

Algunos pensamientos asistemáticos sobre el arte y el valor

Marina Vishmidt

- Mi primer gesto en la presente discusión consistirá en “poner en claro las cosas”, conforme al uso validado por el tiempo. Por lo tanto, me gustaría llamar la atención en primer lugar sobre la importancia que en este contexto reviste distinguir los usos diferentes de la terminología de “valor” en una discusión crítico-artística, por tres razones:

1/ saber de qué hablamos cuando hablamos de valor: es preciso conocer los distintos contextos de los que procede la palabra: éticos, sistémicos, financieros, políticos, económicos, ontológicos; en qué casos éstos se han mezclado y sintetizado deliberadamente; y en qué otros dicha mezcla ha quedado implícita y confusa, lo cual conduce a “falsas totalidades”, o bien a crear aporías prescindibles.

2/ no hay un problema *per se* con el término “valor”, si se usa de manera alegórica, metafórica o, en todo caso, narrativa, siempre y cuando quede claro que esto es lo que se ha querido hacer, porque tales usos confieren una capacidad importante para pensar acerca de agencias socio-políticas y formas de organización en el espacio del arte, que además son transversales respecto a este espacio, así como para definir el “valor” más estricta y económicamente, y revelar los huecos burocráticos y estratégicos en la operación de los discursos de “valor” en el espacio de producción cultural y de financiamiento. Pueden encontrarse ejemplos de esto en proyectos como los de Andrea Phillips sobre la “desvalorización” en la institución del arte, o prácticas de “abandono” (*dropping out*) como forma de negación del valor en el caso de las multicitadas piezas de Lee Lozano.

Los problemas reales surgen cuando los usos metafóricos exigen una derivación político-económica, como puede apreciarse en buena parte de la teoría marxista autonomista y post-operaista en el caso del concepto de “producción del valor”, que ha otorgado amplia licencia a una apropiación muy libre del “valor” en el discurso artístico y curatorial de años recientes para desembocar en una política gestual confusa de “subsunción total”, y en una total aceptación *de facto* en la praxis de muchos “protagonistas” del mundo del arte contemporáneo, incluyendo tanto a individuos como a instituciones. Es esto lo que el trabajo de Dave Beech, Daniel Spaulding, y –quisiera pensar– el mío propio, así como el de Melanie Gilligan, Sven Lutticken o Sarah Brouillette, se propone repeler para llevar la conversación a puntos más precisos, que esperamos resulten más generativos –y también más antagónicos–, como corresponde a practicantes comprometidos a hacer obras de arte o teoría artística.

3/ por último, necesitamos ser conscientes de que aun cuando establezcamos parámetros relativamente estrictos respecto al uso del término “valor” y su relación anómala con el arte, debemos a la vez tener mucho cuidado para no tomar la excepción como “prueba de la regla”, pues en esto último consiste nuestro trabajo. O sea, es preciso prestar atención a todos los cambios en la composición del valor, al mismo tiempo que a la producción de valor en el funcionamiento (o la disfunción) del capital como sistema de acumulación y valoración del valor en el presente histórico, un sistema volátil y muy diferenciado globalmente. Si el arte no produce valor en el sentido político-económico marxista, tampoco lo producen muchos otros sectores de la “economía”. Usemos o no este hecho para desarrollar argumentos acerca de la

crisis actual del capital o para abogar, como los retro-futuristas del aceleracionismo, por la automatización total como obvia consecuencia del valor derivado del trabajo para disminuir el grado en que participa en la composición del valor del capital –lo cual también requeriría abordar la cuestión de que sea posible para las finanzas producir valor, y no sólo redistribuirlo–; el meollo está en el enredo entre la producción-valor y la no-producción, no-reproducción, más la destrucción directa del valor, y esto significa que tenemos que considerar preguntas sobre el poder, la ideología y la violencia en nuestro análisis del valor, en relación con el arte o, más generalmente, con el capital.

Una vez aclarados estos temas, podemos formular una conclusión inicial, aunque seguirá siendo de la variedad que sólo desbroza los terrenos. Por un lado, aún si tratamos de obtener un mejor panorama de la relación del arte con el valor dentro de la totalidad dinámica de la relación social capitalista –la totalidad aquí entendida en el sentido persuasivo que Tomislav Medak asienta en su texto “Theatre and Totality”: “la mediación social totalizadora del valor de cambio, el trabajo abstracto y la producción de artículos de consumo en las sociedades capitalistas avanzadas”¹–, nos damos cuenta de que la determinación formal –entendida como la manera en que la abstracción real del valor le da forma a las condiciones del arte contemporáneo, una práctica cada vez más porosa y transversal que se da en muchos campos de la realidad social, tan fluida como la volatilidad financiera y la gestión del riesgo financiero que a ritmo creciente impone las reglas del juego para el mercado del arte y las instituciones que lo apoyan– del valor del arte no nos lleva a ningunas consecuencias políticas inescapables o permanentes. Esto quizás nos refiere a un tema más amplio sobre la existencia de una cisura necesaria entre poseer un análisis “correcto”, y los procesos de subjetivación y de composición de la obra dirigidos a desafiar el presente o constituirlo nuevamente bajo condiciones específicas.

