

José María Durán Medraño

¿Qué hacer con los escritos de Marx sobre arte y estética? El modo de presentación y sus límites

Resumen: *Los fragmentos de Marx sobre arte y estética son un problema teórico. En el texto se sostiene que las lecturas realizadas hasta la fecha de estos fragmentos no le hacen justicia al edificio teórico de Marx. Se propone leer a Marx de una manera que nos haga reflexionar acerca de la necesidad de abrir un nuevo campo de investigación. Para ello, se hace uso de los conceptos y categorías que Marx desarrolla en la crítica de la economía política de una manera que completa los fragmentos de arte y estética y los transforma en una teoría materialista del arte.*

Palabras clave: *arte, estética, economía política, valor, lectura sintomal*

Abstract: *Marx's fragments on art and aesthetics are a theoretical problem. The text argues that the interpretations of these fragments to date do not do justice to Marx's theoretical edifice. It proposes to read Marx in a way that makes us reflect on the need to open up a new field of research. To this end, it makes use of the concepts and categories that Marx develops in the critique of political economy in a way that completes the fragments on art and aesthetics and transforms them into a materialist theory of art.*

Keywords: *art, aesthetics, political economy, value, symptomatic reading*

1. Introducción

Nos enfrentamos en Marx a una vasta obra inacabada, a un “edificio teórico” que mantiene el aspecto de una “obra en construcción” y que, por ello mismo, “aún no se ha convertido en un simple documento de interés histórico-científico, sino que sigue siendo en su carácter de obra todavía virulento” (Wolf, 2006a, p. 8; ver también Hoff et al., 2006, p. 11). Se trata de una obra inacabada cuyos escritos sobre arte, literatura y estética presentan el problema añadido de que como tales escritos no existen, es decir, no existe ninguna problematización teórica en Marx, tampoco en Engels, del concepto de arte o del de obra de arte, mucho menos de la categoría de artista, aunque sí que existen importantes comentarios al respecto en alguno de los fragmentos sueltos. Marx y Engels “no emplean el término arte en ningún momento, sino que hablan de ciertas obras de la literatura y, muy raramente, de las bellas artes”, escribe el historiador alemán Otto K. Werckmeister (2012, p. 519) en su contribución al *Diccionario histórico-crítico del marxismo*. Esto es, por lo general, consenso, admitido por quienes se han dedicado a indagar acerca de la estética y la teoría del arte



en los escritos de Marx. Lukács (1966a) escribe que “Marx y Engels no han escrito nunca un libro, ni casi un estudio entero, sobre cuestiones literarias en sentido estricto de la palabra” (p. 231). Adolfo Sánchez Vázquez (1978) señala en su ensayo introductorio a *Estética y marxismo* que los “juicios y observaciones de Marx y Engels no bastan para construir una estética marxista” (p. 19). Valeriano Bozal (1976), en la antología que le dedicó a los escritos sobre arte de Marx y Engels, indica que los textos sobre arte y literatura “no constituyen un conjunto homogéneo y coherente” pues aquí se trata, más bien, de “afirmaciones más o menos ocasionales, dispersas a lo largo de obras escritas con muy diverso motivo” (p. 9). Finalmente, en uno de los volúmenes más importantes de estética y marxismo en lengua inglesa, sus editores admiten “la falta de una teoría explícita sobre el arte” en los escritos de Marx y Engels, aunque afirman que las categorías estéticas son cruciales tanto por el rol asignado a la creatividad y la sensibilidad en la sociedad sin clases, como por el matiz estético de las categorías filosóficas en la obra de Marx (Lang y Williams, 1972, p. 2).

Frente a quienes sostienen que los textos de Marx sobre arte, literatura y estética enlazan con el resto de su pensamiento, con sus tesis centrales (Bozal, 1976, pp. 9-10), o que la concepción social de lo estético que se encuentra formulada en sus escritos de juventud está presente en la obra de madurez (Sánchez Vázquez, 1978, p. 21; Garo, 2020, p. 353), la lectura de Marx que se propone en este artículo cuestiona esta supuesta continuidad con el fin de preguntarnos por aquello que los fragmentos sobre arte, literatura y estética dejan sin decir, aquello que soslayan o que sugieren pero que no dicen explícitamente y que, sin duda, dificulta nuestra comprensión de los textos. Así pues, se trata de leer los fragmentos de Marx a contrapelo, de una manera que nos haga reflexionar acerca de la necesidad de abrir un nuevo campo teórico que, sin duda, el mismo Marx desarrolló, aunque en otros lugares de su obra, no en los fragmentos sobre arte, literatura y estética. Es decir, frente a la idea de una continuidad sin fisuras se propone hacer un uso de los conceptos y categorías que Marx desarrolla en la crítica de la economía política que complete

los fragmentos de arte y estética de una manera que los transforme en una teoría materialista del arte, porque en la forma cómo hemos recibido los fragmentos y los textos sueltos aún no lo es. No es posible una discusión acerca de la intervención filosófica de Marx en el contexto inmediato de su interpretación del arte ya que esta interpretación está simplemente ausente de sus escritos, lo que básicamente quiere decir que no existe una *práctica teórica* del arte en Marx. Si queremos avanzar en este terreno, la tarea no consiste en descifrar lo que Marx pensaba acerca del arte a través de sus escasos comentarios sobre obras concretas de la literatura, sino en desarrollar a partir de su intervención filosófica los fundamentos teóricos correctos que nos permitan una práctica teórica del arte como marxistas. Es decir, los escritos sobre arte y estética son un problema teórico o nos enfrentan a una serie de problemas teóricos a la hora de entender el arte como marxistas. Pero la solución a este problema se encuentra en el propio Marx, aunque no en los fragmentos sobre arte, literatura y estética.

2. Cómo leer a Marx

Leer a Marx es importante. No solo es importante leer a Marx, sino que también es importante reflexionar acerca de cómo leemos a Marx, cuál es la intención de nuestra lectura, cuál es su *objeto*, y de qué manera nuestro propósito puede llegar a imponerse sobre lo que el texto dice. Esta cuestión sigue siendo de actualidad y reviste una importancia crucial. A este respecto, es sin duda de interés retomar la lectura sintomal (*symptomale lecture*) iniciada por Louis Althusser quien se pregunta, *¿qué es leer?* Althusser (1996a) reconoce en Marx un lector escrupuloso y de gran honestidad intelectual, aunque un lector en el que se encuentran “dos principios de lectura radicalmente diferentes” (pp. 9-10). La primera lectura es una en la que Marx lee a Smith a través de su propio discurso. Marx lee a Smith, a Quesnay, a Ricardo “de una manera que parece perfectamente lúcida: para basarse en lo que han dicho correctamente y para criticar lo que es incorrecto, en resumen, para situarse en relación a los maestros reconocidos

de la Economía Política” (Althusser, 1996a, p. 10). Pero este tipo de lectura, continúa Althusser, es “una lectura inmediata que no cuestiona lo que lee, sino que toma al pie de la letra la evidencia del texto leído” (p. 10). Se trata de una lectura teórica retrospectiva (*lecture théorique rétrospective*) que muestra las lagunas y omisiones de la economía política clásica sobre el trasfondo del trabajo teórico de Marx. Pero si esta fuese la única lectura que Marx opera en Smith habríamos reducido la diferencia entre Smith y Marx a una simple diferencia de visión (*voir*), argumenta Althusser; es decir, lo que Smith no ve pero que Marx ve y, de esta manera, habríamos “reducido a la nada la diferencia histórica y el desplazamiento teórico” que distingue a Marx de Smith y de toda la economía política clásica (Althusser, 1996a, p. 11). Althusser sostiene que el problema de la economía política clásica no eran sus omisiones sino su forma de ver, su problema radicaría en la visión misma. En este sentido, Marx estaría interviniendo directamente en la economía política clásica cuando cuestiona su análisis en el sentido de que ésta no es capaz de ver lo que debería estar viendo (Kramer, 2014, pp. 71-74). Y en ello consistiría el segundo tipo de lectura que Marx lleva a cabo, la *lectura sintomal*. Por ejemplo, cuando la economía política clásica descubre que detrás del precio medio del trabajo se esconde el valor, en realidad, lo que el curso del análisis le tendría que haber llevado es a haber disuelto el valor del trabajo en el valor de la fuerza de trabajo, afirma Marx: “La falta de consciencia sobre este resultado de su propio análisis, la aceptación acrítica de las categorías *valor del trabajo*, *precio natural del trabajo* etc., como adecuadas expresiones finales de la relación de valor analizada, ha llevado a la economía política clásica a confusiones y contradicciones irresolubles” (Marx, 1986, p. 561). Ahora bien, no se trata de que la economía política clásica no haya visto un objeto que podría haber visto pero que no ve; más bien, escribe Althusser (1996a), la cuestión es que la economía política clásica ha producido un objeto de conocimiento que es incapaz de ver: *la economía política clásica no ve lo que hace* (p. 17). Le correspondería a Marx reconocer los síntomas que aluden a la existencia de aquello que la economía política clásica no es

capaz de ver (Kramer, 2014, pp. 75-81). Con respecto a esta problemática, Pavón Cuellar señala lo siguiente:

Una lectura sintomal como la de Marx reconstruye lo invisible a partir de una irrupción textual sintomática de lo invisible en lo visible... Si el síntoma tan sólo revela fugitivamente un solo aspecto de lo invisible, entonces requerimos de una lectura sintomal para llegar a reconstruir lo invisible. Esta reconstrucción de lo que el síntoma revela únicamente de modo parcial y momentáneo, así como el reconocimiento mismo del síntoma, no requieren tanto de una “mirada aguda o atenta” como de la intervención de lo teórico en una “mirada instruida”. (Pavón Cuellar, 2019)

