

# NEW LEFT REVIEW 99

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - AGOSTO 2016

## ENTREVISTA

JULIA BUXTON      Venezuela después de Chávez      7

## ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN      ¿Una era de progreso?      30

JOACHIM BECKER      La otra periferia de Europa      42

MANALI DESAI      Violencia de género en India      71

RODRIGO OCHIGAME Y

JAMES HOLSTON      Filtrar la disidencia      90

SVEN LÜTTICKEN      El arte y la crisis del valor      118

## CRÍTICA

ECE TEMELKURAN      El modelo turco      146

NICHOLAS DAMES      Ficciones del capital      157

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

**ts**  
**td** traficantes de sueños

SUSCRÍBETE

SVEN LÜTTICKEN

## LA PROMETEDORA EXCEPCIÓN

### *El arte y la crisis del valor*

**A** MEDIDA QUE LA crisis del capitalismo financiarizado se ha ido transformando en una insidiosa catástrofe, la bibliografía sobre cuestiones de arte y valor ha ido creciendo\*. Para Marx y muchos de sus seguidores, el arte era desde el punto de vista económico una excepción parcial; y la naturaleza y la extensión de esta excepción están siendo de nuevo acaloradamente debatidas. Estos debates se dan en un momento en el que la «culturalización» de la economía y la economización de la cultura sugieren que dicha excepcionalidad tal vez se esté convirtiendo en cosa del pasado<sup>1</sup>.

El que sigue es un ejercicio de lo que McKenzie Wark ha denominado baja teoría: una práctica que «no establece su propia agenda, sino que detecta aquellas que emergen en situaciones clave y alerta a cada campo sobre las agendas de otros»<sup>2</sup>. En lo referente al valor y al trabajo, el arte funciona como sujeto de dos formas distintas: un *sujeto* de análisis, y también en sí un cuasi sujeto que activamente cuestiona y produce conceptos. Examinaré en consecuencia de qué formas articula el arte contemporáneo las crisis del valor y del trabajo, no con el objetivo de llegar a una «correcta» interpretación marxista del arte en cuanto mercancía, o en cuanto entidad que no alcanza la categoría de «verdadera» mercancía, sino con la intención de poner el arte como praxis estética crítica en diálogo con el trabajo de la teoría.

---

\* Agradezco a Kerstin Stakemeier sus comentarios.

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, *Texte zur Kunst*, núm. 88, diciembre de 2012, dedicado a «The Question of Value», así como numerosos artículos publicados en años recientes en [metamute.org](http://metamute.org).

<sup>2</sup> McKenzie Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*, Londres y Nueva York, 2015, p. 218.

La crítica madura de Marx de la economía política seguía influida por el romanticismo y, en consecuencia, por la estética: por ejemplo, en el análisis del valor de uso, que representa el ámbito de lo cualitativo frente al valor de cambio cuantificable. La defensa de lo cualitativo y de la no equivalencia fue un aspecto crucial del proyecto estético moderno. Inspiró dos formas distintas de esteticismo. La primera fue el conocido fenómeno de *l'art pour l'art*, desde Gautier y Whistler hasta Huysmans, Wilde, etcétera; la segunda, que podría denominarse estética utilitaria, se materializó en los intentos de Ruskin o Morris de reintegrar el arte en la vida cotidiana y en el ámbito de los instrumentos y el trabajo «útiles». Ambos aspectos fueron intentos de suavizar los golpes del capitalismo industrial y contrarrestar el implacable triunfo del trabajo abstracto y el valor de cambio; las invectivas de Ruskin contra el «lanzamiento de pintura» de Whistler equivalían a riñas internas. El episodio de 1875 en el que el joven Oscar Wilde empujaba carretillas llenas de adoquines como parte del proyecto de Ruskin para hacer a sus alumnos pavimentar una calle de Hinksey, cerca de Oxford, en celebración del trabajo manual sano y no alienado, muestra lo estrechamente entretreídas que están tales genealogías<sup>3</sup>.

Si, de acuerdo con la teoría del valor-trabajo, el valor de una mercancía es la cantidad de trabajo socialmente necesaria para producirla, teóricos marxistas y no marxistas consideran por igual desde hace tiempo que la obra de arte constituye una excepción a esta regla. El artista no vendía su fuerza de trabajo a un capitalista que pudiera embolsarse el plusvalor, sino que trabajaba de manera artesanal, vendiendo sus productos. Si bien cualquier tipo de trabajo puede producir valores de uso, solo el trabajo que genera plusvalor para el capital es «productivo» en el sentido técnico dado por Marx: es decir, productivo de valor para el capital:

Milton, que escribió *El paraíso perdido*, era un trabajador improductivo. Por el contrario, un escritor que produce obras para su editor al estilo fabril es un trabajador productivo. Milton produjo *El paraíso perdido* igual que un gusano de seda produce seda, como actividad de *su propia* naturaleza. Más tarde vendió su producto por cinco libras, convirtiéndose así en comerciante. Pero el proletario literario de Leipzig que produce libros, como por ejemplo compendios sobre economía política, por orden de su editor, es prácticamente un trabajador productivo, porque el capital se hace con su producción, que solo se realiza con el fin de aumentarlo. Una cantante que

---

<sup>3</sup>Una reciente reafirmación de la estética utilitaria inspirada en Ruskin es la de Nick Aikens *et al.* (eds.), *What's The Use? Constellations of Art, History, and Knowledge*, Ámsterdam, 2016.

canta como un pájaro es una trabajadora improductiva. Si vende su canción por dinero, es en esa medida un trabajador asalariado o un comerciante. Pero si la misma cantante es contratada por un empresario que la hace cantar para ganar dinero, se convierte en una trabajadora productiva, porque *produce* capital directamente. Un maestro que instruye a otros no es un trabajador productivo. Pero un maestro que trabaja junto con otros por un salario en una institución, usando su propia actividad para aumentar el dinero del empresario propietario de la institución de enseñanza, es un trabajador productivo. En su mayor parte, sin embargo, este tipo de trabajo apenas ha llegado a la fase de ser subsumido siquiera formalmente en el capital, y pertenece en esencia a una fase de transición<sup>4</sup>.

A este respecto, como Dave Beech ha señalado en su estudio titulado *Art and Value*, el arte moderno presenta el espectáculo paradójico de la mercantilización sin verdaderas mercancías. Es decir, las obras de arte son simples mercancías a las que la mercantilización permanece ajena y *a posteriori*; su proceso de producción no es verdaderamente capitalista<sup>5</sup>. El arte tal vez haya sido formalmente subsumido, pero no en su lógica productiva. Beech intenta «pasar de una teoría del excepcionalismo del arte basada en las decisiones y el comportamiento del consumidor a una basada en la producción artística y en la relación del arte con el capital», criticando a sus predecesores por no haber abordado la lógica fundamental de la mercantilización<sup>6</sup>. Sin embargo, tiene una concepción sorprendentemente estrecha y rígida de qué constituye producción «propriadamente» capitalista, al tiempo que se niega a reconocer que el capitalismo en sí parece crecientemente «excepcional» para la teoría del valor-trabajo. Es precisamente esta constelación la que convierte el arte en un campo de investigación potencialmente privilegiado, aun cuando buena parte de él se hunda en la irrelevancia de complacer al coleccionista.

### *Autonomía obrera frente a automatismo*

Retomaré más adelante el análisis de Beech; la idea principal por el momento es que las discusiones sobre trabajo productivo, improductivo y reproductivo son fundamentales para los debates sobre el estatus del arte como excepción económica, o como modelo para la economía posfordista, una posición ejemplificada por Antonio Negri:

---

<sup>4</sup> Karl Marx, *Capital*, vol. 1, Londres, 1990, p. 1044 [ed. cast.: *El capital*, Madrid, 1976].

<sup>5</sup> Dave Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden, 2015, pp. 9-11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 22.

La experiencia artística [...] debe relacionarse con un análisis del modo de transformación del trabajo. Así, mientras que durante los siglos XIX y XX el trabajo se volvía cada vez más abstracto, a partir de la década de 1960 ha experimentado de nuevo un proceso de singularización, que se manifiesta en una nueva figura: la del trabajo intelectual, que es inmaterial y afectivo; la de un trabajo que produce lenguaje y relaciones<sup>7</sup>.

Un crítico perspicaz ha sostenido que, si bien Negri tiene razón al señalar que el arte y la creatividad son algunas de «las mercancías más prestigiosas de hoy», «nunca explica cómo se transformará o cómo puede transformarse este trabajo vivo subsumido. Los escritos de Negri solo se apropian del proceso de producción capitalista, nunca lo cambian de manera fundamental»<sup>8</sup>. Lo que importa a este respecto es que Negri y otros pensadores ligados a la corriente de la *autonomia operaia* integran el arte en un modelo histórico en el que las formas de trabajo «inmaterial», cognitivo y afectivo, complementan y transforman al trabajo capitalista en sí, generando nuevas formas de subjetivación y acción colectivas.

