

Contribución a una teoría del valor del arte sobre la base de los aportes de Marx a la teoría de la renta del suelo*

José María Durán**

Hochschule für Musik Hanns, Alemania

<https://doi.org/10.15446/ede.v29n55.79173>

Resumen

El artículo cuestiona el supuesto de que las diferencias en los ingresos de los artistas son el resultado de diferentes talentos innatos y que la teoría de la renta diferencial de Ricardo explicaría la función económica de estos. Se rebate este supuesto haciendo uso de las aportaciones de Marx a la teoría de la renta del suelo en el capitalismo. Para Marx, no es la fertilidad de la tierra la que explica la renta del suelo sino la producción agrícola. Siguiendo a Marx, los ingresos de los artistas no son el resultado de los talentos innatos, sino que surgen de la producción de valor para los productos artísticos. Se considera la producción de valor como el producto de una relación social formalizada en un aparato jurídico: los derechos de propiedad intelectual.

Palabras clave: arte; valor; sustancia del valor; renta diferencial; capital humano; propiedad intelectual.

JEL: B51; D46; P16; Z11.

Contribution to the Theory of Value of Art Based on Marx's Analysis of the Theory of Ground-Rent

Abstract

This paper questions the assumption that the differences in artists' incomes can be explained as the result of different innate talents and that Ricardo's theory of differential rent accounts for their economic function. We challenge this assumption with the help of Marx's analysis of ground-rent in capitalism. According to Marx, ground-rent can only be explained in terms of agricultural productivity, not the soil fertility. Following Marx, the differences in artists' income are not the result of innate talents but of the production of value for works of art. We consider the production of value as the product of a social relation represented through a legal concept: intellectual property rights.

Keywords: art; value; substance of value; differential ground-rent; human capital; intellectual property.

JEL: B51; D46; P16; Z11.

* **Artículo recibido:** 18 de abril de 2019/ **Aceptado:** 26 de junio de 2019/ **Modificado:** 18 de julio de 2019. El artículo es resultado de una investigación propia de interés académico del autor. Sin financiación.

** Doctor en Filosofía por Freie Universität Berlin (Berlín, Alemania) y profesor de Estudios Culturales en Hochschule für Musik Hanns Eisler (Berlín, Alemania). Correo electrónico: jmduran@critical-aesthetics.com  <https://orcid.org/0000-0003-3093-8684>

Cómo citar/ How to cite this item:

Durán, J. M. (2019). 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*, 29(55), 234-249. <https://doi.org/10.15446/ede.v29n55.79173>

Introducción

Como actividad económica los productos artísticos plantean cuestiones fundamentales acerca del valor del arte, dónde se sitúa la sustancia del valor y la creación de plusvalía, así como también acerca de su carácter productivo y/o improductivo, material e intelectual. Todas estas cuestiones son importantes para el análisis marxista de la producción en el capitalismo, aunque han tenido desigual eco en la literatura (Beech, 2016; Diederichsen, 2008; Durán, 2015; Roberts, 2007).

Teniendo presente las dialécticas que se producen en el campo de producción, el sistema del arte y el mercado, se plantea aquí la cuestión del valor de los productos artísticos desde el punto de vista de la sustancia del valor. El artículo parte de que es posible ubicar la sustancia del valor para los productos artísticos. Para ello, el siguiente supuesto es importante: el aspecto que distingue la producción artística en el capitalismo es que el intercambio mercantil tiene lugar sobre la condición de que el artista haya producido la obra como propiedad privada (Durán, 2012, p. 215; 2014, p. 141). Ello quiere decir que el artista se reconoce primero como el propietario exclusivo de la producción antes de enajenarla en el intercambio mercantil, independientemente de que haya producido realmente. La cuestión de fondo es quién detenta la propiedad de los resultados del proceso de producción artístico al margen de sus productores reales. La tesis que se va a sostener es que en la producción como propiedad privada reside la sustancia del valor; y la forma jurídica que regula esta relación social entre artista, obra y mercado es la propiedad intelectual, que reconoce en el productor un autor. La autoría o propiedad intelectual es, ante todo, desde un punto de vista legal, una cuestión de propiedad sobre el hecho creativo. Hay que insistir sobre este punto. El intercambio mercantil del arte tiene lugar sobre la base de esta forma de propiedad.

El artículo se propone examinar esta propiedad exclusiva en relación a los ingresos de los artistas desde la perspectiva de los aportes de Marx a la teoría de la renta del suelo. La renta, como escriben Fine & Saad-Filho, depende siempre de la presencia de la propiedad del suelo (Fine & Saad-Filho, 2004, p. 156). Marx escribe que la renta del suelo —*Grundrente*— es la forma en la que la propiedad del suelo se realiza o valoriza económicamente (Marx, 1983 [1894], p. 632). Existe aquí una analogía con la propiedad intelectual y los ingresos que se derivan de esta: los ingresos de los artistas se podrían pensar como la forma en la que la propiedad intelectual se realiza y valoriza, por lo tanto, esta es la forma en la que la creación artística produce valor. Ahora bien, ¿cómo es posible que la propiedad intelectual produzca valor si el arte no es fuente de valor desde el punto de vista del trabajo socialmente necesario? (Bourdieu, 2002, p. 257; Harvey, 2006 [1999], p. 332; Marx, 1983 [1894], p. 660). Se busca dar respuesta a esta y otros interrogantes en lo que sigue.

Este planteamiento no es exactamente nuevo. Desde la teoría del capital humano ya se ha propuesto la analogía con la renta diferencial de Ricardo (Towse, 2006, p. 877). David Harvey ha apuntado también en esta dirección, aunque desde la perspectiva de la renta de monopolio (Harvey, 2001, pp. 394-411; 2006 [1999], pp. 349-350), e Illescas ha tratado el tema desde el punto de vista de la “renta diferencial corporal” (Illescas, 2015, pp. 184-186). Pero dejando ahora a un lado los aportes de Illescas y Harvey, quien de todas formas considera el mercado

del arte un problema económico marginal (Harvey, 2006 [1999], p. 350), este artículo quiere cuestionar el supuesto que está presente en el uso que hace la teoría del capital humano de la renta diferencial de Ricardo: a saber, que la disparidad de los ingresos entre artistas se explicaría por los diferentes talentos innatos que permiten a unos artistas conseguir mayores niveles de productividad artística frente a otros. Para ello nos apoyamos en Marx y su análisis de la renta del suelo como una parte de la plusvalía, esto es, desde el punto de vista del desarrollo del capitalismo (Fine, 2013 [1986], pp.120-122). Lo mismo sucede si se examina la propiedad intelectual que es el resultado de un proceso histórico concreto. La explotación económica que se deriva de la posesión de los derechos legales que emanan de la propiedad intelectual solo es posible entenderla a partir del desarrollo capitalista y la creación de valor.

