



Nómadas

Universidad Complutense de Madrid

nomadas@cps.ucm.es

ISSN (Versión impresa):

ISSN (Versión en línea): 1578-6730

ESPAÑA

2006

José María Durán

ARTE Y CAPITAL. RELEYENDO EL CAPÍTULO VI (INÉDITO) DE «EL CAPITAL»

*Nómadas*, enero-junio, número 013

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

---

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>



## ARTE Y CAPITAL RELEYENDO EL CAPÍTULO VI (INÉDITO) DE «EL CAPITAL»

José-Maria Durán

Frei Universität zu Berlinh  
Universidad Nacional de Educación a Distancia (1)

*Cuando en el conocido como capítulo sexto (inédito) de El Capital trata Marx de explicar la diferencia esencial entre trabajo productivo y trabajo improductivo (“productive und unproductive Arbeit”) se llega a referir, y en más de una ocasión, a los productos culturales como ejemplos evidentes de trabajo improductivo. En este artículo se procura limar esta diferencia retrotrayendo el arte a la esfera de la producción para buscar en su interior la relación, inevitable, de la producción artística con el capital. Para ello, se ha de recurrir al concepto de la **subsunción** como herramienta básica que nos llegará a mostrar, con claridad, de qué manera el arte se sitúa en los procesos de valorización del capital.*

La relación entre el arte y el capital es compleja. El capital no domina la producción artística como domina la producción, por ejemplo, en la fábrica, que es, esta sí, una producción determinada por la existencia misma del capital. Sin embargo, reconocemos con normalidad al capital actuando al lado mismo de la producción artística ya que está detrás de los instrumentos apropiados para su producción o, en otras palabras, ya que ha conformado todos aquellos instrumentos de los que el arte se vale para poder ser formulado como tal. Y a parte de estos instrumentos y materiales, también existen conformados bajo la dinámica del capital toda la red social en la que el arte se exhibe y en donde es comentado. Y sin embargo, no parece que el capital domine por entero la práctica productiva del arte. La mayoría de los economistas que se han ocupado del tema han diferenciado, rutinariamente, la producción artística: dirigida por aquellos elementos estéticos e históricos que la conforman, de la comercialización del arte: en donde sí que encontraríamos actuando las dinámicas más propias del capital (Frey/Pommerehne, 1989; Blaug, 1992; Frey, 2003; Throsby, 2003). Existiría, entonces, un momento de separación, un instante de independencia en el que el arte, al ser creado, aparecería asediado por el capital: no directamente manipulado pero sí tentado en una siempre embarazosa relación para ambas partes que, finalmente, se encontrarían, pues, enfrentadas y, por lo tanto, separadas.

Pero detenernos en esta forma de entender la producción artística supone aceptar, implícitamente, una capacidad de producción social al margen del capital, autista a su manera, que no es tanto una forma de respuesta al capital y sus usos sociales como una forma de aquiescencia ausente en la que el arte se regocija de su independencia no manoseada, aunque sí tentada, por el capital. Y sin embargo, no queremos, aquí, ni siquiera comentar una posible independencia del arte ante los movimientos del capital. Todo lo contrario, lo que se pretende es demostrar la relación constitutiva que experimenta el arte, en cuanto producción, con el capital. Por ello, son la **producción** y el **valor** los elementos que surgen como fundacionales de una relación semejante. Se hace necesario, así, volver siempre a Marx y a una de sus tesis que nos parece, en este sentido, esencial:

El producto del trabajo es objeto de uso en todos los tipos de sociedad; sólo en una época históricamente dada de progreso, aquella que ve en el trabajo invertido para producir un objeto de uso una propiedad “materializada” [“gegenständliche Eigenschaft”] de este objeto, o sea su valor, se convierte el producto del trabajo en mercancía. (Marx [I], 1973: 28)

Ahora bien, sabemos que esta producción de valor es en realidad una producción de plus-valor. Y sabemos también que la producción de plus-valor, o el modo de valorizar (*verwerten*), resulta de un no intercambio con el cuerpo del trabajo, resulta de una apropiación: pues la plusvalía es el valor que no se le devuelve al obrero. Todo trabajo constituido de esta forma es, para Marx, *trabajo productivo* (“productive Arbeit”): o el trabajo destinado a la producción de plus-valor:

tan pronto como es introducida en ese proceso preliminar que forma parte de la circulación, su fuerza de trabajo es incorporada directamente como *factor vivo*, al proceso de producción del capital y deviene incluso una de sus *partes constitutivas*, la *parte variable*, la cual no sólo conserva y reproduce los valores del capital avanzado sino que también los *incrementa* y, creando plusvalor, los transforma en valor que se valoriza, en capital. En el curso del proceso de producción, esa fuerza de trabajo, *magnitud fluida de valor* se materializa directamente en objetos. (Marx, 1997: 93 [110]) (2)

