

Elementos para una Crítica de la Economía Política del Arte

Dr. José María Durán*
Hochschule für Musik

Resumen: Se propone una estructura conceptual para el análisis de la economía política de las obras de arte tanto en su particularidad económica como en su especificidad histórica. Esta estructura conceptual gira en torno al modo de producción, determinado por las relaciones de *propiedad, posesión y uso* de la fuerza de trabajo y los medios de producción. La conclusión sirve para discutir el método utilizado y señalar tanto sus ventajas como sus inconvenientes.

Palabras clave: arte, mercancía, modo de producción, valor, lucha de clases.

Abstract: A conceptual structure is proposed for analyzing the political economy of art works, not only about its economical particularity, but also about its historical specificities. This conceptual structure is focused on the mode of production, determined for the properties relations, position and the use of workforce and means of production. The construction aims to begin a discussion about the method used and to point its advantages and disadvantages.

Keywords: art, market, means of production, worthness, class struggle

Resumo: Propõe-se uma estrutura conceitual para as análises da economia política das obras de arte, tanto em sua particularidade econômica como em sua especificidade histórica. Esta estrutura conceitual gira em torno do modo de produção, determinado pelas relações de propriedade, posição e uso da força de trabalho e dos meios de produção. A construção serve para discutir o método utilizado e sinalar tanto suas vantagens como suas inconveniências.

Palavras-chave: arte, mercado, modo de produção, valor, luta de classes.

1. Sobre la producción de arte en relación al modo capitalista de producción

El siguiente cuadro, que ilustra dos diferentes sistemas del arte en relación a dos períodos históricos diferentes, me va a servir para problematizar de inicio la relación que existe entre la producción de arte y el modo de producción dominante en un periodo histórico determinado.

Cuadro 1

“De la “Obra” al “Producto”: Los dos sistemas de producción y recepción del arte”

(Shiner, 2001, p. 128)

aspecto	Antiguo sistema del arte (patronazgo/encargo)	Nuevo sistema de las “bellas artes”
---------	--	--

* Doctor en Historia del Arte. Profesor de Historia de la Cultura en la Hochschule für Musik “Hannes Eisler” de Berlín. Autor de *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases* (2009), *Hacia una crítica de la economía política del arte* (2008) y editor de *Aínda, O Capital. Novas perspectivas acerca de Marx e O Capital en Alemanha* (2009). Comisario en Berlín de la exposición “World is Work” (Kwadrat, 2010/11). E-mail: jmduran@web.de. URL: www.critical-aesthetics.com.

		(libre mercado)
Producción	trabajo concreto	trabajo abstracto
Resultado	obra	producto
Representación	imitación	creación
Recepción	uso; disfrute	cambio; contemplación

En *The Invention of Art* (2001) el teórico norteamericano Larry Shiner introduce este cuadro para subrayar la transición que se habría dado en el sistema del arte europeo del patronazgo al mercado. Me interesa del cuadro lo que Shiner tiene que decir con respecto a la producción de arte en la que diferencia entre “trabajo concreto” y “trabajo abstracto”, una distinción que, como sabemos, Marx consideraba clave para la teoría del valor. Shiner no nos dice si toma esta distinción directamente de Marx, aunque no puede ser de otro modo. Shiner explica la diferencia entre trabajo concreto y abstracto como sigue: “En el antiguo sistema del arte, el trabajo del productor era concreto en el sentido de que la facilidad, la inteligencia y la inventiva eran empleados para ejecutar un encargo que a menudo tenía un uso específico y un asunto que era acordado. En el sistema de mercado emergente, el trabajo se convierte en abstracto en el sentido de que no está atado a un lugar o propósito específicos, no tiene un asunto predeterminado y, por tanto, tampoco tareas específicas de ejecución sino sólo una generalizada creatividad” (ibid, pp. 127-128). Se deduce que el trabajo concreto es para Shiner aquel que tiene una finalidad específica para un consumidor determinado, mientras que el trabajo abstracto sería aquel que se expresa en una mercancía sin una finalidad predeterminada. La distinción entre trabajo concreto y abstracto se muestra, por tanto, como una relación mercantil específica entre productores y consumidores.

Con la transformación del viejo sistema del arte, impulsado por el patronazgo, en el nuevo sistema de las *bellas artes* lo que Larry Shiner constata es el papel cada vez más relevante que asume el mercado. En el sentido de que pasamos de una relación directa entre el productor de la mercancía arte y su comprador, a una relación mediada por el mercado lo que también da origen a nuevos dispositivos de exhibición con el fin de satisfacer el intercambio entre productores y consumidores. Shiner asume una relación social que Arnold Hauser ya había puesto de relieve. La transformación del artista “de productor de encargo” en productor de mercancías surge para Hauser de forma paralela a una nueva “conciencia creadora”, más independiente y, si cabe, formalista, es decir, libre de finalidades inmediatamente utilitarias, que el cliente presupone y demanda. De esta manera, el cliente se transforma de mero consumidor de aquello que necesita en un aficionado, conocedor o coleccionista que busca entre lo que se le ofrece (Hauser, 1953, p. 320). No obstante, siguiendo el esquema propuesto por Shiner, si vamos a considerar el trabajo de

