
Conceptualismo y Economía

Índice

3

Introducción

Sofía Hernández Chong Cuy

5

Notas del traductor

6

Pieza de inversión

Lee Lozano

8

Fragmento de *Dispersión*

Seth Price

10

El artista conceptual. Fragmento de *No soy un flopper*

Mario García Torres & Aaron Schuster

15

Comerciantes —o, Olvidemonos de Warhol

Joe Scanlan

19

Original Texts, in English

Introducción

Sofía Hernández Chong Cuy

El título es puntual: *Conceptualismo y Economía*. La publicación reúne proyectos artísticos —en forma de ensayo, propuesta, guión y manifiesto— que tratan sobre la relación del arte conceptual y la economía. Conviene comenzar diciendo que el arte conceptual no es simplemente un estilo o movimiento artístico que nace en la década de los sesenta. El conceptualismo es más que nada un modo de trabajar, la elaboración y circulación de ideas sobre arte y en particular, sobre la labor artística en sí. El conceptualismo se caracteriza por el análisis y la utilización de lenguaje y discurso, así como por gestos y acciones simples, en veces inmateriales e invisibles. Las principales formas de registro son los contratos, textos, ensayos visuales o simplemente anecdóticos con fotografías. El arte conceptual propuso la necesidad no sólo de crear nuevos códigos de comunicación, también produjo una comunidad artística que pareciera haberse formado en base a complicidad más que colaboración. Propuso un presenciar estético distinto al de las otras artes visuales. Esta pequeña publicación intenta introducir un puñado de obras que hacen una reflexión crítica y creativa de estos temas.

El primer texto, *Pieza de inversión* (1968), es tanto una propuesta artística como registro de un performance de Lee Lozano. Como varias de las obras conceptuales de aquel momento, el proyecto de Lozano consiste en tomar una condición específica—en este caso, la suma total de una beca—como punto de partida y materia prima para su realización. Propuesta artística, descripción de un proyecto, instrucciones para la realización de una acción, son las características de obras conceptuales de la década de los sesenta y setenta, que ahora son comunes y prolíficas en el arte actual. La acción de Lozano consiste en invertir el dinero de una beca en la bolsa de valores. La intención, declarada abiertamente en la misma obra, es apuntar a la manera en que la especulación generará más que intereses, garantías e información.

Seth Price publicó *Dispersión* en el 2002 como un libro de artista de edición limitada. Un facsímil del libro se distribuye ahora mismo por 38th Street Publishers y también se puede descargar de la página de Internet del artista (www.distributedhistory.com). El ensayo trata sobre el uso de los medios de comunicación masiva en relación a los modelos de distribución codificada que varios artistas han utilizado desde los años sesenta. El ensayo en general se tiene que tomar un poco a la ligera. Se contradice a propósito para poner en cuestión el aspecto discursivo y el peso ideológico y un tanto retórico del arte contemporáneo. En la publicación aparece un fragmento del ensayo que puntualmente articula una breve historia y teoría sobre lenguaje y la distribución en las artes.

“El artista conceptual” es el sexto capítulo del guión técnico de *No soy un flopper*, un performance del artista Mario García Torres que se llevo a

cabo el 11 de octubre de 2007 en Londres. El guión es un monólogo estructurado en nueve capítulos y fue escrito por García Torres en colaboración con el autor Aaron Schuster. El monólogo es de Allen Smithee, un pseudónimo común en el cine: el nombre del director y productor asignado a películas supuestamente sin autor. A lo largo del guión, Smithee, quien cuestiona su protagonismo, cuestiona el significado de autoría y experiencia y en el capítulo aquí incluido analiza la apropiación como estrategia estética para disparar nuevas formas de re-valorización. Comisionada por la Fundación Frieze y Cartier, el performance *No soy un flopper* se presentó en el marco de conferencias de Frieze, la feria de arte contemporáneo internacional. El actor inglés Stephen Campbell Moore interpretó la escena en vivo.

En su ensayo, el artista Joe Scanlan analiza el mercado del arte contemporáneo a partir de su experiencia. Al valorar la opacidad del arte, pone en cuestión las tendencias artísticas que usan materiales y temas del *mainstream* para competir con la cultura de masas. Escrito con la intención de generar una especie de manifiesto artístico, Scanlan escribió la primera versión de *Comerciantes, o, Olvidémonos de Warhol* en el año 2001 para la revista norteamericana *Art Issues*. Sin embargo, en otoño de ese año *Art Issues* cerró sus oficinas, como es de imaginarse, dada la situación económica, y la revista dejó de publicarse. El texto del artista no se publicó hasta dos años después, en un catálogo de exposición de Scanlan en el centro de arte IKON en Birmingham, Inglaterra.

Estas cuatro obras, o fragmentos de obras, que he seleccionado y traducido para estas páginas, han sido de gran influencia en mi pensar curatorial. En más de una ocasión, han sido tema de conversación con amigos y colegas con quienes constantemente converso sobre las distintas economías de tanto la labor artística como de la gestión curatorial. Estas conversaciones—donde los temas de acceso y circulación del arte van de mano a mano con los de producción y recepción artística—me han ayudado a entender más ampliamente el mercado del arte. Claro está, el mercado de arte no implica simplemente a un aspecto comercial. También implica una cuestión de valorización cultural, una apreciación posible gracias al conocimiento generado por tanto la articulación de experiencias como la circulación y acceso a información.

