COMPONTE

All right. Let's start with love, where we all started. I have devoted, at the nominal least, a decade of the only life I may reasonably expect to have, to making films. I have given to this work the best energy of my consciousness. In order to continue in it, I have accepted… as most artists accept (and with the same gladness)…a standard of living that most other American working people hold in automatic contempt: that is, I have committed my entire worldly resources, whatever they may amount to, to my art.

Of course, those resources are not unlimited. But the irreducible point is that I have made the work, have commissioned it of myself, under no obligation of any sort to please anyone, adhering to my own best understanding of the classic canons of my art. Does that not demonstrate love? And if it does not, then how much more am I obliged to do? And who (among the living) is to exact that of me?

Número Cero 6
A cargo de / Organized by
Julieta González / Beatriz Santiago Muñoz
Diseño gráfico / Graphic design
Olga Casellas

Programa de Artes Plásticas

Directora / Director
Marilu Purcell

Coordinador / Coordinator
Alba Ramos Román

Enlace de Curadores / Curators team liaison
Marcos Montero González

Registro / Registrar
Nayda Teresa León Torres
Caridad Rodríguez Sáez

Personal administrativo / Administrative Personnel
Gloricela Colón Vélez
Marie M. Meléndez Martínez
Elida Rodríguez Vélez

Diseño y arte gráfico / Graphic Design
Aaron Salabarrías Valle

Montaje / Assembly
Christopher Rivera Rivera

Enmarcado / Framing
Martín Rodríguez Cabrera

Guía / Guide
Frank Valles González Instituto de Cultura Puertorriqueña

Presidente / President
Dr. José Ramón de la Torre

Vicepresidente / Vice-president
Sr. Rafael David Valentín

Secretario / Secretary
Dr. José Alberty

Junta de directores / Board of Directors
Dra. Loretta Phelps de Córdova
Prof. Edgardo Rodríguez Juliá
Prof. Manuel Álvarez Lezama
Dr. Dennis Alicea Rodríguez
Dr. Gonzalo Córdova
Dr. Osiris Delgado

Directora Ejecutivo / Executive Director
Dra. Carmen Teresa Ruiz de Fischler

2da Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, 2009

Director artístico / Artistic Director
Adriano Pedrosa

Curadores / Curators
Julieta González
Jens Hoffmann

Curadora invitada / Guest Curator
Beatriz Santiago Muñoz

Comisión Asesora / Advisory Commission
Dr. Agustin Arteaga
Margarita Fernández Zavala
Dr. Francisco José Ramos
Rafael Rivera Rosa

Programa de Artes Plásticas
Instituto de Cultura Puertorriqueña
Antiguo Arsenal de la Marina Española
La Puntilla, Viejo San Juan
P.O. Box 9024184
San Juan, PR, 00902-4184
Tels: (1-787)725-8320, (1-787)724-1877
www.icp.gobierno.pr

portada: fragmento de carta de Hollis Frampton a Donald Richie, Curador de Cine del MoMA, 1973

contraportada: Esteban Valdés Arzate. Puertorico para los Puerotrrisueños

NUMERO CERO 6

Pg. 2 Editorial
Pg. 4 Iñaki Bonillas
Una tarjeta para J.R. Plaza, 2007
Pg. 10 Meyer Vaisman/Pablo León de la Barra
International Tropical with Monuments o Surrogate Father or Mother o De Galerista A Artista y Viceversa and Everything in Between
Pg. 18 Wilson Díaz/Elkin Calderón
The Sandwich Man Project, 2005
Pg. 24 Friese Undine
Sweating at the Banya
Pg. 28 Nicolás París
Estrategias de Resistencia, 2009
Oficios de Artista, 2009
Pg. 30 Paul Chan
Keywords one month after the Project (Waiting for Godot in New Orleans)
Pg. 32 artesvisuais_politicas
Art against the Franchise Museum
Pg. 36 Ricardo Basbaum
Conversa com Eliomar Coelho
Pg. 42 Magdalena Jitrik
El artista es un parásito
Pg. 46 Nicolás Guagnini
Biopolítica del trabajo moderno, 2009
Pg. 52 WAGE (Working Artists and the Greater Economy)
Pg. 56 Taller Popular de Serigrafía
Pg. 72 Esteban Valdés Arzate
Solidaridad Obrera
Pg. 64 Milena Bonilla
Manuscrito Siniestro, 2009
Pg. 70

Número Cero es la revista de la Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Cada número está a cargo de un artista, curador o crítico. / Número Cero is the magazine of the Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Each issue is organized by an artist, curator or critic.

Número Cero 1, Carla Zaccagnini, Buenos Aires y São Paulo
Número Cero 2, María Inés Rodríguez, Bogotá y París
Número Cero 3, Allora & Calzadilla y Charles Juhasz, San Juan
Número Cero 4, Magali Arriola, México, D.F. y Los Ángeles
Número Cero 5, Rita Gonzalez, Los Ángeles
Número Cero 6, Beatriz Santiago, San Juan y Julieta González, Caracas y San Juan

EDITORIAL
ARTE Y TRABAJO

Plantearse una revista cuyo fin está previsto desde su misma concepción puede parecer una empresa un tanto absurda e inútil; y ya desde sus mismas páginas, en un número anterior, ha sido criticada su escasa vocación de futuro y continuidad. Doblemente difícil resulta entonces la tarea de editar el último número, o mejor dicho, de ponerle fin a esta revista que cierra así la 2da edición de la 2da trienal poli/gráfica.

Como parte del equipo curatorial de la trienal le debemos al público lector un balance de lo que ha sido la experiencia de Número Cero como aventura editorial y curatorial; y de su función dentro de un proyecto expositivo que quiso extenderse en el tiempo y el espacio a través de sus diversos proyectos editoriales.

Número Cero, fue concebida como un número piloto para una revista de arte en América Latina, no porque falten revistas en nuestro continente --más bien han sido numerosas, diversas, excéntricas, tradicionales, de corta y larga duración—sino porque en esta edición de la trienal decidimos convertir el espacio de la revista en otro espacio más de la trienal; las especificidades del formato de la revista tales como su amplia circulación, radio de acción y difusión de la misma, eran cónsonas con el particular acercamiento a la gráfica que tuvo esta edición de la trienal a través de la publicación. Así como invitamos a artistas a realizar proyectos individuales, tanto en las salas de exposición como a través de los libros de artista, para la revista invitamos no sólo a artistas sino también a curadores, para así dar cuenta de las distintas voces que están configurando hoy el panorama del arte contemporáneo en nuestro continente.

En este sentido, y hasta cierto punto, cada uno de los editores invitados hizo de la revista un reflejo de su práctica curatorial o artística según el caso. Carla Zaccagnini imaginó una revista hecha de contribuciones visuales de artistas latinoamericanos cuyas prácticas han sido de cierta manera protagonizadas por la ciudad, convirtiéndola en una suerte de atlas de cartografías urbanas de América Latina. María Inés Rodríguez, en cambio, pensó este número piloto como un espacio expositivo, desplegando en forma de revista los proyectos e ideas que informaron una exposición inédita sobre el arte del Caribe a partir del mito del Triángulo de las Bermudas. El Huevo Monstruo de Allora& Calzadilla y Charles Juhasz, comparte esa visión de la revista como ejercicio curatorial con su particular selección de textos e imágenes. Y pensándolo bien, la revista como espacio de exhibición podría realmente convertirse en una válida opción en nuestra Latinoamérica siempre en crisis, con problemas de presupuesto, burocracia e instituciones mediocres y sin visión.

Magalí Arriola y Rita González se dedicaron a pensar la revista como sitio de especulación crítica y a abordar, a partir de sus reflexiones, la idea de producir un discurso desde y para América Latina. Para Magalí, la construcción de este discurso pasa por las redes de comunicación informales, orales y anecdóticas, si se quiere; las observaciones y anotaciones curatoriales de Sofía Hernández Chong Cuy; el proyecto de obras contadas de Judi Werthein; la singular conjunción entre historia del arte y necromancia en los bajos fondos de la Ciudad de México relatada por Mario García Torres y Cuauhtémoc Medina. Caborca de Rita González es un ejercicio de recuperación de una memoria crítica a través de la evocación por parte de sus diferentes colaboradores de las revistas ya extintas que fueron fundamentales en el desarrollo de su pensamiento y práctica. Con placer descubrimos revistas que nunca habíamos conocido o volvimos a encontrarnos con revistas que creíamos que pocos iban a recordar. Este pequeño archivo recopilado por Caborca propone asimismo un encuentro entre publicaciones "latinoamericanas" y "latinas" redibujando así el panorama de la producción cultural en América Latina en el que las expresiones "latinas" han sido a menudo notas al pie de página.

Al pensar en el número final de número cero evaluamos lo que había sido cada experiencia anterior y nos interesaron varios planteamientos recurrentes en todos los números de la revista: el cuestionamiento de la circunscripción geográfica de un evento artístico como éste, ¿qué implicaciones tiene ese "desde y para América Latina"?; la revista no sólo como sitio de especulación crítica y de producción de discurso académico y teórico sino también como espacio expositivo potenciado por su característica economía de medios, amplia circulación y cierto grado de inmediatez; y la participación activa de artistas en todos los números. Todo lo cual nos llevó a hacer una publicación sólo con contribuciones de artistas, cambiando la premisa geográfica por una profesional, en cierto modo una revista "desde y para el artista".

La revista tiene un tema preciso, que es la relación entre el arte y el trabajo, ampliamente entendido: la práctica del artista situada dentro de la muy particular economía del arte, la relación entre el trabajo de arte y el trabajo-trabajo, y los espacios a los cuales estamos circunscritos dentro de estas estructuras, entre otros temas.

En cuanto a una incidencia en el contexto local, el tema del arte y el trabajo ha resultado ser más oportuno desde que el gobierno de Puerto Rico implantó una serie de recortes presupuestarios drásticos a las instituciones culturales del país.

Un ejemplo:

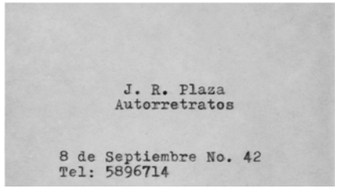
El presupuesto de Numero Cero 6 es la mitad del presupuesto asignado para las revistas anteriores, cosa que no representa problema alguno si se recurre al ingenio: cambio de tamaño, menos colores, que exista en la web, por mimeógrafo, mil maneras. Pero los protocolos exigen que la totalidad del presupuesto vaya a la impresión de la revista. Ningún artista, ni diseñador, ni colaborador a esta revista podía recibir pago alguno. No hace falta más para entender el lugar de los artistas dentro de la economía del arte.

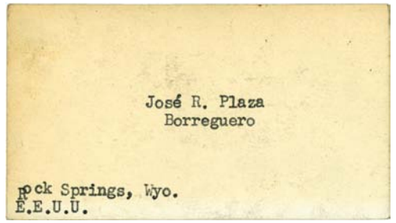
La revista es un microcosmos de los recortes presupuestarios a gran escala. Estos no desmantelan las instituciones culturales totalmente, si no que cortando por lo más fino, limitan a éstas a la función básica de sostenerse a sí mismas, sin fondos para programación, sin espacio para re-pensarse o estructurarse de acuerdo a un nuevo panorama económico. Además del Instituto de Cultura y el Conservatorio de Música de Puerto Rico, La Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, nuestra universidad pública de arte, también está sufriendo un recorte de desmantelamiento. La desaparición de la Escuela de Artes Plásticas, como universidad pública, en un país con 17% de desempleo y un 45% bajo el nivel de pobreza, que es aún más alto para los estudiantes de edad universitaria, y en un momento de crisis económica global, sería mortal no sólo para producción cultural local, si no para las posibilidades de re-invención locales.

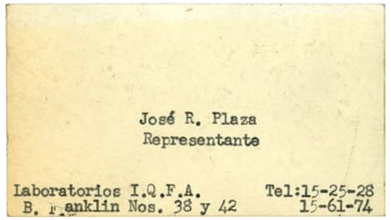
Nuestros gobiernos alternan cada ciclo eleccionario entre políticas culturales igualmente abismales: la preservación de una burocracia cultural anquilosada o la política cultural de la destrucción y el desmantelamiento.

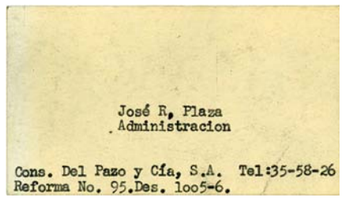
Estando sumidos en el presente ciclo de la destrucción, y habiendo intentado sin éxito paralizar este proceso, no nos queda más que dirigirnos a limpiar el local, sacar papel y lápiz y reconstruir desde cero.

Los textos incluidos en la revista sugieren posibilidades: el goce y energía con que Pablo León de la Barra y Meyer Vaisman construyen y desaparecen camaleónicamente, como artistas, galeristas o aspirantes a co-operativistas. La coalición ad-hoc formada por artistas en Rio de Janeiro para paralizar las políticas culturales que llevarían una franquicia del Guggenheim a la ciudad a cuestas de la producción cultural y la economía local, y el texto de Karin Schneider que nos instan a "producir desde la necesidad de exteriorizar nuestra voz más sincera e interna, a entender que producir es un acto de constantemente tocar la primera mierda, la más pura y primordial...".

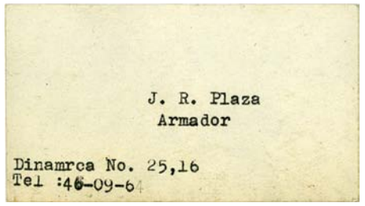

J. R. Plaza
Autorretratos
8 de Septiembre No. 42
Tel: 5896714

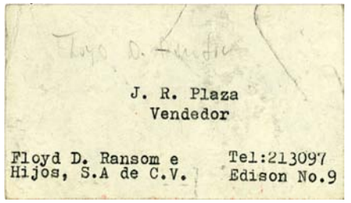

José R. Plaza
Borreguero
ock Springs, Wyo.
E.E.U.U.


José R. Plaza
Representante
laboratorios I.Q.F.A.
B. Franklin Nos. 38 y 42
Tel:15-25-28
15-61-74

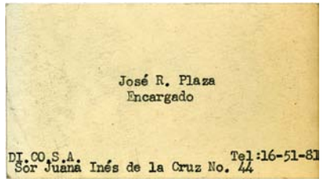

José R. Plaza
Administracion
Cons. Del Pazo y Cía, S.A. Tel:35-58-26
Reforma No. 95.Des. 1005-6.

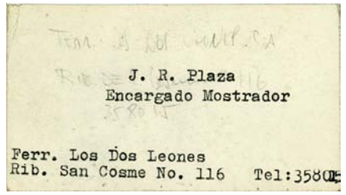
José R. Plaza
Machetero
Barret. Benito e Ibarreche Tel:19-34-42
Dr. Vértiz No. 365 35-12-92

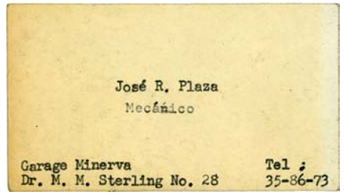

J. R. Plaza
Armador
Dinamrca No. 25,16
Tel :46-09-6

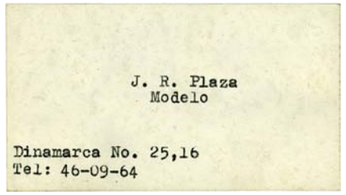

J. R. Plaza
Vendedor
Floyd D. Ransom e Hijos, S.A de C.V.
Tel:213097
Edison No.9

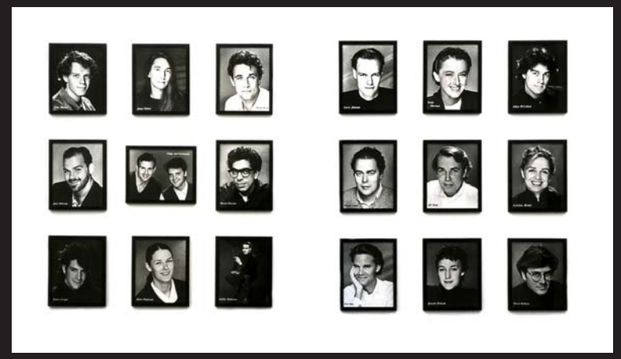
TELEVISOR


José R. Plaza
Encargado
DI.CO.S.A.
Sor Juana Inés de la Cruz No. 44
Tel:16-51-81


J. R. Plaza
Encargado Mostrador
Ferr. Los Dos Leones
Rib. San Cosme No. 116
Tel:358


José R. Plaza
Mecánico
Garage Minerva
Dr. M. M. Sterling No. 28
Tel :
35-86-73


J. R. Plaza
Modelo
Dinamarca No. 25,16
Tel: 46-09-64



INTERNATIONAL TROPICAL WITH MONUMENTS O SURROGATE FATHER OR MOTHER O DE GALERISTA A ARTISTA Y VICEVERSA AND EVERYTHING IN BETWEEN

UNA CONVERSACIÓN ENTRE MEYER VAISMAN Y PABLO LEON DE LA BARRA

PABLO LEON DE LA BARRA · Hola Meyer, Julieta González tuvo la idea de que tuviéramos una conversación para este numero de la revista que es sobre el artista y el trabajo; sobre los otros trabajos de los artistas; sobre los trabajos que hacen los artistas no sólo para poder sobrevivir día a día sino para que sus discursos también puedan sobrevivir; sobre la inserción del artista en la economía o su autonomía con respecto a ella. Me imagino le interesa que somos de dos generaciones distintas, y el que los dos hayamos tenido una practica artística y también hayamos tenido una galería comercial. También que como 'extranjeros' hayamos trabajado con un cierto 'éxito' y respeto en Nueva York tú, y en Londres yo, de alguna manera transgrediendo esas barreras entre los llamados 'centros' del arte y las 'semi-periferias'. Empecemos por el principio. ¿Cuándo y por qué te mudaste de Caracas a Nueva York? ¿Cuántos años tenías? ¿Cómo empezaste la galería International with Monument?

