

Dalla Money Art alla contraffazione. La cartamoneta come metafora e ripensamento dell'economia

SILVANO MANGANARO

«Benché sia un antico fatto della vita, o piuttosto un'antica tecnica» ha scritto Fernand Braudel (1982, p. 17) in *Le strutture del quotidiano*, «la moneta non ha mai cessato di sorprendere l'umanità. È sembrata misteriosa e inquietante ... [e qualcosa di] complicato in sé.» Mentre racconta la rinascita della moneta e degli scambi nell'Europa tardo medievale e rinascimentale, Braudel fa riferimento a una caratteristica contemporanea di questa nuova presenza, parla infatti della moneta come di «una difficile cabala da decifrare» (Braudel 1982, p. 35).

Questa complessità (divenuta macroscopica in epoca contemporanea, con la perdita di una concretezza fisica da parte della moneta e il passaggio a una quasi completa smaterializzazione) non ha mancato di affascinare filosofi, sociologi, economisti e artisti. Già nel 1900, Georg Simmel (1990, p. 152) asseriva che il denaro, quale motore simbolico e potente strumento del potere, era in grado di modificare gli stessi assetti sociali e di strutturazione del lavoro. A suo parere il livello di astrazione che il denaro aveva introdotto nella società stava conducendo a una importanza senza precedenti del lavoro intellettuale, di idee e di attività non direttamente impegnate nell'economia.

In tempi più recenti si è tentato un parallelismo tra vaporizzazione della moneta e atomizzazione dell'arte: la sua fine coinciderebbe con la fine dell'arte preannunciata da Hegel e Danto (Grau, 2011; Roelstraete, 2011; Shell, 1994). A ben vedere, però, la fine della moneta (intesa come banconota) in realtà non è altro che il trionfo del denaro (inteso come astrazione di un valore assoluto), così come la de-materializzazione dell'arte (o la sua morte) non rappresenta che il suo trionfo.

Va considerato, inoltre, che il rapporto arte-moneta si apre a ben altre complessità e che la riflessione artistica sul denaro è incredibilmente prolifica perché capace di mettere in luce la capacità dell'arte di portare avanti un ribaltamento di valori tanto in seno a se stessa che su un piano

più allargato, ovvero sociale ed economico.

Se il parallelismo tra le due è perfettamente sintetizzato da un'affermazione di Daniel Spoerri secondo il quale, sostituendo l'arte con il denaro, non faremmo altro che «mettere un'astrazione al posto di un'altra» (cit. in Velthuis, 2009, p. 28), Max Haiven, Assistant Professor al Nova Scotia College of Art and Design che da diversi anni porta avanti un progetto di ricerca dal titolo *Art & Money*, si è chiesto, in maniera più esplicita: «dove altro possiamo trovare [oltre che nella finanza] una sfera di attività dove un valore largamente arbitrario è assegnato a cose largamente immateriali e sostenute da una cultura fatta di credenze e credibilità, le cui ramificazioni hanno una loro risonanza nella società e nella cultura?» (*Money and Art: An Interview with Max Haiven*, 2014).

Una fitta rete di convenzioni e convinzioni sostengono quindi l'arte e la moneta (Lester, 1999); come la banconota non sarebbe altro che un pezzo di carta se non fosse sostenuta dalla credibilità attribuitale dalla firma del banchiere centrale, così *Fontaine* di Marcel Duchamp non sarebbe altro che un orinatoio se non fosse per la "scelta" dell'artista e il sostegno della critica (Shell, 1994, pp. 72-86).

Lo stesso Duchamp è stato d'altronde il primo a giocare con l'economia e a mettere in pratica un vero scambio parodistico con il suo *Assegno Tzanck* (fig. 1, 1919), fac-simile (fatto interamente a mano) di un vero assegno bancario ma più grande del normale (21x38,2 cm) che doveva servire come pagamento per le cure dentistiche del dottor Daniel Tzanck, amico di pittori e poeti che nel dopoguerra aveva fondato la *Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs*. La cosa interessante è che Duchamp si impegnasse a realizzare un "vero" assegno: un impegno anche fisico dal momento che, come disse lui stesso: «[...] ho realizzato l'assegno interamente a mano, ho impegnato tempo a fare le piccole lettere, a realizzare qualcosa che avesse l'aria di essere stato stampato – non era un assegno piccolo» (Duchamp, 1979, p. 88). A riprova dell'attenzione con la quale l'assegno era stato realizzato esiste anche uno schizzo preliminare, con tanto di calcoli matematici e appunti sull'esatto importo: 150 dollari. L'assegno era garantito dalla fantomatica "Teeth's Loan and Trust Company, Consolidated" con sede a Wall Street (Bonito Oliva, 1973, pp. 87-88).

In un lavoro come questo entrano in gioco la questione della firma, il valore monetario di un'opera d'arte e il senso delle transazioni economiche. Un vero «sgambetto sillogistico», come ebbe a scrivere Michel Leris

(1993, p. 79), in grado di far cortocircuitare il vero e il falso, l'autentico e il contraffatto. Un gioco che mette in scacco lo stesso amico dottore, il quale si vedrà nuovamente coinvolto vent'anni dopo, quando Duchamp gli chiederà di rivendergli l'assegno proponendogli, tra l'altro, un compenso «molto più caro del prezzo che c'era scritto sopra!» (Duchamp, 1979, p. 89).

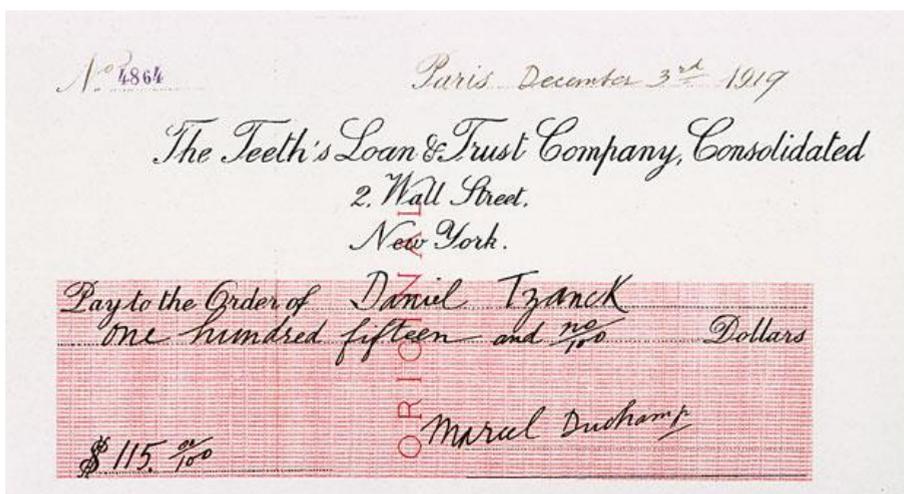


Fig. 1 Marcel Duchamp, Assegno Tzanck, 1919

Duchamp mostrerà nuovamente interesse per la creazione di falsi titoli di credito con le *Obbligazioni per la Roulette di Montecarlo* realizzate nel 1924. Queste obbligazioni servivano a Duchamp per sperimentare un sistema da lui inventato sul gioco del *trente et quarante*, studiato nel marzo del 1924 a Montecarlo. Sebbene all'artista francese interessi fondamentalmente il caso e la ricerca di un sistema razionale in grado di spiegarlo o, come scrisse lui stesso, il tentativo di «costringere la roulette a diventare un gioco di scacchi» (Duchamp, *Lettera a Jaques Doucet 16 gennaio 1925* in Naumann, Obalk, 2000, pp. 148-49), quello che per noi è particolarmente importante è che abbia escogitato una strategia finanziaria per sovvenzionare un suo progetto che, come è stato notato, non può non essere definito artistico (Marcadé, 2009, p. 174).

Il suo interesse non era la vincita in denaro in sé, ma i meccanismi che regolano il caso: tanto che il finanziamento di questa impresa poteva essere raccolto tramite un'economia sempre al limite tra gioco e serietà, tra finizione e realtà. L'artista piazzò le sue obbligazioni fondamental-

mente ad alcuni amici ma, come testimoniato da un articolo coevo apparso su «The Little Review» (Heap 1925 in Sanouillet, 2005, p. 230), tentò una messa sul mercato delle azioni stesse, vendendole a lettori sconosciuti.