### *El Marx esotérico*

Para los *Wertkritiker* del grupo Krisis, las explicaciones que los autónomos dan a la crisis del trabajo, el valor y el capitalismo siguen siendo demasiado anecdóticas, y no abordan la lógica fundamental y la crisis sistémica del capitalismo<sup>9</sup>. Había un «doble Marx», como le gustaba decir a Robert Kurz, y a pesar de todo lo que escarbaron en los *Grundrisse*, los autónomos se alinearon, en último término, con el Marx exotérico del *Manifiesto comunista* y de la emancipación obrera. En contraste con la insistencia *operaista* en la primacía histórica de la lucha de la clase obrera y con la consecuente importancia atribuida por la corriente de la *autonomia operaia* al proletariado o a la multitud como potencial sujeto revolucionario, los críticos del valor se alían con el «Marx número 2», el

---

<sup>7</sup> Antonio Negri, *Art & Multitude: Nine Letters on Art, Followed by Metamorphoses: Art and Immaterial Labour*, Cambridge, 2011, p. xi [ed. cast.: *Arte y multitud*, Madrid, 2000].

<sup>8</sup> Texto no firmado, «Production, Creation and Outsourcing: Artistic Labour in Advanced Capitalism», en Lucie Fontaine (ed.), *Recherches: A Possible Anthology of Signature, Authorship, Creativity and Labour*, diciembre de 2012, p. 95.

<sup>9</sup> Una antología en inglés de los escritos de los *Wertkritiker* es la de Neil Larsen et al. (eds.), *Marxism and the Critique of Value*, Chicago, 2014. Una perspectiva crítica del *operaismo*, Negri y Michael Hardt desde el punto de vista de la crítica del valor es la de Anselm Jappe, *Die Abenteuer der Ware. Für eine neue Wertkritik*, Münster, 2005, pp. 235-240.

teórico de la forma-valor y el trabajo abstracto<sup>10</sup>. Estos críticos plantean el valor como un «sujeto automático» en sí mismo, profundizando en la lógica intrínseca del capitalismo<sup>11</sup>. Este sujeto automático del valor se presenta como primario frente al de la clase obrera y su lucha contra la perversión del trabajo entendido como actividad humana convertida en trabajo abstracto alienante. Si el proyecto de lucha revolucionaria de la clase obrera se volvió problemático tras la desindustrialización occidental, el *posoperaismo* en su forma autónoma triunfó desde el punto de vista teórico (o retórico) precisamente porque esbozaba un sujeto posindustrial y multitudinario alternativo para sustituir a la antigua clase obrera. A medida que el valor se emancipaba progresivamente del trabajo vivo, convirtiéndose en un autómatas averiado, la proliferación misma de formas de precariedad y desempleo demostró la necesidad de aliarse con el trabajo como potencial y contravalor humanos; como praxis emancipadora.

Ambas tendencias teóricas articulan la crisis del valor, contemplando la abolición del tiempo de trabajo como su medida y el fin del trabajo abstracto en sí<sup>12</sup>. Ambas analizan eficazmente el estado actual del renqueante capitalismo global financiarizado como un estado que, en su creciente disfuncionalidad, contiene las semillas de un futuro poscapitalista que podría ser un mero colapso –económico, pero también ecológico y social– o una alternativa conscientemente modelada. En este último caso, de acuerdo con Marx, el «desarrollo del individuo social – no la fuerza de trabajo ni el tiempo de trabajo– será la pieza clave de la producción y la riqueza»<sup>13</sup>. Esto nos devuelve en efecto a la dimensión estética del marxismo y de la protesta política y estética de izquierda en general. De Whistler a Morris, de Jorn a Beuys, el arte ha sido concebido,

<sup>10</sup> Robert Kurz, «Der doppelte Marx», exit-online.org. Véase también R. Kurz, *Geldohne Wert. Grundrisse zu einer Transformation der politischen Ökonomie*, Berlín, 2012, pp. 11-45.

<sup>11</sup> Marx señalaba que «en la circulación D-M-D funcionan las dos, mercancía y dinero, tan solo como modos diferentes de existencia del valor mismo», que «pasa constantemente de una forma a otra sin perderse en este movimiento, transformándose así en un sujeto automático», K. Marx, *Capital*, cit., p. 255. La noción ha sido asumida con considerable entusiasmo por los *Wertkritiker* y autores asociados. Véase por ejemplo Hans-Georg Bensch y Frank Kuhne (eds.), *Das automatische Subjekt bei Marx*, Lüneburg, 1998, y A. Jappe, *Die Abenteuer der Ware. Für eine neue Wertkritik*, cit., pp. 80-88.

<sup>12</sup> A. Jappe, *Die Abenteuer der Ware. Für eine neue Wertkritik*, cit., pp. 104-105. Véase también Gruppe Krisis, «Manifest gegen die Arbeit» (1999), krisis.org.

<sup>13</sup> Karl Marx, *Grundrisse*, Londres, 1992, p. 749 [ed. cast.: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858*, 3 vols., Madrid, 2013].

de modos diferentes y con frecuencia incompatibles, como *trabajo concreto (work) frente a trabajo abstracto (labour)*. En la división moderna del trabajo, la tarea del artista era la de representar actos cualitativos como un sustituto de la actividad humana liberada, de la verdadera praxis, bajo condiciones capitalistas. El artista era un especialista de lo cualitativo en el ámbito de la cantidad; como otra especialización moderna, pero que adoptaba una forma de excepción. Ni que decir tiene que las ideologías conservadoras de la estética aprovechaban la naturaleza tentativa de la promesa estética, su relegación a la categoría de ensoñación inofensiva. Aun así, como puede deducirse de la glosa de Marx sobre Milton, el «trabajo concreto [artístico] frente a trabajo abstracto» siempre contenía en su interior un potencial de politización. Representación de la promesa estética del trabajo no alienado, Milton, el gusano de seda, sigue siendo una acusación al presente, tanto arcaica como una figura del futuro.

### *Salarios a cambio de la obra de arte*

En años recientes, ha habido un significativo interés del mundo del arte por el trabajo doméstico y reproductivo. Algunos proyectos han abordado el aumento de trabajadoras domésticas –a menudo extranjeras e indocumentadas– retenidas por profesionales ocupados, incluidos los del campo cultural. Elegantes comisarios de arte europeos, por ejemplo, pueden depender de inmigrantes filipinas que les cuidan a los hijos. En lugar de representar meramente a dichas migrantes se han hecho intentos de colaborar activamente con ellas, aunque hay que tener cuidado, por supuesto, para no instrumentalizar a los indocumentados. Este «giro reproductivo» también ha supuesto un descubrimiento de prácticas feministas que combinan y funden el arte y el trabajo doméstico aduciendo que ambos tienen un estatus excepcional, quedando relegados a un área gris, fuera del ámbito del trabajo productivo en el sentido de Marx.

El *Manifiesto por un arte del mantenimiento*, realizado por Mierle Laderman Ukeles en 1969, y otras piezas relacionadas, como la limpieza que efectuó del museo de arte Wadsworth Athenaeum de Hartford, Connecticut, han gozado de creciente reconocimiento por el modo en el que asociaban la práctica del arte como trabajo «improductivo» con el feminizado trabajo doméstico «reproductivo». Ukeles no se centró en la obra de arte como objeto mercancía sino en la obra de arte como trabajo concreto. Transformando la dicotomía productivo/reproductivo en «desarrollo» y

«mantenimiento», citaba un supuesto dicho balinés, «no tenemos arte, intentamos hacerlo todo bien», afirmando que:

El arte de vanguardia, que reivindica un completo desarrollo, está infectado por múltiples ideas de mantenimiento, actividades de mantenimiento y materiales de mantenimiento. El arte conceptual y el arte procesual, en especial, reivindican el desarrollo y el cambio puros, pero emplean casi puramente procesos de mantenimiento<sup>14</sup>.

Al sostener que el valor de las mercancías –incluida la propia fuerza de trabajo– está determinado por la cantidad de trabajo socialmente necesaria para producirlas, Marx incluyó el tiempo exigido para mantener y reproducir la fuerza de trabajo. Hasta finales del siglo xx, sin embargo, la esfera de la reproducción no se reconoció como parte integrante del proceso de producción en general; las mujeres fueron relegadas a la esfera doméstica como un complemento supuestamente extraeconómico, lo que se convirtió en blanco de la crítica y el activismo feministas. Como ha indicado Kerstin Stakemeier, teóricas feministas como Silvia Federici y Mariarosa Dalla Costa, «salidas del movimiento *operaista*, exigían que la autonomía se afirmase como una categoría del trabajo reproductivo» para transponer «una lucha por la autonomía *en* un ámbito social considerado heterónimo. Esto es precisamente lo que Helke Sander abordó en 1968 [...] cuando declaró que la lucha política por la autonomía no podía alcanzarse desplazando la heteronomía a sectores específicos de la vida»<sup>15</sup>.

