



ST-4629

# LOS PROBLEMAS DE PAULINA

POR  
BY **JULIETA ARANDA**

BASADO EN UNA CONVERSACIÓN CON  
BASED ON A CONVERSATION WITH **LAWRENCE WEINER**

# THE PERILS OF PAULINE

3

### 1: Entrando en la cultura

Cualquier reflexión que se haga sobre la producción cultural desde una perspectiva económica hará aumentar el interés del mercado negro por su creación de una red de distribución anormativa en la que un producto adquiere valor por su circulación y por lo que esa circulación entraña. En su transición a cultura, los objetos —en ocasiones meramente circunstanciales— se vuelven icónicos. Y más que de oferta y demanda, de lo que estaremos hablando es de una prerrogativa dirigida a preservar unas cualidades proteicas para poder así permanecer al margen de las leyes del mercado. No hay objetivos de permanencia porque lo que se propone es un modelo imposible de fijar.

En la absorción de los modelos alternativos, *underground*, asistimos a la cristalización de un inmenso deseo colectivo: lo que circulaba bajo tierra aflora ahora a la superficie, con lo que (en palabras de Lawrence Weiner) “abandonamos la condición de revolucionarios para abrazar la de soldados”.

Lawrence Weiner: (refiriéndose a las décadas de los sesenta y los setenta)

DE HECHO, ESO QUE TÚ LLAMAS MERCADO NEGRO NO ES MÁS QUE LAS ASPIRACIONES DE UNA GENERACIÓN CONCRETA CUYAS EXPECTATIVAS HAN DEJADO DE BASARSE EN LAS DE LA GENERACIÓN ANTERIOR. ES DECIR: SE OPTA POR UNA FORMA DE IDEALISMO MÁS QUE POR UNA FORMA DE ROMANTICISMO.

DEBEMOS ALEJARNOS DE LA IDEA DE LA OBRA CONCEPTUAL Y OCUPARNOS DE UNOS ARTISTAS QUE IBAN EMERGIENDO E INTENTANDO ENFRENTARSE A LA REALIDAD DE LA SITUACIÓN DE LA QUE SURGÍAN; UNA SITUACIÓN QUE NO TENÍA SITIO PARA ELLOS. NADA DE DRAMA, NADA DE LIRISMO; SÓLO UN NÚMERO SUFICIENTE DE ELLOS EN LOS CENTROS DE LAS CIUDADES PARA HACER TODO ESO VIABLE.

TENÍAS TURNO DE NOCHE, ESTABAS EN OTRAS COSAS, PERO TRABAJABAS CON LA META DE ENTRAR EN LA ESTRUCTURA. Y CUANDO LA OPORTUNIDAD DE ENTRAR EN ESA ESTRUCTURA SE PLANTEABA, NO HABÍA QUIEN LA DESAPROVECHARA.

4

### 1: Entering the culture

Thinking about cultural production in economic terms, black markets become interesting because they create a no-rules distribution network in which a product accrues value by its circulation and by what this circulation embodies. The objects—which sometimes are circumstantial—become iconic in their transition into culture. More than about supply and demand, dealing in this sphere is having the prerogative to retain protean qualities, to remain outside of market laws. No aims for permanence are implied, since what is being proposed is a model that cannot be fixed.

When alternate, underground models are absorbed, we witness the crystallisation of an immense collective desire: what was being circulated underground surges above ground, and (quoting Lawrence Weiner) ‘we stop being revolutionaries, and become soldiers.’

Lawrence Weiner (Talking about the 60s – 70s):

WHAT YOU ARE REFERRING TO AS A BLACK MARKET IN FACT IS JUST THE ASPIRATIONS OF A PARTICULAR GENERATION, NOT BASED UPON THE EXPECTATIONS OF THE PREVIOUS GENERATION. THAT IS, HAVING A FORM OF IDEALISM RATHER THAN A FORM OF ROMANTICISM. YOU HAVE TO STEP ASIDE FROM THE NOTION OF CONCEPTUAL WORK AND DEAL WITH ARTISTS THAT WERE EMERGING AND TRYING TO DEAL WITH THE REALITY OF THE SITUATION THEY WERE EMERGING FROM, A SITUATION THAT HAD NO PLACE FOR THEM. THERE WAS NO DRAMA, THERE WAS NO ROMANCE. THERE WAS JUST A LARGE ENOUGH NUMBER OF THEM IN CITY CENTRES TO MAKE IT FEASIBLE.

OK, YOU HAD A NIGHT SHIFT, YOU HAD OTHER THINGS GOING ON, BUT YOU WERE WORKING TOWARDS ENTERING THE STRUCTURE. THE MINUTE THE OPPORTUNITY AROSE TO ENTER THE STRUCTURE, THERE WAS NOBODY THAT DID NOT STEP IN.



## 2: Nuevas circunstancias y mercados negros

Como en el pasado, las situaciones culturales/políticas de hoy dan lugar a unas redes locales paralelas que son, a su vez, productoras de valor cultural. Sin embargo, hoy eso tiene lugar dentro de una situación en la que ha dejado de estar claro contra qué operan. Una cuestión que se vuelve más relevante, aunque no menos borrosa, en un momento como el actual, en el que las reglas del mercado (alternativo o *mainstream*) y las oposiciones (este u oeste) han dejado de estar nítidamente dibujadas. ¿Qué suponen los “mercados negros” en un momento en el que no sabemos con claridad qué es lo que está prohibido? Se supone que funcionan en base a un sistema de exclusión, de ofrecimiento furtivo de lo que se sitúa fuera de la red regular de la oferta y la demanda. Pero, ¿qué es lo que se excluye hoy? En un modelo de fronteras abiertas como el actual, ¿qué es exactamente lo que se vende bajo cuerda? ¿Cuáles son las diferencias entre el valor acumulado dentro de la comerciabilidad “normal” y la circulación del mercado negro?

LW: (refiriéndose a su frase “somos de nuestro tiempo” y al rol actual de la criticalidad)  
LLEGADOS A ESTE PUNTO LO QUE CREO ES QUE, A MENOS QUE NOS SINTAMOS SATISFECHOS CON LA CONFIGURACIÓN DE AQUELLO QUE LA SOCIEDAD NOS PRESENTA SOCIAL, CULTURAL, MORAL Y ESTÉTICAMENTE, NO NOS QUEDARÁ OTRO REMEDIO QUE PROPONER, COMO ARTISTAS, OTRAS LECTURAS, OTRAS FORMAS DE VIDA DENTRO DE ESA SOCIEDAD. SE TRATA, POR TANTO, Y SIN DUDA ALGUNA, DEL MISMO NIVEL DE CRÍTICA. PERO, COMO LA DISTRIBUCIÓN DE LA INFORMACIÓN HA CAMBIADO TAN RÁPIDAMENTE, DIGAS LO QUE DIGAS LA PROPIA REPRODUCCIÓN LO CONVERTIRÁ EN BANAL. PERO SI PARTICIPAS DE UNA ESTÉTICA QUE ASUME QUE CUANTO MÁS SE LEJOS LLEGUE, CUANTO MÁS SE DISTRIBUYA ALGO, MAYOR SERÁ, QUE NO MENOR, SU VALOR, ESTAREMOS, NI MÁS NI MENOS, PONIENDO TODO PATAS ARRIBA. DURANTE AÑOS FUIMOS CAPACES DE HACER ESO. SUS RÉDITOS ECONÓMICOS NO SON TAN ELEVADOS COMO LOS DE LA OTRA FORMA, PERO SE PUEDE SOBREVIVIR HACIÉNDOLO.

6

## 2: *Changed circumstances and black markets*

The cultural/political situations of today—as in the past—create local shadow networks, which, in turn produce cultural currency. But now, this happens in a situation where it is no longer clear what those networks are operating against. This becomes a more important yet hazy question today, when the terms of the market (alternative or mainstream), the oppositions (east or west), are no longer clearly drawn. What do ‘black markets’ imply when what is forbidden is not clear anymore? If they operate based on a system of exclusion —by offering on the sly what is excluded from the regular network of supply/demand— what is it that is being excluded now? In this open-border model, what exactly is being traded below ground? What are the differences between the value that is accrued by straight-up marketability as opposed to black market circulation?