Usar el medio impreso como espacio expositivo, de poner en circulación ideas, imágenes y materiales, tiene la intención de catalizar nuevo pensamiento y discusiones sobre el arte contemporáneo. Con esto en mente desarrollé el proyecto editorial Murmur (Murmullo). *Conceptualismo y Economía* es su primera publicación, y fue posible gracias al interés y colaboración de los artistas que participan, así como de un grupo de amigos que ayudaron en el proceso de edición y diseño. El primer punto de distribución de esta publicación es en Lugar a Dudas —un espacio de arte independiente y centro de documentación artística en Cali, Colombia— donde forma parte de su programa Fotocopioteca. A ellos y a su público les dedico esta publicación.

Notas del traductor

Me gustaría hacer un par de observaciones generales sobre las traducciones, comenzando por el hecho de que éstas son las primeras que realizo. Todos los textos en esta publicación fueron originalmente escritos en inglés (y aquí se incluyen); con excepción del texto de Lozano, realicé las traducciones en conversación con los artistas. Hay ciertos términos —como *avant-garde* y *flopper*— y nombres —New Left, The Antiques Road Show, et cetera— que dejé sin traducir o interpretar para dejar que la palabra se relacionara más de cerca a su contexto original. En los textos de Price y Scanlan se usa o se hace referencia constante al concepto de *popular culture*, la cual he traducido como cultura de masas, pues la idea de cultura popular en Latinoamérica está fuertemente asociada con lo folklórico o indígena.

En todos los textos aquí incluidos se hace referencia directa o indirectamente a otros artistas y autores, así como a otras publicaciones y obras de arte. En el texto de García Torres, por ejemplo, una línea dentro del monólogo se refiere al famoso dicho del artista conceptual americano Douglas Huebler: “*The world is more or less full of objects, more or less interesting. I do not wish to add anymore. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and place.*” (El mundo está más o menos lleno de objetos, unos más interesantes que otros. Prefiero no añadir más, si no, simplemente, de pronunciar la existencia de cosas a partir de tiempo y lugar.) Con este ejemplo quiero hacer notar que éste y cada uno de los textos aquí incluidos está en conversación con otras obras, personajes y corrientes de pensamiento en el campo del arte contemporáneo. Espero que esas conversaciones se amplíen por los lectores de esta publicación.

Pieza de inversión

Lee Lozano

Pieza de inversión (comenzó el 15 de enero de 1969)

Se el beneficiario de una beca.* (30 de diciembre de 1968). Invierte[†] la mitad del dinero[°] en la bolsa de valores,[∞] (16 de enero de 1969) y no realices movimientos[§] por un periodo mínimo de seis meses.

Pieza en proceso, al menos, hasta el 16 de Julio de 1969.‡

* Fundación Cassandra, \$ 2,000.

† En vez de “especular”. Pero las acciones en garantía terminan siendo una forma de inversión de alta especulación en el National General Corporation.

° \$ 938.25

∞ Corredor: Allyn F. Taylor, Director
Ling & Company, Inc.
LTV Tower Mall
Dallas, Texas 75201
Corredores de Bolsa
Miembros, Bolsa de Valores de Nueva York

§ Nat'l Gen'l Corp. (NGC), \$ 40 acciones en garantía, expira 30/9/78.

‡ Al 21 de enero de 1970, aún tengo estas acciones en garantía que no deben ser vendidas o cambiadas por acciones comunes hasta su fecha de caducidad, 30 de septiembre de 1978. Hasta hoy, la pieza esta retro-alimentándose con cantidades de información pero aun no de \$.

¡Bob Dylan lo haría!

- Billy Bryant Copley (con respecto a tener acciones)

...Cualquier forma de pensar, sin excepción, esta marcada por un tipo de clase.

- Mao Tse-Tung

BOB DYLAN WOULD DO IT! - BILLY BRYANT COPLEY (ON OWNING STOCK)

... EVERY KIND OF THINKING, WITHOUT EXCEPTION, IS STAMPED WITH THE BRAND OF A CLASS. - MAO TSE-TUNG.

INVESTMENT PIECE (STARTED JAN. 15, 69)

BE THE RECIPIENT OF A GRANT.* (DEC. 30, 68) INVEST[†]
HALF THE MONEY[°] ON THE STOCK EXCHANGE,[∞] (JAN. 16, 69)
& HOLD PURCHASE[§] FOR A MINIMUM TIME PERIOD OF
SIX MONTHS.

PIECE IN PROCESS UNTIL AT LEAST JULY 16, 69.[‡]

* CASSANDRA FOUNDATION, \$2,000.

† AS OPPOSED TO "SPECULATE" BUT THE PURCHASE WARRANTS TURN OUT TO BE A
HIGHLY SPECULATIVE FORM OF INVESTMENT IN NATIONAL GENERAL CORPORATION.

° \$983.25

∞ BROKER: ALLYN F. TAYLOR, DIRECTOR
LING & COMPANY, INC.
LTV TOWER MALL
DALLAS, TEXAS 75201

INVESTMENT BROKERS, MEMBERS, NEW YORK STOCK EXCHANGE

§ NAT'L GEN'L CORP. (NGC), \$40 PURCHASE WARRANTS, EXP. 9/30/78.

‡ AS OF JAN 21, 70 I STILL OWN THESE PURCHASE WARRANTS WHICH NEED NOT BE SOLD
OR CONVERTED TO COMMON STOCK UNTIL EXPIRATION DATE, SEPT 30, 78. THE PIECE IS
FEEDING BACK QUANTITIES OF INFO BUT SO FAR NO \$.

LEE LOZANO (MAY 19, 69)

EXHIBITED IN DWAN GALLERY LANGUAGE III SHOW, NYC, 69

Presentada en la exposición
Language III en Dwan
Gallery, Nueva York, 1969.