Meno noti altri due tipi di assegni, sempre opera di Marcel Duchamp, realizzati negli anni Sessanta. Il primo, *Czech Check*, nasce grazie all'intervento di John Cage, organizzatore di uno spettacolo di beneficenza per l'American Foundation for Contemporary Performance Arts. L'assegno, trasformato dall'enigmista Duchamp in un curioso gioco di parole, non era altro che la tessera rilasciata a Cage (appassionato micologo) dalla Czech Mycology Society per l'anno 1964/65, firmata dall'artista francese e messa in vendita all'asta per cinquecento dollari. Un'operazione, anche in questo caso, basata essenzialmente sulla firma capace di trasformare una semplice tessera associativa per un club di appassionati di funghi in un vero e proprio assegno circolare, convertibile in moneta sonante.

L'altro assegno, denominato *Cheque Bruno* (1965), prende il nome da Philippe Bruno, un "fan" di Duchamp che riuscì a farsi firmare dall'artista, durante la mostra *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Sélavy, 1904/1964* presso la Galleria Cordier&Ekstrom di New York (inaugurata il 14 gennaio 1965), un vero assegno incollato sul catalogo della mostra - insieme a tutte le recensioni della mostra uscite sui giornali - proprio affianco dell'*Assegno Tzanck*. L'artista francese firmò l'assegno specificando il pagamento di una somma «illimitata» ritirabile presso la *Banque Mona Lisa* (Velthuis, 2009, p. 47).

Rispetto al discorso fin qui affrontato, il grande merito di Duchamp è stato quello di porre il rapporto arte-denaro su un piano concettuale, capace di superare da un lato una romantica antitesi e, allo stesso tempo, permetterci di non considerare artisti che "si interessano" di economia solamente quelli in grado di fare "buoni affari" (da Picasso a Warhol, fino a Damien Hirst e Jeff Koons).

L'arte ha in sé la capacità di mettere sul tavolo un piano valoriale alternativo, di problematizzare; per questo non è possibile accettare la riduzione della cosiddetta *money art* a semplici interventi creativi sulla cartamoneta, alla sua rappresentazione o all'utilizzo della stessa come medium

per quadri o sculture¹. Anche gli "artisti *bricoleur*", però, scelgono di lavorare con le banconote perché queste ultime mantengono un potere evocativo in sé, che tende a cambiare la percezione stessa dell'opera. La visione del denaro come – o all'interno di – un'opera d'arte, genera nello spettatore una reazione emozionale; qualcosa di molto simile al «sublime economico» teorizzato da Wolfgang Ulrich (*Icône del capitalismo. Come il prezzo fa l'arte*, in Dossi, Nori, 2008, pp. 41-56), secondo il quale l'alto valore monetario delle opere d'arte contemporanea sta cambiando il modo stesso con il quale il pubblico fruisce esteticamente questi lavori. Trovarsi di fronte una piccola o grande quantità di denaro è, già di per sé, qualcosa di perturbante se non inquietante.

Benché la rappresentazione delle banconote sia stata un vero e proprio genere negli Stati Uniti di tardo Ottocento² (Shell, 1994, p. 87 sgg.; Chambers, 1988; Frankenstein, 1970 e 1975), sarà nella seconda metà del Novecento che diventerà un vero e proprio medium sul quale o con il quale lavorare, ma anche oggetto di vere o "auspicate" performance da parte del denaro stesso. Uno dei primi esempi di questa doppia possibile lettura è contenuto nella mostra che la New York Chelsea's National Bank ha organizzato nel 1969, esposizione nella quale il tema dominante era la cartamoneta (*A Creative Interest in Cash*, 1969). All'interno delle sale erano esposte opere che avevano come soggetto biglietti da un dollaro serigrafati e moltiplicati su tutta la superficie della tela (Andy Warhol, *Dollar Bills*, 1962), quadri di fine Ottocento con rappresentate alcune banconote (William N. Harnett, *Still Life-Five Dollar Bill*, 1877), collage fatti con banconote vere (Ray Johnson) o sculture ricoperte o contenenti banconote (la riproduzione di un cervello in plastica foderato da Robert Morris con otto biglietti da un dollaro o il *Money Piece* di Arman, parallelepipedo in resina trasparente con all'interno un paio di dozzine di dollari). Allo stesso tempo erano però presenti opere che ponevano l'accento sul valore performativo del denaro o sui paradossi del mercato dell'arte. Due gli esempi più interessanti: gli acquerelli di Edward Kienholz (da vendere al prezzo dipinto a caratteri cubitali sul verso), o il bancale di 250.000 dol-

¹ Per una mappatura di opere con interventi sulle banconote si veda il progetto del già citato Max Haiven e la relativa "art collection" sul sito: <http://moneyandart.tumblr.com> (consultato il 09/10/2016)

² Tra gli artisti americani che dipinsero banconote ricordiamo: William M. Harnett, John Haberle, Charles A. Maurer, Victor Dubreuil e, di una generazione più giovane, Otis Kaye.

lari veri esposto da Abraham Lubelski al centro della sala. Quest'ultima "scultura" (intitolata *Sculptural Daydream*) era composta da soldi presi in prestito dalla Federal Reserve e controllati a vista giorno e notte da una guardia giurata. L'artista, con quest'opera, puntava l'attenzione sul carattere "autogenerativo" del denaro: infatti, dopo i cinque giorni nei quali fu presente all'esposizione, la somma di denaro era aumentata di trecento dollari (grazie agli interessi maturati). Una rappresentazione fisica del potere quasi magico dei soldi oltre che un'operazione mediatica ben escogitata.

Anche nei decenni successivi la semplice esposizione di denaro ha creato grande clamore sui mezzi di informazione; la più celebre è stata quella organizzata da Hans-Peter Feldmann nel novembre del 2010 quando, in qualità di vincitore dell'Hugo Boss Prize, decise di esporre al Guggenheim Museum l'intera cifra vinta (100.000 dollari) in biglietti da un dollaro usati. Dal 10 maggio al 2 novembre 2011 ha perciò tappezzato un'intera sala del celebre museo newyorkese di banconote. Una sorta di riproposizione dell'opera è stata proposta poi dall'artista Eric Doeringer il quale, per la mostra *Shit and Die* curata a Palazzo Cavour di Torino da Maurizio Cattelan, Myriam Ben Salah e Marta Papini durante Artissima 2014, ha esposto 40.000 dollari lungo le pareti delle scale che conducevano all'ingresso dell'esposizione. Il lavoro, dal titolo *The Hug*, faceva esplicitamente riferimento sia all'installazione di Feldmann sia a una mostra di Gianni Colosimo alla Galleria Pack risalente al 2006 (Ben Salah, Cattelan & Papin, 2014). Negli stessi anni, di operazioni che cercano di mostrare plasticamente la fisicità del denaro, si possono citare quella di Gianni Motti nel 2009³ o quella di Christodoulos Panayiotou nel 2011⁴.

³ Per la sua mostra in due tappe presso il Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson (10 April – 7 June 2009) e il Centre d'art la Synagogue de Delme (30 May – 13 September 2009), Gianni Motti (Sondrio, 1958; vive e lavora a Ginevra) ha deciso di esporre in biglietti da un dollaro l'intero budget assegnatogli (5.000 €). Le banconote erano appese come panni stesi al soffitto a Buisson mentre erano sparpagliati a terra o pendenti in modo irregolare, come a simulare una pioggia, a Delme. Secondo Pascal Beausse, l'opera «incarna l'economia capitalista e l'importanza del dollaro nell'economia mondiale», divenendo «una metafora dei giorni dopo la festa, dopo l'orgia» (Beausse, 2009). Al termine della mostra il budget è tornato nella disponibilità dell'istituzione. Sarcasticamente Motti ha dichiarato: «Ringrazio quelli che hanno organizzato la crisi. Senza di loro non ci sarebbe stata una mostra» (Cozette *et al.*, 2011).

