

## **Museo de la Economía Política del Arte de Alicia Herrero**

### *On/scenities del capital*

#### I.

Hacia los años noventa, la investigación de Linda Williams sobre la performatividad de las imágenes de sexualidad explícita, las *on/scenities*[1], se convertían en las fuentes para legalizar la pornografía en la academia. En el presente, la instalación de un *Museo de la Economía Política del Arte* como propone Alicia Herrero, vuelve explícito y evidente otro tipo de investigaciones: las imágenes y los dispositivos del mercado del arte, el poder de las relaciones institucionales que las definen y los grados de afectación perceptual que intervienen en ese juego. Así, mediante tácticas de reapropiación de plusvalía, las fuentes y evidencias que se exhiben en el *Museo* crean jurisprudencia. En otras palabras, estas obras-documentos, prueban un tipo de acción legal, o *enactment*, que describe los vínculos dominantes entre lo artístico, lo social y lo económico.

En este paradigma, el *Museo* se propone por un lado revelar en el sistema del arte las relaciones e influencias globales del mercado y de un grupo de coleccionistas: museos, instituciones culturales *non-profit*, canon y legitimidad. Pero también, ejercitar posibles estrategias que las piezas resuelven mediante la creación de nuevas reglas, gráficos, objetos, video y performatividad [2].

Optando por un dispositivo aséptico en el cubo blanco, el *Museo de la Economía Política del Arte* organiza al espectador un recorrido por algunas prácticas de la serie *Arte & Capital*. Proyectos cuyo *corpus* artístico con valor epistemológico, mapea el capital en tanto *commodity* y define los vínculos formales de poder e intercambio de un sistema no emancipado. Documentos, gráficos e inferencias construyen un escenario de *evidencias*, la presencia de un nuevo estatus de legalidad y valor. Esto nos lleva a preguntarnos por algunos postulados de Marx y Engels a propósito del capital, la plusvalía y la propiedad privada.

#### II.

El recorrido comienza con la vitrina que contiene *Catálogo-Fe de Erratas (en curso desde 1998)*, una versión corregida de catálogos de subastas. La pieza ajusta con precisión lo que el mercado invisibiliza mediante un muestrario de páginas que estiran y achican a escala imágenes de obras de arte según su precio de venta. Una página anexa que despliega una imagen, -tal como una revista porno-, reifica con una nueva mirada a aquellas “fuerzas productivas” cuyas imágenes son censuradas u ocultas por una clase experta.

Mas adelante *Plus-valía (2012)*[3] un *display* museológico estadístico, resuelto como gráfico de torta en tres dimensiones dialoga con otra pieza que amplía el concepto. La primera proporciona una serie de colores monocromos acerca de la variación y distribución de la hegemonía, el coleccionismo y el museo en su condición pública y privada. La segunda desarrolla un conjunto de relaciones que señalan a partir de indicadores, a las 700 personas más ricas del mundo entre las que se encuentran los 200 coleccionistas top y sus negocios más lucrativos. Estos son porcentajes asociados a su participación en las juntas directivas de museos, museos propios, sus fundaciones y filantropía. *Plus-valía (2012)* documenta, mide y hace visible a escala la creciente dependencia del mercado, es decir las *on/scenities* pornográficas entre arte y capital.

Continuando el recorrido nos encontramos con un video, gráficos de evidencias y una performer que presenta *Action-Instruments Box* (2011). La pieza contiene en su interior diez documentos gráficos. Mediante un fetiche múltiple, travestido de Pop entre marca de jabón en polvo y la caja Brillo de Warhol *Action-Instrument Box* convoca el potencial legal del valor artístico de sus documentos. Con esta propuesta la artista revisa los juicios de las historias y discursos del arte vinculados a los postulados post-feministas y el arte de acción.

*Suite Auction Drawings* (en curso desde 2008), una práctica performativa del dibujo, realizada durante las subastas de Sotheby's y Christie's en Londres y Milán, capta los movimientos de la maquinaria del arte y su espectáculo. Simultáneamente la artista registra la escena por un cámara. Al ocupar diversas posiciones simbólicas, como público, artista y objeto del arte, Alicia Herrero se observa a si misma de forma crítica, desafiando el confinamiento intelectual de "como escapar del sistema" y también a la condición de "autoalterarse" en el propio campo.

III.

Por lo tanto, el escenario crítico que el *Museo de la Economía Política del Arte* extiende no se agota en la puesta en escena obscena de los flujos del capital y *el corpus* del artista, sino que se instituye en tanto que sus actos operan a partir de tácticas de una legalidad creativa. A modo de conclusión, el *Museo*, inaugura una serie de interrogantes acerca de coleccionar y exhibir los objetos y las relaciones que éstos suponen para poder hacerse visibles ante nuestra mirada. El *Museo* como tal, despliega la apariencia del objeto, su fascinación y el acto de coleccionar el fetiche. Al mismo tiempo exhibe la plusvalía articulada en la propia subjetividad y trabajo del artista que el mercado relega o reapropia. Si el *Museo de la Economía Política del Arte* pone en escena la obscenidad del arte y el capital, lo hace principalmente para desnudar las secuelas del neoliberalismo, el poder normativo de la mirada y posibles nuevas derivas epistemológicas más allá del arte.

**Teresa Riccardi**

[1] WILLIAMS, Linda, *Hardcore*, University of California Press, Los Angeles, 1999.

[2] Conversaciones con la artista mantenidas en octubre de 2012.

[3] *Plus-valía* encuentra un antecedente en el trabajo *Mi Botín* (1997) realizado por Alicia Herrero, donde las nociones de extractivismo y coleccionismo se articulan como instituyentes desde una perspectiva pos-colonialista de museización.