MEYER VAISMAN · Me mudé a NY en 1980 porque desde niño tuve ganas de vivir allá. Siempre fui mal alumno pero mostraba talento en dibujo, especialmente en el arquitectónico. Quise estudiar Diseño de comunicaciones en Parsons School of Design después de haber hecho un esfuerzo mínimo para estudiar algo decente · Ingeniería · en Miami, cosa que duró un semestre solamente. Era muy difícil entrar en Parsons, pero me aceptaron en base a mi portafolio y no por mis notas pues eran pésimas. En Diseño de comunicaciones duré otro semestre únicamente porque decidí finalmente estudiar en la división de arte, entonces cambié de departamentos. Se podría decir que yo entré en el arte por la puerta trasera.

Abrí International with Monument con un par de compañeros de la escuela en Octubre de 1984. Tenía apenas 24 años. Previo a la galería, uno de mis socios, Kent Klamen había organizado un par de happenings en su loft en Tribeca, en donde mostré mi obra por primera vez fuera de la escuela. Kent y Elizabeth Koury · otra compañera de estudios · querían abrir una galería y me buscaron a mí para tener un tercer socio. Ellos querían abrir la galería en Tribeca. Muy cerca del loft de Kent, pero yo insistí en el East Village, que ya para esa época había recibido un poco de atención en la prensa. En el East Village ya estaban galerías como Fun Gallery, Gracie Mansion, Civilian Warfare y Nature Morte. International with Monument fue parte de la segunda ola de galerías que abrieron en el East Village. Otra de ellas fue Pat Hearn. Encontramos un buen espacio, trabajamos en él e inauguramos en Octubre de 1984.

MV · Para ti Pablo, ¿cuáles han sido tus motivaciones para embarcarte en lo que has hecho como artista?

PLB · Yo a los 24 años seguía viviendo en México. Era a mediados de los noventa y México se encontraba dentro de una crisis económica y política más. Esos son mis recuerdos de vivir en México, el de las continuas crisis políticas y económicas. Crecí en casa de mis padres en los suburbios de Ciudad de México, el estilo de vida era tipo Estadounidense, pero tan sólo aspiracional; las casas y el urbanismo y el mobiliario y lo que veíamos en televisión era norteamericano, pero eso no era Estados Unidos. Eran los principios de la globalización, lo que en ese entonces llamaban la Influencia Americana. Era el deseo de tener y ser lo que no éramos o lo que no podíamos tener. Fue como crecer viviendo dislocado. Estudie arquitectura, y cuando terminé el país estaba en medio de la crisis. No había trabajo. A principios de 1995 hacía mi servicio social en el Centro de la Ciudad en una fundación encargada del rescate arquitectónico de los edificios del centro. Me la pasaba caminando por el Centro, metiéndome a edificios y vecindades, caminando entre vendedores ambulantes y haciendo fotos de todo lo que me encontraba. Sabia que el centro como estaba iba a cambiar, que había un proyecto de recuperación y que no iba a ser igual. Fue mi primer contacto con un mundo afuera del que había crecido, era como vivir en otro México diferente al que había crecido. También soñaba con irme a Nueva York, pero no tenía dinero. En ese entonces empecé a ir a exposiciones y a galerías. Sobre todo a un lugar en el centro que se llamaba Ex-Teresa, ahí hacían festivales de performance e instalación. De pronto, encontré un lugar donde sentí que pertenecía. Con un grupo de amigos empezamos a hacer exposiciones en una casa abandonada donde teníamos nuestros talleres. Todo era muy inocente y sin noción del mundo del arte ni de la existencia de ArtForum. Benjamin Díaz, que tenia la galería de Arte Contemporáneo, y Guillermo Santamarina me invitaron a participar en exposiciones donde yo hacia trabajos que tenían que ver con arquitectura y fenomenología. Por ese entonces fue que vi tu exposición con los pavos en el PAC en la ciudad de México. Fue mi primer contacto con tu obra. Después en el 97 me mudé a Londres a estudiar una maestría. En verdad tomé el barco equivocado porque yo quería ir a Nueva York! Pensé que Londres iba a ser fácil, pero nadie me hacía mucho caso. Quizás esa frustración de no tener dónde enseñar fue la que me empujó a enfocarme más en crear espacios donde yo u otros pudieran enseñar su trabajo e ideas, y eso me llevo a curar exposiciones. En el 2000 en Londres conocí a Beatriz López y Sebastian Ramírez, dos artistas colombianos que trabajaban en un Pub al que yo solía ir. En una borrachera me invitaron a que hiciéramos un proyecto de galería. Así nació 24/7 que era una galería sin lugar que exponía donde se pudiera. Aprovechábamos a nuestros amigos que pasaban por Londres y los poníamos a exponer donde fuera, en la calle, en la casa donde yo vivía, en el Pub donde acabamos trabajando los tres juntos. Otra vez, todo era bastante inocente, sin conocer los mecanismos del arte, yo creo que eso fue lo que nos salvó, el que no supiéramos cómo funcionaban las cosas. Hacíamos proyectos y después veíamos qué pasaba.
¿Qué artistas enseñabas en International with Monument?

MV · Recuerdo bien el Ex-Teresa y a Benjamín de mis viajes a México, y de mi exposición en su espacio que no duró mucho lamentablemente. Me divierte tu historia sobre el motivo de que te llevó a abrir tu primera galería · una borrachera. Yo me convertí en artista en una situación similar pero con tintes de ilegalidad. Desde hace mas de una década he pensado en hacer un libro sobre cómo una persona cualquiera se convierte en artista pero he temido que los artistas no digan la verdad. Recuerdo una conversación entre artistas en casa de un coleccionista en la cual decidimos contar la verdad sobre nuestros historiales personales y terminamos todos desatornillados de la risa. Sería un libro muy divertido.

En International with Monument comenzamos por mostrar artistas que se habían graduado con nosotros en la escuela, pero eso cambió rápidamente una vez que comenzamos a ver las diapositivas de artistas que pasaban por la galería. Nos inundaban con ellas pero así fue que decidimos mostrar la obra de Peter Halley que fue uno de los artistas que comenzó a anclar lo que pretendíamos hacer con la galería. También fuimos la primera galería en mostrar de manera individual a Jeff Koons. Yo conocí su obra en 1980 en una exposición en Caracas llamada Energism. Recuerdo que me impactó mucho. Una vez en Nueva York veía su obra reproducida en reseñas en las revistas sobre una exposición titulada Science Fiction que Peter Halley había curado. Las fotos decían cortesía de John Weber Gallery así que yo asumí que Jeff estaba representado por él. Cuando se lo comente a Peter Halley él me aclaro que Jeff no estaba representado por nadie. Eso me emocionó mucho y de inmediato Peter nos puso en contacto. En nuestra primera reunión decidí otorgarle una exposición después de que él me contara sobre la obra que quería hacer; las famosas peceras con las pelotas de baloncesto flotando. Después hizo la muestra Luxury and Degradation.

También a través de la galería me tropecé con un dúo de curadores llamados Collins & Milazzo, que conocían a los artistas de la generación de Pictures. Ellos me propusieron organizar una exposición en nuestra galería y nosotros la aceptamos. Debido a esa muestra conocí a artistas como Richard Prince, Sarah Charlesworth y Laurie Simmons. A partir de ella terminamos representando a Richard y a Sarah pues Laurie continuaba siendo mostrada por Metro Pictures.

Los 80 fueron una epoca en la cual dominaban las galerías y los coleccionistas. International with Monument fue una de las galerías más raras del East Village pues mostrábamos arte que iba en contracorriente del Neo- expresionismo, la Transvanguardia y el Graffiti. Nuestra audiencia era mínima pero interesante. A través de ella también conocí a Klaus Kertess, quien había mostrado mucho tiempo atrás en su galería a Brice Marden y a Chuck Close, entre otros. Él también organizó una muestra imprtante para nosotros donde incluía a Artschwager y a Carroll Dunham · un artista excelente que ya por esas épocas tenia una audiencia bastante grande incluyendo a coleccionistas que esperaban en cola para tener la oportunidad de comprar una obra suya. Él nos dio un dibujo para la venta. Fueron varios los coleccionistas que querían comprar la obra, entre ellos Michael Schwartz, hijo de los famosos coleccionistas de esa época, Barbara y Eugene Schwartz. Fue una decisión importante que tome; la de vendérsela a él para atraer a sus padres. No vendíamos prácticamente nada por esas fechas. Teníamos que inyectarle dinero a la galería dinero cada mes que pasaba, cosa que no era fácil ni para mí ni para mis socios. Se me presentó un momento crítico cuando mis socios quisieron cerrar la galería pues estaba quebrada pero yo les insistí que terminásemos la temporada ya que le habíamos prometido a Halley y a Koons sus exposiciones. Bueno, eso fue lo que cambió todo. De la exposición de Halley vendimos varias obras. Lo mismo ocurrió con la de Koons. Eso nos dio el aliento que necesitábamos para seguir adelante. De repente teníamos dinero. Barbara y Eugene, quienes eran muy influyentes, compraron obras de ambas exposiciones y eso comenzó a despertar un interés por parte de sus amigos coleccionistas que comenzaron a ver el arte freaky que mostrábamos. Pero lo que cambió todo drásticamente fue cuando Charles y Doris Saatchi compraron obras de Halley y de Koons, los Saatchi eran los coleccionistas de más influencia por esas fechas y la compra de un artista por su parte significaba un éxito rotundo. A partir de eso fue que todo explotó. Todos los coleccionistas querían obras de Halley y de Koons. Recibíamos llamadas de París, Atenas, Londres, etc. queriendo comprar sus obras. De la noche a la mañana International with Monument se convirtió en la galería mas famosa del mundo entre los cognoscenti. Galerías como Mary Boone, la galería más influyente de la época, querían organizar exposiciones colectivas que incluían a Halley y a Koons entre otros. El yo representar a esos artistas comenzó a despertar interés en mi propia obra. Michael Schwartz las compraba. Un poco más tardíamente, en cuestión de meses, Saatchi también comenzó a coleccionar mis obras y del East Village pasamos a Soho en 1986 a mostrar en la galería Sonnabend en una muy sonada exposición que incluyó a Halley, Koons, Ashley Bickerton y a mí. International with Monument también representó a Ashley. En la galería mostramos una exposición importante de dibujos de Robert Smithson que no habían sido vistos y que terminaron apareciendo en el libro de Eugenie Tsai. También mostramos a General Idea. En cuanto a la prensa, ésta llego un poco tardíamente, pero llegó. Las revistas seguían enganchadas en el Neo-Expresionismo, pero los periódicos actuaron más velozmente. Hubo varias reseñas en el Village Voice y en el New York Times.

A medida en que la galería se hacía más importante, mis atenciones para ella también. Me di cuenta rápidamente de que la galería me estaba quitando mucho tiempo de mi obra y fue allí cuando opté por dejarla. De allí en adelante me he dedicado casi exclusivamente a hacer mi obra, pero también probé mis habilidades en la arquitectura en una casa de playa que diseñé y construí en Venezuela en los 90. También me pasé un par de años haciendo música electrónica una vez en Barcelona. De vez en cuando pienso en montar otra galería más, pero soy muy lento tomando decisiones. Además me la tendría que figurar de alguna manera que me permitiera continuar con mi obra pues quiero que sea lo principal en mi vida.

PLB · ¿Qué pasó después? ¿Decidiste dedicarte mejor al arte? ¿Regresaste a

Venezuela? En Puerto Rico vi una exposición curada por Julieta en el espacio 1414 y había una obra temprana tuya que no conocía. Un blow-up de una textura de canvas. ¿Ese era el trabajo que hacías por esa época? Recuerdo haber visto en 2001 la exposición de Carlos Basualdo De la Adversidad Vivimos y su sección de la Bienal de Venecia del 2003 donde enseñabas construcciones hechas de ladrillos rojos como los de los barrios de Caracas. Luego el año pasado vi en Los Angeles en la galería de Patrick Painter otra obra genial de 2001, una escultura de una señora gorda con lentes oscuros, toda pintada de azul, creo que era tu psicoanalista! ¿Cómo explicas los saltos, de los blow-ups, a los pavos, a las construcciones de ladrillo, a lo que estas haciendo ahora? Me interesa en el sentido de que yo también salto luego de una cosa a otra, y sin embargo, me gustaría pensar que siempre hay un hilo que une a todo...

MV · Siempre he dado saltos entre grupos de obras pero todos están ligados de alguna manera u otra. Existe una narrativa en mi obra basada en el autorretrato aunque de manera muy heterodoxa. El blow-up del lienzo es una especie de autorretrato del lienzo mismo y del yo como autor. También ocurre con la obra que viste en De la Adversidad Vivimos pues esa favela contuvo mi habitación de infancia entre los 4 y 5 años. En cuanto a la mujer azul, en efecto era una escultura de mi psicoanalista que sostiene un uniforme de guardián de fronteras que yo vestí en una suerte de evento que hice en Tijuana en el 2000. Hay obras que son autorretratos directos como los Retratos de los Uffizi, como también los hay más del tipo alter-ego como son los pavos. Para decirte una verdad, no he estudiado mucho el tema porque prefiero que sea estudiado por otros. Yo simplemente me doy la libertad de trabajar en ciertos temas de actualidad pasados por el filtro que soy yo, que es lo que hacen todos los artistas que aprecio. Los artistas debemos ser como satélites súper sensibles que recogemos información y la devolvemos al mundo con nuestras obras. Pienso muy precisamente en la obra de Richard Prince cuando digo esto. El también ha dado grandes saltos y es híper-sensible.

Cuéntame de ti. ¿Cómo han sido tus saltos? A qué se debieron? A qué artistas has mostrado?