los artistas en la sociedad capitalista como trabajo abstracto deberíamos ser consecuentes con las implicaciones de este supuesto de acuerdo al examen más completo del trabajo abstracto que es el que uno se encuentra en Marx. Esto es, que para un determinado momento histórico, aquel coincidente con el desarrollo y la consolidación del modo capitalista de producción, deberíamos poder demostrar que el trabajo de los artistas habría empezado a ser tratado como cantidades intercambiables de tiempo de trabajo socialmente necesario bajo el mando de un capitalista. Hauser cita factorías literarias (ibid, p. 567), y en la Holanda del siglo XVII también se pueden constatar factorías de retratos como la de Michael van Miereveld (Durán, 2008, pp. 118-119), lo que podría suponer un comienzo de subsunción del trabajo artístico en el capital. Sin embargo, lo decisivo a este respecto es examinar si en organizaciones semejantes se constata el uso del trabajo en un sentido plenamente capitalista (es decir, trabajo asalariado como trabajo abstracto) o, más bien, una organización laboral en la que los principios capitalistas de división del trabajo y valorización del capital, junto a un desarrollo determinado de las fuerzas productivas, aún no estarían suficientemente avanzados. Lo importante en este sentido es determinar si el excedente obtenido por el maestro del taller o el comerciante de cuadros o libros era reinvertido productivamente en la producción de estas mercancías, es decir, si era utilizado como capital. Si un artista era solicitado por su habilidad específica como pintor de flores o insectos, caso de la especialización laboral frecuente en la Holanda del siglo de oro, su relación con el maestro del taller supone una relación mercantil que sólo de una manera muy vaga podemos denominar capitalista. Hay que tener en cuenta que el artista es solicitado por el resultado de su habilidad específica como artista (trabajo concreto) y no por su fuerza de trabajo (trabajo abstracto) que el maestro, en cuanto capitalista, pondría a funcionar. Marx lo había visto muy bien. En el cuaderno XXI de los manuscritos económicos de 1861-63 Marx da cuenta de las relaciones gremiales como una forma inadecuada de capital y trabajo asalariado. En el proceso de producción el maestro aparece ante sus asistentes y aprendices como maestro artesano, y no como capitalista. El valor de uso se manifiesta como el auténtico objetivo del trabajo, y no el valor de cambio (Marx, 1982, pp. 2131-2132). En la Holanda del siglo de oro el precio de las obras de arte estaba en relación directa con la reputación del artista. Un original de un maestro reconocido era sensiblemente más caro que el trabajo de un asistente. A este respecto, el valor de la fuerza de trabajo contenido en la mercancía estaba socialmente determinado por la reglamentación gremial (De Marchi y Van Miegroet, 1994, pp. 451-464). Del significativo valor de uso social que adquirían estas mercancías prestigiosas que eran las obras de arte se aprovechaban también los comerciantes para especular con el precio de las obras, sobre todo de aquellas por las que existía una gran demanda. Lo que le interesaba a estos comerciantes era

mantener al artista como hábil artesano productor de valores de uso para maximizar sus beneficios monetarios. El importante marchante flamenco Mathijs Musson proveía a los artistas de los materiales necesarios y les dejaba ejecutar los encargos libremente habiendo acordado previamente el precio (Montias, 2004, p. 77). Aunque la fuerza de trabajo no se le enfrentaba a Musson como mercancía es posible ver aquí un sistema de semi-proletarización en el que, como Carlos Astarita señala con respecto al *Verlagssystem*, “el beneficio pasó a basarse en la diferencia entre el valor de los bienes producidos para el mercado y el valor de la fuerza de trabajo más materiales necesarios para la producción” (Astarita, 2005, p. 206). No obstante, aunque este sistema pusiera las bases para una apropiación productiva de la fuerza de trabajo no cuajó como modo de producción capitalista de obras de arte sino que se disolvió en la nada. Una razón para ello fueron sin duda las restricciones gremiales que aún estaban en funcionamiento.

A este respecto, el problema de Shiner es su utilización imprecisa de las categorías económicas a la hora de analizar la naturaleza del trabajo en diferentes épocas históricas. Al presentar el trabajo de los artistas como trabajo concreto o abstracto no se han definido las relaciones sociales específicas o el modo de producción dominante que constituye el trabajo en su forma más general, para así poder dar constancia también de las excepciones a la regla. Así pues, para poder analizar estas relaciones en el contexto histórico del modo de producción dominante, la cuestión fundamental que hemos de afrontar es el examen de las relaciones sociales de *posesión* y *propiedad* en las que se encuentran los medios de producción, la fuerza de trabajo y el resultado del trabajo. De acuerdo al esquema propuesto por Economakis (2002, p. 161) la *propiedad* en cuanto relación económica presupone la *posesión* de los medios de producción (su gestión y control) y la *apropiación* de los resultados del proceso productivo. Si nos hemos de referir a la fuerza de trabajo la *differentia specifica* del modo capitalista de producción es que el trabajador ha sido separado de los medios de producción, por tanto, de toda posibilidad de producir sus propios medios de subsistencia, constituyéndose de esta manera como fuerza de trabajo libre en el mercado. El resultado de este proceso es que el trabajador se ve obligado a vender (durante un cierto tiempo) su propia fuerza de trabajo para subsistir y con el fin de reproducirla pues es el único bien que *posee* para ofrecer en el mercado. He aquí el esquema básico de las relaciones de producción en el capitalismo. Veamos ahora lo que ocurre con el productor de arte.