En una devastadora crítica a la obra de Federici, Gilles Dauvé ha cuestionado la validez y la eficacia de todo el movimiento de Salarios para el Trabajo Doméstico con el que Federici –una referencia clave para los teóricos del arte feminista contemporáneo– colaboró en la década de 1970. Citando la proclamación por parte de Rivolta Femminile, en su *Manifiesto* de 1970, de que «Detectamos en el trabajo doméstico no remunerado la ayuda que permite sobrevivir al capitalismo privado y de Estado», se dispone a atacar la solidez analítica de esta afirmación y su eficacia como herramienta política, sosteniendo que «Podemos llamar *trabajo* a todo lo que queramos, pero el único trabajo que reproduce el capital es aquel que se efectúa para una empresa»<sup>16</sup>. Dauvé no tiene

<sup>14</sup> Mierle Laderman Ukeles, «Manifiesto for Maintenance Art» (1969), en Binna Choi y Maiko Tanaka (eds.), *Grand Domestic Revolution Handbook*, Utrecht, 2014, pp. 134-135.

<sup>15</sup> Kerstin Stakemeier, «(Not) More Autonomy», en Karen van den Berg *et al.* (eds.), *Art Production Beyond the Art Market?*, Berlín, 2013.

<sup>16</sup> Gilles Dauvé, «Federici versus Marx» (2015), troploin.fr.



en cuenta el hecho de que, como ocurre con el arte, hay aquí en juego una especie de excepción inmanente. ¿Es esta excepción –una esfera de reproducción aparentemente extraeconómica– necesaria también sistémicamente, de modo tal que su economización pudiera echar abajo todo el edificio? Las activistas de la campaña por el Salario para el Trabajo Doméstico habían considerado su programa de remunerar a los no asalariados como una especie de exigencia imposible que los capitalistas no querrían ni podrían implementar, y que de ese modo lograría «hacer explotar el sistema» bajo la presión de las alianzas de oposición que dichas exigencias podían reunir. Para lograrlo, era necesario criticar la dominación conceptual y política que las categorías de trabajo productivo y reproductivo ejercían sobre la imaginación radical, en la medida en la que eran utilizadas como descripciones positivas y no como conceptos críticos. Este es un aspecto que parece haberse pasado por alto tanto a Davué como a Beech.

Es, por supuesto, perfectamente posible criticar la campaña por el Salario para el Trabajo Doméstico organizada por las feministas de la corriente de la *autonomía operaia* por la falta de resultados tangibles. ¿Hay, sin embargo, que desacreditar todas aquellas consecuencias que no logran el hundimiento inmediato del capitalismo? Los artistas tienden a no dejarse desconcertar por la falta de resultados cuantificables y la página web de Laurel Ptak, Wages for Facebook, con su ingeniosa apropiación de la lógica de Salarios para el Trabajo Doméstico, más parece un experimento mental que una verdadera campaña para cuantificar y remunerar el valor producido por cada usuario de Facebook<sup>17</sup>. Al articular, sin embargo, lo que parece una exigencia utópica y escasamente realista, *Wages for Facebook* no carece por completo de efecto, aunque sea menor. Es un esfuerzo entre muchos por problematizar las nociones de trabajo convencionales y los límites que imponen a las formas de la práctica activista. Quizá, al pretender derrocar la distinción productivo/reproductivo o efectuar una aproximación diferente a la misma, la campaña de Salarios para el Trabajo Doméstico tuviese también un aspecto «estético».

Como el trabajo no remunerado de las amas de casa, el trabajo remunerado de las limpiadoras y otro personal de mantenimiento es improductivo desde el punto de vista marxista ortodoxo; no contribuye directamente a la producción de plusvalor. En décadas recientes, tanto los sectores privados como los públicos han ido externalizando la

---

<sup>17</sup> Laurel Ptak, proyecto/campaña Wages for Facebook, [eyebeam.org](http://eyebeam.org).

limpieza a empresas especializadas. En dichos casos, como sostiene el crítico del valor Anselm Jappe, el trabajo antes improductivo *se* vuelve productivo, pero solo en la microescala de las empresas en cuestión, *no* en la macroescala de la economía en su totalidad. El aumento del «sector servicios» o de la «terciarización» ciertamente ha aportado beneficios a estas empresas en particular, pero no a todo el sistema<sup>18</sup>. Privatización y externalización no se revelan, por consiguiente, como parte del dinamismo del capitalismo, sino como elementos que contribuyen a avanzar en la paralización.

### *La obra de arte como servicio*

La noción del arte como «servicio» empezó a destacar en los albores de la era neoliberal, cuando el arte se mercantilizó y financiarizó en un grado insólito. Cuando a finales de la década de 1970 los artistas Christopher d’Arcangelo y Peter Nadin trabajaban en la construcción, luciendo viviendas y realizando el resto de tareas propias del oficio, enviaron invitaciones para contemplar los resultados de su obra, al estilo de la inauguraciones del mundo del arte –un homólogo masculino del arte de mantenimiento de Ukeles–, en las que indicaban siempre la cantidad de tiempo trabajado: «El producto de cuatro días de trabajo podrá contemplarse el 16 de junio de 1978, entre las 12 del mediodía y las 5 de la tarde. En el 99 de Prince St NYC, 5.<sup>a</sup> planta, Oeste»<sup>19</sup>. En 1983, tras el fallecimiento de d’Arcangelo, Nadin cofundó «Offices of Fend, Fitzgibbon, Holzer, Nadin, Prince & Winters», que ofrecía «servicios estéticos prácticos y adaptables a la situación del cliente», aunque los miembros de este grupo fugaz han admitido que la naturaleza de tales servicios no llegó a concretarse. Un modelo de «servicios artísticos» mucho más elaborado fue el desarrollado por Andrea Fraser a comienzos de la década de 1990, cuando publicó diversos folletos en los que enumeraba los servicios ofrecidos a individuos e instituciones con y sin ánimo de lucro, llegando a organizar, conjuntamente con Helmut Draxler, un simposio y una exposición documental titulada *Services*<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> A. Jappe, *Die Abenteuer der Ware. Für eine neue Wertkritik*, cit., pp. 130-131.

<sup>19</sup> La mejor documentación de estas actividades la publicó el artista Ben Kinmont con el título de *Project Series: Christopher d’Arcangelo* (2005); véase [benkinmont.com](http://benkinmont.com).

<sup>20</sup> La iteración original se efectuó en el Kunstraum der Universität Lüneburg, donde el proyecto y sus repercusiones fueron el tema de un congreso en 2014, *Art and its Frames*.

Si se adopta el planteamiento de la crítica del valor –cuyas elaboraciones teóricas se producen a costa de una indiferencia casi adorniana–, esas prácticas artísticas basadas en los servicios pueden parecer ejemplos de la misma lógica capitalista que el arte basado en el objeto al que se oponen. Después de todo, el capitalismo posfordista está marcado por una proliferación de las empresas de servicios y una expansión del sector financiero. El «arte de los servicios» puede, sin embargo, presentar un conjunto diferente de síntomas. En su obra *Some Cleaning* (2013), el bailarín y coreógrafo Adam Linder se sienta en un espacio artístico, hablando con galeristas y visitantes, y se levanta ocasionalmente de repente para ejecutar movimientos similares a limpiar cristales o quitar el polvo. Sabeth Buchmann señala, en referencia a Ukeles, D’Arcangelo, Nadin y Fraser, que Linder y la galería han firmado un contrato para vender la pieza que «recuerda las convenciones clásicas del conceptualismo, así como la crítica institucional asociada con el llamado “arte de servicios”»<sup>21</sup>. Este contrato estipula que el salario por hora es el de los limpiadores, no el de los artistas, aunque en este último caso sería mucho más difícil determinar cuál sería el salario medio por hora.

Como ha revelado el colectivo neoyorquino WAGE (Working Artists and the Greater Economy), la remuneración entre las instituciones que ofrecen *performances* varía mucho (siendo The Kitchen la que mejor paga, y Performa, la que peor). En 2011, Andrea Fraser, miembro de la junta directiva de WAGE, publicó el gráfico *Index*, que muestra una correlación entre la subida del Mei Moses All Art Index y los aumentos de desigualdad de la renta en Estados Unidos y el Índice de Rentabilidad Total del S&P 500 durante las mismas décadas. Tal vez la correlación no sea causal, pero parece claro que la formas de «desregulación» han sido buenas para el 1 por 100 o el 0,1 por 100 y, en consecuencia, para el mercado del arte. En otras palabras, «lo que ha sido bueno para el arte ha sido desastroso para el resto del mundo»<sup>22</sup>.

Con independencia de que se sitúen o no explícitamente en el contexto de los «servicios», las prácticas artísticas que destacan las cuestiones de la remuneración y el salario mínimo vital no pueden eludir las

---

<sup>21</sup> Sabeth Buchmann, «Art as (Un-)Specific Work as (Un-)Specific Labour», conferencia pronunciada en el congreso *Aber etwas fehlt. But Something’s Missing: Marxist Art History Between Possibility and Necessity*, MUMOK, Viena, 15 de diciembre de 2015. Citado del manuscrito.

