

PRÓLOGO

Este ensayo se ha desarrollado a partir de la tesis doctoral que defendimos a finales del año 2006 en el departamento de Historia del Arte de la UNED,¹ aunque se ha independizado de ella en cuestiones fundamentales, lo que ha supuesto que respecto a la tesis formulada en el 2006 este ensayo haya tomado un camino completamente diferente a la hora de mostrar la relación existente entre el arte moderno como modo de producción y el dominante modo de producción capitalista. En la tesis del 2006 nos apoyábamos directamente en el análisis de Antonio Negri sobre la transición de la subsunción formal a la subsunción real del trabajo en el capital, tomando como punto de partida un significativo párrafo de Negri en *Marx más allá de Marx* (1980), en donde describía esta transición del modo siguiente: «Primero el capital recoge capacidades de trabajo que se hallan dadas en la sociedad y las reorganiza en la manufactura. La gran industria es, por el contrario, una situación productiva en la que el capital social se ha erigido ya como sujeto, ha prefigurado las condiciones de producción. Las condiciones de trabajo, el proceso de trabajo, se hallan subordinados al proceso de valorización: a partir de un cierto momento, que es el de la constitución del capital en “capital social”, ya no será posible distinguir el trabajo del capital, el trabajo del capital social, del proceso de valorización. Es trabajo únicamente aquello que produce capital. El capital

¹ José María Durán, *La subsunción del artista en capital. (Presupuestos histórico-teóricos)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2006.

es la totalidad del trabajo y de la vida [...]. Las páginas que preceden a la afirmación aquí reseñada son un resumen de ese amplísimo discurso que en el libro I de *El Capital* y en el *Capítulo VI inédito* sigue y describe exhaustivamente la transición de la manufactura a la gran industria, del sometimiento formal al sometimiento real del trabajo». ² Partiendo entonces de esta idea inicial, trasladábamos la explicación de Negri al mundo del arte y pasábamos a afirmar que «el artista moderno nace como un artista que produce en el arte. Esta producción es, por supuesto, una forma de socialización. A esta socialización del arte en el interior de una sociedad que se estaba disponiendo como capitalista la denomino subsunción». ³ Si el artista es, pues, un sujeto productivo que «produce en el arte», parece que lo que se quiere decir con ello es que lo concreto (la obra de arte) es el resultado de lo abstracto (la idea del arte); o, con Marx: «Si digo que el derecho romano y el derecho germánico son derechos los dos, afirmo algo obvio. Si digo, en cambio, que EL Derecho, ese ente abstracto, se hace efectivo en el derecho romano y en el germánico, esto es, en esos derechos concretos, la conexión se vuelve mística». ⁴ En nuestra tesis del 2006, la relación del arte y las obras de arte con el capital se volvía, ciertamente, mística. No se sabía muy bien en dónde comenzaba y hacia donde se dirigía. El punto segundo del capítulo décimo es un buen ejemplo de ello. Aquí afirmábamos que la fuerza de trabajo del artista se valorizaba en un primer momento histórico de la modernidad en el interior de un marco productivo específico que identificábamos con las «bellas artes». En este sentido observábamos un arte «*formalmente subsumido en el capital*, pues de lo que esta subsunción nos está hablando es de la utilización de una capacidad productiva, previamente existente, en el interior de un marco que la determina: el artista produce *formalmente* en el interior de una estructura y este movimiento es un movimiento típico del capital. La fuerza de trabajo se materializa, por supuesto, en las obras, pero es sólo a través de un *trabajo reglamentado que se aplica* que esta materialización es posible. Sólo es artista quien es capaz de producir en las artes». ⁵ En un momento histórico posterior que coincidiría con la consolidación de la sociedad burguesa, su mercado y el modo capitalista de producción, la «fuerza de trabajo que el artista posee llega a producir, siempre de forma renovada, el concepto mismo del arte; con lo que se crea una identificación/confusión extrema entre productor y pro-

² Cf. Antonio Negri, *Marx más allá de Marx*, Madrid, Akal, 2001, pp. 140-141; y, sobre nuestra interpretación, ver Durán, 2006, *op. cit.*, pp. 77-88.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Cf. en Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1999, pp. 30-33.

