La ontología anticapitalista del arte: sobre las raíces históricas del artista como anticapitalista[1]

Dave Beech

Traducción: Matheus Calderón Torres / Ilustraciones: Rafael Mayu Nolte

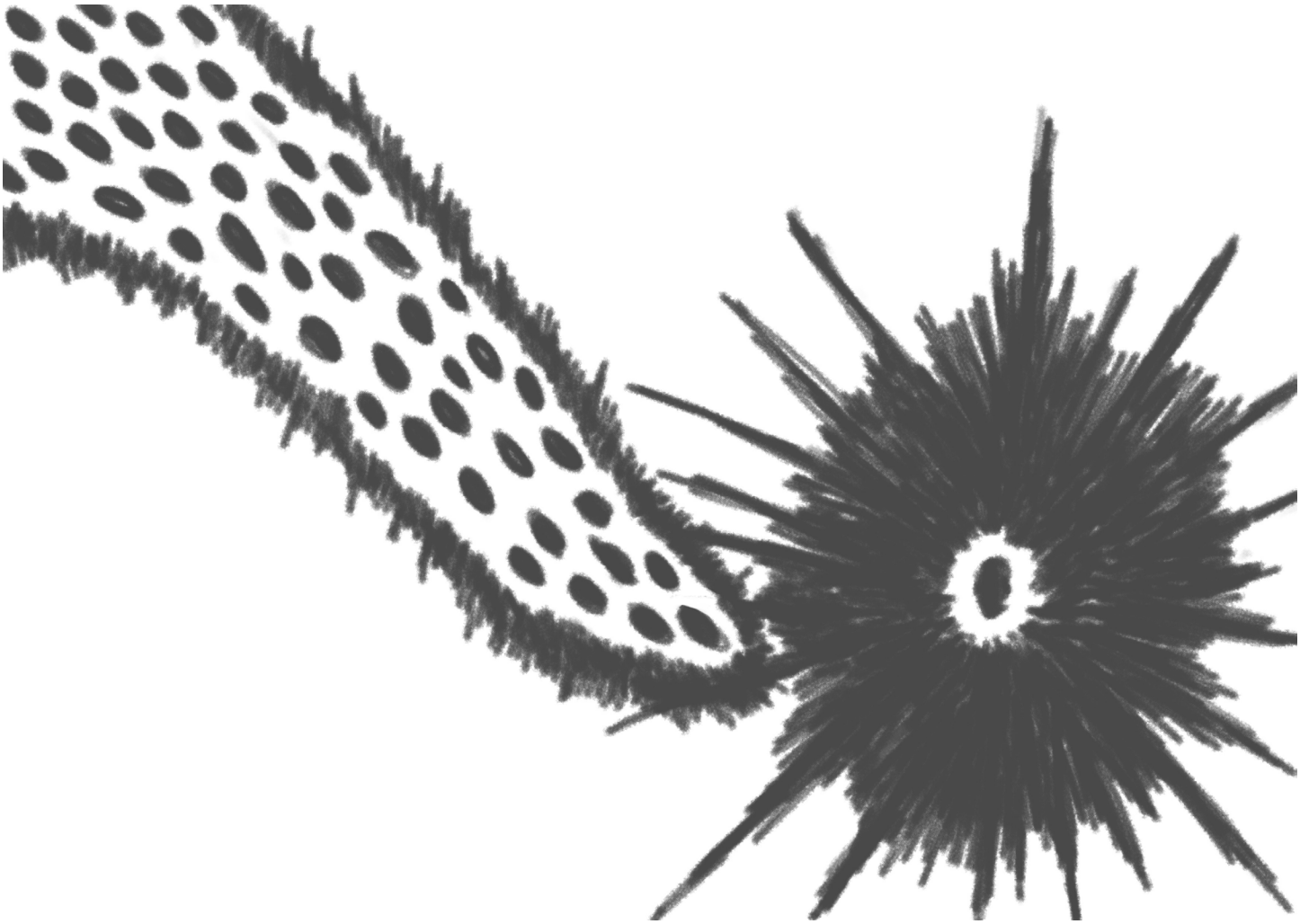
Históricamente, "la cuestión del arte" [2] –¿qué es el arte?– se ha ocupado principalmente de la clasificación de los objetos y sus efectos, aunque desde la década de 1960 se ha reorientado en cierta medida hacia los procedimientos institucionales por los que los objetos se presentan allende el umbral del arte. Este ensayo traza una ruta para salir de la oposición entre una ontología de los objetos artísticos y una teoría institucional del arte mediante un recorrido por la historia de la cuestión del arte, que, argumentaré, tiene sus raíces en las disputas sobre el trabajo. Lo que quiero decir no es que el referente "real" de las investigaciones sobre la definición de arte sea el trabajo artístico o estético (el concepto de Marcuse de arte como trabajo no alienado),[3] ni que el artista sea el factor decisivo para determinar lo que es o no es arte (el *dictum* de Judd).[4] Mi objetivo, más bien, es resituar la cuestión del arte en el marco de la historia y los legados de la confrontación entre arte, artesanía, comercio e industria durante la prolongada lucha en Europa por elevar el arte por encima del trabajo manual durante la transición del feudalismo al capitalismo.

La investigación sobre la ontología del arte que fuera inaugurada por los románticos de Jena surgió históricamente de los debates sobre la agrupación, estatus y características comunes de la pintura, la escultura y las artes afines, que se extendieron desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII.[5] La categoría de Vasari de las Arti del disegno y la teoría de Batteux de las *Beaux Arts* de 1746 resultan el colofón de un ambicioso proyecto para trazar una nueva línea de demarcación dentro de la jerarquía de artes liberales y artes mecánicas en la que se agrupan y reclasifican ciertas artes específicas. De lo que se trataba era de promover la pintura y la escultura (y las artes afines) desde las artes mecánicas a las liberales, pero la lucha culmina en cambio con la asignación a estas artes de un nombre propio: *beaux arts, fine arts, die bildende Kunst, Fri Konst* y términos cognados.[6]

Este episodio de la reclasificación histórica de la pintura y la escultura (y las artes afines) tiene

algo que decirnos no sólo sobre lo que el arte es, sino también sobre cómo esta cuestión llega a tener un significado para nosotros, y cómo podría responderse de manera más satisfactoria. En lugar de identificar las características que deben tener los objetos para ser categorizados como arte, o de desplazar esa indagación para investigar las condiciones de las fuertemente vigiladas fronteras del arte, o de reconocer que no hay límite para lo que puede incluirse en la categoría de arte, quisiera reconsiderar la indeterminación del arte como categoría, reconstruyendo cómo se formó tal indeterminación a través de procesos sociales contingentes.

