the place of progress, the history of the ruling classes, and the resting place for trophies, souvenirs, loot, and other objects stripped of function. >26 The “tribal” objects gathered in the museum have traveled first class, elaborately crated and insured. >27, 28 Previous accommodations have been less luxurious: some were stolen, others “purchased” for a song by colonial administrators, travelers, anthropologists, missionaries, sailors in African ports.

The question of democracy is an extremely complicated one. A democracy cannot derive substantial benefit from past experience, unless it be arrived at a certain pitch of knowledge and civilization. >29 Today the culture industry has taken over the civilizing inheritance of the frontier and entrepreneurial democracy. The nearer men are to a common level of uniformity, the readier they are to trust the mass, and public opinion

becomes more and more mistress of the world ... so in democracies public opinion has a strange power ... People's democracy is closely related to public opinion. >30 There are many theories of philosophy, morality, and politics which everyone adopts unexamined on the faith of public opinion.

The more man makes himself at home in the heart of the world, the further he advances in his possession of nature, the more strongly does he feel the pressure of his finitude, and the closer he comes to his own death. >31 Where we perceive a chain of events, the angel of history sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. >32 The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise, it irresistibly propels him into the future to which his back is turned. This storm is what we call progress.

Order of Material Culture

Our choice of the "history of things" is more than a euphemism to replace the bristling ugliness of "material culture," a term used by anthropologists to distinguish ideas from artifacts. But the "history of things" is intended to reunite ideas and objects under the rubric of visual forms: the term includes both artifacts and works of art, both tools and expressions. The history of things admits more interferences than language because things, which must serve functions and convey messages, cannot be diverted from these finalities without loss of identity. >³³

For instance, consider the symbolic and communicative functions of food. It is a system of communication, a body of images, a protocol of usages, situations, and behaviours; >³⁴ cultural traits, social institutions, national history, and individual attitudes can be understood in relation to our varied and peculiar modes of eating. >³⁵

From all these things a shape in time emerges. A visible portrait of the collective identity, whether tribe, class, or nation, comes into being. We may classify the "ages" of man by his means of transportation — the footpath era, the ox-cart age, the railroad age, the automobile era, and the airplane age. >³⁶ And not only do we classify, but we also measure civilizations in terms of the artifacts which they have used. >³⁷ The democratization of democracy in America, for example, is found in a cornucopia of material culture of twentieth-century America: telephones and television, the assembly line, food packaging, >³⁸ mail order catalogs, through which it is possible to chart personality development of the Americans from their "colonial experience" through their "national experience" and then to their culminating "democratic experience."

Commodities, like persons, have social lives, and they are the stuff of material culture. For example, the ritual practice of cargo cults in the early Colonial Pacific was a massive effort to mime those European social forms that seemed most conducive to the production of European goods, a kind of reverse fetishism that replicated European social and linguistic forms in an effort to increase the likelihood of arrival of European commodities. >³⁹

In contemporary culture, figures formerly called "fetishes" (to take just one class of object) have become works either of "sculpture" or of "material culture." Relics of saints, whether particles of clothing or objects associated with them during their lives, particles of dust or vials of oil collected at the site of their tombs, had no obvious value apart from a very specific set of beliefs. Such relics were of no practical use. Once removed from their elaborate reliquaries or containers, they were not even decorative. >40

Order of Peoples & Emotions

Individuals who seem truly remarkable give the impression of belonging to another epoch. (Either some epoch in the past or, simply, the future.) No one extraordinary appears to be entirely contemporary. People who are contemporary don't appear at all: they are invisible. >41

All around us, as far as I can see, people are striving to be ordinary. This takes a great deal of effort. Ordinarieness, generally considered to be safer, has gotten much rarer than it used to be. >42

Man as such is the problem of our time; the problems of individuals are fading away and are even forbidden, morally forbidden ... The personal problem of the individual has become a subject of laughter for the Gods, and they are right in their lack of pity. >43

The problems of this world are only truly solved in two ways: by extinction or by duplication. Former ages had only the first choice. But I see no reason not to take advantage of the marvels of modern technology for personal liberation. I have a choice. And, not being the suicidal type, I have decided to duplicate myself. >44

Colonialists collect: "when I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world," said the Third World blonde ... Trophies brought back ... unrepresentative, opaque objects. >45

Landscapes interest me only in relation to human beings ... but the emotions that human beings inspire in us also sadly resemble each other. >46

I still weep in any movie with a scene in which a father returns home after a long desperate absence, at the moment when he hugs his child, or children. >47

(The heart, the most exotic place of all)

Imagine yourself an anthropologist from outer space. Unprejudiced, you start observing humans—their customs, their rituals, and above all their myths—in the hope of deriving a pattern that will make Earth-thought and its underlying social order intelligible. You quickly notice that in most human tongues there is a word whose meaning escapes you, but which, in all their societies, seems to refer to an activity lying midway between their myths and sciences. This word is art (the earliest *experience* of which must have been that it was incantatory, magical, an instrument of ritual).

