



*Escuela de Bellas Artes
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario*

DESPOSEÍDOS

Tesina de Grado
Licenciatura en Bellas Artes con Especialidad en Escultura

Alumna
Aniela Troglia

Director de tesina
Román Vitali

Rosario, 2022

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
-----------------------------	----------

Capítulo I

2. Valor mercantil.....	6
2.1 Caracterización de la mercancía.....	6
2.1.1 Configuración primaria del valor.....	10
2.1.2 Conformación extendida del valor.....	14
2.1.3 Disposición general del valor.....	15
2.1.4 Caracterización de la mercancía dineraria.....	16
2.2 El dinero y sus funciones.....	19
2.2.1 Dinero como medida de valor.....	20
2.2.2 Dinero como medio de circulación.....	22
2.2.3 Dinero como medio para el atesoramiento.....	29
2.2.4 Dinero como medio de pago.....	30
2.2.5 Dinero mundial.....	33
2.3 Dinero como germen del capital.....	34

Capítulo II

3. El valor del arte.....	39
3.1 Condiciones histórico-materiales del arte en el capitalismo.....	39
3.1.1 La mercancía artística.....	43
3.1.2 La fuerza de trabajo artística.....	48
3.1.3 El tiempo de trabajo artístico.....	52
3.2 El intercambio simbólico.....	59

Capítulo III

4. El arte confeccionado con dinero.....	64
4.1 Ultra <i>ready-made</i>	64
4.2 Dinero recreado.....	69
4.3 El concepto de valor.....	79
4.3.1 Destrucciones.....	80
4.3.2 Contabilidades.....	85
4.4 Prácticas del collage e instalaciones.....	90

Capítulo IV

5. Procedimientos de la creación visual.....	94
5.1 Descripción general.....	94
5.2 Descripción específica.....	97
 6. Conclusiones.....	 99
 7. Anexos.....	 101
 8. Bibliografía.....	 137

Agradezco enormemente a las cuarenta y cinco personas que con todo su cariño y voluntad me otorgaron sus billetes fuera de circulación, ya que ha sido con ellos que pude concretar el desarrollo de este proyecto.

Quiero agradecerle también a Román Vitali quien con mucha paciencia, me acompañó firmemente en todo el proceso de esta Tesina. Su mirada, siempre tan precisa y aguda, ha sido realmente indispensable.

También les doy las gracias a mi madre y mi padre, Marta y Sergio. Desde los inicios de la carrera, en aquellos primeros cursados de materias, que están allí apoyándome.

Fundamentalmente, mis enormes gracias a esos cariños de la vida que me vieron atravesar este proceso y me acompañaron en ello, mis queridas amigas, amigos, artistas, colegas Camila Depaoli, Noelí Gagliardi, Tania Vaiana, Romina Garrido, Ámbar Tealdi, Ariel Gabiniz, Silvina Amoy, Lucía Robledo, Delfina Costa, Verónica Orta, Javier Díaz, Francisco Toledo, Emmanuel Godoy, Guadalupe Freire, Christian Becerra.

1. Introducción

Esta tesina pretende dar cuenta tanto de los procesos metodológicos llevados adelante en la producción de la instalación presentada, como de la investigación que le sirve de sustento y marco teórico al desarrollo de dicha obra. Asimismo tiene la profunda intención de configurar una crítica a la sociedad capitalista reinante y su respectivo modo de producción. Es por esto que, inspirado en este fin, es que se verá aquí una estructura que aspira a un desarrollo lógico.

En primera instancia y partiendo del interrogante sobre qué es el dinero y cómo funciona, en el primer capítulo *Valor mercantil* se encontrarán descriptas las caracterizaciones sobre este asunto en particular que despliega Karl Marx en su obra *El Capital*. Para ello me centraré en los primeros cuatro capítulos del Tomo I, no sólo por su enorme importancia social sino también porque allí el autor enfatiza el desarrollo que va asumiendo el valor hasta llegar a la “forma dineraria”, y luego desde allí destaca las modificaciones que va asumiendo el dinero hasta que se transforma finalmente en capital; todo lo que él despliega desde ese punto en adelante será motivo de investigación para otra posible instancia académica futura, aquí se centrará el estudio únicamente en las particularidades del dinero en el capitalismo, sus formas, funciones y contradicciones.

A continuación de dicha reseña, y despejadas necesariamente las dudas iniciales, se desplegarán algunos de los puntos centrales que atañen específicamente a la discusión respecto al valor mercantil de las obras de arte, por ello en *El valor del arte* intentaré hilvanar aquellas ideas que nos hablan sobre el valor de mercado que toman las obras de artes dentro del capitalismo, siguiendo especialmente una perspectiva teórica marxiana. Se encontrarán allí mencionados diversos/as autores que, por medio de distintos ensayos y artículos, han aportado enormemente al debate, para arribar a través de ello a determinadas deducciones sobre el origen del valor mercantil de las obras de arte.

A partir de esto entonces, se hallarán relatadas en *El arte confeccionado con dinero* las peculiaridades que poseen las obras de arte constituidas de manera íntegra con alguna clase de dinero, centralizando la observación en el tipo de estética que ellas proponen, haciendo coincidir de esta forma los campos de estudio tanto de la crítica a la

economía política, como del arte y su sociología; se podrá referenciar de esta forma a la producción personal presentada en esta tesina. Articulando distintas producciones visuales, se tomará como eje la investigación realizada por Hernán Borisonik en *\$oporte. El uso del dinero para las artes visuales*, y se ampliará a su vez el estudio con una actualización de la escena contemporánea, así como también se buscará hacer fuertemente hincapié tanto en la escena local rosarina como en la regional argentina y/o latinoamericana, junto a sus respectivos referentes.

Por último, con un marco teórico desplegado en dos primeros bloques que a su vez se integran en un fundamental tercer bloque, nos encontraremos en *Procedimientos de la creación visual* un cuarto capítulo donde confluyen los primeros tres bloques. Allí, se verá la posibilidad de adentrarse en la descripción de los procesos de trabajo específicos correspondientes a la producción visual presentada en esta tesina.

Capítulo I

2. Valor mercantil

2.1 Caracterización de la mercancía

Este proyecto se inicia a partir de la premisa de utilizar al dinero como material para la producción de una obra de arte, por lo tanto el interrogante principal, el disparador de esta investigación, tiene que ver con la pregunta *¿qué es el dinero?*

Compleja iniciativa para afrontar, más no imposible. Tomando como eje el desarrollo realizado por el renombrado Karl Marx en su famosa obra *El Capital* (1975), podremos encontrar allí que para adentrarnos en la conceptualización del dinero es necesario comprender inicialmente lo que es una mercancía, y ella en tanto figura acumulada que engendra la riqueza que emana de la sociedad capitalista (p. 43). Por lo tanto, deberemos en primera instancia introducirnos en la caracterización de lo que ella es específicamente.

Cabe aclarar que elijo a este autor no sólo por su exhaustivo y detallado análisis de la sociedad mercantil, sino también por su enorme perspectiva crítica, anticapitalista y antiburguesa. A pesar de la distancia temporal entre la producción de dicha obra teórica y la actual realidad social y económica que nos envuelve - sobre todo luego de la crisis sanitaria del Covid-19 que azotó en el año 2020 a cada rincón del mundo, y que trajo aparejada la profundización de las condiciones materiales preexistentes a ella - considero que, paradójicamente, sus palabras se presentan con una impresionante vigencia; sin dejar de lado por supuesto, las posibles actualizaciones que sean necesarias realizar. Asimismo, creo en la gran importancia que tiene el poder acudir a las fuentes originales con una mirada lo más analítica posible, sobre todo ante este tipo de autor que ha suscitado cientos de discusiones a lo largo de la historia moderna y contemporánea, y que ha sido utilizado de maneras casi polémicas, hasta sufrir incluso múltiples tergiversaciones¹. Por consiguiente, intentaré a continuación desglosar, lo más fielmente

¹Utilizo principalmente la edición de la Editorial Siglo XXI con traducción de Pedro Escarón ya que ésta intenta acercarse a lo denominado como *edición crítica*; esto implica que pretende señalar las diferencias entre las distintas traducciones al español ya existentes, y aspira a realizar una comparación entre las diversas ediciones tanto en su idioma original como en otros. Es además una traducción sumamente

que me sea posible, las principales caracterizaciones descriptas en la obra mencionada, centrando el análisis en sus primeros cuatro capítulos².



Figura 1

Claire Fontaine, *Karl Marx Frederick Engels Collected Works brickbats* [Ladrillos Karl Marx Frederick Engels Obras completas] (2016)

[50 ladrillos individuales, cemento, pegamento e impresiones digitales; 22,3 x 15,8 x 6 cm]

Pues, allá vamos. Decíamos entonces, que era necesario en primer lugar poder caracterizar a la mercancía. Por lo tanto, desde la noción que nos indica el autor (1975, pp. 43-46), veremos que ella aparece en tanto cosa exterior con una cualidad dual, con una “forma doble”, teniendo tanto un valor de uso como un valor de cambio (o un *valor* con potencialidad de valor de cambio). A la primera característica la veremos en tanto cualidad de utilidad, de consumo particular de una cosa determinada; a la segunda, en

utilizada tanto en Argentina como en Latinoamérica. También complemento la indagación con la edición realizada por Pepitas de Calabaza (2014) del apartado “El carácter de fetiche de la mercancía”, con traducción de Luis Andrés Bredlow, y que se encuentra sumamente en diálogo con la edición de Siglo XXI.

²Si bien el autor desarrolla amplias descripciones respecto al dinero y sus funciones en obras anteriores a la mencionada, tales como *Contribución a la crítica de la economía política* o los *Grundrisse*, decidí utilizar puntualmente esta obra sin realizar en esta instancia una confrontación con dichos otros textos en busca de comparaciones y diferencias, para puntualizar así en una única descripción, y por ser además un texto que en cierta medida parte de la corrección y revisión que el autor mismo hace de esas obras un tanto preliminares, y que a su vez se encuentran incorporadas a lo largo del texto mencionado.

tanto encarnación de la *cantidad de trabajo humano socialmente necesario para su producción*; dicha figuración se muestra como objetivación de aquella masa abstracta de cantidad de trabajo humano, contenida en la cosa útil. Ésta última cualidad es la que permite comparar una mercancía determinada con otra “*cualitativamente*” diferente, es decir con otra mercancía cuyo valor de uso, cuya utilidad, sea distinta. Aquella comparación se realiza por medio de la *cuantificación* de la cantidad de trabajo comprendida en la mercancía, esto significa que el valor de cambio se mide en cuanto “*magnitud de valor*” (valor a secas, o también valor mercantil):

Es sólo la *cantidad de trabajo socialmente necesario*, pues, o el *tiempo de trabajo socialmente necesario para la producción de un valor de uso*, lo que determina su *magnitud de valor*. [...] Por tanto, las mercancías que contienen cantidades iguales de trabajo, o que se pueden producir en el mismo tiempo de trabajo, tienen *la misma magnitud de valor*. (1975, pp. 48, 49)

Al hablar de “tiempo de trabajo socialmente necesario” el autor hace referencia a un tiempo social medio - medido bajo las reglas comunes del tiempo siendo a través de horas, días, semanas o meses -, dentro de un estandarizado contexto de producción de mercancías (p. 48). Si aparecen modificaciones en la “fuerza productiva del trabajo” se verá asimismo afectado el tiempo invertido en dicha producción, y por ende también su magnitud de valor:

[...] En términos generales: cuanto mayor sea la fuerza productiva del trabajo, tanto menor será el tiempo de trabajo requerido para la producción de un artículo, tanto menor la masa de trabajo cristalizado en él, tanto menor su valor. A la inversa, cuanto menor sea la fuerza productiva del trabajo, tanto mayor será el tiempo de trabajo necesario para la producción de un artículo, tanto mayor su valor. Por ende, la magnitud de valor de una mercancía varía en razón *directa* a la *cantidad* de trabajo efectivizado en ella e *inversa* a la *fuerza productiva* de ese trabajo. (1975, p. 50)

Es importante tener en cuenta, nos aclara Marx, que la producción de mercancías implica necesariamente la producción de valores de uso que tendrán concretamente una utilidad para otros/as, y no para su propio/a productor/a. Será entonces a través del *intercambio de mercancías*, que estas podrán realizarse como tales, haciendo brotar

desde su interior el valor de cambio contenido en ellas. Es por este motivo que veremos en dicho valor de las mercancías un carácter “puramente social”, ya que únicamente dentro de una determinada sociedad con un desarrollo tal de la producción, que elabora mercancías - en tanto frutos del trabajo privado que tienen el fin de ser intercambiadas para la obtención de productos del trabajo ajeno -, se nos presentan así toda una serie de relaciones sociales que se establecen a partir de este hecho (p. 58). A su vez, debemos considerar que para poder confrontar una mercancía con otra en tanto valores de uso diferenciados pero de iguales magnitudes de valor, podremos de esta manera distinguir la diferenciación de los distintos tipos de trabajo que producen estos objetos para el uso, constituyendo así la llamada “*división social del trabajo*” (p. 52).



Figura 2

Terry Gilliam, *Jabberwocky* (1977)

[Captura de pantalla del minuto 00:05:37]

Entonces, partiendo de estas premisas iniciales podremos ver a continuación las diferentes formas que, según Marx, va adoptando el valor hasta llegar a la “forma de dinero” específicamente, a través de un desarrollo cuya base de pensamiento principal estará sumamente vinculada a los modos de pensar de la dialéctica propia del autor, semejante más no idéntica a la dialéctica hegeliana. Por lo tanto, veremos que no es posible comprender únicamente la siguiente explicación de manera lineal y evolutiva, ya que el punto final del razonamiento no sólo abre nuevos surcos, sino que menos aún podría comprenderse sin el punto de inicio del mismo; es por esto que tampoco

podremos encontrar en ello una respuesta unívoca y unilateral³. He allí, en mi opinión, una de las características más bellas del pensamiento de Marx, por supuesto junto a sus contenidos de gran aporte histórico y social. Una propiedad a su vez fundamental para poder comprender así las diferencias sustanciales que existen entre su pensamiento y las teorías tanto clásicas y neoclásicas, como las posteriores keynesianas y poskeynesianas de la economía burguesa.

2.2 Configuración primaria del valor

Para proseguir entonces con el esclarecimiento de la “génesis de esa forma dineraria”, nos continúa aclarando el escritor señalado, deberemos atender a los diferentes aspectos que va asumiendo el valor en el momento en que las mercancías se enfrentan unas a otras en un proceso de intercambio (1975, p. 59). La primera de ellas es semejante al breve ejemplo que mencionamos anteriormente y debe ser comprendida dentro de un proceso de intercambio directo entre productores:

La más simple relación de valor es, obviamente, la que existe entre una mercancía y otra mercancía determinada de especie diferente, sea cual fuere. La relación de valor entre dos mercancías, pues, proporciona la expresión más simple del valor de una mercancía. (1975, p. 59)

Esta “forma simple de valor”, nos sigue explicando, nos otorgará las respuestas a todos los enigmas posibles incluidos en las diversas formas del valor que iremos mencionando a continuación. Dentro de esta configuración simple veremos asimismo dos formas diferentes que adoptarán las mercancías al enfrentarse entre sí, y que se encuentran vinculadas mutuamente: la “forma relativa de valor” y la “forma de equivalente”. Esto significa que, por ejemplo, si se pretende intercambiar una mercancía X de un determinado valor de uso por otra mercancía Y de distinto valor de uso, deberemos hallarlas con la misma magnitud de valor; esto implica asimismo que se deberán enfrentar en tanto resultados de la misma génesis, es decir, en tanto productos del trabajo útil y humano, objetivado. Por lo tanto, la primera mercancía X deberá

³ Para ampliar sobre este asunto *Ver Dialéctica y dinero en Marx* (1) y (2) (Astarita, 2012)

manifestar su valor en la segunda mercancía Y, quien a su vez, hará de materialidad para dicha manifestación. Es por esto que “[el] valor de la primera mercancía queda representado como *valor relativo*, o sea, reviste una *forma relativa de valor* [...] [y la] segunda mercancía funciona como *equivalente*, esto es, adopta una *forma de equivalente*” (pp. 59, 60). En el caso de X su puesto se muestra pasivamente, en el caso de Y, por el contrario, activamente. Ambos extremos opuestos forman parte de una misma “*expresión de valor*”, y pueden ocupar únicamente una forma por vez, dependiendo de la ubicación en la que se encuentren dentro de dicha expresión de valor, lo que significa que Y no podrá ser forma relativa de valor de sí misma, ya que sólo funciona en el sitio ya indicado como equivalente para X (p. 60); para que la mercancía Y pueda expresar relativamente su valor deberá manifestarlo en otra mercancía diferente a X. Esto da cuenta que Y ha obtenido por parte de X la huella de una distintiva forma de valor, por lo tanto “[...] [la] forma de equivalente que adopta una mercancía, pues, es la forma en que es directamente intercambiable por otra mercancía” (p. 68).

Entonces encontraremos así una serie de particularidades, nos explica Marx, en la forma de equivalente, la cual puede aparecer como sumamente enigmática, pero que con una mirada detallada lograremos despejar este misterio. Por un lado, se podrá distinguir que el valor de uso particular que adopta la mercancía que funciona como equivalente (siendo la mercancía Y en ésta ejemplificación), es el de servir – dentro de dicho aspecto - como forma de expresión de valor de la primera mercancía X. Por otro lado, veremos también que en la forma de equivalente se revelará – nuevamente dentro de su opuesto “*el trabajo concreto*” – como forma de expresión del “*trabajo abstractamente humano*”. Y por último, como anticipamos anteriormente, “*el trabajo privado*” alojado en la mercancía tomará “[...] *la forma de su contrario, del trabajo bajo la forma directamente social*” (p. 72). Veremos de este modo cómo se vislumbran en parte las contradicciones presentes en la forma simple de expresión del valor, así como también la innegable mutua vinculación establecida a partir de la confrontación de mercancías por medio de un proceso social; detallado esto específicamente en términos dialécticos – como aquellos anteriormente mencionados - podremos ver que:

[...] La antítesis interna entre valor de uso y valor, oculta en la mercancía, se manifiesta pues a través de una antítesis externa, es decir a través de la relación entre dos mercancías, en la cual una de éstas, aquella *cuyo* valor ha de ser expresado, cuenta única y directamente como valor de uso, mientras que la otra mercancía, aquella *en la que* se expresa el valor, cuenta únicamente como valor de cambio. La forma simple de valor de una mercancía es, pues, la forma simple en que se manifiesta la antítesis, contenida en ella, entre el valor de uso y el valor. (1975, p. 75)

Si bien no tenemos, desde el segmento elegido de esta obra teórica, un acercamiento más preciso de los momentos históricos exactos a los que Marx suele hacer referencia en su exposición conceptual al hablar de los procesos de la mercancía y el valor – aunque sí sabemos que analiza a la Inglaterra de mediados del siglo XIX por ser, según él, el país con mayor alcance de desarrollo industrial hasta aquel entonces, que le sirvió pues de mayor cantidad de ejemplos para el análisis planteado –, es decir a partir de qué período específico se pueden ubicar estas formas del valor descritas; sí es posible comprender igualmente que, a partir de los momentos históricos en los que comienzan a modificarse las antiguas relaciones sociales propias de la servidumbre feudal, comienzan por ende a introducirse las relaciones sociales vinculadas al asalariado y a la burguesía, instaurando de esta manera una nueva era denominada como moderna o industrial, que va a calar muy profundamente en los modos de producción anteriores al capitalismo específicamente. Estos procesos son sumamente complejos e involucran a más de una vertiente de estudio; no suceden de manera inmediata sino que por medio de largas modificaciones a lo largo del tiempo y a lo ancho del planeta; como para nombrar únicamente algunas de las más reconocidas, estas transformaciones se basarán principalmente en: el cercamiento de las tierras comunales para la obtención de propiedades privadas; la *desposesión*⁴ de los medios principales de producción por parte de un solo sector social; la obtención de grandes acumulaciones de riquezas por parte del sector social opuesto al anterior, por ende el antagonismo social; la modificación en las formas de uso de la tierra y los medios para la producción; el desarrollo tecnológico; la creación de un mercado mundial, entre muchos otros⁵. Se puede entonces pensar que,

⁴ No es menor decir que el motivo por el cual he titulado a esta tesina como “Desposeídos” toma como principal referencia a este complejo proceso histórico aquí brevemente esbozado.

⁵ Para acercarse a una discusión más detallada sobre la llegada del capitalismo a la sociedad moderna *Ver La transición del Feudalismo al Capitalismo* (Sweezy [et al.], 1967)

a partir del siglo XV y sobre todo desde el siglo XVII en adelante, veremos ya completamente desarrolladas las relaciones sociales y el modo de producción aún vigentes. Los períodos previos a éstos funcionarán de alguna manera como transicionales y se verán allí formas sociales híbridas hasta tomar sus formas más consumadas.

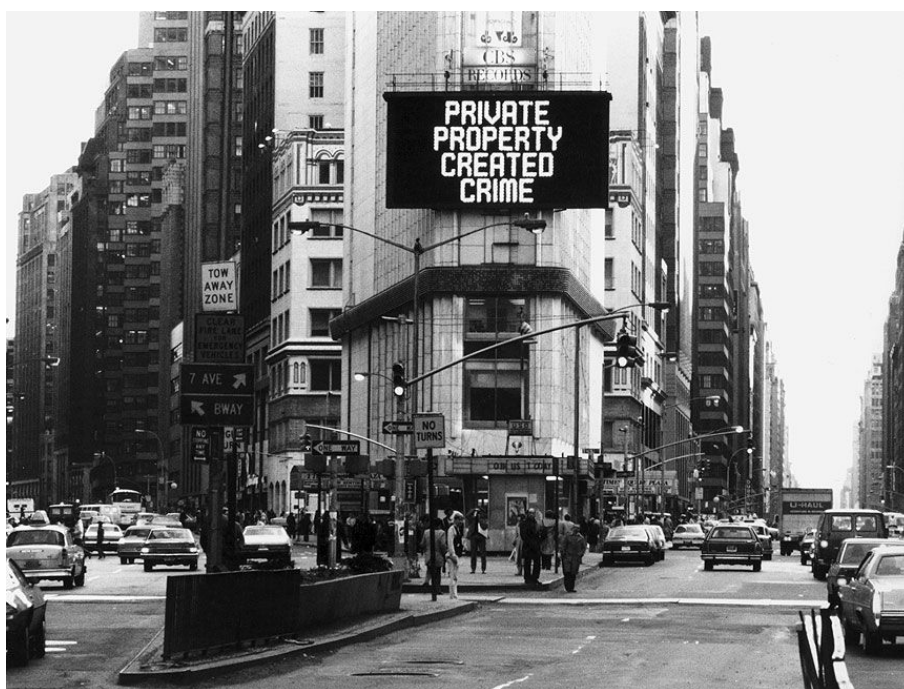


Figura 3

Jenny Holzer, *Private Property Created Crime* ["La propiedad privada creó el crimen"], de la serie *Truisms Pencils* (1994-)

Hecha esta aclaración, Marx luego nos señala que (pp. 75, 76), únicamente en un momento histórico determinado con un desarrollo tal de la producción es que es posible hablar de la transformación de los productos del trabajo humano en mercancías, es decir en objetos para el uso que contengan a su vez un valor para el intercambio. Asimismo debe considerarse que la mercancía como tal y el valor como tal aparecen y se desarrollan conjunta y coincidentemente. De todas maneras, frente a la forma simple de valor se debe considerar que "[...] en la práctica, sólo se da en los más tempranos comienzos, cuando los productos del trabajo se convierten en mercancías a través de un intercambio fortuito y ocasional" (p. 80), presentándonos así un abanico de posibilidades mucho más amplio aún frente a las probables historizaciones.

De igual manera, veremos que la forma simple de valor no se encuentra únicamente restringida a la expresión de valor llevada a cabo entre la mercancía X y la mercancía Y; en realidad, nos aclara el autor, para que la mercancía X pueda expresar su valor precisa de otra mercancía diferente a ella, por lo tanto ésta puede ser tanto Y como mercancía Z o mercancía H, o todas aquellas mercancías que existan diferenciadas a la primera. Por ello: “[...] Mediante su *forma del valor*, ahora el lienzo [o aquí mercancía X] ya no se halla únicamente *en relación social* con una clase *singular* de mercancías, sino con el *mundo de las mercancías*. En cuanto mercancía, el lienzo es ciudadano de ese mundo [...]” (p. 78)

2.3 Conformación extendida del valor

A partir de lo referido hasta aquí podremos identificar entonces que, como nos indica Marx, toda mercancía diferente a X puede funcionar como equivalente para que ella exprese relativamente su valor allí. En el primer ejemplo detallado la forma de equivalente funcionaba como “*forma singular de equivalente*”; ahora, al extenderse al “mundo de las mercancías”, cada una de ellas y en su conjunto, al confrontarse a X, funcionan como “*forma particular de equivalente*” (1975, pp. 76-78). A esta conformación extendida el autor la denomina como “*forma relativa desplegada de valor*”, y nos da cuenta a su vez, de una cualidad un tanto insuficiente en dicha forma (p. 79). Se debe considerar también, que antes esta circunstancia ya no nos encontramos frente a un intercambio esporádico, sino que frente a operaciones frecuentes y periódicas.

Así, al extenderse la conformación de valor podremos encontrar que no sólo la mercancía X puede expresar relativamente su valor en toda una serie de mercancías, sino que ahora también, estas mercancías se encuentran con la posibilidad de expresar relativamente sus valores entre sí, ya que si X puede ser intercambiable por Y, o por Z o por H, esto da cuenta entonces que H, asimismo, puede ser intercambiada tanto por Z como por Y, o que Z además puede intercambiarse tanto por H como por Y, o ésta última a su vez puede ser intercambiada tanto por Z como por H. Es decir, la serie de mercancías que funcionaban antes como equivalentes para X, pueden ahora funcionar

como equivalentes entre sí, pero teniendo directamente como referencia a la primera expresión de valor ya mencionada.

De esta manera podremos preguntarnos entonces qué es lo que sucedería si invirtiésemos la formulación de dicha expresión de valor; si consideramos por lo tanto que, ante esta última conformación señalada, las múltiples mercancías existentes pueden en realidad expresar como vimos su valor en una única mercancía, transformando de esta forma a la primera mercancía X en el equivalente de todas las demás, encontraremos así una nueva disposición de valor designada por Marx como “forma general de valor”.

2.4 Disposición general del valor

Por consiguiente, continúa refiriendo el autor, al reiterarse las operaciones e invertirse la formulación, nos encontraremos ante una disposición general de valor donde una única mercancía es apartada de las demás:

Las mercancías representan ahora su valor 1) *de manera simple*, porque lo representan *en una sola mercancía*, y 2) *de manera unitaria*, porque lo representan en la misma mercancía. Su forma de valor es simple y común a todas y, por consiguiente, *general*. (1975, p. 80)

Esta sola mercancía - o única “especie de mercancías” - aislada del resto, posibilita así la representación de los valores del mundo de las mercancías, y todas ellas a su vez podrán referirse entre sí como valores al hacer alusión a dicha mercancía ya separada. De modo que, por medio de la disposición general del valor- continuando con la descripción del escritor -, la mercancía apartada asumirá el papel de “equivalente general”, forjando en su nueva forma la capacidad de manifestación “social general de todo el trabajo humano” (1975, p. 82). Veremos asimismo que el total de las mercancías que expresan sus valores bajo la forma del equivalente general, se excluyen ellas mismas de dicha forma de equivalente.

Podremos así encontrar que, como nos aclara Marx, bajo la forma de equivalente general la mercancía que cumple dicha función social se verá transformada de esta manera en una *cuarta configuración del valor*, la cual se enmarcará entonces como

“mercancía dineraria”; es decir, ésta se identifica como la mercancía que se desempeñará directamente como *dinero*. A su vez, retornando a las ubicaciones temporales, veremos que “[...] Históricamente, ese sitio privilegiado lo conquistó una mercancía determinada, una de las que en la forma II figuran como *equivalente particular* del lienzo [o mercancía X en la ejemplificación aquí mencionada] y en la forma III expresan conjuntamente su *valor relativo* en el lienzo: el oro [...]” (p. 85). Por lo tanto encontraremos que, al invertir la *conformación segunda y extendida del valor*, no sólo hallaremos una *tercera y general disposición del valor*, sino que además podremos de esta manera reemplazar a la mercancía X por la mercancía dineraria, ingresando de esta forma a *la cuarta configuración del valor encarnada por la forma de dinero* respectivamente.

2.5 Caracterización de la mercancía dineraria

Encontrándonos entonces ya en esta fase del tratamiento llevado a cabo por el autor, veremos que nos hallamos ahora ante la caracterización de lo que es específicamente el dinero, pudiendo dar de esta manera una serie de respuestas al interrogante inicial. Como ya anticipamos previamente, dichas resoluciones se vinculan plenamente a una descripción dialéctica, sin hallar por eso en ellas una respuesta unívoca o unilateral; es tal vez por esta razón que encontramos allí una relativa complejidad, ya que:

La dificultad que presenta el concepto de la forma de dinero se reduce a comprender la forma de equivalente general, o sea la forma general de valor, la forma III. Ésta se resuelve a su vez en la forma II, la forma desplegada del valor, y su *elemento constitutivo* es la forma I [...] La forma simple de la mercancía es, por consiguiente, el germen de la forma de dinero. (1975, p. 86)

En resumidas cuentas, a las resoluciones las descubriremos siguiendo un lógico proceso cuyas fases o estadios se complementan mutuamente, y acompañan así a una mejor comprensión de la mercancía dineraria por medio de su desarrollo. Podremos además determinar que, como nos explica el autor (1975, p. 106), en cuanto se suceden las elaboraciones de las mercancías en tanto “productos del trabajo” humano, se llevan

igualmente a cabo de manera simultánea las conformaciones de la mercancía específicamente dineraria. Asimismo, esta forma de dinero se verá ligada a una determinada especie de mercancías que podrán efectuar, debido a sus características especiales, dicho rol social; por lo tanto, como distinguíamos más arriba, veremos al oro y a la plata – es decir, a ciertos metales preciosos – asumiendo principalmente el papel de dinero. Sus particulares cualidades se vislumbran tanto por ser un material de esplendorosa apariencia, como por ser un elemento posible de ser divisible en partes proporcionalmente iguales⁶, así como también por ser la materia prima para diversos objetos para el uso (pp. 109, 110), y por lo tanto, evidentemente, por poder contener un valor en cuanto representación de cierta cantidad de trabajo humano necesario para su producción.



Figura 4

Alicja Kwade, *Dienstag, 13. Mai 2014, 17:17:00 Uhr* [miércoles, 13 de mayo de 2014, 17:17:00 horas] en *Gegenwartsdauer* [Duración actual] (2014)
[instalación en el suelo de 14,2 x 186,5 x 115,2 cm; placas de oro, plata, estaño, níquel, cobre, plomo, zinc y aluminio]

⁶ No caben dudas que la relación del dinero con el oro se irá haciendo más y más compleja al pasar las décadas. El análisis de Marx se vincula con lo visto hasta aquel entonces y se referirá principalmente al oro al momento de caracterizar al dinero; si bien dicho material sigue cumpliendo sus funciones más fundamentales hasta el día de hoy, como veremos más adelante, no se mantuvo de manera idéntica al análisis puntual del autor, complejizándose así su descripción.

Se distingue a su vez que, el procedimiento mencionado se despliega en cuanto “acto social”, y se verá así desarrollado durante el “proceso de intercambio”; por medio del mismo les permitirá a las mercancías entonces realizarse en cuanto tales, de modo que:

[...] La expansión y profundización históricas del intercambio desarrollan la antítesis, latente en la naturaleza de la mercancía, entre valor de uso y valor. La necesidad de dar una expresión exterior a esa antítesis, con vistas al intercambio, contribuye a que se establezca una forma autónoma del valor mercantil, y no reposa ni cesa hasta que se alcanza definitivamente la misma mediante el *desdoblamiento* de la *mercancía en mercancía y dinero* [...] (1975, p. 106)

Por lo tanto, como detallamos anteriormente, bajo esta específica forma de relación entre mercancías que implica la producción para el intercambio entre ellas, veremos una precisa forma de relación social, la cual surge únicamente como producto de la historia. Curiosamente, se podría así suponer que ella se nos aparece de manera esplendorosamente clara y evidente, pero por el contrario, esta se nos presenta de forma totalmente oscurecida y encubierta. Es esto mismo lo que Marx puntualiza como “carácter fetichista de la mercancía” o sencillamente “fetichismo de la mercancía”:

(...) Esa forma acabada del mundo de la mercancía, la forma de dinero, es la que, en lugar de revelarlo, encubre bajo la forma de cosa el carácter social de los trabajos privados y, por tanto, las relaciones sociales de los trabajadores privados (Marx, 2014, p. 42).

Al aceptar que, para comprender a la forma de dinero nos encontramos con una cierta complejidad en su desarrollo, podremos entonces hallar en el fetichismo de la mercancía un mayor terreno de comprensión, ya que el misterio que envuelve al dinero puede desentrañarse de la misma manera en que se esclarece el secreto del carácter fetichista de la mercancía (Marx, 1975, p. 113).

De igual manera, veremos enlazada esta específica determinación a un mundo religioso, el cual de algún modo transportará todas sus determinaciones místicas y celestiales hacia las mismísimas relaciones sociales concretas y terrenales. Si bien volveremos sobre este punto en particular en el Capítulo 3 *El arte confeccionado con*

dinero, es importante aclarar que Marx vincula la espiritualidad religiosa con el mundo de las mercancías, debido a que lo que en la primera aparece como la autonomización de los productos de la imaginación humana, en el segundo se muestra como la autonomización de los productos del trabajo humano (Marx, 2014, p. 36), y en ambas se experimentan socialmente de manera semejante, como si fueran una realidad palpable carentes de abstracción. He allí, en mi parecer, el porqué de tan lúcida y clarificadora comparación.



Figura 5

Barbara Kruger, *I shop therefore I am* [Compro por lo tanto existo] (1987)
[Serigrafía en vinilo, 1,25 x 1,25 m]

2.6 El dinero y sus funciones

Como precisábamos más arriba, lo desarrollado hasta aquí nos acerca a la respuesta respecto a la pregunta inicial sobre qué es el dinero puntualmente. Pero a partir de este punto nos aparece un nuevo interrogante que tendrá igualmente una cierta complejidad

en su tratamiento: si arribamos al concepto de dinero nos queda entonces por preguntar *¿cómo éste funciona?*

En primer lugar deberemos remarcar que las mercancías no se aproximan ellas solas al mercado, por lo tanto dependen exclusivamente de que sus propietarios/as las muevan hacia allí, estableciendo así transacciones del tipo contractual basadas en un mutuo acuerdo entre dichos poseedores/as (Marx, 1975, p. 103). Por otro lado, previamente a este proceso de intercambio, las mercancías deberán ser objetivaciones de una determinada cantidad de trabajo humano contenida en ellas, es decir poseer una definida magnitud de valor; esto significa que, antes de acercarse al espacio de intercambio, deben poder concretarse en tanto valores. Pero veremos además que su puntual valor de uso, debe poder también estar garantizado previamente a la concreción del valor, para poder ser así un objeto de utilidad para otros/as (pp 104, 105).

2.6.1 Dinero como medida de valor

Por consiguiente, desde esta perspectiva veremos que el dinero actúa en primera instancia como “medida general de los valores”; esta es la primera función de la mercancía dineraria que Marx especifica por medio del oro. Si, como decíamos entonces, las mercancías llegan al mercado no sin antes tener un valor determinado, el dinero de esta manera ofrece “[...] el material para la expresión de su valor” (1975, p. 115). Bajo esta función específica el dinero se utiliza en un modo simbólico, puramente figurado; por lo tanto hallaremos que “La *expresión del valor* de una mercancía en oro— x mercancía A = y mercancía dineraria – constituye su forma de dinero o su *precio* [...]” (p. 116). Veremos así que los valores que han de ser expresados por medio del dinero toman entonces la forma de determinada suma de oro, oficiando de esta forma tanto como inicialmente “*unidad de medida*” como luego “*patrón de medida*” (p. 119). Por esta razón y ante estas condiciones debemos indicar que:

En cuanto medida de los valores y como patrón de los precios, el dinero desempeña dos funciones completamente diferentes. Medida de los valores es el dinero en cuanto encarnación social del trabajo humano; patrón de los precios, como peso metálico fijo. [...] Con la medida de los valores se miden las mercancías en cuanto valores; el patrón de precios, en cambio, mide con arreglo a una cantidad de oro las cantidades de dicho metal

y no el valor de una cantidad de oro conforme al peso de la otra. Para el patrón de precios es necesario fijar determinado peso en oro como unidad de medida. [...] (1975, pp. 119, 120)

Esto nos muestra que el “patrón de los precios” se encuentra originalmente dispuesto por el llamado *patrón oro*⁷. A su vez, es necesario aclarar que la definición de dicho material para su utilización en tanto dinero no sólo deviene de sus características propias y de su desarrollo histórico, sino que también debe ser fruto de una aceptación social generalizada, transformándose de esta forma en una convención social que debe asimismo poseer una acordada vigencia y una reglamentación legal (p. 122).