Aunque las reivindicaciones históricas de la pintura y la escultura (y las artes afines) acabaron expresándose en las supuestas propiedades de los objetos –y en la experiencia de los mismos–, en un principio éstas fueron asignadas a tipos de trabajo. Las cualidades ostensivas de las obras de arte se entendieron inicialmente como el resultado de formas específicas de trabajo; es decir, la combinación concreta de capacidades mentales y manuales necesarias para producir una serie de productos dentro de cada arte específico.[7] Mi argumento vuelve a hacer hincapié en la importancia del trabajo, pero en lugar de afirmar que el arte es el resultado de un determinado tipo de trabajo, quisiera caracterizar a la controvertida y cambiante frontera que se forma y reforma en torno al arte como una representación altamente codificada de las luchas por el trabajo. Mi intención es aclarar las cuestiones sobre la relación entre, por un lado, el arte, y por el otro, la artesanía, la manufactura, el comercio y la industria, volviendo a conectar las preguntas sobre los méritos relativos y las ontologías implícitas de las diversas categorías de objetos con una persistente (pero en gran medida no reconocida) historia de la diferenciación de los tipos de actividad que les son propios.[8]



El arte y el lugar de mercado

A juzgar por el pánico que se desata de cuando en cuando en los discursos sobre el arte, éste no es un tipo específico de objeto, sino el efecto de un tipo específico de economía. Para ciertos historiadores del arte, críticos y artistas, pareciera que la existencia del arte está perpetuamente amenazada por su contacto con la cultura producida enteramente para el beneficio comercial o, lo que es más grave, por su descenso hacia ella. El chivo expiatorio de turno puede ser la gráfica o la industria cultural o el kitsch o la producción de mercancías, y cualquier otro espécimen, pero la lógica se mantiene: el arte no es x o y y, por lo tanto, el arte se diluye o se niega al volverse (más parecido a) x o y. T.J. Clark, hablando en el año 2000, cuenta esta historia familiar con cierta urgencia:

> "¿No está el arte visual en proceso de convertirse simple e irrevocablemente en parte del aparato de producción de la vida-imagen? ¿No es éste el verdadero sentido del hecho tan notorio (un vistazo a las páginas de *Artforum* o *Parkett* confirma el hecho, implacable y monótono) de que la única demarcación entre el arte visual y la industria de la moda, por ejemplo, simplemente ya no existe? No sólo no existe, sino que el arte se enorgullece de su inexistencia. La inexistencia es uno de los grandes temas actuales del arte... El modernismo siempre estuvo en estrecha y peligrosa proximidad con el reino de las apariencias del que se alimentaba."[9]

Clark entiende las exigencias críticas de operar en los incómodos puntos de contacto entre el arte y la cultura popular, pero en este caso le parece que la subversión políticamente cargada de la distinción entre arte y cultura comercial ha ido demasiado lejos.10 Aquí, la demarcación ideológica del arte como práctica no es completamente independiente de sus condiciones materiales y económicas. En mi análisis, se hará énfasis en particular en la construcción histórica de un modo de producción específico para las obras de arte, incluida la división social del trabajo específica en la que se asigna al artista un lugar de privilegio. Así pues, en las inquietudes de Clark sobre la proximidad del arte a la industria de la moda, en mi lectura, encontramos un ejemplo de la completa erosión de la división entre arte y diseño, es decir, de que el arte se está convirtiendo en una actividad comercial, lo que él destaca al tomar la moda como la ejemplificación de la cultura comercial. Su análisis del colapso de la distinción entre arte y comercio recae principalmente en las propias obras de arte y en la flaqueza de espíritu de una generación de artistas que ya no demuestran fidelidad al romanticismo modernista del trabajo estético, ni a la oposición elitista de vanguardia y kitsch, ni al escrutinio formal necesario para el despliegue crítico de las formas populares dentro de las prácticas de negación.11 Tal análisis, empero, tiene en su base a un agudo sentido del antagonismo implícito entre el arte y el lugar de mercado.

No quisiera sobreestimar el caso concreto. Clark tiene su propia variante de esta narrativa de la amenaza del arte por la comercialización, pero el patrón de pensamiento es común. Andrea Fraser, reflexionando en 2004 sobre una obra que produjo que consistía en mantener relaciones sexuales con un coleccionista, pone a trabajar la misma oposición, aunque con fines un tanto diferentes:

> "Bueno, sí, es arte, y la pregunta que me interesa plantear es si el arte es prostitución, en un sentido metafórico, por supuesto. ¿Es más prostitución el hecho de que yo tenga sexo con un hombre que si sólo le vendiera una obra? De hecho, me siento mucho menos cómoda al vender los DVD de "Untitled" que produciendo la obra. La situación de ventas "normal" que se da en el mundo del arte me parece mucho más explotadora que cualquier aspecto de mi relación o del intercambio con el coleccionista participante. Ahí es donde pierdo el control. Ahí es donde empieza la especulación."[12]

La venta de arte, en este escenario, representa una crisis para el artista que es a la vez moral y económica (sometiendo al artista tanto al malestar como a la explotación). Estos tropos, quizás, vinculan las ansiedades sobre la venta de arte con el concepto de trabajo alienado y la tradición activista que intenta abolirlo. Pero quiero investigar la suposición más específica, aquí presente, de que el arte y el comercio están seriamente en posiciones contrarias. Si Clark sólo insinuó por asociación que el arte está amenazado por el lugar de mercado, en Fraser el antagonismo

entre arte y ventas es tan explícito como cuando se formuló esta idea por primera vez. La concepción del arte como antagonista al comercio ya está firmemente establecida para la época en que Kant formuló la doble acepción de libertad de las bellas artes. Estas artes específicas, dijo, deben ser libres en el sentido de que no tienen una finalidad extrínseca, pero también "libre[s]; no siendo sólo, como ocupación remunerada, un trabajo cuya magnitud puede ser juzgada, forzada o pagada de acuerdo a una determinada medida."[13]

La historia del antagonismo del arte frente al comercio es un componente de la elevación del arte por encima de la artesanía y otras actividades comerciales. En la actualidad, el activismo político dentro de las instituciones artísticas ha pasado de la crítica ideológica a las instituciones hacia la exigencia de que los artistas y los trabajadores del arte (pasantes, asistentes de estudio y otros) sean remunerados por ellas.[14] Mi investigación sobre la historia del antagonismo entre arte y capitalismo es una refutación de las formas de "realismo capitalista"[15] en el arte que declaran que las obras de arte son mercancías, que los artistas son trabajadores y que el mito del artista como antagonista del comercio contribuye a la explotación de los artistas como trabajadores no remunerados. Mi propósito no es respaldar la condena del diseño, la artesanía y el kitsch como advertencia a los artistas, sino investigar la historia del anticapitalismo dentro del arte.