Esta relación, así formulada, no aparece de ningún modo en la creación artística. Lo que la creación artística revela, por el contrario, es algo mucho más sutil, a la vez que simple: es a través de la constitución del trabajo como creación de valor que percibimos la relación ineludible del arte con el capital. Pues la producción artística acoge en su seno esta forma generalizada y jerarquizada del producir: movimiento del sujeto al objeto como propiedad *materializada* en este último, es decir, como su valor.

Es así que el valor también se expresa en el arte como un traspaso (*Übertragung*). En este caso del sujeto productor: capacitado como artista, al objeto producido: reconocido como obra de arte. Este traspaso aparece teorizado, por primera vez, en el Renacimiento florentino y va a llegar hasta la tercera crítica de Kant (3). Lo que en este proceso histórico podemos observar es la constitución de una praxis y su teoría que han fundado unas determinadas disposiciones productivas como aquellas pertinentes a lo que hemos llegado a conocer como arte, o mejor: *bellas artes*. Las relaciones que, a partir de aquí, han hecho posible la socialización del arte en el entorno del patronazgo cortesano y eclesiástico, o en el mismo del *entrepeneur* burgués, son las relaciones del arte con un capital social que lo destinaba a un uso privado. Es por ello que es posible referirse, en este contexto, a una *subsunción formal* del arte bajo ese capital. En el interior del marco productivo, el arte, como una cosa (*Ding*) heterónomamente determinada por un sujeto que la *engendra*, revela, pues, toda la teoría kantiana del genio, que en este sentido no es más que una teoría del sujeto productor. Si el genio era ese productor capaz de engendrar en el corpus específico de las “bellas artes”, el arte aparecía formalmente subsumido en un marco social mayor que lo determinaba – pues era este marco el que lo hacía (producía) adecuado a su consumo social privado: el artista se disponía, así, como **productor en la belleza**, lo cual no dejaba de ser, nunca lo ha dejado de ser en realidad, producción de valor.

Sin embargo, el arte del siglo 19 va experimentar un tipo diferente de relaciones entre la producción, el objeto de la producción y la fuerza de trabajo. Y es esta una muy concreta experiencia de modernidad. Para Marx, la consolidación capitalista, que ya estaba en marcha en la propia época de Kant, se resumía en la configuración renovada del trabajo como *trabajo productivo*:

El trabajo productivo no es más que una expresión resumida para designar el conjunto de la relación y la manera en la cual el obrero y el trabajo se presentan en el proceso de producción capitalista. Por trabajo productivo entendemos, por tanto, un trabajo, *socialmente determinado* (“gesellschaftlich bestimmte Arbeit”), que implica una relación, bien precisa, entre vendedor y comprador de trabajo. Así, el trabajo productivo se intercambia directamente por *dinero-capital*, un dinero que, en sí, es capital, que tiene, por destino, funcionar como tal y hacer frente, como tal, a la fuerza de trabajo. Sólo es, pues, productivo, el trabajo del obrero que reproduce el valor, determinado previamente, de su fuerza de trabajo y valoriza el capital (“das Capital verwertht”) por medio de una actividad creadora de valores que erige, frente al obrero, los valores producidos en tanto que capital. La relación específica, entre trabajo objetivado y trabajo vivo (“vergegenständlichte und lebendige Arbeit”), que hace del primero capital, hace del segundo *trabajo productivo* (“productive Arbeit”). (Marx, 1997: 97 [112])

Es a partir de aquí que podemos observar, como dinámicas históricas del capital, la producción de plusvalía absoluta y relativa así como la subsunción forma y real del trabajo en el capital. En lo que concierne a la circulación, no debemos nunca menospreciar la fuerza de estructuración social que la fórmula  $D - M - D'$  revela: en el sentido, como lo expresara Marx, de que todo el mundo deviene *mercantil* (“Waarenhändler”), esto es, lo que todo el mundo quiere es *hacer dinero* (“Geldmachen”) (Marx, 1997: 94-95 [110-111]). Sin embargo, no todo *hacer dinero* implica un *trabajo productivo*, pues no toda venta en el mercado implica el uso de un capital.

