

YVES KLEIN O EL COMERCIANTE MUERTO(*)

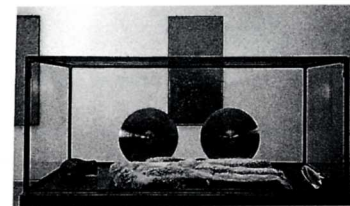
THIERRY DE DUVE

El día 6 de junio de 1962 moría Yves Klein de un infarto de miocardio. Ésta no era su primera crisis. Algunos meses antes, sintiendo próximo su fin, había redactado ceremoniosamente su testamento, en presencia de algunos amigos, entre ellos Arman y Claude Pascal –en cuya compañía, dice la leyenda, había empezado su carrera en 1948 por medio de un reparto del mundo–, y a quienes legó su *espacio inmaterial*, así como el derecho a ejecutar obras en *IKB* y firmarlas con su nombre. Dos años antes, ya había dejado escenificado su «entierro» con una obra titulada *Ci-gît l'espace* (Aquí yace el espacio). Es un *Monogold* tendido y decorado como una lápida sepulcral, con un ramo de rosas blancas y una corona de esponja impregnada del famoso azul. Klein se hizo fotografiar yaciendo debajo.

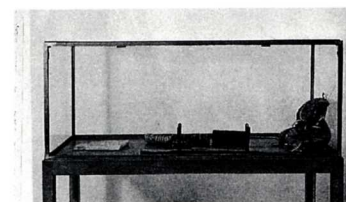
Tal como Beuys había entregado su trágico testamento con *Palazzo regale*, Yves Klein lo hizo con *Ci-gît l'espace*. Pero, lo que salta a la vista son las diferencias. La doble tumba de Beuys era, al mismo tiempo, regia y miserable, y escenificaba los funerales de un personaje histórico del que el artista sabía que encarnaba la desaparición. De un mal gusto que uno se pregunta si es calculado, la tumba de Klein es la de un pequeño burgués hidalgo, y no es más que la suya. En el momento de su concepción, el artista no tenía ninguna premonición de su próximo fallecimiento. La obra es, a la vez, el exorcismo de una angustia bastante general, un palmo de narices para la pelona(**), y la preparación de un golpe publicitario en vista de la inminente exposición en Krefeld. Será del mejor efecto demostrar que «el pintor del espacio» sobrevivió a la muerte del espacio mismo, y sugerir así que si Klein desaparecía, sería el fin, esta vez, del espacio inmaterial. La magnanimidad con que, en su auténtico testamento, lo lega a sus amigos traiciona su pretensión de ser el propietario del mismo. Y debía saber –porque lo dijo– que la obra material que dejaría tras de sí ya no sería más que «las cenizas de su arte».

Hoy en día es difícil ver en ella mucho más, a menos que se ignoren (como Don Judd en los años sesenta)

grandes fragmentos de su trabajo y se fuerce una lectura «formalista» de la obra, en total desacuerdo con las intenciones de su autor y que, por otra parte, resiste mal el paso del tiempo. También es difícil hacer de Klein un irónico destacado, sarcástico y sin ilusiones como Manzoni, la obra del cual responde a la de Klein punto por punto, pero conserva todo su cáustico frescor al cabo de treinta años. Y, finalmente, es todavía más difícil separar al histrión en beneficio del místico sin compartir las creencias que, una vez desublimizadas, exigen explicaciones psicológicas embarazosas a fuerza de ser límpidas. No es que Warhol o Beuys, por ejemplo, estén fuera del alcance de la psicología, pero ésta es explicada por la obra por lo menos tanto como no explicada; la obra de Klein es un síntoma. Con resultados desiguales, desde luego, Beuys y Warhol fueron artistas que tenían a mano los dos extremos de una contradicción o de un desgarramiento histórico que les atravesó. Incluso su fracaso es significativo y a la medida de su falta de compromiso. A pesar, y quizá a causa, del carácter extremadamente perturbador del personaje bicéfalo de Beuys, representando al rey y a su bufón, él era una encarnación de la historia que salía directamente de Shakespeare o de Ghelderode. Klein es una criatura de la historia, como los personajes de Molière. A pesar, y quizá a causa, de la perversa mezcla de sadismo y de compasión que compone la *persona* de Warhol, éste habrá sido un humanista a pesar suyo, si es cierto que el humanismo se instala cuando Dios se ha retirado del mundo y brilla como una imagen residual cuando el dinero es el único Dios. Klein era un masoquista que creía redimir el pecado adorando un becerro de oro «inmaterial». Le faltó la rectitud de Beuys, su generosidad y la absoluta sinceridad de su fe en el hombre. Klein era un misántropo que no tenía ni siquiera fe en sí mismo. Y le faltó la fría inteligencia de Warhol. Deseó el éxito por lo menos tanto como éste, pero sin tener su sensibilidad, en aquella época, ni el narcisismo instintivo de quien sabe que, para hacerse desear, es preciso dar la impresión de no