Armed with all the certainties acquired over the course of this journey you finally extract a contemporary model from it, its paradigm: the ready-made; >48 part of the cultural patrimony, reverently kept in a museum under the name work-of-art. Its import seems indeed to have reduced the work of art to being the very symbol of this symbolic value that the word “art” confers on the objects of an exchange, whether linguistic, economic, ritual, or sumptuary.

During the twentieth century, “art” was dominated by modernism. Flatness alone was unique and exclusive to modern art. Later, many artists departed from the two-dimensionality of painting by adding a three-dimensional element to it; *a picture stopped being a picture and*

turned into an arbitrary object. >49 Half or more of the best new work at the time was neither painting nor sculpture; >50 the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art, also was; >51 plastic (which tinged-with-dayglo spoke the hip patois of California), inert geometries, factory production, fake Brillo boxes, or just boxes. >52

A new “species” of art was born, which risked confusion with non-art. Hence the importance of names: Minimal Art, Literal Art, ABC Art, Primary Structures, Art of the Real, Post-painterly relief, Pop Art, Appropriation Art, >53 or Generic Art—an appellation mostly suited to the recent trends exemplified by artists who produce “generic objects.” >54

During that same century a linear history of art constructed by a Museum in New York excluded most women from the history of modern art as well as most Latin Americans, Africans, and Asians, and inevitably led to a formalist canon that was both male-dominated >55 and Eurocentric.

Accordingly, many women artists reflected their struggles using hard materials, perfect finishes, and minimal forms, as well as creating art based on works by prominent male artists from the early 20th century in order to underscore the absence of women

in the art world at that time. >56
As containers for “hidden feelings,”
many of these objects explored aspects
of a woman’s personality that this
culture calls masculine: strength, both
physical and mental, assertiveness,
ability to conceptualize. >57

Order of Assets, Flows & Networks

It was impossible to subordinate the administration of the state to the interests of national production without balancing the budget, without establishing a balance between state expenditures and revenues. And how was this balance to be established without limiting state extravagance and without redistributing taxes? The state deficit was the main source of enrichment. >60

Fluid models loosen ideas, but they also provide the means to confound or further deterritorialize. Smooth spaces are not in themselves liberatory: the smooth sea is also hard. Capital is smooth and elastic to avoid detection. It is flexible, even though the boundaries of the organization remain. Worlds and empires shelter and fatten offshore. Their segregation from other worlds and other nations help them to garner power. They are worlds with their own seas. >61, 62
Contemporary pirates resist or undo the dominating powers of the Empire with the Empire's own tools. >63

The idea of sovereignty as an expansive power in networks is poised on the hinge that links the principle of a democratic republic to the idea of Empire. >64 Empire can only be conceived as a universal republic, a network of powers and counterpowers structured in a boundless and inclusive architecture. >65, 66

This modern world-system was born in the long sixteenth century. The Americas as a geosocial construct were born in the long sixteenth century. The creation of this geosocial entity, the Americas, was the constitutive act of the modern world system. The Americas were not incorporated into an already existing capitalist world-economy. There could not have been a capitalist world-economy without the Americas. >67

Order of Capital, Systems & Information

If liberal-democratic capitalism obviously works better than all known alternatives, why do we not resign to it in a mature way and accept it wholeheartedly? Why insist on the communist idea? >68 As we know, a difference which makes a difference is an idea. It is a "bit," a unit of information. >69

The first step toward an information economy doesn't mean doing away with money. Instead of money directing information, information potential will direct the investment of capital. >70 Yet the desire for information is really a desire for optimization, and the illusion of an inclusive disposition masks an exclusive disposition. >71 For example, we think of streets as divided into functional uses that become so profitable for such secondary diversity such as shopping, that shopping becomes almost their exclusive use. >72

Intellectual labor has completely changed its nature into the domain of economic production. The ideological forms of the 20th Century left wing have become inefficient. >73, 74 Why is it that the working class does not constitute itself as a revolutionary agent? Western Marxism has engaged itself in a constant search for other social agents to play the role of the revolutionary agent: Third World peasants, students, intellectuals, the excluded... >75

