



Estudio Abierto 6

473.85 kg

LA FAVORITA Colectivo

Del 13 de agosto
al 15 de noviembre
de 2015

MAZ

2015-MN



ESTUDIO ABIERTO 6

473.85 kg

LA FAVORITA Colectivo

Zazil Barba, Alberto López Corcuera y Álvaro Ugarte

Del 13 de agosto al 15 de noviembre de 2015

From August 13th, to November 15th, 2015

Museo de Arte de Zapopan

Editado por el Museo de Arte de Zapopan

/ Published by the Museo de Arte de Zapopan

Andador 20 de Noviembre 166

Zapopan, Centro

Tel: 33 3818 2575

mazinfo@zapopan.gob.mx

www.mazmuseo.com

Derechos reservados © 2017 Museo de Arte de Zapopan.

Derechos reservados © 2001 *Imaginary Currencies. Contemporary Art on the Market: Critique, Confirmation or Play* de Olav Velthuis.

Textos e imágenes de los autores usados con permiso.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de los autores. */ The reproduction, in whole or in part, of the contents and images of this publication, without the prior permission of the authors, is prohibited.*

Impreso en México */ Printed in Mexico*

Curadores / Curators

Viviana Kuri y Alan Sierra

Coordinación editorial / Editorial coordination

Viviana Kuri y Alan Sierra

Corrección de estilo / Copy-editing

Carlos Armenta

Traducción / Translation

Gregory Dechant, María Palomar

Diseño editorial / Design

Paulina Magos

Í N D I C E

PRESENTACIÓN p.5 / p.69 / <i>FOREWORD</i>	Apéndice bibliográfico / <i>Bibliographical Appendix</i> p.44 / p.44
ESTUDIO ABIERTO p.6 / p.70 / <i>OPEN STUDIO</i>	LISTA DE OBRA / <i>LIST OF WORKS</i>
LA FAVORITA Colectivo	LA FAVORITA Colectivo p.48 / p.48
Sobre el proyecto.....p.11 / p.70 / <i>About the Project</i>	Apéndice / <i>Appendix</i> p.51 / p.51
Semblanza / <i>About the artists</i>p.15 / p.72	CATÁLOGO / <i>CATALOGUE</i>
Monedas imaginarias: Arte contemporáneo en el mercado: Crítica, confirmación o juego / <i>Imaginary Currencies: Contemporary Art on the Market:</i> <i>Critique, Confirmation or Play</i>p.19 / p.72	LA FAVORITA Colectivo p.60 / p.60
Olav Velthuis	Apéndice / <i>Appendix</i> p.61 / p.61
APÉNDICE / <i>APPENDIX</i>	ACTIVIDADES DE <i>ESTUDIO ABIERTO 6</i> / <i>ESTUDIO ABIERTO 6 ACTIVITIES</i> p.63 / p.63
Apuntes sobre el Apéndice / <i>Notes on the Appendix</i>p.37 / p.88	
Viviana Kuri, Alan Sierra	

Presentación

La misión del Museo de Arte de Zapopan (MAZ) ha consistido en generar experiencias que animen a la reflexión y al aprendizaje a través del arte contemporáneo, además de favorecer el diálogo entre lo establecido y las nuevas ideas para propiciar conocimiento complejo y pensamiento autónomo.

Memoria y tiempo, estética social y ecología integral han sido algunos de los temas que orientaron las líneas de investigación para exponer proyectos de artistas locales y organizar muestras internacionales cuyos argumentos fueran socialmente relevantes. El MAZ, como recinto sin colección permanente, tiene como uno de sus objetivos producir contenido y propiciar espacios para una reflexión de largo aliento.

Una decisión adicional fue sostener el compromiso de no elaborar exhibiciones individuales a manera de retrospectiva, con la intención de mantener la proximidad con la comunidad, al priorizar la producción artística que participa de su contexto para volverse efectiva. De esta manera, optamos por elaborar exposiciones de contenido temático pertinente al momento actual, muestras en las que convergieran diferentes corrientes de pensamiento, en oposición a las que giraran alrededor de un solo artista y su trayectoria personal. En el mismo tenor, el programa *Estudio abierto* se sumó a este esfuerzo al estimular el diálogo entre el público y los artistas invitados, mediante un trabajo presencial.

La colección de catálogos a la que pertenece este ejemplar busca funcionar como la memoria de *Estudio abierto* al documentar el proyecto inicial y también el proceso y resultados finales para que el lector pueda acceder a los dos momentos de forma simultánea.

Para la sexta edición de *Estudio abierto*, LA FAVORITA Colectivo decidió cubrir la sala con el contenido de 250 costales equivalentes a aproximadamente 11 toneladas de jal y esconder, revueltos en la arena, 473.85 kg de acero inoxidable convertidos en cientos de monedas de diez centavos de peso mexicano. El público fue invitado a encontrar este “tesoro” y a pesarlo para después recibir un certificado firmado por los artistas con el cual se garantizaba el valor artístico del material siempre y cuando no se realizase ningún tipo de transacción monetaria con el peso cedido.

De esta manera, Zazil Barba, Alberto López Corcuera y Álvaro Ugarte incursionaron en el terreno de la economía imaginaria. Su propuesta aterriza de manera eficaz en las economías alternativas inscritas en la práctica artística, las cuales mediante sus postulados y métodos son críticas del modelo económico preponderante y de sus formas alejadas de la justicia social.

Viviana Kuri

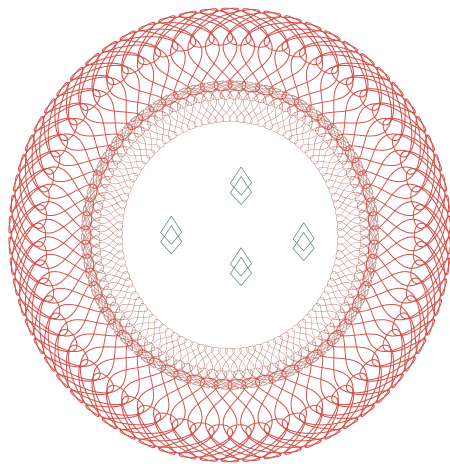
Estudio abierto

Es un programa de exhibición, reflexión y producción que permite a los artistas invitados explorar temas pertinentes a su práctica y cuerpo de trabajo. La apuesta es por el cruce de distintos procesos para acercar al público a las prácticas artísticas y curatoriales que se realizan en el Museo.

Estudio abierto no es una exhibición cerrada y terminada a la manera tradicional: el núcleo del proyecto es un espacio de trabajo y producción, acompañado de un área de exhibición que inicia con algunas obras, a las que se suman otras generadas *in situ*. El visitante conoce, no sólo la obra, sino también el proceso artístico que la origina. La exposición contiene además un Apéndice: una muestra de obras de otros artistas y bibliografía que ofrece referencias temáticas y abona a la reflexión teórico-histórica sobre los procesos y el trabajo en curso.



Vistas de la exhibición / *Exhibition views*



LA FAVORITA Colectivo

Sobre el proyecto

LA FAVORITA Colectivo, integrado por Zazil Barba, Alberto López Corcuera y Álvaro Ugarte ha desarrollado un consistente portafolio de arte participativo como una forma de aproximarse al estudio de la naturaleza humana. Influenciados por las metodologías de las ciencias sociales y la experimentación científica, el colectivo ha generado situaciones que involucran a los visitantes en la toma de decisiones.

El proyecto comisionado para esta exposición se caracterizó por la instalación de una superficie de arena en la sala de exhibición, la cual cubrió un número indefinido de monedas con valor nominal de diez centavos de pesos mexicanos. Los visitantes fueron invitados por un instructivo a transitar por la instalación, así como a escarbar en la arena para pesar y guardar sus ganancias en bolsas foliadas. LA FAVORITA Colectivo expidió Certificados de cesión de peso que acreditaron el trabajo acumulado de los asistentes como una obra de arte integrada por determinados gramos de aleación de acero inoxidable y que era susceptible de adquirir valor comercial, siempre y cuando los centavos no fueran utilizados en futuras transacciones económicas.

Interesados por llevar el proyecto fuera de los canales de difusión cultural tradicional, LA FAVORITA Colectivo acudió a los medios impresos de circulación diaria para anunciar que en el domicilio del Museo existía la posibilidad de hallar dinero. El rumor se extendió por las inmediaciones y en poco tiempo la Sala de proyectos se vio condensada de visitantes. Algunos pasaron horas en la excavación de centenares de monedas.

El título de la exposición *473.85 kg* respondió al peso total del metal utilizado para elaborar los centavos que fueron enterrados en la arena. El valor nominal de la moneda es determinado por una convención social, un acuerdo aceptado entre sus usuarios, a diferencia del valor "real" que en este caso resulta de la cantidad de metal utilizado para elaborar las monedas, la energía y recursos empleados en su fabricación y el trabajo de los visitantes que decidieron intercambiar su tiempo y esfuerzo por dinero.

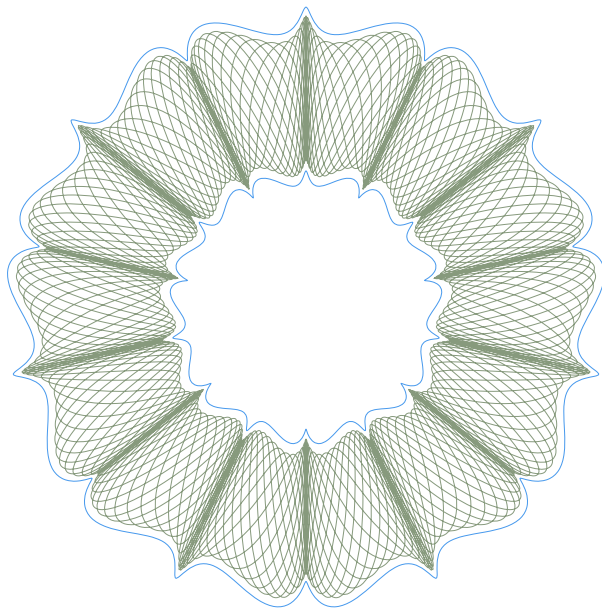
La propuesta de LA FAVORITA Colectivo se inscribe dentro de una línea de trabajo que vincula al arte con la economía. En la *economía imaginaria*, término al que Olav Velthuis se refiere para hablar de las interpretaciones de los fenómenos económicos desde el arte contemporáneo, se plantea al juego como una forma de proponer puntos de vista, que, si bien no siempre son críticos o afirmativos de los procesos económicos, sí se encargan de hacerlos explícitos.

Los artistas que participan de la economía imaginaria extraen al espectador de su manera usual de pensar y actuar. Al parodiar e imitar los procesos económicos, ridiculizan los mitos modernos en los que la economía se maneja. Es decir, los descontextualizan para revelar su condición de absurdo.

La economía imaginaria no obedece a las leyes del mercado, permite ser modelada de acuerdo a deseos y necesidades no siempre racionales. Aun así, puede suscitar temas fundamentales que lleven a un mejor entendimiento de los procesos económicos e inviten a cuestionar la predominancia de la economía en nuestra vida y la obsesión por la acumulación de valores.



Vistas de la exhibición / *Exhibition views*



Semblanza

LA FAVORITA Colectivo (Guadalajara, 2007)
Zazil Barba, Alberto López Corcuera
y Álvaro Ugarte

LA FAVORITA Colectivo surgió como un estudio para el desarrollo de proyectos artísticos. Su trabajo se ha perfilado por temáticas como el cuestionamiento de la autoría, la valoración de los procesos de trabajo y el uso de la energía, además de los puntos de encuentro entre el arte y la ciencia. De igual manera, se han caracterizado por apelar al azar, la incertidumbre y la suerte. El colectivo ve en la acción un punto de partida y fin último: el experimento y el juego son elementos importantes para la construcción de sus proyectos.

Han participado en diversas exposiciones colectivas dentro y fuera del país. En conjunto han desarrollado proyectos como *Triángulo* (Proyecto de residencia y exhibición. Oficina de Arte, México DF, 2012); *What Once Was* (Espacio M / México DF, 2011); *One of the Strongest Motives that Lead Men to Art and Science is Escape from Everyday Life* (La Suite Project Room, Guadalajara, 2011); *Dolores* (Encubadora de Arte Contemporáneo, México DF, 2010); y *Plañideros* (Performance presentado en diversas exhibiciones y recintos, tales como la exhibición *Tinnitus y fosfenos*. MAZ, Guadalajara, 2012) En 2011 realizaron el video performance *Plañideros*, ganador en el Performanssi Festival y presentado en diversas ciudades de Finlandia, Alemania, Estonia y Noruega.



LA FAVORITA Colectivo en 473.85 kg



2015-MN

Monedas imaginarias

Arte contemporáneo en el mercado: Crítica, confirmación o juego

Olav Velthuis

Introducción

El 4 de enero de 1997, el artista ruso Aleksandr Brener visita el Museo Stedelijk de Ámsterdam y pinta un gran signo de dólar con aerosol verde sobre el lienzo blanco de Kazimir Malevich titulado *Suprematismo* (1922-1927). Luego se entrega voluntariamente a un guardia del museo. Más de un mes después, Brener explica en una declaración por escrito que no fue un delito, sino un acto político dirigido contra la élite cultural y el ambiente de amoralidad que priva en el mundo del arte¹. El signo de dólar era prueba de un arte realmente democrático, el presagio de una revolución que pondría fin a la corrupción económica, política y cultural de nuestra época. Pretendía develar cuán corrupto es el “mercado del dinero” del mundo del arte, y cuán subversivo el juego de las fuerzas del mercado. Eso lo probaba el hecho de que la cobertura de los medios se interesara sobre todo en el valor económico de *Suprematismo* (más de seis millones de euros, según la póliza de seguro).

A pesar de los motivos políticos de Brener, el mundo del arte quedó escandalizado; el artista fue enjuiciado y sentenciado a prisión por diez meses y a pagar alrededor de siete mil dólares para restaurar la pintura. Sólo unos cuantos artistas individuales, junto con la revista internacional de arte *Flash Art*, mostraron cierta sensibilidad respecto del trasfondo radicalmente vanguardista de su acto iconoclasta. Como declaró el propio Brener, su acto estuvo precedido e inspirado por movimientos artísticos tales como Dada, el Surrealismo, el Futurismo ruso y, más recientemente, el Situacionismo. En otras palabras, la pintura-convertida-en-dinero prolongaba el legado de

la vanguardia, que siempre fue crítica de las instituciones oficiales que conforman el mundo del arte (véase Bürger 1974 (1996)). Por razones simbólicas, el mercado del arte era el blanco apropiado para el manifiesto político que Brener pretendía dar a conocer.

Aunque otros artistas han expresado su interés y su preocupación acerca de la economía en formatos menos radicales, el acto de Brener no es algo aislado. De hecho, en el mundo del arte contemporáneo se ha visto un interés renovado en los temas económicos tales como la creación de valor, la constitución del dinero o el carácter comercial del mundo del arte. Hubo artistas que comenzaron a producir sus propios bonos o moneda, que pusieron a la venta bienes a primera vista no mercantiles (como el aire o el agua de mar), que se infiltraron en compañías y negocios o fundaron los suyos, o que crearon sus propias economías alternativas, en las que el don gratuito prevalece sobre el intercambio mercantil.

En otras palabras, “la economía imaginaria”, para jugar con un término del literato Kurt Heinzelman, está en pleno florecimiento (Heinzelman 1980).

¹http://utopia.knoware.nl/users/like_art/b_verkb.htm, “Verklaring Alexandr Brener”, 19.2.1997. Un par de décadas antes, el artista neoyorkino de performance Tony Shafrazi escribió “Kill All Lies” (“matar todas las mentiras”) con pintura roja sobre otra obra monumental de la historia del arte, el *Guernica* de Picasso. Por entonces (1973), la obra estaba en el MOMA. Shafrazi se aseguró de que la prensa estuviera presente en su “acto” (Haden-Guest 1996, p. 48); esa manifestación, por lo tanto, se inscribe más bien en la por entonces floreciente práctica del arte del performance más que en la tradición de vanguardia radical de Brener. Por cierto, Shafrazi abriría después una galería comercial en SoHo, el principal barrio de galerías de Nueva York en la década de 1980.

Las razones de ese gran interés por los temas económicos entre los artistas contemporáneos son múltiples; por no mencionar sino algunas: desde la década de 1960 se ha puesto en tela de juicio la jerarquía de arte culto y arte popular; ha cambiado en consecuencia con ello la relación entre el arte y el comercio, que en parte coincidía con tal jerarquía (Huysen 1986). Asimismo, nuevas formas artísticas como el arte conceptual, el performance y las instalaciones y la “desmaterialización” del objeto artístico cuestionaron la noción de la obra de arte como un lienzo bidimensional o una escultura tridimensional (véase Lippard 1997). Para la economía imaginaria, ese objeto artístico “desmaterializado” fue un medio bienvenido, ya que ofrecía muchas otras formas de expresión más allá del lienzo plano y pintado de antaño. Además, debido a la influencia de artistas modernos como Marcel Duchamp y Joseph Beuys, los contemporáneos han sido más reflexivos acerca de los distintos papeles que pueden desempeñar en la sociedad, acerca de la interdependencia entre lo artístico y otros campos sociales y acerca de nociones de lo que es el arte (véanse Danto 1997 y Kaprow 1993). Así, muchas aportaciones a la economía imaginaria adoptan la forma de lo que Beuys llamó “escultura social”: son intervenciones interdisciplinarias, participativas y en la vida cotidiana que cuestionan activamente las fronteras del mundo del arte.

Pero por fuerte que haya sido en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, el interés en los temas económicos ciertamente no es nuevo en el campo del arte. Resulta literalmente interminable la lista de artistas modernos que se han ocupado de la economía en general y del mercado del arte en particular en entrevistas,

autobiografías, cartas y otras expresiones de las que se tiene registro, por lo general en términos negativos².

Algunos historiadores del arte, sobre todo los marxistas, han expresado con mayor radicalidad que el arte moderno puede leerse como una crítica estructural del capitalismo; movimientos artísticos como el cubismo representarían, por ejemplo, la fragmentación, la enajenación y la perturbación de la vida cotidiana causadas por los mercados capitalistas (Brettell 1999, p. 60). Por último, Duchamp, Beuys y otros artistas muy conocidos como Andy Warhol, Yves Klein y Marcel Broodthaers han abordado en su trabajo más explícitamente la intersección del arte y la economía: fabricando sus propios cheques y bonos (Duchamp), intercambiando aire por oro (Klein), convirtiendo el oro en arte (Broodthaers), imprimiendo billetes de dólares en ediciones serigráficas (Warhol) o

² El *topos* en sus comentarios es que el arte y el comercio son mutuamente excluyentes. John Ruskin, el artista británico del siglo XIX y después crítico social, insistía por ejemplo en que el pintor sólo puede pintar bien si responde a una motivación intrínseca. Y, en contraste, afirma que “ninguna obra valiosa se ha hecho jamás por dinero, ni cuando el más leve pensamiento sobre dinero afectaba la mente del artista. Cualquier idea de valor pecuniario que penetre en sus pensamientos mientras trabaja, disminuirá su potencia en proporción directa con la claridad de su presencia” (Ruskin 1904, p. 115). Degas, el impresionista francés, echaba a los coleccionistas fuera de su estudio gritando “aquí no vendemos, aquí trabajamos” (Brown 1993, p. 275). Vincent van Gogh, contemporáneo de Degas, en una carta a su hermano Theo comparaba el mercado del arte con la afición desmedida a los tulipanes entre los holandeses del siglo XVII, que se hizo notoria por las especulaciones y la avaricia de dinero a que dio pie. El otro *topos* de los artistas modernos consistía en decir que el mercado del arte equivalía a la bolsa de valores (Coppet y Jones 1984, p. 15). Duchamp, por ejemplo, escribía en una carta al fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz (quien fue por un corto tiempo marchante de arte) que se sentía repelido por la sensación del mercado, pues pintores y pinturas subían y bajaban como los bonos de Wall Street (citado por Tomkins 1996, p. 285). Pablo Picasso, que en muchos sentidos era lo opuesto a Duchamp, compartía al parecer su desprecio por el mercado. Sobre uno de sus galeristas parisinos, dijo simplemente: “le marchand, voilà l’ennemi” (el marchante: he ahí el enemigo) (Fitzgerald 1995, p. 3; véanse también Haskell y Teichgraber 1993; Jensen 1994).

escribiendo textos sobre la identidad del arte y la economía en billetes y pizarrones (Beuys)³.