Lee Lozano
(19 de mayo de 1969)

Dispersión

Seth Price

[...] Sirve cuestionar constantemente la tradicional y romántica oposición que tiene la vanguardia artística frente a los valores de la sociedad burguesa. El don de la burguesía se manifiesta en los círculos de poder y en el dinero que regulan las corrientes culturales. Esta cultura, en donde el arte es sólo uno de sus elementos, se basa en los medios de comunicación comerciales, que junto con la tecnología, el diseño y la moda, generan algunas de los cambios más importantes de nuestro tiempo. Esos son los campos de acción desde donde se puede concebir una obra que se posiciona en el seno de la tecnología material y discursiva de los “medios distribuidos”.

Los medios distribuidos se podrían definir como información social que circula en cantidades ilimitadas en el mercado común, que se archiva o que es accesible a través de dispositivos portables como los libros y revistas, discos y CDs, videocasetes y DVDs, computadoras personales y diskettes. La pregunta de Duchamp —¿Acaso uno puede hacer obras que no sean obras “de arte”?— adquiere otro sentido en este contexto, el cual se ha ampliado en las últimas décadas por la expansión corporativa y la economía global. Este contexto ahora es un espacio en donde la obra de arte debe de proyectarse para que ese mismo interés corporativo no la deje atrás por completo. Se necesitan estrategias nuevas para estar al tanto de la distribución comercial, la descentralización y la dispersión. Para comprender algo, se tiene que entrar en batalla con eso mismo que se quiere entender.

En un texto publicado en 1975, en el segundo número de la revista *The Fox*, Mark Klienbergl plantea la siguiente pregunta: “¿Habrá alguien capaz de escribir una novela de suspenso y ciencia ficción con intención de presentar una interpretación alternativa del arte modernista que pueda ser leída por un público no especializado en las artes? ¿Acaso les importaría?” No dice más al respecto, y su pregunta queda en el aire como un fragmento histórico intrigante y sin un porvenir evolutivo: insinúa un tipo de arte categóricamente ambiguo, en donde la síntesis de varios circuitos de lectura conlleva un potencial de emancipación.

Esta tendencia tiene una rica historia, a pesar de que no hay obras particulares que sigan la misma línea de Klienbergl. Muchos artistas han usado la página impresa como medio, una lista parcial y arbitraria podría incluir a Robert Smithson, Mel Bochner, Dan Graham, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Stephen Kaltenbach, y Adrian Piper. Además, se encuentran puntos de inflexión en la muestra *Xeroxbook* en 1968 de Seth Siegelau y John Wendler.

Lo radical de este trabajo en parte deriva del hecho que es una expresión directa de un proceso de producción. Los mecanismos del mercado de circulación, distribución y diseminación se convierte en una parte crucial de la obra, haciendo una gran distinción entre esta práctica del modelo de pro-

ducción liberal o burgués, el cual opera bajo la idea de que la labor cultural de alguna manera ocurre más allá del mercado. Sin embargo, mucho de este trabajo, como lo podría ser aquel que asume la forma del anuncio publicitario o de artículo, se ha preocupado principalmente por encontrar alternativas expositivas al espacio museístico, e incluso, cuando a menudo incorpora la galería, no lo hace para abordar temas, como la cuestión del deseo, por ejemplo, sino para demostrar secamente alguna proposición teórica.

Esto apunta a una imperfección del conceptualismo clásico. Benjamin Buchloh hace notar que “a pesar de que se ha enfatizado la disponibilidad universal y el potencial al acceso colectivo, y no obstante de que haya destacado por su independencia de los discursos y economías que determinan las convenciones que enmarcan y rigen la producción y recepción tradicional del arte, se ha sido percibido como la manera más esotérica y elitista de hacer arte.” La cita del *Roget's Thesaurus* que presenta Kosuth en un anuncio en *Artforum*. El listado de números de Dan Graham que aparece en una columna de *Harper's Bazaar*. Estas fueron maneras de usar los medios de comunicación masivos para rendir proposiciones codificadas a un público especialista. El impacto de estas obras, aunque haya sido significativo y duradero, revirtió directamente hacia aquel dominio relativamente arcano que es el sistema del arte —el cual destacó dichos esfuerzos y los inscribió en sus historias. La crítica de representación del conceptualismo emana los mismo aires de alteza que una pintura de Ad Reinhart y sus intentos por crear un ‘Art Degree Zero’ pueden ser visto como una virtuosidad negativa, atribuible quizá al escepticismo que la Nueva Izquierda tiene hacia la cultura pop y sus expresiones genéricas.

Por supuesto, algo que en cierta medida hace que el avant garde sea interesante y radical es que tiende a evitar la comunicación social, excomulgándose a través de lo incomprensible. Sin embargo, esto no sirve de nada si el objetivo es usar los medios de distribución masiva. En ese caso, no se debe simplemente usar los mecanismos de reparto con los que opera la cultura de masas, sino también utilizar sus formatos genéricos. Cuando Rodney Graham publica un CD de música pop o Maurizio Cattelan una revista, la gente del mundo del arte deben admitir el gesto artístico detrás de estas obras, así como el hecho que estos productos funcionan como cualquier otro artefacto en el mercado del consumidor. ¡Pero la diferencia esta en el seno de estos productos! Aunque encarnan y adoptan los códigos de la cultura industrial, estos contienen un momento utópico que apunta hacia una transformación a futuro. Estos podrían estar escritos de acuerdo al código de la hermenéutica: “Donde hayamos hablado abiertamente, en realidad no hemos dicho nada. Pero donde hayamos escrito algo en código e imagen, hemos ocultado la verdad...”. [...]

No soy un flopper
Mario García Torres y Aaron Schuster

Monólogo de un acto
por
Allen Smithee

[Guión técnico]

Allen Smithee

Cineasta, pseudónimo de un cineasta, actor, artista, cuento, guión, argumento.