Nei casi citati, la presenza del denaro ha una funzione dimostrativa, di semplice presentazione. Eppure emerge l'enorme valore simbolico di una esposizione di banconote, una sorta di ostensione che non si lascia ridurre a semplice giustapposizione di oggetti di stampo minimalista. Il denaro ha in sé un potere che l'artista è in grado di rivelare e, in alcuni casi, piegare fino a svelarne paradossi e contraddizioni capaci di mettere in crisi un sistema consolidato.

Sotto questo aspetto l'artista che meglio ha saputo sfruttare una delle caratteristiche della moneta – ovvero il fatto di dover circolare di mano in mano – è stato il brasiliano Cildo Meireles, il quale, sul finire degli anni Sessanta, a soli ventidue anni, invitato da Kynaston McShine a partecipare alla mostra *Information* al MoMA di New York (2 luglio – 20 settembre 1970), presenta, sotto forma di pannello fotografico, il progetto *Inserções em circuito ideológicos – Proyecto Cédula – Proyecto Coca-Cola* (McShine, 1970). *Coca Cola project*, benché più famoso, è solo, come afferma lo stesso Meireles, «una metafora di quello che consideravo il vero lavoro, il *Progetto banconota*, che nacque contemporaneamente» (Cameron D., Herkenhoff P. & Mosquera G., 1999, p. 111). In questo caso l'artista brasiliano aveva stampato sulle banconote in circolazione (sia su cruzeiros brasiliani che su dollari americani) messaggi anticolonialisti come *Yankees go Home*, così come frasi riferite alla libertà politica e alla democrazia: *Eleições diretas* e *Quem Matou Herzog?* (e la versione inglese *Who killed Herzog?*) riferendosi al giornalista morto in circostanze misteriose durante un fermo di polizia. Una quarta frase aveva invece un contenuto più direttamente legato all'arte: *Where is the place of the work of art?*. Sul verso delle banconote Meireles aveva apposto delle scritte che facessero riferimento al progetto: titolo (*Inserções...*), spiegazione, iniziali dell'artista e numero di serie.

Nel 1970, quando Meireles produce *Inserções em circuito ideológicos* il Brasile era nel periodo più oppressivo dei suoi ventun anni di dittatura militare (1964-1984). Al tempo le *Inserzioni* costituirono una forma di

⁴ L'installazione di Christodoulos Panayiotou *2008* (2008) consisteva in una montagna di soldi triturati alta circa 2,5 metri e un diametro di 6, composta da tutte le banconote ritirate dalla Banca di Cipro al momento della conversione della sua valuta in Euro. L'opera è stata presentata nella mostra *The End of Money*, a cura di Juan Gaitan, presso il Witte de With di Rotterdam dal 21 maggio al 26 giugno 2011.

guerriglia e di resistenza politica al fine di eludere la censura di Stato instaurata dal regime. L'artista aveva infatti trovato un nuovo sistema di circolazione e scambio di informazioni che non dipendeva da nessun tipo di controllo centralizzato. Poco meno di un anno prima, tra l'altro, Meireles aveva realizzato *Insertions in Newspaper* (1969) ma lo aveva giudicato un progetto meno riuscito perché il giornale poteva raggiungere un numero più ristretto di persone ed era chiaramente sottoposto a un controllo più diretto.



Fig. 2 Cildo Meireles, *Inserções em circuito ideológicos – Projecto Cédula*, 1970

Quello che l'artista riesce a fare con quest'opera è mettere in discussione lo statuto del "denaro", ma anche della proprietà, dell'anonimato e quindi dell'autorialità. Il lavoro esiste, infatti, nella misura in cui le persone partecipano allo scambio (Cameron, Herkenhoff, Mosquera, 1999, pp. 110-112). L'opera è lo scambio in sé, non il feticcio dell'oggetto. Come sostiene lo stesso Meireles: «La sequenza delle bottiglie fotografate o mostrate in un museo non è il lavoro: è una reliquia, è un riferimento (segno), un campione. Il lavoro esiste solo in quanto viene fatto. È un po' come la terza palla nelle mani del giocoliere. È lì di passaggio» (Herken-

hoff, Pradilla, 2002, p. 17).

Quello che conta è lo scarto ottenuto dal reale inserimento nel “circuito ideologico” e la possibilità di mettere in pratica nella realtà questo esperimento che, a quel punto, non diventa solo una dichiarazione di intenti, una metafora o una riflessione filosofica, ma un vero dispositivo in grado di posizionarsi con intelligenza in un discorso di riconsiderazione e riflessione sul denaro così come sullo statuto dell’arte. Sempre nel 1969 l’artista aveva realizzato *Árvore do dinheiro*: una mazzetta di cento banconote da un cruzeiro rilegate con un elastico ed esposte sopra una base per sculture da vendere a venti volte il valore; così come, tra il 1974 e il 1978, realizzerà *Zero cruzeiro/Zero centavo/Zero dollar*, rielaborazione delle reali banconote o monete in circolazione ma riportanti un valore dichiarato zero. Entrambi i lavori vogliono riflettere sul concetto di valore di scambio e valore d’uso, sull’astrazione del denaro, formalizzandosi però in un’immagine, in un’opera-aforisma dal valore simbolico.

Quello che differenzia *Inserções em circuito ideológicos – Proyecto Cédula* dalle altre opere è il fatto che, con questo lavoro, si assiste alla messa in circolazione del progetto artistico su larga scala, qualcosa che non rimane circoscritto in un museo o in una galleria. La moneta viene considerata *medium* con riferimento alla doppia valenza semantica della parola: non solo come materiale ma anche come strumento di comunicazione. In questo caso è il pubblico a essere messo di fronte a una scelta: l’opera si fa partecipata perché entra nell’ambito della vita reale, stimola un nuovo modo di considerare il denaro, obbligandoci per un attimo a pensare e a immaginare la possibilità di una visione diversa.

Se Cildo Meireles era riuscito a svelare un aspetto nascosto (e un possibile nuovo utilizzo) della cartamoneta, praticamente nello stesso anno l’artista americana Lee Lozano aveva invece portato avanti uno studio incentrato su un aspetto privato del denaro. Attraverso la pratica del dono, l’artista americana ha mostrato come i soldi non siano un bene come un altro, un semplice equivalente di un valore di scambio generale, ma qualcosa di più sensibile, capace di cambiare gli stessi atteggiamenti delle persone.

Benché avesse iniziato la sua carriera artistica come pittrice evolvendo poi verso un’estetica minimalista incarnata dai *Waves paintings*, quadri influenzati dalla Op art e basati sulla fisica della luce (Müller-Westermann, 2010), i lavori che hanno portata la Lozano alla ribalta in-

ternazionale (negli ultimi anni della sua vita e anche dopo la morte), sono stati quelli concettuali «che anticipano molti artisti dell'estetica relazionale (come Christine Hill and Rirkrit Tiravanija)» (Eeley, 2004).