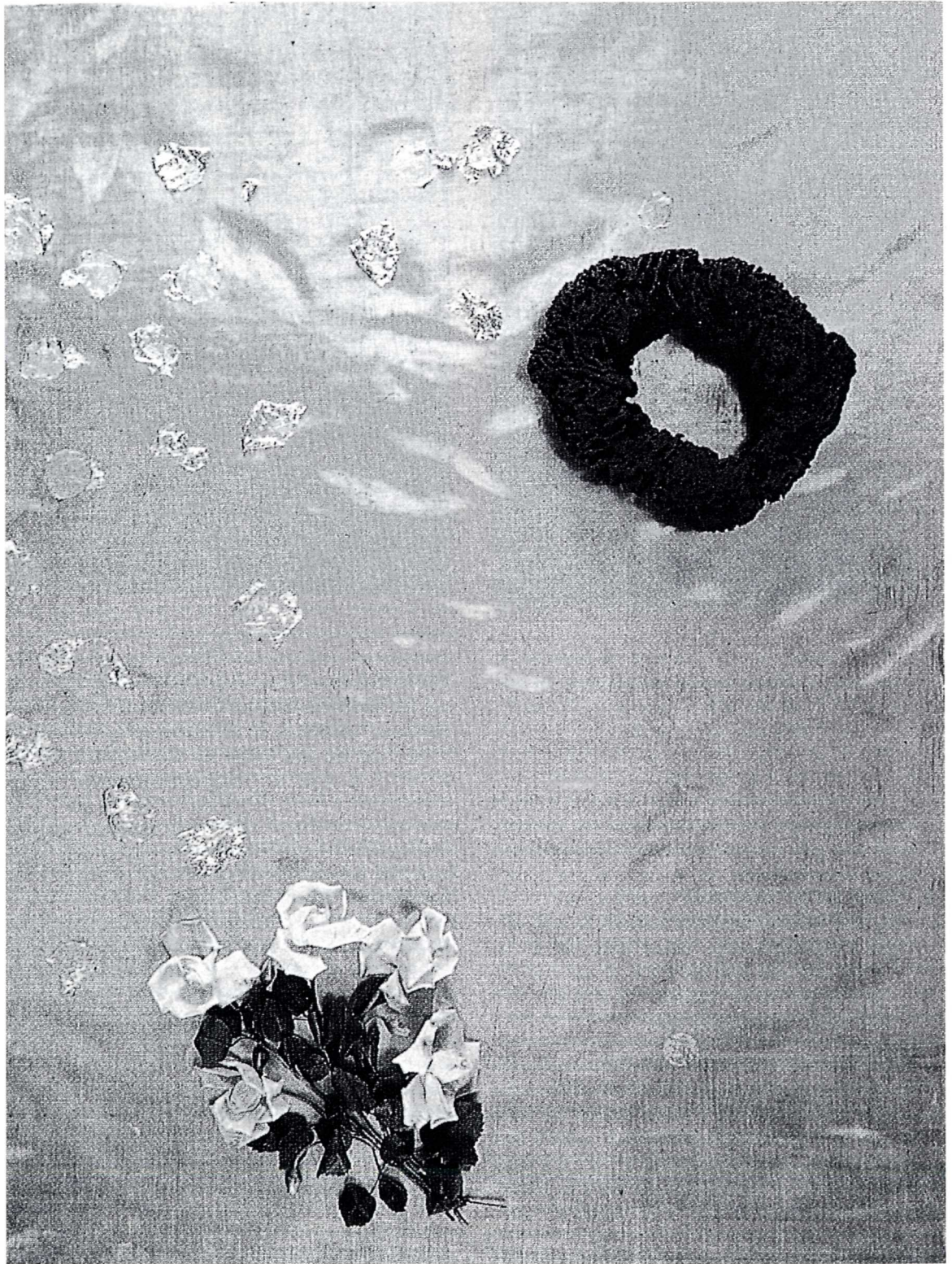
Joseph Beuys, *Palazzo Regale*, Museo de Capodimonte de Nápoles, 1985.

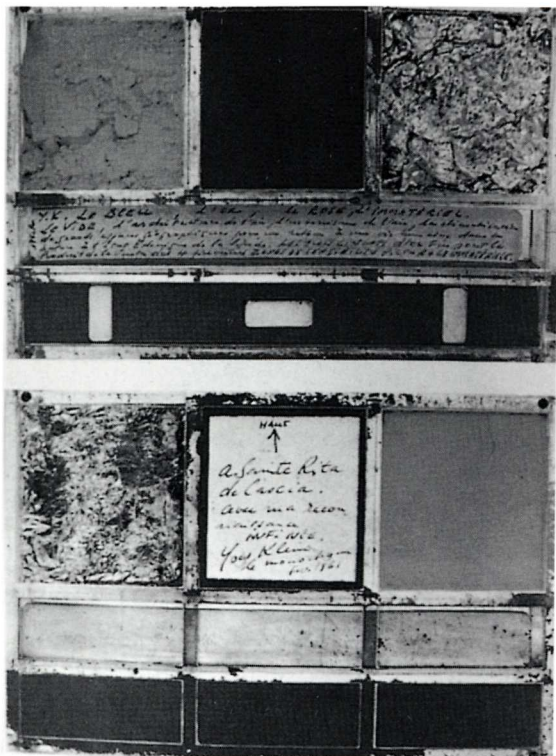


(*) Este texto es el tercer capítulo del libro *Cousus de fil d'or*, Art édition, Villeurbanne, 1990, que trata, en este orden, de Beuys, Warhol, Klein y Duchamp, y cuyo hilo conductor (hilo rojo o «fil d'or») es la superposición del campo de la estética y del de la economía política, superposición que el autor ve como consustancial al epíteto de la modernidad.

(**) «Un pied-de-nez à la camarde», en el original. La «camarde» significa «chata», pero hay que recordar que «La Camarde» se usa popularmente en francés para significar la pelona, es decir, la muerte. (N. del T.).

Yves Klein, *Ci-gît l'espace*, RP 3, 1960.





tener deseo alguno. Él mendigaba el reconocimiento. No supo escoger entre el *glamour* de la estrella de cine y la gloria del héroe, y su orgullo no le llevó más allá del triunfo de un comicastro en una noche de estreno. Su ambición sólo era social. No supo comprender que el «hybris» estaba en el gasto y que no se capitalizaba. Luchó contra el dominio de la «hipertrofia del yo», pero el demonio le venció. Deseó la santidad, pero como los falsos devotos que compran su paraíso en la tierra y sus indulgencias en el más allá.