De esta manera, leer lo sintomático en el texto consiste en leer el texto de un modo en el que salen a relucir sus omisiones, sus lapsus, sus faltas y sus síntomas teóricos. Althusser (1996a) habla de que para identificar las omisiones, lo invisible en el discurso, es necesaria una mirada *instruida*, una mirada *renovada*, ella misma reflejo de un “cambio de terreno” (*changement de terrain*) en el que se sitúa el ejercicio de ver, en donde Marx se figura la transformación de la problemática (p. 22). La idea rectora, escribe Pavón Cuellar (2019), “es que se necesita de una teoría para leer aquello que no es totalmente visible en un discurso. En otras palabras, lo invisible de un discurso tan sólo puede visibilizarse a través de la mediación de otro discurso teórico. Esta mediación es lo que distingue una lectura sintomal de una lectura inmediata, llana, ingenua”. Althusser plantea de este modo que con la intervención de Marx en el ejercicio de ver y leer no se trata de la lectura inmediata de un sujeto que ve, sino que es el mismo campo definido por una problemática teórica “el que se ve a sí mismo en los objetos o problemas que define: ver no es más que el reflejo necesario del campo en sus objetos” (Althusser, 1996a, p. 19). De esta manera, la visión pierde sus privilegios y no es más que el reflejo de la necesidad inmanente que ata el objeto o el problema a sus condiciones de existencia que son las condiciones de su producción. Althusser llega a la conclusión de que con

su lectura sintomal Marx está formulando una nueva concepción del conocimiento frente a la versión empirista que promueve el conocimiento como función del objeto real o como la operación (que un sujeto lleva a cabo) de abstraer del objeto real su esencia. Y aquí residiría el meollo del problema del modo de presentación o del concepto de *Darstellung*, el modo en el que la estructura se hace presente en sus efectos y que Althusser desarrolla como la ruptura teórica fundamental de Marx. La reconstrucción que hace Warren Montag (2013, p. 73) del concepto de estructura en Althusser es crucial a este respecto.

No deja de ser relevante que en una carta a Franca Madonia fechada en abril de 1965, es decir, pocos meses antes de la publicación de *Lire le Capital*, Althusser reconociese que esta nueva teoría de la lectura ya la había sugerido en su artículo sobre el pintor Cremonini publicado originalmente, aunque en una versión reducida, en la revista alemana *Tendenzen* en mayo de 1965. El artículo sobre Cremonini sería publicado en francés en 1966 en *Démocratie nouvelle* con el título “Cremonini, peintre de l’abstrait” (Wilson, 2010, p. 40). En su análisis de Cremonini Althusser se esfuerza por mostrar que Cremonini es un pintor de *relaciones*, aunque las relaciones (sociales, de producción, de clase) no es posible representarlas *en persona*, por su *presencia*, sino solo a través de *huellas y efectos*, a través de los registros de su ausencia (Althusser, 2001, p. 162). El análisis de Cremonini lo podemos situar en el contexto de la polémica que Althusser mantiene con el humanismo que, por ejemplo, representa Sartre en sus escritos sobre el arte y que, para Althusser (1968), peca de lo que denomina como la *ideología del sujeto*, es decir, la ideología de un sujeto creador definido por su conciencia (p. 173). Junto a la ideología estética de la creación centrada en el sujeto Althusser hace también objeto de su crítica lo que llama *estética de consumo*, una referencia explícita a la estética de lo *culinario* (*kulinarisch*) a la que Brecht alude en sus comentarios a la ópera *Mahagonny* y a la que Althusser vuelve en “Sur Brecht et Marx”, el artículo de 1968 que enlaza con el análisis del teatro materialista de Brecht en *Pour Marx* de 1965. En “Sur Brecht et Marx” Althusser (2003a) reconoce que con la des-mistificación del teatro

Brecht abandona la estética del entretenimiento, el teatro culinario, para poner el teatro al servicio de la transformación del mundo, de igual manera que la filosofía de Marx deja de ser interpretación del mundo para transformarlo (p. 141). Althusser (2001) observa en Cremonini un artista en el que “las relaciones entre el pintor y su obra no son más que las relaciones que pinta” (p. 158), algo que se hace explícito en los rostros que Cremonini pinta *de mala manera, apenas esbozados*, y que Althusser ve como el efecto estructural de una ausencia (p. 164). La ausencia que se manifiesta en los rostros de Cremonini es la estructura de relaciones. Los rostros serían así el efecto estructural de las relaciones que los gobiernan (De Ípola, 2007, pp. 115-125). Para Althusser, la realidad no está simplemente ahí a la espera de ser representada, sino que el meollo de la realidad reside en las relaciones que nunca es posible representarlas en sí mismas si no es a través de sus efectos. La misma noción de *Darstellung* se estaría refiriendo a ello, pues se trata de un modo de presentación que no esconde ninguna esencia por descubrir, como tampoco lo hace Cremonini, en el entender de Althusser. Por ello, Althusser afirma que en la pintura de Cremonini no se trata de las relaciones entre obra y autor, o lo que el autor consigue transmitir con su obra. Lo realmente crucial aquí son las relaciones que Cremonini nos hace ver entre la obra y su objeto pues, como Althusser escribe en *Lire Le Capital, ver es el reflejo del campo*—el campo de una problemática teórica— *en sus objetos*¹.

Es interesante prestar atención al tratamiento de los espejos en la obra de Cremonini a los que Althusser alude y que, según Wilson (2010), revelaría la influencia de Lacan en Althusser (p.59). En relación a Cremonini Althusser (2001) se refiere a los espejos en los que hace aparición toda la problemática de “las *relaciones* entre los hombres” a los que los espejos les devuelven su única posesión inalienable: su propia imagen (p. 161). Althusser afirma que son los espejos los que miran a las personas reflejadas y no al revés. En su investigación acerca del encuentro de la filosofía francesa con la pintura durante las décadas de mil novecientos sesenta y setenta, Wilson apunta a la coincidencia temporal entre el análisis de Althusser y la publicación de *Les*

Mots et les Choses de Michel Foucault en 1966, especialmente relevante en este contexto por el capítulo dedicado al cuadro de Diego Velázquez *Las Meninas*. Para Cremonini la contribución de Velázquez es decisiva. Según Wilson (2010), Cremonini atribuye a la composición de Velázquez un significado revolucionario, crucial en su uso del espejo, pues aquí se produce el desplazamiento de la realeza por deseo explícito de la pintura (p. 63). En el análisis de Foucault el espejo aparece como el índice de una ausencia ya que atraviesa todo el campo de visión para reflejar la presencia ausente: “atraviesa todo el campo de la representación, desatendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada”, escribe Foucault (1997, p. 17). Son los soberanos lo que el espejo desplaza y restituye. Éste “ordena en torno suyo toda la representación”, haciéndola en última instancia posible (pp. 23-24). Pero el reflejo de Velázquez es más complejo de lo que el filósofo francés pensaba. Pues lo que el espejo refleja parece que no son las figuras objeto supuesto de la mirada del pintor y sus acompañantes, y que de alguna manera ordena la posición de estos en el cuadro, sino que lo que se ve en el espejo es el reflejo de lo ya representado en la tela de Velázquez, planteando en el orden jerárquico de la composición piramidal que gobierna *Las Meninas* la posición central del pintor de corte cuya función reside, precisamente, en crear la imagen adecuada de la realeza. Desde esta perspectiva, el hecho de que el reflejo sea el de la imagen del cuadro que en el contexto de la teoría de la representación durante el Barroco se reivindicaba como la esencia manifiesta de la realeza encarnada en la figura de los soberanos representados, nos muestra la ilusión empirista del conocimiento como espejo criticada por Althusser: el objeto como reflejo de la esencia. En este sentido, la composición de Velázquez nos hace ver la manera cómo el pintor se ve a sí mismo bajo el disfraz de la teoría de la representación: como el eje de unas relaciones de las que, sin embargo, es el producto. Como en la novela de Eugèn Sue *Mystères de Paris* que Marx critica con dureza porque en ella los miserables viven su miseria con los argumentos de la moral burguesa que Sue reconstruye en el texto, lo que

le lleva a Althusser a referirse a la falsa dialéctica de la conciencia que resuelve sus conflictos de antemano (Sainz Pezonaga, 2011, p. 20), también *Las Meninas* se estructuran alrededor de una conciencia ajena que se predica sobre condiciones reales (Althusser, 1996, p. 140).

Si para Althusser la lectura sintomal se produce cuando se interroga al texto por aspectos contenidos en el texto pero que no son inmediatamente visibles, aunque el texto los haya producido, lo que hace necesaria una intervención teórica que a su vez presupone un proceso teórico de reconstrucción, la lectura de los textos de Marx sobre arte y estética que aquí se propone quiere ser sintomal en la medida en que advierte los lapsos que se reconocen en los fragmentos de Marx y llena sus silencios con las categorías de la crítica de la economía política, es decir, con una mirada que ya es reflejo de un cambio de terreno. Se propone leer los fragmentos de una manera que nos haga reflexionar acerca de la necesidad de abrir un campo teórico que Marx desarrolló en la crítica de la economía política.