Come ha scritto Lucy Lippard (cit. in Reed, 2011): «Lee è stata straordinariamente intensa, una delle prime, se non la prima persona (insieme a Ian Wilson) che ha fatto della vita-come-arte una cosa vera. Il tipo di cose che le altre persone facevano come arte, lei realmente le ha fatte come vita - e c'è voluto un po' per capirlo». Tra i più celebri esempi di questo connubio arte-vita vi è senza dubbio *General Strike* (febbraio 1969), uno sciopero che la portò progressivamente ad abbandonare il mondo dell'arte; ma la Lozano realizzò - per quanto riguarda la tematica da noi affrontata - anche un altro interessante e, per certi versi radicale, progetto: *Real Money Piece* (aprile 1969). Come sua prassi, Lee Lozano ha progettato con cura il suo lavoro, annotando su un taccuino i principi, registrando e archiviando poi i dati relativi al suo svolgimento. Quasi per capire cosa ci sia dietro all'apparente oggettività dei soldi, al loro uso e alla loro sostanza, dopo aver ricevuto (il 3 aprile 1969) un rifiuto da parte di Steve Kaltenbach a una sua offerta (verbale) di denaro, la Lozano decide di offrire banconote ai suoi conoscenti, «like candy». Scrive infatti (Lozano, 1969):

NOTE: All'inizio di questo progetto il barattolo contiene biglietti da 5, 10, 20 dollari, per un totale di circa 585 dollari, avvolti in due o tre mazzetti disposti all'interno del barattolo, non legati. I soldi provengono da Rolfe Ricke, per la vendita del dipinto *Switch*. Offrire agli ospiti caffè, diet pepsi, bourbon, un bicchiere di *half and half*, acqua ghiacciata, erba e soldi. Aprire il barattolo di soldi veri e offrirli agli ospiti come caramelle (4 aprile 1969)

Le reazioni sono le più disparate: da Dan Graham che prende "in prestito" in tutto 40 dollari (in due volte), ai numerosi rifiuti, alle risposte comprensive o sdegnate, fino anche a John Torreano che il 22 maggio decide di portarsi via il barattolo e lasciare i soldi in maniera disordinata sul tavolo. Le registrazioni finiscono il 9 luglio. In quest'opera, svoltasi come molte altre solo all'interno del suo studio, la Lozano fa diventare il pubblico, i suoi conoscenti, parte fondamentale dell'opera, quasi a loro insaputa e senza alcuno scopo didattico o educativo. Così come aveva fatto con *Dialogue Piece* (1969), con cui aveva invitato diverse persone (il gotha dell'intelligenza artistica newyorkese dell'epoca) nel suo studio al solo

scopo di parlare, i partecipanti non sono a conoscenza dell'operazione (comunque non tutti e non completamente), in questo secondo caso, inoltre, nessuno è stato informato del contenuto delle conversazioni (Lozano, 2010).

Quello che risulta per noi interessante in *Real Money Piece* è il fatto che la Lozano, attraverso il coinvolgimento dell'altro, metta a nudo dei meccanismi che spesso passano inosservati, attivando nelle pieghe dell'economia degli interrogativi e dei dubbi che riescono forse a dare l'input, così come voleva l'artista, a una rivoluzione personale e quindi collettiva. Offrendo banconote insieme ad altri prodotti (bevande, caramelle, marijuana ecc. hanno comunque un loro valore economico) è riuscita a trasformare il denaro, a farlo diventare il medium "attivo" di un'opera d'arte. Il fatto che quest'ultimo venga rifiutato costituisce l'elemento cardine di questo lavoro. Il denaro passa di mano in mano ma deve essere invisibile, deve essere un "equivalente generale" trasparente, non un semplice controvalore. Se la Lozano avesse offerto sue opere sarebbero state accettate? Perché possiamo regalare beni ad amici e conoscenti acquistati con poco o molto denaro ma non possiamo offrire quest'ultimo? È questo forse l'ennesimo rifiuto di Lee Lozano, il suo scio-pero nei confronti di un modo di intendere l'economia e il capitalismo (Molesworth, 2002, P. 68). Interessante notare come, negli stessi anni, il gruppo radicale di San Francisco The Diggers (fondato da Emmett Grogan, Peter Coyote e Peter Berg), con l'obiettivo di creare una mini-società libera dal denaro e dal capitalismo⁵, dava vita a una serie di *Free Store* (negozi nei quali tutte le merci potevano essere prese liberamente senza pagare nessun prezzo), registrando le medesime reazioni (Bradford, 2004; Purves, 2005).

In tempi più recenti l'italiano Cesare Pietroiusti – la cui attenzione, come ha sottolineato Stefano Chiodi, «[si è] concentrata, specie in questi ultimi anni, sui modi di formazione del valore monetario dell'opera-merce e quindi direttamente sul denaro come componente feticistica essenziale» (Chiodi, 2010, p. 180) – ha invece regalato denaro non suscitando alcun problema a chi ne entrava in possesso. La cosa è facilmente spiegabile

⁵ Celebre, in quest'ottica, la loro parata *Morte al denaro*, durante la quale «dei becchini con costume da animale portarono un'enorme bara per le strade invitando gli astanti a gettare dentro i loro soldi, liberandosi così dell'origine di tutti i mali» (Bradley, 2010, p. 273).

dal fatto che la superficie delle banconote era trattata chimicamente; il denaro era quindi inutilizzabile e, di conseguenza, trasformato in opera d'arte. Nell'installazione *Tremila banconote (dollari USA) trattate con acido solforico, in distribuzione gratuita*, realizzata per la prima volta per la mostra *Arte/Prezzo/Valore* al CCCS di Firenze nel 2008, l'artista romano ha disposto su una parete di circa nove metri per tre, tremila banconote in dollari di piccolo taglio, ciascuna trattata singolarmente con acido solforico. Sul retro di ogni banconota aveva aggiunto la dicitura: «ogni transazione in denaro riguardante quest'opera invaliderà la firma del suo autore e di conseguenza trasformerà l'opera stessa in un falso». Ogni persona in visita alla mostra era libera di prelevare una banconota e portarsela via, contribuendo a una "scomparsa dell'opera" replicando il processo distruttivo (della cartamoneta e dell'opera in sé). In questo caso, ciò che è stato innescato nel pubblico è, da un lato, l'istinto feticistico per l'appropriazione del denaro-opera, dall'altra la riflessione sulla distruzione di valore, sia monetario che artistico.

Quella presentata a Firenze non è stata che la prosecuzione sotto altre vesti di un percorso sulla moneta cominciato già diverso tempo prima (Picchi, 2009), ne sono un esempio *Metodi per una alterazione irreversibile del denaro* (2004) o il progetto *Eating Money* (2005). Questo rapporto diretto, quasi fisico, con la banconota, apre a Pietroiusti un numero infinito di possibilità. Per l'artista è necessario far lavorare la moneta, avviare un percorso che ne sveli i meccanismi, i significati nascosti o addirittura poetici. Le sue opere diventano un modo per riflettere sul denaro, per guardarlo, farlo proprio, intesservi un rapporto quasi fisico o immaginare modi nuovi per guadagnarlo (si veda *Money Watching* performance presentata a Birmingham il 24 maggio 2007 e riproposta a VIVA performance lab a Cosenza l'8 e 9 dicembre 2012). Quello che è realmente importante è coinvolgere il pubblico, metterlo in condizione di cedere ciò che è in apparenza suo (cioè il denaro) per lasciare che, nelle mani dell'artista, compia un percorso più o meno naturale, più o meno scontato.

Pietroiusti, non ha mancato di incappare in problemi con la legge durante una delle sue performance di "trattamento" delle banconote benché, come ha dichiarato più volte, il suo lavoro non ha intenti apertamente e smaccatamente anticapitalistici (Mariotti, 2009, p. 63). Il 10 aprile 2013 nella galleria Furini Arte Contemporanea di Roma è, infatti, intervenuta la guardia di finanza chiamata da una persona del pubblico per il supposto reato di «distruzione di cartamoneta» (Sala, 2013). Gli agenti, in realtà,

non hanno bloccato la performance né ritenuto di perseguire in alcun modo l'artista dando, di fatto, piena applicazione a una direttiva europea⁶.