La indulgencia sólo se concede si, en primer lugar, la religiosidad se traduce en economía psíquica (lo cual, por desgracia, reclama todo arte que invoque hoy día la experiencia mística para su verdadero significado) y, después, se traduce su economía psíquica en economía política. Con él se trata, todavía, del recubrimiento del campo de la estética por el de la economía política –fenómeno antiguo, respecto del cual Klein nada puede hacer, pero que puede hacer algo por él–, que por sí solo reanimará un poco las «cenizas de su arte» y les dará su sentido retrospectivo y doloroso. La obra que resume todo Klein es la única cosa que él no quiso que fuera una obra, su *Exvoto* en ofrenda a Santa Rita de Cascia. Se trata de un pequeño relicario de plexiglás, dividido en cinco compartimientos. Los tres superiores forman un tríptico y contienen, respectivamente, de

izquierda a derecha, pigmento rosa en polvo, pigmento azul *IKB* y panes de oro. La parte inferior del relicario es una caja oblonga que contiene tres pequeños lingotes de oro procedentes de la venta de *zonas de sensibilidad pictórica inmaterial*, sobre fondo *IKB*. La parte central, del mismo formato, contiene un manuscrito doblado en forma de acordeón y dedicado a Santa Rita. El *Exvoto* data de febrero de 1961 y fue depositado anónimamente por Yves Klein en el Monasterio de Santa Rita de Cascia en Umbria, inmediatamente después de la inauguración de su retrospectiva en Krefeld. El texto, del cual sólo el primer párrafo es legible en el cofrecito, fue encontrado hace algunos años por Pierre Restany, el descubridor y turiferario de Klein. Intentemos superar la molestia que se experimenta al citar una plegaria que el artista deseaba ciertamente que se mantuviera secreta. Dice mucho más que muchas de sus declaraciones públicas. He ahí un primer extracto de dicha plegaria, la humildad de la cual, sin duda sincera, esconde mal el orgullo ingenuo: «Santa Rita de Cascia, te ruego intercedas cerca de Dios, el padre todopoderoso, para que me conceda siempre, en nombre de su Hijo Jesucristo y en nombre del Espíritu Santo y de la santa Virgen María, la gracia de vivir en mis obras y que éstas se vuelvan siempre más bellas, y también la gracia de que yo descubra siempre, continua y regularmente, cosas nuevas en el arte, cada vez más bonitas, aunque, desgraciadamente, yo no sea siempre digno de ser un instrumento para construir y crear la Gran Belleza. Que todo lo que salga de mí sea bello. Así sea». Un segundo extracto, casi afectado de infantilismo: «Que mis enemigos se conviertan en amigos míos y, si ello es imposible, que todo lo que ellos pudieran intentar contra mí no dé jamás resultado ni me alcance jamás –haz que yo, y todas mis obras, se vuelvan totalmente invulnerables. Así sea». Un tercer extracto, con una megalomanía más que embarazosa: «Que mi exposición de Krefeld sea el éxito más grande del siglo y que sea reconocida por todo el mundo».

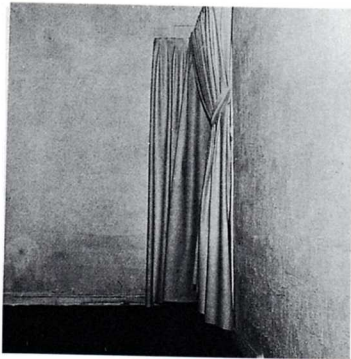
Los tres extractos se parecen demasiado al argumento del caldero, como si se pudiera contar con la palabra del evangelio (los últimos serán los primeros) a fin de ser el primero, como si la verdadera fidelidad a sí mismo no exigiera estar dispuesto a sufrir todos los oprobios, como si fuera piadoso que Job calculase sobre su estercolero. La gracia, si uno cree en ella, se recibe pero no se pide. Entre el Klein místico y el Klein mixtificador no hay lugar a dudas, ya que es lo uno y lo otro –lo uno porque lo otro y lo otro porque lo uno– pero no encarna a ninguno. Si es místico, lo es porque su talento más grande es el de mixtificarse a sí mismo al extremo de creerse que lo es. Y si es mixtificador, lo es porque es completamente sincero al hacer creer a los demás que es místico y, todavía más, haciéndoles dudar de su sinceridad. Su vida y su



Andy Warhol, *Tunafish Disaster*, 1963.

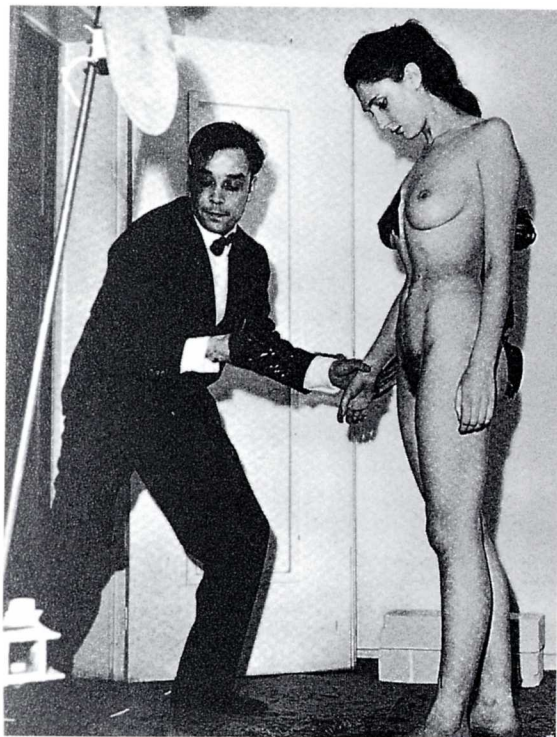
Yves Klein, *Las dos caras del ex voto a Santa Rita de Cascia*, 1961.

Yves Klein, *Globe bleu*, RP 7, s.f.



Le Vide, exposición de Yves Klein en la Galerie Iris Clert en abril de 1958.