Ahora pongamos un ejemplo: poco me importa que yo compre un pantalón de confección o que haga venir un sastre, a casa, y le pague su servicio (es decir, el trabajo de sastre)... En ninguno de los dos casos, convierto mi dinero en capital, sino en un valor de uso que corresponde a mi necesidad y a mi consumo personales. El obrero sastre me rinde el mismo servicio, ya trabaje para la sastrería o para mí. Pero el obrero, si trabaja para la sastrería, rinde otro «servicio» al capitalista... (Marx, 1997: 101-102 [115])

Ese otro *servicio que se rinde* es, por supuesto, la explotación del trabajo del obrero con el fin de valorizar el capital. Para Marx, existía aquí una diferencia precisa entre el trabajo puesto al servicio de un capitalista que lo usaba y el trabajo artesanal en el que el obrero era al mismo tiempo su propio empresario y asalariado, y en el que, por tanto, *el producto es inseparable del acto productor* (“das Product ist nicht trennbar vom Act des Producirens”): algo que diferencia la ejecución de un servicio *que se presta*, de la producción de objetos *como mercancías* (Marx, 1997: 103 [116]).

Claro que esta diferencia era un hecho que el siglo 19 estaba contemplando con temor e interés al mismo tiempo. Georg Simmel hablaba de la *inadecuación* que se desarrollaba entre la existencia del trabajador y aquella de su producto: apareciendo ambos completamente separados: *divorciados* en el interior de la cadena productiva; hecho que para Simmel era consecuencia de la creciente especialización laboral. Emile Durkheim también advertía, con preocupación, la sustitución progresiva de los hombres por las máquinas, la degradación de la mano de obra y, en general, el conflicto de clases, que podían llegar a ocasionar una ruptura en la solidaridad social cuando se producía una organización inadecuada de la división del trabajo (Lukes, 1985). En este sentido, Thompson ha contemplado la novela de Dickens: *Hard Times* (1854), como una descripción significativa de dos fases bien diferentes de la revolución industrial: simbolizada en las figuras de Mr. Bounderby y su sofisticado primo Mr. Gradgrin. Si Bounderby era el avaricioso manufacturero que representaba la primera acumulación y explotación extensiva y brutal de la mano de obra, Gradgrin, gracias a toda esa acumulación lograda, personificaba ya el utilitarismo típico de la clase media inglesa: las leyes de la oferta y la demanda eran las leyes de Dios (*God's laws*) y el mercado el determinante final del valor. Gradgrin no sólo tenía poder, riqueza e influencia política, escribe Thompson, sino también toda una teoría para justificar la explotación (Thompson, 1955: 21-22). Ante estas condiciones, ampliamente reconocidas en la época, Simmel observaba la creación artística de una muy diferente manera:

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

Y lo que Simmel estaba constatando era un muy determinado momento socio-cultural que había predisposto a la obra de arte para un tipo de creación en la que se llegaba a producir una unidad e identificación entre productor y producto. Marx tampoco había estado tan alejado de una visión semejante acerca de los productos culturales:

Por ejemplo, Milton, el autor de *Paraíso perdido*, es un trabajador improductivo, mientras que un escritor que proporciona, a su editor, un trabajo de fabricación (“*Fabrikarbeit*”) es un trabajador productivo. Milton ha producido su poema como un gusano de seda produce la seda, **expresando su naturaleza por medio de esa actividad.** Vendiendo, más tarde, su producto por la suma de 5 £, fue, en esa medida, un comerciante. En cambio, el literato proletario de Leipzig que, bajo pedido de su editor, produce libros; por ejemplo, manuales de economía política, se aproxima al trabajador productivo en la misma medida en que su producción está sujeta (“subsumiert”) [subsumida] al capital y no existe más que con vistas a su valorización. (Marx, 1997: 98 [113]. La negrilla es mía)