La producción de conocimiento

En este trabajo se aborda este tipo de creaciones artísticas de dinero, apertura de negocios y distorsiones de valor como intentos de reflexión, investigación o comentario acerca de los procesos económicos (véase Velthuis 2004 para una explicación más amplia). El texto se concentra en obras de finales del siglo XX y principios del XXI. Una razón para tal enfoque es quizá que la producción de ese periodo está muy bien documentada en una serie de exposiciones que han puesto la interrelación entre arte y economía firmemente en la agenda del mundo del arte, aunque apenas hayan llamado la atención de algunos académicos. Esa obra merece ser considerada por los científicos sociales, dado que los artistas involucrados, intencionalmente o no, producen conocimiento acerca de la economía. El corpus de obras puede ser visto como un discurso que presenta substitutos y también complementos para otros discursos económicos, ya sea los de los académicos o los de no especialistas (véase Amariglio y Ruccio, 1999).

Lógicamente, la producción de conocimiento por medios artísticos o poéticos tiene sus desventajas. Aunque tan sólo sea por su carácter no verbal, la economía imaginaria es poco sistemática, imprecisa e incompleta. Su enfoque tiende a lo particular más que a lo universal, al comentario más que al análisis. Por lo tanto, si los economistas académicos han ignorado sistemáticamente

el discurso cotidiano sobre la economía de quienes no son especialistas, al cual se refieren peyorativamente como economía *ersatz* (sustituta, artificial) y lo tratan como “una versión menos ordenada, incipiente, del conocimiento producido por los economistas académicos”, es mucho menos probable que se tome en serio la economía imaginaria (véase Amariglio y Ruccio 1999). Sin embargo, los argumentos en favor del arte como fuente de conocimiento están lejos de ser novedosos (véase por ejemplo Young 2001). Porque el argumento del presente trabajo es que el arte contemporáneo profundiza nuestra comprensión de la economía. Así como otros discursos no académicos continuamente ponen en tela de juicio lo que se considera “lo económico”, y cómo la economía debería ser entendida, también el de los artistas lo hace. La economía imaginaria, para decirlo en palabras de Jack Amariglio y David Ruccio, tiene su propia estructura discursiva y una integridad propia (Amariglio y Ruccio 1999).

Como se verá más adelante, las aportaciones de los artistas involucrados en la economía imaginaria varían enormemente en términos de estilo, medio y estrategia. Se ha señalado que mientras que la ciencia moderna se fue especializando cada vez más a lo largo del siglo XX, las artes visuales recorrieron un proceso inverso de “desespecialización” (Bierens 1999). Esto ha llevado a una situación en la que los artistas pueden legítimamente hacer sus obras en medios tan distintos como el teatro, el video, la danza y la poesía. Algunos, por ejemplo,

³Sobre los cheques de Duchamp, véase Velthuis 2000; sobre el intercambio de Klein, véase Duve 1989.

como el estadounidense Mark Lombardi, se mantienen relativamente cercanos a los medios representacionales académicos al presentar la economía global como una red compleja entre políticos, compañías comerciales y países corruptos; para ello, Lombardi hace dibujos meticulosos a lápiz, de gran formato, en los cuales se conectan numerosos nodos a través de distintas clases de vínculos. Otros optan por una estrategia de mimetismo y parodia que los aleja mucho más de los medios académicos: artistas como Servaas, Nobuki Tochi o el grupo eToy, por ejemplo, han fundado sus propias empresas, aunque en tono de broma. Con ello han llamado la atención hacia el aparato simbólico de la empresa moderna, que puede pasar inadvertido en la vida económica cotidiana pero que sin embargo le otorga legitimidad.

La contundencia de ciertas aportaciones de la economía imaginaria, como las esculturas prefabricadas de Sylvie Fleury de bolsas de compra vacías con los nombres y logotipos de marcas de lujo, reside en que son evocativas a primera vista. Otras obras, sin embargo, como el meticuloso proceso de Michael Landy de primero archivar, luego descomponer y finalmente destruir todas sus posesiones, nos cautivan porque se van desplegando paulatinamente en el tiempo⁴.

Algunas obras dentro de la economía imaginaria, como la afirmación de Beuys *Kunst=Kapital* (arte=capital), escrita en billetes de banco y en pizarrones, son tan ambivalentes que dan pie de manera simultánea a distintas cuestiones. Otras obras, como las instalaciones del artista crítico Hans Haacke, presentan al espectador un comentario fuerte y políticamente informado que sólo parece prestarse a una lectura.

En aspectos importantes, la variedad de los conocimientos producidos por la economía imaginaria contrasta con la relativa uniformidad de la economía como disciplina académica, dominada como está por el pensamiento neoclásico. De aquí en adelante, distinguiré tres momentos sustantivamente diferentes de la economía imaginaria: el momento crítico de la década de 1970, el momento afirmativo de la de 1980 y el momento lúdico del cambio de siglo. Antes de abundar en ello, permítaseme señalar que esta triple clasificación es sin duda equívoca. Antes que nada, aunque mi caracterización de los 70 como momento crítico y los 80 como momento afirmativo no es nueva (véanse por ejemplo Lippard 1997; Ardenne 1992 (1995); Foster 1996), está lejos de ser completamente precisa. La economía imaginaria crítica para nada se limita a los 70. Por ejemplo, inserta en movimientos como el “arte activista” y el “arte comunitario” (Lippard 1984), y gracias en parte a los impulsos negativos derivados de “Reaganomics” (la política económica de Ronald Reagan) y el “Thatcherismo” (la de Margaret Thatcher) en los 80 y el neoliberalismo y la globalización en los 90, la crítica ha llegado hasta el siglo XXI. En cambio, durante los días críticos de los 70 el arte Pop, considerado afirmativo y mercantilizable por muchos artistas, mantuvo una fuerte presencia en el mundo del arte.

⁴ Para su proyecto, Landy hizo el inventario de los 7006 objetos que poseía, los puso en bolsas de plástico y los llevó a un local comercial vacío en el centro de Londres. Ahí, Landy y diez ayudantes uniformados pusieron los objetos en una banda transportadora y los desarmaron. Al final de la banda estaba una trituradora que transformaba en polvo las partes, separando por materiales como plástico, metal, madera, papel o tela. Además de objetos relativamente neutros, Landy también destruyó cartas, su pasaporte y su acta de nacimiento y obras que le habían regalado sus amigos, algunos de ellos artistas conocidos, y un abrigo que había pertenecido a su difunto padre.

En segundo término, más que ser crítica, afirmativa o lúdica, cuando mucho puede decirse que la economía imaginaria inspira o sugiere una lectura más que otra. En muchos casos son posibles distintas lecturas, a menudo opuestas. La obra de artistas tan diferentes como Andy Warhol y Marcel Duchamp, por ejemplo, han recibido tanto interpretaciones críticas como afirmativas (véanse por ejemplo Jones 1994; Huyssen 1986). O tomemos el ejemplo de Landy, el artista que destruyó todo lo que tenía. Según algunos, su obra debe ser vista como una crítica del papel dominante que desempeña la propiedad en la sociedad consumista postmoderna; al destruir sus posesiones, Landy sugiere que es posible una realidad económica distinta, en la cual el poder adquisitivo no domine todo y donde quede cercenado por completo el vínculo íntimo entre identidad y propiedad. Otros, sin embargo, han señalado las implicaciones afirmativas de la obra de Landy: con su proyecto, el artista quizá destruyó sus propias posesiones, pero fue muy bien pagado por hacerlo. Por ejemplo, con la moneda de llamar la atención. Cuarenta mil personas asistieron a su espectáculo, la prensa británica escribió abundantemente sobre él y los curadores lo invitaron a participar en otros espectáculos futuros. Asimismo, todo el proceso fue filmado en un documental y también quedó registrado en un libro que se publicó después. Para decirlo con las palabras del sociólogo francés Pierre Bourdieu, Landy intercambiaba con ganancias un capital económico (posesiones materiales) por una forma de capital de otro tipo, simbólico o de reputación (Bourdieu 1992 (1996))⁵.

Jacques Derrida reconoce la multiplicidad de significados de esta clase de proyectos, la indeterminación de

significantes que cualquier texto, incluyendo las obras de arte, pone en movimiento, como una forma de juego en sí mismo (Derrida 1970; véase Sutton-Smith 1997). En este ensayo uso los términos "juego" y "lúdico" de forma más restringida: como una actividad libre de parte del artista, que tiene lugar aislada de la economía más amplia, es improductiva y también incierta, obedece a sus propias reglas más que a "las leyes del mercado" y gira alrededor de la simulación y la imaginación.

De la crítica a la complicidad

En la década de 1970, los artistas contemporáneos por lo general intentaban rebasar al mercado haciendo obras no transformables en mercancía, tales como performances, happenings, arte conceptual o material impreso que podía reproducirse de manera fácil y barata. Con ello presentaban una crítica político-económica del mundo del arte y su focalización en lo original y lo único, su fetichización del objeto artístico y la enajenación que causa la mercantilización entre los artistas⁶.

⁵ Tim Cumming, "Stuff and nonsense", *The Guardian*, 13.2.2002; Jamie King, "Opruiming. Michael Landy's (mis)lukte gebaar", *Metropolis M*, núm. 5, octubre-noviembre de 2002, pp. 28-31.

⁶ Sin embargo, su intento finalmente fue fallido; incluso en la década de 1970 ciertas galerías se interesaron por presentar regularmente performances e invitar artistas conceptuales cuyo trabajo parecía imposible mercantilizar. Uno de éstos, Vito Acconci, cayó después en cuenta de que "quizá no ofrecíamos cosas que vender, pero ofrecíamos algo que cualquier negocio requiere. Ofrecíamos publicidad, escaparates. Si algo hicimos, fue fortalecer el sistema de las galerías de arte. Podían decir: ¡Miren, hasta con esto podemos comerciar!" (Haden-Guest 1996, p. 40). El crítico Thomas Crow también señaló que el deseo de los artistas de cambiar "la complicidad modernista con el mercado" acabó por fortalecerlo, pues los artistas necesitaban del espacio de las galerías y la actividad curatorial para mostrar su trabajo (Crow 1996, p. 82); y si el arte de los setenta era difícil de vender en sí, vender su documentación no lo era.

Lucy Lippard, activista y una de los portavoces claves en ese tema, caracterizó así su estrategia político-económica: "dado que los marchantes no pueden vender el arte-como-idea, se niega el materialismo económico junto con el materialismo físico" (Kwon 2003, p. 84; Lippard 1997; Rosler 1984, p. 325). El objetivo de muchos de esos artistas era, en palabras de Peter Bürger, eliminar el arte como institución, volverlo de nuevo a la vida, o al menos sujetar a la crítica la economía reinante en el mundo del arte (Bürger 1974 (1996)).

De este contexto político-económico surgió un grupo notable y exitoso de artistas a los que suele llamarse "artistas de la apropiación", que incluye a Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Robert Longo y Louise Lawler. Muchos de ellos "se apropiaban" de imágenes que estaban ya disponibles, ya fuese en la alta cultura o en la baja; combinaban esas apropiaciones en forma de collage, lo cual subvertía sus significados originales y les aportaba matices críticos, alegóricos. Además de tratar asuntos de representación y feminismo, estos artistas de la apropiación escrutaban el funcionamiento del mercado del arte en el mundo artístico de Occidente.

El collage de Kruger llamado *Cuando oigo la palabra cultura saco la chequera*, por ejemplo, cuestiona los motivos que guían a los coleccionistas en su adquisición de obras de arte (el comentario que le da nombre se lo "apropió" de una película de 1963 de Jean-Luc Godard, *Le Mépris*; véase Linker 1990).

Lawler desenmascaró la noción modernista de la autonomía del arte fotografiando obras, muchas de ellas de artistas conocidos, en su hábitat cotidiano. Entre esos hábitats estaban casas de subastas (ya fuese antes o durante la subasta), las llamadas cajas blancas neutrales de las galerías de arte, las recámaras o salas de coleccionistas privados, los vestíbulos de oficinas corporativas y las bodegas de los marchantes de arte. Con ello, Lawler cuestionaba la presentación neutral, descontextualizada, de las obras en museos y catálogos. Su trabajo sugiere que el arte circula en un régimen mercantilizado como cualquier otra mercancía; las obras de arte sirven para apuntalar el estatus de las corporaciones, decorar un salón o, simplemente, aportar a su dueño buenas ganancias (Lawler 2000; Elger y Weski 1994). Levine se dio a conocer por las fotografías que tomó de libros que muestran obras de maestros modernos como Van Gogh, Monet o Egon Schiele; con esas copias de copias apunta hacia la connotación fetichista de la obra de arte o, para decirlo en términos del historiador del arte Benjamin Buchloh, "agota el actual estatus de mercancía" de esas obras de arte⁷. Lo que su obra nos lleva a preguntarnos es: ¿qué es lo que realmente valoramos en esas obras? ¿Hasta qué punto el nombre del artista funciona aquí, como en la economía capitalista, como una marca? ¿Por qué el mundo del arte está tan interesado en distinguir entre originales y copias, imitaciones y falsificaciones?

⁷ Véase Benjamin H. D. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum* (septiembre de 1982), pp. 43-56.

Si el arte de apropiación estuvo relacionado diacrónicamente con la década de 1970 y su economía de la no-mercancía, su contexto sincrónico fue distinto: la década de 1980 vio un “regreso” del mercado del arte y la pintura bidimensional, mercantilizable, encabezado por los pintores neoexpresionistas alemanes (como Georg Baselitz, Rainer Fetting, Jörg Immendorff), los pintores transvanguardistas italianos (sobre todo Francesco Clemente, Sandro Chia y Enzo Cucchi, apodados “las tres C”) y los pintores postmodernistas estadounidenses como David Salle, Eric Fischl y Julian Schnabel⁸. Por ese entonces el mercado del arte experimentó un boom en las capitales de todo el mundo, las obras alcanzaban precios récord que aparecían en los encabezados de los periódicos y los artistas eran tratados como celebridades en la prensa popular. A finales de la década, los curadores de la prestigiosa Exposición Bienal 1989 del Whitney Museum de Nueva York señalaban en la introducción de su catálogo que “hemos pasado a una situación donde la riqueza es lo único que se reconoce como árbitro del valor. El capitalismo se apoderó del arte contemporáneo, cuantificándolo y reduciéndolo a la calidad de mercancía. Nuestro sistema va al garete entre bienes hipotecados y está obsesionado con la acumulación; ahí, el espectáculo del consumo de arte se presenta en un foro público dirigido a la hipérbole periodística” (Armstrong, Marshall et al. 1989, p. 10). En opinión de algunos, esto reforzaba la validez de la crítica desarrollada por los artistas de la apropiación, pero otros respondían con un tipo afirmativo de economía imaginaria. Por entonces, uno de estos artistas, Haim Steinbach, caracterizó atinadamente este desplazamiento en un foro de discusión titulado *De la crítica a la complicidad*: “Se ha dado un desplazamiento en las actividades del nuevo

grupo de artistas en cuanto que hay un interés renovado por ubicar nuestro deseo, con lo cual quiero decir nuestro placer derivado de objetos y mercancías, que incluye lo que llamamos obras de arte. Es mayor la sensación de ser cómplices de la producción del deseo, lo que tradicionalmente llamamos objetos bellos y seductores, que la de estar ubicados en algún lugar fuera de eso”⁹.

El momento afirmativo de la década de 1980 utilizó técnicas “citorias” similares a las de los artistas de la apropiación. Remontándose más allá en la historia del arte moderno, usaron el ready made a la manera de Duchamp, aunque sin sus implicaciones originales de crítica y radicalidad. El propio Steinbach, por ejemplo, arregló series de objetos de consumo estético tan distintos como botes de basura, cazuelas, teteras, zapatos, en hileras sobre pedestales triangulares fijados en las paredes de los museos; en una obra idiosincrática, Steinbach dejó más explícitas sus intenciones afirmativas al incorporar en su obra uno de sus estados de cuenta bancarios (Ardenne 1992 (1995), p. 113). Su colega Ashley Bickerton puso un contador digital en una de sus llamadas esculturas-mercancías. En la exposición en una galería, el contador mostraba el precio de adquisición de la obra, y luego iba añadiendo dos centavos de dólar por minuto. “Correspondía

⁸ El italiano Sandro Chia, muchas de cuyas obras compró a principios de los ochenta el publicista británico Charles Saatchi, y que años después fueron “botadas en el mercado”, comentó, mirando hacia atrás, que “hoy en día las obras de arte imitan la economía y se inspiran en ella. La economía misma se ha convertido en obra de arte; ha adquirido todas las cualidades de la obra de arte: es despiadada, implacable, cínica, grandiosa, comunicativa, abstracta. Los sistemas y los valores económicos rigen el mundo del arte, especialmente en Nueva York”. Entrevista con Chia, “Making Art, Making Money”, *Art in America*, julio de 1990, p. 138.

⁹ En Peter Nágy (moderador), “From Criticism to Complicity”, *Flash Art*, verano de 1986 (núm. 129), pp. 46-49.

aproximadamente a cuánto aumentaban en ese momento las obras”, explicó el artista (Haden-Guest 1996, p. 205). Koons, como Steinbach, exhibió series de mercancías de uso cotidiano tales como aspiradoras y pelotas de basquetbol en vitrinas y acuarios sutilmente iluminados con neón. Estos objetos, por sublimes que puedan parecer, señalan que no existe un mundo fuera de la economía del deseo permanente en la cual circulan.

Hal Foster, historiador del arte, afirma en *The Return of the Real* que éstos y otros artistas de la mercancía no se resistieron al “marketing maniaco de la época”, antes bien se identificaron con “el espectáculo del mercado” (Foster 1996, p. 99). Redujeron la noción de Duchamp de lo ready made a un signo vacío, hicieron de la deconstrucción una complicidad y pasaron de la crítica de la ideología al desprecio: “Abordar la cultura dominante se convirtió en un abrazo cercano, y la identificación con los mecenas pareció ser total. Tanto los artistas como los mecenas tendían a ver el arte en términos de signos de prestigio y carteras de inversiones, y ambos tendían a operar bajo un ethos convencionalista que trata casi todo como un signo de mercancía para intercambiar” (Foster 1996, p. 122). La conclusión de este tipo de obras de economía imaginaria es que las lógicas del arte y de la economía coinciden y que el valor artístico y el económico son plenamente equiparables.