⁵ Durán, 2006, *op. cit.*, p. 236.

ducto. El arte que se corresponde con esta situación es un arte *realmente subsumido bajo el capital*, o mejor expresado: nos enfrentamos a *un artista subsumido realmente en el capital*, pues el trabajo es proceso de valorización en el sentido de que sólo un artista valorizado previamente por el capital social es el apropiado para producir el arte [...]; sólo un artista (social y no individualmente considerado) que previamente había sido reconocido como tal en el interior de una estructura (i. e., formalmente subsumido), es aquél capaz de procurar su valorización en la sociedad más allá de la estructura artística tradicional [...]. Lo que quiere decir que, en el momento en que el artista es consciente de producir una obra de arte para un mercado anónimo, está produciendo de hecho una valorización de su propia capacidad productiva, es decir, está interpretando los procesos de valorización del capital social».⁶ El arte parece aquí asumir por veces la función del capital (de una manera simbólica) y, sin embargo, es el arte (¿o se quiere decir las obras de arte?) el que se «subsume» en el capital (-arte). Es obvio que la relación entre el arte y el capital que se quiere revelar a través de la noción de la «subsunción» se vuelve mística, nebulosa, no funciona realmente. Así que, si queremos seguir explicando el «arte» como la «reglamentación de un marco productivo específico»⁷ que se concreta en las propias obras de arte, necesitamos un instrumento que supere el estrecho campo de acción al que estábamos sometidos con el modelo de la subsunción. Este instrumento es la *ideología*.

En este ensayo hemos abandonado, pues, la línea argumentativa de la subsunción, que a nuestro parecer es excesivamente determinista e historicista. La diferencia fundamental ahora es que nuestra interpretación del modo de producción característico de las artes, aunque sigue un enfoque basado en nuestra lectura del análisis de Marx en torno al capital y la producción de valor, no busca trasladar sin más al mundo del arte las argumentaciones marxianas. Digamos que de lo que se trata en este ensayo es de presentar [*darstellen*] el modo de producción de las artes a través de los discursos que lo han pensado y configurado, ilustrando estos discursos —en la medida de lo posible— a través de prácticas concretas. De esta manera hacemos nues-

⁶ *Ibíd.*, p. 237. Y un poco más adelante: «Si el artista moderno debía poner en marcha un trabajo (*trabajo reglamentado que se aplica*) para acreditar su eficacia como artista, la cual devenía luego en obra de arte, demostrando así el traspaso de valor; el artista contemporáneo ya no necesita ejercitarse en el trabajo, únicamente necesita demostrar que posee *la capacidad* de llevarlo a cabo o *aplicarlo* para poner en marcha la producción de valor». *Ibíd.*, p. 238. Cf. también J. M. Durán, «Arte y capital. Releyendo el Capítulo VI (inédito) de *El Capital*», en *Nómadas*, 13, (2006.1).

⁷ Durán, 2006, *op. cit.*, p. 278.

tro un método de explicación o presentación en el que asumimos el indiscutible avance de Marx al respecto. «La crítica marxiana a la economía política —escribe el filósofo alemán Frieder O. Wolf— de ninguna forma es un sistema cerrado en el que todo es deducido o deducible a partir de un concepto fundamental. Por eso, en aquellos pasajes en los que se construye un nuevo campo teórico que es esclarecido a través de ejemplos histórico-empíricos, no se emplean los ejemplos como objetos individuales, es decir, no se hace referencia a sus características, sino que se hace uso de ellos para destacar trazos generales que quedan explicados en los ejemplos, como ilustraciones.»⁸