2. El modo de producir arte

2.1 Sobre la posesión de los resultados del proceso productivo en relación a la posesión de la fuerza de trabajo

Como premisa inicial planteo que a diferencia de lo que ocurre con el asalariado moderno el artista no vende su fuerza de trabajo. Posee los resultados de su trabajo hasta el momento en que pone éstos a la venta, ya sea bajo la forma del régimen de relación contractual con una galería de arte, como venta directa al cliente, o como contrato de producción para un museo o centro de arte. Advirtamos que este hecho se origina en el propio desarrollo del modo capitalista de producción en el que todos los sujetos se constituyen necesariamente como sujetos propietarios de su capacidad productiva o fuerza de trabajo. Al cederla por un cierto tiempo el obrero cede también los derechos sobre su realización en un producto o servicio determinado. En el caso del artista, al no tener lugar esta cesión, de la propiedad de la fuerza de trabajo emana la apropiación del resultado de su aplicación que asume su forma privada gracias a los derechos de propiedad intelectual y derechos de autor. Edelman postula que la obra de arte puede ser definida legalmente como propiedad al ser la expresión creativa de lo que el artista ya posee, su yo o personalidad, pues, según Edelman, lo que constituye al sujeto como sujeto de derecho es la noción de la libre propiedad de sí mismo (Edelman, 1979). Con respecto a esto habría que precisar que la propiedad de la propia fuerza de trabajo es condición de la explotación obrera y el trabajo abstracto de acuerdo a las necesidades que el régimen capitalista de producción impone como modo de producción de valor, mientras que el derecho a extraer beneficios derivados del fruto del trabajo se relaciona tanto con los postulados del llamado ‘socialismo ricardiano’ como con los de la filosofía moderna pre-burguesa, por ejemplo en Locke, quien soñaba con una sociedad de pequeños propietarios autónomos dueños de ‘su’ trabajo y de los frutos de ‘su’ trabajo.

Los derechos de propiedad intelectual (que no sólo abarca obras de arte sino también patentes y marcas registradas), como forma jurídica que protege la producción de sentido o significado presente en estos productos frente a copias, falsificaciones y apropiaciones indebidas, tiene su origen en la intrínseca unión que se le supone a la existencia separada de autor y obra. Lo que de forma muy inteligente Johann Gottlieb Fichte planteaba como la dificultad que existe en apropiarse de las ideas de otra persona *sin cambiar su forma* [Form] que permanece así como la “propiedad exclusiva” [ausschließendes Eigentum] de su autor. En su contribución al debate sobre los derechos de los escritores frente a las libertades de los editores Fichte mantenía que existe una *forma* que le pertenece al autor como persona capaz de *dar forma* a pensamientos característicos [Denkart]. Esta forma, de acuerdo con Fichte, es inalienable (Fichte, 1964, pp. 410-412;

Durán, 2008, pp. 173-197). De esta propiedad inalienable surge dentro del campo de los derechos de autor los 'derechos morales' que protegen la integridad de la obra frente a modificaciones y usos indebidos. Los derechos de autor otorgan forma legal, es decir, un marco jurídico-ideológico que se muestra como una forma de propiedad privada, a una categoría que es históricamente anterior a la propia constitución del derecho: la de *autoría*. Si bien, de una forma aproximada, autores han existido desde la antigüedad, sólo con el desarrollo del modo capitalista de producción la autoría se ha protegido con un marco legal que regula la circulación de sus productos en el mercado. Ya lo he señalado en otro lugar: el hecho de que durante la modernidad el artista se tenga que enfrentar a un mercado anónimo pone de manifiesto la importancia crucial que tiene el reconocimiento de la función 'autor' para reivindicar el derecho al beneficio por la comercialización del producto. Un clásico ejemplo fueron los esfuerzos de Goethe por adquirir derechos exclusivos de reproducción de su obra frente a las reimpressiones y copias por las que Goethe no veía un céntimo (Unsel, 1991). La autoría pasa así a legitimar una labor que le pertenece al artista como trabajador de arte en el mercado (Durán, 2008, p. 176). De esta manera, la propiedad privada sobre el resultado del proceso productivo, o del proceso de creación, queda normalizada gracias a los derechos de autor. El tema sobre los derechos de propiedad intelectual y autoría abarca, por supuesto, un campo de problemas mucho más amplio y controvertido. Lo que me interesa ahora subrayar es esa relación intrínseca que el derecho pone de manifiesto entre obra y autor, una relación que posee una dimensión económica evidente cuya consecuencia más inmediata es la constitución de los productores artísticos como productores independientes de mercancías.