PLB · No se si sean saltos o actividades complementarias. Pero el primer salto fue de la arquitectura al arte, de ahí, a hacer exposiciones, de ahí a ser galerista, a la vez también organizaba una serie de exposiciones en el baño del pub donde trabajaba, el White Cubicle en el George and Dragon, he estado editando Pablo Magazine, y ahora el blog me mantiene ocupado. El asumir diferentes roles dentro del mundo del arte me ha obligado a entender cómo los distintos mecanismos dentro de él funcionan y engranan, de momento sólo me ha faltado trabajar en una institución y curar alguna bienal! Creo que mi trayectoria ha sido una mezcla de destino e intuición, de tomar las oportunidades que se me han presentado en diferentes momentos, choice and chance. En realidad, creo que me di cuenta de que disfrutaba más la parte de hacer exposiciones. Hay una parte del ser artista que no soporto, que es el pánico escénico, en ese sentido, creo que prefiero estar detrás de las cámaras. Sin embargo, casi todos mis proyectos curatoriales estan más influenciados por la manera en que algunos artistas han pensado sus exposiciones, pienso en los ambientes de Hélio Oiticia o las exposiciones de Marcel Broodthaers, Dominique Gonzalez-Foerster. Cuando hacíamos 24/7, Carlos Basualdo vino a ver una exposición que hicimos que se llamaba Estado Independiente, todo era muy punk, a Carlos le gustó y me invito a curar una exposición en Apexart que se llamó To be Political it has to Look Nice. Me interesaba en ese momento entrar en diálogo con artistas de mi generación, muchos de ellos que vivían dislocados como yo, y cómo reaccionaban estéticamente a los contextos de donde venían, contextos que eran similares al mío... Ayer leí una frase de Edouard Manet de 1867 que decía “To exhibit is to find friends and allies for the struggle”. Creo que los artistas que he mostrado han sido porque comparto con ellos este sentido de amistad y complicidad. Hay demasiados temas que me interesan, que creo que son pertinentes para entender la experiencia contemporánea, si fuera artista estaría demasiado disperso tratando de abarcar todos estos temas. El hecho de exhibir distintos artistas te permite abarcar estos diferentes temas, por ejemplo las relaciones arte y política, arte y arquitectura, arte y activismo social, arte y poética, arte y economía, de igual manera hay ciertos temas que han sido una constante, la exploración de conceptos como la informalidad, lo tropical, la modernidad, los intercambios entre culturas, etc. Con la mayoría de los artistas con los que he trabajado, son gentes con los que he ido creando relaciones personales y profesionales a lo largo de los últimos diez años. A través de los años he sido muy afortunado de colaborar en diferentes proyectos con artistas a los que admiro, entre otros: Federico Herrero, Carla Zaccagnini, Vangelis Vlahos, Matthieu Laurette, Dominique Gonzalez-Foerster, Marjetica Potrc, Wolfgang Tillmans, Los Super Elegantes etc. Cuando se me presentó la oportunidad de hacer un proyecto de una galería comercial, decidí hacerlo por muchas razones, una muy práctica es que necesitaba un trabajo para seguir viviendo en Londres y tener una visa y dinero para pagar la renta, pero también tenia una gran curiosidad por saber cómo funcionaba el mundo comercial que hasta el momento había sido totalmente ajeno a mí. Me embarqué en el proyecto quizás con la misma inocencia con que había realizado los proyectos anteriores, casi como un turista descubriendo territorios nuevos, pero con la misma pasión y entrega con que he hecho todos los proyectos en los que me involucro. ¡Pero, oh sorpresa! El mundo comercial funciona de manera muy diferente. Podría decir que ahí perdí mi inocencia artística. Por un lado disfrute el poder tener un espacio donde realizar proyectos con artistas que admiraba y respetaba. Creo que jugué de manera inteligente con el mundo comercial, creando proyectos y productos para un mercado que jugaban con las reglas de éste. Pero el mundo comercial te exige eso, el crear un producto para el coleccionista, que permita seguir manteniendo los gastos que implica tener un espacio. Traté de crear una contra-respuesta al mundo del arte de Londres de la ultima década, un mundo demasiado contaminado por una estética comercial y de especulación y exhibir obra de artistas que no hubieran enseñado en Londres o cuyas propuestas existieran fuera del circuito comercial de Londres-Nueva York. No sé si lo logré, a veces creo que no, a veces siento que estaba hablando en un vacío. Y luego están las ferias, el hacer ferias es un ejercicio desgastante, hay un lado emocionante que es el de lo inmediato, lo que llamo ‘fast curating’ el crear

un espacio mágico que dura unos cuantos días y donde suceden cosas y las obras entran en diálogo. Después de tres años entendí que una galería comercial es como una bola de nieve, hay que producir dinero para pagar los gastos, las exposiciones y las ferias. También que el programa y el artista se tiene que empezar a repetir para que los coleccionistas sigan comprando. La galería y el artista se convierten en sirvientes de los coleccionistas. Hay excepciones, y estos son los coleccionistas inteligentes que entienden el proceso artístico. Creo que tampoco fue el momento histórico ideal, ya que la galería existió en los últimos anos antes del desplome del mercado. Y aun trabajando con amigos, el factor económico de alguna manera afecta las relaciones amistosas. Creo que éste es un gran problema del mundo del arte, que el mundo social, laboral y afectivo esté tan mezclado, a veces es difícil distinguir qué es qué, quiénes son los amigos de verdad, con quién se puede dialogar de manera inteligente, todo parece una fiesta interminable...

Creo que el temor a repetirme unido a demasiada curiosidad, es lo que de alguna manera me ha obligado a realizar estos diferentes saltos, cada salto como una oportunidad de seguir explorando universos paralelos y entender que diferentes ideas necesitan diferentes plataformas para existir. En los últimos meses he estado pensando mucho en esta idea de la relación arte-mercado. ¿Como producir una economía que permita seguir generando pensamiento estético, y como lograr que esta economía beneficie no solo a especuladores? He estado pensando en la idea de una Cooperativa Internacional Tropical, algo que exista en ningún lugar y en todos lados, que auto-genere proyectos y beneficios sin ser tan dependiente de un mercado... pero quizás como tu, con la edad me voy volviendo mas lento en tomar decisiones. Otras veces pienso que quizás sea mejor desaparecer...
Tu te desapareciste por un tiempo del mundo del arte. ¿Quieres hablar de ello?

MV · Me comentas que quizás seria mejor desaparecer. Yo he pensado lo mismo y he actuado de acuerdo a ese pensamiento porque me es interesante. Pensé mucho en Duchamp y en el ritmo, o la falta de él, en su obra. Lo hice en con dos obras propias. Una titulada Meyer Vaisman de 1998 en donde aparezco yo tal como estaría como muerto. Consiste en partes importantes de mi esqueleto que hice en tres dimensiones basados en CT scans con un proceso llamado Estereolitografía. La segunda versión fue una reedición que hice el año pasado que titulé Auto retrato fallecido. Es una obra muy parecida a Meyer Vaisman. Esta viene acompañada de un cráneo que se muestra independientemente. Así me hice desaparecer, pero yo creo en la resucitación y por ende hice una escultura que consiste, en una de sus versiones, en una estatua de mi antigua psicoanalista posada como la Pietà de Miguel Angel, pero ella no aguantaba mi cuerpo sino un traje de bufón hecho a mi medida con la ropa de mis padres. Fue la primera versión de la señora azul que mencioné anteriormente. Me fui al cielo para luego volver que es lo que estoy haciendo ahora porque salí del ruedo por varios años y es sólo en estos momentos que estoy volviendo con una exposición en Caracas y otra próximamente en Nueva York el año que viene.

El medio artístico es contaminante. Yo tuve que alejarme de él para recogerme como artista. Pasé unos años malos aquí en Barcelona pero ahora tengo muchas ganas de trabajar y de volver a mostrar mis obras. Me cuentas que el miedo escénico te paralizó como artista. Te entiendo muy bien pues no es nada fácil exponerse a un publico muy crítico sobre todo en los centros que representan Nueva York. Londres, Paris, Berlín...No es fácil ser artista. Eso de tener que mostrar obra nueva cada dos años me parece terrible. Es como estar amarrado a una bola de hierro. Hoy por hoy Duchamp no sería nadie importante por su falta de "profesionalismo".

Obviamente has recibido mucha satisfacción en lo que has hecho y haces actualmente, pero ¿no te pica la mente para hacer obras que no están siendo hechas por otros artistas?

PLB · ¡De momento no! Acabo de hacer dos exposiciones, una en el Estado Libre Asociado de Puerto Rico con el nombre de This is Not America, sobre el trabajo de artistas cuestionando las políticas de ocupación Norte Americana sobre todo en los últimos ocho años. Era una exposición que tenía muchas ganas de hacer desde hace tiempo, y que tenía mucho sentido hacerla en Puerto Rico. ¡El espacio de exposición era como un espacio para entrenamiento para jóvenes revolucionarios¡ La otra fue en Bogota que se llamó 'El Noa Noa', un homenaje al bar mítico de Ciudad Juárez donde Juan Gabriel empezó a cantar, con trabajos de artistas trabajando con música y videos pop, sobre las posibilidades de escapismo pero también de liberación que existen en la música, algo que llamo tropi-pop-political. La exposición era dentro de unos silos en una antigua cervecería, y el espacio de exposición era como un bar-salón de baile, con un bar donde servían chicha (bebida a base de maíz fermentado) que se tomaba antes de que hubiera cerveza, y una apropiación-reconstrucción muy low-budget de la plataforma de 'gogo dancing' de Félix González Torres, era como re-tropicalizar a Félix. También había otros homenajes a otros artistas. Al final el hacer exposiciones funciona como la intersección de los diferentes intereses/actividades que he tenido a lo largo de mi vida...

THE SANDWICHMAN PROJECT
WILSON DÍAZ

UNSKILLED JOBS..

"I was sitting in the booth next to [Conrad] with my back to him, and I was listening to him argue with somebody," said Herbie's Sandwich Shop patron Donald Keppler, recalling Monday's events. "I thought he was talking on a cell phone, but then I turned around and it's just him talking to a sandwich. I was like, 'Oh, I see. He's crazy."
November 2001 www.recoilmag.com

B trabaja como sandwichman* hace tres meses, él visita nueve edificios de oficinas en el centro financiero de la ciudad de Londres de 9 am a 1:30pm, de lunes a viernes. Se desplaza en una bicicleta conectada a un carrito para halar donde lleva los sandwiches.

Los sandwichman son mujeres y hombres con un look natural, en buen estado físico algunos y otros no tanto. La compañía donde B trabaja tiene casi 40 sandwichman cada uno con su propio round; en esta empresa la mayoría son brasileños y el resto latinoamericanos o de Europa del Este.
B vende diferentes tipos de sandwiches, pastas, ensaladas, pasteles de dulce y sal, bebidas, chocolates, manzanas y bananas. Cada oficina tiene un lugar destinado para las dos canastas que contienen los productos. Algunas veces los sandwiches están sobre un escritorio entre los computadores y otras en el piso. Los sandwiches son comprados como desayuno o almuerzo, si a las 11 am no se han vendido los breakfasts posiblemente no se venderán, el lema de la empresa para la que B trabaja es "made today and sold today".

Cada oficina tiene un caracter muy particular; en una por ejemplo abundan los muñecos de plástico y peluches que adornan los escritorios y los computadores, otras tienen monitores de video, computadores y pantallas de texto y otras son todavía mas impersonales y desnudas. Hay personas simpáticas y personas distantes con B, pero él las atiende a todas muy bien aunque tiene sus clientes preferidos: los buenos clientes, por ejemplo A que compra cada día más de 5 pounds.

En las oficinas donde se vende más se monta el puesto de venta y lo levanta en cuestión de 5 a 6 minutos, mientras que en la que no se vende mucho el puesto

se monta y desmonta entre uno y tres minutos, esto no es una regla, B en cada ocasión analiza la situación y los clientes y dependiendo de esto toma la decision de esperar un poco mas o no.

Hace unos días B observó que las ventas habian descendido y como él gana un porcentaje según lo que vende, decidió como buen rebuscador que es hacer un apoyo a la companía para la que trabaja, con el fin de mejorar las ventas, y además mejorar la presentación de su puesto de trabajo; realizó utilizando su tiempo libre (despues de las clases de inglés) varias pinturas en pequeños bastidores con imágenes relacionadas con los productos y situaciones características de su trabajo. Por ejemplo un cuadro de las 'vegetables samosas' otras de las 'Mexican Tuna', otro sobre el saludo característico del sandwich man, etcétera.

Esta estrategia de B no mejoró mucho las ventas pero en cambio hizo que algunos clientes se interesaran de diferente manera por B y le hicieran algunas propuestas de compra las cuales para B fueron inaceptables teniendo en cuenta la relación tiempo y dinero invertidas en cada pintura; B aprecia en lo justo el valor de su trabajo.

B sabe cómo no aburrirse en su trabajo, y fue por esto que luego de su fallida estrategia como pintor, y al no haber vendido ninguna de sus pinturas, decidió icursionar en el campo de la música que también le llamaba la atención y conformó el grupo Chicken Piri-Piri and The Sandwich Band, integrado por compañeros y colegas sanducheros con talentos musicales similares. Las líricas de sus canciones hablan de comida, inmigración, spanglish y dinero. Su estilo musical va desde el tradicional joropo llanero hasta lo mas contemporáneo y rebuscado del tecnotropical.

B espera que le vaya mejor con los cds de su grupo que con la venta de las pinturas, y tiene pensado vender su musica en las oficinas, junto con los sanduches, que son los que en buena medida lo inspiran a hacer este tipo de arte.

* Trabajador que visita oficinas de la ciudad en horas de la mañana, vendiendo sandwiches y otras comidas rápidas.

LETRA CANCIÓN
THE CHICKEN PIRI PIRI AND THE SANDWICH BAND
AUTOR: ELKIN CALDERON

Sigan pedaleando
Sandwichman
Sigan sudando
Sandwichman

En el tercer edificio coloco el puesto de venta
Nadie me Saluda ni me toma en cuenta

Sigan tocando
Sandwichman
Que esto esta muy bueno
Sandwichman

A la nina bonita le doy un chocolate
las manos me sudan y el Corazon me late

the chiken pirri pirri
Sandwich band
the chiken pirri pirri
Sandwich band

Me pongo muy nervioso y le doy mal las vueltas
Son doscientos cincuenta lo que cuesta la renta

Have a nice day
Sandwichman
Have a nice weekend
Sandwichman

The chicken pirri lo Saluda
sandwichband
Que rico el pirri lo Saluda
sandwichband

CABALLITO DE ACERO (JOROPO)
AUTOR :WILSON DIAZ.

Sanduchero, Sanduchero
Vas montado en una cicla
Halando un pequeno trolly rebosante de comida, de comida de oficina

El famoso pirri pirri,
pollo pirri pirri pirri
Las samosas triangulares,
la Mexican tuna cheap,
las bebidas gaseosas, chocolates,
el turron, las ricas y frescas frutas:
bananos y manzanas bananos y manzanas

tu provees de comida
de comida de oficina
oficinas de la city
los ejecutivos comen las comidas rapidas
frente a sus computadoras desayunan y almuerzan
los ejecutivos comen sus comidas rapidas

las capitales del mundo
se mueven usted vera
sanduchero es importante tu trabajo en la ciudad
no ganas mucho dinero,pero tu formas parte
de la maquina que mueve
hay! que mueve esta ciudad. Hay! que mueve esta ciudad

Esta ciudad que es tan dura
un festin del capital
el capitalismo gira.hay! que gira esta ciudad
hay! que gira esta ciudad

La ciudad de Jack the ripper
la ciudad de Shelock Holmes
del Big Ben y de la reina
de la bella lady Di, de los Young British Artistas, de Beckam y Channel cuatro,
de los pubs y los squatters
de la tumba de Karl Marx, del divan de Sigmund Freud

de los buses de dos pisos
del Mercado de Brick Lane
de los cockney y de los posh
de los buses de dos pisos, de los cockney y de los posh

sanduchero, sanduchero
tu no eres de por aqui
tu viniste de Brasilia de San Pablo
del Brasil, tu familia esta en Caracas
Venezuela y Ecuador
En los valles de Colombia
De Polonia y de Estambul, De Polonia y Estambul

Donde lo organico abunda
Naciendo de por ahi
Donde la agua pura abunda
Naciendo de por alli, naciendo de por alli

Donde la fruta es silvestre
Y hay huevos de dos yemas
Donde corren rios de leche
Hay! de leche y de miel, rios de leche y rios miel

Sanduchero, sanduchero
Sandwichman is here and there
Sandwichman is here and there,
sandwichman is there and here
Sandwichman esta aqui,
Y Esta aqui frente a usted
Si quieren hasta les canto
les canto, hay! En ingles
ya domino ese idioma
y les digo Oh right my friend
sigue ahorrando y trabajando
sigue tus clases de ingles, sigue tus clases de ingles

pensando alargar la visa
buscando inglesh girlfriend
ya quisiera un happy end, ya quisiera un happy end

sin problemas con home office
montado en un easy jet
voy a irme por el mundo
con mi bella esposa inglesa, montado en un easy jet

con mi bella esposa inglesa
hablando vamos ingles
I love you forever mami
Ella me dice me too, ella me dice I love you
Y una cosa mas les digo
Ahora me despido yo
Busca a Cristo y su justicia
El vino a morir ti,
Y esta sentado en Victoria pues el precio ya pago
Hace mas de dos mil años esta sentado en Victoria pues el precio ya pago.

les deseo lo mejor
bendicion de Corazon
a este pueblo de John Wesley
les deseo lo mejor,
a este pueblo de john Wesley, bendición de Corazón
a este tu pueblo Señor pues Inglaterra es de Dios , pues Inglaterra es de Dios,
pues Inglaterra es de Dios.

SWEATING AT THE BANYA
FRIESE UNDINE

APRIL 3
There are hundreds of us in New York: "art handlers" who work at galleries, museums and art festivals. Relatively few of us have full-time positions, but rather work freelance, moving from institution to institution depending on the exhibition schedules. With very few exceptions we are artists. Our own art careers have yet to support us financially and until that time we hang paintings, install the video monitors and carefully transport the heavy yet fragile objects which ornament the city. While I've worked at the Guggenheim, the Piffle, MOMA, The Armenian Heritage Museum and many others, working freelance at the Banya Art Museum has become my main source of income. In addition to the full-time art-handlers there are 30 of us of varying ages who work sporadically for the Banya. On the first day of each exhibit turn-around (when one exhibit is taken down and another installed) we greet each other warmly in the museum's wood shop, not having seen each other in a few months. We sit on paint buckets, on museum pedestals, or just on the floor in the sawdust and chat about our new tattoos as we wait for the morning meeting to begin.

The head preparator, Barry Whyte who is tall and bearded and has a slight sadness about him has his desk in the corner of the wood-shop. He is on the phone, sighing as he talks to someone who perhaps doesn't speak much English. Barry is also an artist but he must struggle to find time to work in his own studio. We can often see him looking out onto the museum rotunda as we work. He'll lift up his two-way radio to give us instructions and then sigh. As we all carry two-way radios attached to our belts we can often hear his sighs resounding through the museum. His assistant is Lou Pension, a bitter, aging football enthusiast. Lou loves to address the men on the crew as "muchachos" and doesn't really speak to the women.