Marx continúa afirmando que en la medida en que ejercicios laborales como el de Milton no pueden ser utilizados más que como un “servicio” (*Dienst*): servicio que se me presta a mí que lo he solicitado para mi consumo privado, por ejemplo, el hecho de comprar un volumen de *Paraíso perdido*, y que como tal “servicio” su producto es “inseparable de su prestatario” (“nicht in von den Arbeitern trennbare”), son ejercicios laborales que no pueden devenir mercancías autónomas, lo que no quiere decir que no puedan ser explotados de una manera capitalista (Marx, 1997: 99 [113]). Marx había diferenciado el hecho de que una obra como *Paraíso perdido* pudiera ser comprada y vendida, es decir, tratada como una mercancía más en el mercado capitalista de mercancías, del hecho laboral de Milton como autor: que cuando se expresa en la obra *Paraíso perdido* se refiere a un autor independiente: él es su propio empresario; y para nada se refiere a una fuerza de trabajo dispuesta para el uso capitalista de la misma: esto es, dispuesta para la valorización del capital o producción de plusvalía. El escritor Milton estaría actuando, pues, como un *trabajador improductivo* (“unproductiver Arbeiter”) (4).

A partir de aquí no sería difícil poder llegar a inferir una diferencia esencial entre el *trabajo productivo* y el *trabajo artístico o creativo*: o aquel que no se dispone a la creación de plusvalor; por lo que en lo que respecta a éste, al *trabajo creativo*, su relación con el capital se verificaría no tanto en el momento de su producción como en el hecho de su explotación en el mercado: por ejemplo, cuánto se le paga a Milton por la edición de *Paraíso perdido*. Sin embargo, un análisis semejante de las condiciones de producción nos estaría alejando de nuestro propósito para alentarnos a seguir en la línea de las falsificaciones que el valor de uso propone (5). No obstante, no querría dejar de comentar, brevemente, cómo esta supuesta contraposición entre *trabajo productivo* y *trabajo creativo*, ahora expuesta, ha funcionado ideológicamente muy bien para un arte que ha buscado alejarse de las contradicciones a las que la sociedad industrial lo sometía. Cuando el escritor Edward Young afirmaba en 1759 que: “An Original may be said to be of a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital roots of genius; it grows, it is not *made*”, estaba, muy conscientemente, separando la “auténtica” creación artística de los productos manufacturados; algo que para Raymond Williams era síntoma de un profundo malestar cultural ante el utilitarismo burgués (Williams, 1958: 37). Aunque lo que expresaba Young fue un tema caro al romanticismo, ese: *original que crece (grows) y que no es hecho (made)*, ¿no refleja, también, una buscada contraposición con el trabajo que es un mandato, con el trabajo que no es autónomo, con el trabajo que es, en definitiva, trabajo forzado? Wolfgang Ruppert también ha señalado cómo en el siglo 19 el taller del artista aparece como el lugar en donde surge la individualidad creativa como obra de arte, en claro enfrentamiento a la fábrica: símbolo del progreso industrial, en donde la producción de la máquina y no del individuo es lo importante (Ruppert, 2000: 78 ss.). Desde mi punto de vista, no habría, sin embargo, que confundir esta reivindicación de la individualidad creativa alejada del capital: como construcción ideológica, esto es, falsa conciencia en los términos althusserianos, con una tal reivindicación que es, por el contrario, el resultado de una muy específica lógica productiva del capital social.

Cuando Marx hablaba de que al comprar una mercancía para el consumo privado de la misma no ha lugar para referirnos al trabajo productivo: porque no cambio mi dinero directamente por trabajo sino por una mercancía, no dejaba de tener razón. Ello es cierto para mí (como comprador) pues no soy un inversor capitalista que lo que busca es la valorización continua de su capital. El hecho del consumo me atañe a mí como individuo particular. Ahora bien, ello no es tan cierto cuando me atañe a mí como individuo social, pues a través del mismo acto de comprar posibilito la reproducción del trabajo del artista: que gracias a la venta de su mercancía puede satisfacer, ya no sólo sus necesidades vitales, sino también reproducir su propia capacidad de trabajo y volver a reiniciar, así, el ciclo del valor: la producción de una mercancía. Y atendamos a un hecho crucial en este sentido: las mercancías no sólo se intercambian, ellas también se producen. Cuando me ejercito, entonces, como consumidor privado de mercancías al poner en circulación mi dinero, no compro directamente fuerza de trabajo. Aunque sí indirectamente, es decir, socialmente. Si la mercancía es la encarnación de la fuerza de trabajo consumida en su producción – y es en este preciso instante cuando surge toda la teoría metafísica del valor, tan bien formulada por Marx como: *aquella que ve en el trabajo invertido para producir un objeto de uso una propiedad “materializada”* (“gegenständliche Eigenschaft”) *de este objeto, o sea su valor* – todo consumo de mercancías

supone la puesta en marcha de un proceso productivo: aquel que se dispone para la producción de mercancías. “Desde el simple punto de vista del *proceso de trabajo* en general, es *productivo* el trabajo que se realiza en un producto o, mejor dicho, en una mercancía.” (Marx, 1997: 91 [108])