¿Cuál es la fuente histórica de la idea de que el arte es antagónico al comercio o a las ventas? En cierto sentido, podríamos decir que la preocupación por las corrupciones de la compra y venta no se limita al ámbito del arte y está presente de una u otra forma a lo largo de la historia. Sin embargo, el origen que tengo en mente no se descubre desenterrando la formulación primera de la idea. El antagonismo estructural entre el arte y el lugar de mercado tampoco se materializa cuando los pintores y escultores individuales del Renacimiento consiguen asegurarse ciertos privilegios dentro de la organización feudal de las artes en los gremios y la corte. Debemos desentrañar la relación entre el rechazo específico del comercio en el arte y la más larga tradición del noble amateur, tarea que se ve obstaculizada por la historia de préstamos, sustituciones y transformaciones entre

ambos.

Dado que el amateurismo es norma para la nobleza, que sobrevive en formas modificadas después de las revoluciones burguesas, la reforma del arte según el principio del rechazo del comercio es difícil de precisar, sobre todo si restringimos nuestra visión a una historia de las ideas. No obstante, algo de claridad se aporta a esta investigación si centramos nuestra atención en el cambio del modo de producción del arte. Esto supone situar la cuestión del arte en la filosofía y la separación normativa entre el arte y el comercio en los discursos del arte en el estudio de la transición del feudalismo al capitalismo –con la salvedad de que en este pasaje histórico el arte no adopta un modo de producción capitalista estándar, ya que éste consiste principalmente en una confrontación entre el capital y el trabajo asalariado que está casi totalmente ausente en la producción de obras de arte.[16] Durante el periodo de transición del feudalismo al capitalismo, las relaciones sociales de trabajo que habían prevalecido en el sistema gremial se vieron enfrentadas y finalmente superadas por el sistema salarial. Sin embargo, los pintores y escultores no pasaron de ser miembros del gremio a ser trabajadores asalariados o empleadores capitalistas, como solían ser los artesanos. El rechazo de los gremios, en cambio, tomó otro cariz.

El largo camino hacia el mercado de arte

La emergencia de un concepto de artista distinto al de artesano es un ingrediente vital de la cuestionada transición de la clasificación de la pintura y la escultura (y artes afines) de las artes mecánicas a las bellas artes y, posteriormente, de las diversas artes específicas al arte en general. Steve Edwards recuerda este pasaje en su relato sobre cómo se ha distinguido históricamente la fotografía del arte y cómo, dentro de la fotografía, se ha distinguido el documento de la imagen:

> "La mayoría de estas oposiciones tienen su origen en la distinción entre las "artes liberales" y las "artes mecánicas"... [y] en una prolongada lucha por elevar el estatus de... los pintores [que] trataban de distinguirse de los carreteros, los toneleros y otros con los que a menudo se les clasificaba. Para ello, insistieron en que su trabajo era un arte liberal y no un humilde oficio artesanal (o mecánico)."[17]

La cuestión del arte gira en torno a una relación entre el arte y la artesanía que prioriza no sólo las artes liberales sobre las mecánicas, sino también el valor nobiliario del amateurismo por sobre el comercio. Edwards señala que un "punto de inflexión decisivo en la prolongada lucha de los artistas por su estatus se produjo con la creación de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en París en 1648."[18] Veamos entonces cómo se ha entendido este acontecimiento en la historia de la transformación económica y normativa del arte.

Cynthia y Harrison White, en su influyente libro sobre el surgimiento de las instituciones modernas del arte a partir de los "gremios de pintores medievales" mediante la fundación de la Académie Royale, escriben que los pintores "se quejaban de las restricciones del gremio" y que la Académie Royale "al principio era simplemente independiente del gremio, pero pronto lo dominó y luego lo sustituyó en poder y prestigio" antes de la llegada del "sistema de crítica y distribución."[19] Este relato compacto sigue siendo, en muchos aspectos, una útil hoja de ruta, pero cada sección de la narrativa debe ser reconsiderada según la perspectiva de las relaciones sociales de producción. Por ejemplo, la narrativa de la sucesión –del gremio a la academia al mercado del arte– sacrifica matices diacrónicos por drama sincrónico. Podemos subsanar esto, en parte, reconociendo que varias academias de pintores y escultores existieron en paralelo a los gremios desde el siglo XIV y que la Académie Royale funcionó en paralelo a los gremios durante casi 150 años antes de que ambos fueran abolidos por el gobierno revolucionario.[20]

En efecto, las academias surgieron del sistema dual de gremio y corte para reforzar la posición de los pintores y escultores en la corte, y la academia real establecida en el siglo XVII formalizó y amplió los privilegios de los pintores y escultores de la corte. La academia del Renacimiento no era una institución de enseñanza, empero, los estatutos de la Academia de Diseño de Florencia especifican que tres miembros de la academia serían seleccionados anualmente para visitar a jóvenes practicantes en sus talleres para darles consejos amistosos. Las actividades de los talleres no sólo se desarrollaban en paralelo a las academias, sino que eran necesarias para su

funcionamiento. Sin embargo, desde su origen, las conferencias fueron una característica habitual de las academias, inicialmente como un dispositivo para elevar a ciertas artes –concretamente la pintura y la escultura– desde el status artes mecánicas al status de artes liberales en los términos establecidos por el feudalismo, pero también más tarde, diría yo, como un método para diferenciar al artista dentro de la división social del trabajo del asalariado, el artesano, el manufacturero, el tendero, y el capitalista industrial.