LW (in reference to his phrase ‘we are of our times’ and the present role of criticality):  
I THINK AT THIS POINT, UNLESS YOU ARE CONTENT WITH THE CONFIGURATION OF WHAT IS SOCIALLY AND CULTURALLY AND MORALLY AND AESTHETICALLY CONFRONTING YOU IN OUR SOCIETY, YOU ARE BEHOLDEN AS AN ARTIST TO TRY TO PRESENT OTHER READINGS, OTHER MEANS OF EXISTENCE WITHIN IT. SO, DEFINITELY, IT IS THE SAME EDGE OF CRITICISM, BUT, BECAUSE OF THE DISTRIBUTION OF INFORMATION HAVING CHANGED SO RAPIDLY, WHATEVER YOU ARE SAYING HAS A TENDENCY TO BE TRIVIALISED BY VIRTUE OF ITS REPRODUCTION. BUT IF YOU ARE INVOLVED IN AN AESTHETIC THAT UNDERSTANDS THAT THE FURTHER THINGS GO, THE MORE SOMETHING IS DISTRIBUTED, THE MORE IT IS WORTH, RATHER THAN THE LESS IT’S WORTH... IT IS JUST TURNING IT AROUND TOPSY-TURVY. WE HAVE BEEN CAPABLE OF DOING THAT FOR YEARS NOW. ITS FINANCIAL REWARDS ARE NOT AS HOT AS DOING IT THE OTHER WAY, BUT IT IS EVEN QUITE POSSIBLE TO SURVIVE BY DOING IT. YOU KNOW IT IS POSSIBLE TO SURVIVE, SO, THEREFORE, YOU CAN DO THIS WITHOUT LYING. AGAIN, YOU ARE BACK ON TRACK. AN ARTIST THAT DOESN’T LIE IS ALREADY 75% OF THE WAY TOWARDS DOING A PRODUCT THAT IS USEFUL

SE PUEDE SOBREVIVIR, O SEA QUE PODEMOS HACER ESTO SIN TENER QUE MENTIR. ESTAMOS DE NUEVO EN EL CAMINO. UN ARTISTA QUE NO MIENTE TIENE RECORRIDO EL 75% DEL VIAJE HACIA LA CREACIÓN DE UN PRODUCTO ÚTIL PARA LA SOCIEDAD YA QUE LA MAYOR PARTE DE LA GENTE ESTÁ OBLIGADA, ANTE TODO, A MENTIR SOBRE SU RELACIÓN CON ELLOS MISMOS Y CON TODOS LOS DEMÁS

J.A: *Cuando pienso en la práctica artística conceptual de finales de los sesenta y de los setenta tengo la sensación de que hizo falta crear un nuevo tipo de red de circulación/distribución que posibilitara que ese tipo de obra tuviera difusión y apoyo. Por lo que he leído, se trataba de una red nada corriente: por una parte, era radicalmente alternativa y se enfrentaba a los modelos institucionales existentes; por otra, disfrutaba, en ocasiones, del apoyo de empresas y otros tipos de capital privado. ¿Podríamos –en su opinión– considerar esa situación como alguna forma de “mercado negro” del arte contemporáneo de aquel momento?*

LW: LA MAYOR PARTE DE LOS ARTISTAS CREÍAN QUE ESTABAN CREANDO UN TIPO DE ARTE QUE SÓLO CON SACARLO A LA LUZ SE VOLVÍA ACCESIBLE A TODO EL MUNDO... ASÍ QUE COMENZARON A EXHIBIRLO EN LUGARES DESPROVISTOS DE AFILIACIÓN CULTURAL. EN UN EDIFICIO DE OFICINAS (LO QUE SE CONSIGUIÓ CON AYUDA DE SETH SIEGALUB), Y LA GENTE VINO. ENCONTRARON FACHADAS DE TIENDAS EN EL LOWER EAST SIDE. Y EN OTROS LUGARES, AQUÍ Y ALLÁ. TODO ESO LES PERMITIÓ LEGITIMARSE POR COMPLETO Y SALIR DEL MERCADO NEGRO. SIMPLEMENTE ERAN GENTES QUE SE ENFRENTABAN A UNA FORMA NUEVA, A OTRO TIPO DE ARTE. ¡NADA MÁS! NO DEJA DE SER ADMIRABLE QUE ASPIRARAN A ABRIR LAS COSAS A OTROS NIVELES. PERO LE DIRÉ TAMBIÉN QUE ESO NO ES UNA UTOPIA. ESO ES LO QUE LES DIFERENCIÓ DE OTRAS GENTES QUE CONTEMPLABAN LA HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DESDE UNA PERSPECTIVA DECIMONÓNICA. NO FUE UN MOVIMIENTO SOBRE “ELLOS”, SINO SOBRE “NOSOTROS” Y SOBRE LO QUE NOS ESTABA PASANDO A “NOSOTROS”. FUE UNA IDEA DE CONSTRUCCIÓN DE UN MERCADO QUE VEÍA AL ARTISTA COMO UN MIEMBRO OPERATIVO EN LA SOCIEDAD, QUE FORMABA PARTE INTEGRAL DE ELLA. EL CAMBIO NO FUE DE NATURALEZA CONTRACULTURAL, SINO UNA AFIRMACIÓN

---

FOR THE SOCIETY, SINCE MOST PEOPLE ARE FORCED INTO ESSENTIALLY LYING ABOUT THEIR RELATIONSHIP TO THEMSELVES AND TO EVERYBODY ELSE.

J.A: *When I think of conceptual art practice of the late 60s and 70s, I suspect that a new circulation/distribution network had to be created to enable this type of work to be seen and supported. From what I read, it was a very unusual network: on the one hand it was radically alternative and opposed to existing institutional models, and, on the other hand, it was at times supported by corporations and other private capital. Is it possible, in your opinion, to speak of that situation as a kind of ‘black market’ for contemporary art of the time?*

LW: MOST ARTISTS THOUGHT THEY WERE MAKING ART THAT WOULD BE ACCESSIBLE TO ALL THE PUBLIC IF THEY COULD JUST GET IT OUT... SO THEY BEGAN PUTTING IT OUT IN PLACES THAT DID NOT HAVE A CULTURAL AFFILIATION—IN AN OFFICE BUILDING—WHICH WAS SOMETHING ARRANGED BY SETH SIEGALUB—AND PEOPLE CAME. THEY FOUND STOREFRONTS ON THE LOWER EAST SIDE. THEY FOUND STOREFRONTS HERE AND THERE. PEOPLE CAME. THEN THEY WERE LEGITIMISED COMPLETELY AND THEY WERE NO LONGER BLACK MARKET, THEY WERE THE PEOPLE THAT WERE DEALING WITH ANOTHER FORM, ANOTHER SORT OF ART. THAT’S IT!

THE FACT THAT THEY HAD THE ASPIRATION TO TRY TO OPEN THINGS UP TO ANOTHER LEVEL IS ADMIRABLE. BUT I TELL YOU THIS, TOO: THAT IS NOT UTOPIA. THAT’S WHAT MADE THEM LOOK DIFFERENT FOR PEOPLE WHO WERE LOOKING AT CONTEMPORARY ART HISTORY FROM THE 1800S PERSPECTIVE. THAT IT WAS NOT A MOVEMENT ABOUT ‘THEM’, IT WAS A MOVEMENT ABOUT ‘US’. IT WAS AN IDEA OF BUILDING A MARKET WHERE THE ARTIST WAS AN INTEGRAL, FUNCTIONING MEMBER OF THE SOCIETY. THE CHANGE WAS NOT A COUNTER-CULTURAL CHANGE, IT WAS THE ASSERTION THAT THE NEEDS AND THE DESIRES OF THIS SPECIFIC GENERATION HAD VALIDITY. IT GAINED VALUE BY ITS HAVING VALIDITY, NOT BY ITS BEING ALREADY A DESIRED OBJECT. ITS TRUTH MADE IT WORTH SOMETHING.

DE LA VALIDEZ DE LAS NECESIDADES Y DESEOS DE ESA GENERACIÓN CONCRETA. Y FUE LA POSESIÓN DE ESA VALIDEZ, JUNTO AL ABANDONO DE LA CONDICIÓN DEL OBJETO DESEADO, LO QUE HIZO QUE ADQUIRIERA VALOR. SU VERDAD LE CONFIRIÓ VALOR. CREO QUE ES DE ESO DE LO QUE ESTAMOS INTENTANDO HABLAR, DE CÓMO SE CONSTRUYE ALGO QUE TIENE UN VALOR EN SÍ, Y QUE CINCO GENERACIONES DESPUÉS POSEE UN VALOR ROMÁNTICO INTRÍNSECO DEBIDO A QUE, POR ALGUNA OSCURA RAZÓN, HABÍA ALGO ENORMEMENTE REVOLUCIONARIO EN AQUELLA AFIRMACIÓN DE QUE “EL VALOR DE ESTE PRODUCTO (PORQUE TODAVÍA NO SABEMOS SIQUIERA CUÁL SERÁ SU APARIENCIA) ES TODAVÍA UN VALOR”. ESA ES UNA DE LAS COSAS QUE NUESTRA GENERACIÓN DEJÓ CLARA. NO TIENE FORMA; NO TIENE QUE PARECERSE A NINGUNA OTRA COSA. ES EXACTAMENTE LO QUE ES, Y SU ÚNICO VALOR ES SU VERDAD. Y LA VERDAD NO RADICA EN SI ES O NO ARTE; NO ES EL VALOR DEL ARTE SOBRE EL ARTE SOBRE EL ARTE: ES UNA MANIFESTACIÓN DE ALGO QUE ES VERDADERO.