Por medio de estos procedimientos es que veremos entonces lo que el autor define (pp. 122, 123) como “*denominación dineraria*”, ya que partiendo del oro como patrón de los precios podremos a éste – cierto peso en oro como unidad que estará sujeta a las convenciones sociales - subdividirlo así en partes proporcionalmente iguales y definir en ellas determinada denominación que hagan referencia a la unidad original. Asimismo, esas porciones “alícuotas” pueden además subdividirse en nuevas múltiples partes proporcionales pero de otro metal precioso de menor valor que el oro, y ellas también se referirán igualmente y figuradamente a la unidad original; esta operación puede volver a repetirse con otros metales. Todas ellas obtendrán un nombre específico con el cual sea posible identificarlas, y será la nomenclatura⁸ - en tanto denominación dineraria - la que se utilizará para indicar los precios de las mercancías:

⁷ En otras circunstancias previas podrían haber sido utilizados para tal fin diferentes granos como por ejemplo el trigo o la cebada, pero en la descripción detallada por el autor se centrará el estudio, como decíamos, en los metales preciosos, y su puja interna – principalmente entre el oro y la plata - por ubicarse como el patrón único, siendo el oro en fin el que se ubique en tal lugar.

⁸Trasladándolo hacia nuestra región, el *peso argentino* en tanto denominación dineraria hace evidentemente referencia al peso de los metales para la definición de un patrón específico. Asimismo, el origen etimológico de la palabra Argentina deviene del latín *argentum* el cual significa plata o plateado, lo que alude de esta forma al nombramiento colonial indicado por los españoles, ya que éstos al llegar a esta parte del mundo y encontrar aquí poblaciones con una gran producción de objetos de plata – material que a su vez saquearon de aquellos grupos y llevaron para la corona española – deciden así designarlo como Virreinato del Río de la Plata. A su vez, cabe mencionar que la Argenteo fue la moneda de plata utilizada por el Imperio Romano a partir del 294 a. C. Vemos entonces que el dinero con actual vigencia en la República Argentina curiosamente se denomina de fondo como *unidad de plata*, casi como en una especie de redundancia.

El *nombre* de una cosa es por entero exterior a la naturaleza de la misma. [...] en las *denominaciones dinerarias* libra, tálero, franco, ducado, etc., se desvanece toda huella de la relación de valor. [...] las denominaciones dinerarias expresan el *valor* de las mercancías y, al propio tiempo, partes alícuotas de un *peso metálico*, del patrón dinerario. Por otra parte el *valor*, a diferencia de los abigarrados cuerpos que pueblan el mundo de las mercancías, tiene que desarrollarse hasta asumir esa forma que es propia de una cosa y ajena al concepto, pero, también, simplemente social. (1975, p. 123)

Este proceso de autonomización del dinero es el que veremos desarrollarse en todas sus funciones específicas, y nos da cuenta asimismo - como nos continua relatando el autor - de una posible “*incongruencia cuantitativa*” dentro de la misma cualidad del precio, por encontrarse desemejantes tanto la magnitud del valor como el precio en sí en cuanto “expresión dineraria”. A su vez, podremos distinguir una “*contradicción cualitativa*” que emerge entre la forma de valor que asume el dinero para referirse a las mercancías y sus precios respectivamente, alejándose éstos últimos de la expresión del valor, de manera que “[...] aunque el dinero sólo sea la *forma de valor* que revisten las mercancías, el precio deje de ser en general la expresión del *valor* [...]” (pp. 124, 125).

2.6.2 Dinero como medio de circulación

Hechas estas aclaraciones y continuando con la descripción, deberemos retornar brevemente a la caracterización del proceso de intercambio de mercancías. Teniendo ya definido al dinero en cuanto tal y habiendo visto una de sus cinco funciones principales, deberemos detenernos, antes de avanzar, en lo que nuestro pensador mencionado (1975, pp. 127-129) denomina como “*metamorfosis de las mercancías*”. Veremos entonces que, por medio del intercambio las mercancías padecen principalmente una modificación en su forma, estableciéndose de esta manera dos procesos opuestos de transformación que se conjugan a su vez mutuamente. Partiendo del hecho que tenemos ya segregada a la mercancía dineraria del resto de las mercancías circundantes, serán entonces la forma mercancía por un lado y la forma dinero por el otro por las cuales deberán transitar dichas fases de la metamorfosis, configurando así dos estadios también contrapuestos definidos como la venta por un lado – desde la perspectiva del poseedor de mercancías, es decir el/la vendedor/a - y la compra por el otro – desde la perspectiva

del poseedor de dinero, es decir el/la comprador/a -. De esta manera podremos concluir que “[el] proceso de intercambio se lleva a cabo, pues, a través del siguiente cambio de forma: mercancía – dinero – mercancía [o bien, de modo abreviado] M – D – M” (p. 129).

Así, nos hallamos frente a las dos indicadas transformaciones opuestas. Por un lado tenemos a la “*primera metamorfosis de una mercancía*” (M – D), y por el otro a la “*metamorfosis segunda, o final*” (D – M), la cual asimismo funciona como inicio de otra formulación de transformaciones (p. 134). Dicha segunda o final modificación se encuentra determinada principalmente por el hecho de que el objetivo de la primera metamorfosis tiene que ver con vender para poder comprar después; por ello es que el dinero que recibe el/la vendedor/a inicial le sirve luego para comprar otra mercancía diferente a la que éste/a produce y que le resulte de utilidad. Por lo tanto, en todo este procedimiento, lo que sucede esencialmente como nos señala Marx, tiene que ver con un “*cambio de manos, o de ubicación*” de las mercancías y el dinero; a partir de esto el autor se pregunta:

[...] ¿Pero *por qué* cosa se cambia la mercancía? Se intercambia por su propia figura general de valor. ¿Y por qué cosa se cambia el oro? Por una *figura particular* de su valor de uso. ¿Por qué el *oro* se enfrenta como *dinero* al lienzo [o primera mercancía en la formulación descripta]? Porque el *precio* o denominación dineraria del lienzo, £ 2, ya lo refiere al *oro* en cuanto *dinero*. [...] la *realización del precio*, o de la forma de valor sólo ideal de la mercancía, es a la vez, y a la inversa, realización del valor de uso sólo ideal del dinero; la transformación de la mercancía en dinero es, a la vez, la transformación simultánea del dinero en mercancía. (1975, p. 132)

A su vez, ambas metamorfosis nombradas se presentan de esta manera como integrantes de un “*ciclo*” en donde, como decíamos, la modificación segunda es además el comienzo de otros procesos de transformación; al repetirse entonces continuamente dicho ciclo y vincularse conjuntamente con otros ciclos iguales, aparece así dentro de la llamada “*circulación mercantil*”, la cual “*difiere no sólo formal, sino esencialmente, del intercambio directo de productos [...] [ya que la] mercancía de B [en la segunda metamorfosis] sustituye a la mercancía de A, pero A y B no intercambian recíprocamente sus mercancías [...]*” (pp. 136, 137). Por consiguiente, la forma de dinero asumida tras la primera transformación de las mercancías pasaría a ser de esta

forma como mediadora entre los puntos extremos de la formulación, ya que luego con ella se inicia la segunda modificación de las mercancías, identificándose así la segunda función fundamental del dinero al ser “*medio de circulación*”. Es por esto que, apreciaremos en la circulación mercantil un cierto trayecto que van dibujando las mercancías, pero por sobre todas las cosas, distinguiremos el recorrido que va trazando el dinero; éste va de mano en mano, configurando de esta manera “*su curso*”. Cabe señalar que, en la medida en que se llegue a realizar inmediatamente el precio de una mercancía, el dinero allí funciona en cuanto “*medio de compra*”; ya veremos luego qué es lo que sucede cuando se retarda dicho procedimiento.

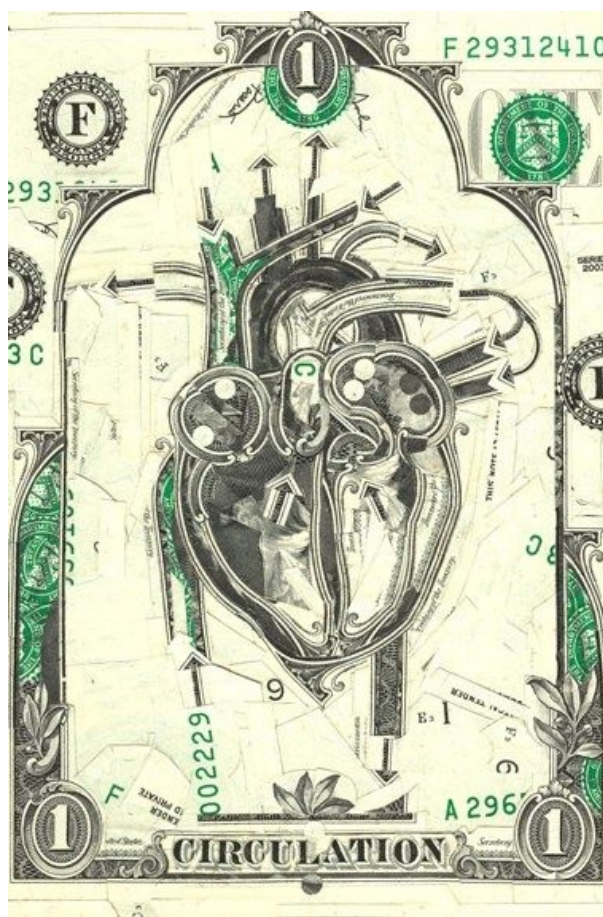


Figura 6
Mark Wagner, *Circulation* [Circulación] (2005)
[collage realizado con billetes de un dólar]

Por lo tanto, si distinguimos que el dinero funciona como medio de circulación en tanto mediador entre diferentes mercancías, pero vemos únicamente, casi como en una

ilusión de encantamiento, el camino que aquél va siguiendo - olvidando de esta manera que verdaderamente quienes se mueven entre diferentes poseedores/as son las mercancías mismas -, hallaremos entonces así otro indicio de la autonomización del valor de las mercancías:

[...] si al dinero le cabe la función de medio de circulación, ello se debe únicamente a que es el valor, vuelto autónomo, de las mercancías. Por tanto, su movimiento en cuanto medio de circulación no es, en realidad, más que el movimiento formal de aquéllas. [...] Las mismas piezas dinerarias llegan como *figura enajenada de la mercancía* a manos del vendedor y las abandona como *figura absolutamente enajenable de la misma*. [...] (1975, p. 141)

Veremos asimismo que, en tanto medio de circulación, el dinero deambula incesantemente a través de la esfera misma de la circulación. De este modo, siguiendo con las determinaciones del autor (pp. 143-146), podremos preguntarnos cuánta es exactamente la cantidad de dinero que se encuentra dentro de la llamada “masa del dinero circulante” o “masa de medios de circulación”.

Por ello, para dilucidar dicho interrogante es necesario centrarnos en dos principales aspectos que se encuentran en constante fluctuación y generan múltiples alteraciones: “la *suma de los precios* de las mercancías” por un lado – afectada por la cantidad de mercancías que precisarán realizar sus precios -, y el “número de recorridos de las piezas dinerarias de la misma denominación” por el otro – intervenido por los lapsos de tiempo que transcurren entre las fases contrapuestas de la metamorfosis de las mercancías, determinados como “*velocidad del curso dinerario*” -; es por medio de la suma de estas circunstancias que podremos llegar entonces al resultado de la “masa del dinero que funciona como medio de circulación” (pp. 145, 146). Este resultado entonces, en resumidas cuentas, se encuentra sujeto en verdad a tres condiciones principales: “[...] el *movimiento de los precios*, la *masa de mercancías circulantes* y por último la *velocidad del curso* del dinero” (p. 149), y éstas a su vez “[...] pueden variar en sentido diferente y en distintas proporciones, y de ahí que la *suma de los precios a realizar*, y por ende la *masa de medios de circulación*, que depende de esa suma, pueden pasar por numerosísimas combinaciones” (p. 149). A partir de estas múltiples combinaciones - que no nos detendremos aquí en puntualizar -, se abre una compleja

discusión que, en verdad, hasta el día de hoy sigue engendrando controversias⁹. A mi parecer, retomando la caracterización inicial del dinero en tanto equivalente general - lo que significa que por un lado es la forma de expresión que tomarán los valores del mundo de las mercancías para poder manifestarse allí - es sencillo comprender que “[...] dada la suma del valor de las mercancías y dada la velocidad media de sus metamorfosis, la cantidad de dinero en curso o de material dinerario depende *de su propio valor*” (p. 151). Pero aun así nos topamos con extrañas explicaciones que dicen:

[...] Que, a la inversa, los precios de las mercancías están determinados por la masa de los medios de circulación, y a su vez dicha masa por la del material dinerario disponible en un país, [ésta] es una ilusión que deriva, en sus expositores originarios, de la hipótesis disparatada según la cual al proceso de circulación entran *mercancías sin precio y dinero sin valor*, intercambiándose allí una parte alícuota del conglomerado mercantil por una parte alícuota del amontonamiento metálico. (1975, p. 151)

De todas formas, y más allá de estos modernos y también actuales debates, retornemos pues a las conceptualizaciones que aquí nos conciernen. Por medio de la función del dinero como medio de circulación, continúa detallando Marx, podremos encontrar una de las principales circunstancias que - en pos de esta investigación en tanto analizar qué es lo que sucede con las obras de artes compuestas íntegramente con algún elemento dinerario – nos presenta entonces la distinción de la llamada “figura monetaria”. Ésta, al igual que el patrón de los precios, es emitida por el estado, y se encuentra sumamente desemejante al contenido real del material metálico, determinándose así en tanto contenido puramente representativo. Por lo tanto nos hallamos frente a las divergencias entre el medio, su materialidad, su figuración y su esencia; es importante poder a esto distinguirlo para no reiterar las ya mencionadas confusiones. Por consiguiente, si como medio de circulación el oro difiere de su función

⁹ Basta con mirar a la teoría monetarista como para comprender las divergencias que existen con la teoría del valor desplegada por Marx; en esta se distingue, como vemos aquí, la disposición propulsada directamente por el modo de producción y sus relaciones sociales, elementos fundamentales que en el monetarismo quedan completamente sesgados por la idea imaginaria de pensar que la emisión del dinero estatal dará mágicamente una solución por sí sola a los problemas de la devaluación de la moneda. Para ampliar esta discusión *Ver La TMM, emisión y depreciación del peso* (Astarita, 2020), y *Economía K y la “Teoría Monetaria Moderna” (I)* (Astarita, 2018)

como patrón de los precios, y al disociarse de su contenido original pasa a ser mera representación simbólica, podremos distinguir entonces que las monedas metálicas tienen así la potencialidad de ser reemplazadas, bajo esta funcionalidad, por cualquier otra materialidad o símbolo (p. 153). Por ello, como anticipamos previamente al identificar la denominación dineraria, veremos que:

La ley determina arbitrariamente el contenido metálico de las tarjas de plata o cobre. [...] en la práctica su función monetaria se vuelve enteramente independiente de su peso, esto es, de todo valor. La existencia monetaria del oro se escinde totalmente de sustancia de valor. Objetos que, en términos relativos, carecen de valor, *billetes de papel*, quedan pues en condiciones de funcionar sustituyendo al oro, en calidad de moneda. En las *tarjas dinerarias* metálicas el carácter puramente simbólico se halla aún, en cierta medida, encubierto. En el *papel moneda* hace su aparición sin tapujos. [...] (1975, pp. 154, 155)

Por consiguiente veremos entonces que, por medio de la regulación estatal es posible emitir papel moneda o billetes que representen única y exclusivamente a la cantidad de oro o plata que deba estar en verdad circulando, ellos en tanto su comisionado; por ello, el papel moneda seguirá generalmente teniendo la misma denominación dineraria inicial pero se diferenciarán ahora en su materialidad, transformándose los billetes así en pura representación. Como mencionábamos más arriba, el valor de las mercancías y del dinero se imponen fuertemente a pesar de los intentos de pretender engañar a los precios de las primeras añadiendo mayor cantidad de circulantes; esto sólo afectará en la necesidad de utilizar mayor cantidad de billetes para alcanzar un precio determinado. Si la moneda se encuentra en proceso de devaluación, esta acción sólo empeorará la situación hasta llegar incluso a puntos tan extremos de no poder realizarse ningún tipo de precio con los billetes ya emitidos¹⁰.

¹⁰Esto se puede ver ejemplificado con lo sucedido durante la última crisis económica venezolana, en la que durante agosto de 2019 se arrojaron directamente a la basura miles de bolsas repletas de billetes ya sin valor; las redes sociales se inundaron de pronto con imágenes que lo ilustraron. Otro hito muy conocido ha sido el que se desarrolló durante la década del '20 en la República de Weimar, en Alemania; la hiperinflación llevó a la total inutilidad de los billetes emitidos, por lo que los sectores medios y más empobrecidos comenzaron a utilizarlos para empapelar sus casas, avivar el fuego de los hogares, e incluso para que niños y niñas jueguen con los fajos de billetes cual ladrillos para construir. También se pueden retirar directamente de la circulación billetes que ya poseen un muy bajo valor, como sucedió aquí en



Figura 7

Edward Kienholz, *For \$131* [Por u\$s131] (1969)

[Acuarela y tinta estampada sobre papel en marco de metal, 31,1 x 41,3 x 3,8 cm]

Por lo tanto, siguiendo a nuestro pensador y a modo de recapitulación, encontraremos como dinero a aquella mercancía apartada de las demás que pueda “presentarse en su corporeidad áurea (o argéntea) y por tanto como *mercancía dineraria*” (p. 158), y que además funcione por un lado idealmente como medida de los valores de las mercancías circundantes, y por el otro lado como medio de circulación apersonándose ella misma o enviando a un representante para que lo haga por ella, como es el caso de los billetes.

2.6.3 Dinero como medio para el atesoramiento

Desde este punto entonces, podremos continuar con las siguientes tres funciones de las cinco indicadas por el autor (1975, pp. 159-161), que señalaremos en el dinero durante su desarrollo dentro del capitalismo.

Argentina con los de \$2 en junio de 2018 y los de \$5 en febrero de 2020; motivo principal por el cual se da inicio a esta segunda fase del proyecto *Desposeídos*.

Como veíamos con anterioridad, es posible distinguir dos fases contrapuestas en el proceso de intercambio, donde el dinero actúa en cierta medida a modo de intermediario entre el primer proceso de la venta y el segundo de la compra. Pero es también posible encontrar otro objetivo diferente al del vender para comprar, y este tiene que ver con vender para guardar, acumular, para *atesorar*. De esta manera veremos cómo en la primera transformación de la mercancía en dinero, éste no llega a reconvertirse nuevamente en mercancía, convirtiéndose así la primera metamorfosis “en fin en sí mismo”, donde la meta es obtener dinero únicamente para almacenarlo. Por consiguiente “[...] [la] figura *enajenada* de la mercancía se ve impedida de funcionar como su figura absolutamente *enajenable*, o como su forma dineraria meramente evanescente. El dinero se petrifica en *tesoro*, y el vendedor de mercancías se convierte en *atesorador*” (p. 159).

Es así que vemos cómo se manifiesta aquella inicial caracterización determinada por el autor, quien señala que allí donde se despliegue el modo de producción capitalista se verá a su vez un gran hacinamiento de mercancías, y en ellas la figuración particular encarnada por el dinero, el cual por medio de la expansión de la circulación mercantil ensanchará así su poder, engendrando de esta manera el signo social de la riqueza. Ésta última, en manos de un/a único/a atesorador/a se convierte éste/a en propietario/a privado/a individual. Esta persona a su vez, nos dice el autor, aparece con unas cualidades peculiares que, al reservarse los placeres carnales recurre entonces a la excitación del fetichismo del dinero, todo esto muy acorde “[...] al evangelio de la abstinencia. [...] Cuanto más produce, tanto más puede vender. Laboriosidad, ahorro y avaricia son por consiguiente sus virtudes cardinales; vender mucho, comprar poco, la suma de su economía política” (p. 163); la caracterización de un burgués que quiere ser rico, y si tal vez no puede, intentará al menos parecerlo.

Esto es posible asimismo si la masa de dinero en curso tiene la capacidad de agrandarse o achicarse según lo requerido. Por lo tanto, la cantidad de dinero que dispone un estado para su circulación debe superar a la cantidad necesaria en su función monetaria ideal, ya que debe contemplar también la exigencia de la acumulación privada, evitando a su vez el apelotonamiento en la circulación para favorecer así su tránsito, por ello “(...) Mediante la forma tesaurica del dinero se satisface esta condición. Los depósitos que guardan los tesoros sirven a la vez como desagaderos y

acequias del dinero circulante que de este modo nunca inunda los canales por los que discurre” (pp. 163, 164).

2.6.4 Dinero como medio de pago

Volvamos entonces a lo que previamente mencionábamos en relación a las dos fases de transformación contrapuestas establecidas en la circulación mercantil. Dijimos que, al realizarse de manera inmediata la primera metamorfosis el dinero funciona allí como medio de compra. Señalábamos asimismo que ese procedimiento puede no suceder de manera contigua; si esto sucede entonces, nos indica el autor citado, veremos así que la función del dinero se encuentra modificada.

A medida en que se despliega el proceso de circulación mercantil, veremos desarrolladas ciertas condiciones que harán aparecer una escisión temporal “[...] entre la venta de la mercancía y la realización de su precio [...]” (1975, p. 164). Esto nos da a entender que las personas que encarnan las dos puntas de la primera transformación de la mercancía, ahora retardada, ya no se hallan en tanto vendedor/a y comprador/a, sino que “[...] [el] vendedor deviene *acreedor*; el comprador, *deudor*. Como aquí se modifica la metamorfosis de la mercancía o el desarrollo de su forma de valor, el dinero asume también otra función. Se convierte en *medio de pago*” (p. 165).

De esta manera, se puede observar entonces el trayecto que el dinero asume bajo esta función. Primero se lo identifica como medida de valor, nos dice el autor (p. 166), ya que se le puede con éste adjudicar el precio a la mercancía vendida; dicho monto es la suma a abonar una vez finalizado el tiempo convenido para dicho pago. Luego, aparece así el dinero como “*medio ideal de compra*”, ya que únicamente al vencimiento del período acordado éste se involucra en la circulación como medio de pago; allí se configura al fin el cambio de manos del dinero entre comprador y vendedor. Podremos distinguir también que, durante el proceso de interrupción de la primera transformación de la mercancía, el dinero en tanto medio de circulación se convirtió allí en forma de tesoro; se lo retuvo para luego ingresar a la circulación, pero sólo tiempo después de haber sido retirada la mercancía de la misma; ésta asimismo, pasa a vincularse con su forma en tanto valor de uso antes de haber realizado su valor de cambio. Por ello veremos que “[...] [el] vendedor convierte la mercancía en dinero, para satisfacer con

éste una necesidad; el atesorador, para conservar la mercancía bajo la forma dineraria; el comprador endeudado, para poder pagar [...]” (p. 166).

Otra circunstancia posible de darse a partir de esta función (pp. 167, 168), es que se efectúen una serie de pagos a futuro entrelazadas mutuamente. Si el/la segundo/a le debe al primero/a, éste/a le puede deber a un/a tercero/a, y así consecutivamente; se evidencia de esta forma la interrelación social ya previamente distinguida. Esto limita a su vez el resultado obtenido por medio de la velocidad de curso del dinero de la masa de circulantes.



Figura 8

Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015)

[Captura de pantalla del minuto 00:07:17]

Se deja ver además ante esta condición, continua aclarando Marx (p. 168), la contradicción que el medio de pago acarrea tras de sí. Al seguir una continuidad de deudores/as vinculados/as recíprocamente se verá la funcionalidad únicamente ideal del dinero en tanto medida de los valores. Cuando comienzan a efectuarse los pagos respectivamente, allí el dinero no funcionaría específicamente como medio de circulación, como elemento mediador de un proceso de metamorfosis contrapuestas, sino que veremos nuevamente su autonomización en presencia, ya que aparece allí como una “mercancía absoluta”. Esto tiene la gran potencialidad de producir la denominada “*crisis dineraria*”, la cual puede aparecer ante un completo desarrollo de estos procedimientos concatenados de deudas y pagos. De pronto y ante la ausencia de

la figura principal con la que poder expresar los valores de las mercancías, es decir el dinero en su plena materialidad, lo que apenas recién era una figuración ilusoria e ideal, ahora aparece como una gran necesidad y tenerlo en las manos “es el clamor [burgués] que ahora resuena en el mercado mundial” (p. 169).

Veremos entonces también que, ante este procedimiento y por medio de la función del dinero como medio de pago, nos dice el autor (pp. 170, 171), se da comienzo asimismo al llamado “*dinero crediticio*”, ya que las mismas deudas pueden circular y cambiar de manos, trasladando así dichos futuros pagos a otros/as futuros/as poseedores de dichos contratos de crédito. Esta circunstancia al expandirse llega así a desplegarse dentro de las transacciones de gran volumen, mientras que por el contrario el dinero metálico circula principalmente dentro del comercio a menor escala. Por otro lado, veremos otra circunstancia con muchas repercusiones sociales:

Cuando la producción mercantil ha alcanzado cierto nivel y volumen, la función del dinero como medio de pago rebasa la esfera de la circulación mercantil. El dinero se convierte en la *mercancía general* de los contratos. Las rentas, los impuestos, etc., dejan de ser contribuciones en especie para convertirse en pagos dinerarios. (...) (1975, p. 171)

No caben dudas que ante este panorama vemos al dinero inundando absolutamente todas las esferas de las relaciones sociales capitalistas. Asimismo, la función como medio de pago y su eventual desarrollo precisa de una determinada acumulación para saldar luego los pagos adeudados. El enriquecimiento individual se disipa para transformarse así en “*fondo de reserva constituido por medios de pagos*”, regulado por los plazos periódicos de pagos de impuestos definidos estatalmente.

2.6.5 Dinero mundial

Nos encontramos, pues, en condiciones de detallar la última de las cinco funciones fundamentales del dinero descritas por el pensador indicado. Si podemos distinguir entre pequeñas y grandes transacciones, podremos hablar entonces de un mercado interno definido por los límites de un mismo país, y a su vez, de un mercado mundial ampliado al comercio internacional. Entonces así, nos indica el autor (1975, p. 176), podremos expresar la funcionalidad del dinero en tanto “*dinero mundial*”, por medio del

cual podrán las mercancías expresar sus valores de manera universal. Para que ello suceda, una mercancía dineraria debe reconocerse bajo esta función específica; veremos que en la descripción llevada a cabo por Marx, y teniendo en cuenta el momento histórico determinado en que la escribe, difiere fundamentalmente de lo constituido al día de hoy. Por ello, encontraremos que el autor menciona principalmente al oro como dinero mundial; en cambio – si bien las funcionalidades mencionadas del oro no se encuentran desvinculadas y habría que ver qué tanto realmente se ha modificado dicha función – podremos ver que hoy en día hallamos en el dólar – la moneda que se impuso vigorosamente, y que entra en competencia con otras monedas fuertes tales como el euro, la libra esterlina, el yen, el yuan y hasta incluso el bitcoin - la representación de esta función.

Pero esto nos presenta una problemática, ya que si distinguimos al dólar en cuanto moneda - por lo tanto como signo de valor –vale preguntarnos a qué fondo de reserva de dicho valor se está refiriendo concretamente ésta misma moneda, ya que aparentemente desde el año 1971 junto a la derogación del patrón oro en Estados Unidos que implantó su ex presidente Richard Nixon, luego de haber revocado el acuerdo de Bretton Woods de 1944, el dólar ya no se rige más supuestamente bajo dicha conversión, y es emitido a través de medidas estatales junto a sus políticas monetarias. Por lo tanto, si bien la respuesta no es para nada simple y no la considero definitiva, podríamos tal vez hallarla tanto en la financiarización de la economía, vinculada a la función del dinero crediticio y la consecuente liquidez del mismo, como en la expansión cada vez mayor de sectores de trabajo inmateriales o no productivos, y/o reproductivos. También veremos que existen una serie de acciones políticas claramente coercitivas que se han implantado desde Estados Unidos – desde los años '70 hasta la actualidad, aproximadamente - para que dicho país pueda emitir billetes tanto para pagar sus deudas como para vender su moneda estatal a cambio de la importación de materias primas provenientes de otros países, así como además el ofrecimiento de créditos internacionales, estableciendo de esta manera la llamada *dolarización de la economía* mundial, donde gran parte de los tesoros nacionales de múltiples países se hallan constituidos en dólares, sobre todo en países de menor estatus en la escala de potencias mundiales, tales como la Argentina misma y otros países latinoamericanos¹¹.

¹¹ Para ampliar en mayor detalle estos argumentos *Ver From the Dollar-Gold Exchange System to the*



Figura 9

La casa de papel (2019) [2ª Temporada, Episodio N° 6]

[Captura de pantalla del minuto 00:26:02]

Si bien se puede continuar profundizando, ya que forma parte de una discusión activa y muy actual, lo que sí está claro es que este fenómeno de aparente ruptura - total o parcial - con la expresión de valor del oro, nos acerca nuevamente al proceso ya mencionado de autonomización del valor descrito por Marx. Ante las constantes ansias de valorización que tiene el modelo de producción capitalista, y viéndose cada vez más agotada la sustancia misma del valor – el trabajo humano abstracto –, fruto de la tecnificación de la producción, este fenómeno de autonomización llevará inevitablemente a crisis económicas mundiales cada vez más profundas y con consecuencias casi irreparables en términos de salud y ecología, tal y como lamentablemente lo estamos presenciando ya hoy en nuestra actualidad.

Habiendo hecho esta breve aclaración, retornemos entonces a la caracterización mencionada. Veremos por lo tanto que “[el] dinero mundial funciona como *medio general de pago, medio general de compra y concreción material, absolutamente social, de la riqueza en general (universal wealth)*. Prepondera la función de *medio de pago*, para la compensación de balances internacionales [...]” (1975, p. 175). Distinguimos asimismo que, vinculada a las funcionalidades del dinero como medio de pago y como medio de circulación, el atesoramiento también puede encontrar sus razones en el dinero mundial, ya que – como nos aclara el autor (p. 176) - de igual

Dollar System (Williams, 2009), y *Endeudamiento de EEUU y rol del dólar* (Astarita, 2011)

forma en que aparece precisado para el comercio interno, el fondo de reserva también se utiliza para el “mercado mundial”.

Por lo tanto, observaremos en esta quinta funcionalidad uno de los elementos fundamentales con el que se podrá delinear el retrato moderno del capitalismo, datado aproximadamente a partir del siglo XVI y junto a todos sus despliegues, ya que por medio del comercio y el mercado mundiales es que podemos hablar de la mundialización de este modo específico de producción. Para pensar en un modo completamente antagónico a éste, vinculado plenamente con las necesidades humanas - mas no de la producción de valor -, deberemos ser capaces de imaginar toda una serie de tejidos sociales que no sólo nieguen esta forma social ya impuesta, sino que igualmente se extiendan a lo largo y ancho del planeta.

2.7 Dinero como germen del capital

Habiendo detallado hasta aquí lo descripto por el autor seleccionado, nos encontramos ante las puertas de ingreso a una mayor profundización del asunto, la cual evidentemente requiere de toda una exploración aparte. De igual modo, es sustancial aclarar que, en pos de esta investigación, los interrogantes iniciales se encuentran aquí en parte ya resueltos. En el desarrollo del Capítulo III de esta tesina intentaré articular las conceptualizaciones aquí ya detalladas con las estéticas desplegadas por las obras de arte que utilizan dinero para su plena conformación.

Es de todas formas de gran importancia poder acercarnos brevemente a las próximas transformaciones que nos entrega el autor, ya que puede surgir tal vez la pregunta respecto a por qué han de ser llamadas en tanto capitalistas las determinaciones desarrolladas hasta aquí. Esto podemos llegar a responderlo al aceptar que “[la] producción de mercancías, la circulación mercantil y una circulación mercantil desarrollada, el *comercio*, constituyen los *supuestos históricos* bajo los cuales surge [el capital]” (1975, p. 179), siendo la circulación mercantil su punto de partida – más no la única esfera por dónde se explayará en plenitud e indicará sus razones de existencia -. Lo que sí encontraremos por medio de ella es a su “producto último”, el dinero. Éste, asimismo, se presenta como la “*primera forma de manifestación del capital*”. Precisamente por esta razón es que decido no sólo caracterizar al dinero en sus múltiples

expresiones, sino que además por ello me sirvo de él para utilizarlo en la conformación de la obra presentada en esta tesina, con el fin de encontrar así un elemento simbólico que dé cuenta de mis visiones críticas respecto al sistema capitalista; como decía, ampliaré estas determinaciones en los desarrollos contiguos a éste primer Capítulo.

De igual modo, si bien el proceso posee mayor complejidad en su desarrollo¹², es posible distinguir en primera instancia la diferenciación del dinero como dinero y del dinero como capital en sus disímiles formas de circulación. Manteniendo las dos fases contrapuestas descriptas con anterioridad, y siguiendo al autor (pp. 180-183), veremos ahora una inversión de elementos, ya que la formulación será entonces: dinero – mercancía – dinero, o de modo abreviado D – M – D. Veremos así que, ya no se vende para comprar, sino que por el contrario, se compra para vender. Por lo tanto:

Lo que distingue de antemano, no obstante, a los dos ciclos M – D – M y D – M – D, es la *secuencia inversa* de las mismas fases contrapuestas de la circulación. La circulación mercantil simple comienza con la venta y termina en la compra; la circulación del dinero como capital principia en la compra y finaliza en la venta. Allí es la *mercancía* la que constituye tanto el punto de partida como el término del movimiento; aquí, el *dinero*. En la primera forma es el *dinero* el que media el proceso global, en la inversa, la *mercancía*. (1975, p. 181)

De esta manera, veremos que la mediación ya no se encuentra determinada por el dinero, sino que ahora la encontraremos encarnada por la mercancía. Pero entonces, para que la formulación no se transforme en una mera tautología, en tanto hacer mover dinero que se ingresa a la circulación para obtener luego el mismo elemento, deberá suceder una modificación, diferente en este caso, para que el dinero que se obtiene en la segunda transformación de la formulación se distinga sustancialmente del primero. Por ello, a diferencia de la circulación mercantil simple, donde los extremos en tanto mercancías se diferenciaban cualitativamente en sus valores de uso pero se emparentaban cuantitativamente en tanto valores, pues aquí por el contrario, tendremos que la diferenciación fundamental será una distinción de magnitud de valor, en tanto

¹² Y le llevarán tanto a Marx como a Engels – quien luego del fallecimiento del primero asume la plena responsabilidad de completar el trabajo de su querido amigo y compañero - tres extensos tomos en total para completar sus definiciones, contradicciones, especificidades y mucho más.

diferenciación cuantitativa, más no cualitativa. Por consiguiente, al obtener más dinero que el dinero inicial la formulación correcta será entonces $D - M - D'$:

[...] donde D' [...] [es] igual a la suma de dinero adelantada inicialmente más un incremento. A dicho incremento, o al excedente por encima del valor originario, lo denomino yo *plusvalor* (*surplus value*). El valor adelantado originariamente no sólo, pues, se conserva en la circulación, sino que en ella *modifica su magnitud de valor*, adiciona un *plusvalor* o se *valoriza*. Y este movimiento lo *transforma en capital* (1975, p. 184).

Por lo tanto, la valorización del valor será el movimiento principal y el objetivo último que distinga al capital en cuanto tal. De esta forma, nos comenta el autor (p. 188), el valor dentro de este proceso se verá como autovalorización, ya que se autonomiza y se convierte en un sujeto dependiente de los movimientos que implican el modificar constantemente su forma – dinero y mercancía –, para lograr así el aumento de su propia magnitud de valor. Por ello “[...] [el] movimiento en el que agrega plusvalor es, en efecto, su propio movimiento, y su valorización, por tanto, *autovalorización*” [...] (p. 188).