Si para el comprador, la inversión en arte supone una mera circulación de dinero: M - D - M; para el artista es una circulación de capital: D - M - D': donde el dinero que se consigue por la venta de esa particular mercancía que es el arte es un dinero que está revalorizando su capacidad de trabajo como artista y, por tanto, supone una valorización también del capital social general: gracias al cual todo el proceso de la producción de esa mercancía que es el arte puede iniciarse de nuevo. Pero esta valorización del trabajo artístico no ocurre en el sentido de la creación de plus-valor (como expropiación del trabajo del obrero), sino en el sentido de un capital que posibilita la reproducción del artista como productor socialmente capacitado, esto es, como productor de un valor (el arte) que es forma-mercancía destinada a una circulación. ¿Quiere decir esto que el proceso artístico produce un propio capital? Sí, de alguna manera. Manera que es interpretación – una propia forma de formalización – de lo que el capital social es o representa; y esto a través de toda la valorización que se produce gracias al trabajo del propio artista. En este sentido, la fuerza de trabajo que el artista posee como capacidad propia e individual se ha materializado, históricamente, de dos formas diferentes:

**(a)** como fuerza de trabajo que se valoriza en el interior de un marco productivo específico: el de las *bellas artes*, marco en el interior del cual el artista se ejerce como tal artista: habilidoso, profesional. En este sentido, observamos a un arte *formalmente subsumido en el capital*, pues de lo que esta subsunción nos está hablando es de la utilización de una capacidad productiva, previamente existente, en el interior de un marco que la determina: el artista produce *formalmente* en el interior de una estructura. **Sólo es artista, así, quien es capaz de producir en las artes.** A partir de aquí, el valor como traspaso simbólico circula socialmente en la forma de la obra de arte.

**(b)** La fuerza de trabajo que el artista posee llega a producir, siempre de forma renovada, el concepto mismo del arte; con lo que se crea una identificación/confusión extrema entre producto y productor. El arte que se corresponde con esta situación es un arte *realmente subsumido bajo el capital*, o mejor expresado: nos enfrentamos a *un artista subsumido realmente en el capital*, pues el trabajo es proceso de valorización en el sentido de que **sólo un artista valorizado previamente por el capital social es el apropiado para producir el arte**, que a partir de aquí queda confinado a la decisión productiva del artista individual: el artista produce *realmente* en el interior de una sociedad, no más en el interior de una estructura. Pero este paso, ahora, sólo pudo ser dado sobre una estructura precedente: sólo un artista (socialmente y no individualmente considerado) que previamente había sido reconocido como tal en el interior de una estructura (i.e., formalmente subsumido), es aquél capaz de procurar su valorización en la sociedad (subsunción real) más allá de la estructura artística tradicional. Lo que quiere decir que en el momento en que el artista es consciente de producir una obra de arte para un mercado anónimo está produciendo de hecho una valorización de su propia capacidad productiva, es decir, está interpretando los procesos de valorización del capital social. Muy en el sentido de cómo A. Negri ha analizado otras formas de valorización que no se reducen a la típica relación: capitalista vs. obrero (Negri/Hardt, 2003: 13-18). Es aquí cuando se produce una inversión realmente curiosa y disparatada en el interior de las prácticas artísticas: la mercancía-arte llega a convertirse en símbolo cultural (contingente, por tanto) del valor, esto es, en símbolo del artista: ella es su moneda de cambio, la que le permite una continua revalorización de su trabajo como artista. Cuando el artista es él mismo el valor (ya que en él reside toda capacidad de realizar un trabajo o traspaso simbólico, y reside en él mismo: nunca más en el interior de una tradición que lo determina), el proceso de valorización de este valor, a través del trabajo artístico, convierte a la producción en capital. En el interior de la circulación este capital adquiere la forma de la obra de arte: que en el fondo no es más que la forma-valor del artista incrementada a través de lo que el trabajo creativo representa como traspaso. Por ello, todos los estudios económicos acerca del arte tienden a estudiarlo en el interior del mercado, pues no son capaces de ver los procesos de valorización social que en el momento productivo se están produciendo. **Lo que quiere decir que en el interior de los procesos artísticos contemporáneos no se produce, en realidad, una obra de arte sino un artista.**