2.2 Sobre la relación compleja que el artista tiene con 'sus' medios de producción en cuanto productor de valor

Hemos visto que lo que define la posición social de los artistas como productores de mercancías en un determinado momento histórico está contenido en las relaciones sociales de *posesión* y *propiedad* de su fuerza de trabajo así como de los productos de su trabajo. Las relaciones de *propiedad* y *posesión* determinan que las relaciones sociales que se derivan de la actividad del artista tomen principalmente la forma de relaciones entre poseedores privados de mercancías. El hecho de que el artista gestione el proceso productivo en ese eje que discurre entre la propiedad de la capacidad de trabajo y la posesión de los resultados del trabajo revela también unas relaciones específicas con los *medios de producción* que, además, nos están mostrando la manera cómo el artista contemporáneo reflexiona su posición social en relación a otros trabajadores. Me parece

importante analizar el uso o gestión de los *medios de producción* desde esta perspectiva porque así salen a relucir determinadas relaciones sociales de producción en las que el artista se encuentra inmerso (ver punto 3).

La propiedad de instrumentos de producción junto a la habilidad de operar con cierta tecnología no son vistos hoy como determinantes para la creación artística. Según una anécdota bien conocida Walter Gropius se habría quedado impresionado después de que László Moholy-Nagy le contara que había ‘producido’ cinco pinturas esmaltadas por teléfono en 1922. Este es el proceso que ha llegado a conocerse como *deskilling*, es decir, la progresiva pérdida de ‘destreza’ que se constata en el artista contemporáneo (Roberts, 2007). Esto no es únicamente debido a que ciertas funciones necesarias para la producción del objeto artístico hayan sido disociadas del trabajo concreto (tal y como estas funciones aparecían bajo el control del maestro en el taller artesano) pasando a ser hoy producidas por trabajadores asalariados que no tienen por que tener ninguna relación directa con el proceso artístico. En el proceso de ‘deskilling’ se observa también una actitud muy crítica hacia el virtuosismo artístico tradicional sustentado en la destreza, la excelencia o el genio creativo tal y como este se sintetizaba en el ‘toque’ maestro realizado en la ‘obra maestra’ y, por consiguiente, también hacia las ideas de ‘originalidad’ y ‘singularidad’ de la obra de arte.

El proceso de ‘deskilling’ se encuentra en estrecha relación con la división del trabajo en el capitalismo y la progresiva transformación de todas las capacidades subjetivas en trabajo abstracto. En su clásico *Labor and Monopoly Capital* (1974) Harry Braverman ha vinculado este hecho al progresivo control por parte de la dirección (*management*) del conocimiento obrero adquirido y la separación entre el cerebro que concibe y la mano que ejecuta. “El proceso de trabajo –escribe Braverman– se vuelve independiente del oficio, la tradición y el conocimiento obrero. Por consiguiente, pasa a depender por entero no de las habilidades de los trabajadores sino de las prácticas de la dirección” (Braverman, 1998, p. 78). Las implicaciones de ello, señala Braverman, son bien conocidas: el capitalismo crea destrezas y ocupaciones que se corresponden únicamente con sus necesidades. A este respecto, el proceso de ‘deskilling’ debe ser siempre examinado en relación a la forma cómo se organiza socialmente el trabajo. Para John Roberts, sin embargo, el proceso de pérdida de ‘destreza’ en el mundo del arte implica características muy diferentes. La obra de arte a través de la “transformación de objetos encontrados y materiales prefabricados representa por parte del artista un reajuste técnico y cognitivo de la creciente socialización del trabajo” (Roberts, 2007, p. 23). La aportación fundamental del *readymade* consiste, según Roberts, en haberse abierto a las transformaciones tecnológicas del capitalismo y su división del trabajo. El artista del *readymade* abraza la división del trabajo y los procesos técnicos de producción al situar determinados procesos artísticos en las manos *no artísticas* de

trabajadores productivos (ibid, pp. 52, 144). En este sentido, lo que el *readymade* hace evidente es un discurso acerca del trabajo. “Pues el *readymade* no sólo cuestiona lo que constituye el trabajo del artista, sino que hace visible el trabajo de otros –al menos idealmente–” (ibid, p. 24). Para Roberts lo que aquí tiene lugar es una dialéctica entre trabajo ‘alienado’ y ‘no-alienado’. Con el *readymade* nos enfrentamos: 1) a una mercancía alienada; 2) a una mercancía alienada en una forma no-alienada; y 3) a una mercancía alienada en una forma alienada (ibid, p. 25). Podríamos decir que el *readymade* es, en un primer momento, materialización del trabajo obrero como producción de valor representando así una fracción del trabajo social total realizado. Éste es apropiado por un trabajador (el artista) que no está sujeto a las leyes de valoración del capital, al menos en su esfera productiva que se constituye fundamentalmente como trabajo concreto. Pero lo fundamental en este sentido es que el *readymade* no oculta el trabajo pasado: “este proceso de revelación [del artista del *readymade*] se atreve a exponer el trabajo necesario que hace el trabajo artístico posible” (ibid). Además, al “incorporar la evidencia del trabajo productivo de otros en la obra de arte el trabajo de la obra de arte es despojado de su mística auto-autentificadora, dejando al artista des-autonomizado y falto de su tradicional auto-compostura como el poseedor de una fuerza trascendente” (ibid). Es evidente que a Roberts no le interesa examinar si este intercambio está sujeto a relaciones de producción propiamente capitalistas. Esto se deriva de la importancia que tiene para Roberts la dialéctica entre trabajo ‘alienado’ y ‘no-alienado’ pues es el poder del trabajo ‘no-alienado’ de transformar la materia inerte y alienada de la mercancía lo que representa su “contenido liberador” (ibid, p. 26). Aquí existe un problema de *transformaciones* de la mercancía que la transformación del trabajo concreto en abstracto y viceversa opera por obra y gracia de la conciencia autónoma del artista. Roberts llega a afirmar que la “inmaterialidad del gesto artístico de Duchamp... revela la capacidad de las mercancías para cambiar su identidad gracias al proceso de cambio” (ibid, p. 35). Roberts confunde los valores de uso que el artista emplea, es decir, el contenido material de las mercancías, con el valor de las mismas; y ello porque Roberts ha asumido una forma fetichista para analizar la realidad. Las relaciones sociales son expresadas aquí como relaciones entre cosas.