¿Cómo es que se llamaba? Costa, Eduardo Costa. Hace unos días alguien me contaba sobre su obra. Es realmente interesante, una obra sencilla pero a la vez inteligente, que trata sobre la fecha de realización de obras de otros artistas. El título de la obra va mas o menos así: Una obra que esencialmente es la misma pieza hecha por uno de los primeros artistas conceptuales, fechada dos años antes de la original y firmada por otra persona...

(Silencio largo.)

Sí: Una obra que esencialmente es la misma pieza hecha por uno de los primeros artistas conceptuales, fechada dos años antes de la original y firmada por otra persona...

Esa es de 1970.

(Pausa.)

Por supuesto, no les sorprenderá que les diga que esa pieza es de Taddea Oscuro y es de 1968.

(Seguro, intelectual.)

Lo que propone Costa es un revaluación, no del artista pero de obras específicas bajo nombres distintos. No quiere hacer obras, sino cambiarles su autoría y —tómese en cuenta— las fechas de su creación; efectuar una redistribución del registro histórico, un anacronismo.

Si me preguntas, yo diría que me identifico mucho con esto. Algunas de mis películas, de cierta manera, les han pertenecido a otros...

(Se interrumpe a si mismo.)

Miren, yo soy cineasta. ¡Pero no hago películas! Éstas son incorporadas a mi cuerpo de obra. Yo no hago películas, hago filmografía.

(Pausa.)

Aunque suene un poco absurdo, en realidad es todo lo contrario.

(Largo silencio.)

Digo, hay bastantes películas en este mundo, unas más interesantes que otras, entonces ¿por qué agregar una más?

A veces, o., casi siempre, siento que el contenido de las películas que realizo no tiene relevancia; que lo relevante es que las haya realizado o el hecho de que ahora sean mías. Pertenecen a mi filmografía.

Son legítimas gracias a mí y yo existo gracias a ellas.

(Pausa.)

Soy un colector de obra creativa, una improbable selección de basura artística y un conjunto de sobras reunidas. La verdad es que uno la puede armar como pepenador de basura. Basta con preguntarle a mis amigos artistas. Personalmente, no me he encontrado con una película que no sea atractiva.

O quizá soy más como un orfanato, un albergue de proyectos sin dueño, de proyectos no reclamados.

Un no-autor que funciona como un principio organizacional para un cuerpo de obra desarticulado.

Por supuesto, como dije antes, no existo. Pero bueno, aquí estoy. Mis películas lo prueban.

Digo, el mundo del arte realmente funciona en complicidad con la palabra. Y yo soy palabra. Quizá por esto fue que el autor de este texto pensó que sería una buena idea que un actor lo presentara, o presentar a un actor convirtiéndose en Smithee, entre estas conversaciones y ponencias.
¿Por qué hoy en día los artistas publican fragmentos de novelas que no se han escrito, organizan eventos para bandas musicales ficticias o hacen cortos de películas que no existen? ¿O bien, escriben ponencias para un pseudónimo?

A fin de cuentas, la razón por la que estoy aquí aun sigue siendo un misterio para mí.

Como quiera, solo soy una historia... un cuento escrito.

(Un tanto defraudado.)

Mírenme, otra vez balbuceando.

Por favor borren lo que acabo de decir.

(Claro y con fuerza.)

Mis opiniones no expresan necesariamente la de los presentadores.

Comerciantes –o, Olvidemonos de Warhol

Joe Scanlan

Como artista plástico frecuentemente me preguntan: *¿Cómo te ganas la vida?* Existen dos variaciones a esta pregunta. Una es generalmente inocente: ocurre cuando alguien de mi familia o alguna persona fuera del campo del arte se encuentra con una de mis obras en mi presencia y genuinamente se sorprenden que alguien me haya pagado por haberla hecho. Cuando les explico que a mucha gente le interesa ver arte, comparar obras de arte y que incluso están dispuestos a pagar cantidades extraordinarias (relativas al precio de material y mano de obra) por aquellas que consideran las obras más interesantes, fruncen el ceño o hacen cara de enreídos, como si algo de esto fuera inícuo. Entonces, utilizo otros ejemplos: la creación de los mercados de antigüedades, artesanías o recuadros, como lo es *The Antiques Road Show*, —aquí, sus miradas comienzan a despejarse, se tranquilizan y sonríen, pues todos conocen al menos a una persona que se gana la vida haciendo bolsitas o a alguien que haya formado una colección de parafernalia de *La Guerra de las Galaxias* que ahora se estima en miles de dólares. Todos dicen conocer a alguien que ha sido afortunado en uno de estos negocios. Y entonces asiento con ellos: *Pues sí, también así es en las artes*. Sin más, hacen un gesto de consentimiento y el fruncido de sus cejas desvanece por completo. Siguen sin saber un camino de arte pero al menos entienden un poco más de cómo funciona el sistema. No cabe duda que la pregunta más necia y recurrente siempre es sobre la función del arte y no sobre su significado.

La segunda versión de la pregunta acerca de mis ingresos generalmente la hacen artistas emergentes. Y es esta versión de la pregunta la que más me concierne y angustia. Intenta poner en cuestión mi autoridad como artista o a exhibir una presunción que claramente tengo. Las pedradas siempre vienen desde afuera del establecimiento, aquel dominio del artista y del arquitecto emergente. Pero eso no me preocupa. Las toxinas homeopáticas del comercio ya corren por mis venas, así que soy inmune a humillaciones ingenuas.