(refiriéndose al concepto de mercados negros)

DONDE HAY INTENCIÓN Y CONCISIÓN NO HAY NECESIDAD DE MERCADO NEGRO YA QUE, DE HECHO, TODOS SOMOS CIUDADANOS OPERATIVOS EN NUESTRO ENTORNO... Y SÓLO LO SOMOS CUANDO FUNCIONAMOS COMO LO QUE SOMOS, ES DECIR, COMO ARTISTAS.

TODSO ESO DE LA CULTURA DEL MERCADO NEGRO RESPONDE A QUE, EN EL FONDO DE NUESTRA MENTE, HEMOS LLEGADO A PENSAR QUE LOS ARTISTAS SON DISTINTOS DE LOS DEMÁS. QUE NO TIENEN LOS MISMOS PROBLEMAS, ¿ES QUE SUS NIÑOS NO VAN AL DENTISTA? ¡PUES CLARO QUE VAN! ¿ES QUE NO TIENEN QUE PAGAR IMPUESTOS? ¡POR SUPUESTO QUE LOS PAGAN! ENTONCES, ¿EN QUÉ SE DIFERENCIAN? Y TODO PORQUE A ALGUIEN –A ALGÚN BARRIGÓN- SE LE OCURRIÓ AFIRMAR EN ALGÚN LUGAR QUE “LOS ARTISTAS NO TIENEN QUE TRABAJAR PARA VIVIR”. UN TIPO BASTANTE DESAFORTUNADO DIJO QUE “A LOS ARTISTAS CUALQUIER COSA LES VALE, NO TRABAJAN COMO YO” (PARA EMPEZAR: ÉL NO HACE ARTE) Y NOSOTROS LE CREÍMOS. DURANTE TODA NUESTRA VIDA NOS HEMOS SENTIDO CULPABLES POR NO SER COMO HAY QUE SER. NECESITAMOS UN MERCADO NEGRO, NECESITAMOS COSAS BAJO CUERDA, SECRETO, ROMANTICISMO. ¡PUES NO TIENE POR QUÉ!

I THINK THAT'S WHAT WE ARE TRYING TO TALK ABOUT, HOW DO YOU BUILD SOMETHING THAT HAS AN INHERENT VALUE AND THEN, FIVE GENERATIONS LATER, IT HAS A ROMANTIC INHERENT VALUE, BECAUSE, FOR SOME STRANGE REASON, THERE WAS SOMETHING VERY REVOLUTIONARY IN SAYING 'THE VALUE OF THIS PRODUCT (BECAUSE WE DON'T EVEN KNOW WHAT IT LOOKS LIKE) IS STILL A VALUE'. THAT IS ONE OF THE THINGS THAT OUR GENERATION MADE CLEAR. IT DOESN'T HAVE A FORM. IT DOESN'T HAVE TO LOOK LIKE ANY OTHER THING. IT IS EXACTLY WHAT IT IS, AND ITS ONLY VALUE IS ITS TRUTH. AND TRUTH IS NOT THAT IT IS ABOUT ART, IT IS NOT THE VALUE OF ART ABOUT ART ABOUT ART, IT IS A MANIFESTATION OF SOMETHING THAT IS TRUE.

(in reference to the notion of black markets)

IF THERE IS AN INTENT AND THERE IS CONCISENESS, THERE IS NO NEED FOR A BLACK MARKET, BECAUSE, IN FACT, WE ARE ALL FUNCTIONING CITIZENS OF OUR ENVIRONMENT... AND WE CAN ONLY BE THAT WHEN WE FUNCTION AS WHAT WE ARE, WHICH IS ARTISTS. THIS WHOLE BLACK MARKET CULTURE THING IS BECAUSE, SOMEWHERE IN THE BACK OF OUR HEADS, WE HAVE BEEN TAUGHT TO THINK THAT ARTISTS AREN'T THE SAME AS OTHER PEOPLE. THEY DON'T HAVE THE SAME PROBLEMS, THEIR KIDS DON'T GO TO THE DENTIST? OF COURSE THEY DO! THEY DON'T HAVE TO PAY TAXES? OF COURSE THEY DO! WHERE ARE THEY DIFFERENT? JUST BECAUSE SOMEBODY, SOMEWHERE—SOMEONE WITH A BELLY ONCE SAID, 'ARTISTS DON'T WORK FOR A LIVING'. SOME UNHAPPY GUY SAID 'ARTISTS ARE GETTING AWAY WITH SOMETHING, THEY DON'T WORK LIKE ME' (BUT HE DOESN'T MAKE ART) AND WE BELIEVE IT. WE FEEL GUILTY ALL OUR LIVES THAT WE ARE NOT QUITE RIGHT. WE NEED A BLACK MARKET, WE NEED THINGS UNDER THE TABLE, IT HAS TO BE SECRET, IT HAS TO BE ROMANTIC. NO, IT DOESN'T!

### 3: Multiplicidad y universos simultáneos

Una revisión terminológica nos llevará a la conclusión de que la noción de la cultura que circula por canales alternativos –no por una necesidad de abrir nuevos espacios, sino como forma de preservar su autonomía— podría describirse más apropiadamente como economía informal: un proceso de generación de ingresos no regulado por las instituciones sociales que tiene lugar en un entorno legal y social en el que otras actividades sociales sí lo están. Resulta difícil encontrar una definición concisa de “economía informal”. Muchos estudios abordan el tema desde el lado opuesto, describiendo aquello que la economía informal no es, a saber: economía formal (mercado blanco) / economía delictiva (mercado negro) / economía de la atención (economía doméstica, familiar)<sup>1</sup>. Esa economía informal o “mercado gris” no se rige por parámetros universales y genera situaciones que promueven un intercambio y circulación de aquella producción cultural que no ha sido asimilada y que, por consiguiente, carece de valor fijado. Al tratarse de situaciones no inmediatamente identificables (carecen de un modelo singular), lo que se pone en juego es una multiplicidad, una supresión de la distancia. Todo tiene lugar aquí y ahora.

JA: *Lo que yo llamo aquí mercados negros forma parte de eso que usted denomina universos simultáneos...*

LW: CREO QUE HEMOS LLEGADO A UN PUNTO EN EL QUE EL MUNDO DEL ARTE, LO QUE ESTAMOS EMPEZANDO A COMPRENDER SOBRE LA MECÁNICA—EL MUNDO DEL ARTE, SU MATERIALIDAD—NOS OFRECE LA POSIBILIDAD DE ACEPTAR LA EXISTENCIA DE UN UNIVERSO SIMULTÁNEO, QUE NO EXIGIRÍA MÁS JERARQUÍA QUE LA ELECCIÓN POR NOSOTROS MISMOS DEL OBJETO DE NUESTRA ATENCIÓN. ESA AUSENCIA DE JERARQUÍAS EN EL MUNDO A LA QUE YO ASPIRO NO NOS PERMITE DEFENDER LA EXISTENCIA DE UNA CULTURA MÁS O MENOS ELEVADA QUE OTRA. SON DIFERENTES. PERO TIENEN LUGAR EXACTAMENTE AL MISMO TIEMPO Y EN EL MISMO LUGAR.

JA: *Una situación que genera un tipo de valor diferente para el producto.*

9

### 3: Multiplicity and simultaneous universes

Revising the terms, the idea of culture circulating through alternative channels—not because of a need to open new spaces, but as a way to retain autonomy—would be better described as an informal economy; a process of income generation that is unregulated by the institutions of society, in a legal and social environment in which similar activities are regulated. It is hard to find a concise definition of ‘informal economy’. Many studies approach the issue from the rear and describe what the informal economy is not, namely, neither the formal economy (white market) nor the criminal economy (black market), nor, finally, the care economy (domestic economy, household)<sup>1</sup>. This Informal economy or ‘gray market’ doesn’t have universal parameters. It generates situations to foster the exchange and circulation of cultural production that hasn’t been assimilated and therefore doesn’t have a fixed value. As these situations can’t be instantly recognised (there is no singular model for them), there is a multiplicity at work, an abolishing of distance. All here, all now.

JA: *What I came here calling black markets is part of what you call simultaneous universes...*

LW: I AM THINKING THAT WE HAVE REACHED THE POINT WHERE THERE IS A POSSIBILITY, THROUGH THE ART WORLD, THROUGH WHAT WE ARE BEGINNING TO UNDERSTAND ABOUT MECHANICS—WHICH IS THE ART WORLD, ITS MATERIAL—THAT WE CAN ACCEPT A SIMULTANEOUS UNIVERSE THAT THEN WOULD REQUIRE NO HIERARCHY OTHER THAN WHERE YOU CHOOSE TO PLACE YOUR ATTENTION. OF THAT LACK OF HIERARCHIES IN THE WORLD I AM LOOKING TOWARDS, WE CANNOT SAY ONE CULTURE IS HIGHER OR LOWER THAN ANOTHER. THEY ARE DIFFERENT. BUT THEY ARE HAPPENING AT EXACTLY THE SAME TIME, AT THE SAME PLACE.