<sup>22</sup> Andrea Fraser, «Le 1%, C’est Moi», *Texte zur Kunst*, núm. 83, septiembre de 2011, p. 122.

contradicciones del capitalismo contemporáneo. Si participan en una «transformación del trabajo» como la discernida por Negri, esto se mantiene dentro del horizonte capitalista: forman, de todos modos, parte de un continuo de trabajo teórico y práctico que articula estas contradicciones crecientes e interviene en ellas. La «respuesta» predominante a la intensificación de las brechas de renta y riqueza, a la precarización y a la migración creciente, adopta, por su parte, la forma de movimientos derechistas excluyentes. Si bien los ciudadanos del mundo del arte se oponen, por lo general, con firmeza a este nuevo identitarismo, están profundamente implicados en la redistribución hacia arriba que subyace a él.

### *El problema con los clásicistas*

*Art and Value*, de Dave Beech, es una extensa crítica a la ausente economía del arte del marxismo occidental: «El marxismo occidental ha utilizado siempre todos los mecanismos que logra encontrar para asociar el arte con el capitalismo sin tener que efectuar el análisis económico capaz de establecer si dichas asociaciones son sustanciales o superficiales»<sup>23</sup>. Es cierto que marxistas occidentales como Adorno tendieron a sociologizar las categorías económicas y que, en cierta medida se centraron en la apariencia, y no en la lógica subyacente, pero en el mejor de los casos, ese movimiento fue táctico y bien considerado. Observando que la crítica de Marx a la sensualidad ilusoria de la mercancía como fetiche va unida a su ataque contra la «ilusión de la autonomía de la forma-valor», que es concomitante con un trastrocamiento de sujeto y objeto, Stewart Martin sostiene que en su *Teoría estética* Adorno «moviliza la primera ilusión (el fetichismo) contra la segunda ilusión. La obra de arte autónoma es una mercancía enfáticamente fetichizada, lo cual quiere decir que es una fijación sensual de la abstracción, de la forma-valor, y no inmediatamente abstracta»<sup>24</sup>. ¿Pero no cae acaso el propio Adorno en la trampa de la *Schein* [apariencia] estética, reivindicando falsamente la categoría de mercancía para un fetiche estético que no es, estrictamente hablando, un fetiche de la mercancía?

Adorno, comenta Beech, reconoció que la industria cultural no era en modo alguno una verdadera industria<sup>25</sup>. De hecho, era perfectamente

---

<sup>23</sup> D. Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, cit., p. 219.

<sup>24</sup> Stewart Martin, «The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity», *Radical Philosophy*, núm. 146, noviembre-diciembre de 2007.

<sup>25</sup> D. Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, cit., p. 227.

consciente de la ineficacia hasta de la más «fordista» de sus ramas, la industria cinematográfica de Hollywood, señalando que si bien la distribución está completamente estandarizada, no es posible establecer el mismo grado de racionalización tecnológica en la producción<sup>26</sup>. Con sus caros fracasos y sus sorprendentes éxitos de bajo presupuesto, la historia de Hollywood corrobora esa afirmación. Pero Beech olvida señalar que Adorno también resaltó que la industria cultural es profundamente capitalista, en el sentido de que «la motivación del beneficio económico» se aplica directamente a la producción artística, puesto que la casta directiva busca «nuevas oportunidades para la realización del capital», ya que «las existentes se han vuelto cada vez más precarias por el mismo proceso de concentración, que a su vez permitió a la industria de la cultura convertirse en una institución omnipresente»<sup>27</sup>. Adorno percibe aquí de forma matizada y dialéctica la peculiaridad de la industria cultural: profundamente capitalista, pero aun así estructuralmente imposible de organizar con métodos fordistas-tayloristas.

La industria cultural no es, a su vez, sino una parte de la ecuación. El otro lado es el arte moderno. Adorno, por supuesto, no supuso que dicho arte se situase en un ámbito de autonomía pura, fuera de toda estructura económica y social. Sí sostuvo, sin embargo, que el arte moderno podía aspirar a la categoría modelo de mercancía pura, precisamente porque «se ausentaba de la sociedad real» y apenas contaba como espectáculo secundario dentro del capitalismo industrial<sup>28</sup>. En su ensayo sobre Wagner, Adorno sostenía que la apariencia autónoma de la obra de arte depende de la ocultación del trabajo<sup>29</sup>. Este comentario merece una aclaración. Por una parte, se sitúa en el contexto de la crítica a la *Gesamtkunstwerk* de Wagner, que Adorno tachó de protohollywoodiense fantasmagoría posromántica: la «autonomía» a la que nos referimos, por lo tanto, sería precisamente la del fetiche industrial-cultural. Por otra, sin embargo, la dialéctica de autonomía y ocultación del trabajo siempre se mantuvo activa en la obra de arte moderna, que parecía encarnar una resistencia a la división del trabajo fundamental para la producción capitalista.

---

<sup>26</sup> Theodor Adorno, «Résumé über die Kulturindustrie» (1964), en *Kulturkritik und Gesellschaft 1. Gesammelte Schriften 10.1*, Frankfurt am Main, 2003, p. 339.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>28</sup> Th. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7*, Frankfurt am Main, 2003, p. 351.

<sup>29</sup> Th. Adorno, *Versuch über Wagner*, en *Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften 13*, Frankfurt am Main, 2003, p. 80.

Opuesta a otras mercancías por tratarse de un producto de la creación cualitativa y no del trabajo asalariado cuantitativo, la obra de arte es no obstante producto de la misma división del trabajo que parece negar: esta es su *Schein* estético. Los productos cosificados de la industria cultural intentan presentarse a sí mismos como productos de la subjetividad creativa (ya sea sentimental, divertida, o seria y merecedora del Oscar). Por el contrario, las obras de arte verdaderamente modernas podrían ser mercancías imperfectas o demasiado perfectas, excepcionales y ejemplares (potenciales, absolutas), *objets de pensée*, objetos teóricos. Mediante su construcción inmanente, las obras modernas podrían efectuar una «imitación de lo endurecido y lo alienado» que reconociese su expulsión del paraíso, la pérdida del aura y, al mismo tiempo, permanecer leales, mediante su naturaleza irrevocablemente mimética, a una humanidad muda y tullida<sup>30</sup>.

Beech sostiene que, en el plano de la producción, el arte visual ha seguido siendo en su mayor parte cuestión de producción artesanal de simples mercancías y que, incluso cuando artistas como Warhol o Koons crean estudios en los que los ayudantes no solo barren el suelo o imprimen lienzos, sino que participan más directamente en la realización de la obra, «no se trata de producción de mercancías de acuerdo con la teoría del valor-trabajo» porque la obra está insuficientemente estandarizada. Así mismo, estas factorías de arte «no exigen medidas económicas para reducir costes y no determinan el precio de las obras de arte»<sup>31</sup>. Estos precios son determinados, al contrario, por críticos, comisarios, otros artistas e incluso coleccionistas<sup>32</sup>. Al sostener que es «extraño dentro de la teoría del valor-trabajo pensar que un acto de consumo añadiese valor a un producto», Beech postula que «no se añade de hecho ningún valor, ni siquiera aunque los precios de las obras de arte se aprecien. La diferencia de precio no se extrae del trabajo, sino que, como lo expresa Marx al hablar del comercio como juego de suma cero, se “sonsaca” de los bolsillos de otro capitalista»<sup>33</sup>. Aunque es de hecho importante reconocer las particularidades del mercado del arte, con sus guardianes y sus expertos «que añaden valor», ¿no estamos viviendo, sin embargo, un momento

---

<sup>30</sup> T. Adorno, *Ästhetische Theorie: Gesammelte Schriften* 7, cit., p. 39.

<sup>31</sup> D. Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, cit., p. 311.

<sup>32</sup> Beech no menciona a estos últimos; hoy en día, el acto de ser adquirido por un gran coleccionista de arte puede en sí añadir valor a la obra.

<sup>33</sup> D. Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, cit., pp. 311-312.

económico en el que dicho trabajo se está convirtiendo en un rasgo cada vez más común y fundamental de la producción de valor? Si el tipo de trabajo desempeñado por los expertos en arte causa problemas a la teoría del valor-trabajo, ¿qué decir de los blogueros de moda, los gurús de tendencias en YouTube, los usuarios de Facebook y todo tipo de emisores de «Me gusta» y usuarios de enlaces en Internet?

De manera sorprendente, el recientemente ruidoso «prosumidor» del capitalismo comunicativo ha provocado una especie de caída en barrena repentina en los procesos de valorización del arte mundial. Los escritores sobre arte de tendencia izquierdista crítica se quejan en particular de la impotencia y la marginalidad del discurso, mientras un mercado del arte especulativo parece haberse independizado en gran medida del juicio crítico. En 2002, Benjamin Buchloh observaba con desánimo que «tampoco se hacen críticas de las acciones *blue chip*»<sup>34</sup>. En la era de las páginas de Internet que funcionan como «muros de inspiración algorítmicos» –desde Mutualart y artfacts.net a la revista *DIS*– la convencional cadena de artista-comisario-marchante-coleccionista está destruida<sup>35</sup>. En esto, como en otras partes, Beech se manifiesta curiosamente clasicista y no aborda dichos aspectos.