Fig. 3 JSG Boggs, *sf100*, 1988

La tolleranza dell'Unione Europea nei riguardi di alterazioni di piccola quantità di moneta a utilizzo artistico è probabilmente dovuta al fatto che pratiche di questo tipo abbiano creato, in passato, non pochi problemi. Vittime illustri di questo controllo statale sono stati, anche se non specificamente in Europa, Akasegawa Genpei e James Stephen George Boggs. Il primo fu processato, e condannato a tre mesi di carcere e a un anno di libertà vigilata, per il semplice fatto di aver stampato, nel gennaio 1963, dei biglietti di invito per la sua mostra in una galleria privata di Tokyo qualche centinaio di fac-simile di banconote da 1.000 yen (sul recto la riproduzione monocromatica della banconota e sul verso le informazioni riguardanti la mostra). Nel corso dello stesso anno tornò a stampare fino a un massimo di 3.000 banconote con le quali rivestì og-

⁶ Benché gli articoli 453 - 454 del Codice Penale italiano perseguano il reato di alterazione di moneta, una raccomandazione della Commissione Europea del 22 marzo 2010 (pubblicata nella Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea L 83 p. 70 del 30 marzo 2010) prescrive che «gli Stati membri non devono proibire né punire la distruzione integrale di piccole quantità di banconote o di monete in euro compiuta da privati, devono tuttavia proibire la distruzione non autorizzata di ingenti quantità di banconote e di monete in euro». Inoltre, «gli Stati membri non devono incoraggiare la mutilazione delle banconote o delle monete in euro a fini artistici, ma sono tenuti a tollerarla. Le banconote o le monete mutilate non devono più essere considerate idonee alla circolazione».

getti di uso comune utilizzando le rimanenti per bruciarle durante una performance. Al di fuori della ristretta cerchia artistica d'avanguardia (Genpei era tra i fondatori del collettivo Neo Dada giapponese e dell'Hi Red Center, nonché associato con il movimento radicale han-geijustu o Anti-Art) l'avvenimento non ebbe molto clamore. Nel gennaio 1964, però, la polizia fece irruzione nella casa dell'artista accusandolo di contraffazione e coinvolgendolo in un processo dal forte impatto mediatico che si protrasse fino al 1970, anno della sua definitiva condanna (Marotti, 2001; Tomii, 2002).

Genpei, nonostante il processo (o forse proprio a causa di quest'ultimo) tornò nel 1967 sul tema della banconota, realizzando il *Greater Japan Zero-yen Note*, denaro che rendeva esplicito il fatto di non avere valore monetario. Le persone erano invitate a cambiare trecento yen reali con un "originale" *Zero-yen note*. L'ambiziosa idea dell'artista era che, una volta scambiati tutti i soldi, non ci sarebbero più stati soldi "veri" messi in circolazione dallo Stato.



Fig. 4 Genpei Akasegawa, *Greater Japan Zero-Yen Notes*, 1967

Diverso il caso di James Stephen George Boggs (vero nome Steve Litzner), che si è concentrato sull'imitazione delle valute correnti alle quali però ha affiancato il loro utilizzo e la messa in circolazione delle stesse (Weschler 1999; Velthuis 2002). L'operazione di copiatura, meticolosa e

incredibilmente realistica, prevedeva però dei minimi cambiamenti e, comunque, la dichiarata "alterità" delle banconote realizzate: nessun tentativo di contraffazione dunque (i disegni di Boggs venivano realizzati su un unico lato, lasciando nel verso lo spazio bianco per apporre timbri e la propria impronta digitale), al limite uno strano tipo di contrabbando, caratterizzato dall'utilizzo del lavoro artistico per rituali economici inusuali. Per anni Boggs ha acquistato beni materiali utilizzando le sue banconote, convincendo gli esercenti a partecipare a uno strano rito che coinvolgeva anche diversi amatori d'arte, sempre disposti a ricomprare le banconote dagli stessi negozianti (l'artista non ha mai voluto vendere direttamente le banconote, benché fossero diventate oggetto del desiderio di un folto gruppo di collezionisti e di musei⁷).

Anche in questo caso i problemi con la giustizia non sono tardati ad arrivare: un primo processo lo ha coinvolto in Inghilterra nel 1986, l'anno successivo in Australia; i problemi più grandi e più duraturi si sono verificati con i servizi segreti degli Stati Uniti d'America che, ripetutamente, hanno confiscato i suoi lavori senza possibilità di restituzione⁸.

Ampiamente descritto da Lawrence Weschler (1999) nel libro che ha sancito la fortuna critica di Boggs alla fine degli anni Novanta, il contenzioso con Scotland Yard (che aveva sequestrato il suo lavoro il giorno dell'inaugurazione di una mostra collettiva alla quale partecipava presso la Young Unknowns Gallery di Londra) si è risolto con molto clamore mediatico e un'assoluzione (anche grazie al lavoro del celebre avvocato per i diritti civili Geoffrey Robertson QC); divenendo però un processo simbolo proprio per i contenuti che andava ad affrontare: il concetto di copia e di falso, quello di imitazione, di arte e di libertà personale⁹.

⁷ Le sue opere sono entrate nelle collezioni dell'Art Institute di Chicago, del MO-MA di New York, dello Smithsonian Institution di Washington, del Babson College di Wellesley in Massachusetts, del Norton Museum of Art di West Palm Beach e del Tampa Museum of Art in Florida, dello Spencer Museum of Art di Lawrence in Kansas e, infine, del British Museum di Londra.

⁸ Degno di nota il *Progetto Pittsburgh*, elaborato durante una residenza presso la Carnegie Mellon University di Pittsburgh, grazie al quale intendeva realizzare (digitalmente e con stampa laser) banconote per un controvalore di un milione di dollari.

⁹ Il tentativo di incriminare Boggs non era tanto legato all'accusa di falsificazione di moneta, quanto al fatto di aver riprodotto delle sterline senza l'autorizzazione della Banca Centrale. Proprio in seguito a questo processo sulle banconote del Regno Unito è oggi apposto il simbolo del copyright, che avrebbe

Come ha scritto Eric J. Herboth (2007), «in un'era nella quale la 'moneta' si è staccata dal *gold bullion standard* divenendo pura rappresentazione, e nella quale tagli e aumenti dei tassi di interesse alterano radicalmente il panorama economico mondiale, l'imprevista forma d'arte di Boggs realmente solleva più domande di quante risposte è in grado di dare».

Diverso il caso di quegli artisti che, invece, hanno creato delle proprie monete per utilizzarle solo all'interno di un recinto protetto, che siano delle micro-nazioni autonome o delle semplici esposizioni d'arte. Conta, in questo caso, la necessità di sperimentare vie alternative, veri e propri "piani b"; una sorta di sperimentazione in laboratorio gravida, forse, di conseguenze.

Tra questi, uno degli artisti che ha fatto della creazione di una propria moneta un tassello importante del proprio progetto artistico è stato l'olandese Joep Van Lieshout, fondatore nel 1995 di un progetto collettivo multidisciplinare denominato Atelier Van Lieshout (abbreviato AVL), del quale fanno parte artisti, architetti, designer, tecnici, artigiani e agricoltori. La sua è un'idea di Repubblica autonoma, di enclave di indipendenza critica rispetto allo Stato, a metà tra utopia e progetto concreto (Van Lieshout, 2008).

AVL si colloca in un'area indistinta che cancella i confini disciplinari tra arte, design e architettura. Il fondatore, infatti, non si dichiara interessato a realizzare semplici opere d'arte: a suo parere «un'opera d'arte dovrebbe funzionare su tanti livelli - come arte, design, vita» (Allen, 2001, p. 108).

Nel tentativo di progettare e plasmare una vita nuova e un nuovo uomo AVL si spinge a ipotizzare e realizzare una sorta di micro-nazione - nata da un progetto che l'Atelier aveva pensato nel 1998 per l'elaborazione di un piano urbanistico comprendente ben trentamila nuove abitazione nella città di Almere in Olanda - concretizzatasi a Rotterdam, nel terreno che circonda lo studio del collettivo artistico. Esigenza immediata diventa quella di stampare una propria valuta, la AVL-Ville Money, in grado anche di consentire l'aggiramento di alcune leggi, come per esempio quelle relative alla licenza per la vendita degli alcolici, oltre a quello di presentarsi

per esempio reso certa la condanna dell'artista almeno per la violazione dei diritti d'autore.

come simbolo identitario della città-stato, testimonianza tangibile di una indipendenza e alterità che può configurarsi solo nella possibilità di emettere una propria divisa e scegliere autonomamente il sistema di cambio.