El artículo comienza exponiendo el planteo acerca de cómo computar la creatividad y el talento en los términos propuestos por la teoría del capital humano y su relación con la renta diferencial de Ricardo. A continuación, se pasa a ilustrar de una manera histórico-teórica de qué manera la actividad artística pasó a ser considerada un trabajo en los albores del capitalismo y cuál es la relación entre trabajo artístico y propiedad privada de la tierra. Le sigue una digresión acerca de la sustancia del valor desde la perspectiva del joven Marx y cuáles son los problemas concretos que conlleva para un análisis del arte como producción de valor. El último apartado se dedica a las aportaciones de Marx a la teoría de la renta del suelo, en concreto, la renta diferencial I y II, y expone el valor explicativo de esta teoría en relación a la producción artística. Por último, en la conclusión se trata de exponer una alternativa a esta producción de valor.

Renta y capital humano

Ruth Towse, una de las principales economistas del arte y la cultura, aboga por introducir el talento y la creatividad como factor económico en los términos propuestos por la teoría del capital humano a la hora de examinar los ingresos de los artistas. Aunque tratar esta cuestión de los activos innatos es problemático ya que, según Towse, a diferencia de la educación y la formación, no es posible a priori separar la creatividad o el talento del cuerpo que trabaja. Towse sugiere que un análisis que considere la reproducibilidad de las obras junto a la ley de la propiedad intelectual puede superar esta dificultad¹. Si bien, en el marco propuesto por la teoría del capital humano, el énfasis en los talentos innatos está sujeto a la crítica obvia de que lo que se está considerando —y objetivando— como capital, como un activo físico, es en realidad el producto de relaciones sociales que tienen un impacto decisivo en el desarrollo de las llamadas habilidades innatas, lo interesante de la propuesta de Towse es su aplicación al mundo del arte. Pues es, precisamente, en el campo del arte donde los talentos innatos son percibidos como algo natural, que solo tangencialmente está determinado por relaciones sociales. De hecho, incluso dentro del marxismo, el examen de la creatividad individual determinada por relaciones sociales ha sido a menudo acusado del más crudo de

1 Esto ya había sido apuntado por Sherman & Bently, dos expertos legales en propiedad intelectual (Sherman & Bently, 1999, pp. 173 ss.).

los determinismos (Beech, 2016, pp. 211 ss.). Es justamente por esta razón que la analogía con la fertilidad de la tierra resulta tan sugerente. Similar a un terreno cuyas condiciones naturales son propicias para un determinado cultivo logrando así altos niveles de productividad, el talento innato permitiría al artista adquirir habilidades más fácilmente y lograr altos niveles de productividad artística lo que se refleja en sus ingresos (Towse, 2006, p. 877). Asimismo, a mayor talento menor sería la inversión en formación. La función con respecto a los ingresos de los artistas sería la siguiente: $Y = A + aS + bX + u$. Towse sostiene que estudios empíricos han demostrado que los coeficientes a y b en S –formación– y X –experiencia laboral– no son tan determinantes como en otros sectores. Sin embargo, la constante A , que sirve de medida del talento natural, aparece como la variable más significativa (Towse, 2010, p. 335). Si bien el talento innato parece ser la función más importante a la hora de analizar el mercado de trabajo de los artistas y las diferencias en los ingresos, ello no explica cómo se puede convertir en una constante que tenga validez para estudios empíricos, pues obviamente el talento no tiene precio ni mercado (Towse, 2006, p. 878). Además, está la dificultad añadida de equiparar talento e ingresos, lo que para muchos carece de sentido. Otro problema es cuando se examina el talento como una función de la demanda, es decir, serían las elecciones racionales de los consumidores, o sus preferencias, las que llevarían a los artistas con mayor talento a la fama y, por consiguiente, a alcanzar mayores ingresos.

Frente a estas dificultades, Towse sugiere tomar en consideración la reproducibilidad de las obras y la ley de la propiedad intelectual en la teoría del capital humano (Towse, 2006, pp. 888-889). Si la reproducibilidad técnica ha logrado alienar el talento del autor, de manera que la obra puede alcanzar mercados sin ser necesaria la presencia del artista, la ley de la propiedad intelectual ha otorgado a los artistas cierto control sobre el valor económico de las obras; aunque, a decir verdad, este control se encuentra hoy por hoy concentrado en las manos de grandes oligopolios de la industria cultural, como es el caso, por ejemplo, de la edición de libros o música, cuya alta rentabilidad es el producto de economías de escala (Menger, 2014, p. 181). Es, precisamente, esta concentración monopolista el objeto principal de la crítica de los defensores de la “cultura libre” y los “*creative commons*” como Lessig (2004). Para estos la libertad auténtica es la del mercado que identifican con el dominio público. Solo el mercado libre de oligopolios y privilegios puede ofrecer una cultura libre, afirman. Esta ideología liberal hunde sus raíces en el modelo de sociedad de mercado basado en productores independientes de mercancías postulado por Adam Smith en sus *Lecciones de jurisprudencia* y en los primeros capítulos de la *Riqueza de las naciones*, como McNally ha mostrado (McNally, 1993, pp. 53-55). Este modelo no es más que una construcción ideológica burguesa que naturaliza y reduce a la iniciativa individual el proceso social de producción de mercancías.

La idea de fondo es que la reproducibilidad técnica de las obras y la ley de la propiedad intelectual son factores con un impacto económico real, cuyo examen puede superar las dificultades con las que la teoría del capital humano se encuentra a la hora de computar el talento y la creatividad humana. Pero para que sea así, es decir, para que el talento innato pueda ser traducido en los términos planteados por la ley de la propiedad intelectual, dos hechos extraordinarios tienen que haber concurrido. Primero, el arte tiene que haberse convertido en trabajo productivo; y, segundo, los resultados del trabajo artístico tienen que ser considerados como propiedad

privada exclusiva. Estos dos hechos son concomitantes. Resulta interesante que aquí la analogía con la propiedad y productividad de la tierra cobra más sentido, como se verá. Aunque el presupuesto teórico de la ley de la propiedad intelectual, en relación al talento innato y en lo que respecta a la posición central que en la teoría asume la figura del artista o genio individual, ha estado sujeto a numerosas críticas —sobre todo ha sido acusado de formar parte de la ideología romántica del arte (Woodmansee & Jaszi, 1994)—, lo más extraordinario e importante desde un punto de vista económico y en lo que concierne a la práctica artística no es tanto que se reconozca la existencia del talento innato como que se asuma sin más que de su empleo se deriva necesariamente un derecho a la propiedad privada del hecho creativo.