Barry hangs up the phone. "Hello everyone" Barry says with affection but forced cheerfulness. He tells us that we have an especially challenging exhibit to install with over 40 different contemporary artists from 15 different countries plus Puerto Rico. He says that among other complications, because of a dock-workers strike in Brazil the large installation piece by Achuchi Zelia in still sitting in shipping containers in Rio de Janeiro. "Apparently the American Consulate is in discussions with the Brazillian Ministry of Culture." Barry sighs. Also, when a large crate containing a sculpture by Israeli artist Nuri Reis was inspected at the U.S. customs, it was found to be completely infested with black beetles and will have to be sent to the museum's fumigation facility in the Bronx. We'll have three weeks before the opening to complete the installation. "Oh, and there are five tractor-trailers lined up on Fifth Avenue full of art, everyone bring out stacks of dollies, the fork-lift, a palette-jack and a J-bar to the street to unload."

Unloading the trucks occupies the entire day. The crates that come off are cumbersome and filled with millions of dollars of art. I already miss being at home painting.

APRIL 6
The senior preparator from the Bill Smith Foundation oversees us as we open a long, steel-reinforced crate. The foundation's registrar takes photographs of each stage of unpacking as we carefully remove the layers of ethyfoam which protect the work. The piece, a Bill Smith from 1974 (untitled #12) is a length of red yarn measuring exactly 8 1/2 feet. The yarn is slightly frayed and faded from its long exhibit history. The museum staff is asked to leave now so that the foundations representatives can install the work without distraction. Holes have been drilled in the gallery's cement floor and the ends of the yarn are inserted in the holes. Over the course of the exhibit, two guards will be posted on either side of the yarn in the otherwise empty room to protect it from the public.

APRIL 9
Beijing artist Chai Gow Hu is wearing Italian shoes and communicates through his petite interpreter. She gives instructions on her radio to the union riggers on their cranes 60 feet above their heads. The riggers are securing the heavy steel cables from which hang a 40 ton Korean tank, its cannon pointing down. The tank is covered entirely with white lamb skins giving it the appearance of a fluffy tank-shaped cloud. The art-handlers never speak to the union riggers who all smoke cigars and surely see us as weak and effeminate. Some of us envy the union riggers I suspect.

APRIL 14
The director of the museum, Yurgi Banya, grandson of the museum's founder, card-board-tubing heiress Svetlana Banya, will be coming into the museum today with some senior board members and TV talk-show star Tamara Giffley. We are told that if their group enters the gallery where we're working, we are to find something else to do in another part of the museum. This frustrates us. Yurgi Banya is on the boards of nearly every museum in New York and has his name on plaques in all of their lobbies. He is also something of a political player with his support determining the careers of several mayors and city councilmen. When I see him in the museum I will resist the temptation to shout out something rude.

APRIL 20
As the date of the press-preview of the exhibit approaches we not only work through the weekends but the days become long. Today I'll work 12 hours but some of us will work 16 or 17 hours. For them their pride in their ability to endure is as motivating as the over-time pay. But we are all looking exhausted with red eyes and false smiles. All of the men have stopped shaving. We smell bad and our humor has become even more coarse. Some of the men have returned to their running joke about which of us is gay.

I should say something about the Banya art handlers. They come from all over the country and a few from abroad. Carl is from Southern California and plays in a death-metal band. Gustav is from Kansas City Kansas and recently constructed a fake Laundromat in Central Park which was reviewed by the New York Times. Pam is from Massachusetts and after becoming disillusioned with art, enrolled in an organic chemistry program at a city college (I suspect though, that she's having a difficult time). Jeffy is a sculptor from Alabama who talks constantly and I often daydream about strangling him. Red (not his given name) is a sculptor and skateboarder and is 6' 9" tall. Robin is from Belgium and takes photographs and is, I'm told, very wild when she drinks. Charles is from Detroit (the one black person on the crew) and makes austere minimalist works from wood. Lars is, oddly, a world-renown armature ornithologist and makes topographic maps of New York from paper-machet. I could go on. We're from Argentina, Las Vegas, Germany, Wyoming, and even one person born in New York. I basically like the people I work with though I feel somewhat estranged from them. Like most artists, they have an enjoyment of popular culture which I can't share and I'm embarassed at the pride I feel in being the only one without an ironic t-shirt.

Two days from now on the last day before opening to the public the curator will take a relaxed walk through the museum. She'll point to an art work which perhaps took hours to install and ask us to move it six inches to the right or to switch it with another piece. She'll say that the Pedro Alvarez work on the 7th floor needs more parrots and that the entire show needs to be lit differently. After we've completed these last minute tasks the museum members will arrive to crowd around and laugh the open bar in the lobby with a dj nodding to the music by his consol. The art-handlers will take their tools down to the basement wood shop. Lars will be making martinis by the drill-press and someone will open the champagne they had hidden in the refrigerator. We'll swarm around the trashcan full of ice and beer and not really believe that it's finally over.

APRIL 22
We learned today that the Achuchi Zelia work from Brazil has arrived. A monumental installation piece, it will occupy the entire fourth floor. The work recreates a Brazilian favella with many shanties constructed on a sandy beach. The crew separates into two groups: one to assemble the shanties, one to carry up and distribute the 25 tons of sand for the "beach". Of course I'm working on the "beach". Twenty pallets of sandbags weighing 50 pounds each are loaded onto the freight elevator and taken up to the fourth floor. We then form a line passing the heavy bags out of the elevator and down the line. The person at the end of the line (me) cuts open the bag with his knife and pours out the sand on the floor. This happens very quickly and my dust mask is drenched with sweat. I kneel in various parts of the floor and empty the sand-bags. It's 11:30 now and at least a third of the gallery still needs sand. Barry kneels down beside me and helps open the bags. Through our dust masks we talk about our own artwork. He says he's made some progress on the robot he's building at home. He's finally programmed the switch board which will control the robot's movements and he's embedded special wire in the figure's joints which contracts when it receives an electrical current. "So how about your work?" he asks me. I'm so tired and my ears are full of sand but I feel a great admiration for him right now.

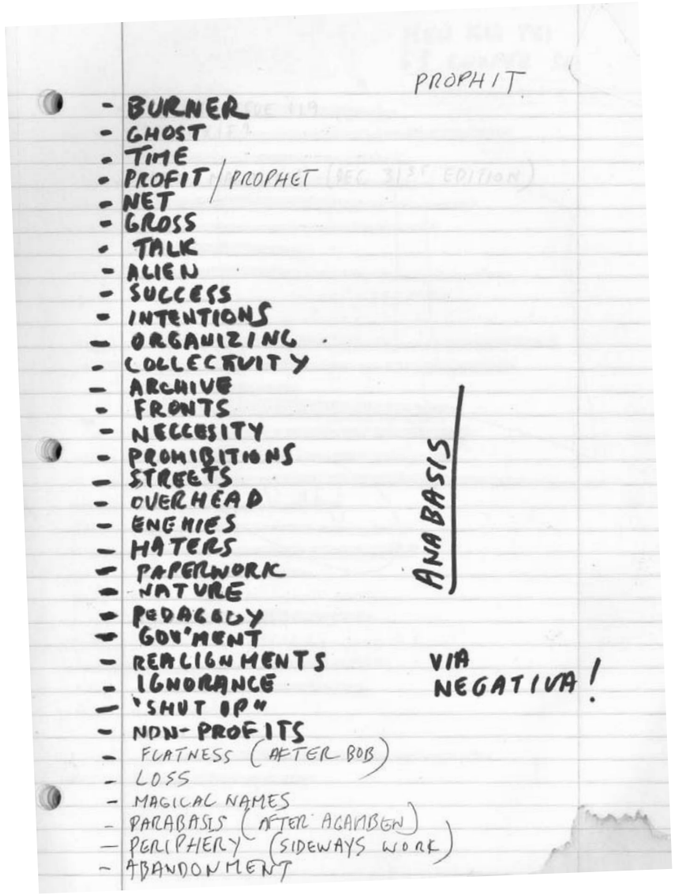
44 Oficios de Artista

*El vago metódico.
*El cartógrafo de nubes.
*El artífice sin leitmotiv.
*El cerrajero sin salida.
*El sabio ignorante.
*El atleta sin meta.
*El cuentero sin memoria.
*El carpintero pirómano.
*El payaso sin gracia.
*El baterista arrítmico.
*El expedicionario sin movimiento.
*El muerto eterno.
*El cartero fisgón.
*El sombrerero insolado.
*El relojero impuntual.
*El astronauta aterrizado o con los pies en la tierra.
*El francotirador bizco.
*El poeta analfabeta.
*El tonto ilustrado.
*El contorsionista jorobado.
*El comunista diestro.
*El conservador zurdo.
*El asesino moderado.
*La ama de casa globalizada.
*El verdugo de inmortales.
*El ladrón ruidoso.
*El intérprete de silencios.
*La costurera remendada.
*El vigilante inseguro.
*El jardinero sin paisaje.
*El científico religioso.
*El arquitecto de sombras.
*El coleccionista de suspiros.
*El empleador despedido.
*El vampiro diurno.
*El buzo de superficies.
*El químico sin reacciones.
*El cronista sin acontecimientos.
*El librero de arena.
*El velocista palíndromo.
*El embolador opaco.
*El traductor monolingüe.
*El sepulturero de ballenas.
*El dibujante sin línea.

Estrategias de Resistencia

Moverme - preguntar - dibujar - invitar a colaborar - hacer talleres - voz a voz - reproducir - reflejar - encontrar huecos en el mapa - fundar heterotropías - descentrar los registros - no hacer una sola obra - actuar sobre lo real - hacer un mapa abierto, desmontable y susceptible - realizar procesos de sucesión - ceder espacio - salir por la ventana - perderse en el mapa - dejar tocar - hacer demorada la entrada - presentar - volver superficies bidimensionales en plataformas de trabajo - morder - ocupar el tiempo - reconocer - hacer expediciones desinteresadas - ser barroco - inventar personajes - especular acerca de lo que es posible - hacer interactuar el ritual y el espacio - tropezar - encontrar multiplicidad - concentrarme en el paso del tiempo - ser autista - usar el dibujo como rumor - copiar - no esperar a que el accidente pase - confiar en el espectador - apresurarme despacio - fragmentarme en el número de participantes - afectar soportes - dibujar ambos lados de la línea - no auto contemplarme - estar solo - hacer medios dobles - construir espacios de negociación - hacer dibujos tridimensionales y esculturas bidimensionales - no tener función - hacer líneas inexorables - liberar las experiencias de las convenciones - imitar la naturaleza en su forma de operar - desmantelar comunidades o esquemas de percepción - no evaluar - no afirmar - no denunciar - sustituir lo cierto por lo probable - unir procesos complejos a procesos caóticos - dejar que el tiempo defina las formas y las ideas - apreciar circularmente - trabajar en la frontera del orden - superponer estructuras - entrelazar mapas.

PAUL CHAN
KEYWORDS ONE MONTH AFTER THE PROJECT
(Waiting for Godot in New Orleans)
http://www.nationalphilistine.com/nola/



ART AGAINST THE FRANCHISE MUSEUM
ARTESVISUAIS_POLITICAS

ART AGAINST THE FRANCHISE-MUSEUM

Brazil is going through a moment of transformations and confrontations of the distortions and injustices perpetuated by public administration, many of which originated by the authoritarian attitude ingrained in our political system and in the minds of some of our leaders. An outrageous case of authoritarism and lack of transparency in public administration is the process of implementation of the Guggenheim – Hermitage – Kunsthistorishes – Rio Museum, that the city's mayor, Mr. César Maia, is trying to impose on us.

Surely this is only one of several points associated to a broader problem within the cultural arena, demanding an urgent debate. From a national perspective, it is necessary to arrive to a democratic definition of the priorities in art and culture, which must include a discussion of the Programa Nacional de Apoio à Cultura [National Program of Art Inducement], as pointed out by Yacoff Sarkovas (Valor Econômico 03/01/2003). Included in the process is the revision of the tax exemption project, that is, the Lei Rouanet [Federal Bill of Cultural Incentive].

We, visual artists, curators, art critics, art historians and art educators consider as well urgent the creation of an area within the Ministry of Culture that could debate policies for supporting the production of contemporary art, so to avoid the perpetuation of archaic, improper and disastrous initiatives unable to understand the actual economy of arts in Brazil and in the world. We know that the dynamics of visual arts takes place within an art circuit with its own demands and specifications and that needs to be analyzed and discussed in order to actualize its functioning models and effectuate the implementation of a specific policy for the sector.

However, the implementation of the Guggenheim Museum, due to the manner it has been negotiated and, above all, the volume of public resources involved in its construction and maintenance, forces us to demand the authorities to deal with this topic immediately; which means we demand more respect towards public interests and protest against the overt alienation of the several social segments involved in this project.

The Rio de Janeiro City Hall has been conducting the process in a manner that is both spectacular and obscure. The seductive and grandiloquent traces of the work, aimed to convince citizens through propaganda, are in contrast with the lack of information about several aspects of the project, that is, financial, artistic, urban and architectonic, social, juridical and legal.

From the financial perspective, according to article published in the media (O Globo – 4/2/2003), the construction of the museum would cost about 190 million US dollars, that is, about 684 million reais (in the exchange rate of 02/21/2003), plus another US$ 45 millions for paying royalties, the project, etc. (O Globo, 8/2/2003). After ready, exhibitions costing about US$ 9 millions would be sponsored through the Federal Bill of Cultural Incentive, along with its estimated annual deficit of US$ 12 millions. This would be paid with resources from the city of Rio de Janeiro, most probably through bills of art inducement, but also with the help of the federal legislation for non-profit organizations and social entities of public interest
(Estudo de Viabilidade - Rio Estudos, N ° 79 – 22/11/2002).

The project was presented as a packet, including the museum's presence in a plan of re- urbanization of an important area of the city. The content of this plan is obscure. Given this complex and unclear financial scenario, it is necessary a close examination of the project in order to analyze its viability. One of the obscure points is related to the museum's maintenance. The mayor insists that the museum will be supported by public resources and sponsorship programs, that is, tax exemption. In this way, the "giant-white elephant-cultural-titanic" would compete for the same resources available for our shaky cultural institutions. There is yet no study about the impact that the arrival of the Guggenheim on these institutions, but it most likely means a significant decrease of sponsored projects, which also means a significant cut of specialized employment. Also there has been no talk about how the museum will work. According to the same feasibility study, it would bring its own exhibitions and staff, supplying "specialized knowledge in development, management, operations, collections and calendar… besides a strong trademark that is internationally respected" (Rio Estudos, N ° 79 – 22/11/2002). The feasibility study commissioned by the city hall arrives at the following conclusion (pg. 33):

> "This report is the result of a 10-month study conducted by a specialized international team. At the end it didn't produce a 'yes or no' or a 'go or let go' answer. Instead, the arguments of the work presented at Chapter 1. 'Introduction', for the development of the Guggenheim Museum in Rio, were confirmed. A series of results were produced indicating that the Museum could be liability for both parties. The report developed a series of themes that need to be satisfactorily dealt before the project can be resumed in order to arrive at a reasonable possibility of success". (our emphasis)

In short, the conclusion of the report indicates the need of a deeper debate about the project involving the Museum's implementation.

It is wildly known internationally that the Guggenheim Foundation is undergoing a process of deficit and instability, due to the expansionist policies implemented by the very Mr. Thomas Krens, its director in the last 15 years, who now is negotiating with the mayor.

Mr. Krens' policy of expanding the museum's visibility through satellite Guggenheims, that would "provide the Foundation with financial support and scale economy for exhibitions and acquisitions" (Lee Roesenbaum, Opinion Journal, The Wall Street Journal Editorial Page, December 10th, 2002, available at http://www.opinionjournal.com/la/?id=110002748), meets his goals of creating a global network of financial support for the Guggenheim Foundation. To include the public resources of the city of Rio de Janeiro in this network of private initiative may even be legitimate, but can not be of the interest of Brazilian and Rio de Janeiro's tax payers and citizens.

While the interests of the Guggenheim Foundation seem to be quite clear, the arguments and studies presented by the City Hall of Rio de Janeiro are confuse and incomplete, not dealing with the whole issue. Obviously, the Guggenheim Museum is only a secondary tool of a large process that involves financial interests of great magnitude. The obscure form this process is being conducted points out to evidences that artistic, cultural and educational issues are relegated to second plan, while the implementation process is being motivated by another conjunction of interests, which are not quite noble, innocent or utopian.

In the last twenty years, Brazilian contemporary art has achieved international reputation and respect, with professional of its most diversified segments participating of important events in several regions of the world. Such credibility qualifies them as legitimate agents to be heard and consulted about projects of the sector's area that are of public interest of the population of Rio de Janeiro.

So, we ask:

Why should we commit such large volume of resources in a project of seemingly unfavorable conditions?

Why should we decide on that in such a hurried way, not caring to hear professionals from the several areas involved?

Why a city with so many financial difficulties and without a clear and transparent cultural policy directed to all art segments should commit such an outrageously large amount of resources in a single museum?

Why the artistic community of Brazil and Rio de Janeiro, amply qualified and internationally respected, have been blatantly ignored, when this large-scale project will directly affect it?

In face of the authoritarian performance of our public representatives, we demonstrate our solidarity to those who are demanding transparency and zeal in the use of public resources and, more specifically, that the City Hall produces proper clarifications on the obscure points of the project.