Yves Klein durante la realización de unas *Anthropométries* con dos de sus modelos en una sesión en su estudio, 1960.



obra abundan en exvotos porque, en ambas, todo está a la orden del voto, y el argumento del caldero es en ambas, con una regularidad que cansa pero no sin cierto talento, el mecanismo de su *wishful thinking* artístico. Cuando, en 1954, Klein publica una pequeña monografía retrospectiva titulada *Yves Peintures*, la cuestión de saber si ha pintado y expuesto realmente en la habitación de su hotel en Londres, y más tarde en Tokio, los monocromos que reproduce por medio de papeles recortados, cuyas dimensiones, leídas en milímetros más bien que en centímetros, se refieren a sí mismas más que a los pretendidos cuadros, es una cuestión ociosa. Si lo ha hecho, demuestra su precocidad y la autenticidad de su mística del monocromo. Si no lo ha hecho, demuestra la lúcida ironía con la cual se burla del arte informal. Si se le acusa de superchería, la obra replica que en ella estaban todos los signos de superchería para que se pudieran leer. Y, si dichos signos están allí, ésa es la demostración de que el artista no hace trampas. El episodio del ciclista, tan pronto presente como ausente en las diversas publicaciones de la foto del *pintor del espacio* [que] *se lanza al vacío*, es del mismo tipo. O bien Klein vuela y está dotado de poderes sobrenaturales, y hay que creerle, o bien salta y se rompe la crisma, y hay que admirarle por su valentía o sus talentos de yudoca que sabe caer. ¿Ha trucado la fotografía? Que importa eso. O bien, como todo artista, ha construido una imagen, y el arte tiene los poderes del

símbolo y de la magia de la ficción. O bien ha querido que se advierta el trucaje, y el arte está en la duda y la reflexión que suscita. Es la circularidad del argumento del caldero, en el caso de Klein, la lógica del «cruz, yo gano, cara, tú pierdes», que, en definitiva, le vuelve patético y le distingue de Manzoni, su alter-ego. Si observamos que su ultramar, a pesar de innegables seducciones y un poder irradiante auténtico, se vuelve un *efecto* a fuerza de repetición, él dice que no hemos visto que sus cuadros son todos diferentes. Si, valiéndonos de esta recomendación, prestamos una atención sostenida a sus diferencias de factura y de formatos, él bromea y sostiene que todos son iguales. Si volvemos a la carga y le pedimos por qué, en este caso, hace tantos, él se escapa diciendo que la calidad pictórica es inmaterial y no se ve, y que, de dos monocromos idénticos, uno puede estar impregnado de ella y el otro, no. Y, si uno no quiere someterse al *fiat* del artista, es que uno no es bastante sensible para ver lo invisible. Pero, ¿se ha dado cuenta Klein de los lapsus de su lógica circular? He ahí dos de ellos, que nos llevan, más allá de la psicología, a la economía. Explicando la exposición de 1957 en Milán, *L'epoca blú*, en un texto que recorre muchas veces el círculo esbozado más arriba, declara, con este candor astuto que es su marca de fábrica: «Los precios eran todos diferentes, desde luego». Y, un poco más adelante: «Pues bien, yo voy a la búsqueda



del valor real del cuadro». Es el primer sorprendido de que los compradores pagasen precios diferentes para cuadros idénticos y llega a la conclusión de que «este hecho demuestra que la calidad pictórica de cada cuadro era perceptible por algo más que la apariencia material», y que «los que escogían reconocían aquel estado de cosas que yo llamo la sensibilidad pictórica». Los compradores habrían desembolsado sumas desiguales sin pestañear, porque están dotados de una sensibilidad muy particular sobre el «valor real» y reconocían que los precios son justos. *Valor y precio* se superponen en una congruencia perfecta.

Después de Beuys, después de Warhol, el caso de Yves Klein muestra una tercera forma de recuperación del campo estético por medio del campo de la economía política. Con Beuys, la recuperación se hacía por medio de la identificación del artista con el proletario y la asimilación de la fuerza de trabajo a la creatividad. Con Warhol se hacía por medio de la identificación del artista con la máquina y la asimilación de la obra de arte a una mercancía, pero sin valor. Con Klein se hace por medio de la asimilación del valor artístico al valor a secas, es decir, al valor de cambio y, por lo tanto, por la identificación del artista con el capitalista, con el comerciante, con el propietario de los medios de producción. En esta ecuación de los valores, el precio es el término medio. Porque, en el mito estético que Klein construye, el precio de la obra

no es el que es objetivamente, o sea, la medida de la rareza y del monopolio. (Si lo hubiera sido, Klein no habría logrado vender monocromos idénticos a precios diferentes, y todavía menos el vacío). El precio no es más que la expresión del valor de cambio. Nadie mejor que Yves Klein ha logrado aislar, bajo los nombres de calidad pictórica (del lado de la oferta) o de sensibilidad pictórica (del lado de la demanda), el puro valor de cambio de una obra de arte como mercancía. Es en lo que él tenía razón, al considerar el valor verdadero de su arte como inmaterial («el valor de cambio, en sí mismo, no encierra materia al estado natural», dijo Marx) y tenía razón al considerar que sus obras, en su materialidad, son «las cenizas de su arte». Pero es también en lo que causó un perjuicio considerable a las vanguardias (perjuicio retroactivo, uno de cuyos nombres es neovanguardia). No se puede querer ser Malevitch y Duchamp a la vez, negando con vehemencia la influencia de ambos. Nada lo demuestra mejor que cuando se sitúa la obra de este hijo de pintores en su filiación, se compara con sus antecedentes históricos, y se intenta apreciar formalmente, como hay que hacerlo. Hizo patentar su *Internation Klein Blue* y reclamó la paternidad del monocromo, pero no sin mostrar, por la virulencia de sus negaciones, que tenía conciencia de Rodtchenko y de Strzeminski. Reclamó los derechos de propiedad sobre el azul del cielo, sobre el espacio pictórico, sobre el vacío inmaterial, pero

no sin descubrir, en su pretensión de legarlos, que él mismo los había recibido en herencia. Contrató modelos, de los cuales se sirvió como «pinceles vivientes», y actores a los que pidió que interrumpieran sus actividades cotidianas en tanto que obra teatral firmada por Yves Klein. Se comportó sistemáticamente como propietario de los medios de producción artística, como si tal cosa fuera posible. En realidad, era la única vía que le quedaba abierta, desde que rebajó la calidad pictórica al valor de cambio. El perjuicio que causó a las vanguardias se lo causó, sobre todo, a sí mismo.