El trabajo como presupuesto

Las artes han ocupado tradicionalmente un lugar más bien ambiguo entre el trabajo y el don. En lo que concierne al establecimiento del moderno concepto de arte en occidente, el Renacimiento italiano dio forma a una concepción de la creatividad artística que a la manera de un regalo no puede ser alienada y, por consiguiente, apropiada por otros. La salvación eterna no es posible comprarla con dinero, decía Pedro: la transcendencia no se compra, es un obsequio divino (Sedlacek, 2013, pp. 135-136). De la misma manera, el talento natural del artista tampoco se puede comprar, simplemente trasciende cualquier medida. Si la creatividad es intrínseca e inalienable entonces no posee mercado. La creatividad no está sujeta al intercambio mercantil, es un activo innato. No obstante, puede ser estimulada, incentivada y gratificada, como ocurría con los sistemas de pago de honorarios en los que el precio acordado era una prueba de reconocimiento y gratitud. Los patrones del Renacimiento negociaban el precio de la obra acabada recompensando de esta manera el talento del artista; pero nunca pagaban el trabajo gastado en la producción, cuyo cálculo estaba sujeto a la división del trabajo, el coste de mercado de los medios de producción y otras consideraciones económicas que excedían el marco de competencia del artista individual. El intercambio de mercancías no tenía lugar en un sentido capitalista². Cuando el sistema económico del mecenazgo se desvaneció, junto a las relaciones de producción que lo sustentaban, una nueva forma de entender la creatividad o el talento innato fue necesaria, una que pudiese dar cuenta de las nuevas relaciones mercantiles. La creatividad artística o el talento innato dejó de ser un obsequio divino y empezó a equipararse al trabajo en general, algo en lo que el artista ha puesto un esfuerzo. En relación a ello, Caffentzis ha apuntado cuatro ideologías que convergen en esta época. La primera es la crítica de Locke a las ideas innatas, que hace hincapié en que el conocimiento conlleva esfuerzo, no es libre. La segunda se refiere a Bacon, el fiel servidor de Jacobo I de Inglaterra, para quien la indagación requería de la laboriosa penetración masculina en los secretos de la naturaleza femenina. La tercera ideología tiene que ver con el método de Descartes que rechaza todo conocimiento dado, las ideas son una producción. Por último, Hobbes se imagina el conocimiento como un proceso mecánico

2 Sobre este aspecto ver el capítulo 2 en Durán (2019).

que añade o sustrae fragmentos (Caffentzis, 2013, pp. 166-167). De manera semejante a lo que acontece con la actividad del pensamiento, la obra de arte pasó a ser considerada como el fruto de trabajo invertido o gastado —trabajo creativo o artístico— y, de acuerdo a ciertas conceptualizaciones acerca del estado de naturaleza en común, del trabajo gastado se deriva un derecho a los frutos del trabajo. El intercambio mercantil opera sobre esta base: reconoce al artista individual como el artífice original de la obra de arte en virtud de su trabajo creativo gastado; es decir, lo considera autor en un sentido económico.

La analogía con la propiedad de la tierra

Con la tierra fértil acontece lo que con la creatividad artística. La tierra fértil se le presenta al ser humano como un regalo de la naturaleza o de Dios. Locke lo formula de la siguiente manera: “Dios, que ha dado en común el mundo a los hombres, también les ha dado la razón de hacer uso de él según su conveniencia y provecho” (Locke, 1988 [1960], p. 286). Se consideraba que el hombre había sido creado por Dios “para explotar los frutos de la tierra”, como se puede leer en *The English Improver: or, A New Survey of Husbandry*, un texto de 1649 que se ocupa de la mejora de la tierra improductiva. Es útil examinar la raíz de la palabra *improvement* —mejora, en inglés—, cuyo origen se sitúa en la voz tardo medieval *emprowement* que quiere decir uso lucrativo referido a ganancias monetarias y servía de equivalente al término *invest* —invertir—. Su uso se relaciona con el capitalismo agrario y operaciones conectadas a este, como el cercado de terrenos baldíos (Brace, 2004; Williams, 1983 [1976], pp. 160-161; Wood, 1998). Locke lo expresa a la perfección cuando postula que el trabajo que sustrae algo del estado natural en común obtiene un derecho al fruto del cual se priva al resto. Este derecho se fija como propiedad privada sobre el fruto obtenido (Locke, 1988 [1960], p. 289):

“Aquél que, mediante su propio esfuerzo, se apropia de una parcela de tierra, no solo no disminuye la propiedad común de la humanidad, sino que la acrecienta; pues los frutos en beneficio de la vida humana que son producidos por un acre de tierra cultivada, resultan ser —sin exageración— diez veces más que los producidos por un acre de tierra igualmente fértil que no es aprovechado y continúa siendo terreno comunal. [...] Pues habría que preguntarse si de verdad en las tierras salvajes de América que no han sido cultivadas y permanecen en su estado natural, sin ninguna mejora, labranza o cultivo, mil acres producen los mismos bienes utilizables para la vida, que los que producen diez acres de tierra igualmente fértil en el condado de Devonshire donde han sido cultivados”. (Locke, 1988 [1960], p. 294)

Hay que tener presente que los productos de la tierra cultivada que Locke tiene en mente se ofrecen en el mercado a cambio de dinero, el cual se usa productivamente para la mejora de las tierras cultivadas o la adquisición de otras nuevas. El derecho de propiedad al fruto de la tierra que ha sido usada productivamente se observa muy bien en el primer *Earl of Shaftesbury*, uno de los Lores Propietarios de la Provincia de Carolina en las Américas y patrón de Locke. El uso y mejora productiva de la tierra sirve, así pues, como justificación del imperialismo (Wood & Wood, 1997; Wood, 2012).

