

11- Arte y Capital

Releyendo el capítulo VI (inédito) de “El Capital”¹

José María Durán

Hochschule für Musik Hanns Eisler / Freie Universität zu Berlin

No vamos a descubrir nada nuevo si afirmamos que las relaciones entre el arte y el capital son complejas. El capital no domina la producción artística como domina la producción, digamos, en la tradicional fábrica fordista que sí se encuentra completamente determinada por la existencia misma del capital. Incluso podríamos afirmar, desde Lifshitz y Lukács pasando por Adolfo Sánchez Vázquez, que la producción capitalista es intrínsecamente hostil al arte, y basarnos para ello en un pequeño comentario de Marx que aparece en los manuscritos económicos de 1861-63 que forman la base de *Teorías sobre la plusvalía*. No obstante, reconocemos con normalidad al capital actuando al lado mismo de la producción artística, pues sin duda está detrás de la producción de los instrumentos apropiados de los que el arte hace uso, ya sea que nos refiramos a los instrumentos materiales de la producción artística o a las redes sociales que conforman la visibilidad del arte contemporáneo hoy (Bourdieu/Haacke, 1995; Rectanus, 2002; Wu, 2002). Y, sin embargo, no parece que el capital sea capaz de dominar por entero la práctica artística. En una palabra: no existen factorías de poemas (Durán, 2008: 117-118). La mayoría de los economistas que se han ocupado del tema han diferenciado, rutinariamente, la producción artística dirigida por aquellos elementos históricos y estéticos que parecen ajenos a lo estrictamente económico, de la esfera de comercialización del arte, ésta sí dominada por la dinámica más propiamente capitalista (Frey/Pommerehne, 1989; Blaug, 1992; Frey, 2003; Throsby, 2003). Existiría, así pues, un momento de escisión en el que el arte aparecería asediado por el capital, no directamente manipulado, pero sí tentado en una siempre embarazosa relación para ambas partes que se encontrarían así separadas, esto es, enfrentadas. Robert Smithson decía que mientras que el artista compone las obras en soledad espera que alguien les confiera valor, algún agente externo, sobre el que no ejerce control alguno (Owens, 1994: 122).

Mantener esta escisión en el análisis teórico puede llevarnos a examinar el arte como una capacidad de producción social que se regocija de estar al margen del capital, que asume su forma de producción social en una relación de tentación con respecto al capital pero al mismo tiempo resistente ante él, y resistencia que estaría ligada a su misma esencia como producción. En cuanto manifestación del espíritu creador el arte no se dejaría medir en dinero; o, parafraseando a Oscar Wilde, el mercado puede conocer el precio del arte, pero no su valor. Ni siquiera supone una elección racional (sobre todo, si identificamos lo racional con lo instrumental), reconocía un coleccionista, sino que funciona más bien a un nivel más instintivo, primitivo: uno reconoce el valor (intrínseco) cuando lo ve. Las relaciones de mercado son el precio que tenemos que pagar por acceder al verdadero fin y disfrute del arte, cuya esfera de producción supondría el polo opuesto de la economía.

La producción de valor en el capitalismo es producción de plusvalor. Sabemos que la producción de plusvalor y el modo de valorizar (*verwerten*) resulta de un *no-intercambio* con la fuerza de trabajo, es decir, resulta de una apropiación, pues la plusvalía es el valor que no se le devuelve al obrero. Todo trabajo que asume esta forma es para Marx trabajo productivo (*produktive Arbeit*), o el trabajo destinado a la producción de plusvalor, o, lo que

es lo mismo, de capital:

tan pronto como es introducida en ese proceso preliminar que forma parte de la circulación,² su fuerza de trabajo es incorporada directamente como *factor vivo*, al proceso de producción del capital y deviene incluso una de sus *partes constitutivas*, la *parte variable*, la cual no sólo conserva y reproduce los valores del capital avanzado sino que también los *incrementa* y, creando plusvalor, los transforma en valor que se valoriza, en capital. En el curso del proceso de producción, esa fuerza de trabajo, *magnitud fluida de valor* se materializa directamente en objetos.³ (Marx, 1997: 93)⁴

Esta relación entre trabajo vivo y capital, así formulada, no aparece en la creación artística, considerando que, en general, el artista no vende su fuerza de trabajo en el mercado sino los productos de su trabajo.⁵ El trabajo del artista no se podría entonces calificar como trabajo productivo, es decir, productor de capital.