LW: GENERA UN VALOR BASADO EN SU USO DENTRO DE LA SOCIEDAD. NI MÁS NI MENOS. NO EN SU JERARQUÍA, NO EN SU PODER, NI EN SU BRILLANTEZ, SINO EN SU USO DENTRO DE LA SOCIEDAD EN LA QUE SE ENCUENTRA. YO HE TENIDO MUCHA SUERTE Y EN LA MAYOR PARTE DE LAS SOCIEDADES EN LAS QUE LA OBRA SE HA ENCONTRADO —DE EUROPA OCCIDENTAL A NUEVA GUINEA— LA GENTE PARECE HABERLE ENCONTRADO UN USO. PERO DEBE EXISTIR ALGUNA CULTURA QUE NO SE LO VEA, LO QUE IMPLICARÁ, SIMPLEMENTE, QUE EN ESA CULTURA NO SIRVE PARA NADA, NO TIENE VALOR ALGUNO. ¿ENTIENDE LO QUE DIGO? SI ALGO CARECE DE USO ES IMPOSIBLE SIQUIERA CREAR UN MERCADO NEGRO PARA ELLO, A NO SER QUE DECIDAMOS USARLO DE OTRA MANERA

#### **4: Verdad, revolución y lo nuevo (Nuevos modelos de criticalidad)**

No puedo evitar volver, una y otra vez, a una cita que leí en un libro de Felix Guattari: “el inconsciente se ha convertido en institución”<sup>2</sup>. Me hace pensar que conceptos como “deseo”, “revolución”, “verdad” etc. se encuentran hoy bastante enraizados en la retórica *mainstream* y lo que designaron en otro momento parece carecer hoy de significado. Se trata de unos conceptos que se han convertido en eslóganes, y parece haber ahí un guión o un modelo para la revolución, una vía de acción al servicio de las políticas de emancipación. “Verdad”, “revolución” y “lo nuevo” se han convertido en categorías normalizadoras desprovistas hoy de significado pero que continúan utilizándose como operadores discursivos para la producción cultural.

*JA: La idea de valor de uso me obliga a interrogarme sobre el papel que se asigna hoy a la criticalidad en el arte. Paradójicamente, incluso si sus intenciones son serias, a menudo acaba operando como un instrumento de validación de las mismas instituciones y estructuras que se plantea socavar.*

*JA: This situation generates a different type of value for the product.*

LW: IT GENERATES A VALUE BASED ON ITS USE WITHIN THE SOCIETY, THAT'S IT. NOT ON ITS HIERARCHY, NOT ON ITS POWER AND NOT ON ITS BRILLIANCE, BUT ON ITS USE WITHIN THE SOCIETY THAT IT FINDS ITSELF IN. I'VE BEEN A LUCKY PERSON, AND, IN MOST OF THE SOCIETIES IN WHICH THE WORK HAS FOUND ITSELF—FROM WESTERN EUROPE TO NEW GUINEA—THE PEOPLE AROUND SEEMED TO FIND A USE FOR IT. BUT THERE MUST BE A CULTURE WHERE THERE IS NO USE FOR IT, AND THAT JUST MEANS THAT, IN THAT CULTURE, IT HAS NO USE, IT HAS NO VALUE. YOU UNDERSTAND? WHEN THERE IS NO USE FOR SOMETHING, YOU CANNOT EVEN MAKE A BLACK MARKET VALUE FOR IT, UNLESS YOU USE IT FOR SOMETHING ELSE.

#### **4: Truth, Revolution & The New (New Models of Criticality)**

I keep going back to a line I read in a book by Felix Guattari: ‘The unconscious has become an institution.’<sup>2</sup> It makes me think that notions such as ‘desire’, ‘revolution’, ‘truth’ etc... are quite ingrained now into mainstream rhetoric, and what they stood for seems to be bankrupt of meaning. Those notions have been turned into slogans, and there appears to be a script or a model for revolution, a course of action for emancipatory politics. ‘Truth’, ‘revolution’, and ‘the new’ have become normalising categories, stripped of meaning, but still being used as discursive operators for cultural production.

*JA: The idea of use value makes me wonder what happens with the role assigned to criticality in art at the present time. Paradoxically, even though its intentions are serious, it often ends up serving as a tool of validation for the very same institutions and structures it sets out to undermine.*





(sobre la criticalidad en el arte)

**LW:** ES POSIBLE QUE SE TRATE DE UN SISTEMA DE VALIDACIÓN MÁS QUE DE OTRA COSA. ALGO QUE HA ENTRADO YA EN LA ESTRUCTURA. ALGO QUE ALGÚN GRUPO LLAMADO ACADEMIA –Y QUE, EN REALIDAD, NO EXISTE – ESTÁ DISPUESTO A PERMITIR QUE ENTRE EN EL DEBATE. SE TRATA DE UNA VALIDACIÓN ELEMENTAL. LO QUE NO ES EN PRINCIPIO NI BUENO NI MALO. A VECES RESULTA AGRADABLE QUE LA ACADEMIA QUIERA ENTRAR EN UN DEBATE, PERO DE HECHO, ¿QUIÉN FACULTA A LA ACADEMIA PARA ELEGIR LO QUE PUEDE INCLUIRSE O NO EN ESE DEBATE? SE TRATA DE UNA PREGUNTA PARA LA QUE NO TENGO RESPUESTA.

**J.A:** *¿Es posible proponer un nivel de responsabilidad para una nueva práctica crítica? ¿Es viable en este momento desmantelar el conjunto de las instituciones sin proponer alternativas?*

**LW:** BUENO, ESO ES CONSECUENCIA DE UNA MALA INTERPRETACIÓN DE LAS ASPIRACIONES DE LOS ESTRUCTURALISTAS. LA MAYOR PARTE DE AQUELLOS QUE, COMO FOUCAULT –QUE HA AGUANTADO BASTANTE BIEN, TODO HAY QUE DECIRLO–LUCHARON POR COMPRENDER LOS ELEMENTOS DE UNA ESTRUCTURA DESDE LA INSATISFACCIÓN QUE SENTÍAN ANTE SU FUNCIONAMIENTO, CONCLUYERON QUE EXISTÍA UN ERROR INTRÍNSECO EN EL FUNCIONAMIENTO DE LA ESTRUCTURA, DANDO ORIGEN, EN ESENCIA, A UN ESTILO EN EL QUE TODO ERA DESESTRUCTURABLE. PERO LO QUE FALLÓ EN ESE GRUPO ES QUE NO HABÍA NADIE CAPAZ DE RE-ESTRUCTURAR. EN SU INTENTO POR COMPRENDER LAS PARTES DESMANTELARON POR COMPLETO EL MECANISMO DE CONSTRUCCIÓN. NOS INFORMABAN DE TODO LO QUE AVERIGUARON SOBRE LA MARCHA ACERCA DE ESOS ELEMENTOS Y ACERTABAN BASTANTE EN SUS CONCLUSIONES. PERO NUNCA CONSIGUIERON DESCUBRIR CÓMO SE SUPONÍA QUE DEBÍAN RE-ESTRUCTURARLOS. LA CONSECUENCIA FUE QUE NOS ENCONTRAMOS CON LA ACUMULACIÓN RESULTANTE DE UN MECANISMO CONSTRUCTIVO... PERO SIN REGLAS. ESO LES OTORGÓ OTRO LARGO PERIODO DE AUTORIDAD EN EL QUE, NO IMPORTA LO QUE HICIERAS, ELLOS SEGUÍAN AFIRMANDO QUE ESTABAS EQUIVOCADO. ES DECIR, OTROS DIEZ AÑOS DE GENTE QUE IBA A LA ESCUELA PARA QUE ELLOS PUDIERAN CULMINAR SUS CARRERAS PROFESIONALES, DISFRUTAR DE SU PENSIÓN

(talking about criticality in art)

**LW:** MAYBE MORE A SYSTEM OF ACCREDITATION. THIS IS SOMETHING THAT HAS ALREADY ENTERED INTO THE STRUCTURE, SOMETHING THAT SOME GROUP CALLED THE ACADEMY –WHICH DOESN'T REALLY EXIST– IS WILLING TO ALLOW INTO THE CONVERSATION. IT IS BASIC ACCREDITATION. IT IS NOT BAD; IT IS NOT GOOD. IT IS NICE THAT SOMETIMES THE ACADEMY WANTS TO HAVE A CONVERSATION, BUT, IN FACT, WHO ACCREDITED THE ACADEMY TO CHOOSE WHAT'S PART OF THE DIALOGUE? THAT'S A QUESTION THAT I DON'T KNOW THE ANSWER TO.