What happens to the human being trapped in a wage-earning productive relation? The more the wage earner's energy is invested in productive activity, the more s/he reinforces the power of capital. In order to survive, workers have to renounce their humanity. >76 Would it be possible to conceive of a corporation that recuperates the hopes of a population that has been equally betrayed by the promises of the former social structure of political clientelism and the untenable dreams of world-class development? >77

Order of the Built Environment

The astonishing pace and scale of urbanization over time means we have been re-made several times over without really knowing why, how, or wherefore. Has it made us into better people or left us dangling in a world of anomie and alienation, anger and frustration? >78 This development has been the basis of all human enterprise. This modern industrial society is based on the spectacle in the most fundamental way. >79

“Outside” is the realm of exchange, money, and masks, while “inside,” is the realm of the inalienable, the nonexchangeable, and the unspeakable. >80 It is because the generations of bourgeois were able to enjoy the permanent and traditional décor of property that they can grant themselves the luxury to deny to cut stone and delight in the ephemeral. >81, 82 On the other hand, every generation of the lower classes who hasn’t had a chance to demand the cultural models or durable property aspires to live the bourgeois model, and to found a derisory dynasty in the stone buildings and bungalows of the suburbs. >83, 84

How thus can one accept the ideality of mobile structures? It is true that the social deficit that modular or prefabricated construction represent today, contradicts economic rationality and social exchange with the irreversible tendency toward greater social mobility. >85 Meanwhile one must account for the latent psychological, familial, and collective functions, of the “disposable” and the solid, very powerful functions of integration that also return in the social “budget.”

This spectacle is not a decorative element. >86 On the contrary, it is the very heart of society’s real unreality. >87 It epitomizes the prevailing model of social life. >88 The function of the window mirror is to project the endless row of apartment buildings into the isolated bourgeois living room. >89

Order of the Social Self

There is never enough desire. Desire is the system of a-signifying signs out of which unconscious flows are produced in a social historical field. Every unfolding of desire, in whatever place it may occur, such as a family or a school in the neighborhood, tests the established order and sends shock waves through the social field as a whole. Thus Schools and Churches use suitable methods of punishment, expulsion, selection, etc., to “discipline” not only their shepherds, but also their flocks. Desire is revolutionary because it is always seeking more connections. >90, 91

Psychoanalysis unhooks and reduces every connection and assemblage. That is its job. It hates desire, and it hates politics. Producing the unconscious = the expression of desires = the formation of utterances = the substance or material of intensities. >92

Primitive man’s individuality is so strong that his own inventions are concentrated on other things. >93 The purpose is to bring to a conscious level conflicts and resistances which have remained unconscious due to the repression of other psychological forces. >94 The conflicts and resistances are resolved, not because of the knowledge, real or alleged, but because this knowledge makes possible a specific experience, in the course of which conflicts materialize in an order and on a level permitting their free development and leading to their resolution. >95

Each of us works and creates with the shred of placenta which we smuggled out of the womb and which we carry with us a milieu of experimentation—but we do not experiment by obeying the egg, the progenitors, the interpretations and regressions which still bind us to it. >96

In short, physics has discovered that there are no solids, no continuous surfaces, no straight lines; only waves, no things, only energy event complexes, only behaviors, only verbs, only relationships, which, once discovered, can be kept track of and employed by both the integral brain and the extracorporeal computer, but may never be discovered by those physically limited tools. >97, 98

Contemporary life exists within a jungle of visual signs and messages that are vying with each other to influence our future thoughts and actions. >99 One can go as far as considering that one's whole cultural experience is at some point mediated in this way, our engagement with cultural experience being a constant process of decoding what has been encoded and left / positioned by someone else. >100

For humanity to comprehend in individually effective degree the life in universe which it is experiencing it is logically required that humanity must develop self-initiated and self-disciplined reconsiderations of its total inventory of experiences from which it may, hopefully, gain a degree of knowledge adequate to humanity's spontaneous initiation of conscious and competent co-operation with the orderly process of universal evolution. >101

WORKS IN THE EXHIBITION

All the works have numbers, however, only the ones inside the “architecture” are referenced in the wall texts for each order. The others belong to an unnamed and unreferenced order of orders. Unless otherwise noted, all works belong to the Colección Jumex.