Entonces, sin deseos de reducción de los conceptos, y al aceptar que no es únicamente dentro de la circulación mercantil dónde hallemos las condiciones que expliquen la conformación del capital, veremos pues que allí es imposible producir valor. Por consiguiente, deberemos buscar las respuestas en otra esfera del sistema, siendo específicamente en el sector de la producción de mercancías donde, como vimos, es el espacio por el cual verdaderamente emergen los valores. Entonces, si al poseedor de dinero lo podremos identificar como el capitalista propiamente dicho, por lo tanto tendremos que reconocer al poseedor de mercancía; pero para ello es necesario determinar a una mercancía muy singular, la más curiosa quizás de todas:

Examinando atentamente la fórmula del capital, se comprueba que en último análisis la cuestión del nacimiento del capital se reduce a esto: hallar una mercancía que produzca más de lo que ha costado: hallar una mercancía que, en nuestras manos, pueda acrecentar en valor, de suerte que al venderla recibamos más dinero del que hemos desembolsado para comprarla. Es necesario que sea, en una palabra, una mercancía elástica, que, en nuestras manos, estirada un tanto, pueda aumentar el volumen de su valor. Esta mercancía

singular existe realmente y se llama potencia de trabajo o fuerza de trabajo (Cafiero, 1978, p. 23).

De esta manera, la capacidad de trabajo en tanto fuerza de trabajo será encarnada en el proletariado en tanto clase social, la cual se verá forzada a vender esta particular mercancía a cambio de un salario que apenas representará una pequeña porción del gasto total que ejecutará el capitalista al comprar tanto dicha fuerza de trabajo – o también *capital variable* -, como la materia prima y los medios necesarios – o a su vez *capital constante* - para la producción de mercancías. Por lo tanto, el capitalista que compró todos estos elementos se presenta entonces como el dueño último de lo producido que luego lo venderá sumando el valor añadido obtenido del trabajo realizado por el/la proletario/a. He aquí, en muy resumidas cuentas, el proceso principal que se desarrolla a partir de la fórmula general del capital¹³. Ya que estas determinaciones, y mucho más aún, gozan afortunadamente de una amplia divulgación y una gran aceptación social y cultural, no me detendré mucho más en continuar su desarrollo, para pasar así a sumergirnos de lleno tanto en el Capítulo II de esta tesina, en pos de adentrarnos en las discusiones específicas respecto al valor de las obras de arte, como en el Capítulo III de la misma, para abordar las posibles definiciones estéticas a encontrar en la conjugación entre el dinero y las obras de arte.

Avancemos pues, pero no sin antes decir que, si como clase lo único que se posee es la capacidad de trabajo, pero de la obtención del resto de las riquezas del mundo nos hallamos plenamente excluidos, es pues esta caracterización una de las esenciales fundamentaciones que le dan marco al proyecto *Desposeídos* presentado en esta tesina.

¹³ Respecto a estos procedimientos no sólo recomiendo el cotejamiento con la obra original, sino que también se puede *Ver* un acercamiento, repleto de poesía y caracterizaciones sumamente didácticas, a partir del trabajo divulgativo *El Capital al alcance de todos* (Cafiero, 1978), citado aquí más arriba.

Capítulo II

3. El valor del arte

3.1 Condiciones histórico-materiales del arte en el capitalismo

En el capítulo anterior hemos visto que, para definir a una mercancía en los términos establecidos por Marx, debemos hallarla en su doble aspecto en cuanto valor de uso y valor de cambio, siendo el último la expresión objetivada del *tiempo de trabajo socialmente necesario* para su producción.

Al momento de enfrentarnos a la obra de arte, esta formulación hace aparecer una serie de interrogantes que intentaremos abordar a lo largo de este capítulo. Para ello nos serviremos de una selección de autores que se encuentran vinculadas/os a la pertinente discusión respecto a cómo, dónde y por qué las obras de artes son posibles de ser insertadas dentro del mercado capitalista – bajo un marco específico - e intercambiadas en tanto mercancías, sobre todo partiendo de un análisis que recupera las nociones detalladas por el autor arriba mencionado y ya desplegadas en el primer capítulo de esta tesina.

Por ello, desde este lado del teclado se afirma con enérgicas convicciones que el arte no se encuentra en lo más mínimo ajeno a las condiciones específicas que el capitalismo impuso sobre la sociedad, y que la mercantilización de los productos del trabajo humano se halla también inmersa dentro de la producción artística, transformando de este modo a las obras de arte asimismo en mercancías. En este sentido, y de igual modo que nos explicita José María Durán (2012), podremos afirmar que:

[...] las determinaciones concretas que conforman la producción (capitalista) de mercancías en las sociedades burguesas dominadas por el modo capitalista de producción son determinaciones generales a un nivel social, en el sentido de que crean un marco de referencia general en relación al cual se definen y se miden todos los trabajos, procesos y actividades humanas sean o no productoras de valor. (p. 207)

Por lo tanto, aparece como necesario trazar nuevamente una línea entre el pensamiento marxiano y el neoclásico, ya que se distingue un gran sector tanto de la crítica e historia del arte como de la economía política donde “[...] teóricos marxistas y no marxistas consideran por igual desde hace tiempo que la obra de arte constituye una excepción a esta regla” (Lütticken, 2016, p. 119) en comparación a las determinaciones de la mercancía en el capitalismo, conclusión que pretendo aquí refutar. Se propone asimismo rechazar la idea de que el origen del valor de la obra de arte sea otorgado exclusivamente dentro de la esfera de la circulación, donde coleccionistas, galeristas, curadores y críticos parecieran ser los dotadores de valor de las obras ya creadas, dejando así completamente de lado la esfera de la producción, dónde - como hemos examinado – es el lugar en el que verdaderamente se originan los valores que luego se verán realizados por medio de su intercambio en los circuitos comerciales; sostener una alteración tal se asemejaría a tirar por la borda todo lo desarrollado por Marx en relación al valor-trabajo, e ir a los abrazos con las teorías neoclásicas y keynesianas, algo que aquí repelemos tajantemente. Por ello y de manera semejante, en otro artículo Durán (2014) nuevamente nos dice:

[...] si no queremos sucumbir a la ilusión neoclásica de que el valor de la mercancía artística se remite a la estimación individual (ya sea de amantes del arte, coleccionistas o expertos) y que la suma monetaria dispuesta a pagar por la mercancía artística es la expresión real de un sentimiento estético, debemos entonces afirmar categóricamente que la evaluación económica del arte no tiene nada que ver con la calidad artística (es decir, ni con la historia del arte ni con la estética) [...] (2014, p. 140)

Pero antes de ver un poco más en detalle las características específicas de esta *mercancía artística*, es preciso determinar brevemente los contextos históricos en los que se vio sujeta la estructura social que enmarcó a la producción del arte – mayormente europeo - previo al establecimiento de las actuales condiciones de producción. Como vimos en el primer capítulo, seguido de la disolución de las condiciones feudales de producción, se da paso luego - tras períodos de transición y de *acumulación originaria* - a las condiciones propias de la sociedad burguesa. Esto ha implicado particularmente para el artista la libre disposición tanto de su trabajo como del producto del mismo, quedando de esta manera emancipado de las exigencias de la Iglesia y las cortes

señoriales, pero sujeto en cambio al tutelaje de los diversos mecenas que podían patrocinarle. Luego de la ruptura con dicha relación de amparo económico, el artista se ve restringido por las fluctuaciones de un mercado artístico en alza, donde queda ahora exclusivamente dependiente de compradores ocasionales. Por lo tanto, se verá paulatinamente desarrollada la fase financiera del capital, permitiendo de esta manera la aparición del coleccionismo moderno y las subastas de arte. Dicho de otra manera, veremos que:

Los cambios decisivos en la relación entre artista y comprador artístico yacen en el camino que lleva del permanente patrono y amo, esclavista y señor feudal, al mecenas y [patrocinador], cliente y comprador, experto y aficionado, participante en subastas y coleccionista. Las fases más evidentes de la evolución de la esclavitud, del feudalismo, de la tutela eclesiástica y de la disciplina gremial hasta la burguesía emancipada y el predominante capital financiero vienen representados, expresadas en las categorías de la producción y recepción artísticas, por el artista que dispone libremente de sus obras, el mercado abierto del arte, el productor libre de todo encargo directo y el coleccionista que elige espontáneamente entre las existencias de la producción respectiva. (Hauser, 1977, p. 572)

Siguiendo a este mismo autor, podremos afirmar entonces que el *art dealer* se transforma de esta manera en un mediador entre productores (artistas) y compradores (coleccionistas) (1977, p. 645), depositando en la adquisición de obras la expectativa de especulación vendiendo posteriormente más caro de lo que ha comprado inicialmente¹⁴. Podremos observar además que, lo que podría haber sido en primera instancia como compras y ventas ocasionales, se transfigura luego en la norma general, convirtiéndose así aquello que solía ser esporádico ahora en regular y constante, determinando de esta manera una nueva industria internacional que, desde el siglo XVII en adelante, se dedicará únicamente a la producción y circulación del arte. Más tarde, luego de transcurrido este “Renacimiento tardío” (p. 648), se distinguirá dicha industria plenamente desarrollada, enmarcada y cimentada a través de instituciones específicas tales como los primeros salones, museos y galerías modernos, todo esto ya a partir del siglo XVIII y XIX, conservándose así hasta la actualidad. Por ello Hauser nos detalla:

¹⁴ Esta circunstancia particular se observa como parte de un período precapitalista y de transición, por lo que no será lo exclusivamente determinante para los contextos que le prosiguieron.

[...] Ahora [el comercio artístico] deviene mera forma del cambio de propiedad en el terreno del arte con una oferta continuamente variable y una demanda apropiada, dándose ahora el comerciante libre, que corre su propio riesgo en el comercio, y el comprador sin privilegios, que gana influencia según su poder de adquisición. En un sentido más riguroso que antes, la obra de arte se convierte en mercancía que, en principio, cada cual puede comprar y disponer de ella. Con la acumulación del capital y el aumento de las colecciones privadas, particularmente en América, se refuerza el sentimiento de que la propiedad privada de tesoros artísticos ha de considerarse un estado provisional que prepara la transición de las obras a una colección pública. (1977, p. 652)

Entonces, encontrando sus propias fluctuaciones a lo largo de la era moderna, a partir de las vanguardias históricas del siglo XX los espacios propicios para el despliegue de estos negocios se verán tanto expandidos como contraídos, movilizándose a la par de los contextos socioeconómicos de cada región del mundo, sobre todo luego de la globalización de las condiciones ya descriptas.



Figura 10

Harun Farocki, *Naturaleza muerta* (1997)

[Captura de pantalla del minuto 00:02:30]

Como para pensar brevemente dichos contextos desde nuestra ciudad de Rosario - la cual se encuentra de igual modo inmersa en estas condiciones de producción, venta y consumo -, podremos encontrar equivalentemente que las primeras colecciones privadas de finales del siglo XIX se han transfigurado luego, hacia comienzos del contiguo nuevo

milenio, en espacios museísticos públicos de gestión estatal, donde más tarde se incorporan nuevas obras por medio de donaciones, compras ocasionales y premios adquisición de los salones nacionales allí promovidos. En el caso de las galerías, en tanto espacios de exposición y comercialización privados, se han visto sujetas a las posibilidades de reproducción de su propio capital, inmersas en el mercado más general. Hoy en día, tanto aquí localmente como en el resto del mundo, vemos con mucha más claridad que anteriormente una conjunción entre los espacios públicos y privados, donde se entrelazan vínculos e intereses.

Algunas de estas determinaciones podremos encontrarlas en un artículo de Clara Lopez Verrilli (2021), donde se evalúan las características actuales del mercado de arte local; aquí veremos breves fragmentos de ello:

[...] El arte contemporáneo no es ajeno a ese espacio de transacciones donde una obra se intercambia por dinero.

En Rosario hay un mercado de arte que es dinámico, emergente y está definiendo sus propias leyes. Cada año se reconfigura con la llegada de nuevos actores, la apertura y cierre de espacios de exposición y venta y con la difusión de sus prácticas.

[...] Las galerías representan artistas y uno puede encontrarse con ellos o conocer su trayectoria en ese espacio. También organizan recorridos, charlas, talleres, editan publicaciones, gestionan residencias y espacios de formación. “La posta de la concientización social del arte contemporáneo fue del museo a las galerías. El trabajo pedagógico que comenzó el Estado ahora lo continúan las galerías que son las que lideran la escena del arte contemporáneo”. (2021, parr. 3-15)

De todas formas, asintiendo sobre la gran importancia que implican los contextos históricos y sociales que conducen a explicar el porqué de determinadas circunstancias materiales, para poder establecer de qué manera específica las obras de arte adquieren un valor mercantil es preciso servirnos de más elementos de análisis y adentrarnos un poco más en las puntuales características de la mercancía artística.

3.1.1 La mercancía artística

Como bien explicitábamos más arriba “[...] el análisis que aquí proponemos, acerca del valor de los productos del arte supone rechazar el modelo de las relaciones de

mercado como el único factor determinante en el valor de la mercancía artística” (Durán, 2014, p. 140). Por lo tanto, deberemos partir de una noción que permita comprender al arte como un espacio de producción y circulación que no se haya exento a la realidad social y material general, pero que a su vez tiene la posibilidad de confeccionar relativamente sus propias reglas en términos de legitimación y difusión de obras. Esto implica entonces oponerse a la noción del arte como un ente absolutamente autónomo. Es decir, podríamos reconocer el marco que delimita la especificidad del ámbito artístico, pero sin que ello implique afirmar que dichos límites se identifican con un carácter de impermeabilidad, sino más bien que, como plantearemos aquí, todo lo contrario.

En todo caso, si distinguimos la amplia difusión de la noción de autonomía del arte y su mercado, podremos hallarla enmarcada dentro de un cierto idealismo fomentado en los orígenes de la estética moderna y principalmente por el movimiento romántico del siglo XIX (Hauser, 1977, p. 653) – sin desmerecer sus aportes conceptuales y de crítica hacia el capitalismo en ascenso. Por ello, veremos que el haber promovido la idea del arte como una entidad puramente autónoma ha sido en verdad la mejor fundamentación para la propulsión del mercado del arte que por aquellos momentos se encontraba en períodos de desarrollo. Se podría reconocer entonces que, la reproducción de la noción de un objeto único y superior – la obra de arte - apartado de las determinaciones del resto de las mercancías, otorga en verdad el sustento inicial a la plena existencia del mercado del arte dentro del capitalismo. De esta manera, el marco de delimitación aparece más bien como una ideología.

Veremos por lo tanto que, siguiendo a Bourdieu en su conceptualización de “autonomía relativa” – donde reconoce que el campo del arte no se mantiene aislado del resto de los campos, tales como el económico y el político – Isabelle Graw (2013) nos comenta su definición respecto a ello y a la actualidad contemporánea, introduciendo un concepto diferente al definir al campo del arte especialmente como una “heteronomía relativa”:

[...] Si bien el concepto de “autonomía relativa” tiene la ventaja de considerar el proceso histórico en curso de la diferenciación del campo del arte hacia un mundo propio sin negar la influencia de acontecimiento externos, de todos modos pone un énfasis demasiado grande en la autonomía. Y esta autonomía ya no es la característica estructural

del campo del arte. Teniendo en cuenta el predominio del sistema económico en la sociedad, es necesario cambiar el énfasis hacia una definición del campo artístico como “relativamente heterónomo”. En términos concretos, esto significa que las restricciones externas se ubican en primer plano, y este proceso es mucho mayor cuando el ser impulsado por consideraciones económicas se ha vuelto la forma de pensar predominante dentro del mundo del arte. [...] (2013, pp. 200, 201)

Sin dejar de lado el espíritu central de esta cita en específico, donde se afirma parte de lo que se desea desarrollar aquí, es preciso igualmente comentar que si las determinaciones del sistema capitalista se encuentran en primer plano por encima de la aparente autonomía del arte, entonces tal vez la noción de “restricciones externas” no se corresponde demasiado dentro de una conceptualización en la que se sostiene que la producción y reproducción del capital inundan por completo todos los aspectos de la vida bajo su manto de dominación. En todo caso, manteniendo la noción de *heteronomía relativa* – que aparece aquí como mucho más pertinente - pero rechazando la idea de lo externo y por ende lo interno, podríamos decir en cambio que las determinaciones económicas y socio-políticas se imponen más bien *transversalmente*.

A su vez, si tomamos como referencia lo ampliamente discutido dentro de la estética y la sociología marxistas propias de la Escuela de Frankfurt, las obras de artes pueden identificarse como parte de la producción de la *industria cultural*, así identificada por Adorno y Horkheimer (2013) al observar especialmente la cultura de masas. Bajo esta misma determinación - muy en sintonía con lo detallado anteriormente en la explicación otorgada por Hauser al hablar en términos de industrialización del arte - se puede añadir además lo que su camarada Benjamin (2019) analiza respecto a *la época de la reproductibilidad técnica* y la pérdida del aura de las obras de arte.

Por lo tanto, partiendo de estas aclaraciones y yendo al grueso de nuestro punto de análisis, hallaremos - de igual modo que en la mercancía descrita por Marx - una naturaleza dual en las obras de arte, dado que ambos aspectos de su configuración son inseparables entre sí; por ello distinguiremos en ellas un *valor simbólico* y un valor de mercado (o, mejor dicho, valor de cambio). De igual manera, nuevamente Graw (2013) expone que:

[...] Bourdieu pone en palabras la naturaleza dual de las obras de arte, ya que un bien simbólico es a la vez un bien cultural y una mercancía. Sin embargo, ir más allá sería decir que las obras de arte están *divididas* entre un valor simbólico y un valor de mercado. [...] (2013, p. 41)

Tal vez, retomando las categorías definidas por Marx, podríamos aquí proclamar que el valor de uso de la mercancías artística se vincula en verdad con su carácter simbólico-cultural, es decir el uso y consumo específico de dicha mercancía se corresponde a la conformación y reafirmación del campo artístico en cuanto tal – sumada a la ideologización romántica que mencionábamos más arriba –, añadiendo además el consumo en tanto goce estético que puede obtenerse al apreciar una obra de arte. De hecho, resulta sumamente curioso que sea precisamente la palabra *apreciar* la que se utilice generalmente para mencionar aquel momento concreto donde el espectador se encuentra detenidamente frente a una obra disfrutando de ella, ya que el origen etimológico de dicho término hace referencia al latín *appretiare* el cual significa, justamente, estimar el precio de algo.

Esto implica que, de igual modo que el resto de las mercancías, ambas facetas de la mercancía artística son sumamente relevantes en su propia constitución: no puede *apreciarse* culturalmente una obra que no pueda ser legitimada por el campo del arte, y esto quiere decir precisamente que el trabajo humano gastado en ella debe ser estimado como *trabajo útil* dentro de la *división social del trabajo*, tomando así al trabajo artístico como un tipo de trabajo singular; de igual manera que no puede *apreciarse* - en tanto transformarse en *precio* - la magnitud de valor que dicha mercancía artística requiera asimismo expresar al intercambiarse por dinero, si no representa una determinada cantidad de trabajo artístico abstracto.

Por ello, y sin desmerecer el aporte significativo que nos ha acercado el pensamiento sociológico y las teorías de los campos artísticos e intelectuales de Bourdieu, es necesario advertir que allí él “[...] describe relaciones de mercado como un lugar de producción; la producción de la creencia y de valores simbólicos que en sentido estricto no se pueden reducir a la lógica mercantil” (Durán, 2014, p. 141). Pero siguiendo lo que aquí venimos desarrollando, y fieles a las descripciones configuradas por Marx, tendremos que la cualidad dual de la mercancía artística debe ser concebida de manera inherente y dialécticamente vinculable. Entonces, distinguiendo a las obras

de arte como productos sociales del capitalismo, debemos considerar que tienen que poder certificarse como valores de uso antes de poder ser intercambiadas en el mercado, por lo que si la utilidad puntual de dichas mercancías no puede realizarse tampoco podrá ser efectuado dicho intercambio, y sufrirán de este modo una desvalorización. Tengamos en cuenta asimismo que, de manera opuesta, dichos productos sociales deben también poder realizarse “[...] como valores de cambio antes de poder ser consumidos como valores de uso; y no deberíamos olvidar que a la realización de los valores de cambio en el mercado le antecede su producción como tales valores” (p. 137). Por lo tanto, el campo del arte con su accionar de legitimación forma parte así de una de estas dos facetas, contribuyendo de esta manera tanto al consumo como a la distribución de los productos sociales artísticos al certificar la utilidad específica de la mercancía artística.



Figura 11

Cesare Pietroiusti y Paul Griffiths, *Eating money. An auction*. [Comiendo dinero. Una subasta] (2005)

Es por esto que, si deseamos ir en busca de la respuesta al interrogante sobre de qué manera se constituye la magnitud de valor de la obra de arte, veremos que éste no se encuentra aun completamente resuelto. Para ello deberemos acercarnos a la propia *sustancia del valor*, el trabajo humano abstracto, encontrándolo en este caso en el accionar de la fuerza de trabajo artística.

3.1.2 La fuerza de trabajo artística

Como hemos señalado anteriormente, el trabajo artístico se corresponde a un tipo de trabajo particular dentro de la división social del trabajo. Por lo tanto, tras la búsqueda de las razones por las que se puede estipular la magnitud de valor de una obra de arte deberemos detenernos a observar tanto a esta fuerza de trabajo específica como a la relación que la/el artista mismo/a tiene con el dinero y los medios de producción.

Si bien, dependerá exclusivamente de qué manera el/la artista se encuentre produciendo sus obras, es decir si es contratado/a para producir directamente para alguna institución pública o privada, si produce de manera completamente independiente, o si contrata personal técnico tercerizando así parte del trabajo, de manera general podemos afirmar que las/los artistas lo que ofrecen en el mercado son las obras ya confeccionadas en tanto su propiedad y como mercancías. Esto quiere decir que, de modo diferente a la mayoría de las/los trabajadores proletarios/os, generalmente “[...] el artista no vende su fuerza de trabajo sino los productos de su trabajo” (Durán, 2014, p. 141)¹⁵. Pero veremos que, para que estos productos de su trabajo se emparenten con las características de la mercancía y se aprecien como su propiedad, tendremos entonces que remitirnos en primer lugar al doble aspecto del trabajo humano, y en particular el del trabajo artístico, y luego deberemos detenernos en las características jurídicas del individuo en tanto propietario de mercancías, para hallar así con dichos aspectos su específica circunstancia dentro del capitalismo.

Recordemos entonces que, para determinar la cualidad dual de la mercancía debemos asimismo considerar la característica dual del trabajo humano: el trabajo concreto por un lado, es decir el tipo de trabajo específico que ha de realizarse en la producción y que se ve a su vez reflejado en el valor de uso de la mercancía; y el trabajo abstracto por el otro, es decir el hecho de que el trabajo significa un gasto de fuerza principalmente física, por medio del cual se vislumbra el valor de cambio de la

¹⁵ Existen, como decíamos, diversas variantes tales como por ejemplo los artistas contratados para trabajar como asistentes en el taller de un artista de mayor renombre que ellos, o aquellas/os que trabajan en los grandes talleres fabriles como profesionales copistas donde se reproducen de modo industrial obras de los grandes maestros de la pintura moderna, o aquellas/os que son contratadas/os como creativos para publicidades, murales en frentes de edificios o distintas intervenciones de alguna otra índole en espacios tanto públicos como privados.

mercancía. Ambos aspectos se encuentran también en mutua relación dialéctica. Por ello, si nos abstraemos de las diversas utilidades de las mercancías y sus múltiples especies de trabajos concretos allí contenidos, veremos que “[con] el carácter útil de los productos del trabajo se desvanecen también las diversas formas concretas de esos trabajos; éstos dejan de distinguirse, reduciéndose en su totalidad a trabajo humano indiferenciado, a trabajo abstractamente humano” (Marx, 1975, p. 47).

En consiguiente, partiendo de estos señalamientos y siguiendo nuevamente a Durán (2014), podremos observar que:

Como cualquier otro valor de uso social, la obra de arte es producto del trabajo humano. A esta realidad del trabajo humano se le impone el modo capitalista de producción la forma mercancía del producto del trabajo. La forma mercancía de la obra de arte surge de la relación específica que existe entre la actividad del artista y el resultado de la actividad en cuanto que este se manifiesta como su propiedad. Esta relación determina lo que podríamos denominar como lo *abstracto* en el trabajo concreto artístico, pues es una relación homogénea a la que le tiene sin cuidado los contenidos concretos de los trabajos. [...] (2014, p. 144)

Entonces, asintiendo sobre estas caracterizaciones, veremos que independientemente de las disciplinas concretas en las que se pueda ver desplegada la actividad del artista, todas ellas tienen en común el hecho de ser *trabajo artístico*. A su vez, tendremos que reconocer además que lo particular de dicha especie de trabajo “[...] consiste en que la manipulación específica, tanto intelectual como física, de contenidos sígnicos se le atribuye un carácter diferenciado, único, que es diferente en cada sujeto y, por tanto, se considera como algo propio, como emanación individual” (p. 144). De esta manera, a partir de las características jurídicas, que en torno a las determinaciones de la propiedad establecen la ley y el derecho burgués, se podrá vincular puntualmente entonces dicha *emanación individual del ser* con la *propiedad intelectual*, siendo ella una propiedad privada del artista. Por lo tanto, podremos considerar de esta forma y más precisamente que, lo que la/el artista tiene para ofrecer en el mercado es dicha propiedad de su misma capacidad creativa junto a los resultados de la misma, y es ahí mismo, como nos cuenta el autor mencionado, donde hallamos lo *abstracto* del *trabajo humano artístico*.

Por ello, nos topamos así con una serie de dificultades que se nos presentan al querer medir la cantidad de trabajo socialmente necesario invertido en la mercancía artística. Observando particularmente las enormes diferencias de magnitudes de valor que existen entre obras que, por ejemplo, llevaron aparentemente la misma cantidad de trabajo, o que se identifican tanto con la expresión conceptual como con el carácter del *ready-made* o el *objettrouvé*, tendremos que contemplar entonces que el tan difundido y supuesto talento artístico es en verdad una categoría sujeta a juicios dispuestos en determinados contextos históricos, y carece por ello de precisiones que intenten ser objetivas en pos de la determinación de la magnitud de valor dentro del capitalismo. Por lo tanto, distinguiremos que en verdad la principal propiedad del artista – como vimos, su capacidad creativa y los resultados que de ella emergen – es la única capaz de ofrecer la promesa de una mercancía que llevará consigo el signo de un *original*:

[...] en este sentido la ley contempla todo los trabajos artísticos sujetos a su protección bajo el mismo prisma, de hecho como trabajos iguales o homogéneos. Fija una medida, que se corresponde, pues no puede ser de otra manera, con una medida del valor en el mercado. Esta se expresa de la siguiente forma: *la obra de arte como el resultado de un acto original*, esto es, como *propiedad*. (2014, p. 146)

De esto se desprende que, quien desee vender sus obras de arte debe poder certificar que han sido constituidas bajo su propiedad creativa, como exclusivas *emanaciones de su ser*, como personificaciones *originales* de ella. Entonces, hallamos así en esta emanación individual la sustancia del valor propia de la mercancía artística. Por ello, de esta manera notaremos que, la fuerza de trabajo artística no difiere en demasía con la fuerza de trabajo de otra/o proletaria/o; la diferencia principal la hallaremos por ello en el hecho de que, no sólo en tanto artista se posee la fuerza de trabajo artística, sino que – teniendo en cuenta las diversas formas de intercambio de dicha capacidad de trabajo creativo – se es propietario también de los productos de dicho trabajo particular, ejerciendo de esta manera una especie de *auto-explotación* de la propia capacidad artística.



Figura 12

Sherrie Levine, *Fountain (after Marcel Duchamp)* [Fuente (después de Marcel Duchamp)] (1991)

A partir de aquí entonces, podríamos plantear la supuesta contradicción que surge al observar una serie de obras que, constituidas como tales, no se podrían figurar aparentemente bajo el manto de la originalidad y la exclusividad. En primer lugar veremos a las disciplinas de la multiejemplaridad tales como el grabado y la fotografía, las cuales producen con una misma imagen más de un único objeto artístico. Por otro lado, aparecen asimismo las prácticas conceptuales de la *desmaterialización* de la obra de arte, más bien características de las décadas del '60 y '70 del siglo XX¹⁶, donde se vieron desplegadas acciones, meros conceptos, experiencias estéticas efímeras, y más. Pero por ello advertiremos que, en verdad, la emanación individual del ser del artista no se atiene exclusivamente al accionar específico del trabajo abstracto en tanto gasto de fuerza física, como un hacer que implica la determinada transformación de una materia al crear un objeto artístico, ya que podremos hallar asimismo gastos de fuerza también intelectuales. Es por esto que: tanto en el primer caso, donde la/el artista puede

¹⁶Ver Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (2004)

determinar un número limitado de series a reproducir, como en el segundo, donde el despliegue de la obra no posee supuestamente ningún tipo de materialidad tangible, vemos que ambos nos otorgan como resultado que la principal distinción respecto a la mencionada emanación individual del ser se halla aún mucho más figuradamente, encontrándose en el corazón mismo de la señalada propiedad creativa, es decir, *las ideas*.

Cabe a su vez señalar que, en el primer caso esta afirmación se hace sumamente presente al distinguir la posible reproducción cuasi infinita de las imágenes, considerando principalmente los actuales medios digitales de producción y difusión de obras, tanto a través de páginas web como de redes sociales¹⁷. Por otro lado, en el segundo caso, la desmaterialización del objeto artístico no significa tampoco que haya una ausencia plena de alguna especie de resultado tangible, ya que casi siempre dichas prácticas producen, en última instancia, ciertos objetos que se corresponden a algún tipo de registro, tanto en video como fotografías y/o certificados (Graw, 2017, p. 134), siendo luego éstos mismos los que se encuentran plausibles de ser expuestos e intercambiados.

3.1.3 El tiempo de trabajo artístico

Volvamos brevemente a las diferencias en las magnitudes de valor de las obras de arte, originadas como vimos en la sustancia del valor propia de dichas mercancías, siendo ella por lo tanto la aptitud creativa del artista y la emanación individual de su ser, capaz de crear entonces objetos con certificación de originalidad, surgiendo ellos como una propiedad del mismo artista. Conocemos de esta manera el lugar de origen del mencionado valor, pero para determinar de qué forma podríamos establecer los diferentes *tiempos de trabajo artístico* invertidos desde dicha capacidad creativa, de

¹⁷ De todas formas, esta situación ha comenzado a transformarse e incluso reafirmando las concepciones aquí descriptas, ya que para preservar la originalidad y la exclusividad de una obra frente la infinidad de posibles reproducciones en esta actual era digital, y limitar así su circulación en pos de la ganancia de los coleccionistas, se están desarrollando nuevas formas de coleccionismo virtual, vinculadas principalmente al crecimiento de las criptomonedas. Para ampliar sobre estas actualidades *Ver CRIPTOARTE, BITCOIN Y BLOCKCHAIN: La digitalización del arte, el dinero y la originalidad* (García, 2021). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=liSIThAG7Po&list=LL&index=1&ab_channel=Tom%C3%A1sGarc%C3%ADa [Recuperado el: 2021, 16 de marzo]

modo que obtengamos así la cantidad de trabajo socialmente necesario para la producción de la mercancía artística, tendremos entonces que indagar aún un poco más.

Retomando a Graw (2017), encontraremos en un interesante artículo suyo doce tesis que intentan otorgarnos una descripción de lo específico en la mercancía artística. Si bien no todo lo que allí ella desarrolla se emparenta con las enunciaciones aquí mismo desplegadas, sí podremos hallar en uno de sus delineamientos un elemento clave para avanzar respecto a esta divergencia de magnitudes de valor que recién mencionábamos. Ella nos dice en su tesis n° VII que:

[...] Una obra de arte que contiene una gran cantidad de tiempo de trabajo no es, por lo tanto, de mayor valor que otra que prácticamente no requirió trabajo. Son diferencias de la magnitud del valor que no se pueden remontar a la cantidad de trabajo realmente invertido en las obras.

En relación a esto, Diedrich Diederichsen ha propuesto un concepto ampliado de tiempo de trabajo que toma en cuenta las actividades informales que la nueva economía ha elevado al estatus de recurso [...]. De hecho, parecería lógico considerar como tiempo de trabajo no sólo el tiempo requerido para fabricar un objeto, sino también el tiempo que el artista pasó en instituciones educativas, *pubs*, conversaciones, etc., tal como han hecho los académicos que esbozaron la historia de la escena artística en Colonia en los noventa. Porque todo estos diversos tiempos de trabajo invertidos por diferentes personas se acumulan en los objetos de arte. [...] (2017, p. 139)

Por lo tanto, para considerar el tiempo de trabajo socialmente necesario que ha de ser invertido en la producción de una obra de arte, tendremos que distinguir, además de los tiempos de confección y fabricación del objeto artístico, los tiempos que asimismo el/la artista pudo haberle dedicado a acrecentar su propia capacidad creativa. Es decir, las magnitudes de valor podrán determinarse considerando asimismo lo que podríamos denominar como la *reproducción de la fuerza de trabajo artística*, la cual es necesaria para la continua producción de las mercancías obras de arte.

Debemos observar que, siguiendo nuevamente a Marx, el salario que el/la obrero/a proletario/a promedio recibe por parte del capitalista, representa la transformación en dinero del valor de su mercancía fuerza de trabajo. Esto a la vez se corresponde a su propia reproducción y la de su familia, en pos de asegurar la continuidad de la producción luego de reducidas sus posibilidades realmente fisiológicas de continuar con

el trabajo al arribar a una edad muy avanzada y/o llegada su muerte. Por lo tanto, considerando a modo general que el valor de la fuerza de trabajo se corresponde a la sumatoria de todos los *medios de subsistencia* (alimento, vestimenta, vivienda, educación, salud, cuidados, etc.) necesarios para su reproducción, veremos entonces que:

El *valor de la fuerza de trabajo* se resuelve en el *valor de determinada suma de medios de subsistencia*. También *varía*, por consiguiente, con el valor de los medios de subsistencia, esto es, con la magnitud del tiempo de trabajo requerido para su producción. (Marx, 1975, p. 209).

Por ello, deteniéndonos en éste último aspecto, si consideramos que, para la reproducción de la fuerza de trabajo artística se precisan, además de los medios vitales de subsistencia, los medios de subsistencia propios de la capacidad creativa, tales como los seminarios, los talleres, los cursos, las clínicas de arte, la formación académica de grado y posgrado, la competición en concursos, salones y bienales, y tanto más, tendremos entonces así que el valor de la fuerza de trabajo artística se estima a partir de la sumatoria de todos estos elementos. Por lo tanto, ésta podría aumentar o disminuirse en relación al valor de cada medio de subsistencia vital y de cada medio de subsistencia artístico.

Considerando entonces este aspecto, podremos observar en un artículo de gran aporte en manos de Sven Lütticken (2016), quien intenta allí desplegar “[...] de qué formas articula el arte contemporáneo las crisis del valor y del trabajo [...]” (p. 118), tendremos por lo tanto que:

Al sostener que el valor de las mercancías – incluida la propia fuerza de trabajo – está determinado por la cantidad de trabajo socialmente necesario para producirlas, Marx incluyó el tiempo exigido para mantener y reproducir la fuerza de trabajo. Hasta finales del siglo XX, sin embargo, la esfera de la reproducción no se reconoció como parte integrante del proceso de producción en general; las mujeres fueron relegadas a la esfera doméstica como un complemento supuestamente extraeconómico, lo que se convirtió en blanco de la crítica y el activismo feministas. [...] (2016, p. 124)

Entonces podríamos decir que, la reproducción de la fuerza de trabajo artística aporta a la contemplación final de la magnitud de valor de la mercancía artística de una manera más bien indirecta, formando parte así de un tipo de trabajo examinado como de inmaterialidad del mismo, al no considerarse una tarea estrictamente productiva, pero que contribuye de igual manera a la producción de mercancías; por ello, no tendremos que esta actividad reproductiva implique necesariamente la plena expulsión de la participación en la ecuación final, sino más bien al contrario.



Figura 13

Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance – Outside* [Hartford Wash: lavado, pistas, mantenimiento – Exterior] (1973)

Ahora bien, es necesario remarcar que al distinguir que el artista no vende únicamente su fuerza de trabajo artística sino también los productos de su trabajo creativo, deberemos entonces tomar a consideración, retomando a Durán (2019) en otro artículo suyo más reciente, lo que puede llegar a expresar asimismo el monto en dinero percibido por el artista al momento de vender sus obras. Por esto, es interesante tener en cuenta que:

[...] Siguiendo los aportes de Marx a la teoría de la renta diferencial del suelo se ha planteado considerar los ingresos de los artistas como una renta que los capitalistas pagan a partir de los beneficios que extraen de las mercancías artísticas. La misma existencia de esta renta, que el derecho burgués legitima como propiedad intelectual, sólo se explica a partir de las dialécticas del modo de producción capitalista. (Durán, 2019, p. 246)

Por lo tanto, tomando ambos aspectos – la propiedad de la fuerza de trabajo artística y la propiedad de su producto en tanto obra de arte -, tendremos que atenernos a las posibilidades materiales concretas que el artista posee tanto para el acceso a los medios de subsistencia vitales, como a los medios de subsistencia artísticos para la propia reproducción de sus capacidades creativas, y además el acceso a los correspondientes medios de producción y las materias primas para la elaboración de la mercancía artística. Esto nos deja sobre la mesa el hecho crucial que nos determina entonces las diferencias, que en última instancia tienen un origen social y de clase, al observar las diferentes magnitudes de valor en las obras de arte.