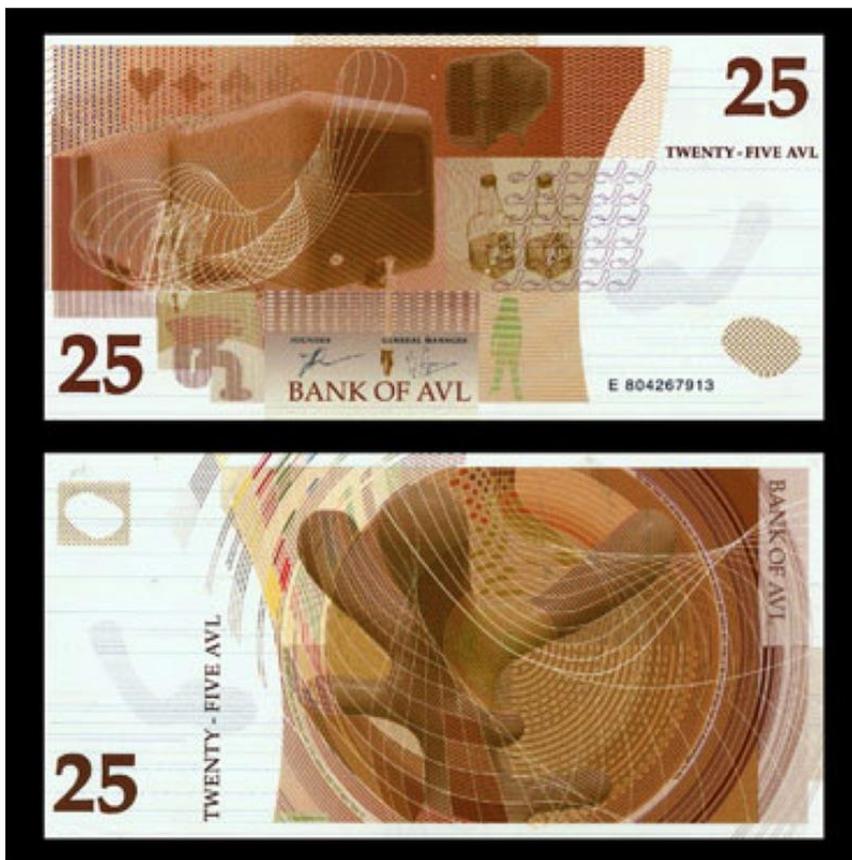


Fig. 5 Atelier van Lieshout, *AVL-Ville Money*, 2001

Come dichiara lo stesso artista «il valore degli AVL Money non è collegato all'oro ma alla birra: 1 AVL equivale a una birra, 5 AVL a 5 birre, 25 AVL sono molte birre e un pasto, e così via» (Van Lieshout, 2001).

In polemica con il design dell'euro (che proprio l'anno successivo avrebbe sostituito il fiorino olandese e che dava forma visiva alla propria identità attraverso la scelta di anonimi ponti) Floor Houben, il progettista delle banconote, e Joep Van Lieshout hanno deciso di decorare i biglietti con "eroici simboli" che promuovevano i valori dello stato: la banconota di 1

AVL è dedicata ad armi e bombe, quella da 5 AVL ad alcool ed energia, quella da 25 AVL accoglie immagini relative al sesso e alle case mobili, infine quella da 100 AVL al settore più importante: il cibo e la coltivazione (Allen, Betsky & Laermans, 2007, p. 120-121).

Le AVL Money non sono solo lo spunto per un esercizio stilistico rispetto al complesso e affascinante design della cartamoneta ma il tentativo di far battere moneta all'arte stessa, sottolineando l'indipendenza di quest'ultima e il suo valore di ambito totalmente altro (Pietromarchi, 2005, p. 101 e sgg.). La sua stessa comunità è stata da lui definita come «un impasto di anarchia e comunismo servito in gustosa salsa capitalistica» (Eccher, 2007, p. 7).

AVL ha ben intuito che, per portare al di fuori dell'utopia la propria comunità-città stato, la creazione e la distribuzione della moneta sono elementi fondamentali. Dal momento che il denaro è l'unica ideologia dei nostri tempi, la sua diffusione in AVL Ville deve essere, inevitabilmente, accuratamente organizzata.

L'esperienza dell'Atelier Van Lieshout esemplifica come la vera e propria creazione di una moneta realmente spendibile si posizioni come ripensamento di quello che Simmel aveva chiamato il valore omogeneizzante del denaro, la lotta tra oggettivizzazione e spersonalizzazione dei rapporti umani e la ricerca di un percorso identitario (Zotti, 2012). Se da un lato lo Stato è impegnato a proteggere la fragilità del denaro, basato su una pura astrazione e, fondamentale, su un atto di fiducia, dall'altra gli artisti si arrogano la libertà di ipotizzare nuove monete, di ironizzare sul loro design o di immaginare un loro nuovo utilizzo.

Proprio all'interno di questo campo di libertà rispetto alla moneta corrente - ma mettendo da parte tutti quegli artisti che hanno lavorato semplicemente sulla creazione di valute fantasma o, meglio, sull'invenzione di nuove vesti grafiche di banconote personali anche attraverso pratiche di *mail art*¹⁰ - è necessario segnalare alcuni artisti che, in anni recenti¹¹, hanno realizzato banconote spendibili all'interno di mo-

¹⁰ Per una disamina completa, almeno fino al 2000, si veda Lorbach (2000). Più aggiornato ma meno sistematico il progetto online di Max Haiven, *Reimagining money* <https://reimaginingmoney.org> consultato il 09/10/2016

¹¹ Sono perciò esclusi esempi anche celebri come le monete stampate da Billy Klüver, Presidente di E.A.T, nel dicembre 1971. L'operazione, denominata ART-

stre e gallerie o comunque in contesti espositivi ben delimitati. Pascale Marthine Tayou ad esempio, per la mostra *Interessi zero!* alla Galleria Civica di Trento (2005), ha commissionato l'ideazione di una fantomatica moneta denominata *Afro* all'artista trentino Paolo Facchinelli; la cartamoneta, sorta di valuta dell'Africa unita che anche graficamente faceva il verso all'Euro, era a disposizione dei visitatori all'interno della collettiva e poteva essere utilizzata per comprare magliette o altri gadget (Sacco, Senaldi, 2005).

Di diverso spessore l'iniziativa di qualche anno precedente (dal 6 novembre al 29 dicembre 1993) realizzata da cinquantacinque artisti che hanno fabbricato e distribuito denaro sotto il nome di *Knochengeld* (soldi d'osso) sotto la supervisione della Galleria O Zwei (fondata nel 1991 da Wolfgang Krause). Il denaro da loro disegnato poteva essere speso, con determinate regole, in 29 negozi del quartiere berlinese di Prenzlauer Berg. Il progetto si configurava, nell'intento degli organizzatori, come un tentativo di rafforzare la consapevolezza di quanto la perdita di valore di una moneta servisse in realtà a perseguire un interesse economico capitalista: l'intera operazione va infatti contestualizzata in una Berlino Est che da pochi anni si era vista "annessa" alla Germania Federale con la relativa scomparsa, attraverso una complessa manovra finanziaria, dell'RDT Mark. La valuta era stata concepita da Silvio Gesell con l'idea che dovesse perdere, ogni settimana, il 5% del suo valore. Il 6 novembre i partecipanti hanno potuto acquistare in galleria le banconote per un controvalore totale di 100.000 DM, in 50 differenti fatture, tante quanti erano gli artisti partecipanti (Tannert, 2006; *02-Galerie berlin: Knochengeld*, 1993). Chi non avesse speso rapidamente i soldi (i diversi esercizi commerciali avevano anche ideato prezzi speciali per chi pagava con la nuova moneta) si sarebbe ritrovato, nell'ultima settimana, con monete che avevano un controvalore di soli 13 DM¹².

Il progetto, seppur organizzato e protetto all'interno del circuito artistico, poneva l'attenzione sulla creazione di monete complementari, spingendo la riflessione all'interno del dibattito sulla speculazione finanziaria, sull'inflazione nonché sul concetto di valore e sul suo decadimento.

La volontà di creare monete spendibili all'interno del mondo dell'arte,

CASH, prevedeva banconote disegnate da Andy Warhol, Robert Whitman, Robert Rauschenberg, Tom Gormley, Red Grooms, Marisol (Breitwieser, 2016).