0. Dexter Sinister, *I'll Be Your Interface* (Museo Jumex), 2016, Custom software, Courtesy of the artist

1. Sam Durant, *Tangled, Chaotic, Discontinuous, Senseless, Inverted, Rational, Uniform, Structured, Ordered, Reversed*, 2001, Fiberglass, wood, mirror

2. HCRH and Jorge Covarrubias, *El Museo del Bien* (The Museum of Good), 2003, Model and text

3. Mario Garcia Torr es, *What Doesn't Kill You Makes You Stronger*, 2008, 53 color and black & white slides

4. Yves Klein, *Victoire de Samothrace* (The Winged Victory of Samothrace), 1962–73, Dry pigment in synthetic resin on plaster

5. Marcel Dzama, *Untitled*, 2002, Ink and watercolor on paper

6. Louise Lawler, *Green*, 1986, Chromogenic print

7. Adriana Lara, *Art Film 1: Ever present yet ignored*, 2006, 16 mm transferred to DVD, 7'41"

8. Louise Lawler, *MOCA*, 1987, Chromogenic print

9. Louise Lawler, *La Reserve* (The Storage), 1988, Chromogenic print

10. Petrit Halilaj, *There I wait infinitely for the hurricane to come, Several birds fly away when they understand it*, 2013, Cabinet, prints and drawings on inventory cards from the Museum of Natural History of Kosovo, duck sculpture

11. Louise Lawler, *Spoils*, 2004–2008, Fujiflex mounted on aluminum frame

12. On Kawara, *28. ABR. 68, Temperaturas de hoy en el Valle de México: máxima, 25.7, mínima, 10.4* (28. APR. 68, Temperatures in the Valley of Mexico today: high 25.7, low 10.4), 1968, Liquitex on canvas, archival box, newspaper

13. John McCracken, *Shadow*, 2002, Resin, fiberglass, plywood

14. Photographic reproduction of Maurizio Cattelan's *Love Lasts Forever* (Elaine Dannheisser), 1997–2000, Chromogenic print

15. Miguel Calderón, *Evolución del hombre* (Evolution of man), 1995, Six chromogenic prints.

16. Abraham Cruzvillegas, *Nuestra imagen actual: Mandrillus sphinx 2* (Our Current Image: Mandrillus Sphinx 2), 2012, Ink on water based acrylic, enamel on kraft paper

17. Eduardo Abaroa, *Ancient and Modern Foods*, 2002, Fiberglass

18. Coco Fusco, *Primate Visions of the Human Mind*, 2015, HD video, 49 minutes, Courtesy of the artist

19. Graciela Iturbide, *Guadalupe Chalma*, 2008, Silver print

20. Calimocha Styles (Eduardo Abaroa, Rubén Ortiz Torres), *Bodhisattva*, 2002, Video, 60 minutes (loop)

21. Jonathan Horowitz, *Crucifix for Two*, 2011, Olive wood

22. Glenn Ligon, *Stranger #28*, 2007, Oil stick and gesso on canvas

23. Sam Durant, *Female Indian (standing on one foot)*, 2006, Chromogenic print; *Male Colonist (headless)*, 2006, Chromogenic print

24. On Kawara, *14. AGO. 68, Decenas de millares de uruguayos desfilaron ...* (14 AGO.68, Tens of thousands of Uruguayans marched...), 1968, Liquitex on canvas, archival box, newspaper

25. Sharon Lockhart, *Chronicle of Masonry Work in the Oaxacan Exhibit Hall, National Museum of Anthropology, Mexico City 1999*, 1999, Nine chromogenic prints

26. Fake prehispanic objects (souvenirs)

27. Eduardo Sarabia, Works from the series “A Thin Line Between Love and Hate,” 2005, Hand painted ceramic vases with silkscreen boxes

28. David Mach, *African Matchhead*, 1994–1995 (two), Matches

29. John Baldessari, *Goya Series: One is Civilized and Knows What is What*, 1997, Inkjet print, sign painter's lacquer, acrylic, and gesso on canvas

30. Christodoulos Panajiotou, *Chair*, 2012, Thirteen black & white digital prints

31. Thomas Ruff, *Jpeg nt01*, 2004, Chromogenic print with disc

32. Enrique Metinides, *Tragedia 93, Ciudad de México* (Tragedy 93, Mexico City), 1985, Color print; *Tragedia 48, Tacubaya, Ciudad de México* (Tragedy 48, Tacubaya, Mexico City), 1967, Silver print; *Tragedia 38, Estado de México* (Tragedy 38, Tacubaya, Mexico State), 1965, Silver print; *Tragedia 63, Texcoco, Estado de México* (Tragedy 63, Mexico State), 1970, Silver print

33. Dami n Ortega, *Homas*, 1998, Mixed media installation

34. Calimocha Styles (Eduardo Abaroa, Rubén Ortiz Torres), *Maíz transg nico (elotes)* [Transgenic corn (corn cob)], 2002, Acrylic paint over acrylic resin