**JA:** *Can we expect a level of responsibility from a new critical practice? Is it a viable position at the present time to take down the institutions at large and not propose an alternative?*

**LW:** WELL, THAT COMES FROM A MISUNDERSTANDING OF THE ASPIRATIONS OF STRUCTURALISTS. MOST OF THE PEOPLE LIKE FOUCAULT–WHO REALLY STILL HOLD UP QUITE WELL–WHO ATTEMPTED TO UNDERSTAND THE COMPONENTS OF A STRUCTURE BECAUSE THEY WERE NOT SATISFIED WITH THE WAY THE STRUCTURE FUNCTIONED, THOUGHT THERE WAS AN INHERENT ERROR IN THE WAY THE STRUCTURE FUNCTIONED. THEN, THAT JUST BECAME A STYLE, OF DE-STRUCTURING EVERYTHING. BUT NOBODY WITHIN THAT GROUP WAS CAPABLE OF RE-STRUCTURING. THEY TOOK THE ERECTOR SET APART, TO UNDERSTAND ITS PARTS, THEY TOLD YOU WHATEVER THEY FOUND OUT ABOUT THE PARTS, AND THEY WERE PRETTY TRUTHFUL, BUT THEY NEVER FIGURED OUT HOW THEY WERE SUPPOSED TO RESTRUCTURE. SO YOU GOT A WHOLE PILE OF AN ERECTOR SET... WITH NO RULES. AND THAT GAVE THEM ANOTHER EXTENDED PERIOD OF TIME OF AUTHORITY BECAUSE EVERYTHING YOU PUT TOGETHER THEY WOULD SAY 'NO, THAT'S NOT THE WAY TO DO IT... THAT'S NOT THE WAY TO DO IT... AND THAT 'S NOT THE WAY TO DO IT'. THAT IS ANOTHER



Y LARGARSE. PARA MÍ, SE TRATABA DE UNA ESPECIE DE TRUCO BIENINTENCIONADO E INOFENSIVO. LOS ESTUDIANTES JÓVENES MIRABAN Y DECÍAN: “LO ENTENDEMOS PERO, ¿CÓMO LO MONTAMOS DE NUEVO, DÓNDE ESTÁ EL DESTORNILLADOR?”

(...)

TENEMOS AQUÍ UN PROBLEMA DE OTRA ÍNDOLE: EL DE CÓMO INSTITUCIONALIZAR LA ENSEÑANZA DE ALGO QUE EXISTE TAN SÓLO EN SU INTERACCIÓN CONTINUADA CON UNA SOCIEDAD CAMBIANTE. EL MUNDO GIRA, Y PUEDE QUE NUESTRO LUGAR DE RESIDENCIA FUERA ESTUPENDO EN 1972, CUANDO NOS ENFRENTÁBAMOS A LOS HORRORES DE VIETNAM, PERO NO SE PLANTEA ABSOLUTAMENTE NADA FRENTE A LOS HORRORES QUE NOS ACECHAN EN 2005. LA RAZÓN ES QUE LA REACCIÓN DE ENTONCES SE HA CONVERTIDO HOY EN GERIÁTRICA. EN EFECTO, ALGO SE LOGRÓ EN ALGÚN MOMENTO; EN EFECTO, ESPERAMOS QUE FUÉRAMOS CAPACES DE CONSEGUIR, EN ALGUNA OCASIÓN, QUE ALGO DE LO QUE HICIMOS SIGUIERA INCORPORANDO INTERROGANTES AL CONTEXTO ... PERO ESO SE DEBE TAN SÓLO A LA FALTA DE RESPUESTA.

##### **5: Una señorita en apuros (¿puede el producto determinar su circulación?)**

Lo que se nos propone como modelo de resistencia funciona también como asunción, asignando referencias, perpetuando lecturas y presuponiendo las condiciones tanto de resistencia como de aquello frente a lo que se resiste. Niega lo inesperado: ¿no será el siguiente capítulo de una historia que se repite a sí misma?

Esa previsibilidad hace que los ciclos de la producción cultural se asemejen bastante a “Los problemas de Paulina”, una de esas series mudas en las que cada capítulo acaba en el suspense más absoluto y que se mostraba en entregas semanales. La protagonista era una damisela constantemente en apuros, a la que casi siempre vemos al final de cada capítulo en una situación que presagia su muerte inminente. Sin embargo, al inicio del siguiente episodio asistiremos a su rescate o a otra forma de eludir el peligro pero sólo para tenerse que enfrentar

15

10 YEARS OF PEOPLE GOING TO SCHOOL FOR THEM. THEY FINISH THEIR CAREER, THEY GET THEIR PENSION AND THEY LEAVE. I SAW THAT AS SOME SORT OF WELL-MEANING TRICK: IT DOESN'T DO ANYBODY ANY HARM, BECAUSE THE YOUNGER STUDENTS WILL LOOK AT IT AND SAY, 'WELL HEY, WE UNDERSTAND ALL OF THIS, NOW, HOW DO WE PUT IT TOGETHER—AND WHERE IS THE SCREWDRIVER?'

[...]

THERE IS A DIFFERENT PROBLEM HERE: HOW CAN YOU INSTITUTIONALISE TEACHING SOMETHING THAT ONLY EXISTS IN ITS CONTINUING INTERACTION WITH A CHANGING SOCIETY? THE WORLD TURNS, AND YOUR AREA MAY HAVE BEEN FANTASTIC IN 1972, WHEN WE WERE CONFRONTED WITH THE HORRORS OF VIETNAM, BUT IT DOESN'T HAVE ANY KIND OF QUESTION OR ANYTHING FOR THE HORRORS THAT WE ARE CONFRONTED WITH IN 2005. THAT'S BECAUSE WHAT WAS REACTIONARY THEN BECOMES GERIATRIC. YES, YOU ACCOMPLISHED SOMETHING AT ONE POINT, YES YOU HOPE THAT, EVERY ONCE IN A WHILE, EVEN SOMETHING THAT YOU DID THEN, TOSSED INTO THE CONTEXT, STILL QUESTIONS... BUT THAT'S ONLY BECAUSE THE ANSWER HASN'T BEEN GIVEN.

##### **5: The damsel in distress (Can the product determine its circulation?)**

What we are given as a model for resistance also works as an assumption. It assigns references, perpetuates readings, and presupposes the conditions both for resistance and for what is being resisted. It denies the unexpected—the next dispatch of a story that keeps repeating itself?

This predictability makes the cycles of cultural production rather similar to the cliff-hanger show *The Perils of Pauline*, a 1917 silent serial shown in movie theatres in weekly instalments, featuring a perpetual damsel in distress. At the end of each instalment, she was generally placed in a situation that looked sure to result in her imminent death. The start of

a otro nuevo. Su aprieto más conocido es que la aten a la vía férrea con un tren aproximándose a toda velocidad.

Para mí, la producción cultural es como esa “señorita en apuros”. Pero, ¿por qué queremos, en realidad, rescatarla? A lo mejor si acaba atropellada podríamos comenzar una nueva película. Puede que incluso consiga desatarse y huir. ¿Cómo escaparse del género e inyectar nueva vida a las cosas? ¿Sería posible proponer un modelo de circulación que conserve su frescura y su actualidad?

*JA: Existe una relación de reciprocidad implícita entre las redes de consumo hegemónicas y las nuevas que van surgiendo. Pero, ¿qué sucede cuando se absorben las nuevas formas? Es un poco como la imagen de esa damisela en apuros, excepto que, en este caso, los mismos tipos que acuden a rescatarla son los que la/nos atarán de nuevo en el capítulo siguiente.*

LW: DENTRO DE UNA ESTRUCTURA LÓGICA, SEGURAMENTE ACABARÁN ATANDO A OTRA PERSONA A OTRA COSA. EN LUGAR DE A LOS RAÍLES, A UNA SEÑAL DE TRÁFICO. PERO ESO SÍ, HABRÁ QUE ATARLA A ALGO. Y ESO NO ES MÁS QUE UN REFLEJO DE PODER. Y EL QUE LAS HEROÍNAS CONSIGAN SALVARSE POR SÍ SOLAS NO GARANTIZA QUE NO SE ATEN A CUALQUIER OTRO. PODEMOS ILUSTRAR ESTO RECURRIENDO A CASOS COMO LOS DE ISRAEL O NIGERIA, EN DONDE QUIENES FUERON VÍCTIMAS, Y DE QUIENES PENSARÍAMOS QUE HABÍAN APRENDIDO ALGO, SON HOY VERDUGOS DE OTROS. LO MISMO HACEN LOS ARTISTAS.