La secuencia de pintores que White y White presentan en tres modos históricos –gremio, academia y mercado– se configura como un episodio de un relato lineal de emancipación de las limitaciones feudales. Esta narrativa modernista sigue un camino conocido por los historiadores de la economía; a saber, el relato liberal del auge del *laissez-faire* frente a formas aparentemente obsoletas de regulación e intervención feudales. Resulta instructivo releer esta narrativa a través de los extraordinarios esfuerzos de

los defensores de las bellas artes para designar a los artesanos del gremio como copistas mecánicos, en contraste con las actividades inspiradas, originales y eruditas de los academistas. Christian Michel señala que la crítica modernista a la academia "se asemeja mucho a las críticas formuladas por la Académie contra el gremio."[21] Ambas, podemos observar, hacían hincapié en las limitaciones mecánicas y manuales de su oponente. Así, cuando White y White dicen que la academia "enfatizaba una nueva concepción del artista: ya no era un artesano o un vendedor ambulante de baja casta, era en cambio un hombre culto, un maestro de los altos principios de la belleza y el gusto", vislumbramos también lo que estaba en

juego en el rechazo modernista de la academia como lugar de aprendizaje memorístico, rigidez doctrinal y burocracia centralizada.[22]

White y White y otros argumentan que el arte emerge desde las artes como resultado de la transición del mecenazgo al mercado del arte. Este argumento tiene la ventaja de apuntar hacia los cambios económicos estructurales, pero el inconveniente de centrarse en los cambios en la circulación y no en el modo de producción del arte: obstruye el análisis de los cambios en las relaciones sociales del estudio del artista y sus cadenas de suministro, la división del trabajo entre los artistas y sus asistentes, la división del trabajo entre el artista, el marchante y el tutor de arte, y así. Aunque no ha pasado desapercibido que los pintores y escultores de la Edad Media y el Renacimiento trabajaban de manera colectiva en talleres artesanales, los historiadores del arte han tendido a centrar su atención en ciertos individuos ejemplares y a menudo han exagerado el grado en que operaban fuera del sistema de talleres artesanales y abjuraban del uso de asistentes y aprendices.

La frontera entre el arte y la artesanía se forja como una diferenciación entre la academia y el gremio, ambos de carácter exclusivamente masculino, pero a finales del siglo XVIII la línea divisoria adquiere un carácter enfáticamente marcado por el género. Sir Joshua Reynolds, a quien su hermana, una acuarelista consumada, había enseñado a pintar, encabezó la campaña para prohibir las acuarelas en la exposición anual de verano, junto con los cuadros hechos con cabello, recortes de papel y otras imágenes con un fuerte aire tanto a oficio manual [*craft*] y a feminidad. En comparación, es más fácil reconocer la dependencia del maestro de gremio con respecto a los aprendices, los jornaleros y quienes habitaban el hogar en general, que reconocer todo el elenco de trabajadores que contribuyen a la producción de arte de un artista individual en un estudio. Este no reconocimiento se incorporó al sistema de la academia.[23]

La academia no era un organismo autosuficiente. Por ejemplo, la Académie Royale parecía, en gran parte, atraer a los mejores pintores y escultores del gremio. Las academias no enseñaban pintura o escultura en ningún sentido técnico, sino que restringían la admisión a los candidatos que podían demostrar su habilidad en una de las bellas artes mediante la presentación de una "pieza de recepción". "El aprendizaje del manejo del lápiz y la adquisición de un buen ojo, primero copiando dibujos y grabados y luego dibujando a partir de formas tridimensionales, era una condición para ser admitido en la Académie, pero en ella no se enseñaba el dibujo."[24] Así pues, la Académie seguía dependiendo en un tipo de aprendizaje formal o informal como etapa preliminar de la educación de sus alumnos.

Los recuentos del paso del artesano al artista contemplan la transformación histórica de las relaciones sociales de producción artística desde la estrecha perspectiva de dos productores individuales. En realidad, esta transición consiste en la dispersión geográfica de numerosas tareas que antes se realizaban dentro del taller. Cada artesano individual dentro del taller cooperativo era capaz de realizar varios trabajos que más tarde se convertirían en especialidades; a saber, trabajador capacitado, fabricante de herramientas, proveedor de materiales, diseñador, profesor y marchante. Por lo tanto, el artesano no se convierte exclusivamente en artista, sino también en todas estas otras especialidades. El paso del artesano al artista va acompañado, pues, del paso del artesano al proveedor de materiales, del artesano al técnico o asistente, del artesano al profesor o marchante, etc. Es decir, la división del trabajo dentro del taller se convierte en una división social del trabajo en el conjunto de la sociedad mediada por el intercambio de mercado.[25]

Centrándonos por un momento en el aspecto espacial de la reorganización del trabajo artístico durante la transición del feudalismo al capitalismo, debemos considerar no sólo los espacios en los que se desarrolla el trabajo artístico como el paso del taller artesanal al estudio del artista, sino fundamentalmente como el paso de la integración de una serie de actividades dentro del taller gremial a la dispersión espacial de las actividades que llegan a tener lugar dentro y entre el estudio, la galería, la escuela de arte, el museo, el taller de los fabricantes y todas las cadenas de suministro que proporcionan sus herramientas, maquinaria y materiales para la producción y circulación del arte. La compra de suministros a los artesanos comerciales, y todas las demás especialidades que se desarrollaron a partir de este éxodo del taller, convirtieron la división técnica del trabajo en una división social del trabajo. Los proveedores comerciales redujeron la necesidad de que los aprendices realizaran este trabajo para

el "maestro" y, por tanto, consolidaron el sistema académico de enseñanza de la pintura y la escultura, que consiste en una división social del trabajo entre el artista y el profesor de arte, separando así el taller de la escuela de arte.

La división social del trabajo artístico en el umbral del capitalismo redefinió al artista como distinto del artesano mediante la innovación de mediadores especializados entre los productores de obras de arte y sus coleccionistas. Hoy en día, pensamos en el marchante o galerista como un agente que encauza al artista en la dirección del mercado del arte, pero históricamente la introducción del vendedor especializado de obras de arte arrebató la tarea de las ventas a los propios productores y actuó, por tanto, como una especie de amortiguador entre el artista y el encuentro directo con la clientela pagante. Las convenciones del mecenazgo cortesano habían suprimido durante mucho tiempo la transacción económica entre mecenas y pintores, pero los pintores del gremio que vendían cuadros de su taller no tenían más remedio que vender sus productos al mercado. Tales distinciones fueron aprovechadas por los fundadores del sistema de academias.

La prohibición del comercio

La academia se distinguía del gremio, aseguraba la distinción de sus miembros con respecto a los artesanos y afirmaba la distinción de sus estudiantes con respecto a los aprendices, lo que refundaba al pintor y al escultor como producto de la erudición y no de la artesanía. Es sintomático de todo el proyecto el episodio de 1648 (y de nuevo en 1777) en el que la Académie Royale promulgó un estatuto en el que se proclamaba que quienes "deseen abrir una tienda y comerciar con cuadros, dibujos y esculturas de otras manos, vender colores, dorados y otros accesorios de las artes de la pintura y la escultura... deberán solicitar su admisión en la Comunidad [Gremio] de Pintores-Escultores."[26] Este estatuto no es la fuente última de la idea de que el arte es antagónico al comercio, pero fue esencial para la consolidación de esa idea dentro de las nuevas instituciones sociales que la sostuvieron. Es este estatuto, y los debates y prácticas que le correspondieron, tanto en el seno de la academia francesa como allí donde su modelo se reiteró en el extranjero, lo que llevó al desprecio por el comercio –un rasgo de la nobleza– de ser una cuestión de carácter individual a terminar siendo la base de una definición del arte como algo distinto de la artesanía, la industria y los negocios.