35. Gabriel Orozco, *Mixiate*, 1999, Fiber from cactus leave, plastic bag, rubber ball

36. Thomas Glassford, *Invitation to Portage 3*, 1991, Bicycle, gourd, butchers coat

37. Louise Lawler, *Plexi*, 2010–2011, Cibachrome face mounted to plexi on museum box

38. Paul McCarthy, *Propo–Miracle Whip*, 1992, Chromogenic print; *Propo–Daddies Ketchup*, 1992, Chromogenic print

39. Carsten Höller, *Witchbroom*, 1999, Mixed media

40. Gabriel Orozco, *Contenedores* (Containers), 2001, Styrofoam containers, lint, plasticine, wood, butterfly wing, bottle caps
41. Cyprien Gaillard, *Cities of Gold and Mirrors*, 2009, 16 mm film, 8' 56"
42. Hans-Peter Feldmann, *100 Years*, 2001, 101 photographs
43. Francis Aljés, *Untitled (Little man under glass)*, 1995, Mixed media installation
44. Francis Aljés, *El Soplón* (The Prompter), 1995, Mixed media [Francis Aljés (canvas), Enrique Huerta (flowers), Juan García (portraits), Emilio Rivera (skies)]
45. Daniela Rossell, *Untitled*, from the series "Ricas y Famosas" (Rich and Famous), 2002, Chromogenic prints; *Untitled*, from the series "Ricas y Famosas" (Rich and Famous), 2000, Chromogenic prints
46. Rosângela Rennó, *United States (Mexican Series)*, 1997–1999, Seventeen iris prints on Somerset paper
47. Christian Jankowski, *Crying for the March of Humanity*, 2012, Video, 28' 3"
48. Richard Pettibone, *Marcel Duchamp, "Bicycle Wheel" Paris 1913*, 1999, Found stool, paint, and bicycle wheel
49. John McCracken, *Red–Blue*, 1998, Polyester resin and fiberglass on plywood
50. John Chamberlain, *Ivory Joe*, 1974–1977, Painted and chromium plated steel
51. Donald Judd: *The Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*.
52. Donald Judd, *Untitled*, 1968–1988, Green Plexiglas, steel cables and steel plates
53. Richard Pettibone, *Andy Warhol, "Brillo Box," 1964, (silver)*, 1967, Silkscreen and acrylic on canvas; *Andy Warhol, "Flowers," 1964, 1965*, Acrylic on canvas; *Andy Warhol, "Two Jackies," 1964, 1996*, Silkscreen and acrylic on canvas; *Andy Warhol, "Four Jackies," 1964, 1996*, Silkscreen and acrylic on canvas; *Andy Warhol, "Sixteen Jackies," 1964, 1996*, Acrylic and silkscreen on canvas; *Andy Warhol, "Marilyn Diptych," 1962*, 1973–2001, Oil and silkscreen on canvas; *After Warhol (Red Mao)*, 1975, Silkscreen and acrylic on canvas; *After Warhol (Yellow Mao)*, 1975, Silkscreen and acrylic on canvas; *Andy Warhol, "Eight Electric Chairs," 1963*, 2001, Acrylic and silkscreen on canvas; *Andy Warhol, "Saturday Disaster," 1963, 1996*, Acrylic and silkscreen on canvas; *Andy Warhol, 32 Cans of Campbell's Soup, 1962*, 1986–1998, Silkscreen & oil on canvas, pine box; *Frank Stella "Gur II," 1967*, 1969, Acrylic on canvas; *Frank Stella, "River of Ponds," 1969*, Acrylic on canvas; *Frank Stella, "Tomlinson Court Park (second version)," 1959*, Enamel on canvas in artist's frame; *Frank Stella, "Gur II," 1967, 1968*, Acrylic on canvas; *Roy Lichtenstein "Seductive Girl," 1964*, Acrylic and silkscreen on canvas; *Roy Lichtenstein "Drowning Girl," 1963*, 1965, Silkscreen & acrylic on canvas; *Roy Lichtenstein, "Rouen Cathedral," 1969*, 1969, Silkscreen on canvas; *Flag on Orange Field, Elvis and Tahkt 8, 1972*, Acrylic on canvas
54. Jeff Koons, *Three Ball Total Equilibrium Tank (Two Spalding Shaq Attaq, One Spalding NBA Tip-Off)*, 1986, Glass tank, steel stand, sodium chloride reagent, distilled water, three basketballs
55. Dennis Hopper, *John McCracken*, 1962, Gelatin silver print; *Jasper Johns*, 1964, Gelatin silver print; *Larry Bell*, 1964, Gelatin silver print
56. Sherrie Levine, *Buddha*, 1996, Cast bronze
57. Judy Chicago, *1 Set Gerowitz Rare Wood Blocks*, 1967, Teak wood blocks
58. Richard Artschwager, *Untitled (Quotation Marks)*, 1980, Formica on painted wood
59. Mariana Castillo Deball, *La colección invisible*, (The Invisible Collection), 2002, Print on paper (25 books)
60. Sam Durant, *Antipodean Globe (Desliens 1566)*, 2011, Custom globe (acrylic, paper), steel cable, miscellaneous hardware, Courtesy of Blum & Poe; *The World in 2011: GDP and Total Corporate Assets*, 2011, Custom globe (acrylic, paper), steel cable, miscellaneous hardware, Courtesy of Blum & Poe
61. Darren Almond, *The Great Circle*, 2000, 16mm color film, 7' 36"
62. Walead Beshty, *Copper (Fedex 10kg Box – 2006 FedEx 149801 REV 9/06 MP)*, 2012, Polished copper, accrued FedEx shipping and tracking labels; *Copper (Fedex 25kg Box – 2006 FedEx 149802 REV 9/06 MP)*, 2012, Polished copper, accrued FedEx shipping and tracking labels
63. Superflex, *Guaraná Power Corner*, 2006, 210 bottles of Guaraná Power and five double-sided mirrors
64. Karl Holmqvist, *I'll Make The World Explode*, 2009, Video, 27'
65. Christopher Williams, *Boeing Retrofit, Overhead Stowage Bins, 1970, For Boeing Model 747-200 B Aero Mock-Ups, Inc, North Hollywood, California, August 6, 1997, 1997*, Five gelatin silver prints
66. Gabriel Orozco, *Untitled*, 2001, Gouache on paper (x4)
67. Meyer Vaisman, *The Travelling Bean*, 1996, Redwood, wooden box, printed and laminated map and black beans
68. Adam Curtis, *All watched over by machines of loving grace*, 2011 (Part 1: Love and Power; Part 2: The Use and Abuse of Vegetational Concepts; Part 3: The Monkey In The Machine and the Machine in The Monkey), BBC documentary series
69. Angela Bulloch, *Outdoor Pixel ROYGBIN*, 2012, Polycarbonate plastic sphere + Plastic Pixel_Box, electronic unit, lamps, DMX-controller unit, various cables
70. Candida Höfer, *Bank Nürnberg*, 1999, Chromogenic print
71. Darren Almond, *Magnified System Diagram 2*, 2000, Acrylic and ink jet on