En el pasaje de la *Crítica de la economía política* en el que se esboza la futura teoría del fetichismo de la mercancía, Marx ironiza sobre la forma en que los economistas modernos creen escapar a la mixtificación (palabra suya) de la mercancía y «se ríen burlona y soberbiamente de las ilusiones del sistema monetario», mientras son víctimas de «la misma ilusión de los que manipulan categorías económicas superiores, por ejemplo, el capital. Dicha mixtificación estalla en el reconocimiento de su ingenua sorpresa cuando se dan cuenta de que lo que iban a tomar como un objeto vulgar se presenta como un rendimiento social, y después les provoca con insolencia bajo la apariencia de un objeto cuando justamente acababan de fijarlo como un rendimiento social». Mixtificador mixtificado, Yves Klein es, como aquellos economistas, el teólogo a pesar suyo de la mercancía artística. El «valor auténtico del cuadro» es invisible y no podría ser más que el rendimiento social que se esconde en él y después se revela brutalmente en su precio. El precio, vulgar objeto monetario, es la expresión del valor de cambio que la propia transacción presenta como un rendimiento social en el momento en que el comprador cree adquirir un pretendido valor pictórico inmaterial, y que enseguida vuelve a provocarle con insolencia bajo especie de un trivial objeto pintado, en el cual el vendedor no reconoce más que las cenizas de su arte. Como los economistas burgueses, Klein no ve nada más que la naturaleza puramente cambista de este rendimiento social, ya que rebaja el valor en el precio. Ahora bien, el precio no incorpora trabajo, mientras que el valor sí. Y es casi por error que la verdad se le escapa, disfrazada de argucias teológicas, al propio tiempo que su obra es penetrada por las sutilezas metafísicas del fetiche. El valor en cuestión —dice— reside en la inconmensurable diferencia entre dos objetos idénticos, «pero uno de ellos pintado por un pintor, y el otro por un técnico hábil, un artesano». Se considera que la diferencia de precio mide lo inconmensurable y demuestra que «uno de los dos objetos es un cuadro y el otro, no». He aquí dónde la trampa del *wishful thinking* se cierra sobre el Yves monocromo. Mientras que Beuys fundamentaba el arte sobre la voluntad y Warhol sobre el deseo, Klein



lo fundamenta sobre el deseo o la pretensión; dicho de otra manera, sobre la autoproclamación del artista. Él, cuya aportación tangible a la historia de la pintura es la receta química que le permite fijar sin extenderlo el pigmento en polvo, pide que se le crea bajo palabra cuando se llama pintor, en lugar de juzgársele por partes, incluso cuando los cuadros son bonitos. Él, que fue, después de todo, un hábil técnico y un incansable artesano, se proclama pintor por la fuerza del deseo. ¿Cómo se sabrá si lo es? El artesano trabaja, el pintor no: «Yo seré un pintor. De mí se dirá: es el pintor. Y me sentiré un pintor, precisamente un pintor auténtico, porque yo no pintaré, o por lo menos en apariencia. El hecho de que yo exista como pintor será el trabajo pictórico más formidable de esta época».

Beuys trabajaba y, al trabajar, quería actualizar un potencial creativo presente en todo ser humano, y no realizar un valor de cambio. Que su obra tuviera un precio debía desaparecer con la llegada de su sistema económico. Su fama de artista, lejos de ser un estatuto privilegiado, debía indicar a todos la vía liberadora que debían seguir para convertirse plenamente en lo que ya eran. Warhol trabajaba, pero, al desear comportarse como una máquina, revelaba el hecho de que, en realidad, ningún artista trabaja, y que el estatuto de todos es existir como mercancía apreciada pero sin valor, y que su fama, lejos de ser una prueba de talento personal o el surgimiento de una creatividad universal, es el precio que busca su firma, cuando su obra, de la cual el marchante tiene el monopolio, es solicitada. Klein trabaja, pero quisiera que su existencia, y no su propia actividad, fuera el valor y el precio, que su estatuto de artista justificase su fama y probase su talento, que él tiene el monopolio de la creatividad y que el comprador (no el contemplador) tiene el monopolio del goce estético. Cuando pretende no trabajar, no es como en Warhol para significar que ningún



pintor produce valor de cambio, sino muy al contrario, es para demostrar que él es el único que puede producir valor de cambio sin trabajar. Y cuando pretende que su existencia como pintor «será el trabajo pictórico más formidable de esta época», no es como en Beuys para significar que toda existencia humana, porque es por esencia creatividad, puede actualizarse en un trabajo artístico, sino, muy al contrario, para acaparar la esencia humana, es decir, la fuerza del trabajo, sin actualizarlo. También él interpreta la ecuación beuysiana «creatividad = capital», pero se trata del capital como acumulación y de la creatividad como propiedad privada.

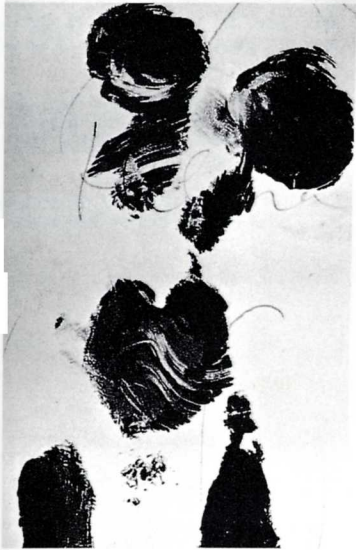
Puede verse qué perjuicio retroactivo ha causado Klein a las vanguardias que han creído en la potencia emancipadora de la creatividad y quisieron restituir al arte su valor de uso: pretende apropiarse lo universal y venderlo a pequeños trozos, y al arte no le llama más que valor de cambio. También se observa qué perjuicio se ha causado a sí mismo: lo universal no es divisible y no puede venderse. Creer que pudiera poseerse es peor que un deseo piadoso, es impio, y creer que en el cambio el valor es sui generis es un error de economista teólogo. Klein, el pintor que no pinta, se ve forzado a explotar al Klein artesano que trabaja, a alienar su fuerza de trabajo y a dar la apariencia de «cosa» a su producción. Merece que su piedad de Tartufo se vuelva contra él, que toda su obra sea reducida a un exvoto, que se le tome la palabra