No le falta razón a Mijail Lifshitz cuando escribe en *La filosofía del arte de Karl Marx*, una obra que vio luz a raíz de las investigaciones que Lifshitz (1981) llevó a cabo en el Instituto Marx-Engels de Moscú en los años treinta del siglo pasado, que “la falta de un ‘sistema de estética’ o de una ‘filosofía del arte’ en el legado teórico de Karl Marx es un hecho positivo” (pp. 10-11). Si la tarea, escribe Lifshitz, era “salir del campo de la pura crítica ideológica... [y] mirar directamente a la realidad a los ojos”, se quiere ahora sugerir que los lapsos y silencios en los fragmentos de Marx acerca del arte, la literatura y la estética son un hecho positivo, pues nos conducen al análisis de las condiciones materiales de producción, es decir, a *mirarle a la realidad a los ojos*, y más allá de una crítica típicamente preocupada por el problema del ser en sus objetos.

3. El arte como fin en sí mismo: el joven Marx

En el capítulo “Lo sublime marxista” de *La estética como ideología* Terry Eagleton se refiere

al carácter *autotélico* del arte en Marx o el arte como un fin en sí mismo. Eagleton escribe que “el arte se configura para Marx como paradigma ideal de producción material precisamente por ser tan evidentemente «autotélico»”, es decir, un fin en sí mismo:

«Un escritor *no* considera sus obras como un medio orientado a un fin; son un fin en sí mismas; y son en tan escasa medida «medios» para él mismo y para los otros que sacrificará, en el caso de que sea necesario, su propia existencia en aras de la de ellas.» En este sentido los *Grundrisse* hablan del trabajo manual medieval como algo que es «sólo artístico a medias, y tiene su fin en sí mismo», y en los *MEF* Marx define la «verdadera» productividad humana como el impulso para crear en libertad a partir de la necesidad inmediata. La gratuidad del arte, su trascendencia respecto a la sordidez de la utilidad, contrasta con el trabajo forzado en la misma medida en que el deseo humano difiere del instinto biológico. (Eagleton, 2006, pp. 274-275)

Nos encontramos en el análisis de Eagleton con una serie de temas que van de los artículos periodísticos de Marx de la década de 1840 para la *Gaceta Renana* a los *Grundrisse* más de una década después pasando por los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844. El texto de Eagleton es muy claro. Presenta la continuidad del pensamiento de Marx a través de textos de carácter muy diferente que de esta manera revelarían la esencia de su estética o teoría del arte.

La primera cita referida al escritor que no considera sus obras como un medio orientado a un fin proviene del artículo del 19 de mayo de 1842 publicado en la *Gaceta Renana* de la que Marx era redactor y forma parte de la serie de artículos publicados por Marx acerca de la libertad de prensa y los debates de la Dieta o parlamento renano sobre las nuevas instrucciones para la censura. La *Gaceta* era una publicación de carácter liberal reformista de la burguesía renana opuesta al absolutismo prusiano y estuvo en algún momento bajo la influencia de los *jóvenes hegelianos* de los que Marx se había distanciado (Breckman, 2001, pp. 272-279; Musto,

2018, p. 28). En el texto de Marx que Eagleton menciona se lee lo siguiente:

El escritor no considera de ninguna manera sus trabajos como un medio [*Mittel*]. Son fines en sí mismos [*Selbstzwecke*], y tal es así que no son medios para él ni para otros que, si es necesario, sacrificará su existencia a la de ellos. (Marx, 1983a, pp. 95-96; 1976, p. 71)

Es de destacar que Eagleton no toma directamente de Marx, o de la traducción inglesa de los *Marx Engels Collected Works*, su versión de este texto sino del libro de Siegbert Salomon Prawer publicado en 1976 *Karl Marx and World Literature* (2011, p. 46). Prawer fue un exiliado alemán de origen judío especializado en literatura alemana cuyo monumental libro sobre las referencias literarias de Marx aún no ha sido superado.

En los artículos acerca de la libertad de prensa frente a las nuevas instrucciones de censura impuestas por las autoridades prusianas Marx realiza un discurso bastante encendido, y no era para menos. Será caricaturizado como *Prometeo encadenado* en una litografía anónima fechada en 1843 en la que se puede ver al joven filósofo sujeto a una imprenta mientras el águila prusiana le devora el hígado. El extremo de la cadena que inmoviliza a Marx a la imprenta conduce en la parte superior a un trono en el que una ardilla representa al ministro prusiano Friedrich Eichhorn (*Eichhorn* en alemán significa ardilla), el instructor de la censura. La imagen de Marx como *Prometeo encadenado* es una referencia directa a la tragedia del mismo nombre atribuida al poeta griego Esquilo. El Prometeo de Esquilo desafia a los dioses de una manera muy del gusto del joven Marx que ya había citado una estrofa de la obra del poeta griego en el prefacio de su tesis doctoral en donde Prometeo dice preferir servir a la roca a la que se encuentra encadenado que ser el siervo de los dioses. No será la última referencia de Marx a Prometeo que también aparece en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 y en el primer volumen de *El capital*.

Lifshitz (1981, p. 61) señala que el radicalismo burgués del joven Marx no solo se dirige contra el romanticismo político reaccionario del

antiguo régimen, sino que también critica abiertamente el espíritu mercantil burgués, aunque su crítica sea de carácter político, histórico y filosófico, aún no es una crítica desde el punto de vista de la economía política. Ésta comenzará a dar sus primeros frutos poco después cuando el radicalismo democrático de Marx se vea sacudido por la experiencia directa con el proletariado parisino (Musto, 2011, p. 117; 2018, p. 33). Será la censura la que le lleve a Marx a renunciar a su puesto en la redacción de la *Gaceta Renana* en marzo del año siguiente cuando sea prohibida. En octubre de 1843 Marx se traslada a París, tiene 25 años.

No hay duda de que la libertad es el tema que le ocupa a Marx en este artículo, la libertad de prensa. Si nos fijamos en algunos de los párrafos más significativos observamos que la libertad que Marx defiende es una libertad esencial, cómo él mismo escribe, una libertad que le pertenece a la escritura per se, aunque sea una libertad que ha de ser conquistada pues existen fuerzas sociales que buscan instrumentalizarla. Aquí se trata de los poderes del estado autoritario a través de la censura. Pero más tarde será la autoridad despótica del dinero, de la propiedad privada... y después la del capital.

Para defender la libertad de una esfera, e incluso para comprenderla, es necesario captarla en su carácter esencial y no en relaciones exteriores. ¿Pero es acaso fiel a su carácter, actúa de acuerdo con la nobleza de su naturaleza, es libre la prensa que se rebaja a ser una profesión? El escritor tiene por supuesto que ganar dinero para poder vivir y escribir, pero de ninguna manera tiene que existir y escribir para ganar dinero. (Marx, 1983a, p. 95)

Más allá del tema de la censura, del hecho de que Marx afirme que el escritor no considera sus obras como un medio sino como fines en sí mismas es muestra para Prawer de que “en el contexto de las reflexiones de Marx acerca de la literatura es un primer intento notable de presentar el trabajo del poeta como una actividad no alienada... libre de la servidumbre a valores comerciales” (Prawer, 2011, p. 46). No deja de

ser significativo que antes de citar el fragmento de los artículos periodísticos de Marx para la *Gaceta Renana* Eagleton se refiera al arte como *actualización de las potencialidades humanas* y, de esta manera, como paradigma del producir humano: “La actualización de las potencialidades humanas es una necesidad placentera de la naturaleza humana, y no requiere más justificación funcional que la obra de arte”, escribe Eagleton (2006, p. 274). Este es un tema que enlaza perfectamente con los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 cuando Eagleton señala que aquí Marx define la “auténtica” (*wahrhafti*) producción humana “como el impulso para crear en libertad a partir de la necesidad inmediata” (p. 275). De esta manera, Eagleton conecta los artículos periodísticos de la *Gaceta Renana* con los Manuscritos de 1844 sobre la base de que en ambos textos de lo que se trataría es del carácter *autotélico* del arte. Obviamente, si el arte se sitúa más allá de la necesidad inmediata, más allá de las necesidades práctico-materiales o más allá de los fines, entonces el arte solo puede ser un fin en sí mismo, esto es, *autotélico*. Los fragmentos de Marx nos lo estaría mostrando, solo tenemos que leerlos al pie de la letra para darnos cuenta de que así es, como el fragmento que Eagleton cita de los *Grundrisse* y al que se hará referencia más adelante en donde Marx habla de la artesanía medieval como “artística a medias” y que “tiene su fin en sí misma”. Veamos el texto de los Manuscritos de 1844 que Eagleton menciona.