El mercado es el medio

El molde de la economía imaginaria de los setenta y los ochenta era el molde binario de la crítica contra la afirmación. La economía imaginaria de los noventa en

adelante ha cuestionado ese molde en varios sentidos. Cuando se trata de crítica, por ejemplo, los artistas no necesariamente se ubican fuera de la economía política que están criticando; más bien están implicados en el sistema al que se refiere su obra. Con esto, algunos de los artistas no se resisten al mercado, sino que lo despliegan como una de sus herramientas artísticas. Su crítica no se dirige a los valores subyacentes del mercado del arte tales como la originalidad, la autonomía y el carácter de “único”, sino al elitismo del mundo del arte, su exclusivismo social y la posición de poder que sus guardianes, como los críticos y curadores, ocupan en esa constelación político-cultural. Por ejemplo, el artista belga Guillaume Bijl, el danés Jens Haaning o el tailandés Rirkrit Tiravanija seducen a las personas ajenas al mundo del arte utilizando el (super) mercado como institución democrática. Como resultado, se revierte en su trabajo la dicotomía crítica-afirmación. En 1999 Haaning abrió un supermercado llamado *Süper Descuento* en el museo de un pueblo suizo. Ofrecía a la venta artículos de primera necesidad y también objetos de lujo con precios de descuento. Haaning pudo hacer esto importando las mercancías de Francia y evadiendo distintas tarifas de importación catalogándolas como obras de arte. En el museo Migros de Zúrich, Tiravanija organizó un supermercado llamado Capital Social. Entre una selecta gama de mercancía que estaba a la venta, Tiravanija expuso sus propias obras y también obras de la colección del museo de otros artistas como Dan Flavin, Thomas Schütte y Gilbert & George. Varias veces Bijl instaló supermercados enteros en el contexto de museos, aunque en esos casos sin la posibilidad de que el público comprara la mercancía¹⁰.

¹⁰ Véase Lars Bang Larsen, “25 Swiss francs and a coconut”, *Art/Text*, núm. 66, agosto-octubre de 1999, pp. 57-59; Schirn Kunsthalle.

Los artistas suizos Christoph Büchel y Gianni Motti también buscaron atraer a un público ajeno al mundo del arte con la ayuda del presupuesto que les concedió para una exposición la institución artística Helmhaus de Zúrich. La intención de su proyecto, que titularon *Capital Affair* (asunto o negocio de capital), era dejar el espacio del museo totalmente vacío e invitar a los visitantes a la exposición a buscar un certificado que ocultarían en algún sitio del museo, todo supervisado por un notario. La primera persona que lo hallara se quedaría con todo el presupuesto de 50 000 francos suizos. Así, la exposición se habría convertido en una combinación de contemplación budista del vacío y un vulgar juego de caza del tesoro; habría forzado a los espectadores a ir a museos para ver con sus propios ojos más que seguir las instrucciones de una audioguía o un folleto informativo; pero al mismo tiempo habría desnudado los deseos fetichistas que instiga el museo, habría expuesto el espectáculo del valor económico que encierran los museos. Con todo eso, además, el proyecto contenía una connotación notoriamente antielitista: el arte culto sólo puede atraer a una elite, pero la posibilidad de ganarse una buena cantidad de dinero atrae a las masas. Sin embargo, cuando el alcalde de Zúrich se enteró del proyecto, poco antes de la inauguración de la exposición obligó al museo a disminuir el presupuesto a 20 000 francos. Ante tal decisión, Motti y Büchel decidieron de plano cancelarla.

Büchel también echó mano de recursos económicos cuando se le invitó a participar en la exposición internacional *Manifesta 4* en Fráncfort. Decidió vender su derecho a participar en la exposición al mayor postor en una subasta de eBay por internet. Con este proyecto, que tituló *Invite*

yourself (invítese usted mismo), Büchel cuestionaba el monopolio de los curadores en la asignación de espacio en los museos y el reconocimiento institucional. El mayor postor e invitada de facto a *Manifesta* fue la artista neoyorkina Sal Randolph, que pagó 15 099 dólares por el derecho a participar. Randolph, que es una notoria opositora del mercado y también del elitismo del mundo del arte, invitó artistas de todo el mundo a tomar parte en su proyecto, que llamó *Free Manifesta* (el mismo año, Randolph también organizó una *Free Biennial* en Venecia). A diferencia de la *Manifesta* oficial, cuyo proceso de selección de artistas es opaco, Randolph permitió que participara quien quisiera. Escribió en la invitación: "Cualquier artista que quiera puede tomar parte con trabajos tales como instalaciones efímeras, performances de guerrilla, interacciones, derivas, situaciones, sesiones de regalos, declamaciones ambulatorias, fiestas, *neo-happenings*, exposiciones de apartamento, experiencias guiadas, proyecciones, arte postal, música descargable, obras basadas en la red". O veamos, por último, el caso de John Freyer, un artista estadounidense que vendió por internet, en el sitio de subastas eBay, todo lo que tenía, incluyendo cosas personales como los frenos para los dientes que usó de niño¹¹. La obra da pie a cuestionamientos críticos sobre el mercado y sobre el dominio del comercio, y en particular en el antaño utópico medio de internet, al hacer realmente uso de él. Y al comprar las posesiones de Freyer en el mercado electrónico, la "gente común", a veces incluso sin saberlo, participó en su proyecto artístico; en un intento por democratizarlo aún más, Freyer luego fue a visitar a

¹¹ Véase Cohen 2002, pp. 286-289. Ver también Matthew Mirapaul, "The New Canvas: Artists Use Online Auctions for Art Projects", *The New York Times*, 5.2.2001. Hay una lista de todos los objetos en el portal de Freyer: www.allmylifeforsale.com.

los nuevos dueños de sus cosas, para enterarse de cuál era la nueva parte de su “biografía” (para usar un término del antropólogo Igor Kopytoff, 1986) después de ser vendidas. En todos estos casos, los artistas no ven el mercado únicamente como instrumento de explotación y alienación, sino también de liberación y democratización. Despliegan el mercado como una provocación dirigida contra el esnobismo del mundo del arte cuya postura oficial, aunque falsa, ha sido por largo tiempo mantener a raya el comercio. Incluso Marx ya reconoció que el mercado tenía un ángulo positivo (porque era destructivo) cuando afirmaba que el mercado eliminaría las estructuras premodernas de poder feudal en las que vivían atrapados los siervos.

El imperialismo revertido

El molde crítica-afirmación no sólo ha sido ahuecado por esta nueva generación de artistas críticos, sino también por un nuevo tipo de economía imaginaria afirmativa que surgió en la década de 1990. Los artistas del momento ya no asumieron el imperialismo económico que parecían propagar Steinbach, Bickerton o Koons, sino que adoptaron una forma de imperialismo cultural: el arte y la economía no serían congruentes no porque la lógica del mundo del arte sea, en el fondo, una lógica cuantitativa, sino porque la economía sería cada vez más dependiente de la lógica cualitativa de las artes, incluyendo valores culturales como la creatividad, la identidad y la originalidad. Como escribió Jeremy Rifkin

en *The Age of Access*, “Las imágenes de máquina como la eficiencia, la productividad, la utilidad, la fácil entrega y la computabilidad se están quedando por el camino y siendo reemplazadas por imágenes teatrales de producción cultural” (Rifkin 2000).

El colectivo artístico holandés Orgacom puso en práctica este imperialismo revertido cuando comenzó a indagar sobre los detalles de los procesos económicos y a complicar las concepciones económicas comunes en ellos. Como “artistas en residencia”, estudian compañías de negocios y otras organizaciones. Luego intentan visualizar la cultura corporativa o los procesos comunicativos dentro de esas organizaciones, haciendo énfasis en los valores alrededor de los cuales se vertebran esos negocios. En una de las instituciones que tuvieron como “clientes”, Orgacom organizó campañas electorales para todos los empleados, incluyendo a aquellos que nunca antes habían podido expresar sus preocupaciones. Tras entrevistar a esos empleados, Orgacom les diseñó materiales de campaña, como carteles.

De manera parecida, la artista británica Rachel Baker enfatizó la necesidad de valores culturales en el medio comercial organizando una agencia de empleo temporal para artistas dentro de una exposición en la que fue invitada a participar. Los artistas podían inscribirse en la agencia, después de lo cual Baker les buscaba un empleo adecuado. Explicaba así los motivos de su proyecto: “Los artistas son un recurso humano subexplotado para el moderno mundo del trabajo, y el mundo del trabajo es un recurso subexplotado para el artista moderno (...)

Los gerentes están dándose cuenta de la necesidad de cultivar la creatividad y la convivialidad para maximizar beneficios, pues el trabajo intenso y los horarios largos ya no son garantía de buenos resultados”¹².

La economía lúdica

El tercero y último elemento que distingue la economía imaginaria posterior a la década de 1980 de los momentos anteriores es su carácter lúdico. En contraste tanto con la economía crítica como con la economía afirmativa de los setenta y ochenta, hay una nueva generación de artistas que se rehúsa a tomar en serio la economía y el mundo del arte. En cambio, estos artistas crean sus propios universos comerciales aislados donde circula dinero falso, son negocios fingidos que producen objetos que nadie quiere y las decisiones económicas gravitan alrededor de la parodia. Estos universos se organizan según las reglas, a menudo idiosincráticas, fijadas por el propio artista. La economía imaginaria lúdica, que gusta de lo no utilitario y no productivo, propone un modo radicalmente distinto de pensar sobre la economía. Sin determinar una alternativa, se sugiere que las economías no pueden ser analizadas en términos de crítica versus afirmación u otras dicotomías modernistas como el mercado versus el regalo, el precio contra el valor, la producción contra la creación o el interés individual contra el altruismo.

Por supuesto que este elemento lúdico no es nuevo en la economía imaginaria. Pensemos en el cheque que en 1919 Duchamp le dio a su dentista parisino, Daniel Tzanck.

Duchamp hizo el cheque a mano por 115 dólares con el encabezado del “Teeth’s Loan and Trust Company, Consolidated”, con domicilio en Wall Street. El estatus del *Cheque Tzanck*, como se conoce la obra, siempre ha sido ambiguo y toma la identidad de una imitación al mismo tiempo que la de una falsificación. También, pese a ser hecho como documento de curso legal, era parte de un intercambio recíproco más que un quid pro quo mercantil. Como señala Heinzelman acerca del Cheque Tzanck: “Puesto que el cheque es a la vez la imitación artística de un giro monetario y la imitación en términos de economía de una creación artística, la cuestión del valor queda sumida en una inevitable confusión (...) El cheque de Duchamp, como el objeto prefabricado u objet trouvé de los surrealistas, distorsiona voluntariamente las cuestiones de valor suscitándolas en un contexto inapropiado o sorprendente. Aquí se cruzan los significantes económicos y estéticos y se trastornan mutuamente. El cheque resulta ser un signo sólo porque un determinado individuo tiene la voluntad de considerarlo significante” (Heinzelman 1980, p. 4). O, como señaló Dalia Judovitz en relación con el cheque, “el valor se crea mediante el intercambio, la circulación y el consumo de la obra, en un juego donde el valor no tiene significado en sí mismo ni por sí mismo” (Judovitz 1995, p. 163).

Semejantes confusiones de valor, por incidentales que hayan sido a lo largo del siglo XX, se han convertido en un rasgo recurrente de la economía imaginaria después de 1980.

¹² Véase http://www.irational.org/tm/art_of_work/management.html.

El artista estadounidense J.S.G. Boggs, por ejemplo, fabrica su propia moneda, como Duchamp¹³. Los billetes dibujados a mano de Boggs se distinguen fácilmente de los auténticos; deja en blanco el reverso del billete, y en el frente le añade juegos de palabras. En lugar de “In God we trust”, un billete color naranja de cincuenta dólares dice: “Red gold we trust” (confiamos en el oro rojo); un billete de cien francos suizos muestra al propio Boggs como “joven iracundo”; en un billete de diez dólares, el edificio del Tesoro es reemplazado por la Suprema Corte, junto con el texto “Por favor, denme un juicio justo”; las palabras Estados Unidos de América son modificadas como “Unidad de Estado de América”.

El carácter lúdico de los billetes de Boggs también se enfatizado por las distintas reglas que inventa para su propio empeño artístico. La más importante es que sólo se desprende de su dinero en transacciones económicas reales, contra el valor nominal del billete que fabricó. De hecho, Boggs logró gastar sus billetes en transacciones económicas por varios millones de dólares. Pagó una motocicleta Harley Davidson, cuentas de hoteles y restaurantes, pasajes de avión, obras de arte, billetes antiguos de colección y muchas otras mercancías. En Portland, Boggs compró una hamburguesa con un billete de mil dólares y recibió el cambio de 997 dólares de verdad. Sin embargo, no vende su obra directamente a los coleccionistas, a pesar de la demanda que ha surgido para sus billetes a lo largo de los años.

Otra regla es que los coleccionistas pueden comprar, al día siguiente de la transacción, una pista para averiguar dónde gastó Boggs sus billetes. Después pueden intentar comprar

el billete al comerciante que tuvo el valor de recibirlo; en casi todos los casos, el valor de reventa de su obra es muchas veces superior al valor nominal del billete, con lo cual se ejemplifica el llamado efecto de dotación (endowment). Tanto desde una perspectiva económica como desde un punto de vista legal, esto causa confusión, como se ve en las transcripciones de un juicio que tuvo lugar después de que los servicios secretos estadounidenses registraran el estudio de Boggs:

JUEZ GINSBURGH: ¿Entonces, si estaban en circulación, tendrían un poder adquisitivo de cien mil dólares si hubiese quien los aceptara como moneda de curso legal?

SEÑOR YALOWITZ: Correcto; aunque no lo tienen y no entran en circulación porque en realidad son obras que valen mucho más que su valor nominal. Sólo un loco trataría de hacerlos pasar por verdaderos, porque valen bastante más que su valor nominal.

JUEZ TAFEL: Pero el señor Boggs los hace pasar por no más que su valor nominal.

SEÑOR YALOWITZ: Bueno... (carcajadas, también de Boggs) bueno, es parte de la transacción, ¿ve usted? Es parte del desafío de la performance.¹⁴

Al igual que Boggs, el artista francés Matthieu Laurette se burla de la racionalidad económica y la noción neoclásica de la maximización de utilidades. Para su proyecto *El gran trueque*, Laurette compró un automóvil con el presupuesto de una exposición en la ciudad de Bilbao.

¹³ Para la historia en detalle véase Weschler 1999.

¹⁴ Transcripciones del juicio; diálogo entre el abogado de Boggs, Kent A. Yalowitz, y los jueces Ginsburgh y Tafel, 1995.

Luego invitó a la gente a que le diera algún objeto para vender en un programa de televisión. Laurette aceptó la mejor postura, por la cual el postor recibió a cambio el automóvil. Esta espiral de pérdidas se repitió varias veces, hasta que el artista acabó con un juego de vasos baratos que ofreció a la venta en eBay. En otro proyecto, Laurette se puso a escribir slogans, recortar cupones, solicitar muestras gratuitas y toda clase de cosas de las que se utilizan en las economías capitalistas para convertir a la gente “inocente” en máquinas de gastar dinero. Laurette, sin embargo, usó de forma parasitaria esos trucos comerciales para ganarse la vida. Con los productos que adquirió casi pudo sobrevivir. Después presentó esta estrategia subversiva en distintos programas de televisión en Francia, con lo cual promovía lúdicamente su propio tipo de consumismo lúdico.

Otros artistas optaron por una estrategia de imitación más que de subversión. El colectivo artístico suizo eToy, por ejemplo, se presentaba como el equivalente de una nueva y exitosa compañía de medios, con su propia cultura corporativa, su plan de negocios y su consejo de administración. Las acciones que emitían tenían el siguiente aviso legal: “La ACCIÓN de eToy es un producto artístico revolucionario de la CORPORACIÓN eToy. Este producto no cumple las reglas de los mercados financieros normales. Invertir en eToy es una operación de alto riesgo (...) los expertos no recomiendan las ACCIONES eToy como una inversión segura para las pensiones de jubilación (...) la ACCIÓN eToy es una inversión de alto riesgo con perspectivas de ganancia en valores culturales”. De esta forma, eToy libró una guerra contra el negocio de venta de juguetes en línea eToys, una de las compañías en línea cuyo valor de mercado se disparó con el boom de internet a finales de la década de 1990 y luego se desplomó cuando

de repente estalló la burbuja. La razón de la guerra era que la compañía juguetera (con s) había demandado al colectivo artístico (sin s) por confundir y engañar a clientes e inversionistas potenciales que por accidente llegaban al portal de internet de eToy en lugar del de eToys.

Como eToy, los hermanos japoneses Nobumichi y Masamichi Tosa fundaron una compañía llamada Maywa Denki. La compañía se especializa en demostraciones de productos de artículos al por menor, como sus máquinas de sinsentidos. El artista alemán Res Ingold lleva décadas como presidente de Ingold Airlines —un placer volar. La compañía tiene un portal de internet profesional que contiene la historia de la firma, sus reportes anuales, una descripción de su flota, una narración de su oferta pública inicial y también una lista de quienes lo apoyan. Lo que no queda claro, sin embargo, es qué es lo que ofrece la compañía. Para empezar, es imposible reservar un vuelo. Por último, el difunto artista holandés Servaas estableció una compañía llamada In.Fi\$h-handel Servaas & Zn. La misión de esa compañía era “usar estrategias mercadotécnicas para producir y vender pescado, aire de pescado y accesorios de pescado”. Por ejemplo, vendía hectolitros de agua de mar por unos 25 dólares, así como latas de diez litros de aire de pescado. Servaas también vendía arenques, y tenía derecho a aplicarles una tasa más baja de IVA porque vendía los pescados como obras de arte.

Conclusión

Kunst=Kapital, el arte es igual al capital, como alguna vez escribió Joseph Beuys en un billete de diez marcos

alemanes. El presente ensayo puede leerse como un intento por ofrecer distintas interpretaciones de la afirmación de Beuys; para ser más preciso, he sugerido que los artistas desde la década de 1970 han interpretado a Beuys implícitamente de maneras distintas. En primer lugar, su afirmación puede ser vista como un comentario crítico sobre un mundo del arte que poco a poco iba siendo confiscado por una lógica capitalista de equivalencia, cuantificación y mercantilización. Esa interpretación prevaleció en el momento crítico de la década de 1970, cuando los artistas intentaron esquivar el mercado produciendo obras que no podían ser mercantilizadas. Dos décadas más tarde se observó la misma interpretación, pero los medios de crítica habían cambiado radicalmente. Más que ser marginales, artistas como Büchel o Freyer se ubicaron explícitamente en el marco de las fuerzas comerciales que pretendían criticar; esta elección puede haberse inspirado en parte en la inconsistencia de generaciones anteriores de artistas críticos, cuya obra cuestionaba el mercado y al mismo tiempo obtenía precios elevados en sus galerías abiertamente comerciales de Nueva York y también en las subastas. El resultado fue que la misma crítica institucional se institucionalizó, y se le añadió el cuestionable adjetivo de arte oficial o culto. Renuentes a distanciarse de tales prácticas (o incapaces de hacerlo), los artistas críticos de una nueva generación eligieron explícitamente hacer uso de los mercados capitalistas, ya fuese con propósitos de provocación o para explotar los significados democráticos que a veces conllevan los mercados.