y que se rehusé juzgar estéticamente las «cenizas de su arte», incluso cuando sean bellas. ¿De dónde vendrá, entonces, la indulgencia? Quizá de que el perjuicio que se hace y que hace a las vanguardias él lo ha sufrido de parte de sus mismas vanguardias, en cuanto éstas han exigido reparación de un perjuicio que no podía ser demostrado. Las *Schwärmereien* místicas de Klein no son quizá las suyas propias y, sobre el fracaso de las utopías emancipadoras de la vanguardia, él era quizá más lúcido de lo que parecía. La creatividad no era más que un mito, después de todo, y Klein lo deja entender al repetirse sistemáticamente, al negar la originalidad y al invitar a las acusaciones de superchería. La alianza del arte y de la utilidad en vista de una sociedad feliz no era, después de todo, más que otra superchería, y Klein ha demostrado que no andaba engañado al saludar a «los funcionalistas, mártires del más bello de los mitos: la ecuación de la felicidad». Ahora bien, la creatividad es la *fuerza del trabajo* y la utilidad es la *fuerza del uso*. Es en el texto de Marx donde se articulan con la mayor fuerza de convicción racional los conceptos-clave que resuenan a través de toda la modernidad artística, esta textura mítica tejida de cien formas por un hilo de trama tomado del economista y un hilo de urdimbre tomado de la estética. Por lo tanto, hay que volver al tema por tercera vez, cruzando aquí todavía los textos de la juventud y los de la madurez, y recordando que, en estos últimos, es precisamente donde a los dos conceptos-clave de fuerza de trabajo y de valor de uso les corresponde rehabilitar en secreto el concepto abandonado de alienación, y justificar, sobre el plano político, que el perjuicio causado a los productores por la alienación y a los consumidores por dar apariencia de «cosa» a su producción tiene que ser siempre reparado. La fuerza del trabajo y el valor de uso representan la deuda del Marx «científico» al Marx «romántico» y hegeliano, y es en esta concepción del trabajo donde mejor se revela el perjuicio que la antropología de Marx —que definía al hombre como *homo faber* y al vínculo social como rendimiento de producción— ha podido causar a las utopías de tantos enderezadores de entuertos que incluso ni le hubieran reconocido como uno de ellos.

Entonces, ¿qué es el trabajo para Marx? Por una parte, es la actualización de la fuerza de trabajo, el paso a la acción de la potencia productiva que define la esencia del hombre, el movimiento cualitativo por medio del cual el hombre se apropia o se reapropia esta esencia. Por otra, es la substancia de todo valor de cambio, el *Dasein* cuantitativo de la productividad humana cuando es medida por el tiempo, que es la cantidad de «*wertbildende Substanz*» incorporada a una mercancía. En los dos casos, el trabajo es general o genérico. Pero no por los mismos motivos. La fuerza de trabajo es uni-



Piero Manzoni firmando *sculptures vivantes*, 1961.



Yves Klein, *Hélène*, ANT 61.

Yves Klein y Hélène, *pinceau vivant*, en el estudio 1960.



versal, anterior a la división del trabajo y transversal a las formas sociales, y su actualización se confunde genéricamente con la llegada del género humano y del individuo como *Gattungswesen*. De alguna forma, uno se encuentra del lado de la barrera donde nada es todavía mercancía, donde reina con razón el uso y donde, aunque alienado, el paso a la acción es potencialmente desalienado porque es precisamente este potencial de desalienación lo que el trabajo actualiza. Al contrario, con el trabajo como substancia creadora del valor de cambio uno se encuentra al otro lado de la barrera, donde todo es ya mercancía, donde el uso es diferido, donde el tiempo iguala lo que mide, porque es según la división del trabajo y prescindiendo del mismo donde lo universal es el cambio monetario y no la naturaleza humana.

A estas formas generales o genéricas responden otras formas especiales o específicas. Por una parte, sin dejar sin embargo de actualizar la fuerza de trabajo en general, el trabajo creador de valores de uso es siempre el ejercicio de un oficio especializado o de un talento específico, de lo que resulta tal producto o tal uso particular. Este trabajo es concreto, dice Marx, e inmanente a rendimientos sociales de producción también concretos, a una división del trabajo que Marx llega a llamar natural, resultante de las necesidades de la comunidad, las costumbres y los talentos de cada uno. Son este trabajo y estos rendimientos de producción específicos los que Marx proyecta, a título hipotético, en el comunismo primitivo y a título utópico, en el comunismo por venir. Por otra parte, sin dejar de ser, sin embargo, aquel trabajo que Marx llama indiferenciado, medio, simple, homogéneo, general y abstracto, el trabajo creador de valor de cambio no recibe estos epítetos más que por contraste

con lo que debería ser, con lo que sería si no estuviera alienado y con lo que potencialmente es, a pesar de todo, en tanto que creador de valores de uso, incluso diferidos para y por el cambio. La alienación es el modo de ser específico del trabajo, y el dar apariencia de «cosa» es el modo específico de los rendimientos de producción, en las condiciones, también específicas, del capitalismo y de la economía de mercado. En el Marx «científico» de la madurez, por mucho que haya abandonado el concepto de alienación (o de haberle dado, a través de Steuart, un contenido no hegeliano), queda todavía la constante de su obra, que es haber atribuido a la contradicción dialéctica entre lo genérico y lo específico del trabajo el encargo de justificar, teóricamente, que el capitalismo pueda ser sobrepasado y, prácticamente, que lo deba ser. Efectivamente, ¿cómo justificar la lucha de clases, la revolución armada, la dictadura del proletariado, si la especificidad todavía no inventada de la futura sociedad comunista no prometía valer para todos y emancipar, no una clase social particular, sino la totalidad del género humano? ¿Y cómo justificar que la universalidad de la mercancía y del cambio capitalista sea rebasable, sin antes demostrar que no es más que relativa a una situación histórica particular y al dominio de una clase social específica? A la fuerza de trabajo, postulada como genérica (es decir, trascendental a los individuos y a las clases sociales), le corresponde justificar prácticamente la especificidad de la sociedad emancipada. Al valor de uso, postulado como específico (es decir, inmanente a los usos y a las necesidades de los individuos en la sociedad), le corresponde justificar teóricamente la posibilidad de emancipación general o genérica.