Es cierto que también el animal produce... [p]ero produce únicamente lo que necesita inmediatamente para sí o para su prole; produce unilateralmente, mientras que el hombre produce universalmente; produce únicamente por mandato de la necesidad física inmediata, mientras que el hombre produce incluso libre de la necesidad física [*frei vorn physischen Bedürfnis*] y sólo produce realmente liberado de ella... El animal forma únicamente según la necesidad y la medida de la especie a la que pertenece, mientras que el hombre sabe producir según la medida de cualquier especie y sabe siempre imponer al objeto la medida que le es inherente; por ello el hombre crea también según las leyes de la

belleza [*Gesetzen der Schönheit*]. (Marx, 1968a, p. 112; 1968b, p. 517)

Ya no es solo que el arte no se avenga a los valores comerciales, que es a lo que parece que Marx se está refiriendo en el artículo de la *Gaceta Renana*, sino que además el arte o la producción de belleza, como escribe Marx al final del fragmento de los Manuscritos de 1844, se alza sobre la necesidad física inmediata, sobre el trabajo útil. Pues el ser humano, escribe Sánchez Vázquez en un comentario acerca de este fragmento,

no se contenta con la significación práctico-utilitaria de la producción y siente la necesidad de estetizarlo todo, ya sea liberando la actividad creadora del marco estrecho de lo práctico-utilitario, ya sea llevando lo estético al seno mismo de la producción, de tal manera que la conformación de la materia de acuerdo con determinada función o utilidad, sea también conformación de acuerdo con las leyes de la belleza. (Sánchez Vázquez, 1978, p. 43; Lifshitz, 1981, p. 111)

Afirmar que el arte se alza sobre la necesidad física inmediata, que con el arte no se trata de la producción de los medios de vida inmediatos, puede hasta parecer evidente. No obstante, se trata de una tesis antropológica que corre el riesgo de acabar por remitirse a las teorías decimonónicas del progreso que se caracterizan por caracterizarlo de acuerdo a diferentes etapas que se suceden de una manera mecánica. En estas, el estado de subsistencia precede al de civilización siendo este último el responsable de los grandes avances en las artes y las ciencias. Marx no habría sido del todo ajeno a una lectura de la historia en este sentido, aunque en los *Grundrisse*, señala Ellen Wood, Marx substituye la concepción teleológica por la histórica en donde la historia no es una sucesión de etapas predeterminadas sino que se trata de “un proceso con sus propias causalidades, constituido por la actividad humana en el contexto de relaciones y prácticas sociales que imponen sus propias contingencias” (Wood, 2008, p. 90)².

En cualquier caso, debemos reconocer que aquí, en los *Manuscritos económico-filosóficos*,

se trata del planteamiento de una tesis materialista aún en ciernes: el arte es el producto de la praxis, de la actividad material del ser humano y del desarrollo histórico. Desde luego, no es trabajo del espíritu, como ocurría en Hegel, como tampoco es algo dado, escribe Lifshitz (1981, pp. 106-108). Podemos remitirnos al trabajo sensual, que es a lo que apunta Eagleton en el capítulo “Lo sublime marxista”. “Ni el objeto del arte, ni una comprensión estética del sujeto asequible nos están dados desde un principio; se forman en el proceso de actividad productiva, creadora de la humanidad” (Lifshitz, 1981, p. 106). Esta comprensión histórica y social del arte es la que le llevará a Marx algo más tarde a referir el trabajo del arte a la división del trabajo en su polémica con Max Stirner en *La ideología alemana*. Si Stirner había afirmado que *nadie puede hacer tus composiciones musicales, pintar tus cuadros en tu lugar. Nadie puede sustituir a Rafael*, Marx le responde que *Horace Vernet no habría tenido tiempo para la décima parte de sus cuadros si los hubiera considerado obras ‘que sólo uno es capaz de realizar’* (Marx y Engels, 1969, pp. 375, 378).

Ahora bien, aunque el arte empieza a ser considerado como un fenómeno histórico siguiendo esta crítica del propio Marx que, no obstante, tampoco le lleva a desarrollos mayores, una vez que se intenta entender la peculiaridad del arte, de diferenciarlo del trabajo, se regresa a las formulaciones idealistas anteriores y el análisis abandona incluso el curso de la historia. Así ocurre, por ejemplo, en la más reciente contribución de Isabelle Garo:

Es aquí donde la paradoja de la estética de Marx toma una forma clara: el arte está condicionado por su época pero también es, en parte, ajeno a las relaciones de producción imperantes... Se superponen así dos temas en una relativa tensión entre ellos. Por un lado, el trabajo del artista depende, como cualquier otro, de la organización de la producción en su conjunto: en este sentido, no goza de ningún privilegio especial. Pero, al mismo tiempo, Marx veía al artista como una excepción, como uno de los pocos que desarrolla sus poderes creativos, y, por tanto, su crítica se centra únicamente en ese

carácter estrecho y especializado del talento. (Garo, 2020, p. 354)

La tensión que Garo observa en el texto de Marx es muy discutible y parte de un concepto retrógrado de arte y creatividad que se impone sobre el texto de Marx. Que unos pocos individuos hayan podido desarrollar su talento artístico se entiende que es prueba del desarrollo de los poderes creativos en una fracción de la población mientras la mayoría sigue estando sujeta al trabajo alienado. Una vez que el comunismo significa la superación del proceso de alienación, pues *en una sociedad comunista no hay pintores, sino como mucho gente que pinta, entre otras cosas* (Marx y Engels, 1969, p. 379), la producción artística aparece como el fin absoluto de la historia. Podemos aquí identificar una lectura de Marx sobre la base de conocidas interpretaciones de los *Manuscritos económico-filosóficos* en torno al trabajo alienado desde el punto de vista de la teleología (Mäder 2010, pp. 145 y ss.): la finalidad de la actividad humana es humanizar el mundo, lo que no es posible bajo la forma del trabajo alienado pero sí bajo la forma del arte. Aunque este humanizar no puede verse aislado del proceso histórico permanece como un principio normativo: “La utilidad de la obra artística depende de su capacidad de satisfacer no una necesidad material determinada, sino la necesidad general que el hombre siente de humanizar todo cuanto toca, de afirmar su esencia y de reconocerse en el mundo objetivo creado por él” (Sánchez Vázquez, 2005, p. 38). De igual manera Infranca (2005) cuando escribe: “el reflejo estético y las producciones artísticas se refieren siempre al destino de la especie humana, en cuanto el arte es autoconciencia de la humanidad” (p. 152). Así pues, volvemos al carácter *autotélico* del arte, esa capacidad de alzarse sobre la necesidad inmediata, de trascender la “sordidez de la utilidad” (Eagleton, 2006, p. 275).

De esta manera, cuando el arte se alza sobre las necesidades inmediatas y crea independiente de estas realiza la *esencia genérica* del ser humano, escribe Miguel Vedda (2006), marxólogo y gran conocedor de la obra de Lukács, quien concluye a partir de este fragmento de los Manuscritos de 1844 que Marx había visto en el arte y la

literatura un modelo de esta concepción genérica del trabajo no alienado, del trabajo como momento constitutivo, como momento fundante (pp. 73-74 y 78-79; Lukács, 1966a, pp. 234-235). De ahí que no sea difícil concluir que una vez que alcancemos el final de la alienación el trabajo volverá a ser útil, la “objetivación del trabajo no significará necesariamente alienación... la producción volverá a ser artística, el objeto *humano* y, por lo tanto, *bello* y la apreciación del valor artístico no estará dominada por el sentido de *acaparar*” (Rose, 1988, p. 72).

En la introducción a *Karl Marx & Frederick Engels on Literature and Art* el filósofo polaco Stefan Morawski justifica introducir el fragmento de la *Gaceta Renana* en la colección de textos porque si bien aún se pueden observar en los artículos de la *Gaceta* huellas del pensamiento de Hegel y Feuerbach en 1842 Marx ya habría comenzado a definir una “visión del mundo” en la que se revela, según Morawski (2006), “uno de los temas fundamentales de la estética marxista” enunciado en 1842 y reiterado en los trabajos subsiguientes. Este es el tema de la libertad, la libertad contra la opresión (pp. 4-5). En la colección de textos recopilados por Morawski este fragmento de la *Gaceta Renana* aparece significativamente en la sección titulada “Alienación capitalista y deterioro de los valores estéticos” (pp. 48-49). El objetivo es demostrar que existe una contradicción fundamental entre capitalismo y valores estéticos o, lo que es lo mismo, entre producción capitalista y producción artística pues, al fin y al cabo, el capitalismo es hostil al arte (Sánchez Vázquez, 2005, pp. 153-158; Lifschitz, 1981, pp. 128-129; Garo, 2020, p. 358)³. No se trata de que el arte sea siempre revolucionario, apunta Garo (2020, p. 358), sino que es básicamente una actividad libre que se opone a su completa subordinación al mundo de las mercancías. Dave Beech (2016) expandirá esta tesis en su análisis económico del arte desde el punto de vista del excepcionalismo.

4. Por un cambio de terreno: la economía política

En el artículo para la *Gaceta Renana* en ningún momento Marx menciona la palabra arte. Se refiere al escritor y hace uso de unos versos de Pierre-Jean de Béranger, poeta francés de comienzos del siglo diecinueve muy popular por sus *chansons* en las que ataca al Antiguo Régimen, la Restauración y la falta de libertades:

Sólo vivo para hacer canciones,
Si me quita mi lugar, mi señor,
Haré canciones para vivir. (Marx, 1983a, p. 95)

Béranger es un autor que le viene a Marx como anillo al dedo. Y esta es una estrategia que Marx emplea a lo largo de su obra. Decora sus agudas opiniones críticas con fragmentos sueltos que provienen de sus vastos conocimientos literarios. Más que hacer un análisis del arte, Marx usa el arte.

Marx ataca a los abanderados de la “casta urbana”, la burguesía, que defienden la libertad de prensa como una forma de libertad profesional (*Gewerbefreiheit*), y les echa en cara querer “defenderla matándola antes de la defensa”; pues, argumenta Marx (1983a), ser libre a la manera cómo lo son las profesiones “es para mí idéntico a no ser libre” (pp. 94-95). De ahí la crítica implícita a los valores mercantiles a la que hacen mención Lifshitz y Praver. Marx (1983a) concluye categórico que la libertad fundamental de la prensa “consiste en no ser una profesión” (p. 96).