Un segundo momento en la economía imaginaria no toma la afirmación de Beuys en términos críticos,

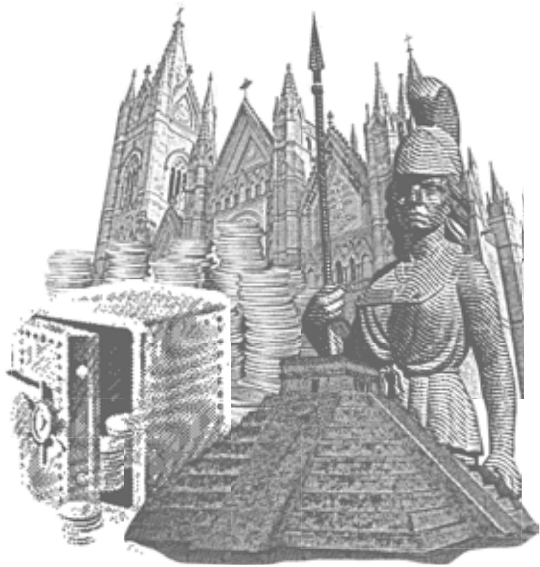
sino afirmativos. Cuando artistas como Jeff Koons ponían una serie de aspiradoras marca Hoover en una vitrina perfectamente iluminada, celebraban más que desenmascaraban el carácter de mercancía del arte en la sociedad contemporánea. Dentro de su análisis, la lógica de las artes es plenamente congruente con una lógica capitalista, y no hay razón para sentirse desconcertados por ello. Esta postura afirmativa está lejos de haber desaparecido después del colapso del floreciente mercado del arte de la década de 1980, que había sido el hábitat natural de artistas como Koons, Steinbach o Vaisman. Pero igual que han cambiado los términos de la economía imaginaria crítica, también lo han hecho los del momento afirmativo. La afirmación posterior a la década de los ochenta, recuperada en la obra de artistas como Svetlana Heger, Plamen Dejanov u Orgacom, ha revertido los términos del debate. Su obra sugiere que en lugar de que las artes adoptaran una lógica capitalista cuantitativa, los mercados capitalistas adoptaron la lógica cualitativa de las artes. La economía postmoderna evolucionaría alrededor de valores culturales tan diversos como la creatividad, la innovación, la identidad y la inspiración. En su búsqueda de nuevos papeles sociales fuera del mundo del arte, los artistas podrían por lo tanto contribuir a la vida económica.

El tercer momento que abordé deja atrás las categorías binarias que inspiraron el pensamiento moderno sobre la relación entre la economía y la cultura, como producción/creación, precio/valor, mercado/regalo, interés propio/altruismo (cf. Smith 1988). La economía imaginaria lúdica se resiste a formular declaraciones unidimensionales y normativas sobre la economía. Su interpretación del *Kunst=Kapital* de Beuys es que ambos

términos son fundamentalmente constructos sociales. Mediante estrategias de imitación y parodia, artistas como Matthieu Laurette y colectivos artísticos como eToy sugieren que la economía se basa en reglas arbitrarias y juegos simbólicos que no son ni más ni menos racionales que los de las economías primitivas que tan poéticamente se describen en la literatura antropológica clásica. Al cambiar las reglas del juego, estos artistas afirman que bien puede reconsiderarse la seriedad con la que la sociedad trata su sublime economía.

Bibliografía

La bibliografía completa puede ser consultada en la página 85.



Apéndice /
Appendix

Apuntes sobre el Apéndice

Viviana Kuri y Alan Sierra

El Apéndice tiene la intención de establecer un diálogo entre el trabajo en proceso de los artistas invitados y la obra de otros artistas. En el ánimo experimental de *Estudio abierto*, elaboramos una muestra que no pretende sostener una teoría sino plantear un panorama de significados y relaciones que sume elementos para una reflexión más amplia. El objetivo es enriquecer la experiencia del visitante, además de ofrecer la oportunidad a los artistas invitados de establecer una conversación con los planteamientos de otros artistas.

En *Estudio abierto 6* el Apéndice es un ejemplo de cómo los artistas trabajan con economías imaginarias; es decir, con propuestas que desafían las dinámicas de mercado, que son críticas de la manera en que el sistema económico prevaleciente determina nuestra existencia y privilegia la acumulación sobre la distribución equitativa. Para 473.85 kg los artistas participantes en el Apéndice fueron el Atelier Van Lieshout, Kimberlee Córdova, El empleado del mes, Fran Ilich, Joshua Jobb, Gabriel Kuri, Augusto Marban, Federico Martínez Montoya, Cristina Ochoa y Guillermo Santamarina.

El **Atelier Van Lieshout** es un proyecto dirigido por Joep van Lieshout quien con el apoyo de un equipo de trabajo decidió integrar sus investigaciones bajo el nombre de una empresa, desmontando el papel protagónico del genio creador. *Cabinet*, 1991, consiste en un pequeño cajón de tapa retráctil elaborado en poliéster, semejante a una caja fuerte. La colección Van Lieshout se describe como un

proyecto mobiliario para exhibirse en galerías y museos. Sus muebles, apenas diseñados, utilizan medidas estándar de madera y son terminados en colores neutros. Estos ejemplares no son únicos, se trata de artículos producidos como una serie ilimitada y entregada a sus compradores por correo. El Atelier ha desarrollado su propio sistema modular para que las piezas encajen entre ellas y puedan ser intercambiadas.

Este proyecto se relaciona con AVL-Ville, una ciudad-estado independiente en el puerto de Rotterdam, con una economía y moneda autónomas, así como con Slave City, una utopía diseñada por AVL para maximizar la racionalidad, eficiencia y utilidades. Slave City se presenta como una perversión de un modelo de sociedad ultra moderna orientada hacia los logros y resultados.

Para *Debt Really Works*, *Serve the Masses Live with the Classes* y *We Know the Price of Everything and the Value of Nothing*, elaboradas en el año 2015, **Kimberlee Córdova** imaginó prototipos de trofeos a la usanza de los programas de motivación que promueve la cultura del emprendimiento para los empleados. Manufacturados en plástico y vidrio, los premios presentados en el Apéndice destacan por su ironía.

Hace diez años, **Javier Abreu** solicitó una vacante como empleado de McDonald's. Después de tres días de entrenamiento laboral fue contratado por la empresa y recibió el uniforme integrado por gorro, moño, camisa y pantalón para que empezara su jornada el lunes siguiente.

Abreu nunca se presentó y guardó el uniforme como “botín de guerra” para utilizarlo en numerosas acciones performáticas. A lo largo de este tiempo, el proyecto *El empleado del mes* ha tomado diferentes formas en múltiples contextos.

Abreu insiste en que no confundamos a *El empleado del mes* con un representante de la famosa hamburguesería; *el empleado* bien podría personificar a un sujeto típico y contemporáneo del siglo XXI, que se adapta a partir de las circunstancias políticas y económicas que se viven en entornos desfavorables.

Para *El edén. Todo estaba escrito (paisaje de dólar)*, 2013, El empleado del mes escaneó el reverso de un billete de cien dólares donde es visible el Independence Hall, el lugar en el que se debatió y adoptó la Declaración de Independencia de Estados Unidos. En dos trípticos consecutivos, el artista aprovecha la vista frontal del edificio para colocar una serie de personajes célebres de la política uruguaya y mundial en situaciones cómicas. La pieza opera como un simulacro en el que la ampliación del dólar revela los personajes que se encuentran dentro del perímetro. En el primer tríptico el observador atento puede advertir caricaturas de diferentes personajes como Bambi, Julian Assange en el balcón de la embajada de Ecuador en el Reino Unido, Madonna en el balcón interpretando a Eva Perón, niños escapando de un tiroteo en Estados Unidos, Dilma Rousseff y Cristina Fernández de Kirchner, Charly García saltando de un hotel, la Estatua de la Libertad detrás de un alambrado en Israel, un carro de chorizo, entre otros.

Vista de la exhibición / *Exhibition views*



En el segundo tríptico, se puede descubrir a George W. Bush con Tabaré Vázquez en Alemania, a un oso en extinción, a Cristina Fernández de Kirchner y a Pepe Mujica tras una gallina, a Hugo Chávez convertido en pájaro volando en parvada, al avión desaparecido de Malaysia Airlines, a Federico García Lorca jugando con dos mujeres, a Ai Wei Wei desnudo y otros personajes y situaciones peculiares.

Después de su participación en la asamblea de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona con el Sub comandante Marcos y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, **Fran Ilich** lanzó el sitio web www.possibleworlds.org junto con su propio sistema económico: www.spacebank.org.

El *Museo de la Moneda de Spacebank*, 2005-2015, se compone por varios elementos que forman parte de la historia de Spacebank. Entre los objetos destacan una Raspberry Pi (único hardware con el que arrancó el banco), dos tarjetas de Spacebank, dos monedas Digital Material Sunflower, un bono solidario Kumai y otro de las Comunidades Zapatistas con valor de 30 pesos, semillas de cacao, granos de maíz, un billete de centavo chino y un *ticket* de trueque solidario.

Entre otros proyectos, Spacebank aloja al B Socialist Exchange, que es una bolsa de valores donde se comercian desde acciones de proyectos autónomos en internet, futuros literarios, fondos mutuos, derivados y otros. Además cuenta con inmuebles, espacio en servidores, un asiento en los juegos de los New York Yankees, café, maíz y cacao. Los clientes de Spacebank invierten en las distintas herramientas financieras y después ganan o pierden.

Según Ilich, Spacebank sólo es una de las partes de un proyecto mucho más amplio. Actualmente bajo la iniciativa corporativa Diego de la Vega Coffee Co-Op, se distribuye café Zapatista en la ciudad de Nueva York utilizando formas menos rígidas a las del dinero convencional para intercambiar: monedas alternativas, trueque de objetos y depósitos de tiempo, aunque también aceptan donativos en dinero. La idea es experimentar con economía política, trabajo y formas propias de organización social. Lo que se fomenta es un flujo financiero entre movimientos sociales y artistas comprometidos.

Por otro lado, existe tierra en Baja California destinada para hacer proyectos rurales de agricultura solidaria y entre los planes está la compra al contado de un inmueble en la ciudad de Nueva York para establecer una cooperativa de vivienda, donde voluntarios a los distintos proyectos cuenten con hospedaje y comidas, así como la oportunidad de hacer proyectos de "otra cultura" en la ciudad, a cambio de su trabajo.

En *Consumo no. 1*, 2012, **Joshua Jobb** colocó una hilera de lápices infantiles de colores en la sala. Si el visitante se percataba de la presencia de un sacapuntas empotrado al muro y decidía participar, no sólo cambiaba la pieza, también incidía en la museografía de manera activa. Al finalizar el periodo de exhibición, bajo el sacapuntas se acumuló una pila de virutas en el piso, así como una buena cantidad de colores desgastados con doble punta reducidos al grado de la inutilidad. La pieza y los mecanismos para activarla están relacionados con principios como producción, consumo, gasto improductivo y pérdida. Cuando la obra se desgasta alcanza su finalidad

última; entre mayor sea la pérdida y el gasto energético y material resulte inútil, ésta cobra sentido y el visitante es recompensado.

La obra de **Gabriel Kuri** juega con los principios de la historia del consumo para integrar elementos de la vida diaria en esculturas expandidas. Residuos de interacciones económicas como *tickets* conviven con materiales industriales y de desecho, así como con elementos naturales que destacan por su larga permanencia como las piedras.

Conceptos opuestos interactúan para crear una tercera vía: el *ticket* de compra de naturaleza efímera es transformado, a través de la técnica ancestral de los gobelinos, en una escultura de fibras naturales resistentes que son entretejidas mediante un proceso laborioso de varios meses. Las transacciones comunes, el papel corriente y las manchas de tinta son imitadas a detalle y se convierten en una pieza cuya vida estética será de larga duración. Su permanencia podrá hablarnos de una cultura en la que el consumo constante y el desecho son signos de un momento preciso de la historia económica de la humanidad.

El tapiz tejido a mano *Sin título* (Dulcería Celaya SA de CV), 2013, reproduce a gran escala un *ticket* de una conocida tienda en el Centro de la Ciudad de México: la Dulcería de Celaya, fundada en 1874 por la familia Guízar.

En los primeros años del negocio familiar los dulces eran traídos de diferentes lugares del país. Más adelante, los dueños comenzaron a elaborarlos en el sótano de su casa, donde improvisaron una pequeña fábrica, adquirieron palas de madera, cazos de cobre y construyeron un horno. Actualmente La Dulcería de Celaya ha crecido, pero sigue produciendo de manera modesta.

Frente a la producción masiva y al consumismo exacerbado de nuestra época, las empresas artesanales tradicionales poco pueden hacer. Día a día somos testigos de la desaparición de las pequeñas iniciativas que son engullidas por los grandes capitales, las corporaciones transnacionales, los monopolios. También es cierto que cada vez son más frecuentes los esfuerzos independientes alternativos a los que individuos y grupos, que se resisten al consumo desinformado y a la publicidad engañosa, se acercan en busca de un consumo más responsable.

En el video *Mago*, 2004, **Augusto Marban** registra con brevedad el momento en que los rayos del sol provocan destellos en el mar. La mano de Marban intenta tocarlos y manipularlos como si estuvieran en el mismo plano. El clip se vale de un juego de percepción para ofrecer una narrativa ilusoria: la de los poderes mágicos o la del descubridor de tesoros. En esta exposición, los destellos inasequibles nos recuerdan la pretensión humana por la acumulación de bienes y lujos decorativos.

En *Forjar dinero* (1 dólar), 2013, **Federico Martínez Montoya** realiza una animación protagonizada por una moneda de dólar que es acompañada por el sonido repetido del impacto entre dos metales, un golpe que en la sala de exhibición recuerda a las rutinas de la minería. Las imágenes consecutivas del video muestran cómo es amartillada la moneda hasta perder los distintivos grabados que la caracterizan y denominan como símbolo económico. Al terminar la secuencia, el último cuadro muestra el metal achatado y desprovisto de sus rasgos característicos. Ahí es donde resulta claro un fenómeno del que participamos como sociedad: el acuerdo común entre los individuos para que las monedas acuñadas tengan un valor superior al que las constituye materialmente.

Cristina Ochoa ha recopilado múltiples objetos dorados y plateados para la construcción de *No todo lo que es oro brilla*, 2012. La instalación se constituye por un elaborado colgado radial y tintineante que despliega un muestrario de objetos disímiles que comparten entre sí el brillo de su apariencia: monedas de centavo, una zapatilla plateada de juguete, la bisagra de una lata de aluminio, joyas baratas, objetos de bisutería. El conjunto enlazado por hilos alude a los artificios que recurrimos, al camuflaje que hemos asimilado para nuestros fines sociales de aspiración. La cortísima vida a la que aspira la producción masiva de objetos de imitación produce desecho acelerado, con graves consecuencias para los ecosistemas.

La superposición de retratos de familia que hace **Guillermo Santamarina** en *From the series "Family portraits 1"* (De la serie "Retratos familiares I"), 2007, está enmarcada por cuadros de diferentes tamaños que son una referencia a la serie *Homage to the Square* (Homenaje al cuadrado) de Josef Albers.

Albers fue heredero de una tradición familiar de artesanos, que se caracterizaba por su conocimiento preciso y técnica cuidadosa. El artista condujo investigaciones acerca de los efectos psicológicos del color y del espacio y formuló cuestionamientos acerca de la naturaleza de la percepción.

Los cuadrados en sus series *Homenajes* están relacionados por su proporción matemática y son perfectos para la superposición. Son figuras que no se producen en la naturaleza, implican la manufactura humana. El propósito de Albers era que los colores reaccionaran al ser procesados por el ojo humano, causando ilusiones ópticas que hicieran eco, se apoyaran u opusieran entre sí.

En un acto de ironía, Santamarina vulnera la perfección anhelada por Albers, al reunir la precisión matemática del cuadrado, con la naturaleza impredecible y compleja de los lazos familiares. La intención de claridad y control queda expuesta ante la fragilidad de las estructuras sociales y lo incierto de las relaciones humanas. El caos y el desorden forman parte indivisible de la impecable estructura geométrica en la obra de Santamarina. De esta manera parece advertirnos cómo las transacciones económicas, el patrimonio y la acumulación material son tan inestables e impermanentes como cualquiera de las empresas del hombre.



Apéndice bibliográfico

Bibliographical Appendix

ARANDA, Julieta, BERARDI, Franco, CHUKHROV, Keti, DIEDERICHSEN, Diedrich, ENGEL, Antke, GILLYCK, Liam, HOLERT, Tom, et al, *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Sternberg Press, Berlin, 2011.

BATAILLE, Georges, *El límite de lo útil (fragmentos de una versión abandonada de La Parte maldita)*, Editorial Losada, Madrid, 2010.

BEF, VILLORO, Juan, *La calavera de cristal*, Ciudad de México, 2011.

BISHOP, Claire, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York, 2012.

FRANK, Thomas, *Pobres magnates*, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2013.

GADDIS, William, *Jota Erre*, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2013.

GLADWELL, Malcolm, MANKOFF, Robert, *El dinero en The New Yorker. La economía en viñetas 1925-2009*, Barcelona, 2012.

HOBBS, Thomas, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*,

MARX, Karl, *El capital. Crítica de la economía política. Antología*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

MARX, Karl, *Manuscritos de economía y filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

PAULS, Alan, *Historia del dinero*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2013.

VARIOS AUTORES, *El problema son los bancos. Cartas a Wall Street*, Editorial Sexto Piso, Ciudad de México, 2013.

WEBER, Max, *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014.



Vista del Apéndice bibliográfico / *View of the Bibliographic Appendix*

W

Lista de obra /
List of Works

LA FAVORITA Colectivo

INSTRUCTIVO DE EXCAVACIÓN

- a. Reconocer el terreno y precisar el sitio donde se quiere cavar.
- b. Utilizar las marcas o cualquier herramienta para remover la tierra.
- c. Tomar la cantidad de monedas que se desee.
- d. Colar y pesar el material obtenido en la mesa de trabajo.
- e. Solicitar certificado de cesión de peso.
- f. Llevar consigo el material obtenido.