*JA: En el caso del arte da miedo.*

LW: LOS ARTISTAS TIENEN MIEDO, LA GENTE TIENE MIEDO. NO OLVIDE QUE LOS ARTISTAS SON SERES HUMANOS OBLIGADOS A VIVIR EN UN ENTORNO PRECARIO. TIENEN MIEDO Y EMPIEZAN A PROTEGERSE A SÍ MISMOS, SIN DARSE CUENTA DE QUE SU FUNCIÓN REAL ES MANTENERSE DENTRO DEL ESPACIO DE DEBATE EN LUGAR DE BUSCAR ESA TORRE DE MARFIL DE LA QUE EXCLUIR A LA GENTE. SE TRATA DE UNA CONCEPCIÓN DEL ARTE BASTANTE SUPERADA Y QUE QUIZÁS FUERA NECESARIA EN OTRO TIEMPO, PERO YA NO. NO ENTRO EN SI ES BUENA O MALA. HA DEJADO DE SER NECESARIA.

the next episode showed how she was rescued or otherwise escaped the danger, only to face fresh peril again. Her most familiar plight is being tied to railroad tracks with a rapidly approaching train.

If we think of cultural production as a ‘damsel in distress’, why do we, in fact, want to rescue her? Maybe, if she does get run over, we can start a new movie. Maybe she can even untie herself and walk off. How do we escape the genre and revitalise things? Is it possible to propose a circulation model that will remain vital and current?

*JA: There is an implicit relationship of reciprocity between mainstream networks of consumption and the new ones being proposed. What happens when new forms are absorbed? It is a bit like your image of the damsel in distress, except that the guys who rescue her are the one who will tie her/us up again in the following episode.*

LW: IN THE LOGIC STRUCTURE, THEY WILL PROBABLY END UP TYING SOMEBODY ELSE TO ANOTHER THING. RATHER THAN THE TRACKS, THEY’LL TIE THEM TO A ROAD SIGN. BUT THEY’LL TIE THEM ONTO SOMETHING, THAT IS JUST THAT REFLECTION OF POWER. AND, WHEN THE HEROINES SAVE THEMSELVES, THAT STILL DOESN’T GUARANTEE THAT THEY WON’T TIE SOMEBODY ELSE UP. YOU CAN USE AS A CASE IN POINT A PLACE LIKE ISRAEL OR NIGERIA, WHERE PEOPLE WERE BRUTALISED AND THEN THEY TURNED AROUND AND BRUTALISED SOMEBODY ELSE. YOU THINK THAT THEY WOULD KNOW BETTER. ARTISTS DO THE SAME THING.

*JA: It is frightening when that comes to art.*

LW: WELL, ARTISTS GET SCARED. PEOPLE GET SCARED. YOU ARE FORGETTING THAT ARTISTS ARE HUMAN BEINGS, AND THEY HAVE TO LIVE IN A PRECARIOUS ENVIRONMENT. THEY GET FRIGHTENED, AND THEY BEGIN TO PROTECT THEMSELVES. THEY DON’T QUITE REALISE THAT THEIR REAL USE IS TO MAINTAIN THEMSELVES WITHIN THE ARENA OF CONVERSATION, IT’S NOT TO FIND THE IVORY TOWER AND KEEP PEOPLE OUT. THAT’S AN OLD-FASHIONED IDEA OF





## 6: El material/proceso en el tiempo presente

“La estructura implica bucles de retroalimentación; pone en funcionamiento un concepto totalizador que domina por sí misma. Está ocupada por *inputs* y *outputs* [potencias de entrada y de salida] que tienen el objetivo de hacer que la estructura funcione con arreglo al principio del eterno retorno. El deseo de eternidad la persigue”<sup>3</sup>. Durante los años sesenta y setenta, era frecuente que los artistas trabajaran con materiales informales: ladrillos, lámparas fluorescentes, el espacio negativo resultante del vaciado de una pared. Para mi generación de artistas, la consecuencia de ello fue tan interesante como aterradora: esos materiales adquirieron valor formal. Por tanto, si queremos mantenernos fieles a los hechos, nos será imposible pensar que lo que tenemos ante nuestros ojos no son más que unos montones de tierra o algo que se vende en la ferretería. Se han creado unos nuevos universos de referencia que parece que siempre hubieran estado ahí. Asistimos a una creciente acumulación de cosas que ha acabado pareciéndose a un campo de minas—¿referencias, camisas de fuerzas o directrices? ¿No será que esa generación ha atado la mía a la vía...?

JA: *Usted ha afirmado que trabaja con “materiales no heroicos”*

LW: ESO INTENTO

JA: *Unos materiales cuyo valor es hoy diferente...*

LW: PODEMOS SUBVERTIR EL VALOR. VAYAMOS A UNA PIEZA HECHA POR MÍ EN LOS SESENTA, CUANDO DOW CHEMICALS SE DEDICÓ A REGALAR MATERIAL. LA ÚNICA PIEZA QUE PUDE HACER CON ESE MATERIAL DE DOW CHEMICALS FUE PONERLO EN LA TIERRA. LA INTENCIÓN ESTÁ CLARA. PERO AUN ASÍ, DE LO QUE REALMENTE SE TRATABA ERA DE UNA PIEZA DE HD300 A RAS DE SUELO, METIDA EN LA TIERRA. LA METÁFORA QUE EXTRAJERON DE ELLO –Y ESTABAN FURIOSOS— ERA LA SUYA PROPIA. LO QUE YO ESTABA HACIENDO ERA UNA ESCULTURA QUE SINTONIZABA TOTALMENTE CON

ART. PERHAPS IT WAS NECESSARY AT ANOTHER TIME, BUT IT IS NOT NECESSARY ANYMORE. FORGET ABOUT IT BEING EVEN GOOD OR BAD, IT IS NOT NECESSARY.

## 6: Material/process in the present tense

‘Structure implies feedback loops, it puts into play a concept of totalisation that it itself masters. It is occupied by inputs and outputs whose purpose is to make the structure function according to the principle of eternal return. It is haunted by a desire for eternity.’<sup>3</sup> Artists in the 60s and 70s often worked with casual materials: bricks, fluorescent light bulbs, negative space cut out from a wall. What happened was very interesting—and frightening—for my generation of artists: those materials acquired formal value. And if we are to have some fidelity to the facts, it is no longer possible to think casually about piles of earth, or about anything that you can buy at the hardware store. New universes of reference are established, and now it is as if they had always been there. Things are getting crowded to the point that it feels like a mined field—references, straitjackets, or guidelines? Their generation may have tied mine to the tracks...

JA: *You have said that you work with ‘non-heroic materials’.*

LW: I TRY TO.

JA: *Those materials now carry a different value.*

LW: YOU CAN SUBVERT THE VALUE. YOU CAN TAKE A PIECE THAT I DID IN THE 60S, WHEN DOW CHEMICALS WAS GIVING AWAY ALL THIS STUFF. THE ONLY PIECE THAT I COULD DO WITH THE DOW CHEMICALS MATERIAL WAS TO LAY IT IN THE GROUND. IT WAS OBVIOUS WHAT IT WAS ABOUT, BUT IT STILL WAS REALLY ABOUT A PIECE OF HD300 SET INTO THE GROUND, FLUSH WITH THE GROUND.

LA ESTÉTICA DE MI PROPIA OBRA. CLARO QUE PODEMOS HACER ESO. SE SUPONE QUE TODOS PODEMOS HACERLO. PERO TIENE QUE SER UNA OBRA ESCULTÓRICA, NO UN PASAJERO GRITO EN LA OSCURIDAD EN CONTRA DE UNA INJUSTICIA. ESO ES MÁS PROPIO DE LOS GRAFFITIS, DE LOS POSTERS O DE TU PROPIA VOZ, DE TI EN LA CALLE Y DE TU VOTO. Y NO ES NECESARIAMENTE UNA OBRA DE ARTE PORQUE TRAS CONSEGUIR DETENER LA ATROCIDAD NADIE SABRÁ YA QUÉ ES LO QUE ESTÁS CONTANDO. EN CAMBIO, SI POSEE UN VALOR MATERIAL, PODRÁ TRANSFORMARSE EN OTRA LECTURA, EN OTRO SIGNIFICADO VÁLIDO PARA OTRO TIEMPO.

*JA: Lo que usted está produciendo también es un sistema de referencia...*

LW: UN SISTEMA DE REFERENCIA QUE AL MENOS EMANA DE OBJETOS MATERIALES Y NO LLEVA EN SÍ UN SISTEMA DE VALORES. EL ARTE CONTEMPORÁNEO, TAL COMO LO CONCEBIMOS, CON EL LUGAR PERVERSO QUE OCUPA DENTRO DE LA SOCIEDAD, SE HA POSICIONADO DE TAL MANERA QUE NO PORTA EN SÍ NINGÚN TIPO DE AUTORIDAD. LA GENTE LE ENCUENTRA USOS, EN EFECTO... Y A MÁS USOS MAYOR AUTORIDAD. FUNCIONA. SI QUEREMOS HACER UN GIN GIMLET, LA RECETA FUNCIONA. EL ARTE NO ES MÁS QUE UNA RECETA.