### ¿La excepción se convierte en la norma?

En contraste con el enérgico pero fallido intento de Diedrich Diederichsen de salvar la teoría del valor-trabajo para el análisis del arte, Beech reconoce que el arte incumple de hecho la lógica de la teoría, pero lo trata como un caso aislado<sup>36</sup>. Mientras que Diederichsen intentaba normalizar el arte creando una teoría del valor-trabajo más amplia, Beech sigue a John Roberts al afirmar que en su mayor parte el arte no es productivo en el sentido capitalista y la razón es, en último término, que no puede ser explicado adecuadamente por la teoría del valor-trabajo<sup>37</sup>. Pero si bien acierta al sostener que la teoría del valor-trabajo encuentra sus límites

---

<sup>34</sup> Benjamin Buchloh, «Round Table: The Present Conditions of Art Criticism», *October* núm. 100, primavera de 2002.

<sup>35</sup> La expresión «muro de inspiración algorítmico» es de Melanie Gilligan y Marina Vishmidt, que la han incluido en una obra en proceso.

<sup>36</sup> Diedrich Diederichsen, *On (Surplus) Value in Art*, Berlín, 2008; véase la respuesta de D. Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, cit., pp. 20-22.

<sup>37</sup> John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Londres y Nueva York, 2007.

en el arte, se equivoca al parar allí. Si bien la teoría del valor-trabajo vacila en la «microescala» del arte en cuanto tipo de mercancía específico, debemos reconocer que el arte ocupa en la actualidad una posición fundamentalmente distinta de la que disfrutaba en 1890, 1920 o 1950. El que, por una parte, ciertos artistas y obras de arte alcancen precios incomprensibles –y reciban con ello una enorme atención mediática en el proceso–, mientras que, por otra, prolifera el trabajo «creativo» precario y mal remunerado, son síntomas de una crisis del trabajo y una crisis del valor, que parece situarse fuera del ámbito autodefinido de Beech.

De distintos modos, los autónomos italianos como Negri y los defensores alemanes de la crítica del valor como Kurz, han observado una ruptura en la producción de valor debido a la socialización y a la naturaleza crecientemente tecnológica del trabajo. En 1971, Negri había observado ya una «desconexión entre trabajo y valor trabajo/valor de cambio» en la crisis del Estado del bienestar de posguerra, y los cambios tecnológicos, económicos y sociales acaecidos desde entonces no han hecho sino exacerbar la crisis del valor<sup>38</sup>. En sectores económicos clave se usa poco trabajo (o trabajo barato) para producir bienes materiales y se dedica mucho trabajo «inmaterial» a publicidad y creación de marca, parte de él realizado por los consumidores de modo gratuito en redes sociales y medios similares. Se puede afirmar que la socialización y la tecnologización de la producción significa *simplemente* que el cálculo del trabajo invertido en una sola mercancía se vuelve más complejo<sup>39</sup>. Esto, sin embargo, no solo descuida la crítica teórica a la osificada distinción productivo/reproductivo por parte de las feministas ligadas a la *autonomía operaia*, sino que tampoco hace justicia a los efectos acumulativos de la dispersión y la difusión del trabajo, que en la práctica debilitan las distinciones entre lo productivo y lo reproductivo (o improductivo). Como ha sostenido Anselm Jappe, calcular el trabajo invertido en una única mercancía se convierte de hecho en algo imposible<sup>40</sup>. Aunque nadie intentase determinar todos los factores constitutivos, la cuestión sería

---

<sup>38</sup> Antonio Negri, «Crisis of the Planner State: Communism and Revolutionary Organization» (1971), en *Books for Burning: Between Civil War and Democracy in 1970s Italy*, Londres y Nueva York, 2005, p. 24 [ed. cast.: *Los libros de la autonomía obrera*, Madrid, 2004]. Véase también Matteo Pasquinelli, «Capital Thinks Too: The Idea of the Common in the Age of Machine Intelligence», *Open!*, 11 de diciembre de 2015, [onlineopen.org](http://onlineopen.org).

<sup>39</sup> Una declaración matizada e incisiva de esta posición es la de Wu Ming 1, «Fetishism of Digital Commodities and Hidden Exploitation: The cases of Amazon and Apple», sitio web de la Wu Ming Foundation, 10 de octubre de 2011.

<sup>40</sup> A. Jappe, *Die Abenteuer der Ware. Für eine neue Wertkritik*, cit., p. 126.



cuál incluir y cuál no. ¿Está alguien implicado o interesado en el mundo de la moda que clica «Me gusta» en las publicaciones digitales de Louis Vuitton trabajando o no? ¿O está haciendo ambas cosas, o ninguna?

Una característica muy comentada del posfordismo es que la distinción entre trabajo y ocio ha quedado erosionada en muchos sectores. «La cuantificación del trabajo presupone que el sujeto individual está siempre trabajando o sin trabajar. Es imposible medir el tiempo de trabajo que se mezcla con otras actividades», como dice Jappe<sup>41</sup>. Si el valor de un Facebook es, de hecho, «proporcional al cuadrado de su número de usuarios», como afirma la Ley de Metcalfe, significa que el valor del cuasi trabajo de un usuario individual puede fluctuar y fluctuará enormemente<sup>42</sup>. En consecuencia, restablecer la teoría del valor-trabajo ampliando la red –mediante la inclusión de lo que con anterioridad no se consideraba trabajo– no tiene por qué producir necesariamente cálculos convincentes. ¿Y si la obra de arte, en cuanto problemática cuasi mercancía, es de hecho mucho más similar a las acciones bursátiles y a otros activos? El hecho de que el segmento superior del mercado se esté desconectando cada vez más del resto apuntaría en dicha dirección. Beech se muestra crítico con las teorías de la transformación del arte visual en un activo. Si bien señala que «las obras de arte que se parecen menos a las mercancías de arte convencionales (cuadros, esculturas, grabados) adoptan formas que pertenecen a los activos (documentos, contratos, certificados)», sostiene que aunque el arte «se ha desarrollado desde la década de 1980 como una especie de activos, carteras de inversión incluidas», sigue siendo excepcional y anómalo también a esta escala<sup>43</sup>. Las obras de arte no son acciones, ni opciones de compra, ni futuros y por eso precisamente pueden funcionar como un tipo distinto y específico de activo, con una supervisión regulatoria deliciosamente reducida. En el noveno congreso de Arte & Finanzas de Deloitte, celebrado en el Museo Van Gogh de Ámsterdam –que también fue coorganizador (!) del mismo–, uno de los paneles estaba dedicado al tema de «Monetizar: por qué y cómo convertir su colección de obras de arte en un activo rentable». En él, ponentes como el presidente y director general de Athena Art Finance Corp. (antes en Bloomerg), un «prestamista especializado en el mercado del arte, que proporciona financiación respaldada por

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>42</sup> Jodi Dean analiza la Ley de Metcalfe en *The Communist Horizon*, Londres y Nueva York, 2012, p. 129.

<sup>43</sup> D. Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, cit., pp. 303-304, 306.

obras de arte sin necesidad de aportar otros recursos como garantía», explicaba cuestiones relacionadas con el «préstamo avalado con arte». Otro ponente fue el director general (antes en KPMG) de un grupo que «invierte en piezas de arte raras con fines de inversión y en la actualidad asesora a algunos de los fondos de arte más grandes del mundo»<sup>44</sup>.

Imitando a dichas compañías, el proyecto artístico Real Flow –ideado por un grupo en el que participan Suhail Malik y Christopher Kulendran Thomas– propone abrir camino al «futuro sublime del arte ofreciendo soluciones financieras a medida». Específicamente, sus creadores observan que «el potencial del arte está sofocado por su consolidación en una forma de mercancía terrestre y carente de liquidez» y lastrado «por la gravedad de las obsoletas identificaciones históricas»<sup>45</sup>. Usando verborrea romántico-idealista, afirman que la financiarización ofrece la perspectiva de un arte purificado y rarificado, verdaderamente sublime, más allá de la forma o la materialización; un arte de corte financiero. Para conseguirlo, Real Flow ofrece «instrumentos» que permiten separar la obra de arte de su encarnación física. Son posibles diferentes permutaciones del arte entendido como objeto/propiedad y como activo financiero; de modo que, por ejemplo, un coleccionista no interesado por «la carga de manejar o poseer una obra de arte» puede tratarla como un activo virtual<sup>46</sup>. Hay aquí en juego una virtualización similar al *Art House Index* del dúo artístico Katleen Vermeir y Ronny Heiremans, un proyecto polifacético basado en un algoritmo diseñado a medida, que representa gráficamente el valor del *lofi* de Vermeir y Heiremans en Bruselas, o un doble virtual del mismo, mediante el seguimiento del mercado inmobiliario y artístico, así como de sus respectivas carreras artísticas. El proyecto incluye un vídeo basado en *The Confidence-Man* de Melville; la apariencia exacta del vídeo está determinada en tiempo real por los movimientos del índice<sup>47</sup>. Si bien el índice es una mera cifra (no está calculado en dólares ni en euros), los artistas especulan acerca de un potencial mercado de opciones de compra y futuros como financiarización del propio índice.