Durante el siglo XVIII, y en el contexto de los debates acerca de los derechos económicos que se derivan del libro impreso, debates que darán lugar a la moderna legislación acerca de los derechos de autor, una de las metáforas que se empleaban para explicar el concepto de propiedad intelectual era, precisamente, la metáfora de los bienes raíces —*real estate*—. En una carta publicada de forma anónima en 1735 se puede leer que el campo del conocimiento es lo suficientemente grande para todos poder encontrar un lugar donde plantar y mejorar —*improve*—. Así pues, el campo del conocimiento se le presenta a los autores como un terreno baldío dispuesto a ser enriquecido o mejorado gracias al trabajo. El trabajo intelectual consiste en ello (Durán, 2015, pp. 79-80). Es importante insistir en este punto porque de lo que se trata aquí no es de la apropiación de una parcela del conocimiento sino del derecho al fruto del trabajo sobre una parcela del conocimiento. Tampoco se trata de la propiedad de las ideas sino del trabajo gastado en ellas. El artista inglés William Hogarth, quien fue el detonante de la primera ley de derechos de autor en el campo de las artes visuales, la conocida como *Hogarth's Act* o *Engraver's Act* de 1735, reconocía que no puede haber propiedad sobre los temas tratados, pues estos son algo en común —como el estado de naturaleza original—. La propiedad se deriva del trabajo invertido sobre un tema en particular (Rose, 2005). La propiedad intelectual o los derechos de autor se fundamentan así en el trabajo propio, inalienable. A partir de ahora, la apropiación del trabajo de otros se considera ilegítima; por ejemplo, en el caso de la reimpresión no autorizada de libros. Pero los libreros aceptan el caso de los autores y legitiman su derecho de impresión sobre la base de no dañar la propiedad de estos. Así aparece la propiedad intelectual como condición previa y detonante de la circulación mercantil, aunque lo contrario sea el caso. Más bien, son las necesidades del intercambio mercantil las que han sido el detonante para que los artistas se vieran obligados a reivindicar un derecho a la propiedad exclusiva de lo que hasta entonces era sistemáticamente apropiado por un beneficio económico. Es a partir de ahora que se puede referir a la producción artística como capitalista en el sentido de que los artistas pasan a depender del mercado para su supervivencia y para mantener su posición social como artistas; de manera similar a cómo hoy el campo de producción artístico se estructura en su mayor parte según las necesidades del mercado³. De esta manera, los artistas se han visto abocados a la producción de valor. El libre intercambio de ideas se ha transformado en un contrato. Es importante reconocer, escribía Pashukanis, que

“La filosofía del derecho basada en la categoría del sujeto con su capacidad de auto-determinación [...] es básicamente la filosofía de una economía basada en la categoría de la mercancía, la cual formaliza las condiciones abstractas universales bajo las cuales el intercambio tiene lugar según la ley del valor y la explotación ocurre en la forma del ‘libre contrato’”. (Pashukanis, 1983 [1978], p. 39)

3 Si no se consigue separar claramente la necesidad social del arte de las necesidades del mercado del arte, aunque cínicamente el mercado justifique su existencia en la necesidad social, se seguirá preso de la confusión entre uso y valor.

La substancia del valor: entre la esencia y la apariencia

En el capítulo de los *Manuscritos de 1844* titulado “Propiedad privada y comunismo” Marx escribía lo siguiente: “el mercachifle de minerales no ve más que su valor comercial, no su belleza o la naturaleza peculiar del mineral, no tiene sentido mineralógico” (Marx, 1968 [1844], p. 542). El mercachifle de minerales lo desconoce todo acerca de la mineralogía. Su único interés reside en trascender la realidad natural del objeto. Está interesado en el objeto no por lo que es sino por lo que puede obtener gracias a él. Para el mercachifle es un producto y su interés es la posesión. La reflexión del Marx joven acerca del mercachifle de minerales se inscribe en su crítica al sentido de posesión o de tener, el cual en la época de la Economía Política —que es como aquí Marx denomina al capitalismo— supone la alienación de todos los sentidos, no solo los fisiológicos sino también los órganos de las relaciones humanas con el mundo, o sentidos prácticos, como pensar, desear, actuar o amar. Entonces Marx añade algo de gran importancia: la emancipación de los sentidos y las cualidades humanas supone que me relacione con la cosa por el amor a la cosa, es decir, por lo que la cosa es y no por aquello que espero obtener gracias a la cosa. El valor que el mercachifle aprecia en el mineral no es, por lo tanto, mineralógico sino algo añadido, extrínseco. Es un valor agregado, venal. Con otras palabras, el mercachifle de minerales interesado como está por la ganancia mercantil que el mineral promete no ama a la cosa por lo que es sino por lo que vale. ¿No escribía Oscar Wilde que el mercachifle lo sabe todo acerca del precio de las cosas, pero nada acerca del valor intrínseco de las mismas? Aunque Marx se vaya a desdecir más tarde, cuando en la primera versión de *El Capital*, en la “Crítica de la economía política” de 1859, hable de la naturaleza peculiar de los minerales en relación a su función en el proceso producción (Marx, 1971 [1859], p. 130), su reflexión resulta aun hoy de lo más natural. Remite a un tema clásico de la metafísica occidental: la diferencia entre esencia y apariencia.

Parece así que hay una gran diferencia entre quien tiene sentido para los negocios, interesado por lo que la cosa vale, por lo que el nexo que le une a la cosa es el dinero, y aquel otro que ama a la cosa por lo que es siendo su relación con la cosa una cuestión más bien experiencial. Este estaría interesado en el valor intrínseco, el otro en el valor de cambio. Uno sería un coleccionista de arte, un “*connoisseur*” o un amante del arte, y el otro sería un especulador que invierte su dinero en obras de arte no para contemplarlas sino para almacenarlas a la espera de ponerlas otra vez en circulación⁴. En los términos de Bourdieu, se podría afirmar que uno está interesado en convertir su dinero en capital simbólico —o: $M - D - M$, según la fórmula de la circulación simple de mercancías—, mientras que el otro estaría interesado en convertir su capital simbólico acumulado en beneficios ($D - D'$), haciendo uso para ello de una fórmula bien antigua: comprar barato para vender más caro, la cual describe un movimiento puramente especulativo en el mercado. No obstante, inversores y mercachifles también saben apelar al consenso cultural cuando expresan su confianza