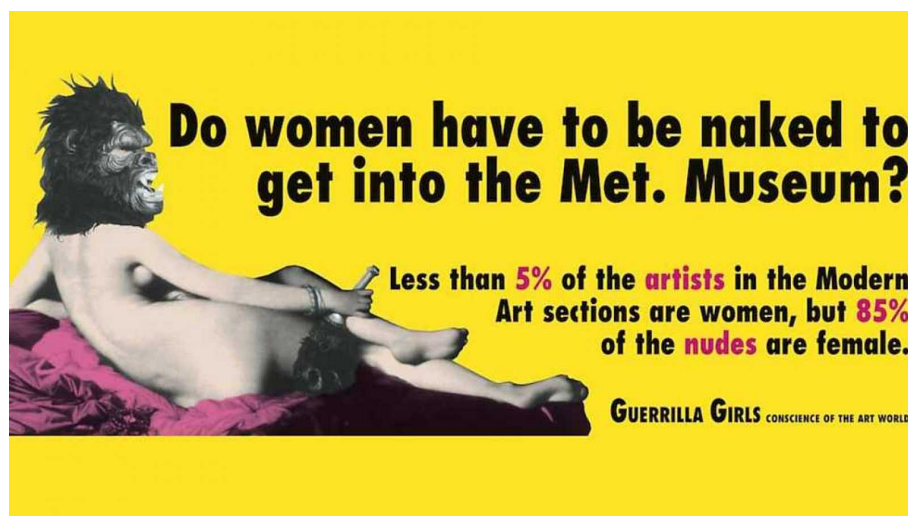


Figura 14

Guerrilla Girls, *Cartelería callejera* [“¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano?”] (1989)

Por ello, para acceder a todos estos elementos puntuales en pos de la producción de la mercancía artística, las/los artistas deben estar entonces en la posición de poseedores de dinero, y en una cantidad tal que les permita así tanto el acceso a los dos tipos de medios de subsistencia mencionados, como además la compra de los materiales,

soportes, herramientas y medios necesarios para la producción de la obra en sí. Esto ubica entonces únicamente a determinados/as artistas en una posición de *estatus* en relación a otros/as, ya que serán exclusivamente aquellos que puedan materialmente solventar todos y cada uno de estos puntos fundamentales quiénes podrán encontrarse así en la posición de ofrecer mercancías artísticas capaces de ser legitimadas como elevados usos culturales y vendidas como tales. De esta manera, se distinguirán muy por fuera de dicho lugar a todas/os aquellas/os quienes no logren concretamente dicho objetivo.

Es preciso así considerar que, de igual modo que en el mercado laboral general, para que exista un determinado grupo de trabajadores y trabajadoras que, al acercarse a dicho mercado para ofrecer su capacidad de trabajo, pueden lograr efectivamente venderla quedando así empleados a cambio de un salario, implica que necesariamente entonces quiénes no logren concretar dicho intercambio, pasen a formar parte así de una población excedentaria de trabajadores, lo cual surge lamentablemente como producto y consecuencia de la acumulación del capital. Por ello, nos explica Marx:

Pero si una sobrepoblación obrera es el producto necesario de la acumulación o el desarrollo de la riqueza sobre una base capitalista, esta sobrepoblación se convierte, a su vez, en palanca de la acumulación capitalista, e incluso en *condición de existencia del modo capitalista de producción*. Constituye un *ejército industrial de reserva a disposición del capital*, que le pertenece a éste tan absolutamente como si lo hubiera criado a sus expensas. Esa sobrepoblación crea, para las variables necesidades de valorización del capital, el material humano explotable y siempre disponible, independientemente de los límites del aumento real experimentado por la población. [...] (1975, pp. 786, 787)

Por lo tanto, si consideramos la acumulación de capital, tanto en términos específicamente económicos como en aspectos también culturales, veremos entonces que el rechazo continuo de un sector particular de la población de artistas por parte del mercado del arte, implica así la concentración de capitales alojados en un limitado sector opuesto a aquel, proveyendo de esta manera tanto la circulación continua como la configuración de nuevos ciclos de renovación.

Por estos motivos es que podremos vislumbrar una diversidad de estatus entre las/los mismas/os artistas al distinguir principalmente a aquellos que consiguen por un

lado, como se suele decir “vivir del arte”, es decir dedicarse únicamente a producir y vender sus obras; contrario a aquellas/os que, por el otro lado, no tienen dicha posibilidad y deben, además de producir y formarse, trabajar tal vez en otros sectores laborales, algunos vinculados indirectamente a la actividad artística como puede ser la docencia por ejemplo, y otros totalmente ajenos a dicho campo como puede ser la atención en negocios o los servicios de mozas y mozos en restaurantes, como para nombrar algunos de los ejemplos más comunes. Por ello, en el primer caso los tiempos invertidos en la reproducción de la fuerza de trabajo artística aparecen en mayor plenitud, y en el segundo caso estos mismos se ven mucho más reducidos, obteniendo así una posible condición para distinguir las diferencias de magnitudes de valor de las obras de arte.



Figura 15

Liliana Maresca, *Carrito dorado* [Fundición en bronce y bañado en oro de 24 kilates] (1990)

Entonces, en resumidas cuentas, para comprender al valor de la obra de arte y sobre todo su magnitud de valor, deberemos tomar principalmente a consideración: el valor de las ideas creativas, en tanto emanaciones exclusivas del ser del artista, quien es autor de su propiedad intelectual; el valor de la fuerza de trabajo artística, estipulada por medio de su reproducción tanto vital como creativa, fluctuante en relación a los tiempos y valores de las mismas; el valor en tanto tiempo de trabajo artístico socialmente

necesario invertido en la elaboración de la mercancía obra de arte; y por el último, el valor de los medios de producción y las materias primas, ya que una obra de arte configurada en oro macizo no valdrá evidentemente lo mismo que otra compuesta por trozos de cartón. Si bien dependerá del contexto histórico, el cual será capaz de determinar en dónde se hará mayor o menor hincapié sobre estos mismos elementos, para determinar el valor de la obra de arte tendremos que observar todos estos componentes de manera conjunta y global.

Pero veamos igualmente un último aspecto, que corresponde más bien a la esfera de la circulación, y nos retorna brevemente al aspecto puntual del *valor simbólico* de la mercancía artística.

3.2 El intercambio simbólico

Sin dejar de lado en absoluto las aclaraciones ya descritas en este capítulo, considero necesario incorporar una serie de elementos más a la discusión pertinente a la mercancía obra de arte, sobre todo teniendo en cuenta el consumo y el uso culturales de dicha mercancía artística, alojados en el aspecto simbólico de la misma.

Retomando las explicaciones otorgadas por Isabelle Graw (2008), pero en este caso en un ensayo suyo, veremos que el aspecto simbólico no se encuentra desvinculado del aspecto económico, y que la pretensión de ello, como veíamos más arriba, se vincula más bien a una ideologización dentro del campo cultural en pos del fortalecimiento del mercado del arte. Por esto, ella nos comenta que:

[...] si el valor simbólico puede ser convertido en valor de mercado, entonces también debería ser verdad, a la inversa, que no posee inmunidad respecto a las fluctuaciones de este último. En lugar de ser concebidos como relativamente independientes, entonces, como lo son en el modelo de Bourdieu, el valor simbólico y de mercado deben pensarse como variables que impactan fuertemente el uno en el otro. (2008, p. 52)

No olvidemos el aspecto ideológico que representa la difusión de la noción del arte como algo especialmente único, pero atendámonos de todas formas a las particularidades que implican considerar, como ya dijimos anteriormente, la capacidad

creativa como una emanación individual del ser. Desde esta misma perspectiva, volviendo a las tesis que despliega Graw (2017) en su artículo mencionado más arriba, puntualmente en la tesis n° XI, ella comenta respecto a las respuestas que intenta otorgarnos el antropólogo Marcel Mauss al observar los antiguos rituales de regalos e intercambios entre comunidades primitivas. Éste pudo aparentemente distinguir que allí, quien recibía un presente se encontraba de esta forma con el deber de ofrecer otro a cambio:

[...] Su explicación para esta obligación de hacer un regalo de vuelta era que la cosa recibida no es inerte, sino que contiene una parte del dador, de su alma [...]. Es por esto que tiene poder sobre el receptor y no debe guardarse, sino traspasarse. [...] A pesar de las diferencias de perspectiva Mauss y Marx coinciden en que la combinación de personas y cosas es una característica distintiva del intercambio. En el acto del intercambio, las cosas se vuelven sujetos y las personas toman la forma de objetos.

Considerada desde este punto de vista, la mercancía artística puede leerse como una síntesis de la mercancía marxista y el regalo maussiano, en virtud de que la firma que lleva refiere a su autor [...]. (p. 143)

En este particular fetichismo de la mercancía artística, el valor de uso simbólico y cultural de la obra de arte tiene la pretensión de hacernos olvidar que estamos frente a un producto confeccionado por medio de relaciones sociales específicas, haciendo parecer así que su valor de cambio viene de alguna manera a corromper ese idealismo estético que envuelve al arte en sí. Y asimismo a la inversa, en un intercambio mercantil en el que el consumo particular de la obra de arte hace tan fuertemente referencia al placer y al deseo estéticos, emulando así la individualidad de su autor, pareciera ser entonces que ciertas necesidades básicas a suplir quedan únicamente alojadas en los tipos de mercancías más comunes tales como el alimento o la vestimenta, quedando de esta forma la mercancía artística liberada de dichas supuestas banalidades. Pero en cambio veremos que, por medio del intercambio mercantil de obras de arte se realiza asimismo un tipo de *intercambio simbólico* que implica necesariamente el establecimiento del poder hegemónico del campo cultural y su esfera de consumo, sobre todo al enaltecer determinadas obras de artes que favorecen a los discursos dominantes y hegemónicos. Por lo tanto tendremos de esta forma que, coleccionistas y consumidores de arte en general compran y acceden a las obras de arte para adquirir así

la idea de un estatus social, y establecer de esta manera una relación de superioridad tanto para con sus vendedores como para con sus posibles futuros compradores. Alegóricamente, la carga signica no es la misma al comprar o poseer un Picasso que un Warhol.



Figura 16

Wilfredo Prieto, *One Million Dollars* [Un millón de dólares] (2002)

De manera semejante, podemos observar esto en productos de marcas internacionales y globalizadas que ofrecen – por medio del chantaje publicitario y de marketing - no sólo un uso particular sino también un sitio simbólico a ocupar en la sociedad. En un modo semejante, Jean Baudrillard (1974) analiza el sistema de consumo como un terreno de producción de signos, o *valor de cambio/signo* como él lo denomina específicamente, y nos comenta entonces que:

[...] En el orden de los signos (de la cultura), es el dominio del *gasto*, es decir de la transustanciación del valor de cambio económico en valor de cambio/signo a partir del monopolio del código, lo que es decisivo. [...] Esta lógica, que viene a sustituir la lógica de clase y no se define ya por la propiedad de los medios de producción, sino por el control del proceso de significación [...] (pp. 126, 127)

Este *sistema de consumo* nos da cuenta asimismo que la elevación a un determinado prestigio social, por medio de la compra de ciertas mercancías puntuales, implica – sobre todo en los sectores medios de la estratificación social - la ostentación de una posición que en verdad no se ocupa ciertamente. Es decir, generalmente dichos objetos permiten la obtención de una fantasía intangible que nada tiene que ver con la realidad material que concretamente se experimenta, concediendo así el engeguimiento total del sistema de relaciones sociales subyacentes a la mercancía adquirida. Y también a su vez ofrece, inversamente, una total reafirmación del sitial social al que se pertenece, consolidando así las diferencias de clases.

Entonces, al adquirir una obra de arte se cree generalmente que se está obteniendo algo mucho más figurado que solamente el objeto concreto de arte, y aquello que se imagina no se vincula a las relaciones sociales capitalistas implicadas en la producción de dicha mercancía, sino a una idea ensoñadora que implica de fondo la objetualización tanto del comprador como del productor y vendedor, ubicados ambos en un determinado lugar dentro del entramado social global.

Por lo tanto, la enajenación de los productos obtenidos por medio de la actividad creativa realizada por las/los artistas, implica necesariamente la enajenación de dichos sujetos respecto de su propiedad intelectual. Pensemos asimismo que, la noción simbólica del uso cultural de las obras de artes nos otorgan en última instancia, determinados conceptos ideológicos respecto a ciertas obras y ciertos/as artistas, y es precisamente en esta diferenciación de prestigio donde el monopolio de los códigos culturales se hace presente. Por ello, Baudrillard nuevamente nos dice:

Lo que percibimos en el objeto “simbólico” [...] es no sólo la manifestación concreta de una relación social [...] de deseo, sino también, a través de la singularidad de un objeto, la transparencia de las relaciones sociales en una relación dual o una relación de grupo integrada. Lo que percibimos en la mercancía es la opacidad de las relaciones sociales de producción y la realidad de la división del trabajo. Lo que percibimos en la

profusión actual de los objetos-signos, de los objetos de consumo, es la opacidad, la *coacción total del código* que rige el valor social, es el peso específico de los *signos* que rigen la lógica social de los cambios. (1974, pp. 55, 56)

En suma, la legitimación y el consumo como usos sociales culturales con determinada carga simbólica, las cuales quedan alojadas en el valor de uso específico de la mercancía artística, abren paso así a una serie de interacciones sociales específicas entre productores y consumidores.

Por consiguiente, vemos que se ha avanzado hasta aquí en un desarrollo donde se ha intentado vislumbrar las circunstancias y los elementos fundamentales que se precisan para evaluar el valor de la obra de arte y problematizar qué sucede con ella al intercambiarse; por lo tanto, nos resta observar a continuación las particularidades que podremos distinguir respecto a las obras de arte que se encuentran confeccionadas de manera íntegra con algún tipo de material dinerario, estableciendo de esta manera a continuación una confluencia de ambos bloques descriptos hasta el momento. Vayamos entonces a por ello.

Capítulo III

4. El arte confeccionado con dinero

4.1 Ultra ready-made

Con lo desplegado hasta aquí, podremos ingresar entonces en un terreno donde las determinaciones propias del dinero se entrelazan con algunas caracterizaciones de las obras de arte y sus conformaciones de valor. Ambos campos, el del arte y el de la crítica a la economía política, se encuentran para amalgamarse en una estética relativamente actual y contemporánea, denominada como money-art, o bien, arte con dinero; es decir, obras de arte constituidas íntegramente con algún tipo de dinero. Para ello, seguiremos principalmente el importantísimo camino trazado por Hernán Borisonik (2017) a través de su libro *\$oporte. El uso del dinero para las artes visuales*. Allí, se nos permite distinguir que el observar “[...] las complejas relaciones entre arte y dinero implica abordar el poder y cómo éste ha sido – es – simbolizado, de qué modos circula entre una y otra esfera, de qué maneras coacciona, estetiza y traduce sus impulsos en otros lenguajes” (p. 13); en definitiva, las obras de arte confeccionadas con dinero, nos otorgan la posibilidad de repensar las relaciones que tenemos con éste en el presente.

Cabe mencionar que no es la intención aquí reseñar todas las obras constituidas con dinero al día de hoy, sino que principalmente se intentará abordar varias de ellas para así profundizar la reflexión sobre el valor, el mercado, el arte y el capitalismo, siempre desde luego con una mirada lo más crítica posible. Intentaremos entonces, confeccionar una delimitación de análisis que parta principalmente de la identificación y enmarcado de prácticas semejantes o discursos emparentados. Iniciemos el camino, pues.

En primer lugar, sería importante comenzar con unas de las principales caracterizaciones que Borizonik hace respecto a la práctica mencionada, entendiendo puntualmente el carácter de mercancía que el dinero implica, y comprendiendo la necesidad de mediación material (física) que el mismo precisa para su propia expresión. Por lo tanto, nos dice:

Mostrar dinero es mostrar el reemplazo universal, al común denominador de toda mercancía, y puede incluso (acortando el camino y colocando directamente al dinero

como obra) conformar el ready-made definitivo, más llamativo al ojo contemporáneo que casi cualquier otra cosa (p. 25).

Por consiguiente, podremos remitirnos entonces a *Fountain (after Marcel Duchamp)* de Sherrie Levine (aquí, Figura 12, p. 51), donde la artista al realizar una copia en bronce pulido del afamado mingitorio de Marcel Duchamp, no sólo replica aquel mismo gesto fundacional que éste habría hecho en 1917, apropiándose de un objeto ya creado – en este caso un objeto artístico –, sino que además al modificar su materialidad utilizando un metal precioso, lo eleva así a un sitio de mayor preponderancia. También, podríamos decir que nos otorga de esta forma tanto una reflexión sobre el valor de dicho metal, como de la posición simbólica de ciertas obras que portan el carácter de emblema en la historia del arte, y también la de sus artistas. Asimismo, al afirmarse como artista feminista, Levine se apropia exclusivamente de obras de artistas masculinos para señalar de esta forma la supremacía patriarcal dentro del relato construido socialmente de la historia del arte¹⁸.

Semejantemente, se podría pensar en el inodoro realizado con oro macizo de 18 quilates de Maurizio Cattelan titulado *América*, el cual luego de ser exhibido en el Museo Guggenheim de Nueva York, pasa a instalarse dentro del Palacio de Blenheim, en Inglaterra. Curiosamente, dicho objeto ha sido robado de allí mismo en septiembre de 2019; no se ha podido aún recuperar la pieza, y se cree que los responsables de dicho acto pudieran haberla fundido y reconvertido en lingotes para su venta¹⁹. Cabe señalar, que en ambos lugares de exposición, el objeto se encontraba disponible para su uso, pudiendo así las/los visitantes tener en completa privacidad una experiencia íntima y cercana con semejante cantidad de dicho metal precioso, aunque asociándolo en este

¹⁸ Un gesto similar es el que realiza el colectivo Guerrilla Girls al indicar con su *Cartelería callejera* (aquí, Figura 14, p. 56) el tan bajo porcentaje de artistas mujeres que logran ingresar como tales a los Museos de gran renombre.

¹⁹ Podemos pensar asimismo en todo aquel oro saqueado de las Américas durante las colonizaciones europeas de finales del siglo XV; sobre esto, Borisonik (2017) referencia un suceso relatado en las crónicas de Hernán Cortés, quien tras recibir estatuillas de oro obsequiadas por los nativos mexicanos, se las hace llegar luego a Carlos V, y él “[...] ante la necesidad de defender su imperio, [éste] ordenó fundir las obras y convertirlas en lingotes para pagar a sus soldados, ignorando el valor artístico y viendo únicamente el metal que las componía. [...] [Así] dio muestras de su cabal comprensión del carácter político del dinero (y del arte), dando un paso que marcaría a toda la Modernidad: subsumir el valor estético al mercantil. [...]” (p. 103)

caso con los residuos del cuerpo humano. Al respecto, Borisonik (2017) – hablando en verdad de la obra *Tower of power* de Chris Burden - comenta que:

Hay una sensación de sacralidad y trascendencia en el encuentro personal con el oro puro y pulido, en la experiencia individual de la majestad inerte y eterna de lo que supo representar el refugio de valor más alto para la humanidad. El oro, en su impávida inmutabilidad, ha sido divinizado por su oposición a la decadente y corruptible vida orgánica. [...] (p. 23)

Por lo tanto, la conjunción de un elemento de tan alto rango de consagración con un objeto de semejante noción de abyección, podría ejemplificar lo que también el autor mencionado reflexiona sobre el arte realizado con dinero, el cual “[...] coloca al uso de dinero en obras de arte como posibilidad de desacralización” (p. 23). No caben dudas, pues, que el oro macizo utilizado allí como material para depositar las heces humanas nos habla de una evidente descomulgación de dicho elemento. A su vez, tras un análisis y una comparación con los estudios psicoanalíticos de Freud respecto al desarrollo de las/los niñas/os en su vinculación con los excrementos, nos comenta que:

[...] la necesidad biológica de defecar se convierte en una ofrenda, un cheque, un recurso a administrar. Así, de la Fountain de Duchamp al inodoro de oro de Cattelan, pasando por la Merda d’artista de Manzoni, la referencia escatológica en obras de gran valor económico tal vez tenga aún artistas que valga la pena recorrer. (p. 117)

En este mismo sentido, encontraremos una reflexión semejante en la performance *Eating money. An auction* (aquí, Figura 11, p. 47) que realizan Cesare Pietroiusti y Paul Griffiths. Allí, presentan una especie de subasta en la que quien ofrezca el billete de mayor denominación, le entrega dicho dinero a los artistas y ellos se disponen entonces a tragarlo; luego de atravesado el proceso digestivo y excretor, dicho billete es limpiado para luego ser exhibido como obra. Por lo tanto, veremos aquí que “[...] un billete arruinado puede transformarse en una obra de arte y dar clara cuenta del proceso que vincula heces, valor y creación” (Borisonik, 2017, p. 121). Aquí también es posible de ser tomada en cuestionamiento a la noción de inspiración y de creación de las/los artistas, ya que la única actividad llevada a cabo por dicho dúo implica el procedimiento natural y biológico de digestión y excreción humana, que todo cuerpo – hasta incluso

del reino animal – realiza, dejando así de lado el concepto de supuesta autonomía y exclusividad en la actividad que podrían efectuar las/los artistas.

Y si de “comer” dinero se trata, podríamos asimismo considerar la acción que Federico Peralta Ramos ejecuta en 1968 al utilizar una gran fracción del dinero recibido por parte de la Beca Guggenheim en la Sección Pintura, donde “[...] con el primer envío de dinero el artista organiza una cena para sus allegados más íntimos en el lujoso Hotel Alvear” (Castagnino+Macro, parr. 11). Si bien, no hay aquí una ingesta directa de dicho material dinerario, es posible igualmente distinguir un corrimiento de su anterior práctica pictórica hacia metodologías conceptuales que reemplazan la realización de una pintura por la vivencia de una experiencia grupal a través del gasto de una determinada suma de dinero; se vislumbra además en este artista su “[...] fuerte convicción acerca del fin de la contemplación estética, y de la desintegración del arte en la vida cotidiana” (parr. 15).



Figura 18

Marta Minujín, *Pago de la deuda externa argentina a Andy Warhol* (2004)

Asimismo, si nos remitimos a productos alimenticios, es imposible dejar de lado la performance que realiza en el año 2004 Marta Minujín junto a Andy Warhol, en Nueva York, titulada *Pago de la deuda externa argentina a Andy Warhol*. Allí, utilizando uno de los granos más producidos por aquel entonces en el territorio argentino, destinado

principalmente a la exportación, y ubicándose ambos como “embajadores” del Pop de sus respectivos países, Minujín simboliza con dicha acción el valor mercantil que subyace en el saqueo de materias primas por parte de grandes corporaciones multinacionales, sobre todo ante la dependencia política y económica de Argentina con países ultra-desarrollados como Estados Unidos. Allí, alude a la cancelación de la deuda externa abonando a través de un elemento que podría haberse considerado ciertamente como un pago en tiempo de los antiguos imperios, hacia los inicios de los intercambios comerciales, rondando el 1700 a.C.²⁰ Es pertinente recordar además, que a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, comienza a desarrollarse en el país el modelo llamado agroexportador, pasándose así a nombrar coloquialmente como “Argentina, el granero del mundo”.

En suma, hablándonos entonces tanto de la materialidad física y concreta que asume el dinero, como de su dimensionalidad espiritual y/o sagrada, encontraremos en estas obras la posibilidad de:

[...] recuperar la conciencia sobre el carácter material, político y profano del dinero y dejar de pensar en la economía y la moneda como elementos sagrados que rigen desde un plano inaccesible (y, por lo tanto, leído como dogma) la comunicación y reciprocidad entre las personas (Borisonik, 2017, p. 107).

Por ello, como veíamos en el primer capítulo de esta tesina, al desarrollar el concepto de fetichismo de la mercancía asociado a su vez con caracteres místicos y religiosos, y reafirmando la descripción que Borisonik hace al colocar como desacralización del dinero en su utilización para obras de arte, podremos asimismo sumar su tan clara enunciación, en la que dice que “[...] emplazar dinero en obras de arte constituye un acto estético, político y metafísico. Desde ya que este uso tan específico del dinero no es más que una forma de profanación [...]” (p. 133). Por lo tanto, algunas de las principales expresiones de herejía en las últimas décadas, podremos quizás encontrarlas en estas prácticas artísticas que destronan al dinero del sitio de superioridad divina que éste ha logrado consagrar.

²⁰ Para ampliar sobre los inicios del dinero *Ver* Rolando Astarita, *Origen del dinero, cuestiones históricas* (2018), y *Origen del dinero, cuestiones teóricas* (2018)

4.2 Dinero recreado

En aproximación a estas últimas ejemplificaciones, y volviendo al gran inaugurador del ready-made, Marcel Duchamp, es preciso mencionar un gesto fundamental que éste ha efectuado, el cual nos otorga nuevamente ciertos interrogantes sobre la vinculación entre el arte y el dinero. Para poder pagar los honorarios correspondientes al médico dentista al que habría asistido, Duchamp le ofrece a cambio un dibujo realizado y firmado por él mismo, cuyos trazos casualmente imitan la ilustración e impresión de un cheque ordinario, pasando a conocerse de esta manera como *Cheque Tzanck*, cuyo título hace referencia al nombre de dicho médico, el Dr. Daniel Tzanck.

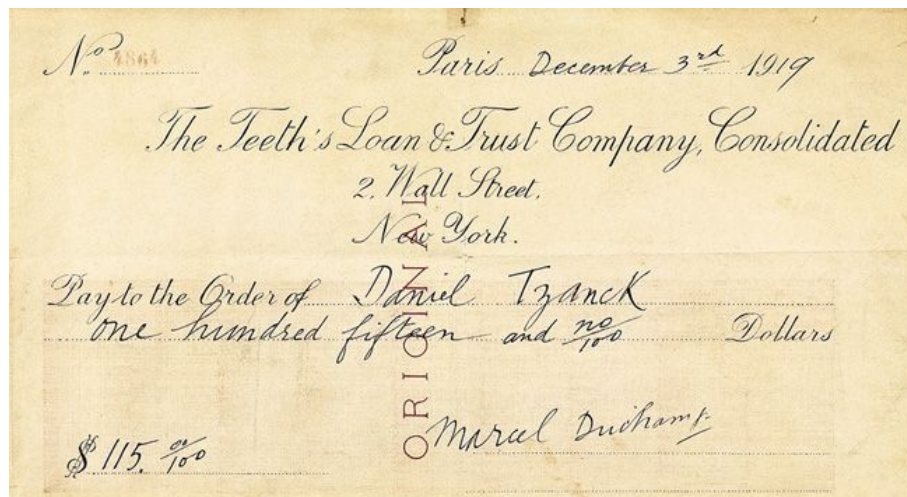


Figura 19

Marcel Duchamp, *Cheque Tzanck* (1919)

[Tinta sobre papel, imitación, ready-made rectificado]

Aquí aparecen en juego diversos elementos que conciernen tanto a la idea de obra de arte como del dinero mismo. En primera instancia, la propia firma de Duchamp junto con el sello (creado especialmente para dicha ocasión) de inscripción “original” certifican la pieza como obra verdaderamente – y valga aquí la redundancia – original; a su vez, y paradójicamente, la imitación proviene de cheques ya creados previamente de manera mecánica/industrial, por lo que la singularidad de dicha pieza aparece de esta forma puesta en cuestionamiento. Por otro lado, la imitación exacta del diseño de dichos

cheques circulantes por aquellos períodos, dan cuenta de una gran capacidad manual-artesanal, generalmente asociada – sobre todo, en tiempos de modernidad – a la condición por la cual se valoraría una obra de arte como tal. Por ello, veremos en estos gestos que:

[...] En primera instancia, el acto de reproducción comercial desafía la singularidad de la obra maestra, en la medida en que la producción mecánica desplaza las técnicas pictóricas y artesanales. En segundo lugar, el despliegue de la destreza manual es simplemente una imitación de la reproducción comercial y, por lo tanto, no es más original que un dibujo industrial o prototipo de una máquina. (Judovitz, 1995, p. 169)

Asimismo, ubicar a una obra que toma la forma de un cheque como medio de pago por un servicio en particular, nos habla claramente tanto de una de las funciones dinerarias, como del valor económico albergado en las obras de arte, que puede ser además producto de especulaciones simbólicas y financieras. Esto mismo Duchamp lo sabe, y por ello es que juega chistosamente con el nombre del supuesto Banco (“La Compañía de Préstamo y Fideicomiso de los Dientes”) que respaldaría el monto allí mencionado, ubicado casualmente en la zona de Wall Street, en Nueva York.

Por otro lado, una acción similar a ésta es la que realiza Edward Kienholz en su exposición *Barter show* de 1969, en la Galería Eugenia Butler en la ciudad de Los Ángeles. Allí presenta una serie de acuarelas (aquí, Figura 7, p. 28) sobre las que estampa la inscripción de diversos montos monetarios (en dólares), y a su vez los nombres de distintos materiales y herramientas, todo esto con el objetivo de poder intercambiar dichas piezas tanto por el dinero allí signado como directamente por los objetos detallados. Aquí, se podría pensar también en la vinculación entre arte, trabajo, reproducción y precariedad, ya que el artista resuelve estas piezas ante la imposibilidad concreta de obtener los medios y recursos necesarios para seguir produciendo sus obras. Si bien se trata de un artista exitoso de los Estados Unidos, esta situación lamentablemente empeora cuando nos acercamos a nuestras regiones latinoamericanas, donde las posibilidades de reproducción de la capacidad artística se ven mucho más limitadas, sobre todo ante el modelo cambiario de las monedas nacionales, éstas dependientes de monedas mundiales mucho más fuertes, tales como el dólar. Sobre esto

en particular, y haciendo especial hincapié en la escena cultural argentina y contemporánea, Guadalupe Chiotarrab (2016) nos dice:

Sin embargo, el celebrable crecimiento de la escena local no implicó la regularización de las condiciones laborales de los artistas, ni desnaturalizó las formas de trabajo inestables y con baja o nula remuneración en el circuito artístico local. En la gran mayoría de los casos, el principal sustento económico de los artistas visuales jóvenes y de mediana carrera no proviene de la comercialización de su obra, ni de la realización de exposiciones. Por otra parte, lo más habitual es que trabajen en sus proyectos sin percibir honorarios ni subsidios e, incluso, sostengan económicamente la producción de sus exhibiciones que, muchas veces, incluye hasta los traslados de sus obras a los museos e instituciones públicas y privadas. Asimismo, la desigualdad de género sigue siendo significativa al analizar las posibilidades de desarrollo profesional. Cabe señalar que entre el total de los artistas representados por las galerías argentinas que participaron en la última edición de arteBA, el 60% son hombres. (parr. 21)

Y si hablamos de recreaciones de dinero, manteniendo especialmente la mirada en estas regiones sudamericanas, no podemos dejar de mencionar la importantísima obra de Cildo Meireles en relación al uso del dinero para la conformación de obras de arte, y en sus planteamientos respecto al poder, la política y la economía. Por lo tanto, veamos principalmente aquí sus *Zero cruzeiro*, ya que con dicha obra “[...] ha sido un precursor en Latinoamérica del uso y creación de dinero como parte de sus obras, cuyas huellas se ven [hoy] en artistas jóvenes [...]” (Borisonik, 2017, p. 61).



Figura 20

Cildo Meireles, *Zero Cruzeiro* (1974-78)

[Litografía offset a doble cara sobre papel, 7,1 x 15,6 cm]

Pues, imitando los cruzeiros - aquellos billetes en vigencia en Brasil desde 1942 hasta 1986, previo al retorno del real como moneda de curso legal en 1993 - Meireles modifica su diseño ubicando en el sector donde suelen ser colocadas las imágenes de próceres nacionales, en el anverso la fotografía de una persona perteneciente a un grupo originario del territorio actualmente brasileiro, y en el reverso la imagen de una persona alojada en una institución psiquiátrica. Representando así a algunos de los grupos de personas más relegados de la sociedad, cuyas realidades se encuentran muy por debajo de las posibilidades mínimas de subsistencia, nos presenta de esta manera una comparativa entre las imágenes políticas del poder nacional, y las imágenes que han dejado tras de sí la conquista europea y el abandono social de ciertos sectores durante todo el proceso de constitución y conformación de dicho Estado Nación. Entonces, al indicar que éstas recreaciones monetarias – realizadas íntegramente con técnicas gráficas de multiejemplaridad, al igual que los billetes de curso legal – poseen cero valor nominal, podremos considerar de esta forma la presencia de una clara analogía en la que observamos a “[...] [d]os estratos marginales a los que la sociedad no atribuye valor: la reserva indígena y la institución psiquiátrica. En la época, [además] estas obras fueron distribuidas gratuitamente” (Vilela, 2012, parr. 1). Y este último punto también es fundamental para vislumbrar la discusión sobre el valor de la obra de arte, donde asimismo el artista al entregar dichas piezas de forma libre y gratuita, podríamos decir que de alguna manera está colectivizando el acercamiento al arte, alejándolo así del frecuente elitismo que se haya circunscripto únicamente dentro de las posibilidades económicas de ciertos sectores al momento de adquirir una obra de arte.

Con una intencionalidad semejante, encontraremos también en varias obras de Cristina Piffer la evocación de estas mismas problemáticas, pero referenciadas especialmente en la región argentina. Por lo tanto, veremos en *200 pesos fuertes* obra perteneciente a la serie *Las marcas del dinero*, una pieza cuyo título e imagen aluden a los billetes que estuvieron en vigencia en Argentina durante el período comprendido entre 1869 y 1881. Esta serie, en conjunto a la vez con otras obras suyas, menciona las formas en las que la historia argentina ha sido constituida como tal, en un proceso por el cual se ha ido concediendo gran parte de su territorio al extractivismo, por ende, a la devastación de la naturaleza por medio de la explotación agrícola y ganadera. Por ello es que veremos allí el uso de sangre bovina deshidratada para acompañar e ilustrar la

imagen de dicho billete reproducido, aludiendo así a la violencia inherente a la ganadería. A su vez, nos otorga la pregunta de cuánta sangre es la que ha sido en verdad derramada durante los procesos de desarrollo del país.

Asimismo, como veíamos en Meireles, Piffer utiliza también retratos de indígenas en la serie *Braceros* para dar cuenta de esta forma el terrible proceso de desterritorialización de la Pampa y la Patagonia durante la – mal - llamada Conquista del Desierto, donde entre 1833 y 1885 se persiguió, asesinó y explotó a la mayor parte de la población originaria de aquella región. Es importante mencionar que dicho proceso iniciado por Juan M. de Rosas, continuado luego por Nicolás Avellaneda y Adolfo Alsina, fue concluido por Julio A. Roca, quien finalmente se ganaría su espacio como eminencia nacional al ser retratado en los billetes de cien pesos argentinos junto a la ilustración de sus tropas de exterminio. Allí reside la importancia de dicha mención - fuerte, pero sensible y contundente - que nos otorga Piffer, al simbolizar la oscura realidad subyacente en la conformación de la Nación Argentina, en la que “[...] [e]l saldo fue de miles de indios muertos, catorce mil reducidos a la servidumbre, y la ocupación de quince mil leguas cuadradas, que se destinarían, teóricamente, a la agricultura y la ganadería” (Pigna, parr. 18).



Figura 21

Cristina Piffer, *Doscientos pesos fuertes* (2011)

[Serigrafía, pigmento y sangre bovina deshidratada s/vidrio y acero, 190 x 210 x 25 cm]

Similarmente, el artista rosarino Damián Monti Falicoff presenta en su exposición Ejercicios de soberanía una pieza titulada *Veinte pesos argentinos*. A lo largo de la muestra exhibida en el año 2019 en la Galería Crudo Contemporáneo, realiza una inagotable búsqueda sobre las posibles formas de desempeño de la soberanía que podríamos - mereceríamos - tener sobre nuestro querido río Paraná, teniendo en cuenta sobre todo que, como región ribereña, dichas costas nos significan muchísimo más que meramente un canal comercial entre puertos. Además, en una preocupación que concierne también a las significancias simbólicas de las representaciones del poder y sus imágenes, veremos en las propias palabras del artista, que:

[...] veinte pesos argentinos consta de la imagen intervenida de la vuelta de obligado que se encuentra detrás del billete de veinte pesos de la serie 2002. Sobre esta pieza interviene la representación de la batalla de Obligado. La representación original consta de las figuras de los barcos ingleses y franceses en el momento que intentan atravesar la cadena de lanchones preparados por el Ejército de la República. Sin embargo, en esta pieza los barcos extranjeros no se encuentran, dejando a la vista única y exclusivamente una hilera de lanchones. La historia de los símbolos patrios se activa y toma otra dimensión en el presente. Los lanchones se encuentran a la espera de esta fuerza extranjera para cumplir con su función (Monti Falicoff, 2019, pp. 44, 45).