Considerándola desde el punto de vista del trabajo en general, la producción artística no deja de ser *materialización* de fuerza de trabajo en general o en abstracto, lo que podríamos expresar como un traspaso o transferencia del sujeto al objeto. Pero ya que esta transferencia supone un trabajo *concreto*, que se desarrolla bajo condiciones sociales y culturales concretas, al artista lo podríamos definir de una forma más específica como un sujeto socialmente capacitado para producir arte. De hecho, que esta capacidad de producción sea social quiere decir también que al artista se le supone capaz de reproducir constantemente el arte o, lo que es lo mismo, de producir el arte como valor, o reconocimiento social de la producción como arte. La teoría clásica de las bellas artes había teorizado la producción como producción de valor en el sentido de que el artista era un productor capaz de reproducir el corpus específico de las *bellas artes*. El objeto bello valía, o era reconocido socialmente como tal, en cuanto que el trabajo se había llevado a cabo conforme a unas reglas específicas que trascendían la subjetividad del creador. Aquí podemos observar un proceso histórico (más o menos paralelo al proceso histórico de consolidación del modo capitalista de producción) de constitución de una teoría (y una praxis) que ha prescrito determinadas disposiciones productivas dentro de un marco general que hemos llegado a conocer como el de las *bellas artes*. En este marco el arte es constituido como esencia y la práctica concreta sirve para reproducirla. Es así como las prácticas reales de los artistas son reorganizadas como producción social de valor, siempre y cuando se adecuen a esta producción social predeterminada, o, de lo contrario, son directamente expulsadas de este marco productivo específico. Que este marco productivo ha sido de una crucial importancia lo sabemos al examinar las luchas de los artistas durante los siglos XIX y XX que siempre han puesto en juego su relación con la institución arte (Bürger, 1974; Ruppert, 2000).⁶ Mientras que en las teorías del genio artístico clásico éste aparecía como productor capaz de engendrar en el corpus específico de las bellas artes, su producción se manifestaba, en realidad, *subsumida* bajo este marco específico que la determinaba y adecuaba *formalmente* para su consumo privado, revelando así el *gusto* socialmente adecuado de las clases propietarias. Pensemos que las bellas artes se sustentan en capacidades productivas previamente existentes que son reformuladas para adecuarse a las necesidades de representación social de los nuevos patrones.

¿Cuál es la relación de todo esto con la emergencia del trabajo productivo propiamente capitalista según el análisis de Marx? El Capítulo Sexto (inédito) del libro primero de *El*

Capital nos ofrece un ejemplo desconcertante de esto mismo. Primero veamos las determinaciones concretas del trabajo productivo.

El trabajo productivo no es más que una expresión resumida para designar el conjunto de la relación y la manera en la cual el obrero y el trabajo se presentan en el proceso de producción capitalista. Por trabajo productivo entendemos, por tanto, un trabajo *socialmente determinado* [*gesellschaftlich bestimmte Arbeit*], que implica una relación, bien precisa, entre vendedor y comprador del trabajo. Así, el trabajo productivo se intercambia directamente por *dinero-capital*, un dinero que, en sí, es capital, que tiene, por destino, funcionar como tal y hacer frente, como tal a la fuerza de trabajo. Sólo es, pues, productivo, el trabajo del obrero que reproduce el valor, determinado previamente, de su fuerza de trabajo y valoriza el capital [*das Kapital verwertet*] por medio de una actividad creadora de valores que erige, frente al obrero, los valores producidos en tanto que capital. La relación específica entre trabajo objetivado y trabajo vivo [*vergegenständliche und lebendige Arbeit*], que hace del primero capital, hace del segundo *trabajo productivo*. (Marx, 1997: 97)