4 Findlay (2014) es un buen ejemplo de un galerista que justifica los elevados gastos en arte por el amor a la cosa, lo que le convierte, ipso facto, en un entendido acerca del valor intrínseco y económico. Estos se distinguen muy bien en inglés simplemente recurriendo a las voces “*worth*” y “*value*”, como ya había hecho Locke al diferenciar entre el “valor intrínseco natural” de la cosa —“*intrinsic natural worth*”— y el “valor mercantil” —“*marketable value*”— (Rodríguez, 2015, pp. 114-115).

en que *un buen Canaletto siempre será un buen Canaletto*⁵. Un *buen Canaletto* hace referencia a una correlación entre la apariencia y la esencia, o entre lo extrínseco y lo intrínseco, cuando el *buen Canaletto* desde la perspectiva de los negocios coincide con el *buen Canaletto* desde la perspectiva la historia del arte. De un *buen Canaletto* se espera obtener un *buen precio*. Por lo tanto, aunque el mercachifle en el ejemplo anterior no tenga sentido mineralógico, sí parece que tener sentido mineralógico o —en lo que aquí se ocupa— conocer la historia del arte y sus cánones sea necesario para hacer negocios con las obras. Rizando el rizo se podría decir que la realización del valor comercial corrobora el valor intrínseco. ¿Cuántas veces se ha escuchado justificar las ganancias de un artista sobre la base de que tiene talento? Después de todo, la teoría del capital humano y la analogía con la fertilidad de la tierra no estarían tan desencaminadas.

Sin embargo, en el análisis de Marx no existe tal dualidad de valores, como tampoco existen diferentes tipos de capital: social, humano, simbólico... (Fine, 2001). Iber escribe que el valor es según Marx la medida inmanente de la relación de cambio de las mercancías, la propiedad intrínseca que hace posible que las mercancías entren en relaciones de cambio (Iber, 2005, p. 32). Si bien el valor de uso, o la forma natural⁶, no puede ser separada de la forma valor, en el sentido de que no existe ningún objeto que siendo valor no sirva también para algún uso, la realidad social del objeto de intercambio mercantil consiste en su valor, que se realiza socialmente previo a su consumo como objeto de uso. Marx lo expresaba de la siguiente forma: *el uso no levita en el aire*. Ello quiere decir que el valor de cambio no es algo extrínseco al objeto que se superpone o se impone al valor —de uso, simbólico...— desde fuera. El valor presupone la relación de cambio en el objeto o su intercambiabilidad, aunque solo se exprese a posteriori a través del dinero. Siendo la premisa de este artículo el planteo de una teoría de la sustancia del valor para los productos artísticos, y reconociendo que es posible la expresión del talento innato en el objeto artístico desde el punto de vista de la forma natural, desde la perspectiva de su intercambiabilidad lo que se expresa en el objeto es su valor. Ahora bien, no es suficiente con afirmar el valor o la sustancia del valor para los productos artísticos. Es necesario demostrar que realmente se encuentra ahí, aunque no se trate de una cosa sino de una relación social. El aparato conceptual de Marx, desprovisto de mixtificaciones, es fundamental para ello. Lo que la investigación histórica acerca del trabajo del arte y la analogía con la propiedad de la tierra muestra es que a lo que la ley de la propiedad intelectual está apuntando es a la normalización del proceso de producción de valor, es decir, le está dando a la relación social que da origen al valor forma legal. Una dificultad añadida del valor es el hecho de que supone una medida igual de cosas que son objetivamente diferentes.

La única propiedad igual que comparten todos los objetos artísticos como mercancías es la de ser propiedad que se origina en o es fruto del trabajo. Todos los juristas y expertos en propiedad intelectual insisten en ello: que el término original en la ley de la propiedad intelectual

5 Sobre la homologación de los valores entre el mercado y el campo artístico, ver Moulin (1994).

6 Esta cuestión de la forma natural sigue siendo un tema pendiente para la teoría marxista. Una de las perspectivas más interesantes es la de ver el valor de uso no como la base natural del valor de cambio sino como su contrario, cuyo ejemplo más palpable es la oposición entre fuerza de trabajo y capital (Ortega-Reyna, 2012).

se refiere al origen en el trabajo, pues la ley de propiedad intelectual no protege ideas sino la forma en la que se expresa el trabajo invertido en ellas. Ahora bien, como gasto de energía calórica el trabajo es siempre la actividad del cuerpo que trabaja, ya sea el de un artista o el de un albañil. De esta actividad Marx infiere la fuerza de trabajo, sin duda una de sus deducciones más importantes y cuya base científica en la termodinámica es incuestionable. La fuerza de trabajo es, en este sentido, una característica universalmente compartida más allá de las habilidades particulares a través de las que se ejercita y los trabajos concretos en que se realiza. Es la forma cómo la fuerza de trabajo se pone a funcionar o trabajar la que está sujeta a relaciones sociales de producción. Así pues, es importante no olvidar que el trabajo que crea valor bajo relaciones capitalistas de producción no puede ser examinado aislado de su contexto social de producción, pues es siempre la manifestación de trabajo social. Lo que la ley de la propiedad intelectual hace visible, más allá del simple gasto de fuerza de trabajo o talento, es el carácter social del trabajo artístico y las relaciones de producción que han propiciado que del hecho creativo se derive un derecho a la propiedad exclusiva del mismo. Towse tiene razón al querer introducir la propiedad intelectual como un factor económico del talento innato. Sin embargo, lo que identifica como talento innato solo puede ser, desde el punto de vista de la creación de valor, la fuerza de trabajo. Ahora bien, si el gasto de energía expresado como fuerza de trabajo o talento innato es, en su carácter simple, igual para todos los trabajadores, entonces este no puede explicar las diferencias en el precio de las mercancías artísticas y, por ende, entre los ingresos de los artistas, aunque sea su base. Para entenderlo, las aportaciones de Marx a la teoría de la renta del suelo son de gran importancia.