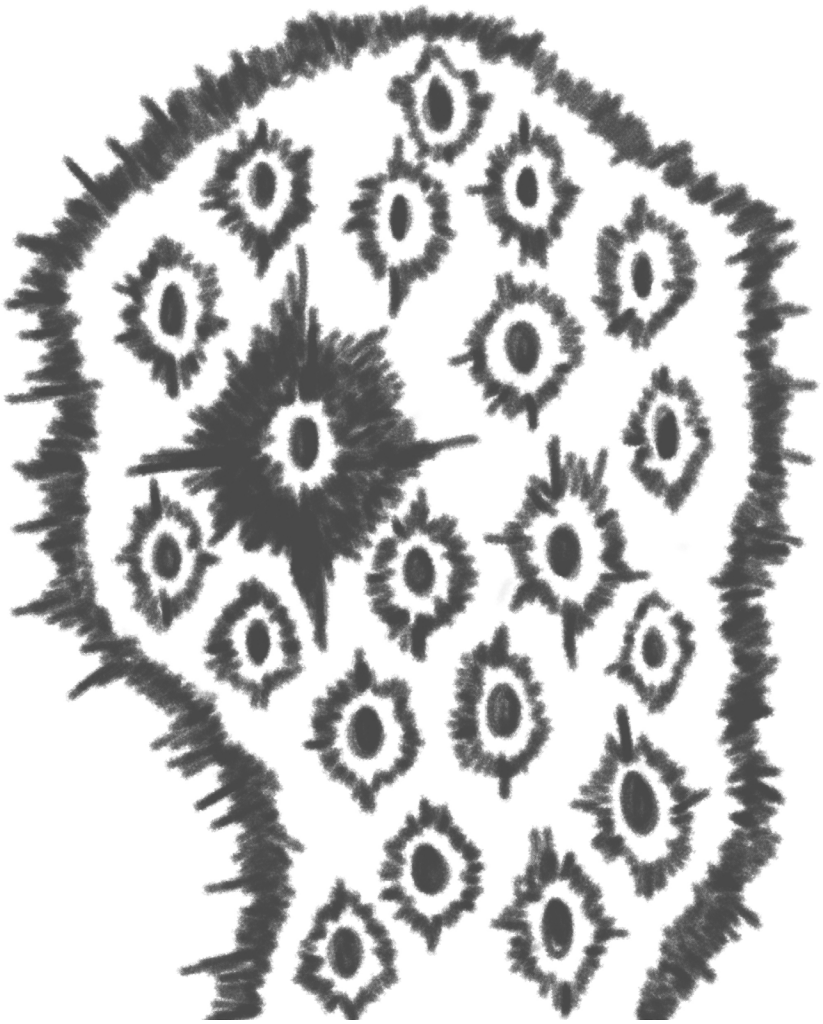
Dado que los hombres libres de los gremios tenían el derecho exclusivo de ser dueños de una tienda, el estatuto que prohíbe a los académicos abrir una tienda puede leerse como una victoria de los gremios y la admisión de que la academia no podía conceder tal derecho a sus miembros. De hecho, la transición histórica del taller a la academia, que redefine al artista de las bellas artes como individuo erudito, obstruyó el rango de actividades que seguían siendo practicadas por los artesanos. En cierto sentido, entonces, constituyó una palpable reducción de la libertad y agencia del pintor y el escultor. Sin embargo, la prohibición del comercio en la academia del siglo XVII fue la condición previa para la inauguración de los salones –oportunidades para que sus miembros expusieran al público y se anunciaran a los mecenas y coleccionistas sin abrir una tienda– y el surgimiento de los marchantes de arte, que aislaron de las transacciones económicas directas al practicante erudito de las bellas artes. Así pues, incluso cuando el propio estatuto no tenía poder para prohibir a los artistas la apertura de tiendas, éstos no lo hicieron en general, sino que siguieron el precedente académico de organizar exposiciones para el público y vender obras a través de marchantes y galeristas. En otras palabras, las consecuencias de la prohibición académica del comercio definieron el modo de producción del arte como antagónico al mercado en términos sociales objetivos –que proporcionaron bases materiales para que el mandato se perpetuara como norma abstracta.

La narrativa estándar de la aparición de la categoría de artista a partir de una historia más larga de producción artesanal enfatiza la campaña para elevar a una minoría de élite por encima de la masa mediocre de artesanos a destajo. Tanto si se argumenta que los grandes pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento eran de hecho artistas, como si la propia palabra se reserva para las generaciones posteriores al siglo XVIII que utilizaron la palabra "artista" en el sentido moderno, la historia es la misma: el artista surge históricamente a través de un proceso de distinción del artesano. Sin embargo, la diferenciación entre el artista y el artesano nunca ha sido absoluta ni se ha afirmado con certeza. Esto contrasta fuertemente

con la diferenciación del artesano de todos los demás trabajadores durante el largo periodo del sistema gremial. Los gremios funcionaban con distinciones absolutas que regulaban y hacían cumplir. Por ejemplo, la diferencia entre un individuo que había servido de aprendiz y otro que no lo había hecho era tangible. Se podían presentar pruebas y testimonios para determinar los hechos y resolver las disputas sobre el estatus de un individuo en particular.