Lo que encuentro preocupante (y molesto) de esta situación es la presunción que existe de que hacer arte para subsistir (o para el caso, ser artista plástico que subsiste de su trabajo) no es una motivación aceptable en este campo. Para bien o para mal, considero que el arte no es más que una propuesta de cómo se puede alterar una situación y lograr con ello un beneficio. Las ganancias y los beneficios pueden no ser aparentes inmediatamente, en un corto plazo, cierto, pero yo me rehúso a vivir en una sociedad donde gente capacitada no pueda obtener ingresos haciendo lo que ellos quieren. Si la mejor manera de hacerse la vida consiste en dibujar copos de nieve con un compás en técnica gouache, entonces espero que una democracia liberal capitalista como la nuestra pueda al menos permitir un nicho en donde pueda ejercer mi oficio; de otra manera, los pilares filosóficos de nuestra sociedad parece

que no serían tan liberales o democráticos como habíamos pensado. Por esta razón, nada es más impresionante o políticamente reafirmante que el artista que ventajosamente es auto-empleado.

La confluencia de energías que ha producido este clima romántico y serio son complejas y no deseadas. Académicos y comentaristas tienden a explicar que los trabajadores independientes tienen más viabilidad de trabajo que aquellos laborando en lugares de trabajo tradicionalmente centralizados gracias al uso de tecnologías digitales. Quizá sea cierto. Sin embargo, esto no explica cómo surgió la amplia apreciación del trabajador independiente. Haber crecido cerca de las Cataratas de Niagra en el estado de Nueva York —una región de los Estados Unidos que apenas hoy se está recuperando de la recesión económica de 1991 y donde surgió el “infotainment” de la economía de casinos— me queda claro que el crecimiento actual de la auto-dependencia es la caída de cuatro décadas de consolidación corporativa, así como de reajustes y subcontratación de empresas. El shock inicial que mucha gente sufrió al haber perdido su trabajo y al haber alterado sus sustentos ha sido compensada por una desconfianza profunda de las instituciones o corporaciones que prometen nuestro bienestar cuando sus ganancias están en riesgo.

Durante mi juventud, muchos de los amigos de mis papás no tuvieron otra opción más que invertir en cualquier cosa que supieran hacer bien para poder sustentarse, convirtiendo aficiones personales, como por ejemplo, bordar tapetes o restaurar automóviles, en iniciativas empresariales. Con el tiempo, la autocompasión llevo a la autodependencia y esto llevo al emprendedor a la realización personal. Hoy en día, ser emprendedor es un estado de mente idóneo y apropiado (si no en especie en espíritu) para la industria artesanal que es el Internet. Las estadísticas recientes de hacienda [en EEUU, conocido como el “IRS”] informan que uno de cada cinco norteamericanos trabajan como independientes. Incluso algunos economistas que incluyen a vendedores comisionados en el cálculo de sus estadísticas (que aunque están técnicamente empleados, tienen ingresos autogenerados) llegan a una proporción de uno de tres. Si en nuestra cultura se comienza a impregnar más la necesidad de tener una habilidad particular que sea rentable, se comienza a apreciar más la potencialidad de ser artista, así como la posibilidad de que más jóvenes pueden aspirar a ser como John Cage o Vija Celmins.

Ahora, si usted es como uno de mis familiares o amigos que están fuera del mundo del arte, en este punto del texto quizá estén satisfechos con la justificación de mi profesión y quizá hasta me deseen ‘buena suerte’ en ella, considerando que en principio compartimos la creencia de esta autonomía de la que me he referido e incluso resultaría un poco antipatriótico que no me apoyaran. Y si compartes la misma química que los estudiantes de postgrado, arquitectos y artistas emergentes, primero tendrás que convenir con mi filosofía con aquella de una figura de la historia para poder entenderla. Esto significa que probablemente citarás a Warhol.

Quizá resulte sorprendente que cuando digo que los artistas son el vivo ejemplo del trabajador independiente no tengo a Warhol en mente. Admiro la iniciativa de Warhol, fue impresionante en su momento, claro. Sin embargo, creo que muy pocos de sus métodos o de su obra pueden ser útiles para artistas independientes hoy en día. La idea de que la obra de arte se hace en una fábrica quizá fue un concepto radical en la década de los sesenta, pero también nos podremos acordar que justo en aquél momento las corporaciones ya estaban en proceso de hacer obsoleta la fábrica que tipificaba Warhol. Este

tipo de planta de trabajo o fábrica implica una estructura de altos costos de negocio y si el trabajo artístico y el del trabajador independiente comparten algo es el deseo de minimizar este tipo de costos.

Aunque asumiera que la Fábrica de Warhol fuera importante en un sentido absoluto, la verdad es que Andy no hizo nada que no fuera de mayor valor intrínseco o de mejor calidad de lo que se podía encontrar durante esa época en el mundo fuera del arte. Incluso, esa falta de distinción quizá haya sido la contribución más importante de Warhol, en el ataque que se daba en ese entonces del arte y la vida. Warhol utilizaba la categoría de Arte para poder distinguir entre la uniformidad y semejanza de su obra y aquella semejanza que imperaba en el resto del mundo. Naturalmente, esa categoría no funciona cuando se presenta en el mismo plano al artista plástico y a los comerciantes de distintos oficios, pero hay una excepción: cuando la actividad de un artista es realmente incomparable con la de cualquier otra persona en el mundo, y para el caso no importa que esa persona sea o no un artista. El o ella es simplemente lo mejor y es a partir de ese estatus sumamente provechoso en lo que se basa el valor de cualquier actividad.