Nuestra preocupación no ha sido aquí la obra real y concreta sino el discurso alrededor del concepto de arte que hemos interpretado como un discurso acerca del modo de producción. La necesidad de una definición *ideológica* de este discurso se advierte de inmediato cuando nos percatamos de que la producción social de «arte» existe como tal producción fuera de los discursos que la conforman. Éstos, no obstante, funcionan socialmente: (a) como forma de sujeción de la producción de obras de arte realmente existentes a las relaciones dominantes de producción determinadas también por ideologías concretas —en este sentido podríamos hablar de los análisis en torno a las industrias culturales—; (b) para asegurar la reproducción de las relaciones de producción en el interior de las prácticas «artísticas» concretas —por ejemplo, en torno al régimen de producción artístico tal y como funciona en las relaciones específicas de las galerías de arte; y (c) para representar la relación «imaginaria» de los individuos con las condiciones reales en las que existen las obras concretas —es decir, la indudable función socio-pedagógica de los museos, bienales, etc., así como las instituciones de enseñanza que se presentan como los lugares privilegiados de la mediación estética. Con lo que estamos asumiendo las conocidas premisas de Althusser en su reflexión en torno a la «ideología» a la que nos dedicaremos en la introducción. En el capítulo primero, en cambio, analizaremos esta «ideología» de lo artístico en base a dos ejemplos característicos: (1) la conocida pregunta de Marx al final de la «Introducción de 1857» en los *Grundrisse* acerca de los griegos y el *Kunstgenuss* («goce artístico»); y (2) el derribo de la Colonne Vendôme durante la Comuna de París como controvertido ejemplo de un «arte» que se pretende situar más allá de las contingencias de la historia.

⁸ Citado en José María Durán y João Miguel Lombardeiro, «Ainda, *O Capital*», en J. M. Durán (coord.), *Ainda, O Capital. Novas perspectivas acerca de Marx e O Capital na Alemanha*, Santiago de Compostela, Laiovento, 2008.

A una de las claves filosóficas del nuevo mundo artístico inaugurado en la modernidad nos vamos a dedicar en el capítulo segundo. Fue el filósofo florentino Marsilio Ficino (1433-1499) quien consiguió reconciliar de una forma convincente para sus contemporáneos la escolástica medieval con el platonismo partiendo de un aspecto clave que ha sido poco estudiado hasta ahora. Éste es el carácter esencialmente «poiético» del artista y en el sentido fundamental que Platón le había dado en *El Banquete*. *Poiesis* significa traer algo que no existía de esa manera a la existencia.⁹ En su más importante obra, *Comentarium in Convivum Platonis* (1469), mejor conocida como *De Amore*, Ficino funda una estética del conocimiento de Dios en la que el deseo de conocer, de ser partícipe de la belleza divina prístina, le supone al ser humano una característica productivo-creativa innata, podríamos decir que *poética*, que la creación artística encarna como su expresión mejor lograda. Es en este sentido que la teoría religioso-metafísica de Ficino se relaciona con el ámbito práctico del artista del Renacimiento. En esta reflexión que Ficino propicia se funda el artista como potencia creativa, aquel capaz de poner «arte» (en un sentido platónico ideal que Ficino había traducido en los términos de la belleza divina) en la materia.

Esta praxis va a encontrar uno de sus puntos de inflexión en el contexto ilustrado del siglo XVIII europeo, al que nos dedicaremos en el capítulo tercero. Uno de sus modelos más conocidos es, sin duda, el Robinson Crusoe. Robinson certifica el triunfo de la razón sobre la naturaleza, del progreso frente al caos, del ingenio burgués capaz de crear riqueza, bienestar y orden donde antes eran, supuestamente, inexistentes. Las artes van a asumir de forma ejemplar esta función «civilizadora» típicamente ilustrada. Lo observamos claramente en la «Bildungsroman» alemana, la novela de formación que el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) de Goethe magistralmente ilustra. Reflejo de su tiempo, en el *Wilhelm Meister* colisionan arte y comercio, como si de dos mundos completamente extraños se tratase. En el libro primero de la novela, el protagonista, Wilhelm, se acuerda de un poema «en el que la musa de la poesía trágica y otra figura de mujer en la que estaba personificada la industria se disputaban mi persona». Mientras la imagen de la industria se le aparecía al joven Wilhelm como una mujer anciana, siempre trabajando, tacaña y mezquina, la musa de la poesía trágica personificaba la «libertad en su esencia y su comportamiento». Hacia es-