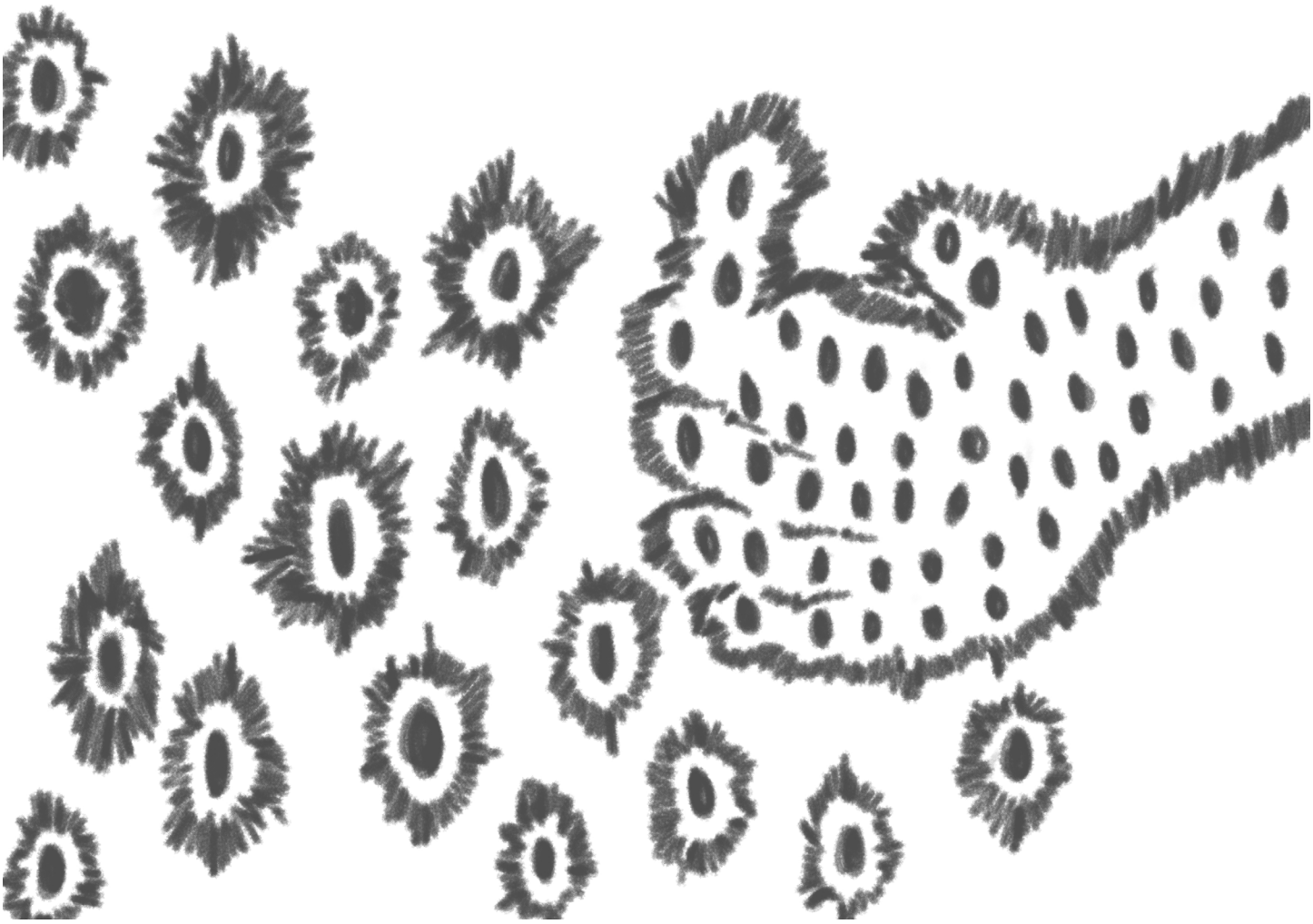
El estatus del artista, por el contrario, y la elevación de las bellas artes por encima de la artesanía, fue siempre relativo y no absoluto. Esta nueva diferenciación relativa de la calidad y el estatus se logró a través de una campaña discursiva contra los pintores y escultores artesanos, asociándolos con nada más que técnicas mecánicas y tareas preparatorias de poca importancia, capaces de copiar pero no de inventar, hábiles pero sin talento, y así. Un ejemplo puede mostrar cómo se articulaban estas vagas diferencias. En los primeros años de la Académie Royale surgió un debate de principios sobre la cuestión de si había que privilegiar el color o el dibujo en la pintura académica. “El color se asociaba a la tarea manual de moler pigmentos y teñir telas”, por lo que los debates sobre el color y la línea eran un discurso codificado sobre la relación entre las bellas artes y la artesanía. El color, como sustancia, era competencia del artesano y, por lo tanto, el academista parecía disponer de dos métodos para marcar una separación de la artesanía con respecto al color. O bien el color podía ser relegado a un estatus inferior al del dibujo y la línea, o bien se le podía asignar un nuevo significado intelectual que no tenía para los gremios. El color se negaba ya por eliminación o por elevación metafísica.[27]

Como era de esperar, la disputa entre el color



y el dibujo nunca se resolvió en un sentido u otro, pero la pauta estaba establecida: las bellas artes (y posteriormente el arte en general) se elevarían por encima de la artesanía, y el artista por encima del artesano, no sobre la base de pruebas palpables o distinciones absolutas, sino a través de juicios de cualidades inconmensurables, comparaciones guiadas por jerarquías sin garantías, controles fronterizos inciertos de límites no cartografiados, medidas incalculables de propiedades incorpóreas y la vigilancia sin ley de las diferenciaciones relativas. Esto se refleja también en la sustitución de las numerosas libertades específicas de las que gozaba el gremio (la libertad de comerciar dentro de los límites de la ciudad, la libertad de abrir una tienda, la libertad de tomar aprendices, etc.) por la libertad abstracta e indeterminada de las bellas artes (y más tarde del arte en general).

La relativa falta de determinación de la diferencia del arte respecto de la artesanía y la industria se hace evidente en su cuestionada elevación por encima de ellas. Por eso el arte es una categoría que gatilla la crítica desmitificadora y desacreditadora de la misma, y por eso, a veces, ha parecido que la palabra “arte” es un significante vacío y un eufemismo de elitismo y derechos por privilegio. Al mismo tiempo, sin embargo, esta indeterminación es la razón por la que el arte se considera irreductible a la razón instrumental, por la que la actividad artística se considera un anatema para el trabajo alienado y por la que se considera que la obra de arte supera la forma-mercancía. En mi análisis, la indeterminación de la categoría de arte es una consecuencia necesaria de los procesos sociales por los que el arte se elevó por encima de la artesanía, incluyendo la tergiversación del artesano, las exageraciones de la libertad y la



originalidad del artista, la supresión de la contribución de los trabajadores asalariados y no asalariados a la producción de arte y, fundamentalmente, la proliferación de agencias intermediarias entre el artista y el mercado.