La fuerza de trabajo y el valor de uso son postulados, ideas o conceptos trascendentales y, como tales, inde demostrables. Que todo hombre está dotado de creatividad, que el trabajo emancipa y que, en reciprocidad, la emancipación libera el trabajo, es un postulado práctico, o de praxis, o político. Es un postulado generoso, pero es un postulado. Que el trabajo tenga por finalidad la satisfacción de una necesidad y que, en reciprocidad, la búsqueda de la utilidad orienta el trabajo, es un postulado teórico, o científico, o ideológico. Es un postulado racional, pero es un postulado. Podrían haber continuado siendo independientes. No era forzoso que la actualización de la fuerza de trabajo tienda a la utilidad. Bataille, por ejemplo, la hace tender al gasto. No era forzoso que las necesidades (o los deseos) encuentren en el trabajo el motor principal de su satisfacción. Freud, por ejemplo, busca este motor en el sexo. Pero, en el caso de Marx, la dialéctica de lo específico y de lo genérico hace que uno de los dos postulados conlleve el otro, y este conllevar recíproco hace, en reciprocidad, que lo teórico desembor-

que dialécticamente en lo práctico y lo práctico en lo teórico. Y es ahí donde los postulados, por muy inde-mostrables que deban continuar siendo, pretenden la demostración y se endurecen en dogmas y en doctrinas. «Dialéctica» es el nombre del perjuicio causado directa o indirectamente por Marx, por el marxismo o los marxismos y por otras utopías emancipadoras paralelas. Se han visto demasiados ejemplos, históricamente comprobados, hasta la caricatura que resume la máxima: «Sin una teoría correcta no hay práctica justa, sin práctica justa no hay teoría correcta». ¿Quién no verá ahí una forma particularmente trágica –¡y a qué escala!– de *wishful thinking* circular?

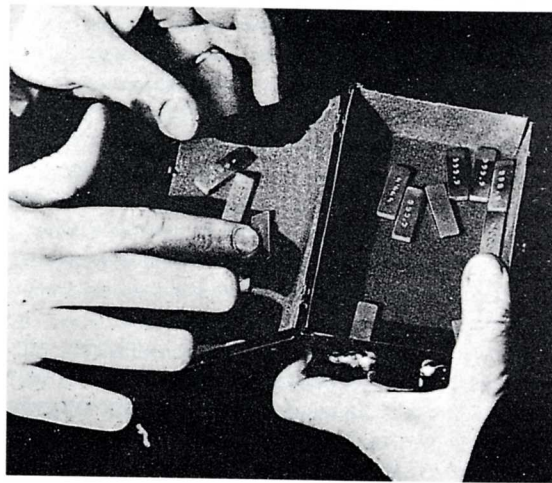
La psicología no lo explica todo. Es cierto que Yves Klein tenía todas las disposiciones psicológicas requeridas para ser este ilusionista que se engaña a sí mismo por la fuerza del deseo. Pero él, como Beuys y Warhol, también atestigua. Su *wishful thinking* personal llega en un momento exacto de la historia, uno de aquellos momentos que Marx –todavía él– había caracterizado como el regreso de la tragedia vestida de farsa, la repetición de las vanguardias «históricas» en el traje paródico de las neovanguardias de después de la guerra. (El esfuerzo de Beuys parecía todavía más heroico en comparación, pero también más vano, por haber querido restituir a la farsa la dignidad de la tragedia). Es este momento histórico el que colorea de un matiz único, exclusivamente económico, la paleta de Yves el monocromo, y que le obliga inconscientemente a reciclar en la parodia un *wishful thinking* que no es sólo el suyo, sino también el de las vanguardias «históricas», y a reciclar en filigrana el *wishful thinking* de no pocas molturaciones del marxismo. La ironía quiere que Yves Klein haya sido testigo del fracaso de las utopías vanguardistas al haber asumido, sin saberlo, el perjuicio que dichas utopías se han hecho a sí mismas al presumir que sólo la identificación con el proletario era digna y liberadora. No es que le faltasen utopías –la revolución azul, la levitación universal–, pero ya no eran más que parodias de utopías. Allí donde su patetismo linda con lo trágico es cuando el hundimiento de las utopías no le dejaba otra elección que encarnar paródicamente todos los causantes de perjuicios y ver que, desde entonces, irónicamente, todos los perjuicios se volvían contra él. Al identificarse con el propietario de los medios de producción, ha tomado sobre sí, sin saberlo, los pecados del capitalismo. Ha encarnado lo que causa la alienación del proletario y el dar la apariencia de cosa a las mercancías, el capital, e incluso el capital en su fase «última», la del capitalismo monopolista del Estado. Era injusto –nadie tiene derecho de propiedad sobre los medios de producción artística–, pero cierto. Pero era cierto solamente si es posible ser propietario de los medios de producción artística, ya que



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, n.º 047, 1961. Latas de 30 gr. de mierda que se vendían al precio de mercado de 30 gr. de oro.

Lingotes de oro obtenidos por Yves Klein de la *Vente-cession de una Zone de sensibilité picturale immatérielle* a Michael Blankfort, febrero 1962.