Las aportaciones de Marx a la teoría de la renta del suelo

Si se sigue la línea trazada por la teoría del capital humano y el individualismo metodológico que le subyace, se tendría que concluir que son los diferentes talentos naturales los que determinan, en gran medida, los precios de las mercancías artísticas, pues gravan sobre el precio normal o medio un recargo o una renta diferencial directamente relacionada con la productividad que se le supone al talento, una cualidad innata individual sobre la que cada artista ejerce una especie de monopolio (Menger, 2014). Desde este punto de vista, los capitales invertidos en la producción artística aparecen como meros incentivos al desarrollo del talento natural. Gracias a su productividad innata, la inversión será menor en los mejores talentos y, por consiguiente, mayor el beneficio. Pero esta no es la lógica que sigue Marx en la teoría de la renta, para quien los precios del producto agrícola y no la fertilidad natural del suelo son los que determinan la cuantía de la renta. La fertilidad o la ubicación única del suelo agrícola pueden ser condiciones excepcionales, y así aparecen en la base del valor, pero no son su causa (Guerrero, 2008, pp. 202 y ss.).

El análisis de Marx sobre la renta del suelo está basado en su teoría del capital (Fine, 2013 [1986], p. 115). El punto de partida de Marx es la existencia de la propiedad de la tierra como un medio por el cual la plusvalía puede ser apropiada en la forma de renta (Fine, 2013 [1986], p. 121).

“La fuerza de la naturaleza no es la fuente de la plusvalía sino solo su base natural... Así como el valor de uso es la base del valor de cambio, pero no su causa... La plusvalía continuaría existiendo, aunque no hubiera propiedad de la tierra, por ejemplo, cuando el fabricante hace uso de la tierra sin dueño... Por tanto, la renta del suelo no crea la parte del valor que se transforma en plusvalía, únicamente habilita al propietario de la tierra... para atraer la plusvalía del bolsillo del fabricante al suyo propio. No es causa ni creación de la plusvalía sino de su transformación en renta del suelo”. (Marx, 1983 [1894], pp. 659-660)

Marx se pregunta cómo es posible que una parte del precio de la mercancía vaya a parar a las manos de los propietarios de la tierra. Por tanto, su teoría se ocupa de los obstáculos a los que se enfrenta el capital ante la propiedad de la tierra; pues, según Marx, la renta es en principio la fracción de la plusvalía del capital que excede la tasa media de beneficio (Milios, Dimoulis & Economakis, 2002, p. 133). No está en absoluto conforme con la visión de Ricardo y considera su explicación de la renta simplemente mala: no existe nada originario en la tierra, como afirma Ricardo, quien escribe que la renta es una parte del producto de la tierra que se le paga al propietario por el uso del poder *originario e indestructible* del suelo, sino que la tierra es el producto de un proceso histórico-natural (Marx, 1967 [1863], p. 244). Lo auténticamente crucial aquí no son, para Marx, las condiciones naturales como fuente de los beneficios sino el empleo de la tierra bajo relaciones capitalistas de producción y explotación. La renta “no se origina en la tierra sino en el *producto de la agricultura*, esto es, en el trabajo, en el *precio del producto del trabajo*... en el *valor del producto agrícola*, en el trabajo aplicado a la tierra y no en la tierra” (Marx, 1967 [1863], p. 141, énfasis en el original, ver Astarita, 2015). Así pues, es el precio del producto bajo relaciones capitalistas de producción el que determina la renta del suelo. Es decir, el producto agrícola y, con él, el trabajo abstracto invertido en su producción está en la base del valor del terreno de cultivo.

Además, Marx distingue entre la renta diferencial I y II —en adelante RDI y RDII—. La RDII se basa en la diferente magnitud de los capitales invertidos en presencia de la RDI, es decir, de tierras de diferente fertilidad (Fine 2013 [1986], p. 127). Harvey concluye que, si la fertilidad de la tierra es, después de todo, un producto social, entonces la RDII se convierte directamente en RDI (Harvey, 2006 [1999], p. 356). De acuerdo a lo anterior, surge la siguiente cuestión: si, se sigue la teoría de Marx, el precio de mercado de los productos agrarios está regulado por el precio de producción de las tierras de peor calidad, ¿estaría igualmente el precio de las mercancías artísticas regulado por la fuerza de trabajo de los artistas peor dotados, o por la fuerza de trabajo de los artistas dotados de habilidades medias socialmente predominantes? Para poder hablar de RDI en sentido marxiano, el precio de las mercancías artísticas ha de estar regulado por la fuerza de trabajo o por los ingresos de los artistas peor dotados. Básicamente, ello quiere decir que, con la misma inversión de capital y trabajo, aquellos artistas con habilidades socialmente predominantes crearán más valor o, simplemente, serán más lucrativos para los capitalistas que hacen uso del resultado de esta fuerza de trabajo mejor dotada. Aunque solo estudios empíricos pueden determinar si esta suposición es correcta, las enormes plusvalías que genera el mercado del arte, sobre todo, el segmento que se conoce como mercado secundario, podrían verse como un indicativo de que así es.

El examen de los ingresos de la fuerza de trabajo artística siendo el resultado de una renta que los capitalistas pagan a partir de los beneficios obtenidos en el mercado del arte es complejo y un auténtico desafío. Pero la base de los beneficios solo puede descansar en la fuerza de trabajo, que se expresa como propiedad intelectual y los derechos asociados, los cuales tienen un impacto económico real —y en esto se está fundamentalmente de acuerdo con Towse—. En este sentido, la renta se extrae de una condición en principio ajena al capital que no la produce y cuya relación social en el sentido de la producción de mercancías ha quedado fijada en el derecho burgués como propiedad intelectual. Su función en el derecho es la de legitimar los productos de la fuerza de trabajo artística como mercancías, es decir, capta en su mismo concepto la relación social que ha dado origen a la mercantilización de la producción artística. Sobre esta base los capitalistas mercadean con las obras y de sus beneficios pagan la renta a la que los artistas tienen derecho como propietarios de su fuerza de trabajo o talento innato. El conocido como *droit de suite*, por ejemplo, es una de las formas posibles de esta renta, que le concede a los artistas visuales una regalía basada en un porcentaje sobre el precio de reventa de las obras. Que los capitalistas estén dispuestos a aceptar este recargo o renta que legitima su mercadeo con los productos artísticos no se entiende desde el trabajo en sí, es decir, no emana de este en cuanto talento innato o natural, sino que solo se explica en el contexto de las relaciones sociales de producción y las circunstancias históricas que han dado origen a una forma de propiedad exclusiva sobre los productos del trabajo que es la propiedad intelectual en el capitalismo. Las rentas que se derivan de la propiedad intelectual son un peaje necesario que ha contribuido a la normalización del trabajo artístico como trabajo productivo.