- 400g Somerset satin paper
72. Dan Graham, *Windows, Eatons Dept. Store, Toronto, CA., Circa 1974, 1974*, Chromogenic print
73. Eduardo Abaroa, *Consumismo Criptológico (sucursal 1)* (Cryptologic Consumerism [branch office 1]), 2006, Silver canvas, silicon, dice and varied articles
74. Gabriel Kuri, *Exercise 2005–2006 (I)*, 2006, Two rocks, sales tickets, receipts on artist's base (plywood plinth)
75. Melanie Gilligan, *Popular Unrest*, 2010, Five-channel video installation with sound, Courtesy of the artist
76. Carlos Amoraes (1970), *TV Girl*, 1999, Chromogenic print
77. Minerva Cuevas, *Orange, Blue and Green Kit*, 2000, Mixed media
78. Melanie Smith, *Concrete-concrete Jungle*, 2002, Gelatin silver print
79. Sarah Morris, *Rio (Las Vegas)*, 1999, Household glass on canvas
80. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975, Silent, 16 mm film transferred on DVD, 18' 40"
81. William Leavitt, *Dark Green Apartments with Dishes*, 2011, Pastel on paper; *High Rise above Sunset Bl.*, 1992, Aquatint on paper
82. Roy Lichtenstein, *Wallpaper with Blue Floor Interior*, 1992, 5 panel, 9 color screenprint printed on wallpaper material
83. Jim Shaw, *Architectural Rendering (New Jerusalem Arms)*, 1990, Watercolor on paper
84. Dan Graham, *Diner on Highway / View from Window of Highway Restaurant*, 1967–1969, Chromogenic print; *Factory Buildings, Newark, N.J.; Two Home Houses, Jersey City, N.J.; 1966*, 1966, Chromogenic print; *Rock Garden Encased in Glass between Kitchen and Garage, Perth, Australia; Warehouse in Neo Colonial Style, Westfield, N.J., 1975, 1978*, Chromogenic print; *Top: Family Groups Queuing for View of "Telethon House" Perth, Australia 1985 / Bottom: New Housing Project, Bayonne, New Jersey, 1966, 1985*, Chromogenic print; *Top: Kitchen Trays, Jersey City, 1966 / Bottom: Factory for Army Vehicles, Detroit Michigan, 1967, 1967*, Chromogenic print
85. Andrea Zittel, *A–Z Homestead Unit*, 2008, Steel, wood, glass, acrylic, fabric
86. Andrea Zittel, *Untitled*, 2010, Concrete craft mosaic 300 tiles
87. Laurie Simmons, *The Deluxe Redding House #5*, 1998, Chromogenic print; *The Deluxe Redding House #11*, 1998, Chromogenic print
88. Yoshua Okon, *New Decor*, 2001, Video, 17' 40"
89. Jonathan Monk, *The Moment Before You Realize You Are Not Lost*, 2005, Mirror and motor
90. Mike Kelley, *Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid, No. 6: St. Mary's Church and School (Cry Room in the Sky)*, 2002, Aluminum, steel, miniature Virgin Mary, Plexiglas, mixed media on butcher paper mounted on rag paper
91. Elmgreen & Dragset, *Boy Scout*, 2008, Metal bunk bed, foam rubber, sheeting, pillows, wool rug
92. Santiago Borja, *Diván (Divan)*, 2010, Inkjet print on paper
93. Martin Kippenberger, *Mirror for Hang-Over Bud*, 1990, Wood, metal, casting resin, aluminum foil
94. Mike Kelley, *Odd Man Out*, 1998, Blankets, pillows, socks, movie poster cut-outs, fake fur, clothing, audio deck, speakers, speaker cable
95. Damien Hirst, *Memories Lost, Fragments of Paradise*, 2003, Stainless steel and glass cabinet with pills
96. Kiki Smith, *Digestive System*, 1992, Ink on gampi paper
97. Christopher Knowles, *Untitled*, n.d., Typing on paper (x4)
98. Jorge Macchi, *Diario íntimo* (Intimate diary), 2006, Video
99. David Shrigley, *Untitled (Life and Death)*, 2000, Black & white photograph
100. Arturo Herrera, *Study for When Alone Again / Hammer Museum*, 2001, Pencil and color pencil on paper
101. Pedro Reyes, *Museum of Hypothetical Lifetimes*, 2011, Model mounted on table and shelf with various objects
102. Christian Camacho, *The Wall Guest*, 2014, Video, 47", Courtesy of the artist
103. Tino Sehgal, *Guards Kissing*, 2002