Por otro lado, si nos detenemos en la recreación de imágenes que simbolizan un gran poder económico, encontraremos una gran multiplicidad de formas de representación del dólar norteamericano a lo largo del siglo XX y, sobre todo en la actualidad ante la vasta creación y propagación de imágenes digitales. Sin dejar de mencionar las diversas obras de dólares reproducidos por Andy Warhol realizadas en serigrafía, así como también sus famosos dólares – reales - firmados por él mismo, sería pertinente entonces detenernos brevemente en los grandes dólares representados por el grupo porteño Mondongo. En una primera instancia, entre los años 2003 y 2007, se dedican a realizar tres grandes piezas en las que reproducen el billete de un dólar, luego entre el 2017 y el 2019 configuran otras dos piezas más, pero esta vez replicando el billete de cien dólares; a todas ellas las han construido utilizando clavos de acero e hilos plateados, ubicados sobre una estructura de madera de color negro la cual permite la recreación bifaz del billete. Si nos detenemos a observar el paso del tiempo entre la primera y la última serie, podremos distinguir allí las diferencias de valor que existen

entre el peso argentino y el dólar ante cíclicos procesos de devaluación de la moneda argentina, distinguiendo así los aumentos de precio que han ido sufriendo las cotizaciones de dicha moneda extranjera. Por ello, siguiendo un arduo procedimiento de técnicas muy precisas, tanto artesanales como asimismo mecánicas, se dedican a clavar para luego allí tejer los hilos de modo diagonal, vertical y horizontal. Obteniendo de esta forma piezas tanto física como visualmente pesadas, a través de su título *Merca* realizan una insinuación a la necesidad compulsiva de consumo asociada más comúnmente a la adicción a sustancias²¹, y vinculada en éste caso con la manía por el ahorro y la especulación de dólares.



Figura 22

Esteban Álvarez, *Dólar placebo* (2019)

²¹ Se podría considerar también la noticia que ha llegado años atrás sobre el gran porcentaje de rastros de cocaína encontrados en los dólares circulantes a lo largo de Estados Unidos. Esto es también mencionado en la entrevista realizada al artista mexicano Christian Becerra, que se encuentra adjuntada aquí mismo en los *Anexos*.

En este mismo sentido de relación adictiva a los dólares, Esteban Álvarez ironiza dicha vinculación al presentar *Dólar placebo* – ganando a su vez el Primer Premio en la categoría de Obras tridimensionales en el Concurso del FNA del año 2019 – donde replica un mueble destinado a firmar, escribir o sellar, proveniente de la sede del Banco de la Nación Argentina, sobre el cual coloca en su superficie horizontal la imagen grabada en chapa de un dólar. Allí, el artista propone la reproducción de dicho grabado por medio del *frottage*, una técnica muy sencilla realizada con materiales económicos tales como el papel obra y las ceritas de colores, materialidades asociadas a su vez al trabajo creativo que suele realizarse con las infancias. De esta manera, pueden obtenerse múltiples copias de la imagen del dólar, y a partir de la interacción con la pieza cada espectador es capaz de recrear allí su propio billete; por lo tanto, distinguiendo en su título el concepto de “placebo”, veremos así la ironía por la cual se menciona al actual apuro social por la obtención de dichos billetes estadounidenses, siendo de alguna forma apaciguada ésta compulsión a través de la acción de replicación de los mismos.

Otras obras que podemos mencionar y que igualmente recrean las imágenes de dicha moneda, son los dólares textiles de Yaya Firpo. Por un lado, en *In money we trust* (“Confiamos en el dinero”) aparece por medio de su título lo que, como hemos mencionado anteriormente, se relaciona con las nociones de divinidad y sacralidad establecidas en el dinero. Esto se debe a que, tomando de referencia la oración que puede leerse en todos los dólares originales, podremos ver en esta pieza que la palabra *God* (Dios), es en verdad reemplazada por *money* (dinero); ¿será que nos quiere hablar sobre la confianza en el “dios dinero”?²² Asimismo, la imagen de un pez muerto podría indicarnos tal vez tanto la destrucción y podredumbre que la sociedad del dinero deja tras de sí, como así también la común circulación de información y noticias construidas falsamente con motivos de manipulación política y mediática, asociadas éstas al refrán “vender pescado podrido”; pero también como decíamos, es posible considerar la icónica representación de Jesucristo alojada en el dibujo de la síntesis de un pez,

²² Sobre este asunto Ver el bellissimo libro ilustrado *El dios dinero* (Marx, Guardiola, 2017) y además *El capitalismo como religión* (Benjamin, 2014). También, desde esta misma perspectiva es posible pensar en obras como *In god they trust* del colectivo de artistas Claire Fontaine, donde se modifica el “nosotros” por “ellos”, corriéndose así del lugar de confianza en Dios; y la imagen de moneda cortante nos ofrece un señalamiento a la violencia inherente en la configuración de las imágenes dinerarias, asociadas éstas asimismo a la constitución de un estado-nación, así como también la violencia inherente a su mismo uso.

pensando de esta manera en el nietzscheano dios muerto. Por otro lado, en *Who wants to be my Peggy Guggenheim* (“Quién quiere ser mi Peggy Guggenheim”), utilizando texturas y colores dorados – un tanto kitsch –, Firpo alude igualmente aquí con su título a un llamado público de pedido de mecenazgo o patrocinio, en un sentido más bien satírico, y referenciando de modo semejante a lo que veíamos también en Kienholz respecto a la necesidad de obtención de recursos materiales para la elaboración de proyectos artísticos.

A su vez, vinculado a las nuevas formas de dinero, cabe mencionar el logo de la criptomenda Ethereum que recrea el artista mexicano Christian Becerra a partir de un encargo especial por parte de una socia de dicha empresa, donde utilizando intencionalmente papel moneda fuera de circulación y muy barato, busca mencionar así el enorme desuso que se está generando en los soporte físico-concretos del dinero ante la difusión de formas digitales del mismo – aunque es pertinente decir que también en la digitalidad se precisan de dispositivos tangibles para sus usos. Sobre esto mismo Borisonik (2017) nos dice:

Hoy, que el dinero en su forma de billetes y monedas está en un claro proceso de extinción, la repetición de imágenes monetarias (no sólo en obras de arte) puede ser aprovechada como invitación para repensar su lugar en las relaciones humanas y las posibilidades – siempre políticas – de modificar los modos y las circunstancias de su uso (p. 77).

Desde esa misma idea es posible pensar a su vez en experiencias de modificación de usos dinerarios tales como el *Proyecto Venus* y sus *Monedas del deseo*, impulsado principalmente por el mítico artista argentino Roberto Jacoby, donde por medio de una plataforma digital, el intercambio principal consistía en entablar conexiones para el desarrollo de actividades colaborativas entre aquellas y aquellos que pudieran ofrecer sus diferentes capacidades y talentos; esta comunidad artística priorizaba el gasto – de interconexiones – en contraposición a la acumulación de inútiles riquezas. Asimismo, cabe mencionar también los *Bonos Bowie* que lanza David Bowie en 1997 como manera de vender, en formato de activos financieros, porciones de su propiedad intelectual alojada en sus álbumes publicados hasta entonces. Además, podremos considerar los billetes modificados, fotocopiados y transformados en volantes con consignas políticas

que realizaron estudiantes y docentes de nuestra Escuela de Bellas Artes durante las manifestaciones realizadas en el año 2001 en la Facultad de Humanidades y Artes conocidas como *UNR liquida*; allí se denunciaba el desfinanciamiento de recursos destinados para la educación pública nacional, acompañando también de esta manera a los procesos de levantamiento social acontecidos en aquellos períodos de crisis en el país. Por esto mismo, es importante considerar que:

Las sucesivas crisis capitalistas no han hecho más que resaltar el uso destructivo que la humanidad está haciendo de sus recursos y capacidades. [...] Además de como individuos creadores o trabajadores, los y las artistas pueden ser comprendidos como reflejos, expresiones de una serie de aspectos que circulan socialmente. El elemento que más vincula a las sociedades actuales es el dinero y su uso en obra es una clara reverberación, un eco de uno de los actos que condicionan y configuran las subjetividades actuales. [...] (pp. 69-73)

Por ello, podremos reflexionar además sobre la aparición o mención del dinero en imágenes creadas por artistas a lo largo de la historia del arte. Como para nombrar algunas de ellas, encontraremos claras representaciones del avance y el triunfo de la sociedad burguesa en Europa durante los períodos del siglo XVI y XVII, dentro de las primeras expresiones del Barroco, por ejemplo en *El cambista y su mujer* del año 1514, un óleo sobre tabla realizado por Quentin Metsys, cuya escena a su vez se replica en el año 1538 en otro óleo sobre tabla (*El recaudador de impuestos y su mujer*) realizado allí por Marinus Van Reymerswaele. Asimismo, frente a la interpretación visual de ciertas escenas bíblicas encontraremos distintas versiones de la *Expulsión de los mercaderes del templo* realizadas por El Greco hacia finales del siglo XVI y comienzos del año 1600.

Habiendo entonces observado hasta aquí diferentes obras donde mayormente se vislumbran tanto la recreación del dinero como el uso de algún material de encarnación de valor, observemos a continuación lo que sucede en otras metodologías de uso del dinero para la conformación de obras de arte, vinculadas más bien a la noción de valor.

4.3 El concepto de valor

Veamos ahora pues, otras prácticas asociadas a lo que podríamos enmarcar como inspiraciones fuertemente vinculadas a los conceptualismo de los años '60 y '70. Por un lado, a través de una muy simple acción el artista cubano Wilfredo Prieto coloca un billete de un dólar entre medio de dos espejos enfrentados, generando de esta forma el conocido efecto visual de infinitud; sumado a ello decide titular la pieza *One million dollars* (aquí, Figura 16, p. 61). Sobre esta obra Borisonik (2017) también nos dice que “[...] [u]na parte integral de la pieza es haber fijado su precio en un millón de dólares, lo cual advierte sobre las distancias entre valor y precio, o entre producción y especulación [...] (p. 93). En suma, la obra en su representación conceptual y su valor de mercado logra adquirir así un simbólico lugar de eminencia artística, por la que a su vez nos invita a reflexionar sobre ello.

En *Un peso*, otra obra de Esteban Álvarez realizada en 1997, encontraremos también la noción de añadidura de valor tanto por medio del discurso como a través del recurso visual. Allí, el artista superpone sobre un marco una moneda de cinco centavos por encima de una de veinticinco, para dar cuenta así la aproximación de valor que habría tenido el peso argentino por aquel entonces durante el plan de convertibilidad, también conocido como uno a uno; siguiendo además el valor nominal de dichas monedas allí colocadas, la representación visual de la moneda de un peso, valdría allí en verdad treinta centavos, mucho menos entonces que la verdadera; una pujanza pues entre lo que vale, y lo que parece ser que vale. Cabe mencionar también las múltiples piezas comprendidas dentro la serie *Más dinero con dinero*, en las que efectuando una práctica similar, Álvarez replica los billetes argentinos utilizando una gran cantidad de ellos, a los que les retira trocitos verticales muy pequeños y los vuelve luego a su circulación; en la sumatoria de dichos pequeños recortes configura nuevos billetes similares a los reales. De esta manera aparece:

[...] [un] fuerte hincapié en el aspecto simbólico o nominal del dinero, que puede seguir en movimiento pese a estar deformado o faltarle partes. Además, produce billetes que están materialmente presentes, pero que, en algún sentido, no existen, pues no restan ni un ápice la cantidad de moneda circulante. [...] Son billetes para mirar, hechos de billetes para gastar; son billetes físicamente

perceptibles, pero económicamente inexistentes; milagros de generación y metáforas vivientes de las creencias tardocapitalistas. (p. 73)

4.3.1 Destrucciones

Por otro lado, partiendo de este último punto pero contrariamente al añadido de valor por medio de metáforas visuales, encontraremos en otro orden de metodologías, diversas obras en las que la práctica principal consta de la destrucción para la configuración luego de distintos objetos. De alguna manera, sin abandonar las conceptualidades, es posible hablar de destrucción del valor dinerario. Podremos encontrar entonces, en *Time capsules* de Agustina Woodgate, una referencia - como veíamos en los capítulos anteriores – al valor entendido a partir del tiempo de trabajo. En esta obra, la artista se dedica a quitar la impresión de varios dólares con una pequeña lija; luego, el polvo obtenido de allí lo coloca dentro de diferentes relojes de arena pero instalados de manera horizontal, por lo tanto allí no se producen deslizamientos o caídas de dichas partículas. Cabe señalar además que u\$s8 (ocho dólares) era lo que, para el año 2016, estaba estipulado como la hora de trabajo dentro del salario mínimo en el estado de Florida, en los Estados Unidos. Dicha representación salarial, luego de convertirse en polvo queda suspendida y detenida en estas “cápsulas del tiempo”, para que observemos así el paso del tiempo a través de las constantes bajas salariales. Y si de tiempo se trata podremos también hacer mención de la pieza online interactiva de Iván Argote *Time is money*²³, en la que podremos chequear la hora actual según la configuración personal del dispositivo con la que se la visualiza dicha web, pero distinguida a través de los montos nominales de distintos dólares fotografiados.

En otra obra del año 2021, replicando la acción de lijado de billetes, Woodgate además presenta un cajero automático (ATM)²⁴ modificado al cual tituló *Automated Dealer Machine* (ADM)²⁵, proponiendo así una posible automatización de la

²³ Para visualizarla ingresar a www.thetimeismoney.com [Recuperado el: 2020, 5 de abril]

²⁴ Esto puede recordar también al proyecto *Unfinished* de la artista francesa Sophie Calle (1998), el cual se encuentra en https://www.youtube.com/watch?v=ILTfvM3HT8I&ab_channel=prisma [Recuperado el: 2021, 10 de mayo]

²⁵ Esta obra (objeto+performance) ha sido presentada junto a la Galería Barro, la única galería argentina participante en la Feria *Frieze Art Fair* de Nueva York del año 2021, la cual asimismo ha sido a nivel

comercialización de obras de arte y concediendo de esta manera un debate sobre ello. En su conjunto, la obra ha sido titulada *Don't Trust. Verify* apropiándose del eslogan que utiliza Bitcoin para promover su criptomoneda²⁶. El espacio propuesto requiere necesariamente de la participación activa del espectador/a: utilizando la ADM con una tarjeta de débito es posible allí adquirir una pieza de un dólar lijado por la suma de u\$s100 (cien dólares); la máquina retiene esa suma y le otorga a cambio el billete intervenido por la artista; a su vez, para llevarse la pieza de manera autenticada como tal (y que tenga así además un valor tanto artístico como económico) se debe abonar en otro sector conjunto u\$s1900 (mil novecientos dólares) por el Certificado de Autenticidad, el enmarcado en acrílico y el empaquetamiento de la pieza. Por lo tanto, veremos aquí una deconstrucción del dinero como forma representacional, así como también una observación respecto al trabajo, la automatización, el valor y los roles de las/los galeristas y art dealers.



Figura 23

Agustina Woodgate, *Don't Trust. Verify*. [No confies. Verifica] (2021)

Semejantemente, pero en total contraposición a estos planteos, veamos la obra *Untitled (Three thousand US dollar bills to take away)* del italiano Cesare Pietroiusti.

mundial la primer feria de arte con modalidad presencial que se presentó luego de la extensa cuarentena por la pandemia del coronavirus en el año 2020.

²⁶ Como veíamos anteriormente, la frase que identifica al dólar dice “Confiamos en Dios”; contrariamente, la metodología que utilizan las criptomonedas para encriptar sus transacciones, conlleva necesariamente la verificación conjunta de sus pasos en muchos puntos del planeta. De ahí, resumidamente, el origen de dicho eslogan.

Allí, realiza una acción en la que el artista elimina parte de las impresiones de diferentes dólares de u\$s1 y u\$s5 (uno y cinco dólares), interviniéndolos de esta manera al sumergirlos en ácido sulfúrico; cada billete luego es otorgado de manera gratuita al público general, añadiéndoles a su vez un sellado que expresa: “cada transacción monetaria que involucre a esta obra invalidará la firma de su autor transformándola consecuentemente en una falsificación”. Considerando especialmente aquí un despojo absoluto de valor mercantil, veremos entonces que:

Pietroiusti puso, así, en suspenso elementos centrales del arte capitalista (y del capitalismo en general), como propiedad, autoría, originalidad, autenticidad o valor. Transformando cada billete en una pieza única, e impidiendo su uso como dinero, el artista logró traspasar una frontera, profanar sacralizando y operar en el núcleo mismo de la economía de mercado (Borisonik, 2017, p. 75)

Al mismo tiempo, en cuanto a destrucción de valor y en una práctica semejante a la de Woodgate, en *Lavado de dinero* perteneciente a la serie *Capital flexible* del artista mexicano Alejandro Gómez-Arias, encontraremos asimismo una pieza que presenta un fajo de cien billetes mexicanos que han sido previamente “lavados” por el artista en un procedimiento por el cual, utilizando un removedor de pintura y algodón, ha ido quitando lentamente la impresión de dichos billetes utilizados en la obra²⁷. Veremos por lo tanto que:

Este proyecto desarrolla la relación entre imagen y economía, se fundamenta en una investigación que examina el dinero como herramienta y su relación con el valor, cuando el capital deviene flexible. En varias de las piezas se busca entender el trabajo como una acción artística y el dinero como su mecanismo de soporte, con la intención de mostrar las frágiles estructuras de valor en medio de una sociedad en crisis permanente como la mexicana. (González Casanova, parr. 4)

En estas reflexiones veremos un espíritu similar al de Borisonik en tanto distinción del dinero como soporte, que a su vez se presenta como frágil y plausible de ser

²⁷ La acción completa puede visualizarse en https://www.youtube.com/watch?v=awsBLf63w5A&ab_channel=AlejandroG%C3%B3mez-Arias
[Recuperado el: 2022, 19 de mayo]

modificado por medio de las prácticas y los pensamientos que las/los artistas infringen sobre éste.

Por ello, retomando la noción de destrucción del dinero para la reconfiguración luego de otros objetos, y entendiéndolo a éste como un soporte para la expresión del valor, podremos acercarnos brevemente a una pieza presentada en la muestra *Money talks* del artista rosarino César Baracca. Allí, podremos vislumbrar una gran cantidad de pequeñas tiras recortadas de tarjetas de crédito en desuso provenientes de distintas partes del mundo, alojadas todas ellas dentro de una caja de acrílico transparente. Al reducir las tarjetas de crédito a un mínimo tamaño posible, todos esos trocitos aparecen ahora como meros plásticos de colores, otorgándonos así la posibilidad de pensar en la materialidad con la que dichas tarjetas se encuentran hechas. Pero asimismo, y en palabras del artista²⁸, advertiremos qué:

[...] También no sólo por el material en sí, es la información que ese material tiene también, porque la tarjeta fue usada, registra todos los movimientos, lo que compraste, por dónde estuviste y todo eso; y eso es lo que a mí más me interesa del material. (La canción del país, aquí, *Anexos*, p. 125)



Figura 24

César Baracca, *Untitled* (2008)

²⁸ Se adjunta en *Anexos* la entrevista que le realizan a César Baracca en *La canción del país* por motivos de la muestra *Capital* inaugurada en la Galería Subsuelo en el año 2018.

En una práctica similar, podremos pensar también en la esfera de cristal rellena de dólares triturados del artista y empresario argentino Alberto Echegaray Guevara, presentada en ArteBA del año 2014. Para esta pieza titulada *Moneyball* ha utilizado diez kilos de billetes de u\$s100 (cien dólares) que en total sumarían un millón de dólares; de todas formas, este material ya se encontraba en desuso, y fue obtenido por medio del Departamento del Tesoro de Estados Unidos. Además, junto a esta esfera presentó otras nueve esferas más, donde en cada una de ellas se hallaban asimismo billetes triturados pero de un millón de pesos argentinos, sumando así nueve millones de pesos argentinos; de esta forma, el artista buscó interpretar la inflación en argentina y el vínculo entre ambas monedas.

Y en cuanto a destrucción de dólares, no podremos dejar de nombrar la obra del artista argentino Pablo Boneu. En *Esta obra no vale mil dólares* de la serie *Instrucciones para destruir dinero* del año 2009, veremos un collage mural configurado a partir de billetes triturados que suman entre sí mil dólares. Asimismo, esta pieza es acompañada por un relato con carácter de bitácora, realizado por el mismo artista a lo largo del proceso en que ha ido destruyendo los billetes con una trituradora de papel. Allí, encontraremos sus reflexiones y sensaciones al respecto²⁹, en una literatura que busca el límite entre lo real y lo ficcional. Se podrá distinguir también en la pieza mural un pasaje visual en el que los billetes del sector izquierdo se encuentran completos e íntegros, y a medida que nos acercamos al sector derecho observaremos que éstos van perdiendo gradualmente su entereza para pasar a vislumbrarse casi totalmente desintegrados; aparece así un intento de simbolización de paulatina desintegración dineraria. A su vez, como veíamos en su título, nos intenta hablar también de las posibles brechas de valor halladas entre las obras de arte y sus materialidades, formas de realización o resoluciones finales. Veremos además que, durante su presentación en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Carrafa” de la Ciudad de Córdoba ha causado bastante revuelvo, ya que justamente en un contexto de crisis económica mundial y en un país como el nuestro, la mera idea de destrucción de dólares pareciera ser intolerable; veremos así en una reseña de aquel entonces que “[l]os billetes exhibidos transforman la catedral del siglo XXI, el museo, en un ámbito de adoración, ilusión y exhibicionismo

²⁹ Se puede visualizar el libro de manera online en <https://issuu.com/boneu/docs/instruccionesbook>
[Recuperado el: 2020, 5 de abril]

que el curador Humberto Sosa describe alegando ‘no es que la ficción avance, sino que la realidad retrocede’” (Marchiari, 2009, parr. 6). Retomando pues las nociones de sacralidad que veíamos anteriormente, la analogía del museo como una catedral parece bien acertada, y nos lleva nuevamente a la discusión entre el valor simbólico y el económico, en una presencia triádica de templos y religiosidad representada actualmente en los Bancos, los Museos y las Catedrales; por lo tanto, la obra de arte confeccionada con dinero consigna el “[...] punto de intersección entre el museo, el banco y el templo religioso, los tres pilares de la conservación y la acumulación en Occidente [...]” (Borisonik, 2017, p. 23).

Veamos entonces a partir de estos últimos conceptos otras experiencias asociadas mayormente a los modos de contabilización.

4.3.2 Contabilidades

En otro orden de prácticas y manifestaciones, siguiendo el eje de la referencia a los conceptualismos de mediados y fines del siglo XX, podremos detenernos en una serie de obras cuyos elementos vinculados al dinero aparecen principalmente al configurar algún tipo de contabilización o comparación explícita de valor. Es importante en este sentido recordar que los registros hallados respecto a los inicios del lenguaje escrito en la historia de la civilización occidental, tuvieron que ver con la contabilización del tesoro imperial alojado – en gran vinculación a lo que veníamos reflexionando más arriba – en los templos de las primeras grandes ciudades-estado de la antigua Mesopotamia, hacia comienzos del 3000 a.C. Sobre este asunto, Gerda Lerner (1990) en su libro *La creación del patriarcado* nos dice:

[...] El templo impulsó el desarrollo de los oficios, lo que implica un refuerzo de la especialización artesanal, incluidas la metalurgia y la producción textil a gran escala destinadas a la exportación. El templo controlaba las materias primas y monopolizaba el comercio. A su vez, la gestión y administración de proyectos tan grandes propiciaron la aparición de elites administrativas profesionales y finalmente llevó al desarrollo de sistemas de información estandarizados.

El primer sistema de símbolos, o unidades nominales, se creó en relación con las actividades comerciales y la tarea de llevar las cuentas. A partir de estas unidades simbólicas se desarrollaron los sistemas de contabilidad y la escritura. [...] (p. 94)

Ante este aspecto, veremos en *Movilizada por el arte aprendí a contar* un objeto de Cynthia Cohen presentado durante ArteBA del año 2007, el cual aparece como panel electrónico que da cuenta de la suma total de ventas realizadas en dicha feria de arte, es decir los consumos que se van generando tanto de obras, como en librerías, bares y entradas generales; por lo tanto, los número que presenta dicha pantalla se van modificando a lo largo del evento³⁰. Podremos observar así a partir de esta pieza un señalamiento de la prioridad ubicada actualmente en el carácter cuantificable del arte, donde “[...] las páginas de teoría en los suplementos culturales van siendo sustituidas por las cifras pagadas en subastas, el marchand a veces está más ligado a la idea de dealer y el comprador amateur pierde terreno con el avance del inversionista [...]” (Batkis, 2007, parr. 1).

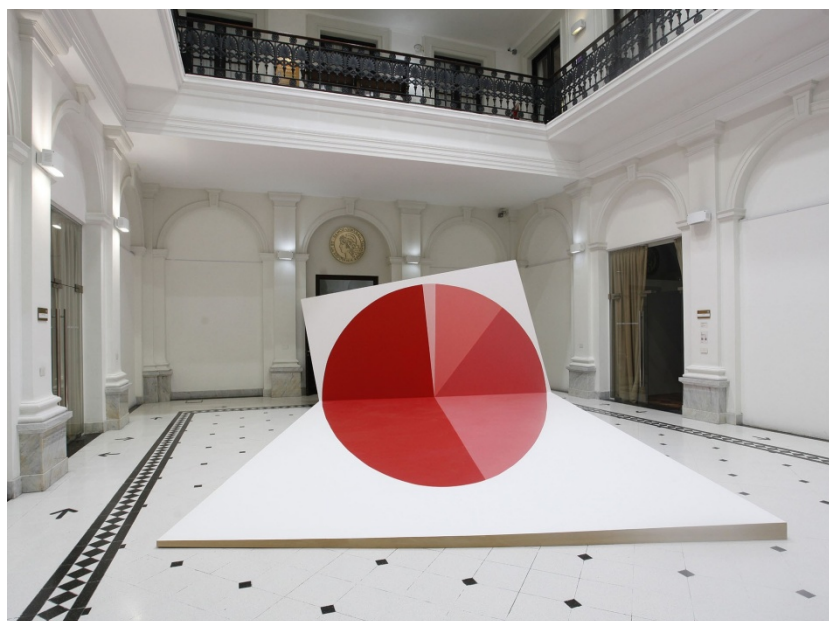


Figura 25

Alicia Herrero, *Abducción* (2021)

Por otro lado, veamos la obra *Abducción* de la artista argentina Alicia Herrero, perteneciente a la exhibición *Las formas de la economía, o la economía de las formas*

³⁰ Esta práctica también podría hacer pensar en la instalación sonora *Speed of markets* de Varvara Guljajeva & Mar Canet, en la que siete metrónomos se balancean al ritmo del volumen de los mercados de valores seleccionados: a mayor volumen de alguno de ellos, más rápido se mueve el metrónomo.

desarrollada por Bienal Sur entre octubre y noviembre de 2021 en el Museo Histórico y Numismático “Héctor Carlos Janson”, Museo del Banco Central. Allí, se observa un gráfico de torta de colores rojizos implementado en una instalación de gran tamaño con un soporte de madera vertical y otro horizontal, sobre los que se visualiza dicha imagen dividida en ambas caras externas del ángulo. Utilizando el efecto visual de anamorfosis, éste gráfico puede ser vislumbrado de manera completa y perfectamente circular desde un único punto de vista frontal, ya que desde sus laterales se observa distorsionado y tendiente a la forma ovoide. Cabe señalar que la imagen ha sido constituida a partir de los datos arrojados por el informe anual del Credit Suisse Global Wealth correspondiente a los ingresos y riquezas evaluados durante el año 2020 a nivel mundial. Asimismo, la instalación ha sido activada durante su inauguración por unos performers que se mimetizaban con dicha imagen evaluativa a través de su vestuario. Preocupaciones e imágenes similares han atravesado varias obras de Herrero, tales como las que pueden encontrarse en su última exhibición *Algo(de)ritmos, instrumentos, mutaciones* presentada en la galería Herlitzka + Faria entre marzo y mayo de 2022. Por ello veremos qué:

Alicia investiga, bucea en la interdisciplinariedad. Va de la economía a la antropología. De la ciencia de datos a la arquitectura. De las artes plásticas a lo performático. Y siempre regresa a los números, a la cifras, a la economía. No sin antes desarmarla con preguntas incisivas para luego darle una forma novedosa y colocarla en lugares inéditos. La economía vuelve al hall del museo del Banco Central completamente deconstruida. (Baron, 2021, parr. 8)

Hallaremos asimismo en la obra *Reforma fiscal 2007* del artista mexicano Gabriel Kuri una pieza tridimensional de gran formato presentada en el año 2007 en la galería Kurimanzutto. Allí, podremos observar la representación de un gráfico de puntos conformado escultóricamente, sobre el cual se vislumbran - en el sitio donde usualmente se encontrarían datos o números - objetos de distinta índole, tales como “[...] granos de arroz, muestras de alfombra y hojas de plástico [...] una silla de ruedas, un asador, una maleta, un patín del diablo, una jaula para pájaros y unas pesas, cuya distribución sugiere una escala de valores y jerarquías” (Macmasters, 2007, parr. 4). A su vez, Kuri intenta replicar en dicha imagen parte de la geografía de México, por lo que

la comparación de valores nos dan cuenta del sitio al que hace puntualmente referencia; teniendo en consideración además el título que le otorga a la obra, veremos que también nos habla de una búsqueda de nuevas formas de administración fiscal, asimismo nuevas formalidades en tanto visualidad y campo artístico.

Semejantemente, podremos distinguir en la artista polaco-alemana Alicja Kwade otra forma de comparación de valores a partir de la obra *Dienstag, 13.Mai 2014, 17:17:00 Uhr* (aquí, Figura 4, p. 17). Allí, se observan ocho placas rectangulares de distintos metales ubicadas en el suelo y colocadas una encima de la otra. Debido a que son metales de diferente procedencia, y que a su vez cada uno de ellos posee entre sí un disímil valor de mercado, el tamaño por ende que ellos poseen también difiere en su recíproca comparación. Por lo tanto, partiendo de la placa ubicada en la base que ha sido elaborada con aluminio, y siguiendo a partir de allí de manera escalonada tanto los tamaños – que se van reduciendo – como las materialidades (zinc, plomo, cobre, níquel, estaño, plata), hasta llegar pues a la última y más pequeña placa que es de oro macizo, podremos concluir entonces que la artista nos presenta de esta forma una escala de valores mercantiles; por ejemplo, para equiparar el valor que posee la pequeña placa de oro ubicada en la cima de aquella pila de placas, se debe utilizar entonces una enorme placa de aluminio, cuyo valor del metal es evidentemente menor. Siguiendo además el título de la pieza, el cual nos otorga una fecha y una hora específicas, podremos deducir así que dicha comparación de valor se encuentra al mismo tiempo sujeta a la cotización realizada en ese día y en ese horario particular. Es posible asimismo vislumbrar en otras obras de Kwade una insinuación tanto a la materialidad como al valor de los metales, en especial del oro. De igual modo, podremos hallar mencionado directamente al dinero mismo en *Restbetrag (6968,64 €)*, un escultura circular compuesta por los desechos del metal utilizado para la producción de monedas de veinte céntimos de euro; de alguna manera, la conformación circular y concéntrica podría estar así insinuándonos la circulación dineraria.

Dicha circularidad tanto formal como conceptual, podría emparentarse también a la obra *Os Cem (A Roda)* realizada por la artista brasileña Jac Leirner en el año 1986, donde se distinguen una serie de billetes de cien cruzados conformando entre sí, uno al lado del otro, un círculo de ochenta centímetros de diámetro. Pareciera ser que con dicho título Leirner nos invita a imaginar una escena de encuentro, juego, música y

movimiento, pero al ver que los billetes en verdad se encuentran totalmente comprimidos entre sí, sin espacios disponibles, una contradicción se hace presente y la noción de circulación dineraria se vuelve de esta forma pesada e inerte.



Figura 26

Alicja Kwade, *Restbetrag (6968,64 €)* [Saldo (6968,64€)] (2013)

[chatarra de estampación para la producción de monedas de 20 céntimos; 22 x 120 x 120 cm]

Por último, veamos *Balance Económico* una obra del artista español Jaime Pitarch realizada en el año 2016, en la que podremos observar una regla de madera de un metro de largo y con nivel incorporado, colgada desde un único soporte vertical el cual se halla ubicado en el sector derecho del objeto; éste se mantiene en equilibrio ya que en la punta derecha del mismo se encuentran allí apoyadas unas pequeñas monedas apiladas. Por lo tanto, al distinguir dicho ejercicio de balance de pesos, podremos considerar que “[...] [a]llí, con muy pocos elementos, el artista ha plasmado el afán por medir y a la vez el esfuerzo que implica suponer equilibrado o justo un mundo en el que el dinero (tomado como objetivo de la vida) se encuentra concentrado en tan pocas manos” (Borisonik, 2017, p. 47).

Entonces, pasemos a continuación y en último lugar, a observar diferentes manifestaciones asociadas tanto al collage como a la instalación.

4.4 Prácticas del collage e instalaciones

Retomando la noción de plena materialidad alojada por ejemplo en el papel moneda, y éste en su absoluta reducción a mero rectángulo de papel estampado en ambas caras, podremos encontrar nuevamente dicha insinuación en *The Hugo Boss Prize 2010*, una instalación realizada por el artista alemán Hans-Peter Feldmann. Ésta ha sido presentada en una de las salas del museo Guggenheim de Nueva York como motivo del premio Hugo Boss otorgado a Feldmann por dicho museo hacia finales del año 2010. Pues, el artista utiliza el dinero allí ganado, un total de u\$s100.00 (cien mil dólares) distribuido éste monto en billetes de un dólar, para justamente empapelar por completo con ellos las paredes de la sala del museo. En esta transfiguración – que nos puede recordar brevemente al gesto de Peralta Ramos que veíamos con anterioridad – del uso del premio para la producción de una obra, pero un uso concreto y totalmente literal, puede permitirnos reflexionar así sobre el ser del arte, sus objetivos y motivaciones, así como también el carácter físico del dinero “[...] dejando a la vista el salto de medio a fin, de profano a sagrado, de estructural a superestructural que el dinero protagoniza” (p. 55).



Figura 27

Hans-Peter Feldmann, *The Hugo Boss Prize 2010* [El Premio Hugo Boss 2010] (2011)

De manera similar, encontraremos en *Jack Pound Financial Art Project* del artista brasileño Lourival Cuquinha una obra que replica la bandera de Inglaterra construida

íntegramente con billetes de libras esterlinas. Para la configuración de esta pieza, veremos que la obtención de dichos billetes se vincula en verdad con un proyecto financiero, por el cual el artista vende porciones de propiedad sobre dicha obra a construir – similares a un activo financiero - a cambio de la obtención de dichos billetes para con ellos lograr así la elaboración de la bandera. En palabras del mismo Cuquinha hallaremos que:

[...] El nombre de la obra es Jack Pound Financial Art Project y cuenta con 43 inversores de 10 países diferentes. Tienen perfiles variados, desde el estudiante de danza Fernando Lopes Silva hasta el artista plástico Cildo Meireles, desde la crítica de arte Glória Ferreira hasta el Rickshaw Rider Botond Laczko-Szentmiklosi de Transilvania. De la alfabetizadora de adultos Eunice Silva de Araújo [hasta el] coleccionista portugués Antônio Branco, todos tienen su parte. Me tomé fotos con los inversores en el momento de la compra y cada uno de nosotros tiene una copia de la escritura que certifica la compra. [...] (Cuquinha, 2013, parr. 13)

Luego, Cuquinha continua confeccionando banderas de diferentes países bajo la serie *Bandeiras*, elaborándolas con billetes de distintas procedencias; de hecho, una de ellas la realiza replicando la bandera argentina, y la construye con billetes de dos y de cinco pesos argentinos³¹.