Pienso que es necesario distinguir entre el contenido material del trabajo y la forma social en la que el trabajo se expresa. Esta forma es la que he tratado de exponer como la relación que existe entre la propiedad de la fuerza de trabajo y la posesión de los resultados del trabajo. Esto me lleva a considerar, de una manera laxa y (necesariamente) provisional, a los artistas como productores independientes de mercancías. Siguiendo a Jacques Gouverneur (2007) podríamos referirnos al trabajo de los artistas como “trabajo indirectamente social, o sea, trabajo reconocido como socialmente útil a través de la venta

del producto". Esto tiene indudables ventajas porque no nos obliga a tener que tratar, necesariamente, el trabajo de los artistas como directamente productivo o creador de plusvalía. "En un sentido amplio –escribe Gouverneur–, el trabajo productivo es el que crea valor e ingreso" (ibid). No obstante, si hemos de definir el valor como el trabajo abstracto común a todas las mercancías, el trabajo del artista seguirá planteando el problema de su concreción, que aparece como el impulso principal para el reconocimiento social del artista y el precio que alcanzan sus obras en el mercado, sin que aparentemente importe el número de horas que haya invertido en el trabajo. David Harvey señala correctamente que el tiempo de trabajo socialmente necesario con el que se define el trabajo abstracto "se convierte en la medida del valor sólo en el momento en que un tipo específico de trabajo humano se ha vuelto general, el trabajo asalariado" (Harvey, 2006, p. 15). Por tanto, si hemos de partir del hecho de la identificación que se observa entre el artista y el resultado de su trabajo y, además, si consideramos a los artistas como productores independientes de mercancías, no nos estamos enfrentando al típico caso del asalariado moderno que ha vendido su fuerza de trabajo. El artista extrae sus ingresos de la explotación mercantil directa de su producto. Y, no obstante, a partir de la definición de Gouverneur aún nos podríamos plantear la cuestión de si el trabajo de los artistas es *únicamente* social a través de la venta de sus productos en el mercado. Al fin y al cabo, cuando entro en un museo de arte gratuito mi 'consumo' de la obra de arte no asume ninguna forma mercantil. En este punto concreto es necesario diferenciar mi posición social como consumidor privado de la forma cómo se organiza el trabajo de los artistas. A continuación me gustaría mencionar, apenas brevemente, algunos ejemplos acerca de la organización del trabajo en el museo o centro de arte contemporáneo porque en estos se manifiesta de una manera palpable las contradicciones, violencias y luchas a las que está sometido hoy el artista contemporáneo.

3. Arte y lucha de clases

Una de las luchas que en el contexto de la expansión capitalista a escala mundial, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, surge una y otra vez en el mundo del arte, es la relativa a la cuestión de los ingresos por el uso del resultado de la fuerza de trabajo de los artistas. Esta es una lucha que no deberíamos desligar de la lucha más general de los trabajadores por el salario. Hay que tener en cuenta que durante el proceso productivo el artista ha de considerar tanto los costes de producción como los de su propia reproducción. Es decir, ha de tener muy en cuenta costes y ganancias. Ambos aspectos se hacen necesariamente presentes en el precio final de la obra. Debido a la identificación inmediata que existe entre productor y producto, lo que el mercado le exige esencialmente al

artista, en cuanto productor independiente de mercancías, es que su trabajo se exteriorice o exprese en la forma de un objeto o servicio vendible. Lo que caracteriza al artista en el mercado es su capacidad de 'producir' esa mercancía excepcional que es la obra de arte. Esto lleva a que la fuerza de trabajo que se consigue reproducir como fuerza de trabajo artística es aquella cuyas obras de arte tienen un mercado, en el sentido de que la fuerza de trabajo artística es extremadamente dependiente del éxito social de su producción por lo que siempre va a necesitar de agentes externos o 'gatekeepers' que contribuyan al mantenimiento de la capacidad mercantil, esto es, social, de la obra. Así pues, cuando el precio de la fuerza de trabajo artística, esto es, los costes de su reproducción como tal fuerza de trabajo artística, aparece en el precio final de la mercancía formando parte intrínseca de éste, como si de un todo se tratase en el que el trabajo concreto, el uso de los medios de producción y el valor añadido se vuelven indistinguibles, este hecho conduce al completo escamoteo de la fuerza de trabajo como tal fuerza de trabajo. La fijación extrema que se observa en el mercado del arte por la mercancía artística deviene desprecio de la fuerza de trabajo. Esto no quiere decir que desaparezca el artista en cuanto productor excepcional del objeto, o que no se celebren sus enormes ingresos si fuese el caso. Lo que quiere decir es que desaparece o se escamotea su dimensión económica y, por tanto, política en este sentido.