En relación a la teoría de la renta diferencial de Marx se puede afirmar que los ingresos de los artistas no son un valor intrínseco que crece del talento natural, como el becerro de oro que habría surgido espontáneamente del fuego según Aarón (Harvey, 2006 [1999], p. 335). Los ingresos de los artistas son, más bien, una renta que es el producto del trabajo social. Este no solo incluye el trabajo del artista individual, sino que lo trasciende en el campo del arte. Ningún artista es ni productivo ni socialmente relevante sin la intervención del campo de producción que incluye el empleo de trabajo socialmente necesario, así como la aportación de una cantidad de trabajo artístico no pagado que constituye la reserva común de recursos de los que hace uso el campo de producción. Sin embargo, todo este trabajo social queda subsumido bajo la propiedad intelectual, que es una propiedad exclusiva. El “arte contemporáneo existe cada vez más en un ámbito colaborativo... mientras conserva la valorización de la autoría individual”, escribe la historiadora Claire Bishop en relación a los procesos de externalización de la producción que lleva experimentando el arte contemporáneo desde hace décadas⁷ (Bishop, 2012, p. 232). El valor como propiedad de los productos del trabajo queda fijado en la mercancía artística como propiedad intelectual, aunque sea fruto de una disparidad de trabajos; y aparece a posteriori en la forma de una renta que los capitales pagan a partir de los beneficios mercantiles que extraen de las mercancías artísticas.

7 Sobre este aspecto ver también Roberts (2007).

La tesis que resume el planteo de este artículo es la siguiente: el precio de las mercancías artísticas gravita alrededor de la fuerza de trabajo, cuya medida abstracta socialmente necesaria se expresa como propiedad intelectual. El ingreso que los artistas reciben por su trabajo no es expresión directa del uso que el capital hace de su talento natural. De igual manera, las diferencias de los ingresos entre los artistas no resultan de las diferencias en el rendimiento natural o intrínseco de los diferentes talentos. Más bien, los agentes capitalistas del mercado del arte pagan una renta que se extrae de los beneficios económicos que resultan de la explotación de los productos del trabajo artístico. Parafraseando a Marx, la renta es lo que se paga por el permiso de invertir capital, de producir de una manera capitalista, la obra de arte (Marx, 1967 [1863], p. 244).

Así pues, con lo que se mercadea en el mercado del arte no es, propiamente, la mercancía artística sino el derecho a disponer de la propiedad intelectual del creador al cual se retribuye en la forma de una renta. Finalmente, ello explicaría la resistencia del autor en el sistema cultural occidental moderno a pesar de todos los intentos por des-autorizar la creación.

Conclusiones

A lo largo del artículo se ha propuesto un punto de partida para el estudio del precio de las mercancías artísticas y de los ingresos de los artistas que cuestiona los supuestos formales de la teoría del capital humano y su conexión con la teoría de la renta diferencial de Ricardo. Siguiendo los aportes de Marx a la teoría de la renta diferencial del suelo se ha planteado considerar los ingresos de los artistas como una renta que los capitalistas pagan a partir de los beneficios que extraen de las mercancías artísticas. La misma existencia de esta renta, que el derecho burgués legitima como propiedad intelectual, solo se explica a partir de las dialécticas del modo de producción capitalista.

Cuando Dave Beech apunta a la “excepcionalidad” del arte en el capitalismo debido a que el artista no vende su fuerza de trabajo sino los productos de su trabajo, por lo que no existe propiamente un mercado de trabajo de la fuerza laboral artística (Beech, 2016, pp. 254-255), se corre el peligro de retrotraer la producción artística al modo de producción artesanal (Beech, 2016, p. 268) y atribuir su excepcionalidad a que mantiene en el capitalismo elementos de aquel modo de producción que ya Engels había identificado erróneamente como la producción simple de mercancías (Rakowitz, 2000). Sin embargo, el modo de producción artesanal nunca ha existido como tal sino formando parte del modo de producción feudal. Si bien, se puede estar de acuerdo con la excepcionalidad del arte, se ha de reconocer que esta excepcionalidad es un producto del modo capitalista de producción, así como de las dialécticas que han tenido lugar en el campo de producción. Cuando Beech apunta a que a diferencia del asalariado el artista es dueño de lo que produce (Beech, 2016, p. 274), pasa por alto lo que es realmente crucial. Pues se debe preguntar cómo es posible esta propiedad exclusiva, dónde se origina, y no darla por sentado. Su razón de ser se encuentra en el derecho burgués en los mismos albores del capitalismo, es decir, en el derecho a los frutos del trabajo propio que excluye al resto del usufructo de los mismos (Wood, 2012). Solo con el establecimiento del modo de producción

capitalista se puede hablar del artista como propietario de los productos de su trabajo. Ciertos cambios en la ideología del trabajo son cruciales en este sentido porque ayudan a entender la base económica y las dialécticas históricas que los originan (Anthony, 1977).

Se ha querido profundizar en las relaciones entre el arte y el capitalismo sin caer en mixtificaciones. Aunque no supone ningún problema reconocer que la creación de obras de arte es un proceso social que requiere del uso continuo de una reserva común de recursos, una vez que este uso común se transforma en propiedad exclusiva basada en el derecho a los frutos del trabajo propio, quiere decir que hemos entrado en la esfera de la producción capitalista. Su antagonista solo puede ser una praxis radical que extiende lo común a costa de la propiedad y la apropiación. Cuando habla del proceso de acumulación capitalista Marx citaba a Le Chapelier, quien en 1791 en Francia sostenía que no se debería dejar a los trabajadores “actuar en común” —*Gemeinsam handeln*— en defensa de sus intereses (Basso, 2016, p. 106). Es imposible soslayar el enfoque de clase en el comentario de Marx. Solo una perspectiva de clase, a la que los artistas han sido la mayoría de las veces ajenos, puede romper con la dinámica capitalista de la propiedad privada y la apropiación de lo común sobre la que se basa la creación de valor. De lo que se trata es de conseguir un mayor nivel organizativo para poder realizar intereses de clase objetivos (Wright, 2015, pp. 166-169) y de socializar la gestión con el fin de tomar el control efectivo de los medios de reproducción y exhibición (Durán, 2018). Solo así puede el arte llegar a convertirse en un instrumento, o en un recurso, auténticamente compartido por todos. Solo sobre la base de una democratización radical de la producción puede el arte causar una auténtica fractura en la creación de valor, que deja a los agentes capitalistas del mercado del arte sin la capacidad de generar los beneficios con los que pagan las rentas artísticas.