I. *473.85 kg de aleación de acero inoxidable, 2015*

[473.85 kg of Stainless Steel Alloy]

Arena y monedas de diez centavos / Sand and ten-centavo coins

Cortesía de los artistas / Courtesy of the artists



2. *Certificado de cesión de peso, 2015*

[Certificate of Weight]

Impresión sobre tinta y certificación

/ Print on ink and certificate

Cortesía de los artistas / *Courtesy of the artists*

Apéndice / *Appendix*



1. Atelier Van Lieshout

Cabinet, 1991

Poliéster / Polyester

40 x 40 x 10 cm

*Colección Charpenel, Guadalajara / Charpenel Collection,
Guadalajara*



2. Kimberlee Córdova

Debt really works! It's true, 2015

[¡La deuda realmente funciona!, es cierto]

Serve the masses, live with the classes / Serve the classes, live with the masses, 2015

[Sirve a las masas, vive con las clases / Sirve a las clases, vive con las masas]

We know the price of everything and the value of nothing, 2015

[Conocemos el precio de todo y el valor de nada]

Trofeos corporativos ficticios de vidrio

/ Fictitious glass trophies

Dimensiones variables / Variable dimensions

Cortesía de la artista / Courtesy of the artists



3. El empleado del mes

El edén. Todo estaba escrito (paisaje de dólar), 2013

[*Eden: Everything Was Written (Dollar Landscape)*]

Collage digital / *Digital collage*

Impresión en papel algodón / *Print on cotton paper*

6 piezas de 40 x 40 cm c/u / *Six 40-x40-cm pieces*

Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*

4. Fran Ilich

Museo de la moneda de Spacebank, 2005-2015

[*Spacebank Money Museum*]

Elementos varios / *Various elements*

Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*

5. Joshua Jobb

Consumo no. 1, 2012

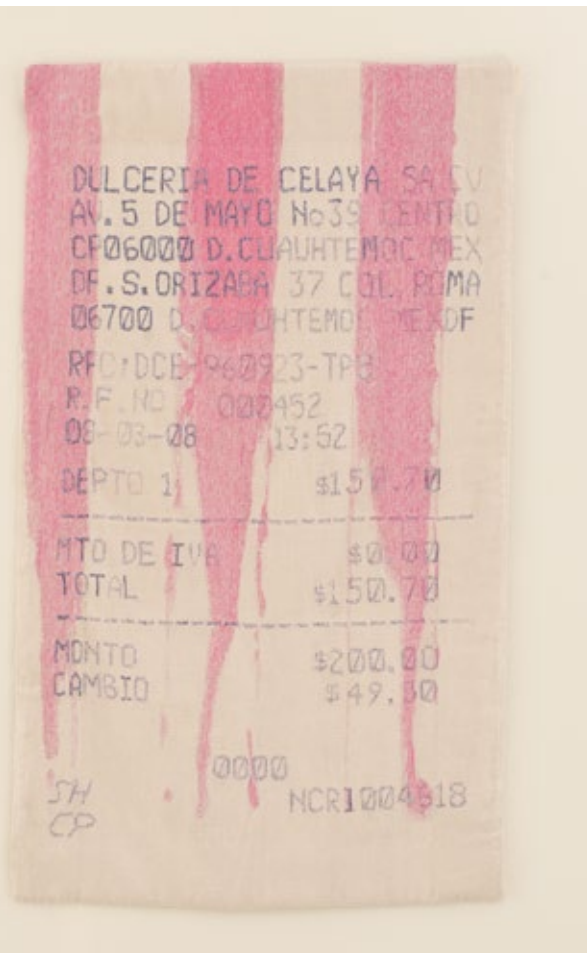
[*Consumption No. 1*]

Lápices de colores, pija, taquete y sacapuntas

/ *Colored pencils, flat head screw, screw anchor, and pencil-sharpener*

Dimensiones variables / *Variable dimensions*

Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*



DULCERIA DE CELAYA SA CV
AV. 5 DE MAYO No39 CENTRO
CP06000 D. CUAUHTEMOC MEX
DF. S. ORIZABA 37 COL. ROMA
06700 D. CUAUHTEMOC MEX DF

RFC: DCE-960923-TP8

R.F. NO. 000452

08-03-08 13:52

DEPTO 1 \$150.70

MTO DE IVA \$0.00

TOTAL \$150.70

MONTO \$200.00

CAMBIO \$49.30

0000

NCR1004618

SH
CP

6. Gabriel Kuri

Sin título (Dulcería Celaya SA de CV), 2013

[Untitled (Dulcería Celaya SA de CV)]

Tapiz alto, liso, y tejido a mano. 100% lana

/ Hand-woven tapestry, 100% wool

220 x 132 cm

Cortesía de Arena México Arte Contemporáneo
y TMG Taller Mexicano de Gobelinos / *Courtesy of Arena
México Arte Contemporáneo and TMG Taller Mexicano de
Gobelinos*



7. Augusto Marban

Mago, 2004

[Wizard]

Video

58''

Colección Charpenel, Guadalajara

/ Charpenel Collection, Guadalajara



8. Federico Martínez Montoya

Forjar dinero (1 dólar), 2013

[Forging Money (1 Dollar)]

Animación 1'34'' / *Animated film, 1'34''*

Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*



9. Cristina Ochoa

No todo lo que es oro brilla, 2012

[Not All That Glitters Is Gold]

Instalación de objetos encontrados brillantes, dorados y plateados / *Installation of shiny, gilded, and silvery found objects*

150 x 150 x 160 cm

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*



10. Guillermo Santamarina

From the series Family Portraits 1, 2007

[De la serie "Retratos familiares 1"]

Collage digital enmarcado / Framed digital collage

65 x 65 cm

**Cortesía del artista y Gaga Fine Arts / Courtesy of the arts and
Gaga Fine Arts**



Catálogo /
Catalogue

1. *473.85 kg de aleación de acero inoxidable, 2015*

[473.85 kg of Stainless Steel Alloy]

Arena y monedas de diez centavos

/ Sand and ten-centavo coins

[pág. 49]

2. *2. Certificado de cesión de peso, 2015*

[Certificate of Weight]

Impresión sobre tinta y certificación

/ Print on ink and certificate

[pág. 50]

Apéndice / Appendix

1. Atelier Van Lieshout

Cabinet, 1991

Poliéster / Polyester

[pág. 52]

2. Kimberlee Córdova

Debt really works! It's true, 2015

[*¡La deuda realmente funciona!, es cierto*]

Serve the masses, live with the classes / Serve the classes, live with the masses, 2015

[*Sirve a las masas, vive con las clases / Sirve a las clases, vive con las masas*]

We know the price of everything and the value of nothing, 2015

[*Conocemos el precio de todo y el valor de nada*]

Trofeos corporativos ficticios de vidrio

/ *Fictitious glass trophies*

[pág. 53]

3. El empleado del mes

El edén. Todo estaba escrito (paisaje de dólar), 2013

[*Eden: Everything Was Written (Dollar Landscape)*]

Collage digital / Digital collage

Impresión en papel algodón / *Print on cotton paper*

[pág. 54]

4. Fran Ilich

Museo de la moneda de Spacebank, 2005-2015

[*Spacebank Money Museum*]

Elementos varios / *Various elements*

[pág. 54]

5. Joshua Jobb

Consumo no. 1, 2012

[*Consumption No. 1*]

Lápices de colores, pija, taquete y sacapuntas / *Colored pencils, flat head screw, screw anchor, and pencil-sharpener*

[pág. 54]

6. Gabriel Kuri

Sin título (Dulcería Celaya SA de CV), 2013

[*Untitled (Dulcería Celaya SA de CV)*]

Tapiz alto, liso, y tejido a mano. 100% lana

/ *Hand-woven tapestry, 100% wool*

[pág. 55]

7. Augusto Marban

Mago, 2004

[*Wizard*]

Video

58"

[pág. 56]

8. Federico Martínez Montoya

Forjar dinero (1 dólar), 2013

[Forging Money (1 Dollar)]

Animación 1'34" / *Animated film, 1'34"*

[pág. 56]

9. Cristina Ochoa

No todo lo que es oro brilla, 2012

[Not All That Glitters Is Gold]

Instalación de objetos encontrados brillantes, dorados

y plateados / *Installation of shiny, gilded, and silvery found*

objects

[pág. 56]

10. Guillermo Santamarina

From the series Family Portraits 1, 2007

[De la serie "Retratos familiares 1"]

Collage digital enmarcado / *Framed digital collage*

[pág. 57]

Actividades de *Estudio abierto 6* /
Estudio abierto 6 Activities



Intervención sonora

por Pedro Martínez-Negrete y Diego Orendain

Jueves 10 de septiembre

/ Sound Intervention

by Pedro Martínez-Negrete and Diego Orendain

Thursday, September 10th

Taller de economía imaginaria

Para niños de 6 a 12 años

Impartido por: Paulina Martínez

Sábado 12 de septiembre - Día familiar

Los asistentes elaboraron sus propias monedas hechas de materiales reciclados, y jugaron a intercambiarlas bajo sus propias reglas, conocieron las dinámicas de algunas cooperativas y el grupo creó la suya.

Imaginary economy workshop

For children from the ages of 6 to 12

Led by: Paulina Martínez

Saturday, September 12th – Family Day

Participants created their own currencies made of recycled materials, then played at interchanging them under their own sets of rules. They learned how the dynamics of a cooperative function and created their own.

Tequio: trueque comunitario

en colaboración con Barrios Amables.

Sábado 12 de septiembre - Día familiar

Los participantes intercambiaron utensilios, herramientas, adornos, muebles de casa, aparatos electrodomésticos, libros y plantas. El intercambio monetario no fue permitido.

Tequio: Community barter

in collaboration with Barrios Amables

Saturday, September 12th, – Family Day

Participants interchanged utensils, tools, ornaments, home furnishings, electrical appliances, books, and plants. Monetary exchanges were not permitted.

Club de lectura en voz alta

La isla del tesoro de Robert Louis Stevenson

Domingos 6, 13 y 20 de diciembre

Reading aloud club

Treasure Island by Robert Louis Stevenson

Sunday, December 6th, 13th, and 20th



Fábrica de monedas

Para niños de 6 a 12 años

Impartido por el equipo del MAZ

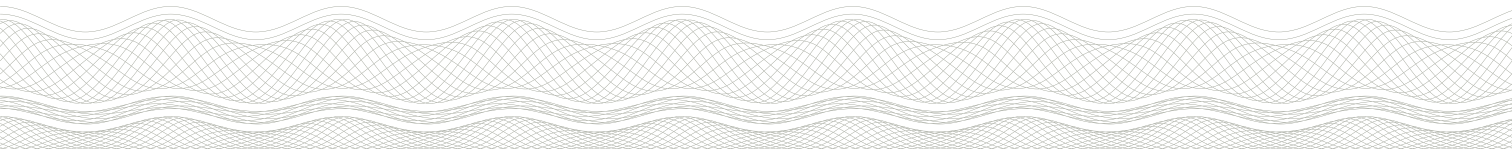
Sábado 12 de diciembre - Día familiar

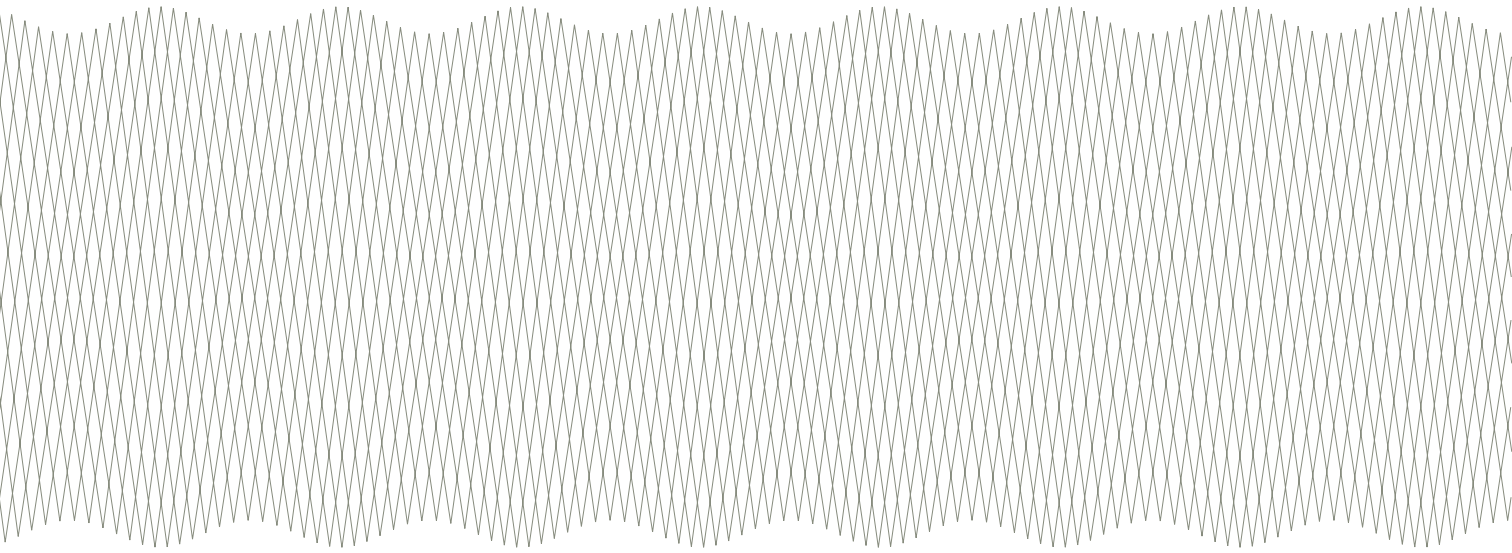
/ Coin factory

For children from the ages of 6 to 12

Led by the MAZ team

Saturday, September 12th, - Family Day





Foreword

The mission of the Museo de Arte de Zapopan (MAZ) is to generate experiences that encourage reflection and learning through contemporary art, fostering dialogue between established certainties and new ideas, in favor of complex understandings and autonomous thought.

Themes such as memory and time, social esthetics, and integral ecology have guided the lines of research we explored in organizing projects by local artists and international showings with a socially relevant slant. As an institution without a permanent collection, MAZ is committed to producing content and establishing spaces for reflection of the broadest possible scope.

Another commitment is our avoidance of individual retrospective exhibitions, in the aim of maintaining proximity to the community by prioritizing artistic production that engages with its context in order to prove itself effective. We have therefore opted rather for topical thematic exhibitions in which diverse currents of thought can converge and be explored, as opposed to shows organized around a single artist and his or her personal career. By the same token, the program *Estudio abierto* has joined in an effort to stimulate dialogue between the public and the artists who participate in person and continue to work during their exhibitions.

The series of catalogues to which the present one belongs seeks to function as the memory of *Estudio abierto*, documenting the textual and photographic material of the initial project and also presenting the final results, so that the reader can access both moments simultaneously.

For the sixth edition of *Estudio abierto*, LA FAVORITA Colectivo decided to cover the floor of the exhibition space with as much sand as could be contained in 250 sacks (approximately 11 metric ton). Hidden scattered in the sand were hundreds of Mexican ten-centavo coins, manufactured from 473.85 kilos of stainless steel. Visitors were invited to search for and discover this “treasure” and have it weighed, whereupon they would receive a certificate signed by the artists that guaranteed the artistic value of the material, so long as they refrained from performing any commercial transaction with the coins they had gathered.

In this way, Zazil Barba, Alberto López Corcuera, and Álvaro Ugarte entered into the terrain of the imaginary economy. Their proposal explores in an efficacious way the alternative economies inscribed within artistic practice itself. Through their postulates and methods, these alternatives are critical of the prevailing economic model and its failure to produce social justice.

Viviana Kuri

Open Studio

Estudio abierto (Open Studio) is an exhibition, reflection, and production program that allows guests artists to explore subjects pertinent to their practice and body of work. The program seeks to show how these different processes interconnect, bringing the public closer to both the artistic and curatorial praxis performed in the museum.

Estudio abierto is not a closed exhibition with a conventional endpoint: the core of the project is a work and production space, accompanied by an exhibition area that will begin with a few works, to which others will be added *in situ*. Visitors see not only the works themselves but also the artistic processes that created them. It also includes an Appendix, a selection of works by other artists and a bibliography that offers thematic references and invites further theoretical and historical reflection on the processes and work in progress.

About the Project

LA FAVORITA Colectivo, a collective made up of Zazil Barba, Alberto López Corcuera, and Álvaro Ugarte, has developed a solid portfolio of participative art as a form of approaching the study of human nature. Influenced by the methodologies of the social sciences and scientific experimentation, the collective has generated situations that involve the public in decision-making.

The project commissioned for this exhibition consisted of the installation of a layer of sand in the exhibition space containing an indefinite number of Mexican ten-centavo coins. Visitors were invited by posted instructions to go through the installation and to burrow in the sand in order to find and keep the coins in pouches supplied for the purpose. LA FAVORITA Colectivo then issued Certificates of Weight to accredit the accumulated labor of those participating as a work of art consisting of a certain number of grams of stainless steel alloy, which could eventually acquire a commercial value, so long as the centavos were not used in future economic transactions.

Interested in removing the project from conventional channels for publicizing cultural events, LA FAVORITA Colectivo took out ads in the local newspapers to announce the possibility of finding money on the premises of the museum. The news spread and soon the exhibition space was full of visitors. Some of them

spent hours excavating hundreds of ten-centavo coins. The name of the exhibition *−473.85 kg−* refers to the total weight of the metal used to fabricate the centavos buried in the sand. The nominal value of the currency is determined by a social convention, a tacit agreement among users, as opposed to the “real” value, which in this case could be calculated on the basis of the amount of metal used to fabricate the coins, the energy and resources employed in their fabrication, and the labor of the visitors who decided to exchange their time and efforts for money.

This project by LA FAVORITA Colectivo belongs to a current in contemporary art in which art is linked with economics. In the imaginary economy, the term used by Olav Velthuis to refer to interpretations of economic phenomena from the perspective of contemporary art, play forms of this kind are used to express viewpoints which, if not always either critical or supportive of economic processes, at least undertake to render them explicit.

The artists who participate in the imaginary economy remove the spectators from their usual ways of thinking and acting. By imitating or parodying economic processes, they make a mockery of the modern myths whereby the economy functions. By decontextualizing them, in other words, they reveal their absurdity.

The imaginary economy does not obey market laws, but can be molded in accord with wishes and needs that may not always be rational. Even thus, it can raise

fundamental issues that lead to a fuller understanding of economic processes and invite us to question the predominance of economic factors in our lives and our obsession with accumulating “value.”

About the Artists

LA FAVORITA Colectivo

(Guadalajara, 2007)

Zazil Barba, Alberto López Corcuera y Álvaro Ugarte

LA FAVORITA Colectivo is a collective studio for the development of artistic projects. Its work has addressed issues such as the questioning of authority, the evaluation of work processes and the use of energy, and the points of encounter between art and science. It often has recourse to chance, randomness, and uncertainty in its projects. The collective sees in actions both a starting point and a final end: experiment and play are important elements in the construction of its projects.

The group has participated in numerous collective exhibitions in Mexico and abroad. It has developed projects such as *Triángulo* (a residency and exhibition project at Oficina de Arte, Mexico City, 2012), *What Once Was* (Espacio M, Mexico City, 2011), *One of the Strongest Motives that Lead Men to Art and Science is Escape from Everyday Life* (La Suite Project Room, Guadalajara, 2011), *Dolores* (Encubadora de Arte Contemporáneo, Mexico City, 2010), and *Plañideros* (a performance presented at various venues, including the exhibition *Tinnitus y Fosfenos* (MAZ, Guadalajara, 2012).

In 2011 the video-performance of *Plañideros* won an award at the Performansi Festival and was presented in cities across Finland, Germany, Estonia, and Norway.

Imaginary Currencies

Contemporary Art on the Market: Critique, Confirmation or Play

Olav Velthuis

Introduction

On the 4th of January 1997, the Russian artist Aleksandr Brener visits the Stedelijk Museum of Amsterdam and fixes a large dollar sign with green spray paint on Kazimir Malevich's white canvas *Suprematism* (1922-1927). Afterwards he turns himself in voluntarily with a guard of the museum. More than a month later, Brener explains in a written statement that the sign was no crime but a political act, directed against the cultural elite and the atmosphere of amorality which prevails in the art world.¹ The dollar sign was a proof of truly democratic art, the forebode of a revolution that would put an end to the economic, political and cultural corruption of our times. It was meant to lay bare how corrupt the "money trade" of the art world is, and how subversive the play of market forces. The fact that the media coverage of the incident was most of all interested in the economic value of *Suprematism* (over six million euros according to the insurance policy) went to show.

¹http://utopia.knoware.nl/users/like_art/b_verkb.htm, 'Verklaring Alexandr Brener', 19.2.1997. More than two decades before, New York performance Tony Shafrazi had written 'Kill All Lies' with red paint on another monumental work in the history of art, Picasso's *Guernica*. At the time, 1973, the work was on view in the New York Museum of Modern Art. Shafrazi made sure the press was present at the event (Haden-Guest 1996, p. 48); the event therefore fits better in then flourishing practices of performance art than in Brener's radical avant-garde tradition. In fact, Shafrazi would later open a commercial gallery in SoHo, the main gallery district of New York in the 1980s.