La actividad de la escritura es defendida en los términos liberales de la libertad que Marx maneja en este momento, aunque se trate de un liberalismo radical. En un artículo previo del 12 de mayo Marx (1983a) escribe: “No se trata de saber si existe la libertad de prensa, ya que ésta existe siempre. Lo que se trata de saber es si la libertad de prensa es el privilegio de determinados individuos o el privilegio del espíritu humano” (p. 75). Más adelante afirma que cuando se pone en cuestión una libertad particular como la de la prensa “se pone en cuestión la libertad” (p. 102). Frente a relaciones exteriores que no se corresponden con su esencia la libertad no se

negocia. Una cosa es que el escritor tenga derecho a ganar dinero para poder vivir y escribir y otra muy diferente es escribir para ganar dinero, afirma. Una cosa es hacer algo por dinero y otra muy diferente es hacerlo por... *amor al arte* o, como escribirá en los *Manuscritos económico-filosóficos*, “por amor a la cosa” (*um der Sache willen*; 1968a, p. 148; 1968b, p. 540). Es decir, me puedo relacionar con la cosa por lo que es o por lo que obtengo gracias a ella; y Marx insiste en su contribución a la *Gaceta* que para defender la libertad de prensa es necesario captarla “en su carácter esencial” (*wesentlichen Charakter*) y no en “relaciones exteriores” (*äußerliche Beziehungen*). Aunque este carácter esencial haga referencia a la libertad, que no al ejercicio de escribir, o hace referencia al ejercicio de escribir en libertad frente a las prerrogativas y los privilegios, su relevancia la podemos constatar algo más tarde cuando Marx y a raíz de la crisis económica de los viticultores del Mosela y de la ley sobre el robo de leña, cuyos comentarios conforman algunos de los pasajes más importantes de sus contribuciones a la *Gaceta*, se dé cuenta de sus propias limitaciones y decida ocuparse de las cuestiones económicas, como lo confiesa en el prefacio de *Zur Kritik* en 1859.

Es a partir de John Locke que la distinción entre lo que es esencial al objeto (intrínseco, natural) y lo ajeno (extrínseco) que se formula en este pasaje de la *Gaceta* y que atraviesa también los *Manuscritos* de 1844 toma una forma definitivamente moderna, esto es, plenamente económica con el desarrollo de las categorías de valor de uso —el *intrinsic natural worth* de Locke que Adam Smith transformará en *value in use* a partir de Quesnay— y valor de cambio (*Marketeable value*; Rodríguez Herrera, 2015; Meek, 1956). Aunque le debemos a Aristóteles la primera reflexión fundamentada de esta problemática que se convertirá en la piedra angular de la economía política⁴. Las reflexiones de Aristóteles en torno a la comensurabilidad y el intercambio en la *Política* y la *Ética a Nicómaco* son clave. En el libro primero de la *Política* Aristóteles discute la venta que no puede formar parte de la adquisición natural entendida como la satisfacción de las necesidades. Por el contrario, a lo que la venta se dirige es a la acumulación

de dinero, origen de ganancias considerables para muchos, aunque el dinero en sí, reconoce Aristóteles, es una cosa más bien vana, cuyo valor está sujeto a la convención. A Midas todo el oro del mundo le sirvió de bien poco. Así que cuando Sánchez Vázquez constata que la realización mercantil del arte “no toma en cuenta las propiedades sensibles del objeto”, que ésta supone la supresión de las cualidades estéticas en favor del valor de cambio, no hace más que darle continuidad a esta narrativa que ve las dos dimensiones del objeto en cuanto valor natural y de cambio independientes una de la otra (Rodríguez Herrera, 2015, p. 114). Así pues, se trata de un objeto que es empleado para fines que no se corresponden con lo que en estricto sentido es su ser, lo que Sánchez Vázquez (2005) ve como una reducción de lo cualitativo a lo cuantitativo, de lo concreto a lo abstracto (pp. 192-194). Se refleja muy bien en aquello que Marx (1968a) escribió en los Manuscritos de 1844 acerca del tratante de minerales que carece de sentido mineralógico: “El traficante en minerales no ve más que su valor comercial, no su belleza o la naturaleza peculiar del mineral, no tiene sentido mineralógico” (p. 150). Este fragmento ha sido comúnmente interpretado como la constatación de que para Marx no es posible reconciliar los valores estéticos con los mercantiles (Rose, 1988, p. 73; Sánchez Vázquez, 2005, p. 192). Aunque habría que advertir que el problema de la belleza natural se contempla aquí no desde el punto de vista del idealismo hegeliano sino desde la dimensión social de la práctica humana (Lukács, 1966b, pp. 277-279). De igual manera cuando Marx (1968a) se refiere a la emancipación de los sentidos que “se relacionan con la *cosa* por amor a la *cosa*” una vez que se han emancipado plenamente de las relaciones que la propiedad privada impone, esto es, relaciones inmediatas de posesión en las que los medios de vida se han vuelto medios para “*la vida de la propiedad*, el trabajo y la capitalización” (p. 148).

El modo de existencia de la vida para el capital, tal y como aparece expresado en los Manuscritos de 1844 pero al que Marx también alude implícitamente como *ganar dinero para poder vivir* en el artículo mencionado de la *Gaceta*, es el modo de existencia del trabajo asalariado, lo

que en la crítica de la economía política pasará a ser conceptualizado como *trabajo abstracto*. Aunque aquí en la *Gaceta* Marx no poseía aún el aparato conceptual que le permitiese ver que toda la problemática del trabajo y la explotación ya está haciendo aparición. Pero esto es precisamente lo que Marx se pone a buscar una vez que abandona la redacción de la *Gaceta Renana*. Marx la toma con el dinero, con la propiedad privada... En los extractos de los *Elementos de la economía política* de James Mill, que anteceden a los Manuscritos de 1844, Marx (como se cita en Musto, 2018) escribe: “trabajo para vivir, para obtener por mí mismo los medios de vida. Mi trabajo no es mi vida... se trata de una actividad forzada que solo se me impone por una necesidad fortuita externa, no por una interna, esencial” (pp. 38-39; véase también Musto, 2011, p. 121 y Antunes, 2020, p. 141)⁵. A finales de 1843 Engels se ocupa de la problemática del valor en los *Apuntes para una crítica de la economía política* publicado en los *Deutsche-Französische Jahrbücher* en febrero de 1844 y que en *Zur Kritik* Marx aplaude como un brillante ensayo crítico de las categorías económicas (véase Carver, 1983). Pero no será hasta los *Grundrisse* que Marx llegue a la concepción de lo que en el proceso de trabajo se vende como una mercancía no es el trabajo sino la fuerza de trabajo, lo que da lugar a la categoría de trabajo abstracto (Nicolaus, 1972, pp. 22-26). Esta concepción será tan importante que le lleva a Engels en un maravilloso gesto iconoclasta a enmendar “Trabajo asalariado y capital”, el panfleto que Marx publica en 1849 en la *Nueva Gaceta Renana* basado en las conferencias que pronunció ante la Asociación Obrera Alemana de Bruselas. La intervención de Engels es decisiva. En donde Marx había escrito que el trabajador vende su trabajo al capitalista a cambio del salario Engels escribe que lo que el trabajador vende es su *fuerza de trabajo*, no su trabajo. Engels justifica su intervención en el hecho de que la reedición del texto es pensada como un instrumento de propaganda para los obreros, de ahí la importancia de enmendar el texto que Marx redactó en 1849 y que contiene expresiones “que desde el punto de vista de los escritos posteriores parecen poco afortunadas y hasta inexactas”

para así convertirlo en el texto que Marx hubiera escrito en 1891 (Engels, 1972, pp. 202-209).

Resulta interesante seguir esta línea de investigación, esto es, la línea que nos conduce a la crítica de la economía política y el problema de un pensamiento que aún no es capaz de resolver una cuestión que se le aparece en un principio como puramente política, aunque tenga su origen en las condiciones materiales de un mundo que está siendo forjado por el modo capitalista de producción. Lo que se nos aparece en los fragmentos como una problemática estética atravesada por nociones y categorías de impronta idealista, deberíamos verlo como el resultado de un pensamiento que aún no ha desarrollado las categorías adecuadas para la problemática a la que se está enfrentando. De esta manera, la cuestión inicial del trabajo tratado como un medio ajeno a sus fines puede ser revisitada bajo el síntoma de las condiciones materiales que determinan la naturaleza social del trabajo, esto es, la relación antagonista entre el trabajo concreto y la forma mercancía. Sin embargo, afirmar el arte como una producción de carácter *autotélico* y el tema pseudoantropológico del trabajo como *acto fundante* en este contexto, tal y como aparece por ejemplo en Lukács (1966a): “La idea evolutiva fundamental del marxismo es que el hombre ha evolucionado de animal a hombre por obra de su propio trabajo” (p. 235), solo puede ser contra-productivo porque dificulta nuestra comprensión histórico-material de la problemática estética y artística sobre la base de una ontología que, al fin y al cabo, no resuelve nada (Antunes, 2020, p. 147; Vedda, 2006, p. 73; Infranca, 2005).