Como dinámicas específicas de la producción capitalista podemos observar la producción de plusvalía absoluta y relativa, así como la subsunción formal y real del trabajo en el capital. En lo que concierne a la circulación no deberíamos menospreciar la fuerza de estructuración social que la fórmula del capital posee: $D - M - D'$, en el sentido, como lo expresara Marx, de que todo el mundo deviene *mercantil* (*Warenhändler*), esto es, que lo que todo el mundo quiere es hacer dinero (*Geldmachen*) (ibídem., 94-95). Y, sin embargo, no todo *hacer dinero* implica trabajo productivo pues no toda venta en el mercado implica la reproducción de capital invertido. Poco importa, por ejemplo, que me compre un pantalón de confección o que haga venir el sastre a mi casa y le pague por su servicio. En ninguno de los dos casos he convertido mi dinero en capital, sino en un valor de uso que se corresponde con mi necesidad y consumo personal. Pero si el sastre trabaja para un capitalista cuyo fin es *hacer dinero* le rinde a éste un servicio bien diferente al mío (ibídem., 101-102). El servicio que el sastre rinde al capitalista que lo emplea es el de *valorizar* el capital de éste, lo que conlleva su explotación como trabajador asalariado. En el Capítulo Sexto (inédito) Marx establece además la diferencia entre el trabajo puesto al servicio de un capitalista que lo usa y el trabajo del artesano independiente. Al ser dueño de sus medios de producción el artesano independiente se comportaría al mismo tiempo como su propio empresario y asalariado. Por otra parte, Marx también observa la diferencia entre la ejecución de un servicio que se presta (*Dienst*) y la producción de objetos como mercancías (ibídem., 103). En la ejecución de un servicio el producto aparece inseparable del acto de producir (*das Produkt ist nicht trennbar vom Akt des Produzierens*), pues en los servicios para el consumo privado el producto es "inseparable de su prestatario". Pero que tales servicios no devengan en mercancías autónomas no quiere decir que no puedan ser explotados de una manera capitalista. No obstante, esta diferencia puede conducir a pensar que el servicio que se presta se correspondería a una fase anterior a la producción capitalista, la cual se caracteriza propiamente por la producción de riqueza material, es decir, mercancías; pues en el siglo XIX los servicios aún eran característicos de relaciones laborales sujetas a relaciones personales (Durán, 2009).

Simmel se refería a la *inadecuación* entre la existencia del trabajador y la de su producto, apareciendo ambos separados, *divorciados* en el interior de la cadena productiva, hecho que para Simmel era consecuencia de la creciente especialización laboral. Durkheim

también advertía con preocupación la sustitución progresiva de los hombres por las máquinas, la degradación de la mano de obra y, en general, el conflicto de clases, que podían llegar a ocasionar una ruptura en la solidaridad social cuando se producía una organización inadecuada de la división del trabajo:

La división del trabajo independiza el producto como tal de cada uno de los contribuyentes; el producto está ahí en una objetividad autónoma que, sin duda, lo hace apropiado para acomodarse a un orden de las cosas o para servir a un fin particular objetivamente determinado; pero con ello se le escapa aquel estado interno dotado de alma que sólo el hombre en su totalidad puede dar a la obra en su totalidad y que porta su inclusión en la centralidad anímica de otros sujetos. Por ello la obra de arte es un valor cultural tan inconmensurable, porque es inaccesible a toda división del trabajo, esto es, porque aquí... lo creado conserva al creador en su forma más íntima. (Simmel, 2002: 358-359)

Podemos preguntarnos si Simmel tenía en mente un modo de producción semejante al trabajo artesanal pre-capitalista, en el que el artesano es dueño tanto de los instrumentos como de los productos del trabajo (Sohn-Rethel, 1972: 148). En cualquier caso, lo que Simmel parece estar constatando es un determinado momento socio-cultural en el que la obra de arte se ha llegado a producir como una unidad inquebrantable o identificación entre productor y producto. Marx no había estado tan alejado de un análisis semejante:

Por ejemplo Milton, el autor de *Paraíso perdido*, es un trabajador improductivo, mientras que un escritor que proporciona, a su editor, un trabajo de fabricación [*Fabrikarbeit*] es un trabajador productivo. Milton ha producido su poema como un gusano de seda produce la seda, expresando su naturaleza por medio de esa actividad. Vendiendo, más tarde, su producto por la suma de 5 £, fue, en esa medida, un comerciante. En cambio, el literato proletario de Leipzig que, bajo pedido de su editor, produce libros; por ejemplo, manuales de economía política, se aproxima al trabajador productivo en la misma medida en que su producción está sujeta [*subsumiert*] al capital y no existe más que con vistas a su valorización. (Marx, 1997: 98)

Marx parece diferenciar aquí el hecho de que la mercancía *Paraíso perdido* pueda ser comprada y vendida como una mercancía más en el mercado, del hecho laboral de Milton como autor, quien es su propio empresario, es decir, un trabajador independiente (*selfemploying labourer*). Milton no había puesto su fuerza de trabajo a disposición de un capitalista, como en el caso del literato proletario de Leipzig. Milton se había comportado como un trabajador improductivo. De ello se podría inferir una diferencia clave entre el trabajo productivo y el trabajo artístico o creativo, es decir, aquel que no se dispone a la creación de plusvalor. En el trabajo creativo la relación de capital no se afirmaría en el momento de la producción, sino en el hecho de su explotación como obra ya realizada en el mercado. Por ejemplo, cuando se le paga a Milton por la edición de *Paraíso perdido*, pues, apunta Prawer, los editores han ganado mucho más que esas 5£ (adelantadas por el primer editor de Milton) de las ediciones de la obra de Milton (Prawer, 2011: 312). Esta contraposición entre el trabajo productivo y el creativo ha alimentado una visión del arte alejado de las contradicciones de la sociedad industrial. Cuando Edward Young, por ejemplo, afirmaba en 1759 que “[a]n Original may be said to be of a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital roots of genius; it grows, it is not *made*”, estaba distinguiendo la “auténtica” creación artística de los productos manufacturados, lo que para Raymond