Brener's political motives notwithstanding, the art world was outraged; at court the artist got sentenced to imprisonment for ten months and payment of about \$7,000 for the restoration of the painting. Only a small number of individual artists, along with the international art magazine *Flash Art* were sensitive to the radical avant-gardist background of his iconoclastic act. As Brener himself maintained, artistic movements such as Dada, Surrealism, Russian Futurism, and, more recently, Situationism had preceded and inspired him. In other words, the painting-turned-into-currency carried on the legacy of the avant-garde, which had always been critical of the official institutions that constitute the art world (see Bürger, 1974 [1996]). For symbolic reasons, the art market was an appropriate target for the political statement Brener wanted to make. Although other artists have expressed their interest and concern about the economy in less radical formats, Brener's act does not stand on its own. In fact, the contemporary art world has seen a resurgent interest in economic topics such as the creation of economic value, the constitution of money, or the commercial character of the art world. Artists started issuing their own bonds or money, marketed seemingly non-commodifiable goods such as air or sea water, infiltrated in businesses or started their own, and created their own alternative economies, in which gift rather than market exchange comes to dominate. 'Imaginary economics', to twist a term by the literary scholar Kurt Heinzelman, is in other words booming (Heinzelman, 1980).

The reasons for this strong interest in economic topics among contemporary artists are diverse. To name a few: the hierarchy of high and low art has been questioned since the

1960s; the relationship between art and commerce, which partially coincided with this hierarchy, changed accordingly (Huysen, 1986). Also, the notion of an artwork as a two dimensional canvas or three-dimensional sculpture was questioned by new art forms such as conceptual art, performance, and installations and the "dematerialization" of the art object (see Lippard, 1997); for imaginary economics, this "dematerialized" art object was a welcome medium, since it provided many more means of expression than the flat, painted canvas of the past. Moreover, due to the renewed interest in modern artists like Marcel Duchamp and Joseph Beuys, contemporary artists have become reflexive about the different roles artists can play in society, about the interdependency of the artistic and other societal fields, and about notions of what art is (see Danto, 1997; Kaprow, 1993). Thus, many contributions to imaginary economics take the form of what Beuys called "social sculpture": they are interdisciplinary, participative interventions in everyday life, which actively question the boundaries of the art world.

Strong as it is in the last decades of the 20th and the first decade of the 21st century, interest in economic issues is certainly not new to the field of art. A sheer endless list of modern artists has been concerned with the economy in general and the art market in particular in interviews, autobiographies, letters, or other recorded statements, mostly in negative terms.²

²The *topos* in their comments is that art and commerce are mutually exclusive. The nineteenth century British artist and, later in his life, social critic John Ruskin insisted for instance that an artist can only make a good painting if he is intrinsically motivated. Conversely, "no good work in this world was ever done for money, nor while the slightest thought of money affected the painter's mind. Whatever idea of pecuniary value enters into his thoughts as he works, will, in proportion to the distinctness of its presence, shorten his power" (Ruskin 1904, p. 115). The French impressionist painter Degas barred collectors from his studio, shouting "here we don't sell; we work" (Brown 1993, p. 275). Degas' contemporary Vincent van Gogh

Some, most notably Marxist, art historians, have made the more radical claim that modern art can be read as a structural critique on capitalism; artistic movements such as futurism and cubism would for instance represent the fragmentation, alienation and disruption of everyday life caused by capitalist markets (Brettell, 1999, p. 60). Finally, Duchamp, Beuys, and other well known artists such as Andy Warhol, Yves Klein and Marcel Broodthaers have addressed the intersection of art and economics in their work more explicitly: they fabricated their own checks and bonds (Duchamp), exchanged air for gold (Klein), converted gold into art (Broodthaers), printed dollar bills in edition on silk-screens (Warhol), or wrote texts about the identity of art and economy on banknotes and blackboards (Beuys).³

Production of knowledge

In this paper I consider such artistic creations of money, constructions of firms, and convolutions of value as attempts to reflect on, investigate or comment on economic processes (see Velthuis, 2004 for a more elaborate statement). The focus of this paper is on work made in the late 20th and early 21st centuries. One reason for this focus is that work made in this period may have been well represented in a series of exhibitions which have put the interrelationship between art and economy firmly on the agenda of the art world, but it hardly attracted any scholarly attention. This work merits the attention of social scientists since the artists involved, intentionally or not, produce knowledge about the economy. Their body of work can be seen as a discourse which presents substitutes as well as

complements to other economic discourses, whether those of academics or of laymen (see Amariglio this volume; Amariglio and Ruccio, 1999).

Knowledge production with artistic or poetic means obviously has its shortcomings. If only because of its non-verbal character, imaginary economics is hardly systematic, precise, or encompassing. Its focus tends to be on the particular rather than the universal, on commentary rather than analysis. Therefore, if academic economists have systematically ignored laymen's everyday discourses on the economy, which they refer to pejoratively as *ersatz* economics and which they treat as "a less organized, inchoate version of the knowledge produced by academic economists", imaginary economics is even less likely to be taken seriously (see Amariglio and Ruccio, 1999). Nevertheless, the case for art as a source of knowledge is far from novel (see e.g. Young, 2001). Indeed, the claim of this paper is that contemporary art enhances our understanding of the economy. Just as other non-academic discourses continuously challenge what is considered to be "economic", and how the economy should be understood, artists have done so as well. Imaginary economics, to put

compared the art market in a letter to his brother Theo with the tulipomania of the Dutch seventeenth century, infamous as it was for its speculation and vulgar money grubbing; the other *topos* among modern artists was to equal the art market to the stock exchange (Coppet and Jones 1984, p. 15). With similar intent, other artists compared the art market to the stock exchange. Duchamp, for instance, wrote in a letter to the American photographer and short-lived art dealer Alfred Stieglitz that "[t]he feeling of the market here is so disgusting. Painters and paintings go up and down like Wall Street Stock" (cited by Tomkins 1996, p. 285). Pablo Picasso, in many ways Duchamp's direct opposite, seemingly shared his contempt of the market. About one of his Parisian art dealers, he said bluntly: 'le marchand, voilà l'ennemi' – the dealer, that's the enemy (Fitzgerald 1995, p. 3; see also Haskell and Teichgraber 1993; Jensen 1994).

³About Duchamp's checks, see Velthuis 2000; about Klein's exchange, see Duve 1989.

it in the words of Jack Amariglio and David Ruccio, has a discursive structure and an integrity of its own (Amariglio and Ruccio, 1999).

As will become clear from this paper, the contributions made by artists engaged in imaginary economics vary widely in terms of style, medium and strategy. Indeed, it has been noted that, while modern science has increasingly specialized in the course of the 20th century, visual art underwent the opposite process of “despecialization” (Bierens, 1999). This has led to a situation in which artists can legitimately make work in media as different as theater, video, dance and poetry. Some, for instance, like the American artist Mark Lombardi, stay relatively close to academic representational means by depicting the global economy as a complex network between politicians, business firms, rogue states; in order to do so, Lombardi meticulously makes large-scale pencil drawings on which numerous nodes are connected through ties of different sorts. Others opt for a strategy of mimicry and parody, which puts them at a much further remove from academic means: artists such as SERVAAS, Nobuki Tochi or eToy, for instance, have started their own business enterprises, albeit with tongue in cheek. In doing so, they have drawn attention to the symbolic apparatus of the modern business firm, which may go unrecognized in daily economic life, but which bestows legitimacy upon the firm nonetheless.

The strength of some contributions to imaginary economics, such as a Sylvie Fleury’s ready-made sculptures of empty shopping bags with the names and logo’s of luxury brands, is that they are evocative at a single glance. Other works, however, such as Michael Landy’s meticulous process of first archiving, then decomposing, and finally destroying

all his belongings, are captivating because they slowly unfold in time.⁴ Some works within imaginary economics, such as Beuys’ statement *Kunst=Kapital* (‘art=capital’), written on banknotes as well as blackboards, are so ambivalent as to raise different questions simultaneously. Other works, such as the installations by the critical artist Hans Haacke, present the viewer with a strong, politically informed commentary that seems to allow for a single reading only.

In substantive respects, the variety of knowledge produced by imaginary economics contrasts with the relative uniformity of the academic discipline of economics, dominated as it is by neoclassical thinking. In the remainder of this paper, I will distinguish three substantively different moments in imaginary economics: the critical moment of the 1970s, the affirmative moment of the 1980s, and the playful moment of the turn of the 21st century. Before elaborating on this threefold classification, let me point out that this classification is doubtlessly equivocal. First of all, although my characterization of the 1970s as a critical moment and the 1980s as affirmative is not new (see e.g. Lippard, 1997; Ardenne, 1992 [1995]; Foster, 1996), their fit is far from perfect. Critical imaginary economics is hardly limited to the 1970s. For instance, embedded in movements like “activist art” and “community art” (Lippard, 1984), and thanks in part to the negative impulses provided by Reagonomics and Thatcherism in the 1980s and neo-liberalism and

⁴For his project, Landy made an inventory of the 7006 objects he owned, put them in a plastic bag, and transported them to a vacant retail space in the London city center. There, Landy and ten uniformed assistants put the objects on a conveyor belt and disassembled them. At the end of the conveyor belt, a grinder was running which would transform the parts into powder, separate into different materials such as plastic, metal, wood, paper, or fabric. Apart from relatively neutral possessions, Landy also destroyed letters, his own passport and birth certificate, and artworks that had been given to him by well known artists friends and a coat that belonged to his deceased father.

globalization in the 1990s, critique has been carried on to the 21st century. Conversely, during the critical days of the 1970s, pop-art, considered to be affirmative and commodifiable by many art critics, art historians and artists maintained a strong presence in the art world.

Secondly, rather than *being* critical, affirmative, or playful, imaginary economics can at most be said to *inspire* or *suggest* one reading rather than another. In many cases different, often opposite, readings are possible. The work of artists as different as Andy Warhol and Marcel Duchamp, for instance, have both received critical as well as affirmative interpretations (see e.g. Jones, 1994; Huyssen, 1986). Or take the example of Landy, the artist who destroyed all his possessions. According to some, his work should be seen as a critique of the dominant role that property plays in postmodern consumer society; by destroying his possessions, Landy suggests that a different economic reality is possible in which purchasing power does not reign and the intimate tie between identity and property is cut through. Others, however, may point at the affirmative implications of Landy's work: with his project the artist may have destroyed his own possession, but for doing so he was compensated handsomely. In the currency of attention, for instance, 40,000 people came to see his show, the British press wrote about it abundantly, while curators invited him to participate in other, future shows. Also, the entire process was registered in a documentary as well as a book that was published afterwards. To put it in the words of the French sociologist Pierre Bourdieu, Landy profitably exchanged economic capital (material possessions) for a form of capital of another, symbolic or reputational kind (Bourdieu, 1992 [1996]; Cumming, 2002; King, 2002).

Jacques Derrida has recognized the very multiplicity of meanings of such projects, the indeterminacy of signifiers that any text, including works of art, set in motion, as a form of play in itself (Derrida, 1970; see Sutton-Smith, 1997). In this paper I will use the word "play" in a more restricted way: as a free activity on the part of artists, which takes place in isolation from the wider economy, is unproductive as well as uncertain, obeys to its own rules rather than the "laws of the market", and revolves around make-belief and imagination.

From criticism to complicity

In the 1970s, contemporary artists by and large tried to bypass the market by making noncommodifiable work such as performances, happenings, conceptual art, or printed matter that could be reproduced easily and cheaply. By doing so, these artists presented a political-economic critique of the art world and its focus on originality and uniqueness, its fetishization of the art object, and the alienation that commodification caused among artists.⁵

⁵Their attempt ultimately failed, however; even in the 1970s, some galleries became interested in hosting performance art and inviting conceptual artists, whose work seemed impossible to commodify, to exhibit in their galleries on a regular basis. One of them, Vito Acconci, realized with hindsight that "we might not have provided things to sell, but we provided something that every business needs. We provided advertising, window dressing. If anything, I think we made the art gallery system stronger. They could say, 'look, we can even deal with *this!*'" (Haden-Guest 1996, p. 40).⁶ Art critic Thomas Crow noted likewise that the desire of artists to challenge "modernist complicity with the marketplace" ended up enhancing it, because they needed the gallery space and curatorial activity in order to perform their work (Crow 1996, p. 82); and if the art of the seventies itself was difficult to sell, its documentation was not.

As Lucy Lippard, an activist and one of their key spokespersons characterized their political-economic strategy: "since dealers cannot sell art-as-idea, economic materialism is denied along with physical materialism" (Kwon, 2003, p.84; Lippard, 1997; Rosler, 1984, p.325). The aim of many was, in the words of Peter Bürger, to eliminate art as an institution, to bring art back into life, or at least to subject the reigning economy of the art world to critique (Bürger, 1974 [1996]).

Out of this political-economic context, a high-profile, successful group of artists emerged which would commonly be referred to as appropriation artists, including Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Robert Longo and Louise Lawler. Many of them "appropriated" images that were readily available in either low or high culture; they combined these appropriations in a collage-like fashion, which subverted their original meanings, and supplied them with critical, allegorical overtones. Apart from addressing issues of representation and feminism, these appropriation artists scrutinized the functioning of the art market in the Western art world.

Kruger's collage "When I hear the word culture I take out my checkbook", for instance, questions the motives that drive collectors in their acquisition of art (the *oneline* was "appropriated" from Jean-Luc Godard's 1963 movie "Le Mépris"; see Linker, 1990). Lawler unmasked the modernist notion of the autonomy of art by photographing works of art, often made by well known artists, in their everyday habitats. These habitats included auction houses (either before or during the actual sale), the so-called neutral white boxes of art galleries, the bedrooms or living

rooms of private collectors, entrances of corporate offices and storages spaces of art dealers. By doing so, Lawler questioned the neutral, decontextualized presentation of artworks in museums and art catalogues. Her work suggests that art circulates in a commodified regime like any other commodity; works of art serve to enhance the status of corporations, to decorate a living room, or, simply, to make a nice profit for its owner (Lawler, 2000; Elger and Weski, 1994). Levine became known for photographs she made of books depicting works by modern masters such as Vincent van Gogh, Claude Monet or Egon Schiele; with these copies of copies, she pointed at the fetishist connotation of the masterpiece, or, to put it in terms of art historian Benjamin Buchloh, she "depletes the current commodity status" of these artworks (Buchloh, 1982). What is it about these works that we exactly value, her work urges us to ask. To what extent does the name of the artist function here, as in the capitalist economy, as a brand name? Why is the art world so keen on distinguishing originals from copies, fakes and forgeries?

If appropriation art was diachronically related to the 1970s and its economy of the non-commodity, its synchronic context was a different one: the 1980s saw a "come back" of the art market and the two-dimensional, commodifiable painting, headed by German neo-expressionist painters (e.g. Georg Baselitz, Rainer Fetting, Jörg Immendorff), Italian trans avant-garde painters (most noticeably Francesco Clémente, Sandro Chia and Enzo Cucchi, nicknamed as the three C's), and American post-modernist painters such as David Salle, Eric Fischl and Julian Schnabel.⁶

⁶The Italian artist Sandro Chia, whose work was bought in large quantities in the

These were the days that the art market boomed in capitals around the world, that works of art fetched record prices which subsequently made headlines in the newspapers, and that artists were treated as celebrities in the popular press. At the end of the decade, the curators of the prestigious 1989 Biennial Exhibition at the Whitney Museum in New York noted in the introduction to the catalogue that “[w]e have moved into a situation where wealth is the only agreed upon arbiter of value. Capitalism has overtaken contemporary art, quantifying and reducing it to the status of a commodity. Ours is a system adrift in mortgaged goods and obsessed with accumulation, where the spectacle of art consumption has been played out in a public forum geared to “journalistic hyperbole” (Armstrong, Marshall et al., 1989, p. 10).

In the eyes of some, this reinforced the validity of the critique developed by appropriation artists, but others responded with an affirmative type of imaginary economics. At the time, one of these artists, Haim Steinbach, characterized this shift adequately in a forum discussion titled “From Criticism to Complicity”: “There has been a shift in the activities of the new group of artists in that there is a renewed interest in locating one’s desire, by which I mean one’s own taking pleasure in objects and commodities, which includes what we call works of art. There is a stronger sense of being complicit with the production of desire, what we traditionally call beautiful seductive objects, than being positioned somewhere outside of it (Steinbach, 1986).”

The affirmative moment of the 1980s used similar citational techniques as appropriation artists; going further back in the history of modern art, they made use of the Duchampian readymade, albeit without its initial

critical and radical implications. Steinbach himself, for instance, arranged series of aesthetic consumer objects as different as trash cans, pans, teapots, shoes, often in series, on triangular pedestals attached to museum walls; in one idiosyncratic work, Steinbach made his affirmative intentions more explicit by incorporating one of his own bank statements in his work (Ardenne, 1992 [1995], p. 113). His colleague Ashley Bickerton put a digital counter in one of the so-called commodity—sculptures he made—. At a gallery show the counter displayed the acquisition price of the work; afterwards it advanced with two dollar cent per minute. “It corresponded roughly to how much pieces were going up at that point,” the artist explained (Haden-Guest, 1996, p. 205). Koons, like Steinbach, displayed series of everyday commodities such as vacuum cleaners and basket balls in showcases and aquariums, which he sophisticatedly lit with neon lights. In all their sublimity, these objects seem to suggest that no world exists outside of the economy of permanent desire in which they circulate.

Art historian Hal Foster argued in *The Return of the Real* that these and other commodity artists did not resist ‘the manic marketing of the time’, but instead identified with ‘the spectacle of the market’ (Foster, 1996, p. 99). They reduced Duchamp’s notion of the readymade to an empty sign, deconstruction to complicity, and ideology critique to contempt: “Engagement of the dominant culture became a near embrace, and identification with patrons seemed all but total. Artists and patron alike tended to regard art in terms of prestige signs and investment portfolios, and

early 1980s by the British advertising agent Charles Saatchi, and ‘dumped on the market’ a number of years later, commented with hindsight: “Today, works of art imitate and are inspired by the economy. The economy has itself become the work of art, acquiring all the qualities a work of art should have: pitilessness, ruthlessness, cynicism, grandiosity, communicativeness, abstraction. Economic systems and economic values rule the art world, especially in New York.” Interview with Chia, ‘Making Art, Making Money’, *Art in America*, July 1990, p.138.

both tended to operate under a conventionalist ethos that treats almost everything as a commodity–sign for exchange” (Foster, 1996, p. 122). The conclusion of this type of imaginary economics work is that the logic of art and economy coincide and that artistic and economic value are fully commensurable.

The market is the medium

The mold of imaginary economics of the 1970s and the 1980s was the binary mold of critique versus affirmation. Imaginary economics of the 1990s and onwards has questioned this mold in a number of respects. When it comes to critique, for instance, artists do not necessarily position themselves outside of the political economy they are criticizing; instead, they are implicated in the system that their work addresses. In doing so, some of these artists do not resist the market, but deploy as one of their artistic tools. Their critique does not aim at the values underlying the art market such as originality, autonomy, and uniqueness, but at the elitism of the art world, its social exclusivity, and the power position that gatekeepers such as critics and curators occupy in this political-cultural constellation. For instance, the Belgian artist Guillame Bijl, the Danish artist Jens Haaning, or the Thai artist Rirkrit Tiravanija all seduce outsiders into the art world by using the (super-)market as a democratic institution. As a result, the critique-affirmation dichotomy is overturned in their work. In 1999 Haaning opened a supermarket called *Super Discount* in the art museum of a Swiss town. There he offered necessities as well as luxury items for sale against discount prices. Haaning was able to do so by importing these items

from France, and circumvented various import duties by labeling them as pieces of art. In the Migros Museum of Zürich, Tiravanija organized a supermarket titled “Social Capital.” Among a select range of supermarket goods that could actually be sold, Tiravanija exhibited his own work as well as works by among others Dan Flavin, Thomas Schütte, and Gilbert & George out of the collection of the museum. On various occasions, Bijl installed entire supermarkets in a museum context, without the possibility, however, of visitors actually buying these goods (Larsen, 1999).