Rio de Janeiro, March 5th, 2003

This document is signed by the group artesvisuais_políticas, formed by visual artists, art critics, curators, art historians, art educators and museum employees of Rio de Janeiro in order to discuss cultural policies and the construction of Guggenheim-Rio, and connected, through the internet, to a petition, today with over 400 signatures, against the use of public resources in the construction of Guggenheim-Rio.

grupo artesvisuais_políticas
Adriana Guanaes, Aimberê Cesar, Alex Hamburger, Alexandre Dacosta, Alexandre Lambert, Ana Lúcia Milhomens, Ana Muglia, André Alvim, Armando Mattos, Beatriz Luz, Beatriz Pimenta, Bob N, Bruno Lopes Lima, Cecília Cotrim, Christina Bocayuva, Clarisse Tarran, Cristina Pape, Daniela Mattos, Elisa de Magalhães, Ernesto Neto, Fabiana Santos, Fábio Carvalho, Gisele Ribeiro, Glória Seddon, Guilherme Andries, Guilherme Chaves, Isabel Sodré, Isadora Bonder, Ivana Monteiro, Jacques Kalbourian, Joana Traub Csekö, Judith Miller, Julia T. Csekö, Laura Lima, Leila Franco, Lia do Rio, Lígia Teixeira, Livia Flores, Lola Machado, Luis Andrade, Luiza Interlenghi, Márcia X., Marília Jaci, Marssares, Marta Strauch, Mauro Espíndola, Otavio Avancini, Patricia Canetti, Rachel Korman, Ricardo Basbaum, Ricardo Ventura, Rita Barroso, Romaric Sulger Büel, Sandra Porto, Sheila Cabo, Simone Michelin, Stela Costa, Suely Fahri, Tiago Rivaldo, Vandir Gouvea, Wilton Montenegro.

CONVERSA CON ELIOMAR COELHO [27/08/2003]
RICARDO BASBAUM

Quando a Prefeitura anunciou a construção de uma filial do Museu Guggenheim no Rio de Janeiro (no final do ano 2000), todos ficaram curiosos em acompanhar o desenvolvimento do processo. Tratava-se de um gesto significativo, que certamente traria à superfície indicadores do modo como a administração de uma grande cidade enxergava suas responsabilidades na área cultural, mais especificamente no setor das artes visuais. Um emprendimento do porte da construção de um museu internacional serve como excelente vitrine para que se perceba de que modo as demandas da cultura são atravessadas pelas lógicas da política e da economia: é neste momento que o ambiente das artes e suas relações podem indicar, de modo claro e absoluto, as condições de sua – relativa ou inexistente – autonomia, apontando quanto e como interesses dos mais variados tipos conduzem afinal o desdobramento de todo o projeto. No caso do Rio de Janeiro, ficaram bastante evidentes diversos sintomas que poderíamos dizer típicos de um país latino-americano recém saído de um regime político autoritário, assim como traços insistentes no cultivo de uma esfera artística que ser quer isolada e desinteressada das questões que envolvem seu agenciamento. De um lado, tivemos as gestões de uma Prefeitura que optou por ignorar de modo quase sumário a presença, história e consistência de um meio de arte (artistas, críticos, curadores, produtores culturais, etc) qualificado e experimentado, tanto local como internacionalmente; em diversos episódios, o poder público demonstrou arrogância política, recusando-se a reconhecer como interlocutores segmentos desse meio de artes, conduzindo de forma fechada as principais etapas da negociação (nota-se, portanto, desde o início do empreendimento a predominância de tópicos político-econômicos). Por outro lado, amplos segmentos da chamada classe artística (novamente, artistas, críticos, curadores, produtores culturais, etc) manifestaram apoio ao projeto, em detrimento do modo como o processo estava sendo conduzido: se em alguns casos (talvez a maioria...) isto indicaria uma vontade legítima de trabalho de combate à fragilidade da tradição institucional brasileira, o que parece intrigante é que se prefira ignorar os meios de como episódio se construiu, sempre a partir da justificativa da importância dos fins (valioso acervo, presença de um espaço museológico de padrão internacional, etc). Ainda que isso só possa ser verdadeiramente comprovado com a presença do edifício finalizado e funcionando, sempre pareceu bastante claro que a presença do Museu Guggenheim não iria modificar a estratificação já existente no circuito de arte brasileiro: traços indicadores da dificuldade do circuito de arte local refletir acerca de si próprio, seus limites, distorções e perversões. Em determinado momento do debate em torno da assinatura do contrato entre a Prefeitura do Rio de Janeiro e a Fundação Guggenheim, um grupo de artistas, críticos, curadores e produtores culturais da cidade iniciou um processo de ativa mobilização da classe e da opinião pública, procurando posicionar-se na direção de uma ampla abertura das discussões, tendo como principal bandeira a simples constatação de que uma instituição privada deveria instalar-se com suas próprias verbas, sem consumir imensa soma de dinheiro público. Durante cerca de três meses, o grupo 'artesvisuais_políticas' encontrou-se semanalmente, levantando documentos, promovendo discussões e agenciando encontros entre segmentos do circuito de arte e diversos personagens das áreas política e jurídica – vivia-se, no início de 2003, a euforia que se seguiu à vitória de Lula e sua posse como novo Presidente. Ficou evidente que o tipo de eficiência promovida pelas ações artísticas estabelece limites bastante nítidos de atuação – elementos de uma autonomia que se quer em contato com as mais diversas áreas, sem fechar-se sobre si mesma – mas que, ainda assim, carece de certas ferramentas para uma ação mais contundente; gestos mais concretos de atuação devem vir também de outros setores da sociedade. O vereador Eliomar Coelho nos conta, nesta breve entrevista, como produziu a liminar que teve por efeito paralisar o processo de implantação de uma filial do Museu Guggenheim no Rio de Janeiro.

Ricardo Basbaum: Estou iniciando uma conversa com Eliomar Coelho sobre o Museu Guggenheim no Rio a pedido de Karin Schneider. Eu gostaria que você se apresentasse, contasse um pouco a história da sua relação com o problema do Guggenheim e as características dessa liminar que você embargou, pelo menos até agora, o contrato que o Prefeito estava assinando com a Fundação Guggenheim.

Eliomar Coelho: Eu sou vereador da cidade do Rio de Janeiro pela 4° vez e desde a primeira vez trabalho de forma prioritária com a política urbana e a

"At the very least there has to be a Guggenheim nearby."

política cultural. Em muitos momentos você se depara com a questão da preservação do patrimônio histórico, cultural e arquitetônico da cidade. O eixo Rio-Niterói-Petrópolis tem 120 museus. Aqui no Rio nós temos museus importantíssimos: Museu de Arte Moderna, Museu de Belas Artes, o Museu da República.

Através da cultura, o cidadão se identifica com a sua cidade, passa a ter uma relação mais estreita com ela. Há um carinho, uma afetividade envolvendo esta relação, onde se internaliza dentro de você o senso de pertencimento. Esse pertencimento faz com que você se manifeste de forma resistente àquilo que se queira fazer de errado com a sua cidade, seu estado, seu país, com seu mundo. Na medida em que a cultura produz pertencimento, ao mesmo tempo ela provoca manifestações de resistência. E é claro que as elites, as classes dominantes sabem perfeitamente disso, e não vão investir numa coisa, que certamente vai se voltar contra eles.

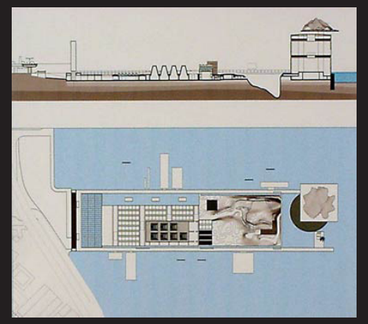
Quando ficamos sabendo da proposta de construção de um museu Guggenheim no Brasil, nós tratamos de acompanhar o processo. O Prefeito atual – César Maia – numa declaração à imprensa, disse que ia fazer o possível e o impossível para conseguir cem milhões de dólares para trazer o Museu Guggenheim para o Rio de Janeiro.

Se você acompanhar a história do Guggenheim no Rio de Janeiro, verá que está presente na mídia por períodos. Eu até cheguei a pensar que isso era puramente factóide. Ele começava a ser falado na administração anterior, prefeito Luiz Paulo Conde, predecessor de César Maia. São modelos de administração da cidade que seguem o mesmo receituário. Uma das matérias publicadas relata que ao município caberia como custo a seção de um terreno para a instalação do museu, e todos os demais custos seriam por conta da iniciativa privada. A Fundação Solomon Guggenheim é um empreendimento de iniciativa privada, então o assunto estava mais ou menos resolvido. Em outra matéria, uma comissão da Fundação Guggenheim – depois de verificar quais seriam os locais mais adequados para a instalação do Museu, decidiu que ele deveria ser instalado no píer da Praça Mauá. A mídia publica que será feito um estudo de viabilidade. O estudo foi feito.

Instalamos na Câmara uma Comissão Parlamentar de Inquérito. Nós solicitamos ao executivo que nos informasse como estavam os procedimentos, pois havia muita dificuldade de saber o que realmente estava acontecendo. Eles nos mandaram um calhamaço em Inglês. Isso agravou nossas preocupações. Posteriormente, foi publicado no Diário Oficial do Município o Relatório do Estudo de Viabilidade feito pela Fundação Guggenheim, onde aparecem valores volumosos a serem assumidos pelo município. Entre outros custos, o Município deveria pagar pelo uso da marca Guggenheim cerca de quarenta milhões de dólares.

Ficava uma pergunta : como se está fazendo um negócio com o aporte de recursos volumosos, sem o Legislativo ter conhecimento nem ter a oportunidade de se pronunciar? De repente anunciaram a assinatura do contrato. Ele foi assinado entre o Município do Rio de Janeiro e a Fundação Guggenheim e foi publicado. As cláusulas do contrato eram absurdas. Por exemplo, o dinheiro a ser pago à Fundação pelo uso da marca ficou em Us$38,6 milhões. Outro exemplo, o Foro de registro da negociação era o Foro de Nova York, e não o Foro Brasileiro. Se houvesse algum problema entre o Município do Rio de Janeiro e a Fundação Guggenheim, o Foro Arbitral seria o Foro de Londres. Ou seja, nós brasileiros não íamos ter nenhuma interferência. No contrato, a execução da obra seria em torno de 33 milhões de dólares, porém na imprensa internacional eles anunciavam cerca de 250 milhões de dólares só para a construção. O estudo de viabilidade já tinha custado 1,1 milhão de dólares e já tinha sido encomendado ao arquiteto francês Jean Nouvel o projeto básico de Us$2,1 milhões. O custo do detalhamento desse projeto, feito pelo arquiteto iria ser em torno de 11 milhões de dólares. O Município do Rio de Janeiro se comprometia a cobrir déficits operacionais de até 12 milhões de dólares por ano durante dez anos. Essa verba não está prevista no orçamento do município. Uma obra desta natureza era para estar prevista. O envio de dólares do Brasil para o exterior não tinha a autorização do Senado Federal.

O terreno escolhido para a instalação do Museu Guggenheim, o píer da Praça Mauá, pertence à Companhia Docas do Rio de Janeiro, da União. No apagar das luzes do governo FHC, no dia 27 de dezembro de 2002 (o mandato dele terminava no dia 31), ele assinou um decreto, excluindo



determinadas áreas de todo o complexo que forma a Companhia. Como é que você exclui da área portuária um píer? Isso são coisas que hoje estão em estudo pelo Departamento Jurídico da Companhia Docas

Os pronunciamentos que estavámos fazendo na Câmara não estavam surtindo efeito.Entramos em contato com artistas plásticos, colecionadores,museólogos, Ministro da Cultura; Secretário Nacional de Artes Plásticas e Museus, curadores, professores de artes, mas nada estava surtindo efeito. Já existiam ações no Ministério Público Estadual também. Então, eu entrei com uma ação já em cima do contrato assinado. Pedi uma liminar para suspender imediatamente as primeiras parcelas a serem enviadas pelo Município do Rio de Janeiro, que seria no final de Maio de 2003.

RB: O contrato já assinado?

EC: Já assinado! Entramos com uma ação para suspender o pagamento das primeiras parcelas, pelo uso da marca. Um bom volume de recursos, iam ser pagos no final do mês. A liminar foi concedida pelo juiz. Fizemos uma ação baseada em uma análise muito criteriosa. A prefeitura recorre. Passa para a mão de um desembargador. Ele confirma a decisão do juiz. O Prefeito recorre. Vai para um pleno de desembargadores. Nesse pleno de desembargadores , o prefeito perde de 3 x 0.

RB: Isso a nível Estadual ou Federal?

EC: Estadual. O prefeito recorreu ao Supremo Tribunal de Justiça que também foi favorável à cidade do Rio de Janeiro e à população carioca. Uma das alegações de César Maia, era de que o Museu Guggenheim iria aumentar o fluxo de turismo na cidade do Rio de Janeiro. A cidade do Rio não precisa Museu Guggenheim para atrair turistas. Ela precisa investimento em infra-estrutura e política de segurança que dê tranqüilidade para as pessoas virem para o Rio de Janeiro. Se você quer investir em equipamento cultural, então vamos melhorar nossos acervo.

Outra coisa que eu gostaria de ressaltar. Eu não vou entrar de forma alguma no mérito da capacidade do arquiteto Jean Novel; mas o projeto era um edifício submerso na Baía de Guanabara, as cinco salas de exposição totalmente submersas. Minha formação profissional é Engenharia. Ele estava colocando um edifício num meio altamente agressivo, água do mar. Nunca aconteceu uma obra desse porte no mundo. Isso teria um custo altíssimo! Grandes empresas construtoras do Brasil diziam que não dava pra prever, com certo grau de precisão, o custo da obra. E não tinha nenhum estudo feito onde haveriam de ser fincadas as estacas do museu no fundo do mar. Outra: Quais seriam as condições de clima, de refrigeração, que deveriam ter em suas salas de exposição, para garantir a conservação do que iria ser exposto dentro de um museu submerso ? Ou seja, uma série de questões, que beiram a irracionalidade.

RB: Eliomar, sua colocação traz à tona uma série de contradições preocupantes e reveladoras de como se dá esta relação entre cultura, economia e política no século XXI. O Guggenheim parece ser uma instituição que está querendo se formatar nesse funcionamento do novo capitalismo, dos capitais tecnológicos. Agora nossa principal preocupação é como o Prefeito que conduz que esse processo. Fica uma pergunta: por que uma Fundação privada não se instala com suas próprias verbas? Como que o Prefeito passa por cima das leis municipais, estaduais e nacionais?

Se a cultura cria essa sensação de estar no mundo, e traz a medida de unidade, uma força de resistência, ela também tem um papel político em si. Existe uma força política da cultura, da produção das linguagens artísticas, que acentua um outro aspecto da discussão mais voltado para o lado do artista no seu fazer cotidiano, porque você sabe que existe uma certa autonomia da esfera da cultura, que se justifica há 200 anos dentro da modernidade. Fazer arte não significa mais ter que falar de religião ou de política, você faz arte lidando com questões da vida, do dia-a-dia, da esfera pessoal. Mesmo essa autonomia não está isolada de questões sociais e políticas. Muitos artistas, curadores e críticos de importância para a cultura brasileira se colocaram favoráveis à implantação do Museu como se o argumento da cultura e da arte fosse uma desculpa para se passar por cima de todos esses aspectos sociais e econômicos. Isso revela uma certa "ingenuidade".

EC: Um purismo exagerado.

EL ARTISTA ES UN PARÁSITO
MAGDALENA JITRIK, ABRIL DE 2009

La mayoría de la gente odia el trabajo. Entre la minoría que lo ama se encuentran los artistas.

Amar y trabajo se contradicen, según esta concepción. Trabajar en arte es un privilegio, no es visto como trabajo.

La forma que toman las obras algunas veces es recibida como una especie de reparación. En este sentido cumple un servicio. Esto lo sé, por eso sigo haciendo obras. Sé que puedo hacerlo cada tanto, que me sale. En este sentido tengo una tarea, y la cumplo con amor. Antepongo la intensidad y necesidad de mi obra a toda otra actividad y me da lo mismo si expongo en el museo más importante en el mundo o en la peor pared de un galpón: deposito la misma atención y ofrezco el total de mi capacidad en todos los casos. Esta es una idea vocacional, una decisión tomada, en algun momento, de creer en la importancia o de necesidad de esa tarea.

Pero mientras el reconocimiento de esto no se haya producido fuera de su mente, el artista es un parásito. En definitiva si no hay dinero, la producción de arte no existe socialmente. La etapa del artista luchando por mostrar su obra es la indefensión total, porque anda como pidiendo perdón, luchando por ser. Es lamentable. Se necesitan nervios de acero.