Williams es síntoma de un profundo malestar cultural contra el utilitarismo burgués (Williams, 1958: 37). Lo que Young expresa es, por supuesto, un tema caro al romanticismo; pero, ese *original que crece* y que no es *manufacturado*, ¿no refleja también un rechazo consciente al trabajo que no es autónomo, al trabajo que es, en definitiva, trabajo forzado, es decir, al trabajo productivo? Ruppert ha señalado como en el siglo XIX el taller del artista aparece como el lugar en el que surge la individualidad creativa como obra de arte en un claro enfrentamiento a la manufactura industrial que disuelve la individualidad creativa. En la fábrica, símbolo del progreso industrial, es la máquina y no el individuo lo que importa (Ruppert, 2000: 78 ss.). Se podría ver aquí una dialéctica de la libertad, la del artista que se resiste a su subsunción bajo las órdenes del capital; y resistencia que conduciría a esa identificación extrema entre artista y obra señalada por Simmel. Sin embargo, nos gustaría examinar ahora esta reivindicación de la individualidad creativa como el resultado mismo de la lógica productiva del capital social.

Cuando Marx examina la compra de la mercancía para el consumo privado de la misma y afirma que en este intercambio no hay lugar para referirnos al trabajo productivo porque no cambio mi dinero directamente por trabajo sino por una mercancía que satisface mis necesidades inmediatas, no dejaba de estar constatando lo que ocurre día a día en el mercado. Esto es cierto para mí como consumidor de mercancías, y no en cuanto capitalista que busca constantemente la revalorización de su capital invertido. Pero si bien es cierto que el hecho del consumo me atañe subjetivamente, como individuo privado, ¿qué ocurre en cuanto considero el lado social de mi consumo? Pues con la compra de la mercancía artística estoy de hecho facilitando la reproducción del artista como tratante de mercancías. La meta de todo tratante de mercancías (sea o no artista) no es sólo la reproducción de su corporalidad viva como trabajador, sino también la de reproducirse socialmente como tratante de esa mercancía en particular. Es decir, el artista no sólo busca vivir de su trabajo sino también reproducirse como tal artista. Sólo así puede reiniciarse el ciclo del valor de esa mercancía concreta. Si bien al comprar la mercancía artística no compro directamente fuerza de trabajo sí que estoy, indirectamente, facilitando su reproducción. Todo consumo de mercancías, es decir, el mecanismo del intercambio mercantil propiamente capitalista, supone indirectamente la puesta en marcha del proceso productivo. El consumo forma parte, entonces, del proceso de producción.

Si para el comprador la inversión en arte supone una circulación simple de dinero: $M - D - M$; para el artista supone algo que se asemeja a la circulación de capital ($D - M - D'$), en donde el dinero que se consigue por la venta de esa particular mercancía es un dinero que está revalorizando socialmente la capacidad de trabajo del artista. Por supuesto, esta medida no es una medida *simplemente* económica, sino que es también una medida ideológica, es decir, una medida que se entiende desde el punto de vista de la reproducción social del artista, o de la reproducción de sus condiciones de producción. La reproducción de la capacidad de trabajo del artista a través del intercambio mercantil es hoy insoslayable, y aparece como una interpretación peculiar y extraña del propio proceso capitalista de valorización.

Hemos visto como la fuerza de trabajo artística se valoriza, en una primera fase o momento histórico, como fuerza de trabajo habilidosa en el marco específico de las *bellas artes*. En este sentido observamos una fuerza de trabajo *formalmente subsumida* en ese marco productivo que la determina. El artista produce *formalmente* en el interior de esa estructura