Referencias

- [1] Anthony, P. D. (1977). *The Ideology of Work*. Milton Park: Tavistock.
- [2] Astarita, R. (11 de septiembre de 2015). Marx sobre James Anderson y la renta. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://rolandoastarita.blog/2015/09/11/marx-sobre-james-anderson-y-la-renta/>
- [3] Basso, L. (2016). *Marx and the Common. From Capital to the Late Writings*. Chicago: Haymarket Books.
- [4] Beech, D. (2016). *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Chicago: Haymarket Books.
- [5] Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- [6] Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- [7] Brace, L. (2004). *The Politics of Property. Labour, Freedom and Belonging*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- [8] Caffentzis, G. (2013). In *Letters of Blood and Fire. Work, Machines, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- [9] Diederichsen, D. (2008). *On (Surplus) Value in Art*. Berlín: Sternberg Press.

- [10] Durán, J. M. (2012). El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista. *Ensayos de Economía*, 22(40), 205-217.
- [11] Durán, J. M. (2014). A vueltas con la categoría de valor en la producción de arte. *Eptic online*, 16(3), 135-149.
- [12] Durán, J. M. (2015). *La crítica de la economía política del arte*. Murcia: CENDEAC.
- [13] Durán, J. M. (2018). *Compromiso de clase y mundo del arte*. Recuperado de https://www.academia.edu/36252477/COMPROMISO_DE_CLASE_Y_MUNDO_DEL_ARTE
- [14] Durán, J. M. (2019). *Der Wert im Inneren der künstlerischen Produktivität* (tesis doctoral). Freie Universität Berlin, Berlín, Alemania. Recuperado de https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/24536/DURAN_Diss-Philosophie_FU.pdf
- [15] Findlay, M. (2014). *The Value of Art*. Múnich: Prestel.
- [16] Fine, B. (2001). *Social Capital versus Social Theory. Political Economy and Social Science at the Turn of the Millennium*. Londres y Nueva York: Routledge.
- [17] Fine, B. (2013 [1986]). On Marx's Theory of Agricultural Rent. En B. Fine (Ed.). *The Value Dimension. Marx versus Ricardo and Sraffa* (pp. 114-151). Londres y Nueva York: Routledge.
- [18] Fine, B. & Saad-Filho, A. (2004). *Marx's Capital*. Londres: Pluto Press.
- [19] Guerrero, D. (2008). *Un resumen completo de "El capital" de Marx*. Madrid: Maia.
- [20] Harvey, D. (2001). *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*. Nueva York: Routledge.
- [21] Harvey, D. (2006 [1999]). *Limits to Capital*. Londres: Verso.
- [22] Iber, Ch. (2005). *Grundzüge der Marx'schen Kapitalismustheorie*. Berlín: Parerga.
- [23] Illescas, J. E. (2015). *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. Barcelona: El Viejo Topo.
- [24] Lessig, L. (2004). *Free Culture. The Nature and Future of Creativity*. Nueva York: Penguin Books.
- [25] Locke, J. (1988 [1960]). *Two Treatises of Government*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [26] Marx, K. (1968 [1844]). *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844, MEW Ergänzungsband 1. Teil*. Berlín: Dietz.
- [27] Marx, K. (1971 [1859]). *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, MEW 13. Berlín: Dietz.
- [28] Marx, K. (1967 [1863]). *Theorien über den Mehrwert. Zweiter Teil*, MEW 26. Berlín: Dietz.
- [29] Marx, K. (1983 [1894]). *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band. Buch III: Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion*, MEW 25. Berlín: Dietz.
- [30] McNally, D. (1993). *Against the Market. Political Economy, Market Socialism and the Marxist Critique*. Londres: Verso.
- [31] Menger, P. M. (2014). *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.
- [32] Milios, J., Dimoulis, D. & Economakis, G. (2002). *Karl Marx and the Classics. An Essay on Value, Crises and the Capitalist Mode of Production*. Aldershot: Ashgate.
- [33] Moulin, R. (1994). The Construction of Art Values. *International Sociology*, 9(1), 5-12. <https://doi.org/10.1177/026858094009001001>

- [34] Ortega-Reyna, J. (2012). El valor de uso en el marxismo de Bolívar Echeverría. En D. Gómez-Arredondo & J. Ortega-Reyna (Eds.), *Pensamiento filosófico nuestroamericano* (pp. 17-40). Ciudad de México: Ediciones Eón - Universidad Nacional Autónoma de México.
- [35] Pashukanis, E. B. (1983 [1978]). *Law & Marxism. A General Theory*. Londres: Pluto Press.
- [36] Rakowitz, N. (2000). *Einfache Warenproduktion. Ideal und Ideologie*. Friburgo de Brisgovia: Ça Ira.
- [37] Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. Londres: Verso.
- [38] Rodríguez, A. (2015). *La riqueza. Historia de una idea*. Madrid: Maia Ediciones.
- [39] Rose, M. (2005). Technology and Copyright in 1735: The Engraver's Act. *Information Society*, 21(1), 63-66. <https://doi.org/10.1080/01972240590895928>
- [40] Sedlacek, T. (2013). *Economics of Good and Evil. The Quest for Economic Meaning from Gilgamesh to Wall Street*. Oxford: Oxford University Press.
- [41] Sherman, B. & Bently, L. (1999). *The Making of Modern Intellectual Property Law*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [42] Towse, R. (2006). Human Capital and Artists' Labour Markets. En V.A. Ginsburgh & D. Throsby (Eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture* (pp. 865-894). Ámsterdam: North-Holland.
- [43] Towse, R. (2010). *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [44] Williams, R. (1983 [1976]). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Nueva York: Oxford University Press.
- [45] Wood, E. M. (1998). The Agrarian Origins of Capitalism. *Monthly Review*, 50(3), 14-31.
- [46] Wood, E. M. (2012). *Liberty & Property. A Social Theory of Western Political Thought from Renaissance to Enlightenment*. Londres: Verso.
- [47] Wood, E. M. & Wood, N. (1997). *A Trumpet of Sedition. Political Theory and the Rise of Capitalism 1509-1688*. Nueva York: NYU Press.
- [48] Woodmansee, M. y Jaszi, P. (Eds.). (1994). *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press.
- [49] Wright, E. O. (2015). *Understanding Class*. Londres: Verso.