Aunque no llega a convertir la distinción relativa entre las bellas artes y la artesanía en una diferencia absoluta, el tabú del comercio en el arte fue una de las formas en que se vivió la distinción entre el artista y el artesano, y se convirtió en un correlato objetivo de esa distinción cuando se concretó en las instituciones, las economías y la pedagogía del arte. La relación entre los artistas y sus asistentes, fabricantes, técnicos y practicantes –que se ha planteado recientemente dentro de una política del trabajo artístico– atestigua la continuación del repliegue desde la artesanía que fuera el gesto fundacional del sistema de la academia. Sobrevive tanto en la perenne ansiedad por la presencia de la artesanía en el arte como en la persistente interrogante sobre la relación entre el artista y un elenco secundario de asistentes directos e indirectos.

En la historia de las ideas, la "cuestión del arte" surge del fracaso en la determinación de los principios compartidos o los rasgos comunes de las distintas bellas artes. En la historia social, esta cuestión está marcada por la larga campaña de la academia para socavar la artesanía y elevar a los pintores y escultores eruditos por encima de los artesanos. La campaña para elevar la pintura y la escultura fuera de las artes mecánicas no tuvo éxito y las alojó firmemente dentro de las artes liberales. Ante este fracaso se acuñó una nueva categoría, las bellas artes, que clasificaba un pequeño número de artes específicas en algún lugar no especificado entre las artes mecánicas y las liberales dentro del régimen feudal de las artes. Cuando el modo de producción feudal fue sustituido por el modo de producción capitalista, la elevación del arte por encima de la artesanía sobrevivió reconstituyendo el nobiliario antagonismo del arte frente al comercio (una versión precapitalista del anticapitalismo) como la producción de obras originales indiferentes a la demanda del mercado, a menudo expresada a partir del siglo XIX como una oposición a la burguesía, el público, la moda y el gusto de los adinerados.

El centrarse en la hostilidad del arte hacia el comercio, por tanto, puede suponer un desafío a la narrativa estándar de la transición del gremio al laissez-faire o, en la historia del arte, del mecenazgo al mercado del arte. Hay una sobreestimación de los procesos de mercantilización en los recuentos del paso del arte del feudalismo al capitalismo. Al considerar la especificidad del arte, en lugar de centrarse en la naturaleza de los objetos artísticos o en los procesos de canonización, ha de prestarse más atención a las relaciones sociales de producción artística. La hostilidad al comercio en el arte, que a menudo parece ser ideológica o romántica o un tabú, es la verdadera condición histórica previa para la formación de la categoría de trabajo característica del arte, distinta a la del trabajo asalariado, la artesanía, el intercambio comercial y la industria▪

Notas

[1] Artículo publicado originalmente en el volumen *Thinking art: materialisms, labours, forms,* 2020, editado por Peter Osborne y publicado por el Centre for Research in Modern Europea Philosophy de la Kingston University. La versión electrónica puede consultarse en: https://d68b3152cf5d08c2f050-97c828cc9502c69ac5af7576c62d48d6.ssl.cf3.rackcdn.com/documents/user-upload/kingston-university-7317e326564-thinking-art-materialism-labour.pdf

[2] La frase es de Nigel Warburton, un filósofo analítico británico (*The Art Question,* Londres y Nueva York: Routledge, 2002). Aquí la relaciono con la idea más "continental" de la ontología del arte. Mi propósito es comentar el modo en que ambas tradiciones interrogan la peculiaridad del arte, así como contribuir a los debates dentro de la historia social del arte que los superponen.

[3] Herbert Marcuse, "Nuevas fuentes para la fundamentación del materialismo histórico" (1932), en *H. Marcuse. Sobre Marx y Heidegger: escritos filosóficos (1932-1933)*, trad. José Manuel Romero, Biblioteca Nueva: Madrid, 2016. La noción del artista como ejemplificación del trabajo no alienado la expresan quizá con mayor claridad Braunschweig, Sánchez Vázquez, Schapiro y Brantlinger.

[4] Este es el dictum de Judd: "Si alguien dice que su obra es arte, es arte" (Donald Judd, "Statement" en el catálogo de la exposición P*rimary Structures: Younger American and British Sculptors,* Nueva York: The Jewish Museum, 1966, reimpreso en Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax NS: Press of the Nova Scotia College of Art and Design y New York: New York University Press, 1975, p. 190). La frase "el dictum de Judd" procede de Art & Language, en respuesta a los comentarios de Joseph Kosuth en su ensayo "Art After Philosophy". Véase Charles Harrison, *Essays on Art & Language,* Cambridge MA: MIT Press, 1991, pp. 84-5; Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-90*, Cambridge MA: MIT Press, 1991. Asimismo, para un análisis de estas ideas, véase Peter Osborne, "Conceptual Art and/as Philosophy", en Michael Newman y Jon Bird, eds, *Rewriting Conceptual Art*, Londres: Reaktion Books, 1999, pp. 47-65.

[5] Distinguiré los términos "arte", "artes" y "bellas artes". Aunque estos términos suelen considerarse intercambiables y el lenguaje común permite utilizarlos como sinónimos, los utilizaré para referirme a las formas históricas de clasificación del trabajo. Las "artes", en plural, se refieren a prácticas calificadas específicas como la cocina, la pesca, la cestería y la retórica, que históricamente se dividían en artes mecánicas y artes liberales. Las "bellas artes" son el conjunto de artes específicas vinculadas a la pintura y la escultura. El "arte" en singular se refiere al concepto de arte en general, que no es reducible a la pintura, la escultura o cualquiera de las artes específicas. El concepto de arte en su generalidad es formulado por primera vez por los románticos de Jena como la pregunta: "¿qué es la literatura?". Esta pregunta está marcada por la transición de las numerosas artes específicas al arte en general. Para ellos, la literatura no se concibe de forma restringida como una de las diversas artes, sino como una abstracción: "...el arte considerado como literatura... [y] la literatura considerada como la esencia del arte". Véase Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, p. 326.

[6] La poesía y la música siempre se habían incluido dentro de las artes liberales, por lo que la impugnación de la clasificación de la pintura, la escultura y la arquitectura como artes mecánicas comenzó sin ellas en la idea de las artes del diseño. Más tarde, la poesía, la música, la pintura, la escultura y la danza se agruparon como bellas artes, pero la selección exacta nunca se resolvió del todo.

[7] La famosa elaboración de André Félibien sobre la jerarquía de los géneros, pronunciada en una conferencia en la Académie Royale en 1669, está claramente articulada en torno a una jerarquía del trabajo. Su elaborada escala de obras de arte se basa en una distinción binaria entre los procedimientos mecánicos y mentales para la realización de cuadros. En un extremo de la escala está la copia de la naturaleza ("la representación de una forma natural que consiste simplemente en dibujar líneas y mezclar colores se considera un trabajo de tipo mecánico"), y en el otro extremo está el pintor de genio ("un Autor ingenioso y erudito; ya que inventa y produce pensamientos totalmente propios"). Véase André Félibien, "Conférence de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture" [1669], trad. Linda Walsh, en Steve Edwards, ed., *Art and its Histories: A Reader*, New Haven CT: Yale University Press, 1999.