⁹ Del verbo *poiein* («hacer o producir»), la *poiesis* es una forma de traer a la existencia que requiere de un conocimiento de la materia y las formas, es decir, de una *techne* o técnica. *Poiein* está en el origen de nuestra «poesía». Cf. David Roochnik, *Of Art and Wisdom. Plato's Understanding of Techne*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996.

ta última se habría de inclinar, como es sabido, el corazón de Wilhelm: «Desprecié las amenazas de la vieja y así me dieron la espalda las riquezas que me prometía». ¹⁰ Lo cierto es que a través de expresiones artísticas como ésta, de las cuales la *Bildungsroman* sea quizás sólo el ejemplo más sobresaliente y conocido, se muestra al artista como el creador de una cultura que se pretende situar más allá de las violencias del mercado. Karl Philipp Moritz, el conocido autor del *Anton Reiser* (1785-1790) y poseedor de una biografía que es sin duda paradigma del siglo XVIII, le preguntaba retóricamente al artista si la obtención de aprobación y placer le resultaban tan importantes que modificaría su obra para acomodarla a los gustos deteriorados del público. Para Moritz, ni el público ni los artistas debían confundir entre el «interés» en adquirir placer y la consecución de un placer «desinteresado», anticipando así uno de los paradigmas de la estética kantiana: el del «desinterés». En lo que concierne al modo de producción de las artes que estamos tratando, este rechazo a todo propósito utilitario en el objeto bello no sólo se cumple desde el punto de vista del contemplador de belleza, en Kant también es una característica fundamental del productor de esa belleza. Para que esta producción sea posible, el artista ha de prefigurar un hecho que ahora se antoja fundamental: ser el dueño de su «industria» como paradigma de toda libertad. Y este hecho es la transformación básica que se produce entre el artista renacentista y el de la Ilustración. Si el artista renacentista se había inaugurado como potencia capaz para crear, será el artista ilustrado aquel que reclame esta disposición como propia o natural, esto es, será aquel que pretenda que el resultado de toda esta capacidad es algo que le pertenece naturalmente.

Giorgio Agamben ha caracterizado esta transformación como el abandono del paradigma de la producción para entrar en el de la praxis, lo que le supuso al arte la constitución de su dimensión estética. Observaremos de cerca este proceso de diferenciación en el capítulo cuarto, aunque a través de una distinción que un principio parece alejada de toda determinación estética. Ésta es la distinción entre el trabajo productivo y el improductivo, tal y como Marx la discute en el borrador del capítulo VI (inédito) del libro primero de *El Capital*. La tesis de Marx es relativamente simple: sólo es productivo el trabajo que se destina a la valorización del capital, es decir, aquel que es creador de plusvalía. Ahora bien, ¿cómo caracterizamos todos aquellos trabajos que no crean plusvalía? ¿Cómo es posible entender estos trabajos en el interior del modo capitalista de producción? El escritor John Milton le

¹⁰ J. W. von Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, ed. de Miguel Salmorón, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 108-112.

sirve a Marx de ejemplo en este sentido. Marx describe la actividad de Milton como expresión de su naturaleza: «Milton produjo *Paraíso Perdido* como un gusano de seda produce seda, es decir, como expresión de su naturaleza [als *Betätigung seiner Natur*]». La pregunta que debería formularse en este sentido sería: si el trabajo de Milton es «expresión de su naturaleza», ¿se podría entonces concluir que la distinción marxiana entre el trabajo productivo y el improductivo, que es una distinción que funciona perfectamente en el interior de la economía política, se podría concebir también como una diferenciación clave entre una forma de hacer «técnica» y otra «práctica», distinción que estaría en la base de nuestro moderno modo de producción artístico? Esta distinción nos lleva a discutir otro aspecto que se ha puesto en relación con el trabajo improductivo y que ha ganado relevancia en los últimos años. Ésta es la noción post-operaísta o post-autonomista del «trabajo inmaterial»¹¹.