---

<sup>44</sup> Programa del IX Congreso sobre Arte y Finanzas de Deloitte, 21 de abril de 2016, p. 11. Disponible en [deloitte.com](http://deloitte.com).

<sup>45</sup> *Real Flow: Art Is the Sublime Asset*, prospecto, 1 de marzo de 2015, p. 3. Disponible en [p-exclamation.com](http://p-exclamation.com).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>47</sup> Sobre *Art House Index*, véase Steyn Bergs y Jesse van Winden, «Masquerade: On Public Personae in a Video Installation by Vermeir and Heiremans», *Kunstlicht*, vol. 36, núm. 4, 2015, y la publicación de Vermeir y Heiremans, *In-Residence Magazine* 2, primavera de 2015.

Al centrarse en la licuefacción financiera, Real Flow, en particular, parece transformar la adorniana «mímesis de lo endurecido y lo alienado» en una imitación cautiva con respecto al sujeto automático del capital financiero<sup>48</sup>. A pesar de la toxicidad de sus estratagemas de sobreidentificación, Real Flow sí introduce un factor que Beech minimiza constantemente: el cambio histórico. Real Flow reconoce que el arte se ha convertido en una especie de activo y que es un activo impuro; esto es lo que intenta remediar, de un modo sin embargo ilusorio. El proyecto lleva la transformación de las obras de arte en «documentos, contratos, certificados» a una conclusión grotescamente lógica. La insistencia de Beech en que «la apreciación de las obras de arte como activos, ya sea insignificante o espectacular, parece no depender de la producción de nuevo valor» es útil, pero podríamos extenderla a otros sectores de la economía «creativa»<sup>49</sup>. En la macroescala, no es tanto la teoría del valor la que falla, sino la producción de valor en sí. La producción de valor abre crecientemente camino a la extracción y la redistribución del valor; y el arte financiarizado, por muy diferente de otras mercancías y activos que pueda ser este peculiar híbrido, desempeña una función en esta redistribución. Bienvenidos al Museo Van Gogh, queridos inversores.

Si la obra de arte moderna exacerbó la presencia sensible —o la apariencia pseudoconcreta— del fetiche de la mercancía, la obra de arte contemporánea se alía con ese otro aspecto del fetichismo de la mercancía: la aparente autonomía de la forma-valor. Como ocurre con otras muchas mercancías en la economía actual, esta apariencia adopta una nueva realidad. En la microescala de los iPhones o los cuadros, el fetichismo es completamente real. Esto no quiere decir, por supuesto, que sea imposible analizar los factores implicados en el éxito del producto, pero sí es imposible revelar el valor «verdadero» del fetiche-mercancía teniendo en cuenta la cantidad de trabajo invertida en él. Aunque esto siempre fue imposible, en la era de las marcas parece más imposible aún, tanto en el arte como en otras partes. Beech observa que el valor añadido por críticos y comisarios a la obra de arte sigue siendo «externo a la mercancía», ¿pero es ello cierto?<sup>50</sup>. ¿Y no es precisamente ahí donde «la economía real» ha aprendido del arte? ¿En qué punto de inflexión dialéctico se convierte la excepción en norma?

---

<sup>48</sup> Véase también Kerstin Stakemeier, «Exchangeables: Aesthetics against Art», *Texte zur Kunst*, núm. 98, junio de 2015.

<sup>49</sup> D. Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, cit., p. 307.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 311-312.

## *La práctica hace la imperfección*

John Roberts ha relacionado la distinción marxiana entre trabajo productivo e improductivo con la cuestión de lo único frente a lo múltiple en el arte visual. Comprende el arte como una intervención transformadora en el trabajo productivo, no como un trabajo productivo en sí; incluso y especialmente en casos como los objetos encontrados de Duchamp, que son apropiaciones artísticas de objetos producidos en masa (aunque muchos de esos objetos eran producto de talleres prefordistas). Como en el caso de Duchamp, innumerables artistas de tiempos más recientes se apropian de objetos o imágenes los singularizan y los dotan de aura: se convierten bien en obras de arte únicas o bien en obras de ediciones limitadas. Hoy, incluso los artistas que trabajan en otros campos se inspiran en las estrategias de acumulación «improductiva» de las artes visuales. En la década de 1960, Marcel Broodthaers anunció irónicamente su transición de la poesía al arte visual moldeando algunos ejemplares de su libro *Pense-Bête* en escayola, y declarando «También yo me preguntaba si no podía vender algo y tener éxito en la vida». Hoy, observamos el uso puramente pragmático de estrategias de singularización, como en el álbum con una sola copia de Wu Tang Clan, *Once Upon a Time in Shaolin*, que compró supuestamente por dos millones de dólares el ejecutivo farmacéutico Martin Shkreli, conocido por haber subido el precio del fármaco Daraprim de 13,5 a 750 dólares el comprimido<sup>51</sup>. Se trata de un caso excepcional que, como el extremo superior del mercado del arte contemporáneo, depende de una rarificación mucho más extrema incluso que la de los bienes de marca más exclusivos. Esta «arcaica» dependencia de los objetos singularizados y financiarizados respecto al aura ha convertido el arte visual contemporáneo en una verdadera vanguardia político-económica.

El hecho de que el artista de la apropiación y precursor de la «refotografía» Richard Prince imprimiese perfiles de jóvenes, principalmente mujeres –con intervenciones extremadamente menores en forma de vacuos comentarios propios en Instagram– y los expusiera y vendiera en la Gagosian Gallery supuestamente por 90.000 dólares cada uno, se interpretó como era de esperar como una expropiación inquietante y horrible de autorretratos de mujeres que estaban también intentando aumentar su visibilidad y su valor en la economía de la atención. Algunas de las

---

<sup>51</sup> «Who bought the most expensive album ever made?», *Bloomberg*, 9 de diciembre de 2015.

fotos de Prince eran de mujeres relacionadas con una página de modelos llamada SuicideGirls, que decidió entonces vender impresiones de una de las apropiaciones de Prince por solo 90 dólares, seguramente uno de los mayores descuentos de la historia. Esto demuestra en qué medida se ha vuelto autónomo el valor en la era de la marca<sup>52</sup>. Aquí, apenas parece registrarse una recepción crítica completamente desastrosa. No solo los catálogos de la Gagosian Gallery pueden contar siempre con críticos de pago, sino que posiblemente la atención de los medios sustituyese al juicio crítico. En el mundo del arte actual existen páginas de Internet que, funcionando más como agregadores que como plataformas críticas, se basan en la clasificación del artista o del comisario para determinar el valor. Probablemente sea solo cuestión de tiempo hasta que algunas de ellas se vuelvan más sublimadas y se conviertan en nuevas oportunidades de inversión, posiblemente similares a los «bonos Bowie» emitidos por David Bowie en la década de 1990<sup>53</sup>.

Muchas prácticas de hoy en día están marcadas por la participación entusiasta o por alguna forma de sobreidentificación supuestamente táctica. Desde Real Flow al algoritmo del artista sueco Jonas Lund, que produce una clasificación comisarial, estos actos de mimetismo derivan en una lamentable forma de realismo capitalista. Es importante, sin embargo, observar más allá. Si existe un problema fundamental presente en muchos análisis económicos y sociológicos del arte, es que tratan el arte como un mudo objeto de estudio. El arte raramente se acepta como forma de praxis que bien pudiera en sí misma tener aportaciones teóricas que añadir; en ocasiones, precisamente al problematizar modelos demasiado perfectos. En ciertos casos, esto adopta la forma de proyectos que, en la deshilachada relación entre trabajo y valor, se alían con los trabajadores. Este es el caso, por ejemplo, de la ya mencionada colaboración con trabajadoras domésticas «reproductivas», o del compromiso de Gulf Labor con los trabajadores de la construcción «productivos», que construyen instituciones como el Guggenheim de Abu Dhabi en condiciones de esclavitud *de facto*, caracterizada por una falta general de derechos, confiscación del pasaporte y deuda por «honorarios de contratación»<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> «Payback for Richard Prince as Models Re-appropriate Stolen Images and Sell Them for \$90», *artnet.com*, 26 de mayo de 2015.

<sup>53</sup> «Bowie: The Man Who Sold Royalties and Brought Music to Bonds», *Bloomberg*, 11 de enero de 2016.

<sup>54</sup> Andrew Ross (ed.), *The Gulf: High Culture/Hard Labor*, Nueva York, 2015.

Sin intentar llegar al «verdadero» valor del Guggenheim de Abu Dhabi como icono arquitectónico y franquicia de una marca institucional mundial, diversos carteles y otras piezas realizados por artistas en el contexto de Gulf Labor intentan cuantificar varios factores, y resaltar las discordantes brechas salariales. Un anuncio de periódico publicado por Andrea Fraser, para la semana cuadragésimo quinta de la campaña de «Cincuenta y dos semanas de trabajo en el Golfo», califica el presupuesto de «potencialmente ilimitado» y lo enumera; el presupuesto total de construcción del Complejo Museístico de la Isla de Saadiyat (27.000.000.000 de dólares); indemnización por despido de Thomas Krens, ex director del Guggenheim (2.000.000 de dólares); PIB per cápita en Abu Dhabi (103.000 dólares); salario mensual medio de los trabajadores que construyen el Guggenheim de Abu Dhabi (177 dólares). En el capitalismo «creativo», «cultural», «semiótico» o «comunicativo», el trabajo físico se hace lo más invisible y desechable posible, ya sea en las fábricas de iPhones o en los edificios en construcción. La gran pregunta del anuncio de Fraser —«¿Quién está construyendo el Guggenheim de Abu Dhabi?»— destaca la construcción física de la institución sobre otros tipos de trabajo implicados, como el de los arquitectos, los artistas o los gerentes<sup>55</sup>.