## BIBLIOGRAFÍA

- (1992) BLAUG, Mark (ed.), *The Economics of the Arts*, Gregg Revivals, Aldershot
- (2003) FREY, Bruno, *Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy*, Springer, Berlin
- (1989) FREY, Bruno y POMMERHNE, Werner, *Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*, Blackwell, Oxford
- (1999) LINDENBAUM, P., "Milton's Contract". En Martha Woodmansee y Peter Jaszi (eds.), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Duke University Press, Durham
- (1985) LUKES, Steven, *Emile Durkheim: his life and work*, Stanford University Press, Stanford
- (1973) MARX, Karl, *El Capital*, vol.1, (Tr. Wenceslao Roces), FCE, México
- (1988) MARX, Karl, *Ökonomische Manuskripte 1863-1867: Das Capital. Erstes Buch. Sechstes Capitel. Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses*, Marx/Engels Gesamtausgabe (MEGA), zweite Abteilung, Band 4, 4.1, Institut für Marxismus-Leninismus/Dietz, Berlin
- (1997) MARX, Karl, *El Capital. Libro I. Sexto Capítulo (inédito). Resultados del proceso de producción inmediato*, (Tr. Ignacio Rodas), Curso, Barcelona
- (2003) NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *El trabajo de Dionisos*, (Tr. Raúl Sánchez), Akal, Madrid
- (2003) POSTONE, Moishe, *Time, labor, and social domination. A reinterpretation of Marx's critical theory*, Cambridge University Press, Cambridge
- (2000) RUPPERT, Wolfgang, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Kreativen Individualität in der kulturelle Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- (2002) SIMMEL, Georg, "Sobre filosofía de la cultura". En *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, (Tr. Gustau Muñoz y Salvador Mas), Península, Barcelona
- (2003) THROSBY, David, *Economics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge
- (1955) THOMPSON, E.P., *William Morris. Romantic to Revolutionary*, Lawrence & Wishart, London
- (1958) WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society, 1780-1950*, Chatto & Windus, London

## NOTAS

---

(1) Doctorando en la facultad de Historia del Arte de la UNED (Madrid) bajo la dirección del Prof. Dr. Alberto R. de Samaniego (Universidad de Vigo). Mi tesis: "La subsunción del artista en capital. Presupuestos histórico-teóricos", explora las relaciones históricas que el arte moderno ha mantenido con la categoría marxiana de la subsunción. [www.jmduram@web.de](mailto:jmduram@web.de)

(2) En cuanto al Capítulo VI (inédito) y para facilitar la lectura de las citas de Marx he optado por seguir la traducción española que, aunque no es del original alemán sino de la versión francesa de Roger Dangeville (1971), en la mayoría de los casos me parece buena. Entre corchetes se indica la página correspondiente en la edición del MEGA. Las citas originales en alemán, que van entre comillas, respetan la grafía original tal y como aparece en el MEGA. Cf. Marx, 1988 y 1997.

(3) No me puedo extender, ahora, en la teoría que ha fundamentado este traspaso y que podríamos resumir como una teoría que ha identificado al artista como ese individuo productor capaz de fecundar en el corpus específico de las bellas artes. El artista se ha constituido, a lo largo de la modernidad, como un productor que ejerce un traspaso en el objeto, que no ha dejado de ser forma-valor (*Wertform*) en el sentido de que el objeto, como objeto bello, *vale* o es reconocido como tal porque el traspaso se ha producido. Kant habría de teorizar al genio artístico, precisamente, en este sentido. Mi tesis doctoral se centra en la teoría de este "traspaso" de valor que identifiqué, concretamente, en los contextos de la subsunción formal.

(4) No deja de ser curiosa la elección de Milton por Marx. En la historia del *copyright*, Milton aparece como uno de los primeros escritores modernos que firma un contrato profesional de publicación por *Paraíso perdido*, con el impresor Samuel Simmons en 1667. Milton aparece, así, como un trabajador independiente ("selfemploying laborer"). Ver Lindenbaum, P., "Milton's Contract", 1999: 175-190.

(5) Mantengamos junto a Postone que todo análisis de la mercancía en los términos de su necesidad es, según Marx, un análisis que tiende a confundir el valor de uso con el valor, y que el análisis del valor de uso no es, en ningún caso, el más adecuado para iniciar un estudio de la producción. Postone, 2003: 271.