TEXT SOURCES

The texts on the walls of the exhibition and in the pages of this booklet are excerpted from the works listed here (in alphabetical order).

Introduction (p.1–3): Jean Baudrillard, *Utopia Deferred*, 2006 / James Clifford, "Histories of the Tribal and the Modern, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, 1988 / Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, 1967 / Keller Easterling, *Enduring Innocence: Global Architecture and its Political Masquerades*, 2005 / Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity*, 1841 / Michel Foucault, *The Order of Things*, 1966 / Buckminster Fuller, *Intuition*, 1970 / Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, 1929–1935 / György Kepes, *Language of Vision*, 1944 / George Kubler, *The Shape of Time*, 1962 / Reinhold Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*, 2003 / Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, 1859 / *Network* (movie), directed by Sidney Lumet, 1976 / Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, 1976 / Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966 / Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, 1835–1840 / Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966

Order of Natural History (p.4):

Charles Bonnet, *Palingénésie Philosophique*, 1769–1770 / Arthur C. Clarke, *2001: A Space Odyssey*, 1968 / Michel Foucault, *The Order of Things*, 1966

Order of Civilization (p.5–6):

Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 1944 / Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations*, 1955

/ Jorge Luis Borges, "The Penultimate Version of Reality," *Discusión*, 1932 / James Clifford, "Histories of the Tribal and the Modern," and "On Collecting Art and Culture," *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, 1988 / Mark Dion, "A Lexicon of Relevant Terms," *Natural History and Other Fictions*, 1997 / Michel Foucault, *The Order of Things*, 1966 / Saddam Hussein, *On Democracy*, 1992–2006 / Susan Sontag, "The Artist as Exemplary Sufferer," *Against Interpretation*, 1966 / Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings, Cybernetics and Society*, 1954 / Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, 1835–1840

Order of Material Culture (p.7–8): Arjun Appadurai, *The Social Life of Things*, 1986 / Roland Barthes, *Towards a Psychosociology of Contemporary Food Consumption*, 1961 / James Clifford, *The Predicament of Culture*, 1988 / William B. Hesselntine, "The Challenge of the Artifact," *Material Culture Studies in America*, 1999 / George Kubler, *The Shape of Time*, 1962 / Thomas J. Schlereth, *Material Culture Studies in America*, 1999