Por ejemplo, estudiemos el caso de Agnes Martin. Aunque haya fallecido en el 2004, su obra todavía domina el mercado de arte de líneas imperfectas a lápiz sobre bastidor —aun cuando los materiales de la obra son económicos y la técnica tan sencilla que cualquier persona con espacio de trabajo y un patrón de medida pudo haber obtenido. Pero nadie lo hizo. Al combinar su labor y su persona en una trama bien urdida, Martin nos imposibilita irrumpir en el terreno de su innovación. De hecho, sus pinturas —rayas y cuadrículas dibujadas con grafito sobre lienzo cuyos intersticios están levemente deslavados en color— pueden ser vistas como evocaciones poéticas de distinción absoluta en relación a toda la obra que representa. A pesar de sus mejores esfuerzos (o quizá a causa de ellos), cada línea, espacio e intersección que delineó es diferente entre sí. Esto se debe al tejido del lienzo, el dibujar de los lápices y al simple hecho que la artista tenía pulso y respiraba. Ese residuo sublime que deja la precisión de su imperfección es único, sin nada que se le asemeje por nadie o en ningún campo de trabajo.

Naturalmente, la lección que nos da esto es que es mucho más fácil ser el mejor en algo siempre y cuando haya poca gente haciendo ese ‘algo’. Mientras los miles de imitadores del tipo Warhol continúan quemando dinero y recursos servilmente imitando la cultura dominante con la que a final de cuentas nunca podrán realmente competir, las verdaderas oportunidades de crecimiento están en las empresas obscuras donde la competencia es poca y los materiales baratos.

Tal como Marshall McLuhan observó en su momento que la gente no sabía que quería televisión hasta que se inventó, ¿cómo puede el público del arte saber qué quiere hasta que nosotros, los artistas, lo inventemos para ellos? Nuestra meta a largo plazo debe ser el estar constantemente cambiando un producto (como la cultura de masas) que nuestros clientes ya conocen, que ya tienen. Irónicamente, los artistas con obra supuestamente difícil como la de Martin y Hammons, a final de cuentas terminan siendo muchos mejores modelos empresariales que artistas quizá más conocidos. Sus intereses arcaicos, la singularidad de su técnica y el hecho que en gran medida mantienen constantemente una producción moderada reflejan a la perfección conceptos como la creación de marca personal, valor agregado y filosofía just in time, —lo último en filosofías de producción e innovación empresarial, cualidades

que no les han acreditado aún, ni a ellos ni a otros artistas de su tipo. Hasta hoy.

¡El *avant garde* vive! Pero no porque sea más significativo o radical que otra actividad, sino porque ocupa un nicho de mercado legítimo.

Original Texts, in English

INVESTMENT PIECE

By Lee Lozano

See image on page 7.

DISPERSION (excerpt)

By Seth Price

It is useful to continually question the avant-garde's traditional romantic opposition to bourgeois society and its values. The genius of the bourgeoisie manifests itself in the circuits of power and money that regulate the flow of culture. National bourgeois culture, of which art is one element, is based around commercial media, which, together with technology, design, and fashion, generate some of the important differences of our day. These are the arenas in which to conceive of a work positioned within the material and discursive technologies of distributed media.

Distributed media might be defined as social information circulating in theoretically unlimited quantities in the common market, stored or accessed via portable devices such as books and magazines, records and compact discs, videotapes and DVDs, personal computers and data diskettes. Duchamp's question has new life in this space, which has greatly expanded during the last few decades of global corporate sprawl. It's a space into which the work of art must project itself lest it be outdistanced entirely by these corporate interests. New strategies are needed to keep up with commercial distribution, decentralization, and dispersion. You must fight something in order to understand it.

Mark Klienberg, writing in 1975 in the second issue of *The Fox*, poses the question: "Could there be someone capable of writing a science-fiction thriller based on the intention of presenting an alternative interpretation of modernist art that is readable by a non-specialist audience? Would they care?" He says no more about it, and the question stands as an intriguing historical fragment and an evolutionary dead end: the intimation of a categorically ambiguous art, one in which the synthesis of multiple circuits of reading carries an emancipatory potential.

This tendency has a rich history, despite the lack of specific work along the lines of Klienberg's proposal. Many artists have used the printed page as medium; an arbitrary and partial list might include Robert Smithson, Mel Bochner, Dan Graham, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Stephen Kaltenbach,

and Adrian Piper, and there have been historical watersheds like Seth Siegel and John Wendler's 1968 show *Xeroxbook*.

The radical nature of this work stems in part from the fact that it is a direct expression of the process of production. Market mechanisms of circulation, distribution, and dissemination become a crucial part of the work, distinguishing such a practice from the liberal-bourgeois model of production, which operates under the notion that cultural doings somehow take place above the marketplace. However, whether assuming the form of ad or article, much of this work was primarily concerned with finding exhibition alternatives to the gallery wall, and in any case often used these sites to demonstrate dryly theoretical propositions rather than address issues of, say, desire.

This points to a shortcoming of classical conceptualism. Benjamin Buchloh points out that "while it emphasized its universal availability and its potential collective accessibility and underlined its freedom from the determinations of the discursive and economic framing conventions governing traditional art production and reception, it was, nevertheless, perceived as the most esoteric and elitist artistic mode." Kosuth's quotation from *Roget's Thesaurus* placed in an *Artforum* box ad, or Dan Graham's list of numbers laid out in an issue of *Harper's Bazaar*, were uses of mass media to deliver coded propositions to a specialist audience, and the impact of these works, significant and lasting as they were, reverted directly to the relatively arcane realm of the art system, which noted these efforts and inscribed them in its histories. Conceptualism's critique of representation emanated the same mandarin air as did a canvas by Ad Reinhardt, and its attempts to create an Art Degree Zero can be seen as a kind of negative virtuosity, perhaps partly attributable to a New Left skepticism towards pop culture and its generic expressions.

