



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**ANÁLISIS MICROECONÓMICO DE LA
ESTRUCTURA GLOBAL DEL MERCADO DEL
ARTE: EL CASO DE ZONA MACO 2017**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN RELACIONES
INTERNACIONALES**

P R E S E N T A:

DANIEL OMAR DEL CALLEJO HERNÁNDEZ



**DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. FRANCISCO ALEJANDRO PEDRAZA
CORTÉS**

CIUDAD DE MÉXICO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

<i>Agradecimientos</i>	v
Introducción.....	viii
1. El comportamiento de los agentes económicos dentro del mercado del arte en el contexto de la globalización.....	14
1.1. Globalización de la cultura.....	14
1.2. Economía del arte.....	23
1.3. Economía creativa.....	34
2. Estructura internacional del mercado del arte: el caso de Zona MACO 2017.....	45
2.1. Antecedentes.....	45
2.2. Producción.....	51
2.2.1. Fase creativa.....	51
2.2.2. La galería y el galerista.....	56
2.2.3. Derechos de autor.....	61
2.3. Distribución internacional.....	64
2.4. Consumo.....	69
3. Los campos internacionales de producción y consumo simbólicos en el circuito del arte.....	75
3.1. El valor de la cultura.....	75
3.2. La política cultural.....	86
3.3. Hacia una economía política internacional del arte y la cultura.....	93

Conclusión.....	100
<i>Anexo I.....</i>	<i>106</i>
<i>Anexo II.....</i>	<i>130</i>
<i>Anexo III.....</i>	<i>136</i>
<i>Fuentes Consultadas.....</i>	<i>140</i>

Agradecimientos

A mis padres Humberto y Andrea, por su esfuerzo y apoyo incondicional mediante los cuales cobijaron los sueños y aspiraciones que me permitieron seguir adelante en todo momento.

A mi asesor Alejandro, por la pasión con la que se ha dedicado a transmitir el conocimiento a lo largo de su vida y con el cual este trabajo fue posible.

A todos mis amigos y compañeros universitarios con quienes pude compartir una de las etapas más dichosas de mi vida.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por haberme otorgado el enorme privilegio de estudiar en sus aulas en donde el pensamiento crítico y la reflexividad que caracteriza el compromiso social de sus egresados enriquecieron mi desarrollo personal y académico.

Introducción

El mercado del arte, cada vez más, se desarrolla en campos de consumo globales desvinculados de las fundamentaciones culturales estructuradas por los espacios geográficos y políticos delimitados por los Estados nacionales. Las características del sistema económico internacional y la liberación de las actividades comerciales fuera de la administración directa de los Estados en el contexto actual han modificado el volumen global del intercambio comercial en diferentes sectores de la economía, diversificando el acceso, en particular, a bienes y servicios con contenidos de valor cultural.

Cabe advertir que, si bien el entendimiento de la *cultura* como categoría de análisis se encuentra explicado bajo matices diferenciados según el enfoque disciplinario de cada rama de estudio y que se puede referir a una interpretación extensa sobre las creencias, rituales, tradiciones y modos de vida de los grupos sociales, su definición en esta investigación se acotará a los elementos simbólicos y creativos de la vida social y específicamente al de los artefactos materiales e inmateriales acreditados como piezas de Arte Contemporáneo dentro de los sistemas disciplinarios de las Artes Visuales en particular y de las Bellas Artes en general.¹

En este sentido, el orden internacional actual replantea la genealogía y evolución del arte. La fragmentación de los códigos simbólicos en el arte contemporáneo, así como su contenido discursivo plantean un diálogo más cercano entre diferentes sistemas culturales, así como la diversificación de los patrones de consumo cultural desligados de su fundamentación territorial.

Los procesos económicos del arte merecen una explicación bajo el rigor científico dada la relación que guardan con la construcción de mecanismos que configuran la cultura. Estos procesos se pueden entender por varios factores de producción, circulación y apropiación de los códigos simbólicos en el contenido de los bienes artísticos, los cuales generan valores que, a su vez, inciden en la constitución de la estructura social y las formas de interacción entre agentes tanto

¹ Para un estudio más detallado sobre este asunto *vid.* Chris Jenks, *Culture*, Routledge, Londres, 1993, 192 pp.

a nivel global como local.

La internacionalización del mercado del arte ha permitido la diversificación de la distribución de sus contenidos a través de estrategias globalizadoras que promueven su consumo a una escala global sin precedentes. Por tal motivo, esta investigación propone analizar los procesos desde una perspectiva integral que relacione las dinámicas de la estructura del arte en el espacio global respecto al espacio local, específicamente con el caso de Zona MACO en la Ciudad de México.