La idea del trabajo como acto fundante se remite a menudo al capítulo quinto de *El capital*, en donde Marx escribe lo siguiente:

el trabajo es ante todo un proceso entre el ser humano y la naturaleza, un proceso en el que el ser humano mediante su propia actividad media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza... Al actuar sobre la naturaleza transformándola, transforma al mismo tiempo su propia naturaleza. Desarrolla las potencias latentes en su interior y somete sus fuerzas a su dominio. (Marx, 1986, p. 192)

Engels lo reafirma en “El papel del trabajo en la transformación del mono en ser humano” que abre con la conocida definición del trabajo como “condición básica y fundamental (*Grundbedingung*) de toda la vida humana” (Engels, 1962, p. 444). Nos podríamos preguntar si de lo que aquí se trata es de una *ontología de la producción* como se refiere Étienne Balibar (1995) a *La ideología alemana* (p. 35). Engels tiene en su punto de mira la “primacía del cerebro” que se muestra siempre como el órgano por excelencia del progreso y la civilización, cuando el cerebro, las capacidades cognitivas de la especie son, en gran parte, el producto de la actividad libre de las manos, de la destreza del pulgar, gracias a la postura erecta. Como escribe el biólogo evolutivo Stephen J. Gould, el cerebro no se pudo desarrollar en un vacío (Gould, 2007, pp. 461-466).

En cualquier caso, esta cuestión del trabajo como acto fundante puede ser mucho más sencilla, puesto que *Grundbedingung alles menschlichen Lebens* del que habla Engels y que se traduce normalmente como la condición básica o fundamental también puede ser la condición más elemental y, por tanto, próxima al concepto de “producción en general” (*Produktion im Allgemeinen*) a la que se refiere Marx en la introducción de los *Grundrisse* como una abstracción que hace hincapié en lo general, en los determinantes comunes de toda producción, pero una abstracción que no nos puede hacer olvidar que existen diferencias fundamentales entre las formas de producir y sus manifestaciones históricas, aunque en este olvido, continúa Marx, reside toda la sabiduría de los economistas modernos. En *El capital* Marx (1983b) también se refiere al proceso de trabajo en su forma más elemental, a sus momentos simples (*einfache Momente*): la actividad sujeta a fines o trabajo, su objeto y sus medios (pp. 20-21; 1986, p. 193). Pero estos momentos simples del trabajo no nos dicen nada acerca del cómo del trabajo, cómo se ha realizado. Obviamente, lo que estamos echando en falta aquí es una comprensión del trabajo como relación social y otra de esas categorías tan importantes en Marx: la de modo de producción. En este sentido, Althusser tenía razón cuando escribía que el concepto de trabajo en tanto que categoría aislada no es un concepto marxista, es

decir, el trabajo aparece en Marx siempre junto a otras palabras que le confieren un sentido distintivo: *proceso de trabajo*, *fuerza de trabajo*, *trabajo concreto* y *trabajo abstracto*, *relaciones de trabajo* o *producción*, *tiempo de trabajo* socialmente necesario, etc. (Althusser, 2003, p. 289).

Así pues, esta línea de investigación nos lleva al descubrimiento de la economía política en Marx y su crítica durante un periodo tremendamente fructífero, aunque muy fragmentario que va de 1843 a 1848, es decir, entre París y Bruselas y antes de que se traslade a Londres, y sobre el que el propio Marx escribe lo siguiente:

Mi investigación me llevó a concluir que las relaciones jurídicas o las formas políticas no pueden entenderse por sí mismas o a partir del así llamado desarrollo general del espíritu, sino que están enraizadas en las condiciones materiales, cuya totalidad Hegel, siguiendo el ejemplo de los pensadores ingleses y franceses del siglo dieciocho sintetiza bajo el nombre de “sociedad burguesa”. Pero la anatomía de la sociedad burguesa hay que buscarla en la economía política, al estudio de la cual me dediqué en París y lo continué en Bruselas. (Marx, 1971, p. 8)

Debemos tomar en serio esta conclusión de Marx en 1859: formas y relaciones no pueden entenderse por sí mismas, aisladas de las condiciones materiales. Así también en el arte. Y aunque quisiéramos seguir afirmando que el fin (*telos*) del arte es humanizar el mundo, este humanizar no sería fiel a Marx si no lo examinamos desde la perspectiva de las condiciones materiales y los determinantes históricos que lo atraviesan. No obstante, habría que hacer hincapié en que el arte son sus condiciones materiales, no es posible postularlo a priori.

5. Las condiciones materiales: el problema de la crítica de la economía política

Eagleton menciona el siguiente fragmento de los *Grundrisse* con el fin de justificar el

carácter *autotélico* de la producción artística y que puede ser un buen punto de partida para examinar las condiciones materiales a las que se refiere Marx en el texto de *Zur Kritik* antes citado. Eagleton (2006) escribe: “los *Grundrisse* hablan del trabajo manual medieval como algo que es «sólo artístico a medias, y tiene su fin en sí mismo»” (p. 274).

Aquí el trabajo sigue siendo medio artístico [*halb künstlerisch*], medio fin en sí mismo [*Selbstzweck*], etc. maestría [*Meisterschaft*]. El propio capitalista sigue siendo el maestro. Con la destreza del trabajo también asegura la posesión del instrumento etc. etc. (Marx, 1983b, p. 405)

El fragmento pertenece a la sección “Formas que preceden a la producción capitalista”. Marx (1983b) escribe que la “relación entre trabajo y capital o con las condiciones objetivas del trabajo en cuanto capital presupone un proceso histórico que ha disuelto las formas en las que el trabajador es propietario o el propietario trabaja” (pp. 404-405). Prawer, en quien Eagleton basa su lectura, nos ofrece una interpretación de este fragmento que postula la continuidad de las categorías estéticas del joven Marx en la crítica de la economía política:

La producción de arte auténtico conserva su afinidad, incluso en la era industrial, con aquella artesanía medieval a la que se refieren los *Grundrisse*: ‘sigue siendo medio artístico; medio fin en sí mismo’. Esto explica por qué las categorías estéticas siguen siendo tan importantes en *El capital* como en otras obras posteriores de Marx. La literatura y las artes son una muestra de la capacidad humana de crear y disfrutar libremente, lo que da pie a grandes esperanzas sobre el futuro del hombre. (Prawer, 2011, p. 313)

Marx identifica en este fragmento: 1) la disolución de la relación con la tierra como condición natural de la producción; 2) la disolución de las relaciones por las cuales el trabajador aparece como propietario de los instrumentos de producción (y aquí Marx hace referencia al

desarrollo de la manufactura como trabajo artesano y el papel de los gremios); 3) Marx dice que se ha de tener cuenta que el trabajador era poseedor de los medios de consumo antes del proceso de trabajo y gracias a los cuales subsistía como productor; y, por último, 4) identifica la disolución de las relaciones por las cuales el mismo trabajador, su cuerpo, formaba parte él mismo de las condiciones objetivas de la producción, y que como tal podía ser apropiado, es decir, era siervo o esclavo. Marx aclara que para el capital no es el trabajador sino el trabajo la condición de la producción.

Más allá del problema histórico concreto de la transición del feudalismo al capitalismo que Marx, obviamente, no podía resolver en todos sus matices y que sigue generando grandes controversias, para Ellen Wood lo que Marx está claramente delineando en este cuaderno son los principios del materialismo histórico y su teoría general de la historia. La transición al capitalismo no es fruto de ninguna necesidad o ley transhistórica, sino que solo puede entenderse partiendo de un análisis de cada modo de producción específico así como de sus contradicciones internas: “Al insistir en la especificidad del capitalismo, al negarse a leer los principios de su desarrollo en un momento histórico previo a su surgimiento, y al explicar cómo cada modo de producción se rige por sus propias reglas específicas de reproducción, Marx está ofreciendo precisamente la antítesis de la teleología” (Wood, 2008, p. 90).

Marx emplea la palabra *artístico* (*künstlerisch*) en el segundo punto arriba mencionado: el trabajo en la manufactura artesana continúa siendo *medio artístico, un fin en sí mismo*. Marx realiza a menudo afirmaciones de este tipo que le sirven para establecer una hipótesis conceptual que es examinada en relación a su capacidad para explicar los hechos. En este caso concreto se trata de la constitución del trabajador doblemente libre, pues no es el desarrollo de la manufactura lo que le interesa en primer lugar. El maestro artesano le sirve para este propósito porque si siguiésemos un análisis para el cual las categorías económicas del presente son igualmente aplicables para todos los sistemas socioeconómicos del pasado, entonces el maestro artesano

podría ser fácilmente visto como un capitalista que usa bajo su supervisión directa medios de producción y fuerza de trabajo. Pero, en realidad, no es así, pues el maestro artesano no emplea los medios de producción ni la fuerza de trabajo productivamente en un sentido capitalista, esto es, como capital. Si alguno de estos artesanos llegaría a convertirse en capitalista es algo que solo la investigación histórica puede confirmar. Hay que tener en cuenta también de qué manera las artes y las artesanías durante el periodo medieval y el Renacimiento en Europa estaban integradas de manera general en los procesos de producción y reproducción social de su tiempo, y aún no habían alcanzado el estatus autónomo que se le suponen en la sociedad capitalista, lo que da que pensar acerca del momento en el que las artes alcanzan su autonomía o acerca del momento en el que las artes se separan del trabajo artesano para volver a ser reconceptualizadas como trabajo artístico entendido como labor del espíritu lo que esconde todo el trabajo necesario que, sin embargo, resurge hoy en el mundo del arte contemporáneo y las reivindicaciones acerca del pago de honorarios (véase Durán, 2015b).