¹² Dall'intera operazione il regista berlinese Harun Farocki ha tratto il film *Was ist los?* (1993)

nelle sue manifestazioni o tra i suoi addetti, mostra ancora una volta la volontà degli artisti di passare dall'arte alla vita con estrema disinvoltura, rendendo spesso difficilmente distinguibili operazioni come *Knochengeld* dai tentativi "reali" di messa in circolazione delle cosiddette valute alternative, dalle cripto valute al *bitcoin* (Pittau, 2003; Capoti, Colacchi, Maggioni, 2015).

In questo senso, il duo artistico Julieta Aranda e Anton Vidokle, fondatori della rivista «e-flux», hanno dato vita a una banca che, anche in questo caso, può dirsi alternativa: la Banca del Tempo. Riprendendo un vecchio progetto riconducibile all'anarchico americano Josiah Warren, che gestiva un "negozio del tempo" a Cincinnati tra il 1827 e il 1830, e al filantropo britannico Robert Owen, fondatore della comunità utopica "New Harmony", Aranda e Vidokle hanno realizzato (nel 2009) un negozio ed un sito internet in cui è possibile ritirare ed utilizzare banconote¹³ realizzate allo scopo di fare del tempo una unità di scambio (Aranda, Vidokle, 2011). L'intento del duo russo-messicano era quello di

creare una moneta immateriale e una micro-economia parallela per la comunità culturale, che non è geograficamente legata, dando un valore a tutti quegli scambi che già si svolgono all'interno del nostro campo - in particolare a quelli che non producono beni e spesso sfuggono alle strutture che tendono a dare valore solo a certe forme di scambio giudicate significative o redditizie¹⁴.

Quello che interessa ad entrambi gli artisti è sottolineare come *Time/Bank* sia un vero e proprio modo di stare al mondo non solo, o non tanto, un'opera d'arte. Benché il progetto sia pensato per il mondo dell'arte, il suo obiettivo è quello di lavorare sulla produzione di una nuova realtà, aperta a tutti (non solo ad artisti e curatori), dove le interazioni avvengono al di fuori della logica di un imperativo capitalista.

¹³ Il design delle banconote è stato affidato nel 2011 all'artista concettuale Lawrence Weiner

¹⁴ Il progetto è ampiamente spiegato sul portale della rivista <http://e-flux.com/timebank/about> consultato il 09/10/2016



Fig. 6 Lawrence Weiner, *Banconote per il progetto Time/Bank*
di Julieta Aranda e Anton Vidokle, 2011

Secondo Anton Vidokle l'aspetto pratico più importante è che un negozio del tempo è la più immediata visualizzazione di una *economia alternativa*:

Trovo che uno dei maggiori problemi della società in generale è una certa difficoltà a immaginare che le cose possano essere differenti. Per esempio, mentre molte persone sono attratte dall'idea di una economia o di una valuta basata sul tempo, molti fanno davvero fatica a immaginare cosa farci (Bortolotti, s.d.).

L'idea di una banconota basata sul tempo, dunque, non è tanto quella di sostituire una moneta con un'altra, ma quella di creare una diversa nozione di compenso, radicato in una comunità (quella artistica) in cui è possibile considerare tutti gli aspetti muovendosi con agilità perché entro confini ben distinti (Nato, 2012). Il progetto, oltre l'immaterialità del web (<http://e-flux.com/timebank/>), ha assunto una "forma tangibile" con la partecipazione a biennali e fiere nella forma del *Time/Shop*, sorta di vetrina nella quale è possibile registrarsi e dare la propria disponibilità di

tempo o fare le diverse richieste¹⁵.

La forza dell'arte, per Vidokle e Aranda, è dunque quella di configurarsi come un incredibile strumento per immaginare il mondo differentemente, essendo proprio l'arte una delle poche attività capaci di prefigurare, nell'*hic et nunc*, una forma di vita libera dagli obblighi del lavoro.

Benché quella fin qui proposta sia una panoramica inevitabilmente parziale, ci permette di evidenziare come - dalle prime intuizioni di Duchamp sino agli esempi più recenti sui quali il saggio si è maggiormente soffermato - il rapporto dell'arte col denaro sia riuscito ad andare oltre una banale, e per certi versi antica, *liaison*. L'arte si presenta invece, ancora una volta, come uno dei pochi campi in cui è possibile sperimentare concretamente e fino in fondo l'alterità. Se, come appare evidente, la finanziarizzazione e una sempre più forte intromissione di dinamiche economiche all'interno del sistema dell'arte sono arrivate a cambiarne l'identità stessa (Panza, 2015), avviare una ricerca approfondita su come gli artisti abbiano immaginato economie e valute alternative appare quanto più necessaria. Un percorso che, partendo da una concettualizzazione in grado di rafforzare il connubio avanguardista tra arte e vita, è arrivato a sviluppare operazioni di economia reale capaci di sostituirsi, nella pratica quotidiana, al denaro vero. Se, per tornare a Braudel (1982), la "cabala" resta indecifrabile, sembrerà quantomeno non monolitica.

¹⁵ Per la partecipazione a Documenta 13 (Kassel, 9 giugno-16 settembre 2012) nello spazio a loro dedicato all'Orangerie di Karlsau Park è stato realizzato appositamente un video, disponibile ora su youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=3SQnR2c4Sfl> consultato il 09/10/2016

Bibliografia

02-Galerie Berlin: *Knochengeld* (1993), «Kunstforum International» vol. 149, no. 1, pp.172-174.

A Creative Interest in Cash. Art You Can Bank On (1969), «Life Magazine», vol. 67, n. 12, pp. 51-56.

Allen, J. (2001), *Up the Organization: Jennifer Allen talks with AVL's Joep van Lieshout*, «Art Forum», vol. 34, n. 8, pp. 108-110.

Allen J., Betsky A. & Laermans Rudi (2007), *Atelier Van Lieshout*, NAI Publishers, Rotterdam.

Aranda J., Vidokle A. (2011), *Time/bank*, Sternberg Press, Berlino.

Beause P. (2009), *Gianni Motti: Funds Show*, http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=newyork_det&id_art=363&det=ok&title=Gianni-Motti:-Funds-Show consultato il 20/05/2016

Ben Salah M., Cattelan M., Papin M. (a cura di) (2014), *Shit and Die*, Damiani, Bologna.

Bonito Oliva A. (a cura di) (1973), *La delicata scacchiera. Marcel Duchamp: 1902/1968*, Centro Di/edizioni, Firenze.

Bortolotti M., *Maurizio Bortolotti interviews Julieta Aranda and Anton Vidokle on Time BANK Project* http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=onweb_det&id_art=821&det=ok&titolo=Maurizio-Bortolotti-interviews-Julieta-Aranda-and-Anton-Vidokle-on-Time-Bank-Project consultato il 2/05/2016

Bradford, D. M. (2004), *The Theater is in the Street: Politics and Public Performance in 1960s America*, University of Massachusetts Press, Amhers.

Bradley W. (2010), *Alcune idee per sganciare la ruota panoramica. Sei differenti modi per evadere dal modernismo culturale*, in Scotini M. et al., *No Order. Art in Post-Fordist Society*, Archive Books, Berlino.

Braudel F. (1979), *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, xv^e-xviii^e siècle 1. Les Structures du quotidien - 2. Les Jeux de l'échange - 3. Le Temps du monde*, Armand Colin, Parigi; trad. it., (1982), *Civiltà materiale*,

economia e capitalismo. Secoli XV-XVIII I, Le strutture del quotidiano, Einaudi, Torino, 1982.

Breitwieser, S. (a cura di) (2016), *E.A.T.: Experiments in Arts and Technology*, Walther König, Colonia.

Cameron, D., Herkenhoff, P., Mosquera, G. (1999), *Cildo Meireles*, Phaidon, Londra.

Capoti D., Colacchi E., Maggioni M. (2015), *Bitcoin revolution. La moneta digitale alla conquista del mondo*, Hoephli, Milano.