Si queremos discutir nociones postfordistas o, incluso, postmarxistas como la del «trabajo inmaterial», tendremos primero que esclarecer qué es lo que se ambiciona con la crítica de la economía política. A este aspecto nos dedicaremos en el capítulo quinto a través del análisis de la práctica artístico-industrial, así como de la teoría estética de William Morris. Morris es muy interesante en este sentido, pues aborda un sincero intento de recuperar para el arte su dimensión originalmente productiva o «poiética». Es decir, el trato directo con los materiales y los procesos productivos, que debe ser un trabajo que produzca placer y no sumisión como en la manufactura capitalista. No obstante, éste fue un intento que convertirá al arte en una mercancía de lujo típica de la segunda fase de la revolución industrial, relacionada con el aumento en el consumo de las clases medias victorianas. El arte era para Morris una cualidad del trabajo y precisamente aquella que constituía el trabajo en cuanto tal. Esta posición de Morris la hemos puesto en relación con una de las obras fundamentales de los llamados «socialistas ricardianos», el ensayo *Labour Defended against the Claims of Capital* (1825), de Thomas Hodgkins. Para Hodgkins la lucha de los trabajadores consistía en la lucha de la «sincera laboriosidad» frente al capitalista, al que Hodgkins llama «intermediario opresivo», el cual «consume el producto del trabajo e impide que el trabajador tenga conocimiento de las leyes naturales de las que depende su existencia y su fortuna». De

¹¹ «Post-operaísta» se refiere en este contexto a aquellos pensadores que se vinculan al movimiento italiano Potere Operaio de finales de los años 60. Cf. Nanni Balestri y Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milán, Fretinelli, 2003; y Paolo Virno y Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

forma semejante, y frente a la explotación evidente en el interior de la manufactura capitalista, Morris pretendía recuperar el «auténtico» valor de uso del trabajo. Pero en su insistencia acerca de este valor del trabajo Morris se olvidará de las determinaciones del capital. Este «olvido» habrá de provocar que su crítica económica e industrial se quede en la superficie de lo inmediatamente visible y no sea capaz de comprender y combatir las estructuras que gobiernan los hechos que acontecen en la superficie.

La defensa acérrima de Morris acerca del valor de uso del trabajo es interesante también por otras razones. La suposición de que el trabajador posee un derecho natural no sólo sobre el producto por él producido sino también sobre aquello que este producto le pueda rendir está, histórica y conceptualmente, en la base de la «propiedad intelectual». La importancia histórica del reconocimiento de una «propiedad» intelectual sobre el producto producido estriba en lo que ello significó para el estatus de la propia obra de arte como mercancía y el reconocimiento «legal» de su productor; y a ello nos dedicaremos en el capítulo sexto, cuando discutamos una serie de ejemplos significativos que ilustran y problematizan el estatus moderno de la «propiedad intelectual». La búsqueda de una conexión simbólica, o valor, entre el productor y el objeto de su producción permitió al público de los consumidores poder reconocer los orígenes ideales de tal producción, es decir, la función autor. Finalmente, lo que el reconocimiento de la «propiedad intelectual» supuso fue una «valorización» del producto como mercancía con vistas a su venta en el mercado. A lo que nos estamos refiriendo, por tanto, es a una forma de construir el valor, valor de cambio, en el interior de la mercancía producida como obra de arte.