Order of Peoples & Emotions (p.9): Susan Sontag, "Project for a Trip to China," "Debriefing," "The Dummy," "Project for a Trip to China," "Unguided tour," and "Project for a Trip to China," *I, etcera*, 1963

Center (p.10–11): Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, 1975 / Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, 1996 / Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, 1995 / Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985 / Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966

Order of Assets, Flows & Networks (p.12): Karl Marx, *The Class Struggles in France*, 1895 / Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, 1980 / Michael Hardt & Antonio Negri, *Empire*, 2000 / Quijano & Wallerstein, "Americanness as a Concept, or the Americas in the Modern World-System," 1992
Order of Capital, Systems & Information (p.13): Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972 / Franco "Bifo"

Berardi, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, 2007 / Keller Easterling, *Enduring Innocence: Global Architecture and its Political Masquerades*, 2005 / Jane Jacobs, *The Death and Live of Great American Cities*, 1961 / Cuauhtémoc Medina, "Radical Pursuits in Mexico," *Trans>alt.cultures.media*, 2000 / Michael Shamberg, *Guerilla Television*, 1971 / Slavoj Žižek, "The Idea of Communism," *The Idea of Communism*, 2010

Order of the Built Environment (p.14): Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, 1933 / Jean Baudrillard, *Utopia Deferred*, 2005 / Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, 1994 / Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, 1967 / David Harvey, *The Right to the City*, 2003

Order of the Social Self (p.15–16): Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," *La Pensée*, 1970 / Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness*, 2006 / Buckminster Fuller, *Intuition*, 1970 / Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, 1963 / Adolf Loos, "Ornament and Crime," 1913 / Stephen Willats, *Artwork as Social Model: A Manual of Questions and Propositions*, 2012

*

There are eight rooms in this exhibition, and each room houses one order. There are four on each level. A regular Palladian floor plan has been imposed on top of the museum's existing layout by architects Pedro&Juana.

*

Inside each room, you'll find writing on the wall which introduces that room's order. These texts are pieced together from already-published writings. Each wall text is set in a different version of one master type, designed by Dexter Sinister in 2011 and given an absurd, long name: Meta-the-difference-between-the-two-font. The asterisk character you're listening to right now is a member of the same family.

*

On the walls next to each of the art works is a number. There is no label to identify the artist, year, or any of the other usual information. This helps to see the art works as things, on their own, without being immediately distracted by names and dates. The numbers on the wall match up to numbers in the wall text.

*

There is also a small booklet, an exhibition guide. It has an "*" on its cover. Inside you'll find the introduction you're listening to right now, plus the eight descriptions of the show's eight orders copied from the walls. And in the back, all the numbers from the wall and in the texts are decoded, with complete information about each work.

*

This speaking "*" is also part of the show. I was programmed by Dexter Sinister and scripted for this occasion. I share the same basic D.N.A. as the type on the walls and in the booklets. Only / am not sitting still. My form is always shifting, as you can see. And I don't fit so orderly into this show either. Yes, I am an art work IN the exhibition. But, I am also an interface TO the exhibition. So let's begin.

*

The title of this show is taken from *Network*, a movie from 1976 about television news. About three-quarters of the way through the film, the TV company's chairman delivers a furious monologue about globalization. It goes like this: "There is only one holistic system of systems. One vast and immane, interwoven, interacting, multi-varied, multi-national dominion of dollars. Petro-dollars. Electro-dollars. Multi-dollars. Reichsmarks, rands, rubles, pounds, and sheqels. It is the international system of currency which determines the totality of life on this planet. That is the natural order of things today."

*

This exhibition is assembled from the collection of the Jumex Foundation. A collection of contemporary art (like this one) is put together by advisors, who parse the global art market and choose which works to buy. Because different collections rely on the same advisors, they tend to include the same artists. As these artists are collected, their market value increases, and this makes them both more visible and more collectable. It's an endlessly recursing feedback loop. A collection might be seen as simply a snapshot of the market at a particular point in time. ("The natural order of things.") But it is not nearly that simple. Art works will still do as they please. They cannot be framed so easily.

*

Here, the art works are reorganized around eight different themes or "orders." Together the eight orders form a kaleidoscope, a compound point of view, for looking at the Jumex collection. In no particular sequence, the orders are:

Order of Natural History
Order of Civilization
Order of Material Culture
Order of People & Emotions
Order of Assets, Flows & Networks
Order of Capital Systems & Information
Order of the Built Environment
Order of the Social Self