que no lo había producido. Pero artista sólo es aquel que es capaz de producir en ese marco determinado, y el valor del arte circula socialmente en la forma de la obra de arte predeterminada. En un momento posterior, y con la eclosión del mercado propiamente capitalista, la fuerza de trabajo pasa a producir, de una forma siempre renovada, el concepto mismo de arte, con lo que se crea una identificación extrema entre productor y producto. Aquí nos enfrentamos con un artista *realmente* subsumido en el proceso social de valorización, en el sentido de que sólo es artista aquel que ha conseguido su valorización por el capital social, y es a su vez capaz de reproducirlo gracias a la venta de la mercancía. Ahora el artista produce socialmente, ya no en el interior de una estructura. En el momento en que el artista es consciente de producir para un mercado anónimo está, de hecho, produciendo una valorización de su propia capacidad productiva en cuanto tal. La obra de arte deviene capital, aunque no en la forma del dinero, sino en la forma de ser materialización de una capacidad productiva que representa *objetivamente*. En el interior de los procesos de producción artística contemporánea lo que se está produciendo es, en realidad, un artista, no una obra de arte.

Última revisión 2014

BIBLIOGRAFÍA

- (1992) BLAUG, Mark (ed.), *Economics of the Arts*, Gregg Revivals, Aldershot
- (1995) BOURDIEU, Pierre y HAACKE, Hans, *Free Exchange*, Polity Press, Cambridge
- (1974) BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt
- (2008) DURÁN, José María, *Hacia una crítica de la economía política del arte*, Plaza y Valdés, Madrid
- (2009) DURÁN, José María, "Sobre la lectura que en "Gramática de la multitud" Paolo Virno hace de la distinción entre trabajo productivo e improductivo en Marx", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No.21, Madrid
- (2011) DURÁN, José María, "Elementos para una Crítica de la Economía Política del Arte", *Eptic Online*, No.13, São Cristóvão
- (2012) DURÁN, José María, "El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista", *Ensayos de economía*, No.40, Medellín
- (2003) FREY, Bruno, *Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy*, Springer, Berlín
- (1989) FREY, Bruno y POMMEREHNE, Werner, *Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*, Blackwell, Oxford
- (1997) MARX, Karl, *El Capital. Libro I. Sexto Capítulo (inédito). Resultados del proceso de producción inmediato*, Curso, Barcelona
- (2009) MARX, Karl, *Das Kapital 1.1. Die Zusammenfassung des ersten Bandes des »Kapitals«, verfasst vom Autor*, Dietz Verlag, Berlín
- (1994) OWENS, Craig, *Beyond Recognition*, University of California Press, Berkeley
- (2011) PRAWER, S.S., *Karl Marx and World Literature*, Verso, Londres
- (2002) RECTANUS, Mark W., *Culture Incorporated. Museums, Artists, and Corporate Sponsorships*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- (2000) RUPPERT, Wolfgang, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt
- (2002) SIMMEL, Georg, "Sobre filosofía de la cultura". En *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Península, Barcelona
- (1972) SOHN-RETHEL, Alfred, *Geistige und körperliche Arbeit*, Suhrkamp, Frankfurt
- (2003), THROSBY, David, *Economics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge
- (1958) WILLIAM, Raymond, *Culture & Society: 1780-1950*, Chatto & Windus, Londres
- (2002) WU, Chin-tao, *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*, Verso, Londres

NOTAS

¹ La versión original de este artículo apareció en la revista electrónica de la Universidad Complutense de Madrid *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No.13, 2006. Debido al tiempo transcurrido he decidido revisar el artículo en su totalidad sin cambiar en lo fundamental el espíritu que lo animaba. No obstante, sería necesario cotejar lo que aquí se expresa con los siguientes artículos aparecidos posteriormente: Durán, 2009; 2011 y 2012; todos ellos de fácil acceso online que se pueden consultar desde mi página web, www.critical-aesthetics.com.

² Es decir, el proceso de compra-venta de la fuerza de trabajo por un tiempo determinado, es decir, el proceso que conforma el trabajo como trabajo asalariado.

³ Es decir, en mercancías.

⁴ La cita es del Capítulo Sexto (inédito) del libro primero de *El Capital*. He optado por seguir la edición española de Ignacio Rodas que sigue la versión francesa de Roger Dangeville (1971). Cf. la reciente edición alemana de Rolf Hecker (Marx, 2009).

⁵ Como forma general consideramos aquí la producción del artista visual, o mismo la del escritor, dueño de sus medios de producción, ya sea el *pincel* del pintor o la *pluma* del poeta; aunque somos conscientes de que en la forma social de la producción artística también se ha establecido la división social del trabajo, si consideramos, por ejemplo, a los asistentes en el moderno taller, los actores de una gran compañía teatral, etc.

⁶ Se puede observar como un precedente la lucha del *philosophe* Diderot contra la concepción académica de la pintura histórica que Diderot quiere ampliar a la pintura de género burgués.