Creo que me llevó unos 10 años tener el reconocimiento de mi pares, entre 1987-1997, año que hago mi 4ta muestra individual "Revueltas". Para resistir 10 años de invisibilidad me tuve que autoconvencer de que se puede no comprender lo que se está haciendo, no poder adivinar las razones por una falta de eco, pero principalmente comprender que son cosas que tienen que ver tambien con factores externos mas allá de lo que se entiende por "calidad" de la obra. Se puede ser una nulidad total pero, si se es capáz de ver el brillo de los otros se tiene que poder ver el propio o en todo caso su ausencia, la humildad de reconocer una mala obra y tambien una buena.

A nivel económico transitar esta etapa tuvo que ver con reducir al mínimo los gastos y como norma una economía de crisis. Mientras tanto tomando todo tipo de tabajos que me permitieran trabajar en mis pinturas, pero esto es algo que se enuncia pero que no es real: trabajar de otra cosa se interpone de hecho en trabajar en la obra de uno.

¿Y cómo se define un resultado artístico? No creo poder definirlo excepto en lo que mi propia producción se refiere, es decir es un momento de condensación de tiempos, imágenes, experiencias que se reúnen de manera "atómica", elementos que forman un compuesto intenso, y que toman forma en un objeto, en un estado de síntesis, de trasformación, metamorfosis.
Pero alcanzar ese estado requiere de instrumentar técnicas, operativos, desarrollar la sensibilidad para estar atento a lo visual, a la historia, al pensamiento, la realidad al mismo tiempo que encontrar los elementos con qué construir ese objeto.

Dinero o no mediante, mi producción se desarrolla con sus propios medios. La venta de obras es un medio de ingreso pero no es lo más frecuente. Sé que voy a realizar mis proyectos, no importa el tiempo que me lleve. Trabajo con la urgencia que me demandan las ideas que tengo acumuladas para realizar, y con la de las exposiciones que cuya demanda se vuelve parte de la vida profesional.
Las exposiciones internacionales son eventos que implican artistas trabajando en forma prioritaria, exigen liberar todo tiempo para la obra, y que eso significa no trabajar en otras cosas. Como escenarios de arte, son los mejores, en el sentido de que la labor de los curadores, la investigación, el montaje, la masividad, otorgan a las obras las mejores condiciones para la la visibilidad y la predisposición del público, cosa que me cuesta un poco mas conseguir por mis propios medios. En ese sentido las bienales me gustan, empiezo a a acceder a ellas y a mostrar mi trabajo, realizar o rescatar cosas que de otra manera no podría. Pero todo a un costo principal: abandonar toda otra actividad, inclusive las laborales, para organizar estos envíos, las fotos en alta definición, los currículum, los statement, las listas de obra, los valores para el seguro, los trámites de autorización de exportación de obra, lista de obra con título, año, medidas, técnica, el embalaje, el montaje, los accidentes, la inauguración, la indiferencia, el entusiasmo... Por momentos pienso que es un infierno, pero realizo esto como un intercambio por ver mi obra realizada y expuesta.

Mi pequeño emprendimiento todavía no da para asistentes, de forma tal que realizo todo esto personalmente, y mi economía se encuentra en un estado permanente de déficit. Pero si se impusiera la tendencia a bienales sin obras, habremos perdido una de nuestras fuentes de trabajo.

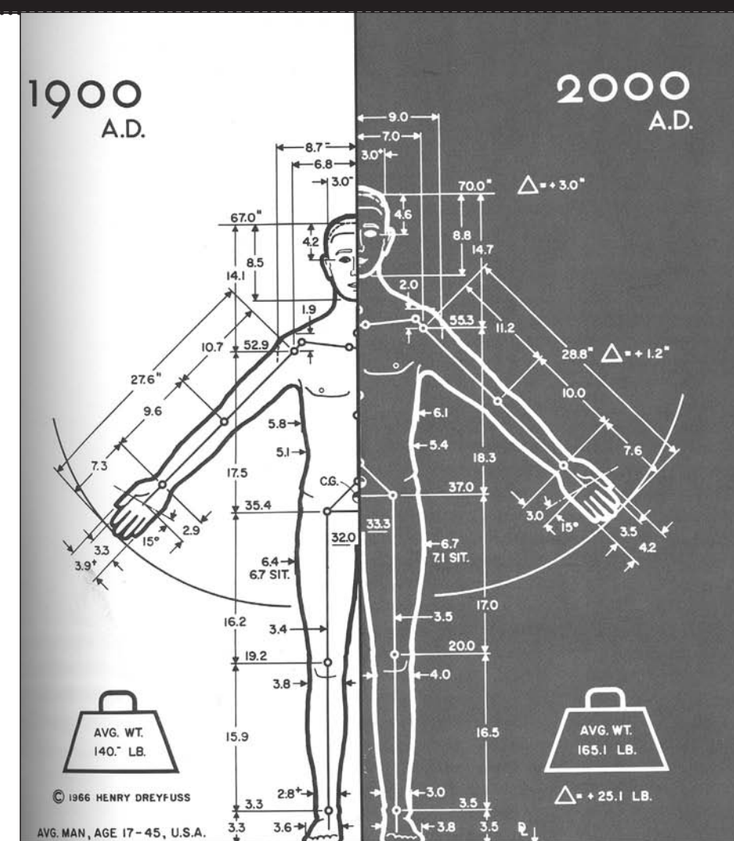
Hace tiempo que he dejado de aplicar a becas, pero durante años apliqué a un subsidio de una fundación argentina, la Fundación Antorchas, la gané al séptimo año, pero año tras año recuerdo dos párrafos del formulario que me llenaban de inquietud, uno decía "plan de trabajo o forma de utilización del subsidio", el otro "Propósito del pedido, resúmalo en una frase".
El subsidio se titulaba "Subsidio a la creación artística", entonces se entiende que si uno se postulaba era porque quería un apoyo economico para realizar un grupo de obras. ¿Por qué me preguntan por qué pido el dinero si ellos lo están ofreciendo?¿Por qué no confian en cómo usaré el dinero?¿Qué concepto tienen de los artistas? El Plan de trabajo se equipara con el uso del dinero, esa es la parte que mas me obsesionaba: ¿dibujar forma parte de el uso del subsidio? ¿pagar la luz de mi casa? Osea en otras palabras la fundación me estaba diciendo: te damos el dinero pero nos tienes que demostrar que lo gastarás en tu obra y no en tu persona. Lo mismo me sucedió al leer el contrato para esta trienal, en donde me ofrecen una ayuda economica para que yo pueda preparar la obra para la exposición, como si yo hubiera solicitado participar y graciosamente me ofrecen ayuda. El caso es que en este tipo de contratos se invierten los términos, primero nos convocaban por ser necesarios, luego la cosa pasa a ser que hemos pedido ayuda y tenemos que firmar un documento en el que aceptamos que se desconfíe de nosotros respecto de nuestro posible uso del dinero. En los términos legales el artista pasa a ser el que pide y la institución la que otorga. Negar la palabra salario, honorarios, al intercambio de dinero llamarlo subsidio, ayuda econonómica o financiamiento de proyectos son formas de reafirmar la concepción de que el arte no es trabajo y que se ayuda a los artistas en forma de consesión, de dinero excedente, de oportunidad para su difusión

Cuando se trata de exponer obras ya hechas, la producción corrió a cargo nuestro; es minimo el beneficio económico que se puede obtener por estos envíos. Y cuando se trata de producir algo nuevo, son presupuestos en los términos que describí arriba. Creo que esto constituye un plusvalor, un ahorro por parte del presupuesto general.

Necesitamos los espacios, pero dicha necesidad no se puede convertir en una autoexplotación. El problema de esta profesión es que hay que dejar el alma en ella, el cuerpo, si no, no pasa nada. Y eventualmente conquistar el derecho a producir las obras con un presupuesto externo . Nadie está en condiciones de negarse a estas situaciones porque como dije, exponer es la prioridad, es la condición necesaria para que la obra circule y sea vista, cumpla con su ciclo vital.

Siento que el mundo se dió cuenta de que obtendrán de mí el máximo de mi capacidad con un mínimo de recursos. Creo que es un punto vulnerable, pero por otro lado, la realización de mis obras no está sujetas a la economía, o lo está aun en una posición perdidosa, de todas maneras el tesoro mayor se construye en otro lado, en el lugar donde está la libertad.

NICOLÁS GUAGNINI



These charts cover a century in time—with a prognosis for the year 2000 A.D.
Joe grows 3 inches and his weight increases more than 25 pounds; Josephine grows 2.8 inches, and perhaps to her annoyance, adds 17½ pounds.

But their appearance does not suffer, for the additional leisure available permits them to exercise and could produce a race of Greek gods and Amazons.

No one likes to wait for the stock ticker. The Teletype Corporation produced this apparatus to handle nine hundred characters a min ute—80% faster than the machine it replaced. Visibility and easy access to the tape and printing mechanism are important.

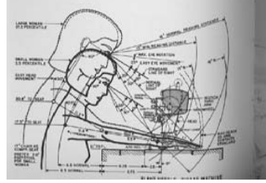
The high-speed Teletypewriter shown below sends or receives messages instantaneously over the telephone wires, to and from any point on earth. Its base contains intricate electronic components and the small desk top unit beside it houses the call control facilities.

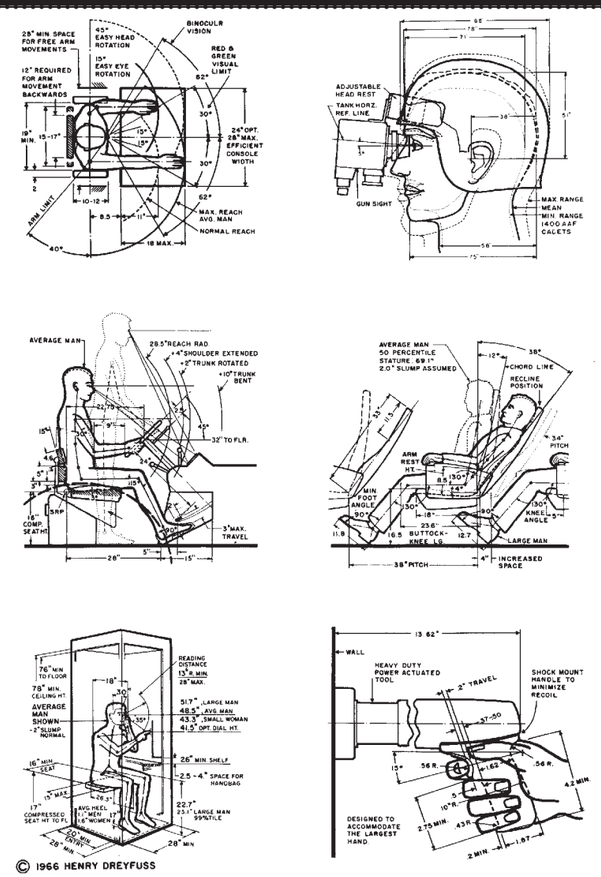
"HOW WE WORK"

The distance between drawing board and asse
designer but rather a series of careful and patie
sewing machine is typical. Although there is an
are fundamental to our approach to a client's

2 We familiarize ourselves with the client's manufacturing facilities. We like to know the limitations as well as the potentials of his plants.

3 We learn how the product will be used. In developing Model 600, our designers took a Singer sewing course, Singer zig-zag stitching and all.

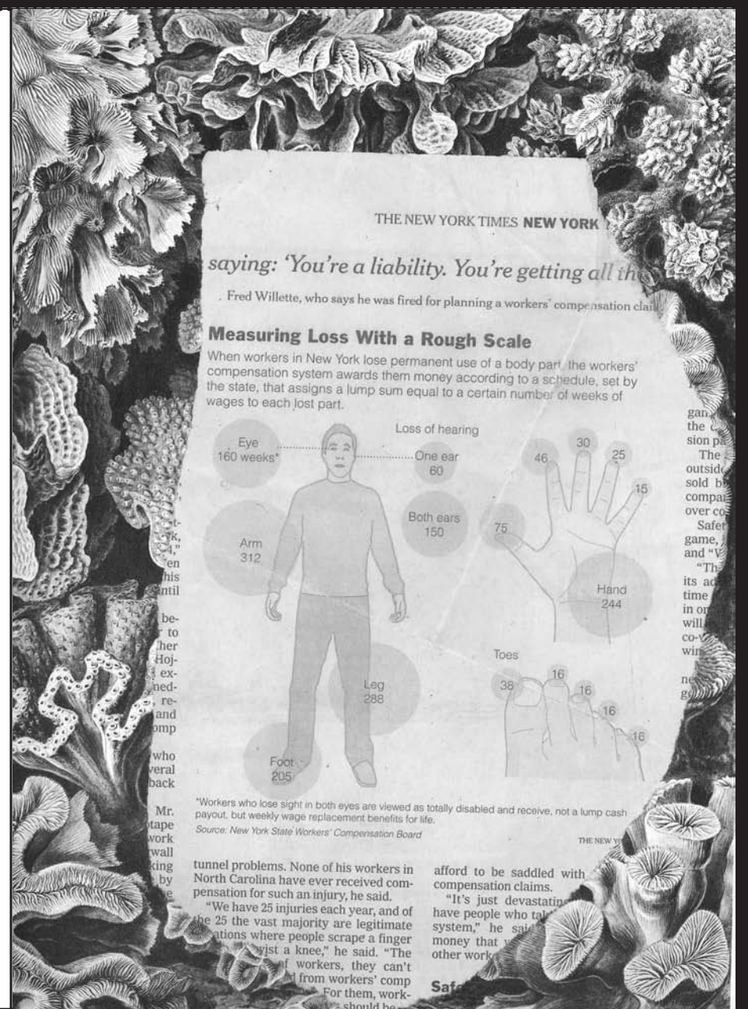




© 1966 HENRY DREYFUSS

With the man, woman or child who will use it.

We are absorbed in knowing all we can about people—their anatomy, their pressures (mental and physical), their abilities (and limitations) to see, hear, feel and reach during all kinds of activity and in all sorts of environments. What we have learned is epitomized by Joe and Josephine, our percentile anthropometrical partners. And what we have learned is applied to anything and everything we do. We make machines fit people because we don't believe in squeezing people into machines.



THE NEW YORK TIMES **NEW YORK**

saying: 'You're a liability. You're getting all th

Fred Willette, who says he was fired for planning a workers' compensation clai

Measuring Loss With a Rough Scale

When workers in New York lose permanent use of a body part, the workers' compensation system awards them money according to a schedule, set by the state, that assigns a lump sum equal to a certain number of weeks of wages to each lost part.

Eye 160 weeks*
Loss of hearing
One ear 60
Both ears 150
Arm 312
Leg 288
Foot 205
Hand 244
Toes

"Workers who lose sight in both eyes are viewed as totally disabled and receive, not a lump cash payout, but weekly wage replacement benefits for life.

Source: New York State Workers' Compensation Board

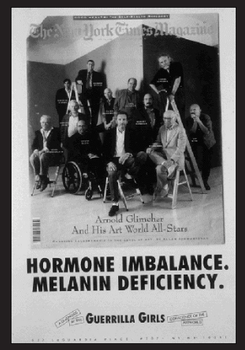
tunnel problems. None of his workers in North Carolina have ever received compensation for such an injury, he said.

"We have 25 injuries each year, and of the 25 the vast majority are legitimate ...tions where people scrape a finger ...wrist a knee," he said. "The ...workers, they can't ...from workers' comp ...For them, work-

afford to be saddled with compensation claims.

"It's just devastatin... have people who ta... system," he sai... money that ... other work...

Safe...



W.A.G.E (WORKING ARTISTS FOR A GREATER ECONOMY)

W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy) works to draw attention to economic inequalities that exist in the arts, and to resolve them.

W.A.G.E. has been formed because we, as visual + performance artists and independent curators, provide a work force.

W.A.G.E. recognizes the organized irresponsibility of the art market and its supporting institutions, and demands an end of the refusal to pay fees for the work we're asked to provide: preparation, installation, presentation, consultation, exhibition and reproduction.

W.A.G.E. refutes the positioning of the artist as a speculator and calls for the remuneration of cultural value in capital value.

W.A.G.E. believes that the promise of exposure is a liability in a system that denies the value of our labor.

As an unpaid labor force within a robust art market from which others profit greatly, W.A.G.E. recognizes an inherent exploitation and demands compensation.

W.A.G.E. calls for an address of the economic inequalities that are prevalent, and proactively preventing the art worker's ability to survive within the greater economy. We demand payment for making the world more interesting.

Likes late-capitalist endgames, hates artists

Cultural workers in the U.S. are exploited by an economic system that is supposed to pay for services rendered, but refuses to do so. Through an underhanded agreement between cultural institutions and artists, payment is made in the form of elusive cultural capital, known as 'exposure'. Arts advocacy organizations haven't been successful in implementing any basic economic fee schedules or legal oversight for cultural workers; the IRS code prevents artists from writing-off the market value of a donated work, only allowing for the "material costs" {collector-investors, however, can write-off the full market value of their donations, see www.wageforwork.com/act09.html); we receive no royalties on the capitalist exchange of our works; even the minimum wage isn't applied to artists, performers or independent curators who create work for an institution. These farces are played to us "poor", "struggling", "starving", "glamourous", "destitute", "freak" artists that America loves to hate.