Por otro lado, con una práctica similar en la que, replicando el mismo elemento para la posterior elaboración de objetos e instalaciones, podremos observar *The mendicant*, una serie de piezas del artista estadounidense Robert Wechsler en la que, utilizando una enorme cantidad de monedas de un centavo de dólar – también conocidas como *pennies* -, construye diversos cubos encastrando dichas monedas unas con otras a través de la realización de pequeñas incisiones sobre las mismas. Así, uniéndolas perpendicularmente y siguiendo una estructura semejante a la celosía, Wechsler confecciona cubos tejidos con dicho material metálico, siendo éstos mayormente de medio metro de lado. A su vez, vemos que dichos *pennies* – algunos de ellos recuperados de diversas fuentes públicas – representan tanto una moneda de un valor bajísimo como un objeto casi mítico, ya que:

³¹ Una innegable referencia visual a la hora de reflexionar sobre el proyecto presentado para esta tesina.

Con cincuenta mil millones actualmente en circulación, el penny es uno de los objetos más numerosos de la humanidad, pero a pesar de su comunalidad, es un artefacto extraordinariamente rico. Como símbolo de la cultura estadounidense, se encuentra a la par de la Estatua de la Libertad. Es un monumento a un querido presidente. Es una proclamación de la fe y el credo nacional. Es un registro sellado que marca el tiempo de nuestra civilización. Tanto adorno como moneda de curso legal, el penny es forma y función en partes iguales. Define la elegancia al igual que su ubicuidad, bajo valor monetario y alto valor simbólico define la humildad. (Wechsler, 2012, parr. 4)

Además, la mención al mendigo que observamos en su título nos permite pensar que los *pennies* en verdad son aquel cambio sobrante que suele ser entregado en mano a aquellas personas - situadas como los residuos de la sociedad capitalista, los verdaderos desposeídos - que piden limosnas en la calle³².

Otra artista estadounidense que también utiliza *pennies* y otras monedas para la elaboración de sus obras, es Stacy Lee Webber. En su caso, veremos que recorta pequeños dibujos de las monedas, tales como los retratos o las figuras, y con ellos a modo de collage elabora diferentes escenas u objetos. Esto lo hallaremos en piezas como *Coin Wreath VI* o asimismo *Flora & Fauna*, así como también *BIRDS M.I.A.* Además, realiza piezas de joyería a partir de la metodología mencionada.

Si hablamos de collage realizado con dinero, es preciso hablar de la obra de otro artista estadounidense, Mark Wagner. En un cuidadoso procedimiento, Wagner recorta pequeñas partes de los billetes de un dólar y con ellas construye escenas bien detalladas. Cabe señalar que para la elaboración de una pieza, precisa de varias unidades de dichos billetes, ya que multiplica el uso de cada porción recortada del mismo para generar de esta manera texturas, bordes, formas en general. Podremos encontrar entonces, en obras como *Circulation* (aquí, Figura 6, p. 24) una referencia tanto literal como visual a una de las funciones que posee el material mismo que utiliza para la conformación de dicha pieza: el dinero como medio de circulación.

³² Esto puede recordar a la disyuntiva en la que se encuentran los niños Banks en la película *Mary Poppins*, al querer entregar sus dos céntimos de libra a la señora que mendiga y vende migajas de pan en las afueras de la Catedral a cambio de unas monedillas; pero, por el contrario, en el interior del Banco se topan con las ansias de los financistas quienes quieren arrancarles con furia dichas monedas de sus manos para ponerlas allí en inversión. La escena nos deja una tierna canción entonada por la gran Julie Andrews, llamada *Feed the birds (tuppence a bag)* [Dos céntimos de pan (migajas de pan)]

Por último, Christian Becerra elabora de manera semejante diversas series con un trasfondo en verdad más conceptual, debido a que sus piezas suelen tener una resolución más bien abstracta – habiendo excepciones –, donde la búsqueda principal se asocia al tipo de papel moneda utilizado y la historia detrás del mismo. Esto puede verse en obras como *¿Quién creyó ser dueño de sus ojos porque miraba este paisaje?*, donde utilizando bolívares venezolanos digitalizados recorta las porciones más coloridas de ellos y construye a partir de allí dibujos abstractos muy llamativos. En sus palabras tomadas de una entrevista realizada en el año 2021 y dispuesta especialmente para esta tesina³³, nos dice:

[...] yo ya pensaba trabajar con los bolívares venezolanos por diferentes razones: la primera era que visualmente, yo los había visto y me llamaban mucho la atención los colores y que la parte de atrás es como... o sea no tenían estos dibujos, esos grabados de, ya sabes, el héroe patriótico, el monumento de tal, [pero] tenían flora y fauna de Venezuela, que eran animales, entonces eso estaba bastante lindo [...]; y lo segundo, desde que yo he visto ya entre el 2018 y el 2019 en diferentes medios, en redes sociales, a partir de la devaluación del bolívar venezolano, gente que subió videos donde los bancos tiraban el dinero a la basura, y encontraron diferentes bolsas de dinero tiradas a la basura, y vi estas fotografías, entonces ya me venía buscando esa parte de trabajar con los bolívares [...] (aquí, *Anexos*, p. 107-108)

De todas formas, como decíamos inicialmente en éste capítulo, lo que interesa aquí no es mencionar todas las obras existentes al día de hoy que se hayan confeccionado con alguna forma de dinero, sino la posibilidad de ofrecer un marco de pensamiento para así, a partir de ciertas piezas, profundizar entonces la reflexión respecto a la vinculación entre dinero y sociedad, sobre todo con una perspectiva crítica. Por este motivo, y para dar lugar a continuación a la descripción del proyecto personal *Desposeídos*, finalizaremos aquí el análisis y articulación de obras; para mayor indagación se podrán encontrar en *Anexos* distintos enlaces enlistados que dirigen a proyectos igualmente interesantes.

³³ Ésta puede también visualizarse en <https://youtu.be/S9pLoTUOI0I> [2022, 14 de abril]

Capítulo IV

5. Procedimientos de la creación visual

5.1 Descripción general

Desposeídos. Fase segunda propone una nueva etapa del proyecto iniciado en el año 2017. Éste ha sido elaborado en aquel entonces como parte del proceso anual durante el cursado de la especialidad en Taller de Escultura II, junto al docente Román Vital quien también acompaña en la Tutoría de esta Tesina. Dicha instancia comenzó con una instalación conformada por seis estandartes de estilo medieval³⁴, confeccionados a partir del sublimado de diseños realizados digitalmente que consistían en la utilización de billetes de múltiples denominaciones y orígenes para la configuración de *patterns* conformados con recortes de sus partes.



Desposeídos
Instalación (2017)

³⁴ Para visualizar más imágenes de registros de dicha instalación ingresar a <https://www.behance.net/gallery/70603933/DESPOSEIDOS-Teseracto>

Dicha instalación ha sido acompañada además de una acción en vivo³⁵ la cual proponía invitar a los espectadores a otorgarme un billete de su propiedad y del valor que estuviesen dispuestos a concederme para la realización de la obra. Con dicho billete en mi mano, me dispuse entonces a sellarlo con uno de los dos diseños disponibles, a elección del participante. El diseño de ambos sellos se basa en un *pattern* geométrico cuyas dimensiones revisten casi la totalidad de la superficie de los billetes de pesos argentinos circulantes al día de hoy. Luego de haber sellado el billete recibido, dicho documento regresaba a las manos del espectador quien se llevaba por lo tanto una pequeña obra gráfica de multiejemplaridad, firmada y seriada por mí.



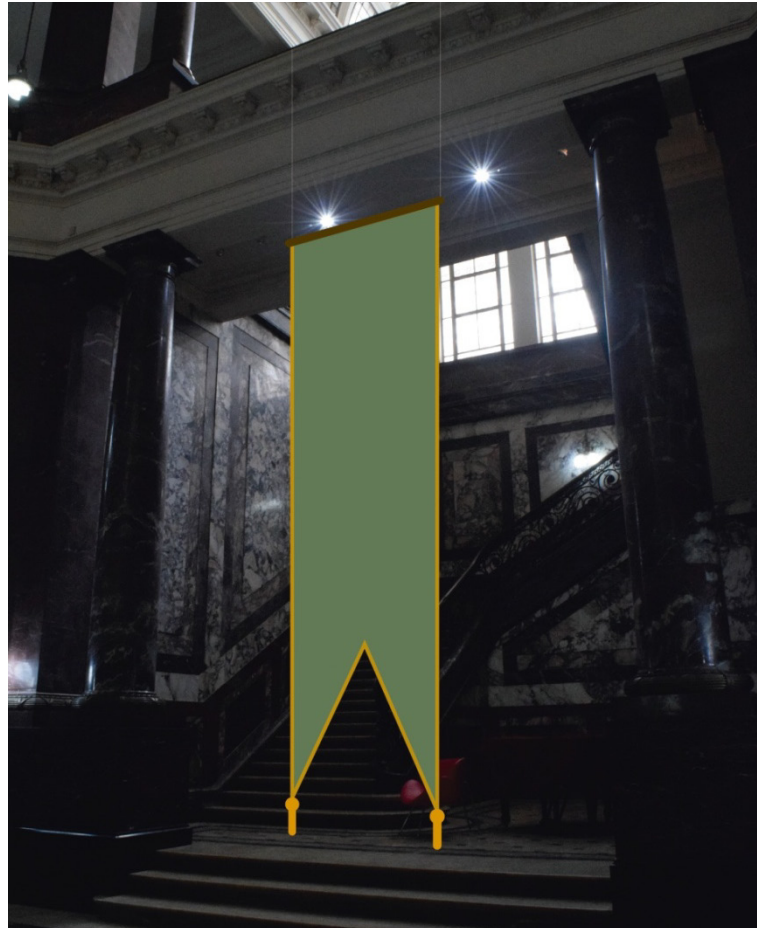
Sellados en vivo (2017)

Este salto material y conceptual, del uso digital al uso físico-concreto de los billetes, permitió darme cuenta de la importancia del uso del dinero tangible para la realización de la nueva pieza, y de su potencialidad discursiva. A su vez, y paralelamente, se dio aviso a nivel nacional hacia comienzos del año 2018, que se iban a quitar de circulación los billetes de dos pesos argentinos; lo mismo sucedió luego en el año 2019 con los de cinco pesos argentinos, quedando ya sin uso para el año 2020.

Por ello, la nueva fase del proyecto comienza con la recolección de dicho papel moneda ya fuera de circulación - billetes de dos y cinco pesos argentinos -, para

³⁵ Registros de la misma se pueden visualizar en https://youtu.be/qm-m2ZE_pU y también en <https://www.behance.net/gallery/138582017/DESPOSEIDES-Sellado-de-billetes-en-vivo>

construir con ellos mismos (570 unidades recolectadas) de manera íntegra y sin intermediarios digitales, un nuevo estandarte de gran formato (4 m de alto x 1,5 m de ancho) por medio de la técnica del *collage*. Dicha bandera de estilo medieval y cuasi monumental, será emplazada en el sector central hacia el fondo de la planta baja del Espacio Cultural Universitario como parte de la presentación de esta Tesina.



Boceto de instalación

Por otro lado, considero importante acompañar esta pieza con un video - a reproducirse en una *tablet* y expuesto sobre un pedestal inclinado -, en el cual se podrán visualizar las fotografías de los registros tomados al momento de cada recolección de billetes, comparadas cada una de ellas con la captura de un periódico de ese mismo día, que mencione especialmente noticias correspondientes al ámbito económico tanto regional/nacional como internacional; un gesto fuertemente inspirado en la obra de On Kawara.

13 de febrero de 2020

Cecilia Ducca



Registro + periódico

5.2 Descripción específica

En primer lugar, he comenzado la recolección del papel moneda fuera de circulación anunciándola vía redes sociales. Una vez iniciada la actividad, ésta se propagó fuertemente bajo el “boca en boca”. Como veíamos, durante los años 2018 y 2020, la actividad principal consistió en lograr la mayor recolección posible del material deseado.

Al momento de dicha recepción he fotografiado la mano que me otorgaba y mi mano que recibía. Debido a que la mayoría de las recepciones se dieron en momentos y lugares cotidianos, he utilizado mi celular para dichas tomas fotográficas. He intentado, pues, mantener en ellas encuadres similares y la misma angulación de cámara.

Una vez obtenida una buena cantidad de billetes, me dediqué luego a acopiarlos, guardándolos cuidadosamente de modo que queden bien extendidos para quitar así las marcas obtenidas por su uso excesivo; de todas formas, posteriormente los he también planchado. Además he separado en grupos de a diez billetes, de manera que sea más sencilla su contabilización; he distinguido también grupos de mayor y menor daño por su uso, y separé a su vez las viejas ediciones de las nuevas.

He utilizado materiales que acompañan en la preservación del papel, tales como papel de seda en función de separador. Asimismo, el papel de seda parafinado ha sido el elemento indicado para los posteriores procedimientos de pegado en *collage*.

Luego de investigar posibilidades de cortes que sean más bien simples y geométricos, que me permitan de esta forma la repetición múltiple, me dispuse entonces a examinar posibilidades compositivas a partir de dichas incisiones. Compuse a su vez con ellos tres módulos de diseño diferentes para la conformación de *patterns* geométricos³⁶. Con dichos módulos he construido tres franjas verticales, que luego fueron unidas entre sí por medio de costuras y terminaciones textiles, tales como bies, broderies, flecos ornamentales, borlas y galones. He finalizado la pieza luego de un año de plena producción, ante una secuencia (planchar, medir, cortar, pegar) en constante repetición.



Prueba sobre prototipo

Cabe señalar que, durante el proceso de recolección obtuve no sólo billetes de dos y cinco pesos argentinos, sino que además viejos australes de la edición del año 1985, antiguos billetes de cincuenta mil y un millón de pesos correspondientes a la emisión del peso ley del año 1969, y también monedas fuera de circulación; por lo tanto, la continuidad de éstas prácticas se encuentra para mí aún abierta a una subsiguiente exploración. El camino ha recién comenzado.

³⁶ Se pueden encontrar más registros del proceso en <https://youtu.be/ohZ6tgr6kmA> y también en <https://youtu.be/g4NnVtt6gus>

6. Conclusiones

Habiendo iniciado este proyecto utilizando un material poco habitual para la construcción de piezas de arte, me vi con la necesidad de responder ciertos interrogantes respecto a la definición del dinero en sí. Por ello, hemos visto desarrollados en el primer capítulo de esta Tesina algunas de las respuestas principales sobre dicho asunto. Partiendo de un deseo de análisis crítico hacia la sociedad capitalista, como decíamos al comienzo, se tomó como eje los primeros cuatro capítulos de *El Capital* de Marx. Acompañando con lecturas complementarias, una relectura de dicho texto junto a una mirada más detallada y precisa, ha sido realmente de gran resolución a ciertos interrogantes. Si bien, se ha partido teniendo un conocimiento general y una serie de sensaciones más bien intuitivas, el recorrido atravesado fue de un aporte fundamental para los subsiguientes análisis.

Restaría, pues, a partir de lo abordado, ampliar las investigaciones acercándose a autores que, con otras miradas – vinculadas especialmente a la filosofía - han sido de gran aporte al estudio sobre el dinero. Entre ellos se pueden nombrar a Georg Simmel y al mismísimo Aristóteles. Ambos, sobre todo el primero, requieren de diversas indagaciones complementarias que complejizan de esta forma el análisis a desarrollar. Por ello, se ha decidido aquí un recorte particular, dejando así la posibilidad de continuar estas otras investigaciones en futuras y posibles instancias académicas.

Como decíamos, hubo una necesidad de responder a ciertas preguntas sobre el material elegido para la elaboración del proyecto de esta tesina. Asimismo, ha sido posible distinguir la correlación que se hace presente al colocar un elemento dinerario en una obra de arte, la cual posee la potencialidad a su vez de tener tanto valor como precio. Por lo tanto, en el segundo capítulo nos hemos encontrado con las discusiones que respectan a la constitución del valor mercantil de una obra de arte. Dichas discusiones asociadas al trabajo artístico, se encuentran al día de hoy totalmente vigentes, sobre todo ante la propagación y profundización de la precarización laboral encontradas en cada vez más cantidad de sectores de trabajo. Esto ha llevado a repensar colectivamente las condiciones laborales en las que las y los artistas se encuentran inmersos. Si bien, se ha intentado arribar a ciertas hipótesis que permitan así sentar algunas principales bases de reflexión, siendo ésta una discusión activa y dinámica,

muchas de las conclusiones aquí desplegadas precisen seguramente en un futuro no tan lejano de una revisión y una actualización.

Por otro lado, la necesaria exploración de las experiencias previas que artistas a lo largo del mundo han realizado en este particular terreno de producción, se pudieron desarrollar durante el tercer capítulo. Allí, siguiendo una estructura que enmarcó mayormente un agrupamiento según similitudes de prácticas y discursos, se han descrito una serie de obras que fueron particularmente de interés personal. Sobre todo, se ha prestado especial atención a aquellas obras que buscan – tanto sutil como explícitamente – la configuración de una crítica social. A su vez, se seleccionaron las experiencias que permitieron referenciar al proyecto personal presentado para esta Tesina desde una perspectiva estético-conceptual. Si bien, no existe una forma en la que no se realice un recorte o una selección, donde siempre quedan por fuera otras prácticas o discusiones a analizar, es importante de igual manera aclarar el por qué de la clasificación realizada. Hay obras que, por su profundidad y belleza, requerirían en verdad casi una dedicación única; pero se decidió en cambio, resumir lo más posible para otorgarle así el espacio a otras obras que también aportaban muchísimo a la investigación.

Asimismo, la práctica del *money-art* se viene difundiendo cada vez más, y quizás podría deducirse que esto es producto de las presentes crisis económicas y el desuso que viene sufriendo el papel moneda como tal. Por ello, las nuevas experiencias que distintas/os artistas han indagado recientemente han de quedar lamentablemente fuera del análisis aquí presentado. Se ha intentado de todas formas, sumar lo más posible al desarrollo las prácticas más recientes, que además se encuentren en el acervo tanto regional como latinoamericano.

Por último, se ha considerado importante sumar en esta tesina la descripción del proyecto visual, ya que todo lo desarrollado en los primeros tres capítulos le otorgan el sustento suficiente para el despliegue de la misma. Cabe señalar que muchas de las definiciones estéticas o conceptuales tomadas a lo largo del desarrollo de la pieza, fueron ciertamente orientadas a medida que fue avanzando la investigación teórica. Es allí donde verdaderamente se puede apreciar la importancia del arte como forma de pensamiento, que otorga desde múltiples sensibilidades otras maneras de comprensión del presente.

7. Anexos

Otros ejemplos de obras:

- *Neoliberalarme* del artista argentino Germán Paley (2018):
<https://www.ramona.org.ar/node/66079>
[2021, 10 de mayo]
- *Sin valor. Un libro sobre el dinero*. Obra-libro AA.VV. (2010):
<https://librosinvalor.blogspot.com/>
- *Trazando dinero* del artista mexicano Gabriel Orozco
<https://www.razon.com.mx/cultura/trazando-dinero-gabriel-orozco-galeria-kurimanzutto-reflexion-valor-billetes-fuera-de-circulacion-muestra-cuando-donde-fronton-mexico-feria-de-arte-material/>
[2021, 20 de mayo]
- *Trampas, tarjetas, piojos y dinero* de los artistas Ruben Santiago (Esp) y Federico Zukerfeld:
<https://www.lauraspivak.com.ar/portfolio/trampas-tarjetas-piojos-y-dinero/>
[2021, 20 de mayo]

Playlist en Spotify de selección de canciones relacionadas al dinero:

<https://open.spotify.com/playlist/3DjPWDHbQZX0SJWbghM3CK?si=2f41065faa414d4b>

Documentales, podcasts y programas audiovisuales:

- Conversación en el programa *Esfera pública* con la historiadora Julia Buenaventura en torno al arte como valor de cambio:
<https://www.mixcloud.com/esferapublica/arte-dinero-y-especulaci%C3%B3n/>
- Programa *Páginas críticas* sobre Anselm Jappe y la teoría crítica del valor:
<https://www.youtube.com/watch?v=fe6CdrXVDQg&t=307s>
- Programa *Páginas críticas* sobre el Fetichismo de la mercancía en Marx:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZPh0CYtOpE>
- Podcast *Sangre fucsia*, programa #199 *Maldito dinero*:

<https://www.pikaramagazine.com/2020/03/maldito-dinero/>

- Documental *Un mundo sin billetes ni monedas - El fin del dinero en efectivo*:
<https://www.youtube.com/watch?v=OwIy20e7VIM>

Entrevistas:

- Entrevista a Christian Becerra realizada por Aniela Troglia el 13 de mayo de 2021, disponible en:
<https://youtu.be/S9pLoTUOI0I>

Transcripción:

Minuto 00:00:29

Aniela Troglia: [...] Bueno, yo armé como una lista de cosas que me interesaban para preguntarte específicamente; como sabés yo estoy armando ahora mi tesina, estoy ya terminando, estoy trabajando con billetes y bueno la verdad que tu obra me encanta, me parece una referencia hermosa además para toda esta investigación que vengo haciendo, vos como artista contemporáneo además, y bueno como pudimos contactarnos gracias a las redes me parecía que estaba bueno poder aprovechar estas oportunidades, y poder seguir charlando. Pero bueno, no sé si [podrías] presentarte o describirte a vos brevemente en relación a vos como artista, o vos en relación a tu obra.

Minuto 00:01:20

Christian Becerra: Sí, bueno... me llamo Christian Becerra, soy de la Ciudad de México. Mi trabajo utiliza el valor simbólico del documento y otros objetos de la arqueología contemporánea, lo cual yo denominé así porque al final son papel moneda, pasaportes, algunos he trabajado con postales, entonces son documentos que en sí han tenido como un ciclo de vida por decirlo, y es como la materia prima para mi propuesta visual; y los temas en los que llego a reflexionar, a tomar, se resuelve en torno a la identidad, la migración, y el ejercicio y la [acción] del poder.

AT: Me encanta, está buenísimo. ¿Y vos en qué momento empezás a trabajar con billetes específicamente, más allá de todos estos otros documentos simbólicos, con el material dinero?

Minuto 00:02:16

CB: Realmente, primero empecé a trabajar con postales, hice un proyecto, y después trabajé con pasaportes mexicanos, y después me fui a los billetes principalmente por un billete en específico que es un billete de un peso mexicano, es un billete que estuvo en circulación en los años '70, '60 más o menos, y... tiene una historia muy particular, porque es un billete que lo fabricaban en Estados Unidos, y sobre todo en Nueva York, cuando aquí no podían hacer todavía los billetes, entonces realmente la geografía del billete es muy similar a la del dólar americano, y era tan similar que se confundía con el dólar, entonces lo que hicieron fue en la parte de atrás pintarlo de rojo para como ya... que no se confundiera. Y... el billete es muy lindo pero aparte, pues lo que me llama la atención es esto, que es un billete que no se hizo aquí, y que realmente Estados Unidos como que tuvo la libertad de poder diseñarlo, y él puso sus elementos para ellos importantes, fue en el centro la Pierda del Sol, y que después tomó la imagen del billete; entonces como que ellos tuvieron total libertad para poder diseñarlo, y eso es como algo que realmente... pues es muy raro porque en los billetes siempre como que los grupos dominantes son los que plasman en todos sus documentos su cosmovisión, entonces sí se me hacía muy interesante el dinero, el papel moneda, sobre todo el billete, porque es un ejemplo [de] la unión entre la imagen, la economía y la política; y eso lo venía ya yo revisando desde los [sumerios] mesopotámicos, donde la producción de la imagen ha estado siempre ligada al arte y a la economía, entonces fue con ese billete con el que empecé a trabajar, y posteriormente bueno ya trabajé con billetes de otros países... pero sí, yo creo que fue a partir de ese momento.

Minuto 00:04:20

AT: Buenísimo. Y... en ese momento en el que vos empezás esa investigación respecto a ese billete, que tiene toda esa historia que... bueno, habla también un poco de la relación política entre los dos países, entre Estados Unidos y México, bueno seguramente vos sabrás más en detalle por vivirlo más en carne propia, pero en ese momento que empezaste esa investigación ¿pensás que hay o hubo algo específico en relación al contexto de ese momento social, político, económico, que te llevó digamos de alguna manera a investigar en ese caso particular de ese billete? ¿Como algo que te haya despertado ese interés?

CB: Es que ha sido muy raro porque creo que, como dices la relación entre México y Estados Unidos siempre ha sido una relación como de... por esta cuestión de los

migrantes también, y por todo lo que estamos como atados a ellos, es una relación muy extraña, muy muy extraña... entonces, no sé si fue algo en específico, yo creo que ha sido como parte de toda la historia que [vemos] hasta la actualidad; y esa investigación de ese billete fue lo que me hizo el “click” nada más como para empezar a trabajar con ese billete que, con ese mismo billete empecé como hacer algunas piezas que... sobre todo una pieza que es una especie de denuncia pues directamente a Estados Unidos. Te voy a contar por ejemplo rápido, es una pieza que fue a partir del triunfo de Donald Trump, empezaron a circular dólares americanos en diferentes estados donde venía un sello que decía “Mexican the human version of rats” o sea “los mejicanos son la versión humana de las ratas”, entonces... es como que a partir de esa noticia que empecé a ver, pues voy a trabajar con ese billete y volví a hacer como el país y puse esta frase en el medio, pero eso ha sido como una constante, una constante que siempre hay sobre todo en torno a los migrantes, entonces sí ha sido como por varias cosas que he estado trabajando con este billete y en situaciones a nivel social.

Minuto 00:06:44

AT: Sí, también acá en Argentina es muy intensa la dolarización de la economía, entonces la relación entre el peso argentina y el dólar es un vínculo... un vínculo tóxico, es un vínculo complejo que bueno siempre trae digamos polémicas, y constantes discusiones que son muy difíciles de comprender a un nivel un poco más general, o difíciles de abordar por lo menos, pero evidentemente hablan de eso, de una moneda mundial que domina, no sé si también esa compleja relación consideras que aparece entre el peso mexicano y el dólar, la dolarización de alguna manera de las economías latinoamericanas también [...]

CB: Sí es bastante curioso, justo cuando mencionas esto, en el 2019 fui a Argentina, y eso pasa ¿no? [...] o sea incluso la manera del cambio, allá me dijeron “No, ve con tal señor del puesto de periódicos que él te va a hacer el cambio realmente lo que vale acá”, y eso por ejemplo [...] esas especie de escondidas [...] y con el cambio parece que eres rico, con una series de fajos de pesos argentinos, y dices “woww”, sí a mí me sorprendió mucho eso. Y también cuando fui a Perú, también pasó eso de que yo no tenía mucha experiencia entonces me llevé dólares y pesos mexicanos, y cuando quisimos cambiar pesos mexicanos en Perú como que no los conocían, no conocían la moneda y fue muy curioso de que una persona habló y le dijo “ah si hay un sombrero

aquí y un señor con bigotes” como “ah sisi, es real”... realmente como dices, está totalmente... pues con la dolarización, o sea sí es una cosa molesta en un punto.

Minuto 00:09:05

AT: Si, muy fuerte esto que comentabas esto de la definición, como lo que representa a la economía de un país - en relación a un peso mexicano que comentabas -, que fue toda una decisión visual, cuál es la imagen, de qué forma, qué color, qué texturas, todo eso fue una decisión directa, plena digamos de las fábricas de dinero de Estados Unidos, o sea ya desde ese punto es como muy fuerte ese lugar de poder, de dominación.

CB: Si, aparte me acordé de un detalle de eso que había leído en un texto, una noticia que creo que el 80% de los dólares americanos que están en circulación tienen rastros de cocaína, tienen restos de cocaína el 80% de todos los billetes.

AT: Tremendo... [...] muy fuerte.

Minuto 00:10:09

AT: Bueno, un poco tiene que ver todo esto que estamos hablando, pero ¿vos cómo caracterizarías o de qué forma pensás que se puede digamos caracterizar este tipo de obra específico que utiliza el dinero para la configuración de la misma obra? Digamos, no recurrir a los elementos tradicionales, o no recurrir quizás a otros tipos de materiales que pueden ser reciclados sino ir directamente al dinero, ¿cómo caracterizarías ese tipo de obra?

CB: Y... no sé, fijate que es una buena pregunta, sobre todo porque... no sé, desde el hecho de que por ejemplo cuando mando a una convocatoria te dice qué técnica es, y ya como que ahí no queda, entonces yo siempre la meto como dibujo, como gráfica, ahí digo al final estoy dibujando solamente estoy reemplazando el material pero al final es eso. Segundo, también...una vez que una pieza se iba a ir a ArtBo en Bogotá, Colombia, o sea no les sentaba que la pieza hecha con pasaportes y con billetes, como que decían “¿pero qué es?”, y no entraban o sea, fue un momento muy muy complejo ahí en la aduana porque no sabían porque decían como que “¿es pintura?” pero no, no es pintura, “entonces es dibujo”, y fue una bronca ahí solucionando eso.

AT: O sea ¿en la aduana te pasó eso? ¿o en la misma convocatoria?

CB: No, en la aduana de Colombia.

AT: Aah mirá... claro.

CB: Sí, porque ellos tienen como una clasificación que es escultura, dibujo, fotografía, pintura y ya ¿no? Y cuando la pieza era eso como que “¿de qué es?” y la abrieron y la vieron, y dijeron “¿pero qué es?” “pues son billetes y pasaportes” y como que “pero entonces ¿qué? ¿es pintura?” “no, no es pintura”, “bueno ponlo como dibujo” y decía “pero no es dibujo”, entonces fue difícil convencerlos para que entrara la pieza. Entonces sí es una... es extraño poder como [dar] a definirlo, al final te digo yo siempre tomo esta idea de que pues son... objetos, es un objeto, un objeto con un valor simbólico, o un documento con un valor simbólico; pero al final cuando me preguntan en qué categoría entraría yo lo defino más como dibujo, como gráfica.

AT: Claro, como collage digamos... vos trabajás más como desde esa técnica. ¿Vos también trabajas digital verdad? ¿Hacés, digamos, con el mismo papel cortando y pegando? ¿Pero también con obra digital puede ser?

CB: Si, si, incluso eso lo digital fue el año pasado y fue por la pandemia, o sea me llevó a eso porque no podía trabajar con el dinero en físico, entonces por la pandemia fue realmente conseguir uno de cada uno, eso fue un proyecto que trabajé con bolívares venezolanos y lo que hice fue tomar fotografía a uno por uno y desde ahí trabajarlo.

Minuto 00:13:52

AT: Claro, digamos te viste limitado por el mismo contexto de aislamiento, de cuarentena, en ese sentido.

CB: Y también eso me llevó como a probar... sobre todo a trabajar con otro tipo de formato, como más grandes, trabajar con muchas texturas [...] y ver de qué manera tomaba otra lectura, otros formatos. Entonces también estuvo bueno, [hicimos] un ejercicio bastante interesante.

AT: ¿Te parece que hay algo que se modifica en relación al presentar la imagen digamos escaneada o fotografiada digitalmente con el presentar el material con toda su entidad, con el mismo billete, hay algo ahí que te parece que se modifica? ¿o no, funciona igual?

CB: Si, totalmente... tiene otra lectura, si. O sea, yo lo vi... obviamente siempre el trabajo con la pieza directa, con el papel moneda, siempre tiene otro valor, tiene otra carga, porque es el original... y yo lo he visto tanto visualmente pero también con la gente que llega y ve, y muchas veces dice “ah no, es que me gustan más los originales, aunque sean más pequeños pero me gustan más”; y los otros son... hablando así en

cuestiones de compra y venta de arte, son más fáciles de adquirir, creo... si, la gente como te lo ve y es como una foto “ah pues está padre” y como que sí en cuestiones de precio es más barato todo, pero la gente a veces prefiere esos porque son más baratos que los originales, [...] pero si tiene otra lectura, tiene totalmente otra lectura, o sea ya el hecho del formato que es más grande, porque son impresiones de 1,20 x 80, 90 más o menos, tienen otra visión. [...] Y justo esas piezas como que tenían este... adquirirían para mí una... como una lectura más [cercana] al paisaje [...] [no sé si] fui a buscar eso poco a poco, pero a la hora ya de la impresión, del tamaño, como que te da eso [...] y eso estuvo bastante curioso, y allí me di cuenta, y bueno si totalmente, es otra aventura.

Minuto 00:16:55

AT: Si, y te iba a decir que también más allá de esa diferencia, que sí yo también considero que es otra realidad la imagen fotografiada a la imagen presente, digamos puesta en concreto, también lo digital habilita otra posibilidad, no sé, habilita zoom, acercarse [...] ver en detalle quizás cosas que a simple vista en el billete no se ven, pero bueno... me parece que igual tienen como... esta última serie que vi que hiciste digital, tiene como mucho tu marca, tu forma de trabajar, que veo que también tenés una insistencia, si bien hacés algunas imágenes como representaciones de banderas, de animales, he visto algunas que era la bandera de... ¿California era? [...] una con un águila... pero después tenés toda esta otra serie más abstracta que me fascina, me encanta... vos en ese sentido digamos ¿cómo vas haciendo digamos esas decisiones estéticas, si tiene vinculación con el concepto también que de alguna manera trabajás? ¿o sólo eso, es una decisión estética digamos?

CB: Siempre trabajo como con proyectos, o sea con [procesos] específicos y de ahí se derivan las series. La que mencionas tu que es la de las banderas, esas son con pasaportes.

AT: Aaah esas son con pasaportes, si si.

CB: Si, son pasaportes porque justo son las banderas donde hay principales cantidades de migrantes mexicanos, es Texas, California y Arizona, entonces es una representación con los pasaportes mexicanos y [hechos] con esas banderas. Y las otras, por ejemplo la última serie que [es de impresiones], si fue por una... yo ya pensaba trabajar con los bolívares venezolanos por diferentes razones: la primera era que visualmente, yo los había visto y me llamaban mucho la atención los colores y que la

parte de atrás es como... o sea no tenían estos dibujos, esos grabados de, ya sabes, el héroe patriótico, el monumento de tal, [pero] tenían flora y fauna de Venezuela, que eran animales, entonces eso estaba bastante lindo [...]; y lo segundo, desde que yo he visto ya entre el 2018 y el 2019 en diferentes medios, en redes sociales, a partir de la devaluación del bolívar venezolano, gente que subió videos donde los bancos tiraban el dinero a la basura, y encontraron diferentes bolsas de dinero tiradas a la basura, y vi estas fotografías, entonces ya me venía buscando esa parte de trabajar con los bolívares; y bueno yo iba a trabajar en un principio con los bolívares en físico, los originales, pero pasó esto de la pandemia lo cual me llevó, pues como te comentaba, tomarles fotografías y trabajar de manera digital. Y dentro de eso, lo que sí quería yo hacer era quitarle toda la carga y el significado del billete, todo su contexto histórico y político, y reconstruirlo de manera que solamente fuera el lenguaje puramente visual; y por eso es lo que te decía que al final si [cuando] los vi ya impresos, que remitían mucho a paisajes. Y entonces lo que... el título de la serie se llama “¿Quién creyó ser dueño de sus ojos porque miraba este paisaje?”, es una cita de este poeta y ensayista Eugenio Montejo, es venezolano, y justo él tiene un libro que se llama *Terredad*, entonces él habla mucho acerca como de este lenguaje cercano a la naturaleza y también como... incluso la pregunta que [dice] “¿Quién creyó ser dueño de sus ojos porque miraba este paisaje?” justo es algo como de quién creyó ser... quién creyó traer este cuerpo aquí cuando toda la naturaleza ya estaba, ya estuvo y estará, siempre; entonces venía a eso, venía de la pandemia, las imágenes de los animales que también empezaron como habitar un poco las ciudades, todo, entonces ahí como que ya lo cerré el proyecto y empecé a trabajarlo de esta manera, que fue de la manera digital, y o sea solamente trabajar con el lenguaje visual, solamente que se vuelvan abstracciones; si bien hay cosas que se detallan, se alcanza a ver una parte del animal, una parte de la planta y todo, pero al final sí viene siendo más de carácter abstracto todo.

Minuto 00:21:57

AT: Claro, hermoso, son muy lindas esas series. ¿Habías hecho un video también sobre la devaluación de los bolívares venezolanos?

CB: Si, si justo las piezas... por ejemplo una de esas piezas han estado ahorita mostrándose, hay una muestra actual donde están participando dos piezas de esa serie, y en una Bienal de Arte en el Estado de Veracruz hay dos piezas de esa serie, y lo que

hago es poner las piezas y al lado un código QR el cual te manda al video donde puede ver una recopilación de esos videos de [los] que te contaba de la gente... pues viendo todos los bolívares en la calle, la gente quejándose, y cosas así.