La interpretación que Praver hace de este pasaje es particularmente interesante cuando escribe que *el arte conserva cierta afinidad con la artesanía medieval incluso en la época industrial*. ¿Es el arte, entonces, una supervivencia del modo artesano de producción? ¿Se sitúa aquí, en este modo de producción precapitalista, la *excepcionalidad* del arte a la que apunta Dave Beech en *Art and Value?* Beech parte de que la excepcionalidad del arte en el capitalismo desde un punto de vista económico reside en el hecho de que la fuerza de trabajo no es vendida a un capitalista. La propiedad de los medios de producción y del producto final son características de la producción artística lo que le lleva a Beech (2016) a afirmar, más o menos explícitamente, que el arte permanece económicamente hablando precapitalista (pp. 254-255, 268, 274; véase también Shapiro, 1994, p. 235). De manera similar, Pierre Bourdieu (1993) también se refiere al arte como “la clase de prácticas en las que perdura la lógica de la economía precapitalista” (p. 74).

Nos podemos preguntar a qué nos estamos refiriendo exactamente cuando hablamos de

precapitalismo: ¿a la lógica de una producción que no es producción de valor? Sánchez Vázquez (2005) afirma que con el fin de “salvaguardar su esencia creadora y libre” el arte debe mantenerse “como una actividad improductiva, desde el punto de vista económico, es decir, sustrayéndose a la ley fundamental de la producción capitalista”, en suma, “manteniéndose como actividad incompatible con el trabajo asalariado” (p. 199). Si bien estos planteamientos que sugieren una afinidad con las prácticas artesanales buscan demostrar, de esta manera, la existencia de un antagonismo irresoluble entre práctica capitalista y práctica artística, lo hacen desde propuestas apriorísticas incapaces de plantear los interrogantes principales en este sentido: 1) el arte en relación a los modos de producción y sus transiciones; 2) el arte en el modo de producción artesano y el problema teórico de la producción simple de mercancías; 3) el desarrollo histórico del arte en relación al trabajo y a la persona trabajadora doblemente libre; 4) la obra de arte como propiedad en tanto que categoría jurídica de la economía política. A la hora de dilucidar si el arte es una forma de producir en el que sobreviven elementos de la producción precapitalista que, de esta manera, lo harían incompatible o excepcional con respecto al modo de producción propiamente capitalista, es necesario formular una práctica teórica que solo puede ofrecer resultados si sus cuestiones están ya atravesadas por las categorías de la crítica de la economía política libres de cualquier pretensión teleológica u ontológica.

Solo de esta manera podemos plasmar la pregunta crítica fundamental de si a lo que se refieren Beech y otros no será, más bien, a la manera cómo se manifiesta el arte precisamente en el capitalismo, es decir, en el momento en el que al ser despojados de las relaciones que los sometían al poder cortésano y religioso y en las que estaban organizados en el sistema gremial, los artistas se vieron obligados en Europa a acceder al mercado como propietarios de los objetos de su trabajo, lo que a su vez expone la dialéctica de la autonomía de la producción artística. Estas cuestiones las tenemos que resolver históricamente. Vemos así, cómo el desarrollo conceptual de las categorías se topa con sus límites, pues no

podemos esperar que el modo de presentación anticipe la explicación de los hechos a través del desarrollo conceptual de las categorías mismas.

6. Conclusión: más allá de Marx

Marx (1953) escribe en el texto conocido como *Urtext* (1858) que *el modo de presentación dialéctico solo es correcto cuando es consciente de sus límites* (p. 945). En el modo de presentación dialéctico existen premisas que son fruto de observaciones históricas o científicas.

El método dialéctico no puede reducirse (...) al desarrollo sistemático del concepto, sino que depende... de la inclusión complementaria de hechos empíricos o históricos concretos, en última instancia contingentes, en forma de descripciones o narraciones. De esta manera, el modo marxiano de presentación en su conjunto no puede ser malinterpretado, como es el caso de Hegel, como una ‘deducción a priori’. A través del recurso a descripciones y relatos se sitúa en puntos clave del espacio y el tiempo: en el mundo material, en la biosfera singular del planeta Tierra y en un contexto histórico singular de la historia de la humanidad. De este modo, el método marxiano de construcción de la teoría científica en relación a las experiencias concretas se diferencia del método de filosofar hegeliano como ‘dialéctica idealista’ y así creo que podemos hablar con todo sentido de una ‘dialéctica materialista’ que de manera consciente se ocupa de sus límites a consecuencia de su específica vinculación objetiva. (Wolf, 2006b, pp. 178-179; véase también Heinrich, 2006, pp. 177-178)

Vemos que el desarrollo dialéctico de las categorías nos muestra precisamente sus límites en el momento que debe dar paso a la narrativa histórica, jurídica, científica... sobre la primacía de las categorías presupuestas. Por ejemplo, es la premisa de que el producto final de la producción artística es propiedad de la fuerza de trabajo artística un fenómeno de la producción artística en cuanto tal o se trata de un fenómeno que solo hace aparición en un contexto histórico concreto, el contexto del modo capitalista de producción; o

si la fuerza de trabajo es una mercancía qué clase de mercancía es la fuerza de trabajo artística, etc. Todas estas preguntas están atravesadas por las categorías de la crítica de la economía política marxiana, pero éstas por sí mismas no las contestan sino que las producen, esto es, producen la necesidad de su planteamiento, producen la necesidad de un *cambio de terreno*.

Lo podemos ilustrar a través de un examen de la caja que produjo el artista norteamericano Robert Morris en 1961. *La Box with the Sound of Its Own Making* consiste en una simple caja de madera que emite durante tres horas y media los sonidos de su construcción. Aunque esta obra ha sido interpretada como la negación del aura romántica que rodea el misterio de la creación para presentar el proceso de creación como trabajo que consume tiempo, debemos tener presente que si bien la caja reproduce (refleja) el sonido de su producción, de ahí su carácter autorreferencial (o *autotélico*), lo que sin embargo la caja no refleja directamente es el sonido de sus relaciones de producción. No se trata de una distinción banal. Si las relaciones de producción solo es posible representarlas/reflejarlas como un efecto de la estructura a través de huellas e indicios, entonces podemos decir que la caja de Morris plantea esta problemática a través de un sonido en el que su presencia, relacionada ella misma con una concepción pequeñoburguesa del trabajo, revela una ausencia. Aunque para llegar a plantear un análisis de las relaciones de producción como síntoma del reflejo que produce la caja de Morris, un aparato teórico diferente al convencional, un *cambio de terreno*, ha de ser puesto en marcha.

Un análisis que se centre en las relaciones y condiciones de producción del arte tal y como éste existe en las formaciones sociales concretas y bajo el modo capitalista de producción, empleando para ello las categorías desarrolladas por Marx en la crítica de la economía política, tiene la indudable ventaja de ir más allá de los gustos personales de Marx, de sus opiniones sobre obras concretas del arte y la literatura que nos podrían llevar al error de querer justificar como marxista un análisis del arte que se corresponde con los gustos subjetivos de Marx; gustos que, por otra parte, si tenemos que ser fieles al

materialismo histórico no son el producto de su conciencia sino de su ser social, y en el siglo diecinueve el arte y la estética respondían a cuestiones sociales de una manera muy diferente a cómo lo hacen hoy.

Notas

1. Se trata aquí de una compleja teoría de la visión cuyos antecedentes se remontan a las teorías emanatistas de la antigüedad clásica según las cuales el reflejo es una propiedad material del objeto reflejado; aunque en este caso estaríamos hablando de que lo que se refleja en los objetos es la estructura de relaciones. Es necesario problematizar más y mejor la idea del reflejo y la tesis materialista que postula la primacía del mundo material (incluidas las relaciones sociales) sobre el pensamiento (de lo real; Lenin, 1974; Lecourt, 1974; Althusser et al., 2011).
2. Sobre esta problemática en el contexto de *La ideología alemana* en donde se advierte la similitud de la narrativa histórica de Marx y de Engels con las teorías liberales de la historia como la de Turgot en el siglo dieciocho ver Conninell, 1990, pp. 140-147.
3. Para un análisis diferente de la tesis de la hostilidad del capitalismo al arte ver Durán, 2015a, pp. 201-204.
4. “El principal problema al que debe enfrentarse cualquier teorización del intercambio fue claramente identificado por Aristóteles. Sin intercambio no existe la comunidad, sin igualdad no hay intercambio, sin conmensurabilidad no hay igualdad. La sociabilidad presupone conmensurabilidad, aunque ésta no nos es dada por la naturaleza (*phusei*). Surge de una convención (*nomō*) gracias a la cual la sociedad puede existir” (Hoff, 2004, p. 33).
5. Los extractos de los *Elementos de la economía política* de James Mill aparecen en la marxología como el texto bisagra que conecta los textos de 1843 con los *Manuscritos económico-filosóficos* del año 1844. La economía política aparece aquí como la forma enajenada de la forma fundamental y original del trabajo, mientras que el dinero se concibe como el medio por excelencia de una sociedad basada en relaciones deshumanizadas y egoístas. Marx se imagina el proceso de trabajo en su forma esencial como la realización (u objetivación) de la individualidad y personalidad no

alienada del productor en sus productos, lo que resulta en una relación placentera (cf. Lindner, 2013, pp. 108-109).