What cultural-economic norms produce such policies and agreements? Institutional directors, staff members, advisory boards and collectors* perpetuate such practices because they believe that they're exempt from ethical financial behaviors- that cultural creators should rely on other aspects of the job/speculative sales markets while producing cultural work for them for free. They are subject to little or no oversight. They choose to support the aims of investors and developers while refusing to compensate or advocate on behalf the cultural workers they're dependent on for their livelihood. These players comprise a central part of our community, but they're focusing solely on the trading of our objects as investments. We're asking that they serve as our advocates rather than our adversaries- that they support the functionality of an ethical economic system that maintains a diverse, robust arts community.

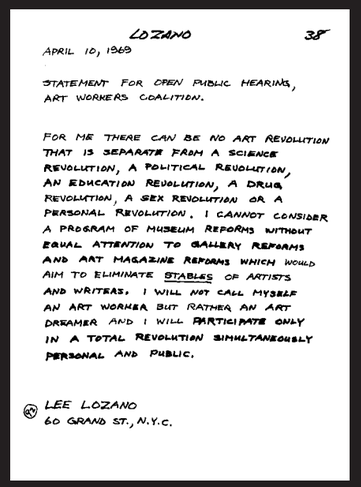
* we know about the $30-50 billion dollar trading market of our work, from which we are excluded.

sugar-free maple syrup and non-dairy creamer: the flavors of capitalism

There's a palpable hysteria- both in perception and reaction- to shifts in the economy and employment markets. Labor organizing was successfully dismantled by both neo-conservative and neo-liberal U.S. economic policies- specifically in the manufacturing sector- which in turn, shifted middle-class economic survival from wages to credit. This mantra has spread like a virus to every last dusty corner of our economy. We reject the fundamentals of a market system that seeks profits over wages and scoffs at the economic well-being of it's own communities. W.A.G.E. refuses the absurdist flavors of capitalism. Whilst we hand the checks to our landlords, we receive no pay for our work. Our landlords do not accept 'exposure' as payment. We have been deceived.

now not never

It's detrimental for us to pretend that this system is fine the way it is. There are sentiments in the air that things are too scary to demand change; change is impossible and unreasonable because we're beholden to, imprisoned and defeated by, a failed corrupt market-banking system. Now more than ever, W.A.G.E. asserts that artists do not implicitly agree to work as a "charity" for society, nor are we alien creatures who survive on air and live in a dream-state. During both good and bad economic times, the payment policies of our art institutions have stayed the same. There are over 100,000 non-profit art institutions in the U.S. We're placed in the position of accepting that there must be a no-fee system


LOZANO 38

APRIL 10, 1969

STATEMENT FOR OPEN PUBLIC HEARING,
ART WORKERS COALITION.

FOR ME THERE CAN BE NO ART REVOLUTION THAT IS SEPARATE FROM A SCIENCE REVOLUTION, A POLITICAL REVOLUTION, AN EDUCATION REVOLUTION, A DRUG REVOLUTION, A SEX REVOLUTION OR A PERSONAL REVOLUTION. I CANNOT CONSIDER A PROGRAM OF MUSEUM REFORMS WITHOUT EQUAL ATTENTION TO GALLERY REFORMS AND ART MAGAZINE REFORMS WHICH WOULD AIM TO ELIMINATE STABLES OF ARTISTS AND WRITERS. I WILL NOT CALL MYSELF AN ART WORKER BUT RATHER AN ART DREAMER AND I WILL PARTICIPATE ONLY IN A TOTAL REVOLUTION SIMULTANEOUSLY PERSONAL AND PUBLIC.

LEE LOZANO
60 GRAND ST., N.Y.C.

Blood Bath at MoMA, Jean Toche in the background. Poppy Johnson in the foreground. Photograph by Hui Ka Kwong

because otherwise, the system won't work. This is false and it follows the model of other market-economy lies currently haunting the American worker. Cultural workers must be paid by the institutions that request their services [see CARFAC's fee schedule on our website, for instance]. If there were artists fee allocations, systemic policies and oversight, or merely any degree of budgetary transparency in the U.S., W.A.G.E. would be obsolete. We can no longer afford to abide by "feelings" on these matters- it's about priorities. Cultural workers aren't looking for a bailout, devising systems to steal money or opening off-shore accounts in the Cayman Islands; we're asking to be factored into our own equation- to be paid fees for honest work. We cannot afford to be left out of this equation.

free to work for free and free is not for me

Most artists, performers and independent curators have secondary and tertiary 'day jobs' as assistants, writers, graphic artists, teachers, construction workers, waiters, art handlers, personal go-fers, bartenders, administrators, carpenters, massage therapists, stylists, designers, editors, etc. etc. Many float from one odd job to the next. We attempt to carry consistent full-time or part-time jobs despite the fact that our artistic work is also a full-time commitment, and often requires the ability to not work at all for a week, or two, or three or more at a time while having made enough money to 'float'. Many artists 'binge' work, both for their art and their day-job. Even 'successful' artists are constantly hustling financially. There's a tiny, finite number of artists who can actually live solely off the sale of their artwork. Artists who take their work seriously are artworking at whatever moment they're not meeting their personal fiscal requirements at another job. Hollis Frampton addressed this in a letter he composed to the Museum of Modern Art in New York City in 1973, when the museum offered to "pay him in love and honor, with no monies offered." No monies for his organization of the retrospective, the requested speaking engagements, his film rentals + subsequent cleaning expenses, or his travel expenses. As a response, he composed a letter outlining the industries he supports by making his films: the film and camera manufacturers, processing labs, lens grinders, print labs, etc, as well as the entire museum staff, who would ever-so-gently explain to him that they could not provide their services to him for 'love and honour'; he, of course, was the only one not being paid for his work. This was 35 years ago, and the terms have largely remained unchanged, except for the cost of living. As cultural workers, we must be free to be able to work for free when, and with whom, we choose. We must not be coerced to work for free, exploited in a system that fancifully denies the value of our labor, as well as our economic realities.

all talk, no action

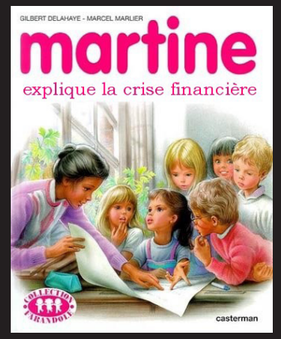
New York's New Museum director Lisa Phillips stated in Time Out (#678) "...we have to make sure that artists and cultural creators and a mix of income levels are supported by the city," The New Museum has no policies concerning the payment of artists fees and expenses. Rhetoric will not suffice as a means for our survival. We can look to other countries' models to know that W.A.G.E.'s demands aren't untenable- they're based on the fact that cultural workers elsewhere in the world receive payment from the institutions that request their services. And the U.S. is still the wealthiest player in this game.

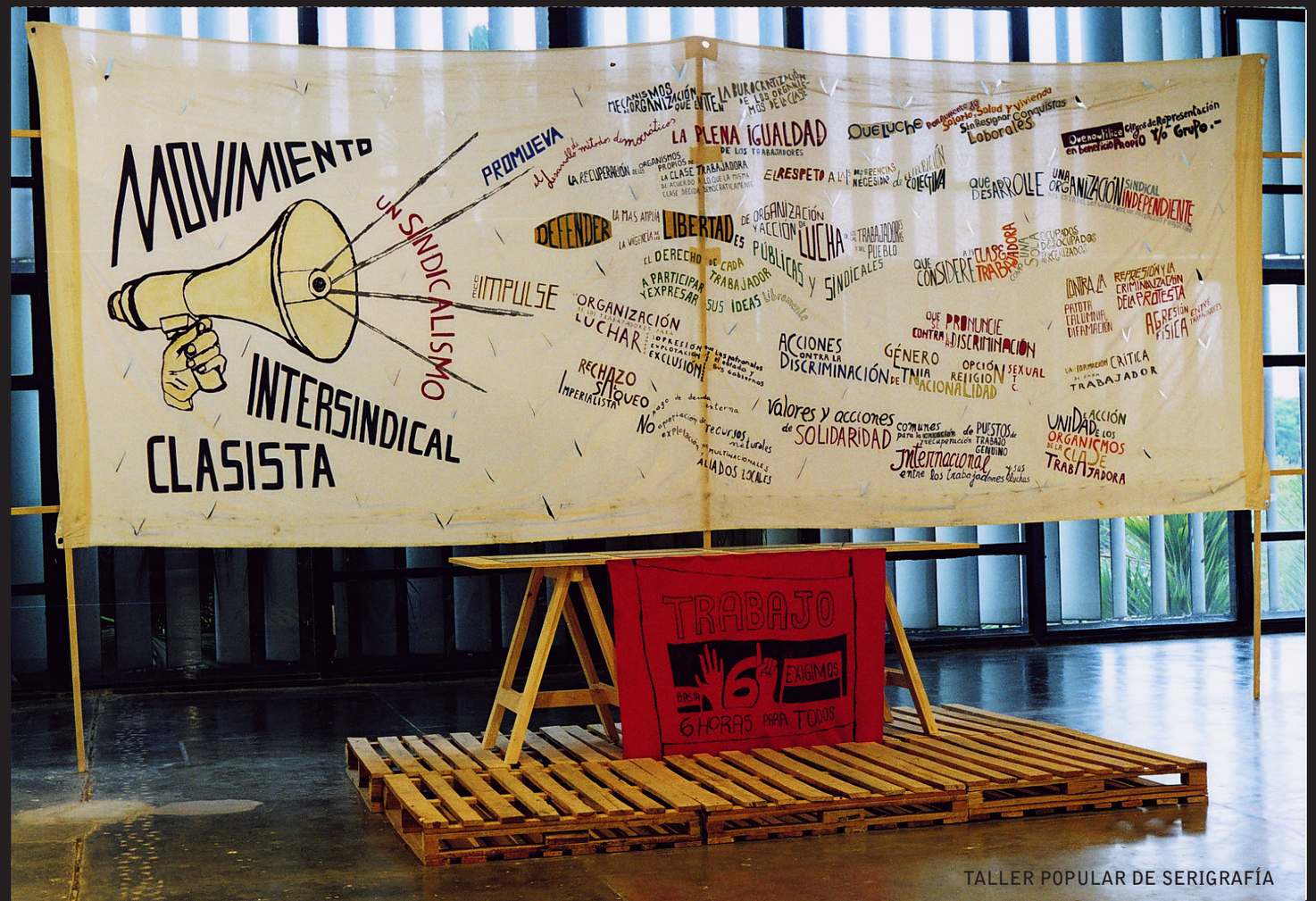
W.A.G.E.- certified institution

The budgets of art institutions must include fees for services rendered. Humans are innovative, imaginative, organized and intellectual, and we've accomplished all kinds of miraculous things over the past couple millennia. It's absurd to pretend that paying artist fees is an impossible task. We're not talking about fees that break the bank, nor are we concerned about an artist's income or career status. When an institution contacts cultural workers, they should have budget proposals that will be offered for participation, as in any other labor exchange: either a fee, or a fee + expenses, and/or travel/accommodations if that person resides in a city different city than the institution's location. The fees should be based on the institution's size, budget and annual plans. If the artist, performer or independent curator needs to spend more on the project, then it's their choice to do that. A majority of cultural institutions charge viewer entry fees, just like a movie theater or performance space, and these institutions must establish base fees and fair practices for all arts workers. W.A.G.E. demands that a reasonable system of compensation and mutual respect be firmly implemented in U.S. art institutions as a matter of policy. That effort corresponds logically and fairly with the economic system we're participating in. To assume that art institutions cannot allocate part of their budgets for fees is at best, naive, and at worst, criminal.

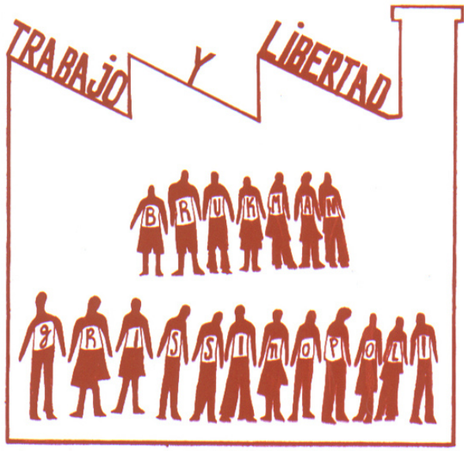
- W.A.G.E. RAGE, May 2009

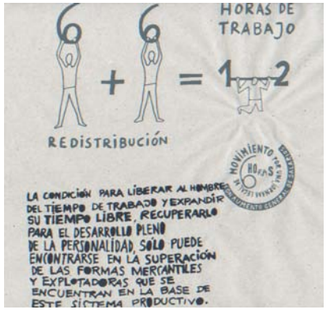
Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) was formed in Brooklyn, NY in 2008. We're a group of artists, performers and independent curators who believe that we should be compensated for our labor. The group is open to anyone who would like to join that cause. www.wageforwork.com





TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA


TRABAJO Y LIBERTAD
BRUKMAN
GRISSINOPOLI


HORAS DE TRABAJO
6 + 6 = 1 2
REDISTRIBUCIÓN
MOVIMIENTO PEDAGÓGICO
LA CONDICIÓN PARA LIBERAR AL HOMBRE DEL TIEMPO DE TRABAJO Y EXPANDIR SU TIEMPO LIBRE, RECUPERARLO PARA EL DESARROLLO PLENO DE LA PERSONALIDAD, SÓLO PUEDE ENCONTRARSE EN LA SUPERACIÓN DE LAS FORMAS MERCANTILES Y EXPLOTADORAS QUE SE ENCUENTRAN EN LA BASE DE ESTE SISTEMA PRODUCTIVO.

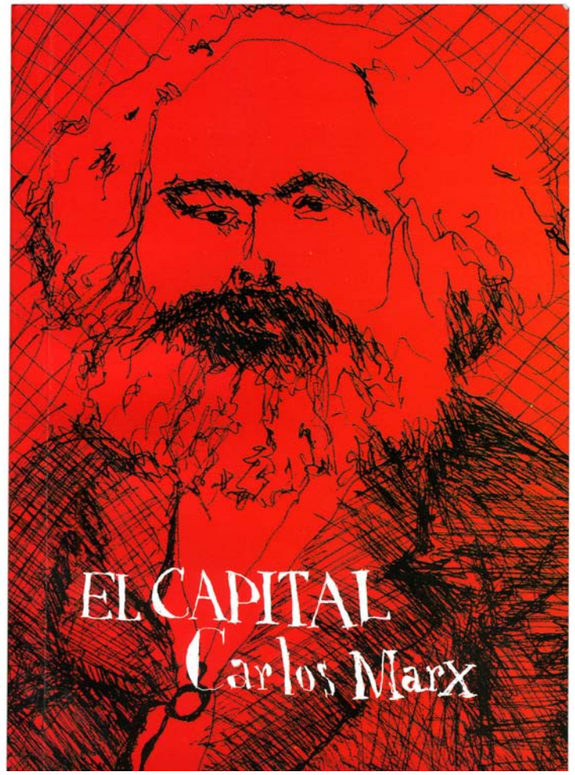
1º MAYO
JORNADA
8 hs.
AYER
6 hs.
HOY
FÁBRICAS RECUPERADAS DE PIE

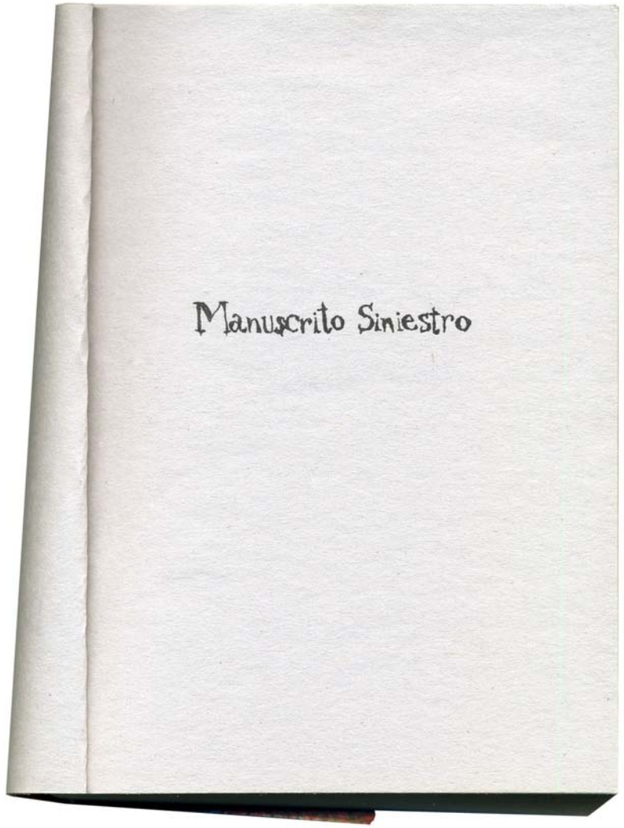
120 PRIMEROS DE MAYO
1886
2006
LUCHAS OBRERAS HACEN LA HISTORIA

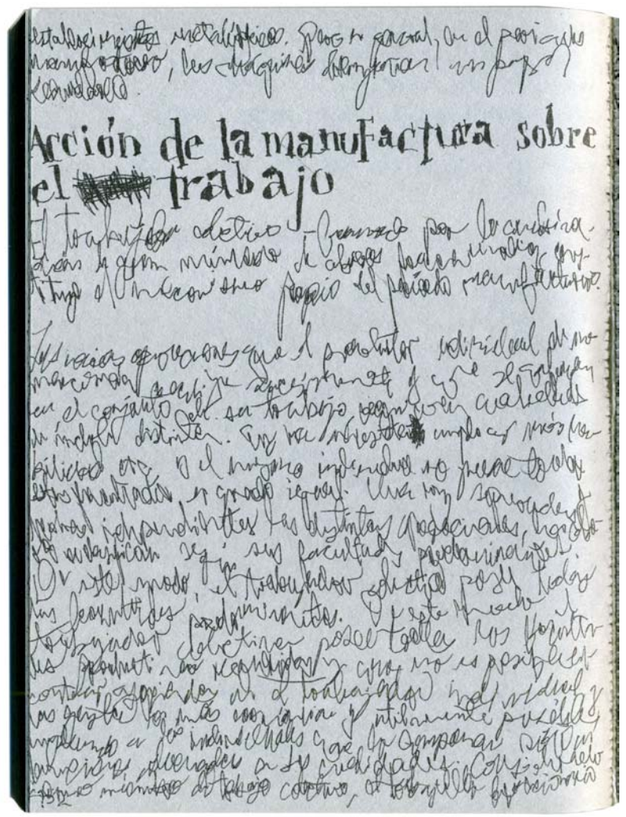
ESTEBAN VALDÉS ARZATE
Solidaridad Obrera 1973

Recortar la consigna SOLIDARIDAD OBRERA en un plástico vinyl, en letras tridimensionales (bastante cuadradas). Unirlas de tal manera que se puedan inflar con un pequeño abanico por unos segundos, para que se levanten al inflarse y se acuesten cuando se desinflen. Debe tener unos cuatro pies de extensión en color rojo.