El museo se ha convertido hoy en una institución clave (junto a la galería privada, por supuesto) a la hora de organizar el trabajo y, por consiguiente, los ingresos de los artistas. Los museos y otros dispositivos adyacentes como bienales han pasado de estar *simplemente* implicados en la 'exhibición' de arte, a comprometerse en la organización, promoción y desarrollo de la infraestructura que las artes necesitan para salir a la luz. Esto significa que estas instituciones se han estado implicando cada vez más en la producción del arte que exhiben, buscando para ello formas de financiamiento público y privado (Harris, 2004). Entre el 14 y el 16 de mayo de 2010 se organizó en la Tate Modern el festival "No Soul For Sale". "No Soul For Sale" se presentó como un encuentro dedicado a celebrar los esfuerzos por igual de individuos y colectivos "de entre los más interesantes del mundo... desde Shanghai a Rio de Janeiro" que, según cómo lo entendía el festival, viven fuera del mercado del arte pero animan el arte de tal manera que lo mantienen con vida. Además, este festival formó parte de la serie de eventos con los que la Tate Modern celebró su décimo aniversario. El vínculo ideológico que la Tate buscaba es evidente. La Tate pretendía situarse, a imagen y semejanza de sus invitados, como una institución fuera de, si no contra, el mercado. A partir del 16 de mayo una 'carta abierta' firmada por MAL, acrónimo de 'Making A Living', comenzó a circular por la red. Los firmantes manifestaban su repulsión

por la hipocresía que la Tate demostraba al titular el festival “No Soul For Sale”. Los argumentos de MAL son consistentes. Me permito reproducir alguno de sus párrafos:

El título No Soul For Sale refuerza estereotipos claramente reduccionistas acerca del artista y la producción artística. Con sus connotaciones románticas acerca del artista entusiasmado, el que realiza su arte por una necesidad interna sin pensar en recompensa alguna, No Soul For Sale da a entender que como artistas debemos esperar trabajar gratis y que es aceptable no considerar el derecho a ser pagados por nuestro trabajo.

Hemos sabido que muchos participantes no han recibido de la Tate Modern ningún honorario por sus esfuerzos. De hecho, muchos han autofinanciado sus actividades a lo largo del fin de semana. La Tate describe esta situación como un “espíritu de generosidad recíproca entre la Tate y los colaboradores”. Pero, ¿en qué momento se vuelve la esperada generosidad una forma de explotación institucional? ¿Una vez que se ha vuelto endémica en la mayoría de los espacios de arte financiados con fondos públicos?

Resulta extraordinario en la convocatoria de la Tate que no se considere al artista como un factor de producción con valor, o no se considere que produciendo consume fuerza de trabajo que necesita reponer, sobre todo cuando gracias al trabajo de los artistas la institución está logrando una gran repercusión pública. Los autores de la carta son plenamente conscientes de ello, de las ganancias que en términos de publicidad, merchandising, etc., la Tate está obteniendo. La atención que el museo recibe en la esfera pública ha devenido uno de los factores decisivos por los que se mide su éxito. Pero no hay manera más fácil de situarse contra o fuera del mercado que ignorando sus coerciones. Esta actitud de la Tate, lejos de ser la excepción, parece ser la regla de comportamiento que se observa en este tipo de instituciones expositivas. En un texto ya clásico Lucy Lippard, escribiendo en el contexto de la ‘Art Workers’ Coalition’, denunciaba una situación parecida: “También descubrimos que algo que los gestores de los museos parecen no entender es que la mayoría de los trabajadores del arte llevan una triple (en el caso de las mujeres, a menudo cuádruple) vida: crear arte, ganarse la vida, activismo político o social y quizás incluso llevar un hogar. Cuando el director del museo se irrita por nuestra desconfianza respecto a las largas conversaciones o por nuestra ineficacia generalizada (irresponsabilidad, según la llaman), olvida que recibe un salario por “cuidar” de una obra y un mundo que el que está frente a él en la línea del piquete produce a cambio de ninguna seguridad financiera” (Lippard, 2010, p.47). Así pues, la protesta de ‘Making A Living’ no es un hecho aislado, siendo su precedente más conocido la mencionada ‘Art Workers’ Coalition’ de 1969.

Mi planteamiento es que en las reivindicaciones por los derechos de los artistas a recibir un ingreso derivado del uso del resultado de su trabajo se observa un conflicto con el

modo cómo se organiza su trabajo que toma el cariz de lucha de clases. Pero si nos empeñamos en ocultar esta dimensión económica, las luchas que resultan de las contradicciones y antagonismos inherentes al régimen productivo aparecerán siempre como conflictos exteriores al trabajo mismo y, en consecuencia, dará la impresión que los artistas se encuentran situados ajenos al trabajo social.