Sin embargo, es crucial hacer el alegato, aunque sea tan solo inicialmente y con fines de esclarecimiento básico, de que el proceso del trabajo artístico no es en realidad un proceso de trabajo, y en consecuencia no produce plusvalía. Enraizar la subsunción en el proceso de trabajo significa que el estatus del producto del arte en tanto mercancía no ha sido aclarado o definido, por lo cual no puede utilizarse para recomenzar los mismos viejos debates acerca de la relevancia política o la impotencia política de la producción artística, debates que son positivistas básicamente porque no les interesan las mediaciones que hacen al arte similar o diferente respecto al trabajo asalariado, ni tampoco el producto mismo a distintos niveles ideológicos o técnicos de la totalidad capitalista. En la actualidad, a menudo se encuentran tales alegatos acerca del “uso” del arte, que son remisos al distinguir su verdaderos “usos” como activo de clase o motor de remodelación urbana, exigiendo una idea activista de un uso socialmente progresivo, sin descubrir cómo podemos entender dicho uso en una sociedad organizada alrededor de algo totalmente distinto del “uso social”, es decir, el valor de intercambio y la ganancia. Tales alegatos tienden desafortunadamente a consolidar el imperialismo de la instancia social del arte a un nivel superior y más insidioso, como vemos, entre otros sitios, en la (muy cacareada) idea del “arte útil”.

¹ La afirmación prosigue: “todo ello representa el núcleo racional de la producción y organización de segmentos continuamente expansivos de la realidad social que son subsumidos bajo las relaciones capitalistas. Y también representa un núcleo racional del nivel de operaciones ideológicas que organizan formas de representación social e imaginación colectiva, por ejemplo, la ideología”.

No obstante, al mismo tiempo, señalar la anomalía o aberración de este tipo de producción, como indiqué arriba, no debe darnos licencia para ignorar esas mismas mediaciones y llegar a conclusiones positivistas desde el lado opuesto. Existe un poder especulativo –especulativo en el sentido de la dialéctica especulativa– que yuxtapone lo que no es similar (tal como el trabajo y el arte) para investigar qué relaciones lógicas internas y negaciones mutuas pueden salir de ello. Es por esto que considero crucial aferrarnos a la conceptualización del arte de Adorno como algo que es al mismo tiempo autónomo y heterónimo (una autonomía extraída de la acción de separar aquello de lo cual no hay escapatoria, es decir, su relación con el mercado, y el trabajo asalariado), lo cual lo describe simultáneamente como mercancía y no mercancía. Esto nos ayuda a mantener a la vista las paradojas históricas y sociales de la excepcionalidad del arte, que no pueden reconciliarse a través de un método de deducción lógica, pero que nos señalan direcciones más sorprendentes. No solamente acerca del arte sino sobre la ontología política de la “excepción”, la anomalía y el error, algo en que me encuentro muy interesada hoy en día, más allá de la idea de un “suplemento” (la excepción que confirma la regla); una teoría materialista de la excepción, que sea a la vez constitutiva y conservadora del *status quo*, pero que también genere un antagonismo que pueda rasgarlo.

Con respecto a esto, podemos mirar desde otro punto de vista el terreno semántico de la palabra especulación, es decir, la especulación financiera, y cómo se relaciona con la forma abierta del arte, tanto analógica como prácticamente. En un nivel muy inicial, podríamos decir, como ha señalado recientemente el historiador del arte Sven Lutticken, que aun si el arte no produce valor en el sentido político-económico del marxismo, es indudable que participa en la estratificación y redistribución a través del sistema como un todo: un conjunto de procesos que corresponden al quehacer de las finanzas. Por tanto, tal vez se podría abrir una discusión sobre la manera en que otros sectores que no producen valor –tales como el de la educación o el de la salud–, sectores *socialmente reproductivos* (esto tendría también que involucrar a debates feministas sobre el trabajo reproductivo y la reproducción social) han adoptado estrategias miméticas respecto a los sectores ostensiblemente productores de valor a lo largo de las últimas décadas de lo que llamamos gobernabilidad monetarista o neoliberal, y sobre la manera en que la emulación puede ser tan eficaz como la producción real, al menos con respecto a la experiencia del trabajo (ahora polarizada entre la servidumbre y el empresarismo, donde el segundo aparece cada vez más superpuesto sobre el primero, en tipos de empleo remunerado tanto de manera “oficial” como “no oficial”), y la “disciplina del mercado” mediada a través de estas instituciones y por ellas mismas como resultado de la reestructuración del estado, algo de lo cual las instituciones de arte, educación y exhibición no sólo distan mucho de quedar inmunes, sino que resultan, de hecho, esenciales para los objetivos de su socialización y legitimación.

Leído en SITAC XIII: Nadie es inocente, Fase 1.

15 y 16 de abril, 2016.

Teatro Julio Castillo, Centro Cultural de Bosque. CDMX.

SITAC es un proyecto del PAC