Chambers, B. W. (1988), *Old Money: American Trompe l'Oeil Images of Currency* (cat. mostra alla Berry-Hill Galleries, New York City 11-17 novembre 1988), s.e., New York.

Chiodi, S., (2010) *La discordanza inclusa. Arte e politica dell'arte* in Guercio, G., Mattiolo, A. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano.

Cozette, M. et al. (2011), *Gianni Motti: Moneybox*, Ferme Buisson, Parigi.

Donegan C. (2006), *All Weapons Are Boomerangs*, «Modern Painter», n. 10, p. 76-79.

Dossi P., Nori F. (2008), *Arte Prezzo Valore. Arte contemporanea e mercato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Duchamp M. (1979), *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Multiphla, Milano.

Eccher D. (a cura di) (2007), *Atelier Van Lieshout*, Mondadori Electa, Verona.

Eleey P. (2004), *Lee Lozano*, in «Frieze», n. 85

Frankenstein, A. (1970), *The reality of Apparence: the Trompe L'oeil Tradition in American Painting*, University Art Museum, Berkeley.

Frankenstein, A. (1975), *After the Hunt: William Harnett and the Other American Still Life Painters, 1870-1900*, s.e., Berkeley and Los Angeles.

Gaitán, J. A. (a cura di) (2011), *The End of Money*, Witte de With Publication, Rotterdam.

- Grau D. (2011), *The End of Coins, the Triumph of Money, and the Disruptive Revolution of Art* in Gaitán J. A. (a cura di), *The End of Money*, Witte de With, Rotterdam.
- Harten, J.(a cura di) (2000), *Das fünfte Element – Geld oder Kunst*, Dumont, Colonia.
- Heap, J. (1925), s.t. in «The Little Review», vol. 10, n.2 p. 18
- Herboth E. J. (2007), *J.S.BOGGS*, <http://www.lostatsea.net/feature.phtml?fid=1699328264460a7f12afe23> consultato il 20/05/2016
- Herkenhoff, P., Pradilla, I. (2002), *Cildo Meireles: Geografia do Brasil*, s.e., Rio de Janeiro.
- Leris, M. (1993), *Arti e mestieri in Marcel Duchamp*, in «Riga», n. 5, Marcos y Marcos, Milano.
- Lester, T. (1999), *The Money Artist*, «The Atlantic», vol. 284, no. 1, pp. 94-97.
- Lorbach-Hinweiser B. (2000), *Kunstlerbanknoten = artists' banknote works*, Designbuch, Cremlingen.
- Lozano, L. (1969), *Real Money Piece*
<http://moneyandart.tumblr.com/post/50741935031/lee-lozano-real-money-piece-1969> consultato il 09/10/2016
- Lozano, L. (2010), *Lee Lozano: Notebooks 1967-70*, Primari Information, New York.
- Marcadé B. (2009), *Marcel Duchamp. La vita a credito*, John&Levi, Milano.
- McShine K. (1970), *Information*, Ed. Museum of Modern Art, New York.
- Mariotti, I. (2009), *Cesare Pietroiusti. L'opera insatura*, «Arte e Critica», vol. 15, n. 58, pp. 63-64.
- Marotti, W. A. (2001), *Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei's 1000-yen copy, critical art, and the State*, «Postcolonial Studies», vol. 4, no. 2, pp. 211-239.
- McShine, K. (1970), *Information*, Ed. Museum of Modern Art, New York, 1970.

- Money and Art: An Interview with Max Haiven*, «CRIT», vol. 2, no. 2, <http://maxhaiven.com/2014/06/07/money-and-art/> visitato il 20/05/2016.
- Molesworth, H. (2002), *Tune In, Turn On, Drop Out: The Rejection of Lee Lozano*, «Art Journal», vol. 61, n. 4, pp.64-73.
- Müller-Westermann I. (a cura di) (2010), *Lee*, Hatje Cantz, Ostfildern.
- Nato T. (2012), *Time as Currency: Alternative Economies for the Future*, <http://creative timereports.org/2012/10/17/an-interview-with-anton-vidokle/> visitato il 20/05/2016.
- Naumann, F. M., Obalk, H. (a cura di) (2000), *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, Luidon Press, Ghent-Amsterdam.
- North, P. (2007), *Money and liberation: the micropolitics of alternative currency movements*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Panza, P. (2015), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria*, Guerini, Milano.
- Picchi, F. (2009), *Metodi per una alterazione irreversibile del denaro. Intervista a Cesare Pietroiusti*, <http://www.domusweb.it/it/arte/2009/02/18/metodi-per-una-alterazione-irreversibile-del-denaro.html> consultato il 20/05/2016
- Pietromarchi, B. (a cura di) (2005), *Il luogo [non] comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Fondazione Olivetti e Actar, Roma.
- Pittau, M. (2003), *Economie senza Denaro. Sistemi di Scambio non Monetario nell'Economia di Mercato*, EMI, Bologna.
- Purves, T. (2005), *What We want is free. Generosity and Exchange in recent art*, State University of New York Press, Albany.
- Reed, D. (2011), *Making Waves - David Reed on legacy of artist Lee Lozano - Interview*, «Artforum», vol. 50 n. 2,
- Roelstraete D. (2011), *Where is the Money Lebowski? Making Ends Meet*, in Gaitán J. A. (a cura di), *The End of Money*, Witte de With Publication, Rotterdam pp.14-23.

Sacco P. L., Senaldi M. (2005), *Interessi zero! Strategie artistiche per una economia in crisi* numero speciale di «Work. Art in progress. Trimestrale della Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento» no. 12.

Sala F. (2013), *Le Fiamme Gialle alla Galleria Furini di Roma*, <http://www.artribune.com/2013/04/le-fiamme-gialle-alla-galleria-furini-di-roma-ma-la-contabilita-non-centra-intervento-nel-corso-della-performance-qui-il-video-in-cui-cesare-pietroiusti-tratta-con-acido-banconote-da-cinq/> consultato il 20/05/2016

Sanouillet, M. (a cura di) (2005), *Marcel Duchamp: Scritti*, Abscondita, Milano.

Shell, M. (1994), *Art & Money*, Press University of Chicago, Chicago.

Simmel G. (1900), *Philosophie des Geldes*, Duncker & Humblot, Lipsia; trad. it. (1998), *Filosofia del denaro*, UTET, Torino.

Szymczyk, A. (a cura di) (2006), *Lee Lozano: Win First Don't Last/Win Last Don't Care*, Kunsthalle Basel and Van Abbemuseum, Eindhoven.

Tannert C. (2006), *Knochengeld* in KRENZLIN KATHLEEN (a cura di), *Wochenmarkt und Knochengeld*, Lukas, Berlino.

Tomii, R. (2002), *State v. (Anti-)Art: Model 1,000-Yen Note Incident by Akasegawa Genpei and Company*, «Positions», vol. 10, no. 1, pp. 141–172.

Tomii, R. (2010), *Akasegawa Genpei as a Populist Avant-Garde. An Alternative View to Japanese Popular Culture*, «KONTUR», no. 20, pp. 36-47.

Van Lieshout, J. (2008), *Atelier Van Lieshout. Stadt der slave. Slave City*, (cat. della mostra, Essen, Museum Folkwang, 2008), DuMont Buchverlag, Colonia 2008.

Van Lieshout, J. (2001), *AVL-Ville Money* <http://www.ateliervanlieshout.com/works> consultato il 09/10/2016

Velthuis, O. (2002), *In BOGGS We Trust*, «Tout-fait – the Marcel Duchamp studies online journal» vol. 2, no. 4.

Velthuis O. (2005), *Imaginary economics : contemporary artists and the world of big money*, NAi Publishers, Rotterdam; trad. it. (2009), *Imaginary economics. Quando l'arte sfida il capitalismo*, Johan & Levi editore, Milano.

Weshler, L. (1999), *Boggs. A comedy of Values*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra.

Zotti A. (2012), *La dialettica generale/particolare e il processo di individualizzazione nel pensiero di Georg Simmel* in Federici M. C., Picchio M. (a cura di), *Pensare Georg Simmel: eredità e prospettive*, Morlacchi, Milano.