Conclusión. Acerca del método y el materialismo histórico

Tratar de explicar las relaciones sociales del arte de acuerdo al esquema del 'modo de producción' dominante que se presenta como totalidad teórica, puede parecer una broma de mal gusto que reformula, sin modificarla, la ortodoxia estalinista de la supremacía de la esfera económica sobre el resto de la vida social. A este respecto, se reconocerá también cierta deuda con el paradigma epistemológico que Louis Althusser y Étienne Balibar desplegaron en su clásico *Lire le capital* (1968). Si los resultados teóricos presentados por Althusser y Balibar son una forma 'solapada' de estalinismo teórico o no, es parte de un conocido y viejo debate que no se trata ahora de desenterrar (Thompson, 1978; Anderson, 1980). No obstante, al hilo de esta controversia sí que me gustaría apuntar la crítica que Ellen Wood le hace al presupuesto teórico althusseriano de 'modo de producción' y 'formación social'. En *Democracy against Capitalism* (1995) Ellen Wood sostiene que con la formulación teórica 'modo de producción' es como "si las formaciones sociales históricas 'reales, concretas' estuviesen compuestas de elementos cuya lógica estructural interna fuese determinada teóricamente, mientras que los procesos históricos simplemente disuelven y reúnen estos elementos de formas diferentes" (Wood, 2000, p. 55). Pienso que la crítica de Ellen Wood es acertada siempre que mantengamos que lo que la elucubración de Althusser y Balibar trataba de poner de relieve es una lógica estructural que se impone a los hechos. Es decir, la estructura teórica propuesta por Althusser y Balibar parecería querer constatar que las relaciones entre los diversos ámbitos sociales son de naturaleza 'abstracta-formal' en vez de 'real-concreta' o "que los componentes de un modo de producción se pueden relacionar 'estructuralmente' pero no necesariamente de una forma histórica" (ibid). Más allá del reproche concreto a Althusser hay algo que considero de extrema importancia en la crítica de Wood, y es que a la hora de examinar si un determinado ámbito de la vida social (en el caso aquí analizado, el arte) es capitalista son las relaciones 'reales-concretas' con el modo capitalista de producción el objeto de análisis. Ahora bien, esto no impide que lo que en la superficie aparece como una relación social (vendedor y comprador de fuerza de trabajo) pueda ser categorizado en una estructura (trabajo asalariado y capital).

Cuando Marx se refiere al *método de la economía política* en los *Grundrisse* (1976, pp. 20-30) afirma que lo que en el pensamiento aparece como un proceso de síntesis, como el resultado, no es sino el punto de partida para apropiarse de lo concreto. Marx describe un viaje de ida y vuelta yendo del análisis de lo concreto (por ejemplo, población, dinero, precios) a la deducción de un cierto número de relaciones abstractas (clases, trabajo asalariado, capital) para volver de nuevo a lo concreto que “esta vez no tendría una representación caótica de un conjunto, sino una rica totalidad con múltiples determinaciones y relaciones” (ibid, p. 21). Por ejemplo, continua Marx, si tomamos el valor, esta categoría presupone una población que produce en determinadas condiciones, pero este valor sólo existe en cuanto categoría abstracta en el pensamiento pues es su producto. “Hasta ahora ningún químico ha descubierto el valor de cambio en la perla o el diamante”, escribía Marx en otro contexto (MEW 23, p. 98). En cambio, con lo que sí nos vamos a encontrar al examinar el valor es con relaciones sociales concretas que, en el interior de procesos históricos específicos, determinan la validez teórica de la categoría. En mi opinión, es precisamente este movimiento del pensamiento el auténtico objeto teórico de Althusser (1997, pp. 86-88). Es decir, determinar de forma clara cuáles son las categorías abstractas que nos permiten analizar la realidad como un conjunto de relaciones social e históricamente determinadas. Cuando Althusser se refiere a la “inmensa revolución teórica de Marx” como la producción del *concepto* del objeto real, propone un ejemplo bien simple: “de igual forma que los cuerpos ‘caían’ antes de Newton, la ‘explotación’ de la mayoría de los hombres por una minoría ‘existía’ antes de Marx. Pero el concepto de las ‘formas’ económicas de esa explotación, el concepto de la existencia económica de las relaciones de producción, de la dominación y determinación de toda la esfera de la economía política por esa *estructura* no tenía existencia teórica” (ibid, p. 181). Es decir, el ‘modo de producción’ capitalista no existe en cuanto tal, sino sólo como las relaciones concretas de los individuos que utilizan su capital productivamente, para lo cual necesitan explotar fuerza de trabajo. Y esto no lo demuestra la categoría por sí misma sino el movimiento de regreso del pensamiento a lo concreto. Si convenimos, es decir, si llevamos a cabo cierto grado de abstracción, que lo común a todas las épocas humanas es el uso de fuerza de trabajo, de ciertos medios de producción y de trabajo pasado, objetivado (Marx, 1976, p. 5), también para la actividad denominada artística, cuando regresamos a lo concreto nos damos cuenta de que es diferente el trabajo del que hacía uso un maestro como Rubens cuando al vender uno de sus cuadros afirmaba “Original de mi mano, y el águila hecha por Snyders”, lo que sin duda tenía una consecuencia fundamental a la hora de determinar el precio de la mercancía, del consumo de la actividad productiva de trabajadores asalariados para la realización del producto artístico. No sólo estamos ante épocas históricas diferentes sino