### *Trabajadores saliendo de la fábrica*

Adoptando un enfoque más generalista y un tanto aleatorio, el proyecto desarrollado por Antje Ehmman y Harun Farocki en 2011-2014, *El trabajo en una sola toma*, adoptó la forma de una serie de talleres en quince ciudades importantes de diferentes continentes, durante los cuales se les pedía a los participantes que representasen una forma de trabajo en una sola toma de uno o dos minutos. Cuando el proyecto se expuso en la Haus der Kulturen der Welt, en Berlín, el principal espacio de exposición contenía una pantalla por ciudad en la que se mostraba una selección de las películas de «una sola toma» y también, tras un telón, una selección temática en dieciséis monitores. Esta se centraba en el motivo de «trabajadores saliendo de la fábrica», el tema de la primera película de los hermanos Lumière en 1895, que previamente Farocki había explorado en un videoensayo de 1995, y en la instalación de 2006 titulada *Trabajadores saliendo de la fábrica once décadas después*. En el HKW, la versión de 2006 se reflejaba en una nueva instalación en la que se reproducía la película de los Lumière con *remakes* efectuados

---

<sup>55</sup> Andrea Fraser, «132 €», publicado en *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 17 de agosto de 2014.

por los participantes en los talleres de las quince ciudades del proyecto. No todos los espacios eran verdaderas fábricas: había también centros comerciales y edificios en construcción. Muchas de las otras películas muestran artistas callejeros y otras ocupaciones «pintorescas». El trabajo industrial escasea sobre el terreno; hay unos cuantos ejemplos interesantes de trabajo doméstico, aunque curiosamente este no se presenta como categoría en la página web del proyecto.

Tampoco se halla presente la categoría «financiera», aunque sí la de «trabajo de supervisión». El proyecto muestra de modo atractivo la impureza de la economía global, en la que profesiones antiguas coexisten con trabajo de ordenador, pero difícilmente sirve de mapa cognitivo sobre el capitalismo contemporáneo y sus poderes vectoriales, violentamente transformadores<sup>56</sup>. El trabajo artístico de los participantes en el taller está en gran medida subsumido en el doble comisariado, a modo de autoría, de Ehmann y Farocki, y dentro de esta última, Farocki sale por lo general en primer plano. Si bien el resultado es más que la suma de las partes, el estatuto jurídico de cada una de las películas y la remuneración de sus realizadores sigue siendo un tema no abordado y opaco. Con su sistema en red, el proyecto es hipercontemporáneo de un modo que Ehmann y Farocki nunca reconocen plenamente: en él, el trabajo de autoría se vuelve una condición tan dispersa y agregada como para quedar oscurecido.

Con su película *Transformers: The Premake* (2014), Kevin B. Lee, admirador de Farocki, ha montado un «documental de escritorio» completamente a partir de videos de Internet, la mayoría de ellos efectuados en Estados Unidos y Asia por admiradores o ciudadanos comunes con diversas tomas de *Transformers 4*. Lo asombroso es que, si bien en ocasiones la Paramount solicita que se retire de YouTube parte del material, lo más probable es que se beneficie del trabajo no remunerado de cientos o miles de voluntarios, a pesar de que algunos de ellos intentan «monetizar» sus videos. En nuestra era circulatoria, las imágenes están siendo constantemente reelaboradas. El *Trabajadores saliendo de la fábrica* de Farocki reelabora películas históricas y fue reelaborado de nuevo en el contexto de *El trabajo en una sola toma*. Con posterioridad, la pieza fue de nuevo reelaborada como parte de la *Colección Pública de Arte Moderno* expuesta por Alexandra Pirici y Manuel Pelmus en el Van Abbemuseum en 2014, en la que los intérpretes «representaban»

---

<sup>56</sup> El concepto de cartografía cognitiva de Fredric Jameson ha sido retomado por Alberto Toscano y Jeff Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, Winchester, 2015.

diferentes obras de arte. En este caso, los intérpretes salían del espacio de exposición y del museo, para después volver y continuar con su agotadora programación.

El valor se recoge del proceso; pero como ocurre con Facebook y otras redes sociales, esto no solo queda deliberada y sistemáticamente oculto, sino que también sigue una lógica distinta a la de la tradicional teoría del valor-trabajo. Si esta última responde al fetichismo de la mercancía demostrando la determinación del valor de una mercancía mediante el tiempo de trabajo, aquí hace falta una nueva teoría del valor que examine de qué modo el capitalismo en red transforma el trabajo humano y la creación de valor. Por supuesto, Beech y otros estudiosos negarán que en el arte y en otros sectores de la economía contemporánea se esté produciendo de hecho valor. A este respecto hay que insistir en una diferenciación entre escalas: el valor se produce tanto en las redes sociales como en el arte (en sí cada vez más impregnado por estas), es decir, en la microescala de las empresas o incluso de sectores completos; sin embargo, en la macroescala de la economía mundial en su conjunto, esto equivale a redistribución.

Anselm Jappe insiste en que una hora de trabajo tiene de cualquier modo el mismo valor y que la producción de sesenta sillas en una hora significa que cada silla solo tiene el valor de un minuto<sup>57</sup>. Menos tiempo de trabajo empleado en la producción de una empresa determinada no significa, por supuesto, menos valor realizado en forma de beneficio para dicha empresa. De hecho, los procedimientos de producción más automatizados, con menos trabajo vivo, a menudo ganan: a pesar de que «producían menos valor», los coches alemanes y japoneses destruyeron a la industria automovilística británica y de ese modo capturaron «una porción del plusvalor producido en Inglaterra»<sup>58</sup>. La empresa que emplea más trabajo vivo por mercancía –y que, por lo tanto, ayuda a mantener la masa total de valor– es la castigada.

En último término, de acuerdo con el análisis efectuado por los críticos del valor, el capitalismo está cavando su propia tumba; la creciente superfluidad del trabajo indica que el límite objetivo del capitalismo se acerca, al

---

<sup>57</sup> A. Jappe, *Die Abenteuer der Ware. Für eine neue Wertkritik*, cit., p. 128.

<sup>58</sup> Robert Kurz, «The Crisis of Exchange Value: Science as Productivity, Productive Labour, and Capitalist Reproduction» (1986), en N. Larsen *et al.* (eds.), *Marxism and the Critique of Value*, cit., pp. 62-63.



igual que los menguantes recursos y los crecientes costes ecológicos. Los autobots alienígenas autónomos de la serie *Transformers* parecen una celebración de la inminente obsolescencia del trabajo humano por parte de aquellos que, en la *premake* de Lee, trabajan gratuitamente para hacer circular imágenes de la película. Las poblaciones excedentarias se enfrentan a un sistema capitalista que prospera gracias a un valor que se ha vuelto autónomo respecto al trabajo; es esta ruptura la que constituye la crisis del valor y del trabajo por igual. Los síntomas intrigantemente maquillados de esta crisis siguen dominando el ciclo informativo.

### *Prefigurativismo*

En este contexto, muchos artistas, activistas y teóricos han pasado a articular y desarrollar contravalores. Una suposición básica es la posibilidad de crear y sostener modos no capitalistas dentro del capitalismo realmente existente. Concentrándose en la impureza de la economía mostrada en *El trabajo en una sola toma*, en la que las formas precapitalistas coexisten con las formaciones industriales y posindustriales, dichas actividades intentan desarrollar formas de producción, intercambio y colaboración capaces de forjar una especie de alteridad socioeconómica incrustada; si bien se trata, por supuesto, de una alteridad todavía enredada en la lógica capitalista.

La Robin Hood Minor Asset Management Cooperative, por ejemplo, es una intervención del arte activista en la economía financiera en general, surgida originalmente como parte de una red transnacional de iniciativas que intentan desarrollar economías alternativas dentro del capitalismo realmente existente y en contra de este. La cooperativa, «un banco de contrainversiones del precariado», intenta desviar capital de la esfera de la especulación financiera hacia «proyectos productores de bienes comunes» como la Fundación P2P o Casa Nuvem en Río. Tomando elementos de Deleuze y Serres para teorizar sus operaciones —que dependen de un algoritmo «parásito» que supuestamente imita a los mejores actores del mercado— por el momento la cooperativa Robin Hood ha producido principalmente retórica. Sus resultados económicos son negativos, aunque la página de estadísticas de su sitio web, que permitía a cualquiera verificarlo, había desaparecido muy convenientemente en abril de 2016. En contraste con Real Flow, esta es una máquina de redistribución inversa que defiende un arte, o un activismo estético, que usa la imitación contra su modelo. El Art House Index forma también parte de esta

constelación. A pesar de todo su mimetismo, estos artistas defienden en último término una práctica con cimientos muy distintos de los del segmento «financiarizado» del mundo artístico.