The Swiss artists Christoph Büchel and Gianni Motti likewise tried to involve outsiders in the art world with the help of the budget for an exhibition that they were granted by the Zurich art institution Helmhaus. The intention of their project, which they called *Capital Affair*, was to leave the museum space entirely empty, and to invite visitors to the exhibition to look for a certificate, which they would hide somewhere in the museum with the help of a notary. The first person to find the certificate would be entitled them to the entire budget of 50,000 Swiss francs. This would have turned the exhibition combination of a Buddhist contemplation of the void, and a vulgar treasure hunt; it would have forced visitors to museums to look with their own eyes rather than following the instructions of an audio guide or information board, but at the same time it would lay bare the fetishist desires that the museum instigates; it exposes the spectacle of economic value that museums harbor. In doing so, the project moreover had a striking anti-elitist connotation: high art may only draw an elite; the chance to win a large sum of money draws the masses. However, after the Zurich city president heard about the project, he forced the museum to decrease the budget to

20,000 Swiss francs shortly before the opening of the show. Upon this decision, Motti and Büchel decided to cancel the exhibition in its entirety.

Büchel also made use of economic means when he was invited to participate in the international exhibition *Manifesta 4* in Frankfurt, Germany. He decided to sell his right to participate in the exhibition to the highest bidder in an *eBay* internet auction. With this project, which he called *Invite yourself*, Büchel questioned the monopoly that curators have in the allocation of museum space and institutional recognition. The highest bidder, and *de facto* invitee to the *Manifesta*, was the New York artist Sal Randolph. She paid \$15,099 for her right to participate. Randolph, herself a notorious opponent of the market as well as the elitism of the art world, invited artists of the whole world to participate in her own project, which she called *Free Manifesta* (in the same year Randolph also organized a *Free Biennial* in Venice). As opposed to the actual *Manifesta*, with its opaque selection process of artists, Randolph allowed anybody participate that wanted to: "Any artist who wishes may participate with such works as ephemeral installations, guerilla performances, interactions, *dérives*, situations, giveaways, ambulatory declamations, parties, neo-happenings, apartment shows, guided experiences, screenings, projections, mail art, downloadable music, web-based work," she wrote in her invitation.

Or take, finally, the case of John Freyer, an American artist who sold all his belongings, including intimate objects like the braces that he wore as a child on the internet through the auction website *eBay* (see Cohen, 2002; Mirapaul, 2001).⁷ The work raises critical questions about the market, and about the dominance of commerce on the once utopian medium of the internet in particular, by actually

making use of it. And by buying Freyer's possessions on the electronic market, "ordinary" people, sometimes without even knowing it, participated in his art project; in an attempt to further democratize the project, Freyer later visited the new owners of his possessions in order to find out how the biography of these possessions, to use a term of the anthropologist Igor Kopytoff (1986), had been continued after the sale.

In all these cases, artists do not see the market solely as an instrument of exploitation and alienation, but also of liberation and democratization. They deploy the market as a provocation directed at a snobbish art world whose official, albeit false, stance it has long been to keep commerce at bay. Indeed, Marx had already recognized the market's positive, but destructive, side when he argued that the market would eliminate the pre-modern feudal power structures that serfs were implicated in.

Reversed imperialism

The critique-affirmation mold has not only been hollowed out by this new generation of critical artists, but also by a new type of affirmative imaginary economics which emerged in the 1990s. The artists involved no longer bought into the economic imperialism which Steinbach, Bickerton or Koons seemed to propagate, but instead claimed a form of cultural imperialism: art and economy would not be congruent because the logic of the art world

⁷A list of all the objects is available on Freyer's website, www.allmylifeforsale.com.

is deep down a quantitative logic, but because the economy would be increasingly dependent on the qualitative logic of the arts, including cultural values like creativity, identity and originality. As Jeremy Rifkin puts it in *The Age of Access*: “Machine images like efficiency, productivity, utility, deliverability, and computability are falling by the wayside, replaced by theatrical images of cultural production” (Rifkin, 2000).

The Dutch artist collective Orgacom, put this reversed imperialism in practice when they started scrutinizing economic processes in detail and complicating mainstream economic conceptions of these. As *artists in residence*, they study business firms and other organizations. Subsequently, they try to visualize the corporate culture or communicative processes within these organizations, highlighting which values the organization revolves around. Within one of the organizations that were their “clients”, Orgacom organized election campaigns for all employees, including those who had previously not been able to voice their concerns. After interviewing these employees, Orgacom designed campaign material such as posters for them.

Likewise the British artist Rachel Baker stressed the need for cultural values within the commercial domain by organizing a temp agency for artists within an exhibition she was invited to participate in. Artists could register with the agency, after which Baker would look for a suitable employer. She motivated the project as follows: “Artists are an underexploited human resource for the modern workplace and the workplace is an underexploited resource for the modern artist. (...) Managers are realising the need to cultivate creativity and conviviality to maximise profits since hard labour and long hours are no longer guarantees of results.”⁸

The playful economy

The third and last element that distinguishes post-1980s imaginary economics from previous moments, is its playful character. Contrary to both critical and affirmative economics of the 1970s and 1980s, a new generation of artists refuses to take either economy or art world seriously. Instead, these artists create their own, isolated commercial universes, in which fake money circulates, mimicry companies produce objects that nobody wants, and economic decision making gravitates around parody. These universes are organized according to the often idiosyncratic rules of the artist’s own making. Cherishing the non-utilitarian and the unproductive, playful imaginary economics proposes a radically different mode of thinking about the economy. Without fixing an alternative, the suggestion is that economies cannot be analyzed in terms of critique vs. affirmation or other modernist dichotomies like market vs. gift, price vs. value, production vs. creation or self-interest vs. altruism.

Surely this playful element is not new to imaginary economics. Take the check that Duchamp wrote in 1919 to pay for the services of his Parisian dentist, Daniel Tzanck. Duchamp fabricated the check by hand; worth 115 dollars, it was drawn on the “Teeth’s Loan and Trust Company, Consolidated,” located on Wall Street. The status of the Tzanck Check, as the work has come to be referred to, has always been ambiguous, taking the identity as a copycat work of art and counterfeit money at one and the same time.

⁸ See http://www.irational.org/tm/art_of_work/management.html.

Also, in spite of being constructed as legal tender, it was part of a reciprocal exchange relationship rather than a quid-pro-quo market exchange. As Heinzelman remarked about the Tzanck Check: "Because the check is both an artistic imitation of a monetary draft and an economic imitation of an artistic creation, the question of "value" is thrown into hopeless confusion (...) Duchamp's check, like the surrealist's readymade object or *objet trouvé*, purposefully distorts the question of value by raising it in an inappropriate or surprising context. Here, economic and aesthetic signifiers cross, disrupting each other. The check is found to be a "sign" only as a given individual is willing to bestow significance upon it" (Heinzelman, 1980, p. 4). Or as Dalia Judovitz noted in relation to the check: "[v]alue is created through exchange, through the display, circulation, and consumption of the work, in a game where worth has no meaning in and of itself" (Judovitz, 1995, p. 163).

Such confusions of value, incidental as they have been throughout the 20th century, have become a returning feature of imaginary economics after the 1980s. The American artist J.S.G. Boggs for instance fabricates his own currency, like Duchamp.⁹ Boggs' hand drawn bills are readily distinguished from actual money; the backside of the bills is left blank and accidental puns are added to the front. Instead of "In God we trust", an orange 50 dollar bill reads "Red gold we trust"; a Swiss 100 Francs bill depicts Boggs himself as an "angry young man"; on a ten dollar bill the building of the American treasury is replaced by the supreme court accompanied by the text "Please give me a fair trial"; "United States of America" is modified into "Unit of State of America."

The playfulness of Boggs' bills is also underscored by the various rules he makes up for his own artistic endeavor. The

most important one is that he only parts with his money in an actual economic transaction, against the face value of the bill he has drawn. In fact, Boggs managed to spend his bills in several million dollars worth of economic transactions. He paid for a Harley Davidson motorbike, for hotel and restaurant bills, for airplane tickets, for artworks, rare old bills, and for many other goods. In Portland, Boggs bought a hamburger with a 1,000-dollar bill, and received 997 real dollars in exchange. He will not sell his work directly to collectors, however, in spite of the demand which has emerged for his bills throughout the years.

Another rule is that collectors can buy a tip to find out where Boggs spent his bills a day after the transaction. Subsequently, they can try to buy back the bill from the shopkeeper who was so brave to accept it; in almost all cases, the resale value of his work is many times higher than the face value of the bill, thereby exemplifying the so called endowment effect. Both from an economic and from a legal perspective, this raises confusion, as is illustrated by the transcripts of a court case which followed after the American secret service raided Boggs studio:

JUDGE GINSBURGH: So if they were in circulation, they would have a purchasing power of \$100,000 if some people accepted them as currency?

MR. YALOWITZ: Right, although they don't, and they don't go into circulation, because they are actually worth much more than face value. Only a fool would attempt to pass it on as genuine, because they are worth substantially more than their face value.

JUDGE TAFEL: But Mr. Boggs passes them on for no more than their face value.

⁹For a detailed history, see Weschler 1999

MR. YALOWITZ: Well, -- -- [uproarious laughter, including from Boggs] well, that is part of the transaction, you see. That is part of the challenge of the performance.”¹⁰

Like Boggs, the French artist Matthieu Laurette pokes fun at economic rationality and the neoclassical notion of utility maximization. For his project “El gran trueque” (“The big exchange”), Laurette bought a car with the budget of an exhibition in the Spanish town of Bilbao. Subsequently he invited people to offer him an object for sale during a TV show. Laurette accepted the highest offer, for which the bidder received the car in exchange. This loss making loop was repeated a number of times, after which the artist finally ended up with a set of cheap glasses, which he offered for sale on *eBay*. For another project, Laurette put himself to writing slogans, cutting out coupons, requesting free samples, and all kinds of other arrangements that are used in capitalist economies to transform ‘innocent’ people in money spending machines. Laurette, however, used these commercial schemes parasitically in order to make a living. With the products he acquired, he almost managed to survive. Subsequently, he presented this subversive strategy in different talk shows in France, thereby playfully promoting his own type of consumerism.

Other artists opted for a strategy of mimicry rather than subversion. The Swiss electronic art collective eToy, for instance, presented itself as the equivalent of a successful new media company, with its own corporate culture, business plan, and advisory board. The stocks they issued had as a disclaimer: “etoy.SHARE is a revolutionary art product of the etoy.CORPORATION. this product does not follow the rules of ordinary financial markets. Investing in etoy is a high risk art operation. (...) experts do not recommend the etoy.SHARE as safe investment for retirement pensions (...) etoy.SHARE is a high risk

investment with prospect of profit in cultural values.” In that capacity eToy waged a war against the online toy merchant eToys, one of the internet companies whose market value exploded during the internet hype of the late 1990s, and plummeted subsequently when the bubble unexpectedly burst. The reason for the war was that they toy company (with “s”) had sued the art collective (without “s”) for confusing and misleading potential customers and investors who accidentally arrived on the website of eToy rather than eToys.

Like eToy, the Japanese brothers Nobumichi en Masamichi Tosa started a company called Maywa Denki. The company is specialized in product demonstrations of retail articles such as its “Nonsense Machines.” The German artist Res Ingold has for decades been the president of Ingold Airlines – “a pleasure to fly”. The company has a professional website, which lists the company history, its annual reports, a description of its fleet, an account of its initial public offering, as well as a list of supporters. What remains unclear, however, is what the company has to offer. Booking a flight is impossible at least. The late Dutch artist Servaas, finally, established a company called Int.Fi\$h-handel Servaas & Zn. The mission of the company was “to use marketing strategies to produce and sell fish, fish air and fish accessories”. For instance, the company sold hectoliters of seawater for about 25 dollars, as well as ten liter cans of fish air. Also, Servaas sold herring, and was eligible for a lower VAT rate while doing so because he sold his herring as pieces of art.

¹⁰ Transcripts of court hearings of Boggs Lawyer, Kent A. Yalowitcz, and judges Ginsburgh and Tafel, 1995?

Conclusion

Kunst=Kapital, art equals capital, the German artist Joseph Beuys once wrote on a banknote of ten German Mark. This essay can be read as an attempt to provide different interpretations of Beuys' statement; to be more precise, I have suggested that artists from the 1970s onwards have implicitly interpreted Beuys in different ways. First of all, his statement could be seen as a critical comment on an art world that is slowly being confiscated by a capitalist logic of commensuration, quantification and commodification. That interpretation prevailed in the critical moment of the 1970s, in which artists tried to circumvent the market by making work that could not be commodified. Two decades later, this interpretation sounds again, but the media of critique have changed radically. Rather than being outsiders, artists like Büchel or Freyer explicitly position themselves within the commercial forces they aim at criticizing; this choice may have partially been inspired by the inconsistency of previous generations of critical artists, whose work questioned the market, while at the same time commanding high prices in their overtly commercial New York galleries as well as at auction. The result was that institutional critique was institutionalized in itself, and supplied with the questionable predicate of official, high art. Unwilling or unable to distance themselves from such practices, a new generation of critical artists explicitly chooses to make use of capitalist markets, either for provocative purposes, or to exploit the democratic meanings that markets at times carry with them.

A second moment within imaginary economics does not conceive of Beuys' identity in critical, but in affirmative terms. When artists like Jeff Koons put a series of *Hoover* vacuum cleaners in a perfectly enlightened showcase, they celebrate rather than unmask the commodity character of art in contemporary society. Within their analysis, the logic of the arts is fully congruent with a capitalist logic, and there is no reason to be disconcerted about that. This affirmative stance has far from disappeared after the booming art market of the 1980s, the natural habitat of artists like Koons, Steinbach or Vaisman, collapsed. But just as the terms of critical imaginary economics have changed, so have those of the affirmative moment. Post-1980s affirmation, retrieved in the work of artists such as Svetlana Heger, Plamen Dejanov, or Orgacom, have reversed the terms of debate. Rather than the arts adopting a quantitative capitalist logic, capitalist markets have adopted the qualitative logic of the arts, their work suggests. The postmodern economy would evolve around cultural value as diverse as creativity, innovation, identity and inspiration. Looking for new societal roles outside of the world of art, artists would therefore be able to contribute to economic life.

The third moment that I have discussed leaves binary categories that have inspired modern thinking about the relationship between economy and culture, such as production/creation, price/value, market/gift, self-interest/altruism, behind it (cf. Smith, 1988). Playful imaginary economics does not let itself be seduced into making one-dimensional, normative statements about the economy. Their interpretation of Beuys' *Kunst=Kapital* is

that both terms are fundamentally social constructs. Using strategies of mimicry and parody, artists like Matthieu Laurette and art collectives like eToy suggest that the economy is based on arbitrary rules and symbolic games that are no more and no less rational than those of primitive economies discussed so poetically in classical anthropological literature. By changing the rules of the game, these artists claim that the seriousness with which society treats its sublime economy may well be reconsidered.

Whatever interpretation of Beuys' statement is privileged, the variety of images and ideas that imaginary economics has generated throughout the last decades presents a sharp contrast to the relative dominance of neoclassical thinking within academic economics. All things considered, the market for academic ideas hardly accords with the ideology of free trade that reigns among neoclassical economists. For those who seek an alternative to that monopoly of ideas, imaginary economics may be a fruitful alternative.

References

- Amariglio, Jack and David F. Ruccio, 'The Transgressive Knowledge of "Ersatz" Economics', in: R. F. Garnett (Ed.), *What Do Economists Know?*, London: Routledge, 1999, p. 19-36.
- Ardenne, Paul, 'The Art Market in the 1980s,' *International Journal of Political Economy*, 25(2), (1992 [1995]), p. 100-128.
- Armstrong, Richard, Richard Marshall, et al., *Catalogue 1989 Biennial Exhibition. Whitney Museum of American Art*, New York: W.W. Norton, 1989.
- Bierens, Cornel, 'Sculpture of a Particle Accelerator', in: *Formule 2.1*, Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 1999, p. 110-116.
- Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art*, Stanford: Stanford University Press, 1992 [1996].
- Brettell, Richard R., *Modern Art 1851-1929. Capitalism and Representation*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Brown, Marily R., 'An Entrepreneur In Spite of Himself: Edgar Degas and the Market', in: T. L. Haskell and R. F. Teichgraber (Eds), *The culture of the market. Historical essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 261-292.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1974 [1996].
- Cohen, Adam, *The Perfect Store. Inside Ebay*, Boston: Little, Brown and Company, 2002.

- Coppet, Laura de and Alan Jones, *The Art Dealers. The Powers Behind the Scene Tell How the Art World Really Works*, New York: Cooper Square Press, 1984.
- Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven: Yale University Press, 1996.
- Danto, Arthur C., *After The End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Derrida, Jacques, 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences', in: E. Macksey and E. Donato (Eds), *The Structuralist Controversy*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1970.
- Duve, Thierry de, 'Yves Klein, or The Dead Dealer,' *October*, 49(Summer), (1989), p. 72- 90.
- Elger, Dietmar and Thomas Weski, *Louise Lawler. For Sale*, Ofstfildern: Cantz, 1994.
- Fitzgerald, Michael C., *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- Haden-Guest, Anthony, *True Colors. The Real Life of the Art World*, New York: Atlantic Monthly Press, 1996.
- Haskell, Thomas L. and Richard F. Teichgraeber, Eds, *The culture of the market. Historical essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Heinzelman, Kurt, *The Economics of the Imagination*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
- Huysen, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Basingstoke: MacMillan, 1986.
- Jensen, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Jones, Amelia, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Judovitz, Dalia, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley: University of California Press, 1995.
- Kaprow, Alan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kopytoff, Igor, 'The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process', in: A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of Things. Commodities In Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.
- Kwon, Miwon, 'Exchange Rate: On Obligation and Reciprocity in Some Art of the 1960s and After', in: H. Molesworth (Ed.), *Work Ethic*, Baltimore: Baltimore Museum of Art, 2003, p. 82-97.
- Lawler, Louise, *An Arrangement of Pictures*, New York: Assouline, 2000.
- Linker, Kate, *Love for Sale. The Words and Pictures of Barbara Kruger*, New York: Harry N. Abrams, 1990.
- Lippard, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*: University of California Press, 1997.
- Lippard, Lucy R., 'Trojan Horses: Activist Art and Power', in: B. Wallis (Ed.), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 340-358.