que la actividad misma no es indiferente a estos desarrollos. A este respecto, quizás podamos pensar una forma en la que la 'lógica' del proceso capitalista se hace real en la actividad artística. Según lo expuesto aquí, la forma capitalista del arte sería aquella que surge del análisis de la confrontación de la actividad concreta con las relaciones generales determinantes del modo de producción. No obstante, muchos teóricos e historiadores del arte, al modo de aquellos economistas "que cancelan todas las diferencias históricas y ven la forma burguesa en todas las formas de sociedad" (ibid, p. 26; Wood, 2000, p. 56), quieren ver también la forma burguesa, capitalista del arte surgiendo como totalidad en todas las formas de sociedad. ¿Y cuál es esta 'forma' capitalista del arte? Se podría concluir, con todos los riesgos teóricos que una conclusión de este tipo conlleva, que el arte es capitalista, en el sentido de que se muestra socialmente relacionado con el modo de producción capitalista dominante en su forma básica y general, cuando el trabajo concreto del artista asume una relación de propiedad económica intrínseca con el resultado de su actividad que es sancionada por una forma jurídica específica que determina la actividad como una actividad productora de mercancías. Ahora bien, esta relación básica así descrita podría parecer que sugiere que las relaciones capitalistas de producción actúan en el ámbito artístico de una manera que es exterior a su esencia como 'arte'. Pero una interpretación de este tipo sólo puede ser el resultado de un análisis que antepone la categoría arte (a través de las formas históricas en las que la categoría se haría real) a las relaciones históricas concretas que la hacen posible. Este tipo de análisis sólo puede conducir a la mayor de las confusiones, como las de aquellos autores que han examinado las obras de arte concretas como la materialización de la categoría, a su vez expresión de un ser humano ideal y ahistórico conocido como *homo aestheticus*.

Agradecimientos

Quisiera agradecer al profesor Felip Martí-Jufresa quien en abril de 2010 me invitó a dar una conferencia sobre la economía política del arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de Toulouse, conferencia que ha servido como punto de partida para este ensayo. También al filósofo Frieder Otto Wolf cuyas charlas en torno a la obra de Marx y Althusser siempre me han servido de fuente de inspiración, incluso a la hora de radicalizar mi discurso. Finalmente, quisiera agradecer a Ruy Lopes su amable invitación para participar en este número de la revista Eptic, cuyo trabajo no conocía pero del que estoy seguro me beneficiaré a partir de ahora tanto humana como intelectualmente.

Referências

- ALTHUSSER L. (1968). The Object of *Capital*. In: ALTHUSSER, L. y BALIBAR, E. *Reading Capital*. London: Verso, 1997.
- ANDERSON, P. *Arguments Within English Marxism*. London: NLB, 1980.
- ASTARITA, C. *Del feudalismo al capitalismo. Cambio social y político en Castilla y Europa Occidental, 1250-1520*. València y Granada: Universitat de València y Universidad de Granada, 2005.
- BRAVERMAN, H. (1974). *Labor and Monopoly Capital. The Degradation of Work in the Twentieth Century*. New York: Monthly Review Press, 1998.
- DE MARCHI, N. y VAN MIEGROET, H. J. Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century. *The Art Bulletin*, 76, 3 (1994).
- DURÁN, J. M. *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: Plaza y Valdés, 2008.
- ECONOMAKIS, G. E. Capitalist Mode of Production and Ground Rent: Aspects of Marx's Theory Starting from Smith's and Ricardo's Analysis. In: *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung Neue Folge 2001*. Hamburg: Argument, 2002.
- EDELMAN, B. (1973). *Ownership of the Image. Elements for a Marxist Theory of Law*. London: Paul Kegan, 1979.
- FICHTE, J. G. (1793). Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks. Ein Råsonnement und eine Parabel. In: LAUTH, R. y JACOB, H. (eds.). *Johann Gottlieb Fichte. Werke 1 (I, 1)*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann, 1964.
- GOUVERNEUR, J. Una concepción puramente social del valor y el trabajo productivo. *Revista de economía institucional*, 9, 17, (2007) – online http://www.capitalism-and-crisis.info/es/Jacques_Gouverneur/Valor_y_trabajo_productivo.
- HARRIS, J. (ed.). *Art, Money, Parties. New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*. Liverpool: Liverpool University Press y Tate Liverpool, 2004.
- HARVEY, D. (1999). *Limits to Capital*. London: Verso, 2006.
- HAUSER, A. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck, 1953.
- LIPPARD, L. R. (1970) The Art Workers' Coalition. *Brumaria*, 15-16, (2010).
- MARX, K. *Das Kapital* erster Band [MEW 23]. Berlin: Dietz, 1986.
- MARX, K. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* volumen I. Trad. de Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- MARX, K. *Zur Kritik der politischen Ökonomie (Manuskript 1861-1863)* MEGA II/3.6. Berlin: Dietz, 1982.
- MONTIAS, J. M. Art Dealers in Holland. In: GINSBURGH, V. A. (ed.). *Economics of Art and Culture*. Amsterdam: Elsevier, 2004.
- ROBERTS, J. *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London: Verso, 2007.
- SHINER, L. *The Invention of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- THOMPSON, E. P. *The Poverty of Theory*. London: Merlin, 1978.
- UNSELD, S. *Goethe und seine Verleger*. Leipzig: Insel, 1991.
- WOOD, E. M. (1995). *Democracy against Capitalism. Renewing Historical Materialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.