Certainly, part of what makes the classical avant-garde interesting and radical is that it tended to shun social communication, excommunicating itself through incomprehensibility, but this isn't useful if the goal is to use the circuits of mass distribution. In that case, one must use not simply the delivery mechanisms of popular culture, but also its generic forms. When Rodney Graham releases a CD of pop songs, or Maurizio Cattelan publishes a magazine, those in the art world must acknowledge the art gesture at the same time that these products function like any other artifact in the consumer market. But difference lies within these products! Embodied in their embrace of the codes of the culture industry, they contain a utopian moment that points toward future transformation. They could be written according to the code of hermeneutics: "Where we have spoken openly we have actually said nothing. But where we have written something in code and in pictures, we have concealed the truth..."

A CONCEPTUAL ARTIST (excerpted from *I Am Not a Flopper*)

By Mario García Torres & Aaron Schuster

Allen Smithee A filmmaker, pseudonym of a filmmaker, actor, artist, story script, argument

A Conceptual Artist

What was his name? Costa, Eduardo Costa. Somebody was telling me about his work the other day. It's really interesting, a simple but sharp piece about the timing of works by different artists. The title of it is something like: A Piece That Is Essentially The Same As A Piece Made By Any Of The First Conceptual Artist Dated Two Years Earlier Than The Original And Signed By Somebody Else...

(Long silence.)

Yes: A Piece That Is Essentially The Same As A Piece Made By Any Of The First Conceptual Artist Dated Two Years Earlier Than The Original And Signed By Somebody Else...

That is from 1970.

(Pause for effect.)

Of course, you won't be surprised if I tell you that the piece is by Taddea Oscuro, and is dated 1968.

(Confident, intellectual.)

What Costa proposes is a reappraisal, not of the artist but of specific works under different names. He does not want to make works he just wants to change the authorship of them. And — please note — their dates of creation; to effect a redistribution of the historical record; an anachronism.

If you ask me, I would say I very much identify with this. Some of my films have, at some point, belonged to others...

(Cuts himself short.)

See, I am a filmmaker. But I don't make films! They are incorporated in my body of work.

I don't do films, I do filmography.

(Pause.)

Even if that sound a bit preposterous, it's actually the opposite.

(Long silence.)

I mean, there are plenty of films in the world, more or less interesting, so, why would I wish to add more?

Sometimes, or ... most of the time, I feel like the content of the films I make is not relevant, what is relevant is that I made them. Or the fact that they are now mine. They belong to my filmography.

They are legitimate because of me, and I exist because of them.

(Pause.)

I am a dustbin of creative work, an unlikely collection of artistic rubbish and cobbled together leftovers. You can really make it as a garbage collector. Just ask my artist friends. Personally, I never met a piece of film that wasn't like-able.

Or maybe I'm more like a foster home, a shelter for unclaimed, orphan projects.

A non-author as the organizing principle for a disjointed body of work.

Of course, like I said, I don't exist. But then again, here I am. My films are proof of it.

I mean, the art world is really invested in words. And I am words. Maybe that is why whoever wrote this text, thought it was a good idea to have it presented by an actor, or to present an actor becoming Smithee, among the other talks.

Why is it that artists today are publishing fragments from novels that have never been written, organizing gigs for fictional bands, making trailers for films that do not exist? Or even writing a lecture for a pseudonym?

Anyway, the reason why I am here is still a mystery to me.

In any case I am just a story... a written story.

(A bit deceived.)

Look at me, I am babbling again.

Please erase what I just said.

(Clear and strong.)

My opinions do not necessarily express those of the presenters anyway.

PEOPLE IN TRADE; OR, FORGET WARHOL

By Joe Scanlan

As an artist I am often asked: *Where does your money come from?* The question comes in two variations. The first is largely innocent and occurs whenever my relatives or members of the nonart public, having in my presence come across an artwork I have made, genuinely wonder how it can be possible to get paid for having made it. When I explain that there are many people who like to look at artworks and compare them to other ones over time, and a few

in that group who are even willing to pay extraordinary amounts of money (relative to materials and labor) for what they feel are the more interesting examples, my nonart friends squint their eyes a little and cock their heads at me, as if something nefarious was going on. When I resort by way of example to the goings on at craft fairs or The Antiques Road Show they brighten, because they all know someone who earns a living making handbags or whose Star Wars paraphernalia was appraised at fifty thousand dollars. After they tell me about someone who has been similarly fortunate, I nod and say, *Yeah, arts just like that*. Unfailingly, their heads straighten and their squints dissolve. They still don't know anything about art, but at least they understand how it works, and how something works is always a more nagging question than what something means.

The second variant of the question about my money is usually posed by graduate students or architects, and is much more angry and troubling. It is intended to undermine my authority as an invited speaker or to expose a conceit I clearly have, a brickbat hurled from behind the stanchions of real-life drudgery that is the domain of architects and graduate students. That doesn't bother me. My veins are already coursing with the homeopathic toxins of commerce, so I'm immune to such naïve humiliations.

What does bother me about total strangers being concerned with my money, though, is the presumption that making a living is not an acceptable motivation for an artist. To me, for better or worse, all art is nothing if not a proposal for how the current situation might be altered at a profit. That that profit is often not immediately apparent to us is nothing against an artwork or its maker, and I, for one, refuse to live in a society where skilled individuals cannot earn a living however they please. If my best chance at making a living entails drawing snowflakes with a compass and gouache, then I can only hope that a liberal capitalist democracy such as ours will afford a niche in which to ply my trade; otherwise, the philosophical pillars of our society would be revealed to be not as liberal or democratic as they seem. For this reason, nothing is more impressive or politically reaffirming than an artist who is gainfully self-employed.