Referencias

- Althusser, L. (1968). “Respuestas de Louis Althusser”. En: Althusser, L., Semprún, J., Simon, M. y Verret, M. *Polémica sobre marxismo y humanismo*. Siglo XXI.
- Althusser, L. (1996a). “Du «Capital» à la philosophie de Marx”. En: Althusser, L., Balibar, E., Establet, R., Macherey, P. y Rancière, J. *Lire Le Capital*. Presses Universitaires de France.
- Althusser, L. (1996b). *Pour Marx*. La Découverte.
- Althusser, L. (2001). “Cremonini, Painter of the Abstract”. En: *Lenin and Philosophy and other essays* (Ben Brewster, Trad.). Monthly Review Press.
- Althusser, L. (2003a). “On Brecht and Marx”. En: Montag, W. *Louis Althusser*. Palgrave.
- Althusser, L. (2003b). “The Humanist Controversy”. En: *The Humanist Controversy and Other Writings* (G. M. Goshgarian, Trad.). Verso.
- Althusser, L., Balibar, E., Macherey, P. & Montag, W. (2011). *Escritos sobre el arte*. tierradenadie ediciones.
- Antunes, R. (2020). “Work” (Caio Antunes, Trad.). En: Musto, M. (Ed.). *The Marx Revival. Key Concepts and New Interpretations*. Cambridge University Press.
- Balibar, E. (1995). *The Philosophy of Marx*. Verso.
- Beech, D. (2016). *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Haymarket Books.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Polity Press.
- Bozal, V. (1976). “Introducción”. *Marx-Engels. Textos sobre la producción artística*. Alberto Corazón Editor.
- Breckman, W. (2001). *Marx, the Young Hegelians, and the Origins of Radical Social Theory*. Cambridge University Press.
- Carver, T. (1983). Marx–and Engels’s ‘Outlines of a Critique of Political Economy’. *History of Political Thought*, 2(4), 357-365.
- Comninel, G. C. (1990). *Rethinking the French Revolution. Marxism and the Revisionist Challenge*. Verso.
- De Ípola, E. (2007). *Althusser, el infinito adiós*. Siglo XXI.
- Durán, J. M^a. (2015a). Arte y humanismo en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez. ¿Es posible una teoría del arte a partir de los escritos de Karl Marx? *De Raíz Diversa*, 4(2), 185-209.
- Durán, J. M^a. (2015b). *La crítica de la economía política del arte*. CENDEAC.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Engels, F. (1962). Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen (MEW 20). Dietz.
- Engels, F. (1972). Einleitung [zu Karl Marx’ “Lohnarbeit und Kapital”, (Ausgabe 1891)] (MEW 22). Dietz.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas* (Elsa Frost, Trad.). Siglo XXI.
- Garo, I. (2020) “Art”. En: Musto, M. (Ed.). *The Marx Revival. Key Concepts and New Interpretations*. Cambridge University Press.
- Gould, S. J. (2007). “Posture Maketh the Man”. En: *The Richness of Life*. Vintage.
- Heinrich, M. (2006). *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition*. Westfälisches Dampfboot.
- Hoff, J. (2004). *Kritik der klassischen politischen Ökonomie. Zur Rezeption der werttheoretischen Ansätze ökonomischer Klassiker durch Karl Marx*. PapyRossa.
- Hoff, J., Petrioli, A., Stütze, I. & Wolf, F. O. (2006). “Einleitung zu *Das Kapital neu lesen*”. En: Hoff, J. et al. (Eds.). *Das Kapital neu lesen*. Westfälisches Dampfboot.
- Infranca, A. (2005). *Trabajo, individuo, historia. El concepto de trabajo en Lukács*. Herramienta.
- Kramer, I. (2014). *Symptomale Lektüre. Louis Althusser's Beitrag zu einer Theorie des Diskurses*. Passagen Verlag.
- Lang, B. y Williams, F. (1972). “Introduction”. En: Lang, B. y Williams, F. (Eds.). *Marxism & Art*. David McKay Company.
- Lecourt, D. (1974). *Ensayo sobre la posición de Lenin en filosofía*. Siglo XXI.
- Lenin, V. I. (1974). *Materialismo y empirio-criticismo*. Fundamentos.
- Lifshitz, M. (1981). *La filosofía del arte de Karl Marx*. Ediciones Era.
- Lindner, U. (2013). *Marx und die Philosophie. Wissenschaftlicher Realismus, ethischer Perfektionismus und kritische Sozialtheorie*. Schmetterling Verlag.
- Lukács, G. (1966a). “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels”. En: *Aportaciones*

- a la historia de la estética (Manuel Sacristán, Trad.). Grijalbo.
- Lukács, G. (1966b). "Karl Marx y Friedrich Theodor Vischer". En: *Aportaciones a la historia de la estética* (Manuel Sacristán, Trad.). Grijalbo.
- Mäder, D. (2010). *Fortschritt bei Marx*. Akademie Verlag.
- Marx, K. (1953). *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*. Dietz.
- Marx, K. (1968a). *Manuscritos: economía y filosofía* (Francisco Rubio, Trad.). Alianza Editorial.
- Marx, K. (1968b). *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* (Ergänzungsband, erster Teil). Dietz.
- Marx, K. (1971). *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (MEW 13). Dietz.
- Marx, K. (1976). *Debatten über Preßfreiheit und Publikation der Landständischen Verhandlungen* (MEW 1). Dietz.
- Marx, K. (1983a). *En defensa de la libertad. Los artículos de la Gaceta renana 1842-1843* (Juan Luis Vermal, Trad.). Fernando Torres.
- Marx, K. (1983b). *Ökonomische Manuskripte 1857/1858* (MEW 42). Dietz.
- Marx, K. (1986). *Das Kapital* (Vol. 1, MEW 23). Dietz Verlag.
- Marx, K. y Engels, F. (1969). *Die deutsche Ideologie* (MEW 3). Dietz.
- Meek, R. L. (1956). *Studies in the Labor Theory of Value*. Monthly Review Press.
- Montag, W. (2013). *Althusser and His Contemporaries*. Duke University Press.
- Morawski, S. (2006). "Introduction". En: Baxandall, L. y Morawski, S. (Eds.). *Karl Marx & Frederick Engels on Literature and Art*. Critical Cultural and Communications Press.
- Musto, M. (2011). "Marx en París: los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*" (Guillermo Almeyra, Trad.). En: Musto, M. (Coord.). *Tras las huellas de un fantasma. La actualidad de Karl Marx*. Siglo XXI.
- Musto, M. (2018). *Another Marx. Early Manuscripts to the International* (Patrick Camiller, Trad.). Bloomsbury Academic.
- Nicolaus, M. (1972). *El Marx desconocido*. Anagrama.
- Pavón Cuellar, D. (2019). Medio siglo de lectura sintomal: el método althusseriano, su vigencia y sus extravíos en el tiempo. *Demarcaciones. Revista latinoamericana de estudios althusserianos*, 7(abril).
- Prawer, S. S. (2011). *Karl Marx and World Literature*. Verso.
- Rodríguez Herrera, A. (2015). *La riqueza. Historia de una idea*. Maia.
- Rose, M. A. (1988). *Marx's lost aesthetic. Karl Marx & the visual arts*. Cambridge University Press.
- Sainz Pezonaga, A. (2011). "Introducción". En: Althusser, L., Balibar, E., Macherey, P. y Montag, W. *Escritos sobre el arte*. tierradenadie ediciones.
- Sánchez Vázquez, A. (1978). "Introducción general. Los problemas de la estética marxista". En: Sánchez Vázquez, A. (Ed.). *Estética y marxismo* (t. 1). Ediciones Era.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI.
- Schapiro, M. (1994). "On the Relation of Patron and Artist: Comments on a Proposed Model for the Scientist". En: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. George Braziller.
- Vedda, M. (2006). "György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético". En: *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Gorla.
- Werckmeister, O. K. (2012). "Kunstwerk". En: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus* (Vol. 8/1). Argument.
- Wilson, S. (2010). *The Visual World of French Theory*. Yale University Press.
- Wolf, F. O. (2006a). "Vorbemerkung". En: Hoff, J. et al. (Eds.). *Das Kapital neu lesen*. Westfälisches Dampfboot.
- Wolf, F. O. (2006b). "Marx' Konzept der 'Grenzen der dialektischen Darstellung'". En: Hoff, J. et al. (Eds.). *Das Kapital neu lesen*. Westfälisches Dampfboot.
- Wood, E. M. (2008). "Historical materialism in 'Forms which Precede Capitalist Production'". En: Musto, M. (Ed.). *Karl Marx's Grundrisse. Foundations of the critique of political economy 150 years later*. Routledge.

José María Durán Medraño (josemaria.duranmedrano@lba.hfm-berlin.de) es Doctor en historia del arte por la UNED (Madrid) y Doctor en filosofía por la Freie Universität (Berlín). Entre sus libros destacan: *Hacia una crítica de la economía política del arte* (Madrid, 2008), *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases* (Madrid, 2009), *La crítica de la economía política del arte* (Murcia, 2015). Además, es editor de los escritos tardíos de William Morris, *William Morris: trabajo y comunismo* (Madrid, 2014) y coautor del volumen colectivo *Mercado Total/ Total Market* (Alicante, 2015). Destacan sus ensayos: “Arte, ideología y materialismo en Valentin Voloshinov, Bertolt Brecht y Louis Althusser” (*Demarcaciones*, 2018), “Artistic Labour as a

Form of Class Solidarity and Contributive Justice: Revisiting Mierle Laderman Ukeles’s Work” (Parse, 2019), “Brecht, Dialectics, and Dialogical Art: An Engagement with Contemporary Art Practices” (Philosophizing Brecht, 2018) y “Contribución a una teoría del valor del arte sobre la base de los aportes de Marx a la teoría de la renta del suelo” (Ensayos de Economía, 2019), junto a su participación en la mesa redonda *Art and Class Struggle* de ARTMargins (MIT Press, 2021). Desde 2009 es profesor de estudios culturales en la HfM Hanns Eisler de Berlín.

Recibido: 5 de julio, 2022.
Aprobado: 12 de julio, 2022.