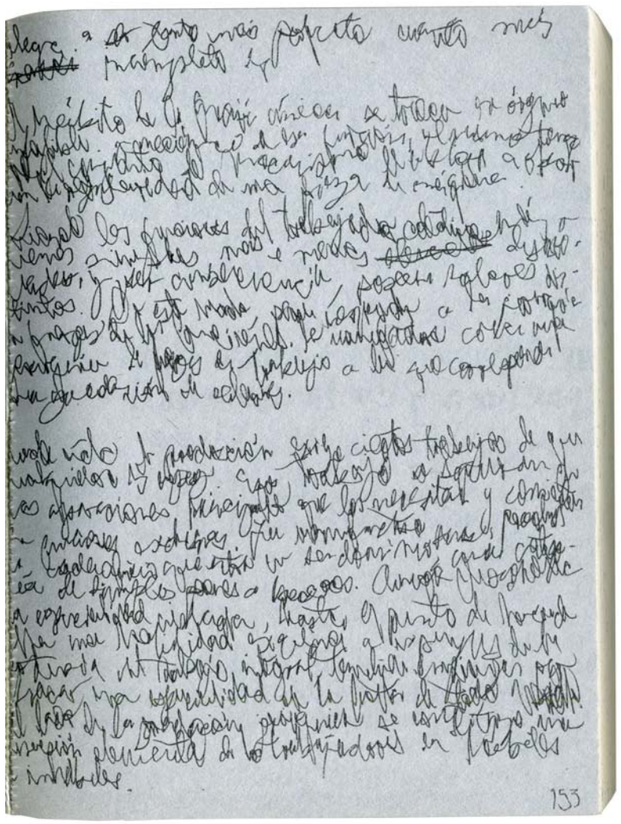
MILENA BONILLA




Manuscrito Siniestro



Acción de la manufactura sobre el trabajo



KARIN SCHNEIDER

http://www.usyd.edu.au/contretemps/2may2001/deleuze.pdf

What is the meaning of "work" for those who are the producers of "art?"
This banal question,
asked by JG for a publication she is organizing in Latin America, is part of a phantasmagorical monologue I have been having since I started producing my first pieces. This question still permeates all my production. This monologue constitutes one of my main (non) work materials and its absent presence regularly prevents me from finding a proper definition of this "work." However—this time—I will make an effort, and I will try to create a dialogue with you instead, and I hope we will be able, jointly, to disentangle this questioning. I will start this narrative, but I will leave to you the task of encountering the exact moment to liberate this piece of writing from this interrogation.

http://www.youtube.com/watch?v=rJVhNns6h0Q

To read,
for Roland Barthes, is to work, therefore you are, while you read this text, working, and I, as the one who is writing it, am working as well, because I write my reading and vice versa. I am located somehow in this space, between my writing and your reading, inside this text that has been already formed and deformed many times. And, I hope, at a certain point, these lines will nearly embody their sense and at that instant, this text will be ready. It will be published and you will be the co-author, that will incorporate, dissolve, disseminate, delight in, ignore, repudiate, hate, ridicule, eject, and/or act out this experience. You will be between this text and your own (un)limited (in)capacity of letting yourself be absorbed by what will be (un)determined. The equality of our forces, the one who writes and the one who interprets, will be established by this double (in) formal experience, and in its margins of contraction and expansion of detouring to a pseudo text, we will, without violence or dialectic forces, be closely distant. These words are, therefore, a moment of a perturbed intimacy between you and me—it is a pause. It will be our — —, and I hope that you can transform it into something else.

However, this writing, our work, will be manifested in a courageous fear. I will disclose my panic at writing and my inability to describe with concepts, the meaning of my " ." I will touch, thinking of you, the letters of my computer's key-board forming these words and the rhythm of this writing will be the sounds I produce accidentally with my fingers. The meaning of these words will be marked by another logic, a sonorous logic that will maintain our contract of incommunicability.

http://www.youtube.com/watch?v=55Bi1VxtC4g&feature=related

Objects,
life, words, texts, syllables, sounds, matter, silence, memories, corporal movements, political movements, images, savor, smells, the body, the mind, architecture, anger, frustration, desire, concepts, air are some of the many materials that are generally used to produce what we denote "work of art." An "art piece" is generally recognized by us when an artist disrupts what we have until now designated limits "of perception"—and "of senses," and "of meaning." Nevertheless, this "art piece" has to be apprehended by the other, otherwise it is suspect. The nostalgia of the logos is in your hands though, and you—only you—can encounter the detour in your suffocating speech to perceive this inevitable event between us, that will permit us to breathe instead, and please, try to be faithful to it. Try to act somehow. You are consequently responsible for affirming that this expansion exists and that it is still possible. You have to act on these solitary words and take a position about your idle state. In the everyday everything is "everyday," but you can affirm any "work" without frontiers. When what we call art work is produced, the artist is intrinsically in dialogue—or not—with you and with history (personal, of art, architecture, music, literature, philosophy, cinema, politics, economy, of information...), and she/he is not alone. Therefore, this ( ) phantasmagorical solitary conversation is what produces the art work and it is what presumably gives it its sense. And please, never forget that you are part of this chain of "troops of meaning." A single action is not sufficient. The circuit has to be completed by the other. An art work is also defined as such because it never can be completely devoured by anyone, not by you, nor by any culture. It is always open to acquiring more layers

of meaning through time, because it can be eternally decoded, and its atemporality is what creates its multiple readings, as well as its fluxus of discourse that has the tendency to accumulate within time.

A mythical time, without before or after. However, this process, oftentimes, following the logic of history, is inescapably submitted to the (pure) chance of the mind and it can be found in this amorphous space of hearing the unspeakable. And this hearing is inside your ear.

http://www.youtube.com/watch?v=xIbye75demM&feature=related

An artist (why not you?), is denoted as such because, apparently, she/he can see what cannot be seen, can hear what cannot be heard, can write what cannot be written, can glance at what cannot be perceived, can read the empty spaces between words, can expand meaning, can be subversive, can be free, can produce from nothing, can live the reality as a fiction and vice versa, can affirm and can negate, can attack, can shit, can leap into the void, can steal, can deal drugs, can sabotage, can destroy, can be anti-establishment, can touch craziness, can get old, can create multiple personalities, can play chess, can proclaim silence, can (de)contextualize, can deny work, can produce ad infinitum, can live by leisure, can be underground, can deny the cultural machine, can deny or can affirm the production of desire's machines, can avoid production, can play, can sustain any position in the terrain of the (im)possible, can affirm life, can fight for freedom, can understand the alienation of our society... But, all these powers appear to be well founded in the impotency of the formation of these (in)accessible truths and in their eternal circulation between certain spaces of negation and affirmation in the construction of an art work (of a life) of this multiple character (anyone), in which real and fictional are in a constant dialogue in this neurotic marriage of power and powerlessness that encounter themselves doubly twisted. The practice of the (non) act becomes, therefore, the only possibility of suspension of this character in this entanglement. In this entanglement's fugue of meaning—yet to be determined—that lets her/him vocalize (act) from its lack and its silence. But, in this coming and going of signification, in which to be or not to be, to be visible or invisible, to produce or not produce financial capital (or symbolic capital), to work or not to work, to speak or not to speak, to generate doubt or certainty, to produce or to lack a form, to belong or not belong, to be desirable or not, there are some few examples of these spaces in which this (in) complete being exists. And the best possible transgression is her/his constant circulation among these semantically —and dualistically—claustrophobic codes so well defined. In reverse, in generating multiple degrees of (in)visibilities and different speeds in these (non) silent discourses, this character, with absence of meaning, creates herself/himself from—among—these polymorphous spaces in which she/he emerges almost as an accident, as a constant and essential exercise of freedom, where form is content and discourse is practice.

The work of a multiple character,
therefore, beyond her/his (non)production, still has to be attentive in determining the places and (non) forms of her/his (non) action. She/he should be in a vigilant dialogue with our historical, economical, philosophical, political and cultural moments. Her/his/its perception and understanding of her/his/its (non) being in these worlds is what will determine her/his/its capacity to communicate the unspeakable, and to practice her/his/its speech inside our well codified information economy in a culture of global spectacle, that constantly devours her/him/it. To protect oneself (and attack, and participate) in this process is part of her/his/its raison d'être. To understand the spectacle and diminish its influence is possible on a personal level. Our habits and consumerism needs determine who we are. We share the same responsibilities. The cultural machine, we all know, reinforces certain artistic, political, literary, critical and/or poetical vicious languages and corrects discursive codes that supposedly communicate to an audience establishing a negative or affirmative —and critical—dialogue with its history. In order for any work to be visible, it has to be absorbed by those who authorize it. Its resonance is what gives the production the status of an art piece in our society in which we all are part of it, and in which we are accomplices and in which we are acting distantly together. This participation is also inscribed in the engagement of this character, that does not want just to be assimilated, with its quotidian life and with her/his social-economical reality and with her/his context, to acquire a social status. And although you can still think that we are disconnected, we share this space with an abysmal silence. For this reason, we have to try, concomitantly, to crack

this maniac vicious circle that is the logic, dilated or compressed, multiple or singular, in which we motionlessly manifest ourselves. Coming from you or from me, from the center or from the periphery, from a concrete space or an abstract space, from politically engaged or alienated artistic production, from complex constructions or simple minded executions, this responsibility has to be slowly shared.

http://www.youtube.com/watch?v=un-wOTC_EHk

Some moments of inflection,
in the speeds and movements of certain individuals, are likewise moments for you (and me) to investigate: from going unnoticed to being understood and getting an ovation, from being consumed to being rejected, from being marginal to being a hero, of never existing, of being semi transparent, of being totally opaque, of being vernacular, of being universal, of being always "the cool" one, of emerging from the ashes, of submerging in decadence, to stopping production, to multiplying ad infinitum, to ecoming stagnant, of constantly producing the same thing and being ignored, of constantly producing the same thing and creating consensus, of being the voice of authority, of being rescued alive, of being rescued dead, of never emerging, of producing as hobby, of being ruled out, of being the totally accepted, of being commercially inviable, of being the anti-establishment figure that everyone wants to decimate, of being the indispensable feminist, the necessary lesbian, the delicious gay, the one who criticizes everything, the one who complies with everything, of being the illustration of a philosopher's thinking (or an art critic, or a curator), of being the explored, of being alienated, of not having any chance, of being exterminated, of being expatriated, of being considered a genius many years later, of being considered genius at her/his time, of being condemned by society... these are only a few of the numerous facets (un) digested by our Society. To unmask this (non) absorption and understand its rhythms, the levels of grays and its hues, its nuances and its different speeds of (non) circulation are also material for our work. To uncover and observe the infinite codes of our (in) correctly perverse cultural (and social, and political, and economical, and sexual...) machine and to try to denude its most internal structure, to operate in the alternate routes in these saturated speeches, becomes almost the only possible reality of our action, to be in the margins of any meaning any one of us can generate. The logic of our thoughts (feelings) is the amount of crises we constantly live through and in this (in)active writing of (dis)connected (and adversed, repetitive, isolated, unsayable) meaning, I murmur in your ears—only in your ears—an invitation to an irresponsible act/reading/writing. This should be the beginning of our (non) dialogue.

To desire to be moreover in plural and to belong to a category of people that do not know, that are not worried with definitions, that are not searching for a territory, that do not feel certain where to go, that do not know the practice
of
a voice of authority, that drift through the production, that think in the present and act thinking that the effects illuminate the causes, and that we have to act on our desire and to fight to have a better society, less cruel, where freedom
and
access would be the right of any citizen and think that this basic — suspended — condition should be reaffirmed by us in our everyday in our minimal actions. We do care. To produce from the need to exteriorize the most sincere and internal voice, to understand that to produce is an act of constantly touching the first shit, the most pure, the most primary, the most artless, the most idiotic part that one has inside without being afraid of being ridiculous. We have to try to touch our most sincere lack of logic inside a pseudo structure called knowledge that protects us from feeling pain and from the encounter with a new form.

http://www.stevereich.com/multimedia/clappingMedProg.html

Karin Schneider, Harlem, July/2009.

Notas al calce.

No a la Burocracia. Afiche del Atelier Populaire, grupo de estudiantes de arte que en 1968 tomaron los talleres del École de Beaux Arts (Escuela de Bellas Artes de París) hacia la producción de afiches ligados con las batallas políticas y sociales que se libraban a sus alrededores / Art Workers Coalition, fue una coalición de artistas, curadores, críticos y otros trabajadores culturales formada en 1969 en respuesta a una controversia particular con el MOMA/NYC, pero que rápidamente abarcó temas de todo el panorama económico, político y cultural / La Familia Obrera, Oscar Bony, 1968 / Desde 1971 y hasta el 1973 Carol Goodden, y Gordon Matta-Clark operaron el restaurante FOOD en NY. Allí trabajaron y se reunieron muchísimos artistas de la escena neoyorquina de los 70.
/ Phillip Glass en una época en la cual aún era simultáneamente plomero y compositor experimental.
/ Joseph Beuys, Afiche, "Supera la dictadura del partido ahora". / David Robbins, Talent, 1986. / Bas Jan Ader. Fall 2, Amsterdam (1970) / Marcel Duchamp desaparece ante nuestros ojos. / Antonio Paoli, el tenor de los reyes, y boxeador del pueblo. / Eduardo Costa, "Fashion Fiction 1" Gold ear prop worn by Marisa Berenson, photographed by Richard Avedon, Vogue magazine, 1968./ Eduardo Costa, "Fashion Fiction 3", laminated butterfly prop worn by Shari Belafonte, photographed by King, Vogue magazine, 1982 / Pablo Helguera Artoon / Manifestación en contra del Guggenheim Rio / Diseño del edificio principal de NYU Abu Dhabi / Diseño de Jean Nouvel para la franquicia del Guggenheim en Guadalajara / Diseño de Jean Nouvel para la franquicia del Guggenheim en Rio de Janeiro. / Looking over the maquette for the Abu Dhabi - Sorbonne/ Afiche de las Guerilla Girls sobre la exclusión de las mujeres en el mundo del arte. / Chuck Close modela una camisa desde una fotografía del compositor Phillip Glass, diseñada para la Bienal del Whitney y producida por The Gap. / Contribución de Lee Lozano a las vistas públicas organizadas por el Art Workers Coalition en 1969. Cualquier artista que quisiera hacerlo podía contribuir sus palabras en forma oral o como documento escrito. / Jean Toche y Poppy Johnson en un performance titulado Blood Bath que se llevó a cabo en el MOMA. / Dan Graham, Income (Outflow) Piece 1969 17.Art Workers Coalition en la portada de Art Forum 1972 / Martine explica la crisis financiera. Cubierta de Martine, serie de libros infantiles, alterada por red de usuarios dedicados al detournement de Martine. / Tucumán Arde fué un proyecto colectivo generado en 1968 por artistas de Rosario y Buenos Aires en relación a la situación social y laboral de Tucumán.

Gracias:
A todos los artistas que contribuyeron su trabajo, a Raimond Chaves y las diseñadoras Olga Casellas y Tara Rodríguez.

PUERTO RICO PARA LOS PUERTORRISUEÑOS