AT: Me encanta esto que decís en el procedimiento de trabajo de estas últimas series, como de desvincular el contenido del billete y atenerse únicamente al carácter visual, aparecen las texturas, aparecen los colores, ¿vos creés que igual todo el texto que acompaña o el detalle de la obra, de identificar que está hecho con material de billetes es necesario? ¿o creés que eso forma parte solo de ese trasfondo? ¿pero digamos como ofrecerle al espectador ese detalle es relevante, o no?

CB: Si, yo creo que si porque también cuando muchas veces me preguntan de qué origen son “aah es hecho con billetes”, “¿y de dónde es?”, “es de bolívares venezolanos”, entonces empieza la duda de ¿y por qué bolívares? ¿y por qué tal...? Entonces ya viene toda la lectura de por qué eso, incluso el hecho mismo de que el billete sea muy colorido es una contradicción, porque entre... bueno [justamente] tú sabés, entre más colores tengan un billete es más cara la producción, y esta contradicción de que son bolívares que no valen nada, que está súper devaluado, entonces es más caro producir el billete que el valor nominal de ese billete; entonces es como esa contradicción, y ya por eso es que sí creo que es necesario que se vea que es hecho con un papel [moneda], que es lo más importante. Lo que me preguntaban era por ejemplo que si era venezolano, o sea me decían “¿ah y tú eres venezolano?” y yo le decía “no, no”, y como que dicen “ah es que sería mejor si fueras venezolano”, y yo dije “pero si es dinero, al final lo más globalizado de todo este mundo es el dinero, o sea” [...]; si bien trabajo con un billete el cual te comentaba que es el del peso mexicano, muy particular, empecé a trabajar con otros papel moneda simplemente por la cuestión visual, que me llamaba mucho la [atención]. Entonces yo antes había hecho una serie también que son [...] de diferentes países, billetes de diferentes países de todo el mundo, e hice unas composiciones muy abstractas, los fui uniendo, son unos cuadrados pequeños, y esa serie se llama *Pangea*, entonces es justo como una representación de lo que te decía de la economía del país pero reunida en una sola imagen. Entonces era como eso, un poco por ahí poder trabajar con un papel moneda de cualquier parte del mundo.

AT: Si, si, que hay una lógica económica mundial de fondo que atraviesa digamos a cada país más allá de los límites de cada país. Qué interesante que te hayan dicho eso.

CB: Se globaliza todo, se globaliza el dinero, se globalizan todos los comercios y los únicos que no se pueden globalizar son los humanos, ellos sí que... “aah tú no”; entonces es como muy muy contradictorio eso, pero bueno.

AT: Como si no tuvieras la autoridad para hablar de la situación de Venezuela por no ser venezolano.

Minuto 00:26:07

AT: Bueno... acá hay un autor de este libro, Hernán Borisonik, que es hermoso, es una investigación bastante reciente, que bueno lo que hace es trabajar, digamos, a partir de esta búsqueda de nombrar artistas que trabajan con dinero, y él como manera de nombrar a ésta práctica dice que la obra de arte realizada con dinero se puede nombrar, como conformar “el ready-made definitivo” en el sentido del dinero como mercancía, ¿a vos qué te parece?

CB: Está muy bueno... no lo había visto de esa manera, luego me pasas el dato bien del libro. Pero sí, está bueno. [...]

AT: [...] quería saber qué te parecía, a mí me parecía un concepto también muy interesante, muy acertado. Me resuena hasta el día de hoy pensar en la idea del ready-made cuando el ready-made por ahí lo podemos pensar con objetos... objetos con un cierto volumen, con una cierta materia, tamaño, peso... de golpe que pase a ser un rectángulo de papel muy livianito, pensarlo como ready-made me... no sé, me explotó la cabeza [entre risas]; era para compartirlo y [ver] qué pensabas vos también de eso.

CB: Si, fijate me quedé pensando justo. Es que aparte también la importancia que tiene el ready-made en la historia del arte [...] Estábamos la otra vez con un compañero platicando acerca de que pues el ready-made siempre está de moda, nunca se ha perdido, siempre hay como opciones y cada vez te encuentras un ready-made. Pero yo también pensaba que justo realmente esa pieza de tal autor equis hecha ahora sigue siendo un ready-made, yo creo que ya no; entonces por eso me quedé pensando eso, de que fue un... o sea a partir del ready-made como que cambió toda la concepción de arte, y esto que yo siempre he pensado de los documentos, que son objetos tal cual, por eso es que yo también tenía esa duda un poco de cómo mencionar respecto de qué técnica es, qué medio, qué tal... al final es un plano bidimensional el papel, pero cuando

empecé esta búsqueda... por ejemplo iba mucho a los mercados de pulgas acá, mercados de segunda mano y ahí es donde encontraba el papel, el billete, y después ya sé dónde hay esas casas de moneda, y cuál ya sé que los tienen muy bien cuidados y voy ahí a comprar, ya me conocen. Pero se me hace hasta muy curioso en la misma transacción de la compra, porque estás comprando dinero que fue, y al final puede verse así como... al final esa pieza que haces con el dinero que compraste la vendes y te pagan con otra vez dinero, o sea... como que toda esta forma de trabajo, sobre todo el papel moneda, es como no sé muy raro... hay gente que me dice “eres un hijo de puta porque le estás dando dinero ya viejo a la gente, y te la compra”, en buena onda ¿no?, pero sí es un poco así, también si lo quieres ver es un poco así, entonces es muy rara esta relación. Y esas búsquedas de los billetes pues justo se me hacen como... hasta que una curadora con la que hablé me dijo “es que son como objetos arqueológicos contemporáneos”, y yo dije “¡claro! Eso es” [...] Ya entonces de ahí como que lo agarré para el statement y ya lo pongo siempre... o sea como que yo no encontraba la palabra, ¿y esto qué es? y claro, cuando me dijo eso yo dije claro si son objetos, como te decía, tuvieron una cierta vida en un momento y que ya quedaron ahí olvidados un poco hasta que uno, o yo por ejemplo, los utiliza y vuelve a hacer como este reciclaje de la imagen, que también es eso, es lo que mencionaba, la geografía de cada papel, de cada moneda de diferente país tiene como esa cosmovisión del lugar; entonces esa imagen que estás utilizando de manera como yo lo hago, como que la mutilo, la recorto, la reconstruyo, entonces es como otra vez la traducción de la imagen, es como esa... darle otra vuelta a la imagen que ya tenía, volver a que haga otra lectura diferente, entonces esa relación que ahorita mencionas esto del ready-made como que quedé claro... tiene mucha lógica esto, y está bueno... no lo había visto así.

AT: Sí, sobre todo eso el dinero como mercancía, si tiene sentido. Está buenísimo lo del concepto de objeto arqueológico; tal cual, que incluso también en distintos museos se exponen monedas muy antiguas, monedas y billetes también digamos, pero sobre todo monedas no sé... de la antigua Grecia digamos, como objeto a apreciar.

Minuto 00:32:00

AT: Vos mencionabas antes en relación a la venta de la obra, y yo quería preguntarte sobre eso, qué pensabas digamos sobre la relación entre el arte y el mercado... ¿qué considerarás que sucede en esta venta y compra de un objeto que ya de

por sí tiene una vinculación con el mercado, con la economía, con el dinero? ¿Creés que pasa algo en particular, que se mueve ahí digamos una situación también como extra-simbólica?

CB: Sí, es muy raro. Para empezar [con] la relación del mercado del arte... yo odio el mercado del arte, no me gusta para nada, creo que el mercado del arte está acabando con el arte; pero digamos... es necesario ¿no? [...] Hay dos cosas que yo ví por ejemplo estando en otros lugares; uno que recuerdo, pues sobre todo en Argentina, sobre todo en Rosario [...] justo llegué un fin de semana que había como [estos fines] largos donde hay varias exposiciones, está bueno, está bueno, porque llegué y me dijeron “hay llegaste el fin de semana justo”

AT: Había actividad.

CB: Sí, había bastante actividad entonces bueno dije “ah perfecto”. Pues fui, recorrí varios lugares, varias galerías, me tocó ver unas exposiciones muy buenas que estaban en ese momento, y ya de repente hablando con alguien así como que me decía que “el mercado del arte en Argentina es muy escaso” o sea no es como acá, entonces nos aventamos un gran largo rato platicando sobre eso, y yo... es que sí hay una lógica bastante puramente económica, puramente económica, o sea es simplemente pensar bueno... igual regresamos: México está al lado de Estados Unidos, tiene muchas ferias de arte, cada vez hay más ferias de arte, creo que ya hay muchas ferias de arte, que para mí no se me hace bueno, pero está bien... [...] por ejemplo acaba de pasar la semana del arte, que está la feria de Zonamaco, y alrededor de eso hay... no se sabe, o sea no terminas de ver todo, por más que [ya tú] vayas a una exposición, dos, tres, cuatro... no terminas; entonces lo que hacen es que vienen muchos compradores de Estados Unidos, entonces se toman un vuelo o sea hacen cuatro horas, cinco horas y están en México, y van a comprar [...], y estoy hablando solamente de Estados Unidos, porque Estados Unidos también cuando fui vi lo que [son] esos museos grandes, y bueno ahorita voy a eso... Entonces cómo van a hacer ellos, tomar un avión hasta Argentina para comprar arte, o sea no van... yo creo que también por eso es que no hay mucha venta de obra de arte. En ese momento yo vi trabajos de artistas jóvenes contemporáneos y piezas ya de maestros [...] a mí se me hacía muy lindo el trabajo, o sea el que yo vi en Argentina se me hizo muy bueno, muy bueno; me gustaba esta temática social, porque hay una temática social muy fuerte, y me encantaba eso, pero justo es como decir “bueno, si no

hay mucho mercado del arte pues entonces a la mierda voy a hacer lo que realmente quiero hacer, aunque nadie me va a comprar esta pieza pero lo digo” que es lo diferente que yo veo acá en México [...] o sea se va solamente por vender, por vender. Yo conozco chicos que me han preguntado a mí opciones como para entrar a la Esmeralda, la escuela donde estudié, o tal escuela, que ya vienen con el chip pensando de que “ah porque pues del arte se vive, yo veo que venden y por eso voy a estudiar”, o sea ya es una cosa así; y todo eso surge por el mercado del arte, o sea realmente yo lo detesto, lo detesto horriblemente [entre risas], pero te digo... es necesario de alguna manera para nosotros, para la producción, para poder pagar esto, para poder comer, o sea al final es un juego bastante raro. Ah, y otra cosa que yo vi por ejemplo fueron piezas de Lucio Fontana en Argentina, vi una exposición muy linda ahí en Rosario que era a partir de los dibujos y de la formación de escultor, o sea eso me encantó, ¡me encantó!... y cuando voy al Moma a ver un Lucio Fontana o sea yo digo mil veces prefiero...mil veces prefería esa exposición en Rosario donde vi todo el proceso que tenía como escultor, como dibujante, que allá en el Moma, pues el Moma es el Moma y yo tengo las piezas de los artistas que yo quiero y nada más, entonces otra vez esa relación ahí entre el Museo como tal y el mercado del arte [que] a mí se me hace nefasta, y sí veo eso...; a veces estamos en una feria de arte platicando con alguien, y empiezan a hablar de arte y yo digo este es el lugar menos indicado para hablar de arte, estas ferias, porque son ferias tal cual, pero bueno... Y pasando a lo de la obra sobre todo en el mercado del arte, pues es que si es muy curioso, a mí se me hace bastante... es como un juego, por lo que te decía este tipo de... o sea el billete tiene una función de servir como un medio de cambio para obtener bienes y servicios, que es como la primera función que tiene el billete, después eso... tu creas todas esas imágenes, que tiene otra lectura, pero al final cuando alguien... o sea yo estoy agradecido que hay gente que me compra, porque por eso en parte vivo, pero si tiene este... aparte no sé por qué siempre el dinero tiene como esta cosa sucia...

AT: Como sabor amargo ¿no?

CB: Si, si, sobre todo en un país como es México que tiene una carga muy fuerte de violencia, el dinero es como algo sucio, o sea siempre. Entonces no sé, cuando alguien ve una pieza y la compra creo que se va... si tiene este plus de que es papel moneda y es original, pero sí se va por la imagen, sí realmente creo que es como “aah la imagen”,

“esto me gustó mucho, me gustó esto...”, si la pieza tiene algún contexto, que siempre trato de hacerlo como la pieza esta del mapa de Estados Unidos donde dice la frase de los mexicanos, como que al principio no pueden entender, como que se sienten un poco ofendidos, pero [en verdad] entienden por qué es la pieza y dicen “aah wow” y eso como que pum “ah sí, la quiero”, y ya se cierra. Pero sí es una cosa... no sé, bastante extraña, sobre todo trabajar con este tipo de material.

Minuto 00:39:09

AT: Si, y sobre todo material que, como vos decías antes, que ya no tiene valor, que ya no está en circulación, distinto sería por ejemplo con un billete que está vigente, y no sé ahí si también se podría por ejemplo sumar no sólo el trabajo como obra, el trabajo creativo que está añadido, simbólico y demás, sino también el valor... no sé, si fueran dólares por ejemplo, el valor en dólares de la obra en su materialidad digamos, si fuera de oro también por ejemplo podría llegar a sumarse el valor en ese sentido, el valor real de la materialidad. Me llamaba mucho la atención que vos decías... pero bueno, vos hiciste muy bien la diferencia [de] los dos campos del arte en esta región, en Rosario, en Argentina, y en la región de México, que a vos te dicen “quiero hacer eso porque se puede vivir”, acá es todo lo contrario [entre risas], como la frase más común de escuchar es “qué difícil vivir del arte”, “no, del arte no se puede vivir”, “con eso no comes”, si comentás que vas a estudiar arte te dicen “no ¿pero de qué vas a trabajar?”... aparece bueno, otra realidad; interesante esa diferencia.

Minuto 00:40:46

AT: [...] yo tenía una pregunta que medio que ya la respondiste porque tenía que ver con qué pensabas vos que podía llegar a afectar el contenido de lo que hacés este contexto de pandemia digamos, pero bueno un poco comentaste la situación, que te involucró muy de cerca, un proyecto que habías comenzado o que estabas ahí amasando, y que te viste limitado y cambiaste de alguna manera la metodología; pero bueno no sé si también pensás que... a mí me surgen las dudas, yo que también trabajo con este material, una de las cosas que vi, no sé por eso en México cómo es el contexto en ese sentido, una de las cosas que pasó acá... porque acá en Argentina todavía es un país donde se utiliza mucho el efectivo, empezó un poco, producto de la pandemia, a ser la virtualidad del dinero en su carácter digamos digital... o sea una escalada de las transacciones digitales que antes no había; aun así sigue siendo un uso bastante

importante el hecho del efectivo, acá por lo menos. Digo en ese sentido ¿vos sentís que puede haber también otra vinculación o algo que modifica, o que agrega, o que añade, que potencia de alguna forma el concepto de tu trabajo el contexto actual de pandemia?

CB: Si, justo [...] hice una entrevista para un video de una pieza que está en Estados Unidos, y yo les decía eso [que] el dinero va a desaparecer en dos años, tres años máximo, o sea no le veo más futuro al dinero, al papel, porque la cantidad justo de eso, de transacción y toda la virtualidad... Te voy a decir una cosa que ahora me dio mucha pena pero te la voy a contar, que cuando por ejemplo una pieza que me compraron el año pasado, y la chica... [...] es muy raro, ella me había comprado una pieza, entonces me dijo, me escribió por Instagram y dijo “oye ¿me puedes hacer una pieza para mí específica?” entonces yo le dije “sí, claro”, venga... no pasa nada, es porque es ella, porque cuando alguien me dice “¿me puedes hacer una pieza?” es como que no, no trabajo así, pero bueno ella tiene la confianza y me dijo “es este logo”, me lo manda y dice “es una de mi empresa, que quiero...”, órale entonces yo lo vi y empecé a [chequearlo] para poder descargarlo... vectores, poder digitalizarlo y poder empezar a hacer la pieza; y cuando empiezo a investigar se llama Ethereum que es como esta criptomoneda, la competencia de Bitcoin, entonces ella trabaja para esa empresa, o sea es socia, algo así... creo que es socia, y quería [...] pues como sabe que trabajo con papel moneda [...] entonces yo dije “woowow qué curioso”; sí subí en Instagram esa pieza porque es el logo de una criptomoneda [realizado] con papel moneda otra vez [...], está muy curioso esto ¿no?; entonces yo se la hice con el papel más barato y más o sea... apropósito [...] claro es que es esto, esas empresas obviamente son las que van a [desaparecer] el papel moneda, y eso yo lo veo cada vez más; o sea, ahorita por ejemplo ya hay aplicaciones... y lo que he estado notando mucho, quizás en jóvenes de que ya no... es todo con tarjeta ¿no?, todo lo están pagando con tarjeta, todo... Entonces, nosotros, mi generación, todavía estamos acostumbrados siempre a tener el dinero en físico, por seguridad, o sea lo que sea... pero sí yo creo que en unos tres años va a desaparecer ya, al menos en gran parte de México va a desaparecer el papel moneda; y eso, obviamente me sigue... como reafirmando acerca de que el papel moneda solamente va a ser arqueología contemporánea pura, o sea... van a ser objetos perdido [...], y eso para mí refuerza un poco mi trabajo, refuerza un poco la idea de cómo trabajo el dinero [...]; yo creo que sí va a ser... incluso también estaba viendo acerca de

los pasaportes que ya van a ser digitales, varios documentos... por ejemplo ahorita que yo estoy esperando mi título, que no me lo han dado de hace un año y medio, dos años creo... tardó [...] ahora ya es digital, o sea ya como que hay unas especies de derechos que el gobierno avalara para que pudiera ser así, entonces mi cédula profesional y mi título ya son digitales, digo... todavía no los tengo, pero ya me los van a dar; entonces es como eso, o sea todos los documentos los están haciendo así y eso de los pasaportes que creo que también van a ser digitales, entonces vuelvo a reafirmar el valor simbólico del documento va a tener solamente... o sea va a crecer y solamente va a ser pura arqueología contemporánea [...]. Para mí va a reforzar lo que vengo trabajando.

Minuto 00:46:31

AT: Si, si el objeto que ya no se utiliza. Me quedé pensando en el tipo de DNI que se usaba acá, digamos la cédula de identificación, que era como una especie de librito acá con tapas de cartón y papeles adentro, muy parecido digamos al pasaporte pero era distinto, y eso ya no se usa más bastante y se empezó a usar digamos la tarjeta como identificación, la tarjeta de plástico; pero bueno es como encontrar quizás en el cajón de alguien, guardado, como no sé... incluso yo tuve, yo llegué a tener de ese librito cuando era más chica, pero ya pasa a ser un objeto, una reliquia [entre risas], algo que queda en el pasado totalmente, incluso de mis abuelos, tengo así guardados de mis abuelos, de mis padres con fotos re antiguas digamos... sí, tal cual. Bueno, y vos... una pregunta que seguro te deben hacer, no sé... ¿quiénes tenés vos como referentes? ¿quiénes sentís que son como guías de fascinación, de inspiración, que sentís que te acompañan en tu proceso de trabajo, que vas ahí como a refugiarte de alguna manera?

Minuto 00:48:00

CB: [...] Tengo mis gustos, mis gustos de obras de arte de algunos artistas que me gustan, pero que a lo mejor no tienen ninguna vinculación con mi trabajo [...] Es que es muy curioso porque yo... me gusta mucho... me gusta ver los procesos de algunos artistas y eso es lo que me enriquece mucho; o sea alguien del cual me han gustado todos sus proyectos, porque creo que tiene que tener... al menos yo trabajo, por más que sea una serie de piezas pequeñas o abstractas, lo que sea, siempre tiene que tener un por qué, o sea siempre busco el porqué de eso [...] porque todas las piezas tienen parte de una idea, parte de un proyecto, y de ahí se desprenden sea una serie, sea una pieza [...] por ejemplo uno de los [artistas] es Alfredo Jaar, me gusta mucho su trabajo, me gusta

mucho esta parte de los procesos que... cómo va armando, cómo va hilando, cómo le da la solución... esto me gusta mucho; [...] creo que el principal es Alfredo Jaar, y de ahí hay varios que puedo tener como ciertos guiños que digo “ah, eso me gusta”; hay un artista colombiano que se llama Miguel Ángel Rojas que también trabaja con papel moneda, trabaja con hojas de coca y hace una serie de ahí pues que me gustan, pero más que esas piezas... por ejemplo hay unas piezas que tienen... recuerdo una pieza que es un... pues es una instalación realmente, en el espacio está pintado un mosaico con diferentes tierras, con diferentes colores... es muy lindo porque es la representación de una fotografía de su infancia que encontró, y que a él le gustaba mucho, entonces lo que hizo fue representarlo en la galería con todo ese tipo de tierra, o sea quedaba un dibujo muy lindo, y al final arroja maíz y unas gallinas, y las gallinas como que desdibujan el dibujo... muy lindo, muy lindo... ese tipo de cosas, ese tipo de procesos son los que me gustan, son los que puedo tomar la referencia de ahí. Entonces sí, más que artistas así como dices... que hay muchos que me gustan, son los procesos, los procesos... cuando un artista tiene un proceso realmente que me interesa bastante o cómo lo fue abordando, cómo lo fue modificando, eso es lo que... si alguien tiene eso ya... me enamoro de ese artista [...]. Y otro que también me ha gustado, este poeta chileno Raúl Zurita, que últimamente lo que me ha gustado es que siempre ha tenido esta referencia poética pero también ha sido invitado a bienales, y entonces ya empieza a participar como obras in situ, y lo que ha hecho me gusta mucho, me gustan mucho sus piezas, sus instalaciones, sus fotografías, esta especie de poemas escritos en el cielo, en el desierto, que para él sigue siendo poesía pero ya uno lo ve y va siendo como más *land-art*, uno va vinculando ese tipo de relaciones, cuando ya como que se te escapa y se te [va contra] la pieza y dice bueno voy a otra cosa, eso me interesa bastante... entonces como que ese tipo de obras y los procesos son los que me gustan, son mi referencia.

Minuto 00:51:52

AT: Me encanta, hermoso. Bueno, no sé si vos querés agregar algo, yo como que tenía planeado un poco eso, todas estas preguntas que te hice. Muy agradecida, me encanta, me encanta escucharte.

[Luego de responderle a Christian respecto a su inquietud sobre mí obra y mis procesos, la conversación continúa con charlas más bien informales]

Minuto 01:14:35

AT: [...] ¿Vos habías presentado un trabajo...? Va... yo vi una imagen que... ¿era en Buenos Aires o era acá? Que era como en una vitrina lumínica de la calle digamos.

CB: Aah sí... te voy a contar mi historia que es bastante trágica, por eso... Argentina me debe una exposición [entre risas]; ¡me censuraron! me clausuraron una exposición, una pieza allá en Buenos Aires, [...] de lo de Bienal Sur.

AT: Mirá... ¿o sea viniste para hacer eso y te lo censuraron?

CB: No, o sea iba a venir porque también quería ir, pero si... yo hablé con esta... a mí la que me contactó fue Florencia Battiti y estuvimos hablando; es que es muy raro, siempre me han pasado estas cosas que a veces yo meto a algún proyecto o un concurso y nada, y no me quedo, y de repente me llama el jurado y me dice “sí, quiero ese proyecto”, ya me ha pasado varias veces; entonces igual, yo apliqué a Bienal Sur, no me seleccionaron, y de repente se pone en contacto conmigo Florencia Battiti y me dice “oye, esta pieza la quiero presentar acá en el Centro Cultural Haroldo Conti”, me explicó la historia del Centro Cultural que había sido un lugar... pues de secuestro de toda la dictadura; entonces la pieza yo le dije “queda perfecto”, o sea encaja perfecto porque la pieza es un testimonio de un migrante de El Salvador que narra su secuestro en México para Estados Unidos, entonces es una pieza que son diferentes tipografías que yo fui tomando de la calle y al final lo reconstruí todo; es una pieza que es muy colorida, tiene muchas letras, pero realmente lo que dice es... narra el secuestro de esta persona, y yo la había expuesto acá en México, entonces en una galería que antes estaba con esa galería, ahora ya no... y la gente fue y todo, pero no sabía ni de qué trataba, entonces tomaban como *selfies* ahí con la pieza, entonces yo les tomaba fotos porque [...] siempre cuando alguien me invita a platicar [sobre] mi trabajo la muestro yo a esa imagen, porque es como gente que va, ve colorcitos, se toma la foto y no la lee, no sabe lo que se puede ver ahí, lo que dice. Entonces, como que no había quedado muy contento con esa exposición, bueno sobre todo en esa pieza, porque no se... [era] puramente comercial, [pinche] galería; pero bueno, ya cuando me contó Florencia de ese lugar le dije “Ah pero está perfecto”, está perfecto porque [...] va a traer otra lectura, etc. Ya platicábamos todo... y sí bueno quedamos de que lo mejor era enviarle los archivos, imprimir en tal formato y ya, “ok perfecto”, ya estaba el texto, estaba muy contento, y fui allá, estuve en Buenos Aires, hay un amigo mexicano que me invitó a su estación de radio, platicamos, todo, todo... bueno, todo bien; y así como un día antes

creo que fue, que me mandó un mail diciendo “no, pues cancelada la exposición; la censuran y la cancelaron” y dije pues “noo...”

AT: Qué fuerte.

CB: Sí, entonces... mi amigo me decía “no, es que pinche Macri, acá siempre [pasan] cosas así”, casi fue algo del Gobierno; entonces a mí también como que me quedó como algo raro y extraño, y sí como que me molestó un poco porque yo dije “bueno, a ver o sea... Bienal Sur encárgate de buscar y hazla en otro lado”, la cancelaron aquí pues hazlo en otro lado, creo que hasta puede funcionar mejor, pero bueno... me dijo Florencia que me iban a mandar una carta más formal con los directores... entonces ponen en la carta diciendo eso como “ay si lamentamos...” y que no sé qué, que no hay presupuesto, blablabla... gracias ¿no?, y yo me quedé como “wooww...” [...] Entonces, este año... que también no sé cuándo se va a hacer Bienal Sur, si es que se va a hacer, me dicen “oye pues te queremos invitar a participar, por lo que pasó la otra vez y todo...”

AT: [entre risas] para compensar.

CB: Si, y yo le dije “Sí”, y me dice “entonces mándanos una propuesta”, y yo le dije “Sí, pero yo quiero que sea la pieza que censuraron, y quiero que al lado de la pieza pongan la carta que me mandaron, porque ya es parte de la pieza”.

AT: ¡Ahh muy bueno!

CB: Entonces ya dijeron como “sí, sí, está bien” [entre risas]. Sí, porque yo dije... incluso acá en una Bienal también mostré esa pieza y mostré la carta, y expliqué así... o sea como que la carta se volvió parte de la pieza ya.

Minuto 01:19:19

AT: ¡Claro! Mirá, muy bueno...

CB: Entonces me dijeron que sí, pero bueno no sé también qué onda, cuándo va a ser, si se va a hacer o no. Y la pieza que tú dices es un video; es un video que dura muy poco, que dura unos... no sé, un minuto más o menos, y esos videos [se] estuvieron proyectando en diferentes espacios... así, de pantallas publicitarias; entonces se proyectó allá y se proyectó en Colombia, [estuvo] en Bogotá... pero bueno cuando yo andaba en Buenos Aires ahí caminando y yo decía “¿y dónde está la pinche pantalla? No la veo”, entonces le dije a la chica que organizó ese proyecto, que también [es de] Bienal Sur, si me podía dar... si tenía una foto, algo de... y me dijo “aah sí sí, tenemos

una foto” y ahí dije “ya... pues mándamela aunque sea” porque... pero está lindo, también me gustó, me gustó que se publicara... o sea que también la pieza... justo esas piezas son las que te decía, que están hechas con diferentes papeles... bueno en realidad billetes de todo el mundo, entonces es como que solamente hago una pequeña animación donde va cambiando la forma, la posición y todo.

AT: Después cuando viniste a Rosario ¿fue digamos para pasear o también tenías planeado algo?

CB: No, fui a pasear.

Minuto 01:50:24

[La conversación nuevamente continua más bien informalmente, donde Christian comenta sobre su estadía en Rosario, compartimos sensaciones e ideas respecto a los diversos campos del arte en cada región donde vivimos, y hablamos también de nuestras vidas en general]

- Entrevista al artista rosarino César Baracca realizado en *La columna de Maite* perteneciente al programa radial *La canción del país* de Radio Universidad de Rosario FM 103.3 el 27 de septiembre de 2018:
<https://radiocut.fm/audiocut/entrevista-a-cesar-baracca-la-cancion-del-pais/>

Transcripción:

Min 01:10

Perry Maison: Bueno estábamos viendo una futura charla con Marcela y esa movida de Rosarte.

Maite Acosta: Y estás por hacer 30 años de lo que fue este grupo que surgió en Rosario pos dictadura, y bueno fue un momento de mucho agite y cómo pensarse colectivamente, y bueno pasaron muchos artistas de Rosario por ese grupo... Aparte hay una muestra en Funes que justo retoma la producción, en qué andan los ex Rozarte, así que ahí Cesar también está participando.

Cesar Baracca: Museo Murray en la ex estación de trenes en Funes; muy lindo lugar, la muestra vale la pena visitarla.

PM: Bueno alguna cosa, Cesar, te vamos a preguntar seguramente de Rozarte, y a Marcela no le dejamos decir nada; si la vamos a invitar la próxima, hoy nada de nada. Bueno, Cesar Baracca, les contaba que es Rosarino, pero vive y trabaja en Londres, en Inglaterra, desde 1999, y actualmente está mostrando en la galería Subsuelo, en Balcarce 238, su muestra Capital.

CB: Desde el '99 si, desde el '90 en Europa y desde el '99 en Londres. Estuve en Roma y pasé por Berlín y también en Los Ángeles en California [Estados Unidos], antes de aterrizar en Londres.

PM: Ya 30 años en Europa...

CB: [...] Si... y Londres para mí en este momento es la ciudad que más viví en mi vida, lo cual hace una gran diferencia, es mi ciudad, diría.

Minuto 02:55

PM: Bueno, no sé por dónde vamos a arrancar a describir esta muestra Capital, que se puede ver ahí en Subsuelo; les contamos algunos datos para que conozcan más a Cesar Baracca: pasó por la Universidad pública, aquí por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, asistió al taller de Emilio Torti, a fines de los '80 también la Universidad le otorgó una beca para producción artística, fue ayudante de cátedra de Escultura de aquella época, bueno y como decíamos fue miembro de estos colectivos que surgieron con fuerza en los primeros años de la democracia en la ciudad, el grupo Rozarte y el Grupo La Vaca que estábamos mencionando, tiene una producción artística ya de muchos años y actualmente lo que se puede ver tiene que ver con este título, Capital.

MA: ¿Es una muestra antológica no?

CB: Se transformó en una muestra antológica, no era la idea, pero sí estoy mostrando obras desde hace más o menos 10 años hasta obra actual hecha hace un mes terminada; el tema es siempre el mismo, sólo que son distintas variaciones o puntos de vista del mismo tema, [tomo] distintos materiales y formas de ver ese mismo tema; el tema es el dinero. El tema Capital [...], en realidad la palabra Capital viene de *capitale* del latín, que a su vez viene del latín *caput* que significa cabeza, porque en realidad antiguamente cuando uno compraba una casa o la vendía, los animales, como por ejemplo la vaca, eran parte de la propiedad.

PM: Ah de la propiedad, no la moneda de cambio, pensé que eran la moneda de cambio.

CB: Si. [...] Entonces cuando se vendía la casa se vendía todo junto con los animales. De ahí lo que viene es que, en realidad, el ganado no viene por el tema del animal, o sea la palabra no proviene de un origen animal, [...] sino que viene del origen capital, que era parte del [...] ganado o lo ganado, esa es la diferencia.

PM: Bueno, ustedes saben amigos oyentes y amigas, que ayer el nuevo [...] director del Banco Central de la República Argentina dio una conferencia muy importante en la que dijo que iba, entre otras cosas, a aspirar todo el dinero circulante en la economía Argentina... lo tiene todo Baracca en Subsuelo [...], si quieren billetes vayan ahí a buscarlo porque hay muchísimos billetes, pero no van a poder comprar mucho en la Argentina porque son de todo el mundo esos billetes.

Minuto 05:40

CB: Son de todo el mundo, son billetes intervenidos. A mí el tema del billete... yo [lo] trabajo digamos como *canvas*, como superficie para trabajar, para mí el dinero en ese sentido no tiene el valor del dinero, sino que es una superficie en la cual yo puedo trabajar sobre eso. Y a mí lo que me interesa de eso es que ese billete está diseñado por el Estado, que lo emite y arma toda una estrategia de diseño, por temas de seguridad o estéticas, de que ese billete va a representar el país que lo mire; o sea que es una imagen política, es una imagen oficial. Yo lo que hago es atravesarla con una imagen no oficial del mismo país, es decir de un artista del mismo país, y la atravieso a esta imagen con esta nueva imagen.

PM: Si hay uno de tus... de los significados nuevos que vos le logras construir a partir de tu concepto, pero están estas dos cosas ¿no?: lo material, porque te interesa el billete y el concepto también, o de los varias que trabajas ahí en tu muestra, porque además de billetes trabajas con monedas, con símbolos, tarjetas de crédito, bueno un concepto amplio de la idea del dinero y del capital.

CB: Exactamente. La idea es fundamentalmente para mí... o sea yo estuve viviendo en distintos países, con distintas culturas, y lo que a mí me llamó la atención particularmente, es cómo en esas culturas el dinero puede modificar la conducta de esa sociedad y de qué maneras se producen ese tipo de cosas.

PM: ¿A nivel mundial es eso en cualquiera de los países no?

CB: Y eso pasa en todas las culturas, pero obviamente siendo distintas culturas la reacción es totalmente diferente [...] en el contacto con eso. El dinero es poder, el arte es poder, ¿qué pasa cuando se juntan estos dos poderes? O sea ¿hay uno que logre ser más poderoso que el otro?, ¿el dinero es más poderoso? ¿el arte es más poderoso?, ¿qué está pasando ahí?

PM: [...] Contale más a los oyentes y describamos con qué se encuentran cuando concurren ahí a la galería de arte Subsuelo, pueden visitar la muestra hasta el 3 de noviembre en Balcarce 238; exponés los billetes de tantísimos países, podemos repasar, y cuál es la intervención, podemos mencionar algunos ejemplos que les hacés con artefactos artísticos a esos billetes.

CB: Bueno, podemos tomar... por ejemplo tengo unas libras esterlinas.

PM: ¿De qué países hay billetes? ¿Inglaterra...?

CB: De Inglaterra, Rusia... Polonia, Italia, hay dólares, pesos argentinos, australes...

PM: Los que menos valen.

CB: Y también hay bonos provinciales, como uno de Jujuy.

PM: Ah de la época de los bonos provinciales, ¿pudiste recopilar del 2001 por ahí?

CB: Si.

PM: ¿Cuando salieron los patacones, los bonos de la provincia?

CB: En realidad, la gente la me los da. De alguna manera es un poco así, como saben que estoy trabajando con ese material es como que se acercan con billetes fuera de circulación.

PM: ¿De Tucumán tenés que tiene la palabra arde de Tucumán Arde?

CB: No. Porque en realidad, como decía antes, yo trataba de trabajar con billetes de un país y trataba de buscar una imagen de un artista de ese país para oponer, confrontar, atravesar la otra imagen. Obviamente [...] yo no conocía muchos artistas de Tucumán, pero para mí siempre fue que si yo digo Tucumán, digo Tucumán Arde; y además la gente de Tucumán Arde fueron también mis profesores en la Universidad, o sea que hay un contacto muy directo, y yo creo que una de las mejores cosas que me pudo haber pasado, o que nos pudo haber pasado como estudiantes de tener a esa gente como profesores.

Minuto 09:39

MA: Es interesante en tu obra como, además de las representaciones o esta iconografía sobre el poder, vas haciendo distintas referencias o citas tanto a artistas como movimientos, también de distintos lugares del mundo porque aparece Malévich o el tajo de Fontana, o el Pop también, ¿cómo aparecen todos esos entrecruzamientos? ¿o cómo es la selección de esas obras específicas a las que te referís?

CB: Fundamentalmente yo creo que trabajo mucho con imágenes del Pop, más allá de que es mi interés, es porque también el Pop maneja imágenes del consumo, el Pop ataca el consumo de alguna manera, entonces para mí eso refuerza la idea que yo estoy trabajando en este momento, más allá que a mí el Pop me interesa, yo creo que es la imagen justa para activar un billete o transformarlo. [...] Yo he tenido billetes de Afganistán, y te digo la verdad de Afganistán yo no conozco ningún artista, entonces yo entro en Google y hago una especie de investigación sobre qué imagen popular o artística, en oposición a la imagen oficial, que yo pueda considerar...

PM: Porque ahí hacés una selección ya de lo que vos considerás en oposición a...