The confluence of energies that have produced this romantic, earnest climate are complex and quite unintended. Scholars and commentators tend to assert that digital technology is responsible for making our atomized world of independent contractors more viable than are old-fashioned, centralized workplaces. That may be true, but it doesn't explain how such a broad appreciation for being self-employed came about in the first place. Having grown up near Niagara Falls, New York, a region of the country that is only now recovering from the recession of 1991 and embracing the infotainment casino economy, the current spate of self-reliance is the natural fallout of four decades of corporate merging, downsizing, and outsourcing. The initial shock of so many people losing their jobs and having their livelihoods disrupted has been more than offset by our bedrock mistrust of any institution or corporation that promises to look out for our well-being when profits are at stake.

During my youth, many of my parents' friends had no choice but to capitalize on whatever they were good at as a means of making a living, turning their avocations for crocheting afghans or restoring cars into legitimate business enterprises. Over time, self-pity evolved into self-survival evolved into self-actualization as entrepreneur. Today, entrepreneurship is a state of mind that is ideally suited (if not in material then in spirit) to the cottage industry

that is the Internet. Recent IRS statistics report that one in every five working Americans is an independent contractor, and some economists, counting people like commissioned salespersons who are technically employed but whose livelihood is self-generated, put the ratio as high as one in three. Thus, the more the necessity of having a unique and profitable skill permeates our culture, the more the business of being an artist is appreciated, and the more young people can aspire to be like John Cage or Vija Celmins when choosing a livelihood.

Now, if you are like my relatives and nonart friends, at this point you will be completely satisfied with the legitimacy of my profession, and even go so far as to wish me well at it since, given our shared belief in the aforementioned principles, it would be unpatriotic not to be so. And if you share the same chemistry as graduate students and architects, you will first need to square my philosophy with that of a figure from history in order to bring it under control. Which usually means you will cite Warhol.

It may surprise you to learn that when I say artists are the epitome of independent contracting, I do not have Andy Warhol in mind. I admire Warhol's enterprise, it was impressive in its day and all, but I think there is little about his methods or his oeuvre that is of use to independent artists now. The idea of art being made in a factory might have been a radical concept in the nineteen sixties, but we do well to remember that corporations at the time were already in the process of rendering Warhol-type factories obsolete. Factories mean overhead, and if art and independent contracting share anything it is the desire to minimize overhead costs. Even if I were to assume that Warhol's Factory was important in some absolute sense, the fact remains that Andy still didn't make anything of greater intrinsic interest or better quality than what could be found in the nonart world of his time. And that may have been his point. Indeed, that lack of distinction was perhaps Warhol's most important contribution to the then broad (and earnest) assault on art and life. Warhol meant to rely on the category of Art to distinguish his sameness from the sameness of the rest of the world.

Naturally, that category no longer holds once we begin to lump artists in with all other people in trade. Except, of course, when the activity of an artist is truly unrivaled by anyone else in the world, at which point it doesn't matter whether that person is an artist at all. He or she is simply *the best*, and it is on the basis of that often highly profitable status that the value of any activity rests.

Take Agnes Martin. Although she died in 2004, her work still dominates the market for imperfectly ruled pencil lines on unprimed canvas, even though her materials were inexpensive and her technique can be performed by anyone with work surface and yardstick. No one does. Martin so thoroughly wove her endeavor into herself as to make it seem impossible to impede on the terrain of her invention. In fact, her paintings—stripes and grids of graphite on canvas whose interstices were sometimes filled in with thin washes of color—can be seen as poetic evocations of the absolute distinction in relation to all other art that her work itself has come to represent. Despite her best efforts (or perhaps because of them), every line, space, and intersection that she delineated is different from every other, due to the weave of canvas, the pencils dragged across it, and the fact that Martin herself pulsed and breathed. The sublime residue of precise imperfection that resulted is unmatched by anyone, in any field.

The lesson, of course, is that its much easier to be the best at doing something if there are as few other people as possible also doing it. Where Warhol's thousands of imitators continue to burn money and resources slavishly imitating a mainstream culture with which they can never compete, the real growth opportunities are in obscure enterprises where competition is low and materials cheap.

Just as Marshall McLuhan once observed that people didnt know they wanted television until television was invented, how can the audience for art know what it wants until we, as artists, invent it for them? Given that opportunity, how can any of us believe that its in our long-range interest to constantly rearrange a product (such as popular culture) that our customers already know and have? In the end, and quite ironically, so-called *difficult* artists like Martin and Hammons have turned out to be much better business models than their more celebrated counterparts could ever be. Their arcane interests, unique skills and often restrained production methods epitomize such concepts as personal branding, value adding and *just in time* production philosophies, state-of-the-art business innovations that they and other artists have never gotten credit for. Until now.

The avant garde lives! Not because its more meaningful or radical than any other activity, but because it fills a legitimate market niche.

Conceptualismo y Economía
Conceptualism and Economy

Editora y Traductora
Editor and Translator
Sofía Hernández Chong Cuy

Corrección
Copy-editing
Daniela Hernández Chong Cuy

Concepto de Diseño
Design Concept and Template
Project Projects

Agradecimientos
Acknowledgments
Mario García Torres, Seth Price, Joe Scanlan; John Menick;
Alejandro Cesarco; Monica de la Torre; Adam Michaels en/at
Project Projects; Sylvia Bandi en/at Hauser & Wirth Zürich;
Oscar Muñoz y/and Sally Mizrachi en/at Lugar a Dudas.

Esta publicación está hecha con fines educativos. Los
textos incluidos aquí se han traducido y reproducido con el
consentimiento de sus autores; la obra de Lee Lozano aparece
aquí cortesía de Hauser & Wirth Zürich Londres.

*This publication is for educational purposes. All texts and
artworks were translated and reproduced here with consent of
the artists and authors. Lee Lozano's work courtesy Hauser &
Wirth Zürich London.*

© Autores / Authors.
© The Estate of Lee Lozano, Courtesy Hauser & Wirth Zürich
London

2009 NY | MX
Murmur
www.murmur-print.org