En el capítulo final, el séptimo, cartografiamos lo que a nuestro entender deberían ser las cuestiones principales hoy a la hora de llevar a cabo una adecuada crítica de la economía política del arte. Éstas son las del mercado y los determinantes económicos que afectan tanto a la producción misma de las obras de arte como a las elecciones «racionales» de los consumidores que «demandan» obras de arte. El análisis de ambos aspectos sigue aún hoy dominado por los axiomas y mixtificaciones de la teoría económica neoclásica, un hecho que se hace necesario refutar.¹²

¿Qué es lo que nos queda de todas estas reflexiones? Pensamos que una serie de claves importantes con las que comenzar a reflexionar acerca de la producción de arte de otra forma, esto es, precisamente como un modo de producción. Nos parece que muchos análisis actuales alrededor del arte se

¹² Cf. J. M. Durán, «Arte, el valor del», en Román Reyes (dir.), *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Madrid/México, Plaza y Valdés, 2008.

quedan en la superficie de lo inmediatamente visible. Haciendo uso ahora de un símil, es como si todos nuestros conocimientos acerca de la producción de automóviles en el interior de la fábrica capitalista se redujeran a la apariencia estética de los coches mismos, al rendimiento del motor o el chasis. Todos conocimientos importantes, sin duda, pero que nos hacen olvidar la *estructura* que gobierna estas apariencias, a saber: la unidad de las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Las artes son también un modo de producción en cuyo interior se efectivizan relaciones específicas que son relaciones sociales que se ven determinadas por ideologías concretas. ¿Cómo se entienden estas relaciones específicas «de producción» del arte en el capitalismo actual? Aquí nos hemos centrado en algunos de los discursos ideológicos clave que reflexionan y configuran estas relaciones.

Varios capítulos de este libro se basan en publicaciones previas y en ponencias y conferencias. El capítulo segundo se deriva de un ensayo que está sin publicar: «The “poietic” dimension of Ficino’s *De Amore*» que nos sirvió de base para la ponencia «The engendering artist — Ficino’s reading of Plato’s Symposium», que presentamos en la Universidad de Atenas en junio del 2007. El capítulo tercero tiene como base un artículo que publicamos en la revista *Nómadas*: «Horkheimer y las sirenas. Variaciones en torno al desinterés burgués»¹³ y una ponencia que presentamos en el congreso *Cultura Europea* de la Univesidad de Navarra en octubre del 2007: «Interés vs. Desinterés. Sobre la dialéctica de la economía política y la estética en la *Crítica del juicio* de Kant y el contexto europeo de finales del siglo XVIII». Las ideas centrales del capítulo cuarto tienen su origen en la ponencia: «Is the mode of production of art a capitalist mode of production? Discussing Marx on productive labour and the experience of modernity of art», que presentamos en la Universidad de París-X Nanterre como parte del congreso de la revista *Actuel Marx*. Una versión posterior de esta ponencia fue publicada en el número 17 de *Nómadas*.

Quisiera, en primer lugar, agradecer a toda la gente que hace posible la revista *Nómadas* de la Universidad Complutense de Madrid, en donde hemos encontrado un lugar idóneo para ensayar ideas y proponer cuestiones de una manera abierta y sin restricciones; y en especial a su director, el profesor Román Reyes, quien desde el primer momento nos ha facilitado este espacio de reflexión. En segundo lugar, muchas de las ideas expresadas en este ensayo son fruto del intercambio con los participantes del coloquio en torno a *El Capital* en el Instituto de Filosofía de la Universidad Libre de

¹³ Cf. J. M. Durán, «Horkheimer y las sirenas. Variaciones en torno al desinterés burgués», en *Nómadas*, 15, (2007.1).

Berlín, a ellos, y en especial a su iniciador, el profesor Frieder Otto Wolf, también quisiera expresar mi más sincero agradecimiento. No me gustaría olvidar a un reciente «compañero de viaje», el profesor emérito de la Universidad de Nueva York Anthony O'Brien, compañero ganado durante los días de conferencias en Amherst, Nueva York y París. Algunos de los ejemplos concretos que aquí se exponen y analizan han formado parte del seminario alrededor del mercado del arte: *Valores del arte en la modernidad*, que impartí en el semestre de invierno 2007/2008 en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad Libre de Berlín. A mis pacientes alumnos también va, pues, mi agradecimiento. Por último, me gustaría expresar mi más sincera gratitud a la editorial Plaza y Valdés y, en especial, a su director Marcos de Miguel, por el esfuerzo y el compromiso mostrados a la hora de editar este libro. A todos ellos y ellas, muchísimas gracias.