Aprovechando la perspectiva que el tiempo nos ofrece, ¿cómo podemos continuar generando rupturas procesuales en las estructuras si tenemos en cuenta su configuración actual? ¿Queremos resignificar o asignificar? ¿Basta un cambio de sentido para extraer partes del sistema y reensamblarlas de otra forma? ¿Nos importa la calidad de los materiales de partida?

*JA: Dada la naturaleza actual de las estructuras, tengo la sensación de que el propio artista acaba convirtiéndose en un recurso natural.*

THE METAPHOR THAT THEY MADE FROM IT—AND THEY WERE FURIOUS—WAS THEIR METAPHOR. I WAS MAKING A SCULPTURE, TOTALLY WITHIN THE AESTHETICS OF MY OWN WORK. OF COURSE WE CAN DO THAT STUFF! WE ALL ARE SUPPOSED TO BE ABLE TO DO THAT STUFF! BUT IT HAS TO REALLY BE A PIECE OF SCULPTURE, NOT A TEMPORARY CRY IN THE DARK THAT THERE IS AN INJUSTICE. THAT BELONGS ON GRAFFITI, ON POSTERS, IN YOUR MOUTH AND ON YOU ON THE STREET, AND IN YOUR VOTE. IT DOESN'T NECESSARILY INFORM A WORK OF ART, BECAUSE NOBODY KNOWS WHAT YOU ARE TALKING ABOUT AFTER YOU'VE BEEN SUCCESSFUL AT STOPPING THE ATROCITY. BUT IF IT HAS A MATERIAL VALUE, THAT THEN CAN BE CONVERTED INTO ANOTHER READING, AND ANOTHER MEANING FOR ANOTHER TIME.

*JA: You are also producing a system of reference...*

LW: A SYSTEM OF REFERENCE THAT AT LEAST IS COMING FROM MATERIAL OBJECTS AND DOESN'T CARRY WITH IT A SYSTEM OF VALUES. CONTEMPORARY ART AS IT STANDS, WITH ITS PERVERSE PLACE IN THE SOCIETY, POSITIONS ITSELF IN SUCH A MANNER THAT IT DOESN'T CARRY AUTHORITY WITH IT. PEOPLE FIND USE FOR IT, YES, THEY FIND USE FOR IT... AND, THE MORE THEY FIND USE FOR IT, THE MORE AUTHORITY IT ACCRUES. IT WORKS. IF YOU WANT TO MAKE A GIN GIMLET, THAT RECIPE WORKS. ART IS JUST A RECIPE.

With the advantages that time gives us, how can we go about generating ruptures in processes, given the structures as they now stand? Do we want to re-signify, or to a-signify? Is it enough of a shift to take the parts of the system and reassemble them in a different way? Do we care about the quality of the base materials?

*JA: The way structures are now, I feel that the artist ends up being a natural resource.*

LW: RECURSO NATURAL, INDUSTRIA CIRCENSE; SÓLO CON OPERAR DENTRO DE LA ESTRUCTURA LOS ARTISTAS ESTÁN YA REPRESENTANDO UN CIRCO. SON COMO DELFINES BLANCOS(...)

JA: *Hablo de recurso natural más en el sentido de la materia prima antes de incorporarse al ciclo de producción.*

LW: SON, EN EFECTO, MATERIA PRIMA, PERO UNA MATERIA PRIMA QUE ANUNCIA YA UNA CIERTA COMPLETITUD, QUE ES CAPAZ DE EJERCER ALGÚN TIPO DE PODER PARA CONSERVAR SU PROPIA DIGNIDAD. YA HE HECHO ESE TIPO DE OBRA SOBRE LO QUE SUCEDE CUANDO LA MATERIA QUEDA REDUCIDA A UN PUNTO EN EL QUE SU DIGNIDAD INTEGRAL ESTÁ TAN ALTERADA QUE NO PUEDE VOLVER A FUNCIONAR COMO LA MATERIA QUE ES. Y NO ES UNA METÁFORA SOBRE LAS PERSONAS; HABLO DE MATERIALES. DE ACUERDO, ALGUIEN QUE HAYA ESTADO JUSTA O INJUSTAMENTE ENCARCELADO, QUE HAYA SIDO TORTURADO, LO PERCIBIRÁ COMO ALGO CERCANO A ELLOS. OTROS QUE CAMINEN POR UNA CALLE EN DESCOMPOSICIÓN, PORQUE EL HORMIGÓN ES UNA PORQUERÍA, TAMBIÉN SE SENTIRÁN IDENTIFICADOS CON ELLO... EN ESO CONSISTE LA CREACIÓN ARTÍSTICA, EN DAR PODER A LAS PERSONAS PARA QUE PUEDAN HACER SU PROPIA LECTURA: QUE NO ESTÁ CLARO QUE EL HORMIGÓN TENGA QUE DESCOMPONERSE BAJO LOS PIES. QUE NO ESTÁ BIEN. NO ES PARA LO QUE LA SOCIEDAD LO HA PAGADO.

### **7: El mercado internacional del arte: las bienales como estrategia de circulación**

Durante la última década ha habido una enorme proliferación de bienales, hasta el punto que podríamos definir el momento actual como la “generación de la bienal”. Y aunque la necesidad de esa abundancia de exposiciones resulte más que cuestionable, permite generar un valor que no tiene relación directa con el capital, a la vez que hace posible la existencia de cierto tipo de obra, sobre todo de aquella que tiene dificultades para encontrar su sitio dentro del sistema galerístico.

LW: WELL, THE ARTIST IS A NATURAL RESOURCE. ARTISTS ARE A CIRCUS INDUSTRY. THEY PERFORM A CIRCUS BY FUNCTIONING WITHIN THE STRUCTURE, THEY ARE LIKE WHITE PORPOISES [...]

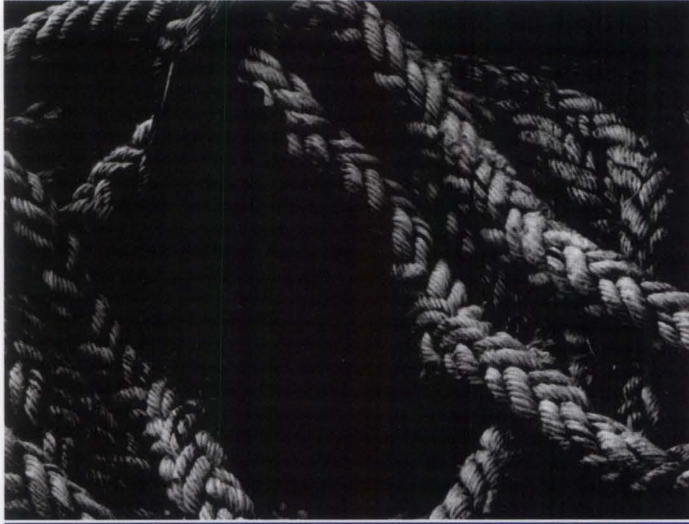
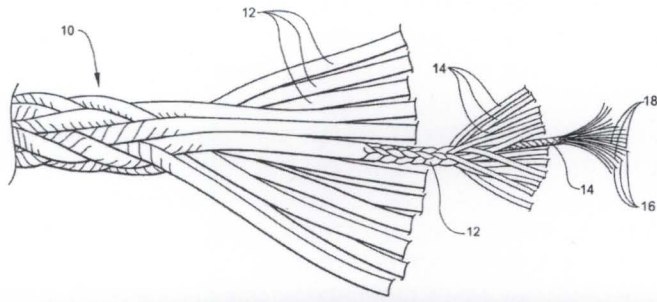
JA: *I am talking about natural resource more in the way that you see a raw material before it enters the cycle of production.*

LW: YES, THEY ARE RAW MATERIALS, BUT THEY ARE RAW MATERIALS THAT HAVE A CERTAIN KIND OF FULLNESS TO THEM, SO THAT THEY ARE CAPABLE OF EXERTING SOME FORM OF POWER TO MAINTAIN THEIR OWN DIGNITY. I HAVE BEEN DOING THESE BODIES OF WORK ABOUT THE IDEA OF WHAT HAPPENS WHEN THE MATERIAL IS BROUGHT DOWN TO THE POINT WHERE ITS INTEGRAL DIGNITY IS SO DISTRESSED THAT IT NO LONGER AGAIN CAN FUNCTION AS THE SAME MATERIAL. IT IS NOT A METAPHOR FOR PEOPLE; IT IS REALLY ABOUT THE MATERIALS. ALL RIGHT, SOMEBODY WHO HAS JUST BEEN WRONGLY OR RIGHTLY IMPRISONED AND THEN TORTURED, HE OR SHE WILL READ IT AS SOMETHING THAT RELATES TO HIM OR HER. OTHER PEOPLE, WHO ARE WALKING DOWN THE STREET THAT'S CRUMBLING BECAUSE OF SHITTY CONCRETE, THEY'LL RELATE IT TO THAT... THAT'S THE POINT OF MAKING ART, TO EMPOWER PEOPLE TO BE ABLE TO BUILD AN UNDERSTANDING OF THE THING—THAT THERE IS ESSENTIALLY SOMETHING WRONG WITH THE CONCRETE WHEN IT CRUMBLES UNDER YOUR FEET. IT'S NOT GOOD; IT'S NOT WHAT THE SOCIETY PAID FOR.