Yves Klein, Maqueta de recibos de venta de *Zones de sensibilité picturele immatérielles*, 1959.



de lo contrario no es más que ridículo. Dicho de otra manera: si es cierto que la creatividad define al hombre en su esencia y que se encuentra despojado de ella por el régimen de la propiedad privada, si es cierto que uno no se resiste al valor de cambio más que resistiendo al valor de uso, si es cierto que la alienación y el dar apariencia de cosa son perjuicios, si es cierto que Beuys y el linaje de artistas que él encarna tienen razón. O todavía: si la utopía marxista es justa y la teoría marxista es correcta, si a la vez es justo y cierto que una dialéctica circular entre lo específico y lo genérico «demuestra» lo práctico por lo teórico y recíprocamente.

Para el arte moderno, uno de los nombres de lo específico es «pintura», y el nombre de lo genérico es «arte». La dialéctica circular de ambos da vueltas alrededor de la parodia en la obra y el comportamiento de Yves Klein, cuyo dilema ha sido no haber sabido escoger entre «ser pintor» y «hacer el artista», y su solución por medio del *wishful thinking* ha sido demostrar que era lo uno porque hacía lo otro y recíprocamente. Para ser pintor hay que pintar, practicar como artesano un oficio específico. Pero Klein ha querido que el precio de sus cuadros tenga el valor de cambio, exclusivamente, y el valor de cambio es general. Así pues, ha hecho el artista y ha expuesto el vacío. ¿Qué hay que sea más general? Ha jugado la carta del ritual social del arte, en el marco de una galería comercial donde lo que ordinariamente se canjea es pintura contra dinero, valor estético específico contra un equivalente general. Todavía habría que establecer que el cambio trueca efectivamente algo específico por algo general. Klein ha titulado la exposición *La especialización de la sensibilidad al estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada*. Por lo tanto, ha trabajado como un artesano especializado (y, de hecho, ha repintado la galería de blanco). Todavía faltaba cobrar lo general como prueba de que había tenido lugar un cambio. Por lo tanto, ha hecho pagar a los visitantes que no tenían tarjetas de invitación: «Aunque toda la sensibilidad pictórica esté en venta por pedazos o en un solo bloque, los visitantes podrán, a pesar mío, hurtarme por impregnación, conscientemente o no, algún grado de intensidad. Y esto, sobre todo esto, hay que pagarlo». Si el valor estético es el valor de cambio, sólo tienen derecho al mismo los compradores. En reciprocidad, sólo la compra demuestra que la *sensibilidad pictórica estabilizada* tenía valor, y que Klein es pintor. Por lo tanto, después de la exposición del «vacío» en casa de Iris Clert en 1958 debía pensar que el procedimiento no era elegante y, por lo demás, poco coherente: ¿por qué los visitantes provistos de una tarjeta no habrían debido reconocer su deuda ante este artista que se llama pintor porque posee la sensibilidad pictórica y no la utiliza para hacer cuadros? Klein refinó la demostración con *Reglas rituales* de

la cesión de zonas de sensibilidad pictórica inmaterial. Esta vez la sensibilidad pictórica es llamada *inmaterial* y no *especializada* a partir de un *estado de materia prima*. Klein ya no pinta (ni tan sólo de blanco la galería), es pintor. Ya no vende nada específico, sino que cede puro valor de cambio general. ¿Cómo se sabrá que este valor es *pictórico*? La especificidad bascula del lado del dinero: nada de pago en especies, sino en oro. ¿Cómo se sabrá que el canje ha tenido realmente lugar? Klein entrega un recibo al comprador. Pero el recibo no es más que la «ceniza»: «Todo comprador eventual de una zona de sensibilidad pictórica inmaterial debe saber que el solo hecho de aceptar un recibo por el precio que ha pagado le despoja de todo el auténtico valor inmaterial de la obra, aunque, sin embargo, sea el poseedor». Por lo tanto, habrá que reducir a cenizas el recibo, y que sea completa la fidelidad del comprador al *fiat* del artista. Después el artista echa la mitad del oro al mar o al río. «A partir de este momento, la zona de sensibilidad pictórica inmaterial pertenece de una forma absoluta e intrínseca al comprador.»

«¡Klein vende viento!», titula un periódico. ¿Mercado de engañados? Realmente no. Ni de una parte ni de otra se ha causado perjuicio alguno. A nada se ha dado apariencia de cosa, nadie resulta alienado. Klein se ha embolsado la mitad del oro, pero, después de todo, es el pintor-artista que hay en él el que explota al artista-pintor. Sin las «cenizas», el «arte» no habría encontrado comprador. ¿Este último no tiene nada? Ha recibido la gracia, y ello ya es mucho si se cree en ella. No le queda más que asociar su plegaria a la de Yves Klein y deslizarla, como el oro de la venta, en el *Exvoto* que aquél se dispone a depositar a los pies de santa Rita. Pero, ¿quién es Santa Rita? La *Cesión* es nula y no avenida si no ha tenido lugar «en presencia de un director de museo de arte, o de un comerciante en arte reconocido, o de un crítico de arte, más dos testigos». He ahí santa Rita. Cuando el recubrimiento del campo de la estética por el de la economía política es perfectamente congruente, Santa Rita son los representantes del arte como comercio. Son ellos los propietarios de los medios de producción, los detentadores del monopolio de la sensibilidad con valor de cambio artístico. El comerciante de viento ha muerto, no ha querido que su obra material le sobreviviera, prefiriendo que su sucesión sea regulada por otros comerciantes de lo inmaterial tan devotos como él. Pero, cuando el recubrimiento de la estética y de la economía es tan perfectamente congruente, su dialéctica histórica ha terminado, y la propia dialéctica vuelve a la palabra. Y la sentencia que hace que el arte dure y se transmita, ya casi nada tiene que ver con el valor como otrora con la devoción. Klein lo demuestra a pesar suyo, y esa es la única indulgencia que sus exvotos le habrán ganado.