CB: Del billete que salga oficial, al arte digamos, que son dos poderes.

PM: Y los billetes están exhibidos bueno, uno al lado del otro, cada una es una obra intervenida.

MA: Son en pequeño formato, están alineados.

PM: ¿Están enmarcados?

CB: Si, sí.

PM: Y después tenés otra serie sobre la pared también.

CB: Tengo otras series que son tarjetas de crédito fragmentadas. Básicamente lo que pasó es que a todos nos pasa cuando tenés una tarjeta de crédito que se vence, llega la nueva, el mismo Banco te recomienda de cortar o destruir la vieja por cuestiones de seguridad; es lo que me pasó a mí, no fue una tarjeta de crédito porque nunca tuve tarjeta de crédito, pero sí fue la del Banco, la del débito, y bueno cuando uno la corta... yo vi ahí fragmentos que me parecieron interesantes como material en sí, pero en ese momento no sabía que era lo que iba a hacer, pero lo dejé y bueno en un año aproximadamente eso ya tomó forma; [...] por ejemplo, yo trabajaba en ese momento en el Museo Británico, en Londres, y hay una sala, que es la sala número 68 que es sobre México, y están todos los mosaicos de turquesas mexicanos que son increíblemente alucinantes, los mexicanos lo que hacían, los aztecas, los mayas, era

cubrir objetos religiosos con lo más precioso que tenían que era la piedra... la turquesa, y bueno esos eran objetos sagrados, y a partir de eso yo empecé qué es lo más importante para nosotros hoy, y bueno uno va pensando... También no sólo por el material en sí, es la información que ese material tiene también, porque la tarjeta fue usada, registra todos los movimientos, lo que compraste, por dónde estuviste y todo eso; y eso es lo que a mí más me interesa del material.

MA: Claro, la carga simbólica.

PM: ¿La reconfiguraste en una especie de collage? ¿hay una nueva figura ahí no?

CB: Es una nueva imagen que yo hago, pero siempre representando ese uso que tuvo la tarjeta, para mí la tarjeta cuando más rayada, más sucia y más usada estuvo hay [mucho] más sentido en mi obra, porque eso es lo que yo trato de decir.

Minuto 13:36

PM: Es todo una gran reflexión sobre... bueno se llama Capital la muestra, estamos hablando de eso con César Baracca, y ahí están los símbolos de intercambio, los objetos con los que se intercambia justamente el dinero, son monedas también de varios países, figuras en torno a eso y entrecruzados con imágenes que tienen un fuerte carácter de poder también las imágenes del arte o próceres inclusive, políticos.

CB: Todas las imágenes oficiales, que yo generalmente las recorto, las descontextualizo y las ubico en un nuevo contexto; [...] bueno en realidad no son [sólo] próceres, también hay poetas...

PM: Si quise decir próceres en un sentido amplio, ¿como referentes no? Símbolos fuertes... del Che Guevara...

MA: De hecho en la muestra una de las obras de mayor formato es la que representa a la reina de Inglaterra, que está intervenida con pequeñas monedas.

CB: [...] Yo ya venía trabajando con la imagen de la reina porque es la imagen del billete de Inglaterra, aparte es una imagen que la usó también Andy Warhol.

PM: Yo la verdad que no tengo ni idea, ¿la reina de Inglaterra está en todos los billetes?

CB: En todas las monedas también, es... la reina.

PM: ¿La misma cara en todos los billetes en Inglaterra?

CB: Bueno, no. [...] La reina es la reina que más estuvo en el poder, inclusive superior a la reina Victoria, así que [en] las monedas... la imagen de la reina en la

moneda va cambiando a medida de que va envejeciendo también, y eso me parece muy interesante. Yo tengo así una serie de monedas que ve el paso [del tiempo].

PM: [...] Bueno, ¿cómo lo ves a eso, que no la mantengan joven en las monedas? ¿Genera algún tipo de discusión ahí en la gente en Londres [...]?

CB: Cualquier cambio que se produzca de la moneda, en cualquier país, eso produce inmediata atención de toda la gente que vive en ese país.

PM: Acá cuando se sustrajeron los próceres para poner animales generó toda una discusión sobre lo qué significaba, los símbolos y demás.

CB: Bueno hay una despolitización del billete, lo cual eso es bastante significativo me parece. Y eso es también un tema que yo toco en mi obra; [...] tomo la imagen de la reina, que es la imagen del billete, la amplío y transformo en un rectángulo áureo, y a partir de eso yo le pego sobre el rostro monedas del lado que figura la reina también. Lo divertido es que – nunca me había dado cuenta de eso – todas las reinas en las monedas miran hacia la derecha y en el billete mira ligeramente hacia la izquierda. [...] Las monedas en realidad, son monedas encontradas por mí literalmente en las calles de Londres.

Minuto 17:14

PM: ¿César cuándo arrancaste con esta obra que terminó actuando un poco como una [...] [antología]? ¿dijiste hace 10 años que empezaste a hacer esta producción? ¿Cuándo se te viene la idea de trabajar sobre el dinero, empezar a construir tu obra desde ahí?

CB: La primera obra sobre el dinero fue en 1990 [...]; eran australes en esa época, yo no tenía dinero para comprar pintura – estaba todavía aquí estudiando en la Facultad –, entonces yo pego mil novecientos noventa australes sobre una tela, solamente los próceres en ese caso, están todas estructuras en una especie de grilla y abajo de todo dice “1990”, que en realidad es la suma de todos los billetes; eso se basa un poco en una de las obras de Andy Warhol que es de Coca-Cola, que son todas Coca-Colas en fila y abajo de todo dice “Coca-Cola”, digamos la estructura es más o menos esa, que siempre [es] volviendo a una imagen Pop por el tema del consumo. Y bueno, de esa manera pude ahorrar... o sea no me hubiera alcanzado para comprar una lata de pintura, así que lo resolví de esa manera, usando el dinero [con el] que iba a comprar la pintura, me sirvió más que comprar una lata de pintura.

PM: [...] ¿pudiste adquirir más dinero con la obra vendiéndola?

CB: No, no, en el sentido de que la pude hacer, porque a mí no me alcanzaba para comprar la pintura con el dinero que tenía, pero con ese dinero que no me alcanzaba hice la obra.

PM: Bien, otro uso. [...] En el '90 te alcanzaba el lunes y el miércoles ya no, porque había una [hiperinflación] en el '89 terrible.

CB: Sí, fue más o menos así.

PM: Porque vos decías desde el '99 estás en Londres ¿pero te habías ido a Europa '91-'92?

CB: En el '91.

PM: ¿Así que estabas en esa etapa de viajar?

CB: Y... yo había terminado de cursar, y viste nosotros estudiábamos Artes con fotocopias en blanco y negro en esa época.

PM: Ahora también.

MA: Pero ahora buscás con Google y tenés color.

[...]

CB: Si el tema es... justamente yo quería ver todo eso que había estudiado, y bueno cuando estaba allá veía que nosotros que estudiábamos con fotocopias en blanco y negro mal sacadas, los estudiantes de Arte iban a los Museos enfrente de la obra a hablar de la obra, y eso fue para mí increíblemente bello de ver. Bueno entonces produzco todo una serie en blanco y negro que la presenté en el Parque España, que había sido una muestra con Darío Homs, se llama *Dos cuadros*; y al año siguiente vuelvo con *Yesterday Rozarte* en el mismo lugar, pero esta vez ya había visto las obras así que vuelvo a todo color, o sea era como una forma de representación de que ya había estado en contacto con estas obras y podía representarlas yo un poco mejor, y bueno siempre la conexión del dinero con el arte y el poder.

PM: Son los temas en los que te interesa reflexionar, digamos.

CB: A mí el tema que me interesa en realidad es el comportamiento social, y de cómo ese comportamiento es modificado a partir o a través del dinero.

PM: De la falta o de la tenencia.

CB: Exacto, y de cómo eso puede activar... bueno, nuevos conceptos; es toda una filosofía también que uno puede aplicar en la manera en que uno se conecta con el

dinero, o sea no todo el mundo se conecta de la misma manera con las cosas en general, y mucho [más] con el dinero; a todo lo que le pongan dinero inmediatamente adquiere poder, por ejemplo, que es un papel nada más, el significado, el valor lo pone el Estado.

PM: Es un contexto, una construcción.

CB: Eso es lo que yo veo, que para mí... yo no lo veo como dinero, lo veo como un papel que tiene ciertas [connotaciones] sociales.

PM: Eso porque no te falta, capaz.

CB: Bueno... nunca es suficiente.

Minuto 21:53

PM: Bueno, desde Marx a otros tantos teóricos están hablando de las teorías monetaristas, con esto de que aparezca inclusive el circulante en dinero con las nuevas medidas del Banco y demás, se ha reflexionado de manera magistral sobre lo que significa el dinero, pero a vos inclusive te interesa porque es un trabajo artístico muy lindo la hechura del billete, ¿no? [...] ¿Quién hace en verdad los retratos?

MA: Eran grabados, imágenes que están construidas con tramas, por lo menos los argentinos.

CB: ¿Los animalitos no era una chica chilena que los hizo, o era argentina? [...] creo que son dos chicas, no sé si son argentinas o chilenas. De todas formas otra cosa que me interesa del billete es cómo [éste] viaja dentro del país de mano en mano; [...] me gustaría ser un billete por un día, seguramente el billete va a estar todo el día adentro de la cartera o adentro de un cajón... cómo va atravesando, qué va comprando, qué va vendiendo.

PM: Y se trafican... chistes por lo general, no es que vas a sacar mensajes desde la cárcel en un billete, eran otros usos, pero sí uno encuentra a veces billetes diciendo un poema o un mensaje, o lo que fuere; por lo general en los de \$2, en los de 100 no se escribe, en los de 500 uno lo duda para ponerse a hacer un garabato, pero en los de \$2... 5, aparecían con alguna intervención artística.

MA: Y eso aparte en contraposición, supongo, [a] cómo se debe vivir la circulación o la adquisición de ciertos bienes en Inglaterra que es casi todo con plástico o con tarjeta ¿no?

[...]

PM: ¿No hay dinero en Inglaterra estás queriendo decir?

MA: No circula tanto el papel como acá.

CB: [...] Es todo plástico... el dinero, es de plástico [...] es plástico, plástico, como... ¿estuvieron en Chile ustedes?

PM: [...] ¿Ah el material con el que se hace el billete es más plástico vos decís?

CB: Es plástico, y ese es el cambio que tenemos ahora en este momento en Inglaterra; creo que Canadá, Australia, ya hace varios años que lo están usando.

PM: Pero perdón, [...] porque también se habla del reemplazo del billete papel por el plástico para bancarizar todo más, que la gente use la tarjeta y no use el billete; a mí me llamó la atención en Río de Janeiro el año pasado, en el carnaval, en plena calle la gente con la bici como acá puede ser el churrero o el que te vende algo en el parque, todo con tarjeta [...] porque vos le comprabas dos cervezas y te pasaba la tarjeta [...]

CB: El otro tema es que el dinero cada vez se ve menos, al menos en Londres; uno no tiene contacto físico con el dinero, usa la tarjeta para todo, para pagar el colectivo, para pagar un café, para pagar todo. O sea que de alguna manera eso va desapareciendo, pero también ellos van adquiriendo control sobre eso, porque digamos con un ticket que uno compra el pasaje, o sea ellos no saben quién sos vos, pero si vos pasás la tarjeta de crédito ellos inmediatamente saben, tienen toda tu información, hay una cámara ahí que te está viendo también, y saben todo tu recorrido, qué es lo que compraste, dónde lo compraste.

PM: Bueno son los grandes problemas inclusive ligados a lo non santo, qué se yo al tráfico de drogas y demás porque es todo billete de mano en mano, y cuesta más bancarizarlo, pero bueno dentro de las discusiones sobre la legalización o no, uno podría decir si atiende ahí con otra responsabilidad ese tráfico de cosas, de sustancias, de dinero, de consumo, porque aparece el rol del Estado verificando que esa persona que consume tampoco esté a la buena de Dios; digo, en algunos países donde está legalizado cierto consumo se lo piensa de esa manera también, para revisar o vigilar... el control, la idea de control en un sentido amplio.

Minuto 26:03

MA: Y volviendo un poco a estos intereses a lo largo de la Historia del Arte, mencionabas cuando estuviste en México, ¿qué pasa con la cuestión de lo bizantino? o cuando estuviste en Roma ¿cómo aparece ahí la idea del mosaiquismo también?

CB: Yo cuando llegué a Roma me quedé así como muy sorprendido de los mosaicos blancos y negro romanos por ejemplo, que generalmente estos mosaicos estaban en la vereda de los negocios, y como la gente no sabía leer entonces tenía una imagen de lo que ese negocio proveía, o sea que es una imagen [...] publicitaria, y volvemos a lo mismo, al consumo; pero eso lo fui laburando después, no me había dado cuenta al principio; y bueno de ahí sale también un poco la serie que hice en blanco y negro... y logran una síntesis de imagen que era increíble. Bueno por eso digo yo [que] hay que ver cosas, hay que ir a los museos que son una gran fuente de inspiración al final, al menos para mí funciona de esa manera.

PM: Mirá hablando de ir a lugares y museos un oyente u oyenta al 281 dice “una tarde entré a Rozarte a dejar una correspondencia y me encontré con una muestra que me cambió un poco el camino; una chica que estaba allí me recomendó ir a la Musto, gracias a eso el arte me re llena la vida”, dice allí el oyente; y después otro dice “en su nuevo libro Guy Le (no sé cómo se pronunciará eso, sin duda francés) Gaufey se refiere al objeto donde trabaja el papel moneda desde el psicoanálisis”, muy interesante también, no conozco a este teórico [...] ¿Te basaste, más allá de ir a museos y ver obras... porque narrás desde el Pop decías también? ¿Los gestos son un poco de toda la obra que uno va a ver acá en Subsuelo tienen ese tono?

CB: Sí, tienen ese tono. La muestra digamos, la enfoco como dije antes desde el mismo tema pero está enfocada desde distintos lugares, pero para mí insisto siempre es el material [lo] fundamental en mi obra, porque el material de por sí habla [...]

PM: ¿Pero a qué te referís con eso porque el material...?

CB: El material mismo ya está hablando de por sí; o sea una tarjeta de crédito, un fragmento, o por ejemplo un chip que tenga una tarjeta de crédito, ahí tiene toda la información.

PM: Bueno pero los sentidos artísticos son aportados en este caso por usted, que es el artista, son nuevos sentidos.

CB: Sí, yo uso ese material para crear una imagen, pero la base de todo eso es el elemento.

PM: Si, la materia; pero uno nota cuando querés ser crítico o chistoso, interviniendo en el mismo billete, depende de la confrontación que vos hacés en algún

sentido es más un gag, en otro es más crítico, en otro más político, los billetes van hablando ahí un poco a partir de tu intervención.

CB: Sí, eso dependiendo también del momento, qué me pasó ese día o qué hubo en las noticias, es a partir de lo que me rodea, bueno uno se va contaminando y va absorbiendo y a partir de eso hace, selecciona y elige, y produce cierta imagen.

Minuto 29:34

PM: ¿Y está cerrada esa serie o no, seguís teniendo billetes y te pasa algo y la cruzás con otra cosa?

CB: Yo te digo, este viaje aquí a Rosario fue fantástico, la gente me veía me daba billetes, me daba tarjetas de crédito, es bárbaro.

PM: ¿Cuánto hace que no venías a Rosario?

CB: Dos años.

PM: Ah bueno no hace tanto, ¿soles venir digamos?

CB: Sí, si tengo algún motivo.

PM: ¿Pero reencontraste amigos del arte acá?

CB: Sí, siempre.

MA: Además, en esta oportunidad bueno la muestra justamente de Rozarte se movió para que coincidiera con tu llegada, y tenés la otra en el Pasaje Pam que quedan dos días, para informar también a la audiencia.

CB: Si la de Rozarte en Funes iba a ser en Julio, y yo digo “ah bueno qué lástima porque yo voy a estar en septiembre”, “bueno, la movemos a septiembre”; [...] ¿y cuándo termina la de...?

Marcela Cataño: El 20 de octubre

PM: ¿Dónde?

MC: En el Museo Municipal Murray que es en la vieja estación de trenes, [...] es en el centro de la ciudad de Funes.

PM: Y contanos un poco porque ya que te tenemos acá, vivís en Londres otro plantea básicamente, [...] no te voy a preguntar así a grandes rasgos la diferencia de cómo vivir en Rosario o en Londres, pero en términos artísticos ¿cómo se trabaja? ¿cómo se exhibe? ¿te llama mucho la atención algo? ¿pudiste hacer allá una trayectoria, una carrera? ¿Qué ha ido sucediendo en este tiempo tuyo allá? ¿exponés en museos

públicos allá? ¿o tenés grupos independientes que muestran? ¿es imposible acceder? Contáme un poco de todo eso.

CB: Yo venía de Roma y obviamente es otra cultura; en Roma básicamente lo más fuerte es todo el arte antiguo y el turismo, al menos eso era lo que pasaba cuando yo estaba en los '90 en Roma.

PM: Eso es Roma, arte antiguo y turismo, nada más.

CB: Y sí, porque la tienen muy en clara, o sea Roma es un museo no es una ciudad, empecemos por ahí. [...] Entonces yo después cuando estoy en Londres, ya las características tanto culturales como sociales, es otra historia; y ahí... yo logré más quizás - artísticamente hablando, profesionalmente hablando - en un año en Londres que 7 años en Italia por ejemplo.

PM: ¿Qué pasó? ¿qué se destrabó ahí?

CB: Y las posibilidades que te dan ellos a nivel profesional, si uno está preparado todo el mundo está invitado a presentarse, y elijen al mejor...

PM: ¿Aplicaste en un sistema de concurso público? ¿Cómo fue? ¿o no existe?

CB: Yo empecé...digamos [a mí] siempre me gustó trabajar con centros culturales o con museos, realmente eso siempre fue lo que inclusive desde aquí desde Rosario empezamos así; lo interesante fue que como estudiantes ya habíamos logrado... bueno ustedes con el grupo de Los Zapatos y nosotros con el grupo de La Vaca tener un lugar como el Centro Cultural Bernardino Rivadavia - que era en ese momento, ahora se llama Fontanarrosa -, bueno de que estudiantes accedan a espacios oficiales, eso fue un logro importante para nosotros.

PM: Estudiantes decís. Bueno eso también es un campo de disputa en la actualidad.

CB: Bueno y estaba Ielpi también ahí.

MA: Sigue estando, [...] ahora es director.

PM: Bueno ese es un punto, volvamos a acceder a esos lugares del estudiantado. Ahora hay.... Digamos, por ahí en algunos lugares más institucionales muestran artistas con un poco más de trayectoria, inclusive jóvenes o emergentes.

MA: Pero es muy factible que un estudiante pueda hacer una muestra.

CB: Hoy sí, en ese momento no lo era.

Minuto 33:22

PM: Pero contame de allá no de acá.

CB: Quería darle un poco de [marco]; allá es todo sobre conexiones, las escuelas de arte quizás sean de las más importantes que hay en el mundo, y bueno eso produce muchísimos artistas todo el tiempo, a todos niveles, distintas especialidades.

PM: ¿Escuelas a qué le llamás, como la Universidad acá? ¿Allá hay Institutos privados?

CB: No, son parte de la Universidad de Londres; una es la Central Saint Martins que es una de las más famosas, hay otra que es la [...] Royal College of Art.

PM: Por ahí pasan los que quieren ser artistas, digamos.

CB: Y son las escuelas más importantes; porque eso te da un background, digamos una especie de soporte, que quizás no importa que tan bueno seas como artista pero si vos estudiaste en ese lugar es como que ya te da un prestigio.

PM: ¿Y ahí a qué accedés, a estos lugares público? ¿qué son galerías y demás?

CB: Yo nunca estudié en Londres, pero en general cuando vos estudiás los cursos son aproximadamente de dos años, y ellos se ocupan de darte un espacio, que vos armés un proyecto y te hacen el *networking*, te mandan curadores, te mandan galeristas y se van poniendo en contacto desde ya, desde la escuela.

MA: Claro van armando toda la red de conexiones.

PM: ¿Y mostrás ahí individualmente, en grupo? ¿cómo es?

CB: Yo he mostrado individualmente y en grupos, inclusive ahora últimamente se ha armado una sociedad de artistas latinoamericanos, creado por una chilena Tere Chat; y ella agrupó así a todos los latinos que están en este momento estudiando en las escuelas de arte de Londres, que se acercaran para armar un poco... inclusive hicieron muestras y organizaron donaciones de libros de literatura latinoamericana, que la misma escuela no tenía ningún material de ese tipo. Entonces lo que esta chica está tratando de hacer es crear un nuevo norte de que Latinoamérica es fuerte culturalmente y que nosotros podemos tener, inclusive en arte contemporáneo, tanto poder como cualquier país de Europa.

PM: ¿Está en construcción eso o sentís desde allá viendo el panorama, porque es distinta la perspectiva que tenés, que las estéticas aquí o argentinas o latinoamericanas, predominan también en el mundo? ¿dónde está lo fuerte? ¿qué estás viendo?

CB: Y... allá hay de todo y aquí hay de todo. Pero no estoy diciendo que en Rosario no pueda haber algo que sea a un nivel internacional; bueno está Roberto

Jacoby ahora en el Macro, tenemos las muestras que se armaron en el Castagnino ahora con los 100 años de arte argentino... son muestras importantes me parece, y que son importantes no sólo para Rosario, porque es arte argentino y todo lo que eso puede implicar, sino también es importante que ese tipo de cosas se hagan, más allá de... porque ese es nuestro elemento.

Minuto 36:39

PM: Pero desde las estéticas o materialidades, desde el discurso de lo nuevo – es difícil también definirlo - o lo emergente, ¿por dónde está? ¿hay pintura de caballete? ¿están mucho con la performance? ¿están con el concepto? ¿qué estás viendo?

CB: De todo.

PM: De todo también. [...] ¿un nuevo Damian Hirst? ¿Qué está pasando?

CB: Hoy el arte contemporáneo está atravesado por todo; [...] está atravesado por la moda, está atravesado por el dinero, está atravesado por la economía, por la filosofía...

PM: ¿Pero siempre desde el Pop se mantiene la narrativa, la estética?

CB: Para mí quizás. Insisto, porque yo creo que el Pop maneja una imagen de consumo, o de la sociedad de consumo.

PM: ¿Más fácil de asimilar decís?

CB: Y... no, refuerza mi obra en ese caso, porque el consumo está directamente conectado con la economía, con el dinero; o sea se alimentan y se amalgaman. Bueno vayan a Subsuelo y vean qué es lo que pasa; [...] le digo a los rosarinos.

PM: Esa es la invitación para ir a ver lo de César Baracca ahí a Subsuelo.

MA: [...] Me interesa conocer tu perspectiva en relación a las reflexiones de Magritte en cuanto a la representación de la representación, y en las series de blanco y negro aparece la pipa como referencia, ¿seguís viéndolo a Magritte como...?

PM: Pará, pará... contame antes de que responda el invitado a qué te referís con eso.

MA: Sí, Magritte; “Esto no es una pipa” y es la representación pictórica de una pipa, y bueno fue un pintor que tuvo una obra de reflexión a nivel filosófico tan importante como lo pictórico.

PM: ¿La obra es la pipa y abajo dice “Esto no es una pipa”?

MA: [...] En Francés.

PM: Porque es la representación de la pipa.

CB: No es una pipa, no la podés fumar, es una pintura; eso es pintura sobre tela, eso es lo que está tratando de decir.

PM: ¿Y la pregunta de Maite digo a dónde iba a partir de Magritte?

MA: Porque él tiene una de las obras de esta serie blanco y negro, que algunas están en Subsuelo ahora, que está la síntesis de la pipa como referencia a Magritte.

CB: Y... es otro amor de mi vida; [...] como decía antes uno de los billetes que tengo ahí también es uno falso, que para mí ese billete falso tiene más valor que un billete original, por el hecho ya de... porque es la representación de la representación; para mí como valor tiene más valor la reproducción, por todo lo que eso implicó hacerla, que un billete original, porque eso es obra única, el billete [...] está hecho en serie. Digamos el falso es eso y nada más que eso, es único.

PM: Un artista, el falseador; está de moda “La casa de papel”, hace poco que vimos ahí imprimiendo billetes a lo loco [...] Bueno ahora sí se nos fue el programa, no sé si está respondida tu pregunta.

MA: Si, si, la mayor parte.

CB: Bueno quiero agregar algo, ayer el día del paro que renunció el Director del Banco Nación, según escuché había prometido en el 2012 que si iba a ser Director del Banco Nación iba a poner en el billete de 10 a Diego.

PM: Ah... Caputo, Director del Banco Central [...] ¿lo que vos decís que dijo qué iba a poner a Diego Maradona?

CB: Es lo que escuché, esto no es oficial.

PM: Mirá, se han hecho muchos memes en Argentina, no sé qué pasa en Londres.

CB: Es parte de...

PM: Del discurso público.

CB: Exactamente.

PM: Y no lo dejaron, porque duró tres meses, un contrato basura le dieron, no le renovaron...

CB: Pero yo estaba esperando el Diego en el billete.

MA: Podés pintarlo vos, le hacés un fotomontaje.

CB: Y bueno, sino lo haré yo.

PM: ¿No apareció Maradona en ninguna de estas... de los astros del deporte en algunos de los billetes que estés recordando?

CB: Mmm no, es más del arte.

PM: Bueno nos vamos amigos a los auspiciantes y a la tanda porque nos quedan nada, dos minutitos de programa. César muchísimas gracias por haber estado acá.

CB: Gracias a ustedes por invitarme.

PM: Espero que la hayas pasado bien. Recordamos en Subsuelo hasta el 3 de noviembre pueden visitar Capital esta muestra de César Baracca, y también en el museo de Funes...

MA: Y también en el Pasaje Pam, queda la muestra hoy y mañana con Homs.

CB: Local 15.

PM: ¿Dos jacarandás?

CB: Dos jacarandás, sí.

PM: [...] Bueno muy amables. Maite nos vemos la semana que viene. Amigos, amigas, hasta mañana; mañana volveremos con más info y data sobre la cultura y el arte de la ciudad y el país, siempre de 15 a 16 en lacanciondelpais.com.ar encuentran la agenda del fin de semana, pueden cargar sus eventos, y todo eso también en las redes sociales así que ahí nos encontramos.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *La industria cultural*. Argentina, 2013. El cuenco de plata.
- ASTARITA, Rolando. *Endeudamiento de EEUU y rol del dólar*. Argentina, 2011. Disponible en:
<https://rolandoastarita.blog/2011/06/13/endeudamiento-de-eeuu-y-rol-del-dolar/>
[2021, 16 de febrero]
- ASTARITA, Rolando. *Dialéctica y dinero en Marx (1)*. Argentina, 2012. Disponible en:
<https://rolandoastarita.blog/2012/01/21/dialectica-y-dinero-en-marx-1/>
[2020, 30 de marzo]
- ASTARITA, Rolando. *Dialéctica y dinero en Marx (2)*. Argentina, 2012. Disponible en:
<https://rolandoastarita.blog/2012/01/28/dialectica-y-dinero-en-marx-2/>
[2020, 30 de marzo]
- ASTARITA, Rolando. *Economía K y la “Teoría Monetaria Moderna” (1)*. Argentina, 2018. Disponible en:
<https://rolandoastarita.blog/2018/07/19/economia-k-y-la-teoria-monetaria-moderna-1/>
[2020, 11 de noviembre]
- ASTARITA, Rolando. *La TMM, emisión y depreciación del peso*. Argentina, 2020. Disponible en:
<https://rolandoastarita.blog/2020/06/27/la-tmm-emision-y-depreciacion-del-peso/>
[2020, 11 de noviembre]
- ASTARITA, Rolando. *Origen del dinero, cuestiones históricas*. Argentina, 2018. Disponible en:
<https://rolandoastarita.blog/2018/11/10/origen-del-dinero-cuestiones-historicas/>
[2022, 9 de mayo]
- ASTARITA, Rolando. *Origen del dinero, cuestiones teóricas*. Argentina, 2018. Disponible en:
<https://rolandoastarita.blog/2018/10/31/origen-del-dinero-cuestiones-teoricas/>
[2022, 9 de mayo]

- BARON, Camila. *Develar la economía en el corazón del Banco Central*. Argentina, 2012. Suplemento Las 12. Página/12. Disponible en:
<https://www.pagina12.com.ar/379206-develar-la-economia-en-el-corazon-del-banco-central>
[2022, 23 de mayo]
- BAUDRILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. México, 1979. Siglo XXI editores s.a.
- BATKIS, Laura. “*Movilizada por el arte aprendí a contar*”. Argentina, 2007. Laura Batkis. Disponible en:
<https://www.laurabatkis.com.ar/cynthia-cohen-espacio-chandon-barrio-joven/>
[2022, 22 de mayo]
- BENJAMIN, Walter. *El capitalismo como religión*. España, 2014. La Llama.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Argentina, 2019. Ediciones Godot.
- BORISONIK, Hernán. *Soporte. El uso del dinero como material para las artes visuales*. Argentina, 2017. Miño y Dávila Editores SL.
- BORISONIK, Hernán. *Sobre dinero y fetichismo en sentido extracapitalista*, Argentina, 2016. Nombres Revista de filosofía. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en:
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/21244>
[2020, 25 de enero]
- BOTTA, Mirta. *Tesis, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción*. Argentina, 2002. Editorial Biblos.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*. Problemas del estructuralismo. México, 1967. Siglo XXI editores S.A. pp. 135-182
- CAFIERO, Carlo. *El Capital al alcance de todos*. España, 1978. Ediciones Jucar.
- CANCIÓN DEL PAÍS, La. *Entrevista a César Baracca. La columna de Maite*. Argentina, 2018. Radio Universidad de Rosario. Transcripción Aniela Troglia. Disponible en:
<https://ar.radiocut.fm/audiocut/entrevista-a-cesar-baracca-la-cancion-del-pais/>
[2020, 20 de agosto]

- CASTAGNINO+MACRO, *Peralta Ramos, Federico Manuel*. Rosario, Argentina. Colección Castagnino+macro. Disponible en:
<https://castagninomacro.org/page/obra/id/784/Peralta-Ramos%2C-Federico-Manuel/Carta-de-Federico-Manuel-Peralta-Ramos-a-Mr.-James-F.-Mathias-de-la-John-Simon-Guggenheim-Memorial-Foundation>
 [2022, 9 de mayo]
- CHIROTARRAB, Guadalupe. *Las nuevas economías del arte*. Argentina, 2016. Revista Bordes. Disponible en:
<http://revistabordes.unpaz.edu.ar/las-nuevas-economias-del-arte/>
 [2022, 12 de mayo]
- CUQUINHA, Lourival. *Art money ou topografia suada de Londres*. Brasil, 2013. Revista Carbono. Disponible en:
<http://revistacarbono.com/artigos/04-bolhabank-lourivalcuquinha/>
 [2022, 24 de mayo]
- DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común*. España, 2002. Ediciones Paidós.
- DURÁN, José María. *El valor de la obra de arte desde una perspectiva marxista*. Colombia, 2012. Revista Ensayos de Economía, Vol. 22, N° 40. Universidad Nacional de Colombia. pp. 205-217. Disponible en:
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ede/article/view/31008/31078>
 [2020, 19 de enero]
- DURÁN, José María. *A vueltas con la categoría de valor en la producción de arte*. Brasil, 2014. Revisa Eptic Online, Vol 16, N° 3. pp. 135-149. Disponible en:
<https://marxismocritico.files.wordpress.com/2015/04/2976-8322-1-pb.pdf>
 [2021, 29 de enero]
- DURÁN, José María. *Contribución a una teoría del valor del arte sobre la base de los aportes de Marx a la teoría de la renta del suelo*. 2019. Revista Ensayos de Economía, Vol. 29, N° 55. Universidad Nacional de Colombia. pp. 234-249. Disponible en:
<http://www.scielo.org.co/pdf/enec/v29n55/2619-6573-enec-29-55-234.pdf>
 [2021, 21 de marzo]

- GONZALEZ CASANOVA, José Miguel. *Alejandro Gómez-Arias*. México. Seminario Medios Múltiples. Disponible en:
<http://www.mediosmultiples.mx/portfolio-item/alejandrogomezarias/>
 [2022, 19 de mayo]
- GRAW, Isabelle. *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Argentina, 2013. Mardulce.
- GRAW, Isabelle. *El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad*. Chile, 2017. Ediciones ARQ. N° 97. Pontificia Universidad Católica de Chile. pp. 130-145. Disponible en:
<https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/0717-6996-arq-97-00130.pdf>
 [2020, 19 de noviembre]
- HAUSER, Arnold. *Sociología del arte. Sociología del público*. España, 1977. Editorial Labor, S. A. Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega.
- IVAM, Centre del Carmen. *CildoMeireles*. México, 2009. Alias.
- JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. Berkeley, 1995. Prensa de la Universidad de California. pp. 167-178. Disponible en:
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3w1005ft/>
 [2022, 11 de mayo]
- LE GUIN, Ursula K. *Los desposeídos*. Argentina, 2021. Ediciones Minotauro. Grupo Editorial Planeta.
- LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. España, 1990. Editorial Crítica. pp. 90-121
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. España, 2004. Ediciones Akal S.A.
- LOPEZ VERRILLI, Clara. *Sobre la existencia o inexistencia de un mercado del arte en Rosario: quiénes compran obras, dónde y por qué*. Argentina, 2021. Revista Suma Política. Disponible en:
<http://sumapolitica.com.ar/sobre-la-existencia-o-inexistencia-de-un-mercado-del-arte-en-rosario-quienes-compran-obras-donde-y-por-que/>
 [2021, 5 de marzo]

- LÜTTICKEN, Sven. *La prometedora excepción. El arte y la crisis del valor*. España, 2016. Revista New LeftReview. N° 99. Traficantes de Sueños. pp. 118-145. Disponible en:
<https://newleftreview.es/issues/99/articles/sven-lutticken-la-prometedora-excepcion.pdf>
 [2020, 27 de noviembre]
- MACMASTERS, Merry. *Frente al dominio de la economía hay otros mundos posibles: Gabriel Kuri*. México, 2007. Periódico La Jornada. Disponible en:
<https://www.jornada.com.mx/2007/02/21/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>
 [2022, 23 de mayo]
- MARCHIARO, Pancho. *Pablo Boneu*. Argentina, 2009. Arte al Día reseñas. Disponible en:
https://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Resenas/Pablo_Boneu
 [2022, 21 de mayo]
- MARX, Karl. *El Capital. Tomo I/Vol I. Libro primero*. México, 1975. Siglo XXI editores S.A.
- MARX, Karl. *El Capital. Tomo I/Vol III. Libro primero*. México, 1975. Siglo XXI editores S.A.
- MARX, Karl. *El fetichismo de la mercancía (y su secreto)*. España, 2014. Pepitas de Calabaza.
- MARX, Karl. GUARDIOLA, Marcos. *El Dios dinero*. España, 2017. Libros del zorro rojo.
- MONTI FALICOFF, Damián. *Ejercicios de soberanía*. Argentina, 2019. Tesina de Grado. Escuela de Bellas Artes. Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R.
- PIGNA, Felipe. *“La conquista del desierto”*. Argentina. Editorial El Historiador. Disponible en:
<https://www.elhistoriador.com.ar/la-conquista-del-desierto/>
 [2022, 14 de mayo]
- REGIA MAG. *Se roban el inodoro de oro de Maurizio Cattelan del Palacio de Blenheim: creen que ya lo derretieron y sospechan de Trump*. Argentina, 2019. Revista Regia. Disponible en:

<https://regiamag.com/se-roban-el-inodoro-de-oro-de-maurizio-cattelan/>

[2022, 7 de mayo]

- SWEEZY, P. M. *La transición del feudalismo al capitalismo*. México, 1983. Ediciones Prisma S.A.
- VILELA, Lucila. *Cildo Meireles: falsos circuitos*. Argentina, 2012. Taller complementario de artes combinadas y procedimientos transdisciplinarios. Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Disponible en:
<https://artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.com/2012/08/cildo-meireles-rio-de-janeiro-1948.html>

[2022, 12 de mayo]

- WECHSLER, Robert. *The Mendicant*. Estados Unidos, 2012. Robert Wechsler web. Disponible en:
<https://robertwechsler.com/the-mendicant>

[2022, 24 de mayo]

- WILLIAMS, Sam. *From the Dollar-Gold Exchange System to the Dollar System*. Estados Unidos, 2009. Disponible en:
<https://critiqueofcrisistheory.wordpress.com/the-five-industrial-cycles-since-1945/from-the-dollar-gold-exchange-system-to-the-dollar-system/>

[2021, 15 de febrero]