### **7: The international art market: Biennials as circulation strategy**

Over the last 10 years, there has been a huge proliferation of biennials and international exhibitions. This point in time could even be dubbed as ‘the biennial generation’.

While the need for so many exhibitions of this kind can be questioned, they provide a way



J.A: *Podría verse como una forma de poner en marcha un sistema de circulación.*  
LW: ESO ES, DE CIRCULACIÓN, UNA FORMA DE SALIR AL MUNDO.  
(...) PERO, UNA VEZ MÁS, TENGO QUE DECIR QUE CUALQUIER COSA QUE PROPORCIONE A LAS PERSONAS UNOS MEDIOS DIGNOS PARA MOSTRAR LO QUE LA CULTURA ESTÁ PRODUCIENDO, SEA A ALGUIEN QUE TIENE YA NOVENTA AÑOS Y LLEVA TODA SU VIDA HACIÉNDOLO, SEA A QUIEN SE MUESTRA POR PRIMERA VEZ, SERÁ POSITIVA. Y ES ALGO DE LO QUE NO ERES CONSCIENTE AL VER ALGO EN LA PARED, O SOBRE EL SUELO, O CUANDO SE ENCIENDE O SE APAGA. SÓLO VES LO QUE ES, Y TE ENCANTA. CUANTAS MÁS OPORTUNIDADES DE EXPONER TENGA LA GENTE, MEJOR. PERSONALMENTE, NO ME GUSTAN ESAS BIENALES O TRIENALES QUE TIENEN FALSAS PRETENSIONES DEL TIPO DE "ESTA ES LA TRIENAL O LA BIENAL QUE VA A CAMBIAR AL MUNDO". NO. ALGO EN ELLAS PUEDE CAMBIAR EL MUNDO, PERO LAS BIENALES O LAS TRIENALES NO VAN A CAMBIAR NADA. POR TANTO, LO QUE HACEN ES TENDER UNA TRAMPA. LO QUE CUENTA NO ES LA EXPOSICIÓN, SINO LO QUE CONTIENE. NO ES EL MUSEO LO QUE CONVIERTE AL ARTE EN PARTE DE LA CULTURA, SINO LO QUE HAY DENTRO DEL MUSEO. MUCHAS VECES, AQUELLOS QUE SE RINDEN A LA AUTORIDAD, A LA AUTORIDAD FALSA DEL MUSEO, CUANDO ENCUENTRAN TIEMPO SUFICIENTE PARA MOVERSE POR AHÍ SE DAN CUENTA DE QUE EL MUSEO NO ES UNA AUTORIDAD DE VALIDACIÓN, EL MUSEO ES UN MEDIO DE REUNIR LO QUE OTRAS PERSONAS HAN PRODUCIDO... NADA MÁS QUE ESO. UN LUGAR EN EL QUE REUNIR COSAS QUE SE HAN INCORPORADO A LA CULTURA Y QUE, AUNQUE YA NO LE DIGAN NADA A NADIE, PUEDEN SER DE INTERÉS PARA QUE LA PRÓXIMA GENERACIÓN ENTIENDA... TÚ LEES HISTORIA, YO LEO HISTORIA...

of generating value that is not directly tied to capital, and it also allows for certain types of work to exist, specially work that may have difficulty finding its place within the gallery system.

JA: *It can be seen as a way to set up a system of circulation.*  
LW: YES, OF CIRCULATION, OF GETTING IT OUT INTO THE WORLD. [...] AGAIN, ANYTHING THAT GIVES PEOPLE A DIGNIFIED MEANS OF SHOWING WHAT IT IS THAT THE CULTURE IS PRODUCING, BE IT FOR SOMEONE WHO IS 90 AND HAS BEEN DOING IT ALL HIS LIFE, OR FOR SOMEBODY FOR WHOM IT IS THE FIRST TIME OUT, IT IS NICE. YOU DON'T KNOW ANY OF THAT WHEN YOU SEE IT UP IN THE WALL, YOU DON'T KNOW WHEN YOU SEE IT ON THE FLOOR, YOU DON'T KNOW WHEN THEY TURN IT ON AND TURN IT OFF, YOU JUST SEE WHAT IT IS, AND I THINK IT IS GREAT, THE MORE OPPORTUNITIES FOR PEOPLE TO SHOW, THE BETTER. I DON'T LIKE BIENNIALS AND TRIENNIALS THAT HAVE FALSE CLAIMS: 'THIS IS THE TRIENNIAL OR BIENNIAL THAT IS GOING TO CHANGE THE WORLD.' NO. SOMETHING IN IT MAY CHANGE THE WORLD, BUT BIENNIALS AND TRIENNIALS ARE GOING TO CHANGE NOTHING, SO THEY ARE MAKING A TRAP. IT IS NOT THE EXHIBITION, IT IS WHAT IS IN IT. IT IS NOT THE MUSEUM THAT MAKES ART PART OF THE CULTURE, IT IS WHAT IS IN THE MUSEUM. PEOPLE WHO FALL FOR THE AUTHORITY, THE FALSE AUTHORITY OF THE MUSEUM, MOST OFTEN WHEN THEY HAVE ENOUGH TIME TO SPEND SOME TIME AROUND, THEY REALISE THAT THE MUSEUM IS NOT AN ACCREDITATION AUTHORITY, THE MUSEUM IS A MEANS OF HOLDING TOGETHER WHAT OTHER PEOPLE HAVE PRODUCED... AND THAT'S IT. IT IS A MUSEO, A PLACE WHERE THEY CAN HOLD TOGETHER THINGS THAT ENTERED THE CULTURE AND THEN WERE NO LONGER TALKING TO ANYBODY, BUT THEY MAY BE INTERESTING FOR THE NEXT GENERATION TO UNDERSTAND... YOU READ HISTORY, I READ HISTORY...

## 8: Conclusión

LW: ME ATRAE LA IDEA DE CONVERSAR CON UN COLEGA Y AMIGO SOBRE QUÉ ES LO QUE EN REALIDAD HACEMOS CUANDO PARTICIPAMOS EN UNA TRIENAL. PORQUE, AUNQUE NO BUSCAMOS AÑADIR VALOR FALSO A LAS COSAS, SÍ NOS GUSTA QUE NUESTRAS COSAS TENGAN UN VALOR... PARA LOS ARTISTAS RESULTA DE LO MÁS POSITIVO MANTENER UNA BUENA CONVERSACIÓN EN LA QUE SE INTENTE DILUCIDAR QUÉ ES LO QUE LANZAMOS AL MUNDO Y SI ES TAN VÁLIDO COMO CUALQUIER OTRA COSA... PERO AL FINAL, NO PUEDES DESENTENDERTE DE LO QUE HAS LANZADO, Y NO HABLO DEL ENVOLTORIO O DE LAS PALABRAS CON LAS QUE LO ADORNAS. BONITA VIDA, ¿NO?

- 1 Tomado de la entrada sobre "economía informal" de Wikipedia
- 2 Felix Guattari, *Chaosmosis. An Ethico-aesthetic Paradigm*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992, p.10
- 3 Ibid, p. 37

## 8: Corollary

LW: I LIKE THE IDEA OF YOU PUTTING YOURSELF INTO A SITUATION OF COMING TO HAVE A CONVERSATION WITH A COLLEAGUE OF YOURS WHO IS YOUR FRIEND, ABOUT WHAT IN FACT YOU ARE DOING BY INVOLVING YOURSELF IN A TRIENNIAL, BECAUSE YOU ARE NOT LOOKING TO ADD FALSE VALUE TO THINGS, BUT YOU WOULD LIKE YOUR THINGS TO HAVE VALUE... IT IS A VERY GOOD CONVERSATION BETWEEN ARTISTS WHEN YOU TRY TO FIGURE OUT WHAT IT IS THAT YOU ARE PUTTING OUT INTO THE WORLD AND IT IS JUST AS VALID AS ANYTHING ELSE... BUT IN THE END, YOU ARE STILL STUCK WITH WHAT IT IS YOU PUT OUT, AND NOT HOW YOU PACKAGE IT AND HOW YOU PHRASE IT. BEAUTIFUL LIFE. ISN'T IT?

- 1 From the Wikipedia entry on "informal economy".
- 2 Felix Guattari, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1992, p.10
- 3 Ibid, p. 37



Todas las fotos son cortesía del artista y del Yvon Lambert Gallery, Paris-New York.  
**Pedro Reyes**, *Bicitaxi*, 2008.  
All Images Courtesy of the Artist and Yvon Lambert Gallery, Paris-New York.