- Owens, Craig, Scott Bryson, et al., *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- Rifkin, Jeremy, *The Age of Access*, London: Penguin, 2000.
- Rosler, Martha, 'Lookers, Buyers, Dealers and Makers: Thoughts on Audience', in: B. Wallis (Ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 311-340.
- Ruskin, John, *A Joy For Ever*, London: George Allen, 1904.
- Smith, Barbara Herrstein, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Sutton-Smith, Brian, *The Ambiguity of Play*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp. A Biography*, New York: Henry Holt, 1996.
- Velthuis, Olav, 'Duchamp's Financial Documents: Exchange as a Source of Value,' *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 1(2), (2000), p. http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/velthuis.html.
- Velthuis, Olav, *Imaginary Economics*, Rotterdam: NAI Publishers, 2004.
- Wallis, Brian, Ed. *Art after modernism. Rethinking representation*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.
- Weschler, Lawrence, *Boggs. A Comedy of Values*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Young, James O., *Art and Knowledge*, London: Routledge, 2001. 21

Notes on the Appendix

Viviana Kuri and Alan Sierra

The aim of the Appendix is to establish a dialogue between the work in progress of the guest artists and the works of other artists. In the experimental spirit of *Estudio abierto*, we seek not to formulate a theory but rather to offer a panorama of meanings and interrelations that provide elements for broader reflection on the issues raised. The aim is enrich the experience of visitors while offering the guest artists the opportunity to enter into a conversation with the work of other artists.

The Appendix to *Estudio abierto 6* is a sampling of how artists work with the notion of imaginary economies, that is, with proposals that challenge market dynamics, that are critical of the way the prevailing economic system determines our existence, favoring accumulation over equitable distribution. In 473.85 kg the artists participating in the Appendix were the Atelier Van Lieshout, Kimberlee Córdova, the Employee of the Month, Fran Ilich, Joshua Jobb, Gabriel Kuri, Augusto Marban, Federico Martínez Montoya, Cristina Ochoa, and Guillermo Santamarina.

The Atelier Van Lieshout is a project directed by Joep van Lieshout who, in collaboration with his work team, decided to integrate their research under the name of a company, thereby dismantling the central role assigned to the creative genius. *Cabinet* (1991) consists of a small polyester box, similar to a safe, but with a retractable lid. The Van Lieshout collection is described as a set of furniture to be exhibited in galleries and museums. The pieces of wooden

furniture, barely even designed, are of standard dimensions and finished in neutral colors. They are not unique pieces, but mass-produced articles that are delivered by mail.

The Atelier has devised its own modular system so that the pieces can be fitted together and are interchangeable. This project is related to AVC-Ville, an independent city-state in Rotterdam harbor, with an autonomous economy and currency, as well as to Slave City, a utopia design by AVL to maximize rationality, efficiency, and profit. Slave City presents itself as a the perversion of a highly modern achievement-oriented society.

For *Debt Really Works! It's True, Serve the Masses Live with the Classes*, and *We Know the Price of Everything and the Value of Nothing*, created in 2015, Kimberlee Córdova imagined prototypes of trophies such as those used by motivational programs that foster an entrepreneurial spirit among employees. Fabricated out of plastic and glass, the prizes presented in the Appendix are distinguished by their ironical tone.

Ten years ago, Javier Abreu applied for a job at McDonald's. After three days of training, he was hired by the company and received his uniform—shirt, pants, cap, and tie—so that he could start the following Monday. Abreu never showed up and kept the uniform as his “spoils of war,” to be used in numerous performances. Over the years, the project *Employee of the Month* has taken different forms in different contexts.

Abreu insists that we are not to confuse the Employee of the Month with a representative of the famous fast food chain. The Employee may well personify a typical twenty-first-century figure, who simply has to adapt to the adverse

political and economic circumstances in which he lives.

For *Eden: Everything Was Written (Dollar Landscape)* (2013), the Employee of the Month scanned the back of a hundred-dollar bill, which bears an image of Independence Hall, where the Declaration of Independence was debated and finally adopted. In two consecutive triptychs, the artist uses a frontal view of the building to insert a series of well-known Uruguayan and international political figures into comical situations. The work functions as a simulacrum, in which the enlargement of the banknote reveals the figures situated within the perimeter. In the first triptych a careful observer can make out caricature depictions of, among others, Bambi, Julian Assange on the balcony of the Ecuadoran embassy in London, Madonna on a balcony as Eva Perón, children fleeing a shootout in the United States, Dilma Rousseff and Cristina Fernández de Kirchner, Charly García jumping out of a hotel window, the Statue of Liberty behind barbed wire in Israel, and a hot dog cart. In the second triptych, we see George W. Bush with Tabaré Vázquez in Germany, an endangered species of bear, Cristina Fernández de Kirchner and Pepe Mujica behind a hen, Hugo Chávez transformed into a bird, flying with his flock, the Malaysian Airlines airplane that disappeared, Federico García Lorca playing with two women, Ai Wei Wei nude, and other figures and peculiar situations.

Following his participation in the assembly of the Sixth Declaration of the Selva Lacandona, with *subcomandante* Marcos and the Zapatista National Liberation Army, Fran Ilich launched the website www.possibleworlds.org, together with his own economic system: www.spacebank.org.

Spacebank Money Museum (2005-2015) is composed of several elements that make up the history of Spacebank. The objects include a Raspberry Pi (the only hardware the bank started with), two Spacebank cards, two Digital Material Sunflower coins, a Kumai bond and another one issued by the Comunidades Zapatistas, with a value of thirty pesos, some cacao beans and kernels of corn, a Chinese banknote, and a barter ticket.

Among other projects, Spacebank houses the B Socialist Exchange, a securities exchange on which shares are traded in autonomous internet projects, literary futures, mutual funds, derivatives, and other stocks. It also has buildings, space on servers, New York Yankees season tickets, coffee, corn, and cacao.

Spacebank clients invest in various financial instruments, generating profits or losses.

According to Ilich, Spacebank is just one part of a much larger project. Through the corporative initiative Diego de la Vega Coffee Co-Op, Zapatista coffee is currently being distributed in New York City by means of less rigid media of exchange than conventional money, such as alternative currencies, barter, and time deposits, though cash donations are also accepted. The idea is to experiment with political economy, labor, and individual forms of social organization. This fosters a financial flow among social movements and socially committed artists.

At the same time, there is some land in Baja California intended for cooperative agricultural projects and also plans to pay cash for a building in New York City in order to set up a housing cooperative, where volunteers in various

projects could receive food and lodgings, as well as the opportunity to participate in “other culture” projects in the city, in return for their work.

In *Consumption No. 1* (2012), Joshua Jobb laid out a row of children’s colored pencils in the exhibition space. If visitors noticed the pencil sharpener embedded in the wall and decided to participate, they not only changed the piece, but also actively participated in the museographical design. At the end of the exhibition period, a pile of curls had accumulated on the floor beneath the pencil sharpener, as well as numerous colored pencils sharpened at both ends and so small as to be useless. The work itself and the mechanisms by which it was activated are related to notions such as production, consumption, unproductive expense, and loss. When the work itself is finally exhausted, it has reached its final end. The greater the loss and the more useless the expenditure of energy and materials, the more significant the work becomes, and the visitor is recompensed.

The work of Gabriel Kuri plays with the beginnings of the history of consumerism, integrating everyday elements into expanded sculptures. Residues of economic interactions, such as payment receipts, are combined with industrial and disposable materials, as well as with durable natural elements, such as stones. Opposing concepts interact to create a third way: the ephemeral payment receipt is transformed, through the ancestral technique of the Gobelins tapestries, into a sculpture of resistant natural fibers interwoven by means of a laborious process lasting several months. Everyday transactions, ordinary paper, and ink stains are imitated in detail, creating a work of lasting

esthetic value. Its permanence seems to speak of a culture in which the constant cycle of consuming and discarding is the sign of a precise moment in the economic history of humanity.

The handwoven tapestry *Untitled (Dulcería Celaya SA de CV)* (2013) reproduces in large format a receipt from a well-known confectionery store in downtown Mexico City, the Dulcería de Celaya, founded in 1874 by the Guízar family.

In the early years of this family business, the candies were brought from different parts of Mexico. Later on, the owners began to make the candies themselves, in the basement of their home, where a small factory was improvised. They supplied themselves with wooden spoons, copper pans, and an oven. The Dulcería de Celaya has grown since then, but it continues to produce in a modest manner.

In the face of the mass production and exacerbated consumption of our age, traditional craft enterprises can do little. We are witnesses daily to the disappearance of small initiatives that are swallowed up by big capital, transnational corporations, monopolies. It is also true that alternative efforts are increasingly common, as both individuals and groups resist uninformed consumption and deceitful advertising, looking for more responsible ways to consume.

In the video *Wizard* (2004), Augusto Marban briefly records the moment when the sun’s rays cause the surface of the sea to glitter. Marban’s hand tries to touch and handle them as if they were on the same plane. The clip uses an

optical illusion to tell an illusory narrative: one of magic powers or the discovery of treasure. In this exhibition, the inaccessible glitter reminds us of human beings' aspirations to accumulate decorative luxuries and other such trappings.

In the animated film *Forging Money (1 Dollar)* (2013), by Federico Martínez Montoya, a dollar coin is accompanied by the repeated sound of the impact of two metals, which seems to evoke the work of a miner in the exhibition hall. The succession of images of the video shows how the coin is hammered until its distinctive markings, which constitute its symbolic economic value, are effaced. The final frame of the sequence shows the flattened coin totally bereft of its distinctive features. The phenomenon in which we participate as a society is made clear: the common accord accepted among individuals that minted coins possess a value superior to their material contents.

Cristina Ochoa has collected multiple gilded or silver-plated objects for the construction of *Not All That Glitters Is Gold* (2012). The installation consists of an elaborate, jangling hanging that displays a sampling of sundry objects whose only common denominator is the glitter of their appearance: centavo coins, a silvery toy shoe, the key of a tin can, inexpensive costume jewelry. Hanging from threads, the collection alludes to the artifices we have recourse to, the camouflages we have assimilated in our aspirations to wealth and social rank.

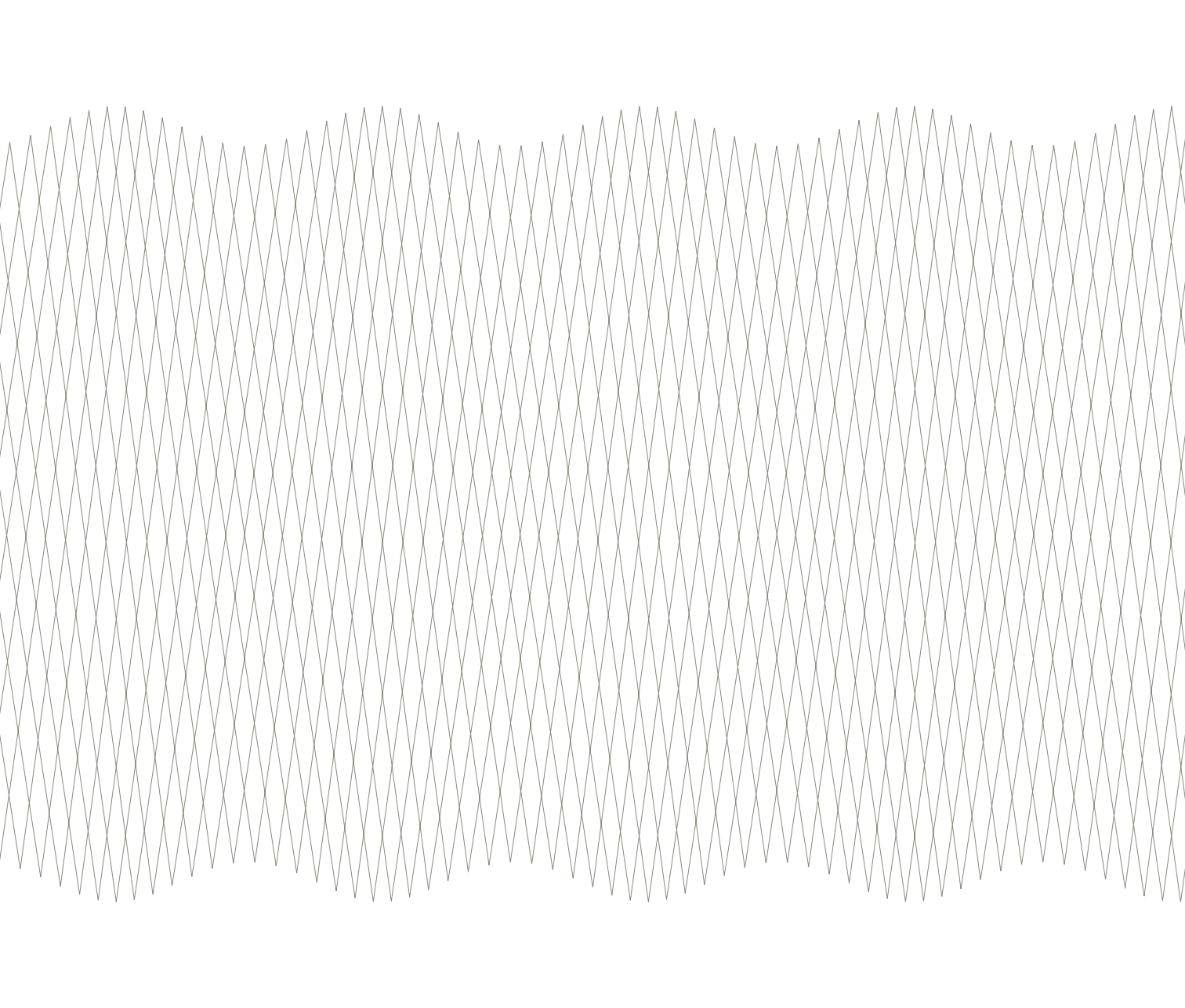
The very short lifespan of these mass-produced imitation objects generates an accelerated rate of discard, with serious consequences for the environment.

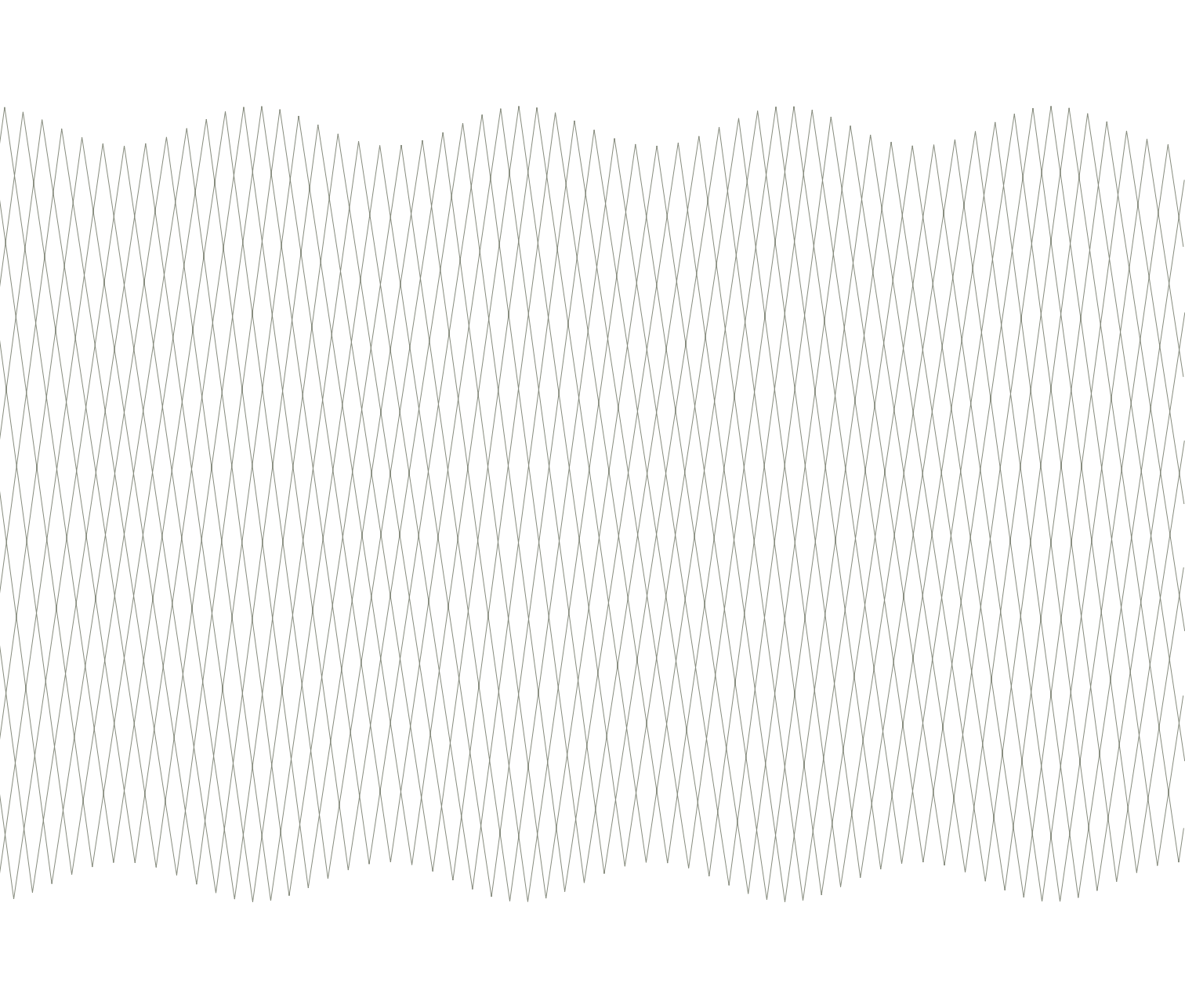
The superposition of family portraits made by Guillermo Santamarina in the pictures of different sizes drawn from the series *Family Portraits I* (2007) constitutes a reference to Josef Albers's *Homage to the Square*.

Albers was the heir to a line of craftsmen distinguished by their precise knowledge and meticulous technical skills. The artist researched the psychological effects of color and space, exploring the nature of human perception.

The paintings in his series of *Homages* are interrelated in accordance with mathematical proportions and are ideally suited to superposition. They are shapes not to be found in nature, implying human manufacture. Albers's aim was for the colors to react against each other when processed by the human eye, causing optical illusions that would echo, oppose, or support each other.

In an act of irony, Santamarina undermines the perfection aspired to by Albers by joining the mathematical precision of the square with the complex and unpredictable nature of family ties. The intention of clarity and control is exposed in the face of the fragility of social structures and the uncertain quality of human relations. The chaos and disorder are an indivisible part of the impeccable geometrical structure of Santamarina's work. In this way, it seems to suggest that economic transactions, patrimony, and material accumulation are as unstable and impermanent as any other human enterprise.





Agradecimientos / *Acknowledgments:*

Banco de México.

Arena México Arte Contemporáneo, Colección Charpenel Guadalajara,
Gaga Fine Arts, Sexto Piso, Taller Mexicano de Gobelinos.

Créditos fotográficos / Photographic Credits

Maj Lindström

Samantha Cendejas

H. Ayuntamiento de Zapopan

Jesús Pablo Lemus Navarro – Presidente Municipal de Zapopan

Juan José Frangie Saade – Jefe de Gabinete

Directora y curadora en jefe del Museo de Arte de Zapopan / Director and chief curator: Viviana Kuri Haddad

Investigación y curador / Researcher and curator: Alan Sierra

Coordinación de exposiciones y museografía / Exhibition coordination and museology: Gustavo Enríquez y Hugo Preciado

Administración / Administration: César Covarrubias y José Gómez

Programas Públicos / Educational services: Laura Bordes y Angélica Santana

Coordinación de eventos especiales / Coordination of special events: Roberto Velasco

Asistentes de servicios educativos y museografía / Educational services and museum assistants: Geovanni Duarte

Asistentes de administración / Administrative assistants: Erika Alejandra Fabián Flores y María del Carmen Martínez

Mantenimiento / Maintenance: José Vanegas

Intendencia / Custodian: Ernestina Garibay

ESTUDIO ABIERTO 6

Se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2017
en los talleres de Imprefiel.
El tiraje consta de 300 ejemplares.



Estudio
Abierto **6**