[8] Este es un ejemplo típico de la investigación filosófica sobre la ontología del arte que que define la categoría centrándose en las propiedades de los objetos y no en la historia de las luchas por el trabajo: "La cuestión central para la ontología del arte es la siguiente: ¿Qué tipo de entidades son las obras de arte? ¿Son objetos físicos, tipos ideales, entidades imaginarias o algo más? ¿Cómo se relacionan las obras de arte de diversos tipos con los estados mentales de los artistas o los espectadores, con objetos físicos o con estructuras visuales, auditivas o lingüísticas abstractas? ¿En qué condiciones las obras nacen, sobreviven o dejan de existir?". Amie Thomasson, "The Ontology of Art", en Peter Kivy, ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 2004, p. 78

[9] T.J. Clark, 'The Painting of Postmodern Life?', *Quaderns portàtils* 20, Barcelona: MACBA, 2000, pp. 7–8.

[10] Podría decirse que toda la obra de Clark interroga el tráfico entre el arte y la cultura popular, o el arte y los horizontes del gusto oficial. He aquí un ejemplo típico: "Lo que tiene de especial el Expresionismo Abstracto -lo que lo distingue de todos los demás modernismos- es que el compromiso es con lo vulgar en contraposición a lo 'popular' o 'bajo'. Creo que deberíamos entender lo 'popular' en el arte de los siglos XIX y XX como una serie de figuras de evasión de lo vulgar: es decir, figuras de evasión de la pertenencia real del arte al pathos del gusto burgués: un perpetuo cambio y conjuro de tipos de simplicidad, de lo directo, de la ingenuidad, del sentimiento y de la sentimentalidad, de la fuerza emocional y material, a pesar de todo lo que el lugar y la función reales del arte ponen fuera de su alcance". T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episode from a History of Modernism*, New Haven CT: Yale University Press, 1999, p. 379.

[11] La frase "prácticas de negación" es propia de Clark. Véase T.J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art", en Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate,* Londres: Harper & Row, 1985, pp. 47-64.

[12] Andrea Fraser, 'In Conversation', *The Brooklyn Rail,* https://brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser; consultado el 21 de mayo del 2020.

[13] Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. Pablo Oyarzun, Caracas: Monte Ávila Editores, 1992 [1790], p. 229.

[14] Véase Dani Child, *Working Aesthetics: Labour, Art and Capitalism*, Bloomsbury, London, 2019; Precarious Workers Brigade,

Training for Exploitation?, London: Journal of Aesthetics and Protest, 2017; Leigh Clare La Berge, *Wages Against Artwork: Decommodified Labor and the Claims of Socially Engaged Art,* Durham NC: Duke University Press, 2019.

[15] Véase Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: O Books, 2009.

[16] Para un análisis más detallado de las diversas formas en que el arte no se ajusta al modo de producción capitalista, véase Dave Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden: Brill, 2015.

[17] Steve Edwards, Photography: *A Very Short Introduction,* Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 14.

[18] Ibid., p. 15.

[19] Cynthia White y Harrison White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York: John Wiley, 1993 [1965], p. 5.

[20] Las primeras academias de pintura fueron las de Florencia y Roma. Las academias que no eran instituciones físicas, sino un tipo de reunión, también existieron en Inglaterra y otros lugares. Para un recuento de la abolición de los gremios por la Asamblea Nacional en 1791, véase William Sewell, *Work and Revolution in France: The Language of Labor from the Old Regime to 1848,* Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

[21] Christian Michel, *The Académie Royale de Peinture et de Sculpture: The Birth of the French School, 1648–1793*, trad. Chris Miller, Los Angeles: Getty Research Institute, 2018, p. 200.

[22] White and White, *Canvases and Careers,* p. 6.

[23] En su mayor parte, los talleres de artesanos se encontraban en el interior de, o adosados a, los cuartos no sólo del "maestro" o "maestra" y su familia sino de quienes habitaban la casa en general, lo que incluía a aprendices y jornaleros. La exclusión de las mujeres de la plena pertenencia al gremio (hay casos de aprendices mujeres y de maestras, pero son una minoría impuesta institucionalmente) es recogida por las academias, que excluyeron casi por completo a las mujeres de sus filas.

[24] Michel, *The Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, p. 243.

[25] Marx explica: "No obstante, pese a las muchas analogías y a los nexos que median entre la división del trabajo en el interior de la sociedad y la división dentro de un taller, una y otra difieren no sólo gradual, sino esencialmente. La analogía aparece como más palmariamente indiscutible allí donde un vínculo interno entrelaza los diversos ramos de la industria. El ganadero, por ejemplo, produce cueros, el curtidor los transforma en cuero curtido, el zapatero convierte a éste en botines. Cada uno produce aquí un producto gradual o serial, y la figura última, acabada, es el producto combinado de sus trabajos especiales. Añádanse a esto los múltiples ramos laborales que suministran medios de producción al ganadero, al curtidor, al zapatero. Cabe imaginar, con Adam Smith, que la diferencia entre esta división social del trabajo y la manufacturera es puramente subjetiva, o sea, rige sólo para el observador, que en el último caso abarca con una sola mirada, espacialmente, los múltiples trabajos parciales, mientras que en el otro la dispersión de éstos en grandes superficies y el número elevado de los que cultivan cada ramo especial oscurecen la interconexión. ¿Pero qué es lo que genera la conexión entre los trabajos independientes del ganadero, el curtidor, el zapatero? La existencia de sus productos respectivos como mercancías. ¿Qué caracteriza, por el contrario, la división manufacturera del trabajo? Que el obrero parcial no produce mercancía alguna. Sólo el producto colectivo de los obreros parciales se transforma en mercancía. La división del trabajo en el interior de la sociedad está mediada por la compra y la venta de los productos de diversos ramos del trabajo, la interconexión de los trabajos parciales en la manufactura, a su vez, por la venta de diversas fuerzas de trabajo al mismo capitalista, que las emplea como fuerza de trabajo combinada". Karl Marx, *El Capital: Crítica de la Economía Política*, Libro Primero, trad. Pedro Scaron, Madrid: Siglo XXI 2017 [1867], pp. 430-431.

[26] Citado en Michel, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, p. 112.

[27] Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger, *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 2000, p. 17.