La imitación táctica puede, sin embargo, conducir a la integración. En un intento de crear un Robin Hood 2.0 capaz de superar las desventajas del algoritmo parásito original, el fundador, Akseli Virtanen, está intentando reinventar el proyecto en forma de empresa de nueva creación que usa tecnología de cadena de bloques para ofrecer «criptoactivos distintos de una criptomoneda», lo que lleva a Robin Hood en una dirección que incomoda mucho a algunos participantes de RHMACH. En un perfil publicado en la *In-Residence Magazine* de Vermeir y Heiremans que, más que el *confidence-man* de Melville le hace parecer un Bernie Madoff deleziano, Virtanen propone un producto financiero llamado el Billeto Hood, respaldado por los activos de cartera de Robin Hood: «una cartera dinámica con los activos de las mejores empresas del mundo»<sup>59</sup>. Mientras que el mítico Robin Hood defendía el bosque comunitario frente a la apropiación de este por parte de los reyes normandos, no hay nostalgia primitivista en el salto de la RHMACH del bosque de Sherwood a las operaciones bursátiles de alta frecuencia. La noción de bienes comunes se ha convertido en una bandera clave bajo la que los artistas activistas experimentan con nuevos modos no capitalistas, un paso necesario para la lógica productiva del capitalismo comunicativo. De acuerdo con Primavera de Filippi y Samer Hassan:

Hoy, la producción y la difusión de información se efectúa crecientemente fuera de la economía de mercado. Está emergiendo –tanto en Internet como en otras partes– un modelo de producción alternativo que no se basa en las transacciones de mercado, sino, por el contrario, en la puesta en común y la cooperación entre iguales<sup>60</sup>.

A medida de que el valor experimenta una crisis cada vez más profunda, las prácticas en torno a los bienes comunes comienzan a encarnar la promesa estética y política de las excepciones inmanentes. ¿Resulta, pues, sorprendente que el arte, asistiendo a la erosión de su excepcionalismo, se aferre a la teoría y la práctica de los bienes comunes?

---

<sup>59</sup> Akseli Virtanen, «RH 2.0», *In-Residence* 2.

<sup>60</sup> Primavera de Filippi y Samer Hassan, «Measuring Value in the Commons-Based Ecosystem: Bridging the Gap between the Commons and the Market», en Geert Lovink *et al.* (eds.), *MoneyLab Reader: An Intervention in Digital Economy*, Amsterdam, 2015, p. 76.

En 2013, el espacio de arte Casco, con base en Utrecht, organizó un «Mercado de conversación» en el centro comercial Hoog Catharijne, en el que la artista Aimée Zito Lema proporcionó como escenario versiones de reciente producción del mobiliario barato creado por Gerrit Rietveld, el diseñador integrado en el movimiento De Stijl; un proyecto titulado, en honor a Rietveld, *Sentarse es un verbo activo*. El proyecto se inspiró en la noción de economía comunitaria propuesta por el dúo de geógrafas económicas feministas J. K. Gibson-Graham, asumiendo su lema de que «La economía es algo que hacemos, no algo que hace cosas para nosotros». Gibson-Graham insisten en que la parte capitalista de la economía no es más que la punta de un iceberg: sobre el nivel del agua se mantienen «el trabajo asalariado», la «producción para los mercados» y las «empresas capitalistas»; por debajo, encontramos una economía informal mucho más grande: una mezcla de actividad «no destinada al mercado» y «no monetarizada», que incluye regalos y trabajo voluntario, trueque, cooperativas no capitalistas, autoempleo y trabajo infantil<sup>61</sup>.

La propuesta ha sido recibida con entusiasmo en los círculos artísticos interesados por pasar de los «servicios artísticos» a formas de puesta en común de prácticas artísticas e instituciones de arte. Las apropiaciones artísticas de las nociones de bienes comunes y economía comunitaria pueden por supuesto tacharse de ingenuas. ¿Acaso no dejan intactas las estructuras dominantes, provocando sencillamente la creación de campos de juego comunitaristas, que no molestan a nadie? ¿Acaso nos engaña el supuesto tamaño de la parte informal, «oculta», de la metáfora del iceberg propuesta por Gibson-Graham acerca de la generalización del capitalismo en la sociedad en su conjunto? Como señala Jappe, el desplome del capitalismo tendría consecuencias mucho más drásticas para la mayoría de la población hoy en día que las que habría tenido en torno a 1900. De hecho, para Nancy Fraser el capitalismo es «algo más grande que una economía»<sup>62</sup>. No obstante, aun de forma ingenua, estas prácticas (o propuestas de prácticas) abordan de frente la crisis del valor y la crisis concomitante del trabajo. Provocan, de hecho, un mercado de conversación.

---

<sup>61</sup> El diagrama fue ideado originalmente por el Community Economies Collective en 2001 y diseñado por Ken Byrne. Véase J. K. Gibson-Graham, *A Postcapitalist Politics*, Minneapolis, 2006, p. 70.

<sup>62</sup> A. Jappe, *Die Abenteuer der Ware. Für eine neue Wertkritik*, cit., p. 138; Nancy Fraser, «Tras la morada oculta de Marx: por una percepción ampliada del capitalismo», *NLR* 86, mayo-junio de 2014.

## *El arte después del valor*

En el contexto del proyecto MoneyLab, algunos de los actores de este campo más interesados por la tecnología han intentado «la reinención radical del propio dinero» sobre la base del empleo crítico de Bitcoin, otras criptomonedas y la tecnología de cadena de bloques en la que se basan. Han intentado contrarrestar el discurso ciberlibertario asociado con estas tecnologías, frecuentemente derechista, esbozando los perfiles de una forma de dinero fundamentalmente alternativa. En Bitcoin, como sostiene un colaborador de MoneyLab, la función de activo del dinero triunfa sobre la función de intercambio, lo que hace que se convierta esencialmente en un derivado –una opción de compra o un contrato de futuros– en resumen, exactamente lo que los Billetes Hood aspiran a ser<sup>63</sup>. Tiziana Terranova y otros han propuesto, por el contrario, una «moneda común» que perdería valor con el tiempo para contrarrestar este aspecto especulativo. Aunque esta propuesta no es la primera ni la última palabra sobre el tema, sí lleva al menos la conversación más allá del «hay alternativas» del que parte la ideología contemporánea. Terranova insiste en que la crisis del valor y del capitalismo no debería conducir al primitivismo:

La noción de una financiarización mala, falsa, que se opone a la economía real está cuestionada por los antropólogos activistas del mundo financiero, pero también por marxistas *posoperaistas* que, como hemos visto, consideran la financiarización como la respuesta del capital a la crisis de la medición, es decir, la incapacidad para medir la productividad basándose en la teoría del valor-trabajo. La financiarización tiene potencial: revela que el dinero puede funcionar como intervención y que también puede explicar diferentes formas de organizar la producción y la distribución de la riqueza<sup>64</sup>.

En contraste con el radicalismo meramente teórico de los críticos del valor, Commoncoin es un intento de diseñar una táctica poscapitalista que ayude a acelerar la crisis y al mismo tiempo remodelar las estructuras sociales y económicas de modos que vayan más allá de una simple «toma del poder».

¿Si la Commoncoin incluyese la devaluación en su ADN, qué ocurriría con el arte? Dada la captura del arte como activo excepcional, Andrea Phillips

---

<sup>63</sup> David Columbia, «Bitcoin as Politics: Distributed Right-Wing Extremism», en G. Lovnik *et al.*, (eds.), *MoneyLab Reader*, cit., pp. 118-131.

<sup>64</sup> Tiziana Terranova y Andrea Fumagalli, «Financial Capital and the Money of the Common: The Case of Commoncoin», *ibid.*, pp. 150-157.

ha defendido su «devaluación» como proceso político a través del cual «nos deshacemos del valor entendido como un tipo de activo económico y con ambiciones»<sup>65</sup>. Phillips defiende con ese fin una transformación de la enseñanza del arte y sugiere que tal vez haya usos de las destrezas artísticas, que permitan a los artistas ganarse la vida de formas «que no necesiten el valor individualizado como forma de expansión del capital»<sup>66</sup>. Por supuesto, esta expansión va unida a una contracción en otras partes. Si la máquina capitalista mundial basada en el crecimiento ya ha alcanzado sus límites y ha empezado a devorar a sus hijos –pasando de la acumulación de valor a su redistribución a escala macroscópica–, es hora de que efectuemos una revaluación de todos los valores: un *Umwertung aller Werte*. Como excepción crecientemente normativa cuyo desastroso éxito ha obligado a muchos a replantearse y remodelar sus prácticas, tal vez el arte contemporáneo no sea el peor punto para comenzar.

---

<sup>65</sup> Andrea Phillips, «Devaluation», *Parse* 2, noviembre de 2015.

<sup>66</sup> *Ibid.*