Asimismo, se tomará el año 2017 como punto de referencia para verificar la condición local del mercado del arte, en relación con los procesos de liberación económica que facilitaron la instalación del proceso globalizador en el circuito artístico mexicano y a los nueve años transcurridos desde el cisma provocado por la crisis financiera de 2008, la cual impactó en el dinamismo comercial que experimentaba el mercado internacional en los años previos.

En 2007 el mercado del arte se expandió y su volumen de ventas aumentó a una tasa de más de 50% con respecto al año anterior; para el año siguiente su valor económico alcanzaba su mayor pico hasta el momento por 65,875 millones de dólares (superado sólo hasta 2014). Sin embargo, la crisis financiera de 2008 planteó retos estructurales en la configuración del sistema económico internacional y reconfiguró las dinámicas de los intercambios comerciales en el mercado del arte. Así, siguiendo la tendencia depresiva, en 2009 el valor del mercado se contrajo en 40% con respecto a 2007.²

La explicación causal de este fenómeno se entiende a partir de la implosión de la burbuja inmobiliaria en Estados Unidos y su impacto indirecto hacia otros sectores económicos desmotivados por la falta de liquidez en el sistema financiero y la eventual recesión de la economía global. En específico, el valor del mercado del arte se ha ido recuperando a partir de 2010, con una tasa de crecimiento anual en promedio hasta 2015 de 9.71%, superando su máximo valor económico

² Fuente estadística: Ellen Kinsella, *What does TEFAF 2016 Art Market Report tell us about the global art trade?*, 9 de marzo de 2016, en <https://news.artnet.com/market/tefaf-2016-art-market-report-443615/> [Consulta: 11 de noviembre de 2017].

histórico en 2014 a 68,237 millones de dólares, es decir, un crecimiento de poco más de 90% con respecto a 2005.

En contraste, el crecimiento del volumen del mercado no converge de manera directa con el crecimiento de su valor económico, es decir, desde 2010 a 2015, el volumen total de ventas sólo ha crecido anualmente en promedio 3.64%, una diferencia menor de 6% en relación con la tasa de crecimiento promedio del valor del mercado en el mismo periodo. En 2006, la relación entre valor y volumen mostró una inconsistencia más grande: el crecimiento con respecto a 2005 fue de 51.59% frente a 13.83%, respectivamente.

El valor del arte no responde a los factores tradicionales que generalmente se pueden plantear con relación a los mercados de mercancías. Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu, su contenido está vinculado con estructuras simbólicas que configuran un sistema de relaciones propias de un campo delimitado y estructurado por normas e instituciones que sus integrantes producen de acuerdo con los capitales simbólicos a su disposición.

En el contexto globalizador, los criterios institucionales se atomizan y diversifican los modos de capitalización cultural. A través del mercado, la adquisición de obras de arte se asimila conforme a canales de consumo mercantil, generando un régimen de precios que responde a una lógica librecambista. En este contexto, la apropiación de los bienes artísticos se vincula a las capacidades económicas objetivas de las que los agentes pueden disponer.

Las dinámicas de intercambio en las galerías de arte se sitúan en esquemas complejos de coexistencia, pues los precios se imponen bajo los criterios de especialistas con el interés de maximizar sus beneficios culturales, a su vez que las condiciones estructurales del mercado demandan la imposición de intereses mercantiles para permitir el financiamiento de sus actividades tanto comerciales como culturales.

En 2013 el número de negocios relacionados con el mercado del arte en Estados Unidos ascendió a 68,500³ siendo el país con el mayor número de

³ Clare Mc Andrew, *TEFAF art Market Report 2014*, The European Fine Art Foundation, Países Bajos, 2014, p. 86.

galerías de arte en el mundo según el reporte de Clare McAndrew publicado en 2015. Las capacidades industriales de este país facilitan la incorporación de sus sistemas de producción artística a la dinámica mercantil del mercado internacional. Por ejemplo, en 2015 Estados Unidos afianzó 43% de la cuota global del mercado, mientras que Reino Unido mantuvo 21% y China 19%⁴; juntos acumularon más de 80% del mercado total del arte.

Por otro lado, en 2013 los servicios del mercado del arte, de los cuales se pueden incluir los de conservación y seguridad, embalaje y envío, publicidad y marketing, así como las cuotas de servicios profesionales, sumaron un total de 291,677 empleos⁵ de los cuales 27% se concentra sólo en países de la Unión Europea, lo cual ejemplifica la concentración de la riqueza cultural a nivel internacional a través de servicios especializados.

Aún teniendo en cuenta los pocos recursos disponibles para la medición estadística del mercado de arte mexicano, se puede observar una falta de infraestructura cultural robusta en relación con países como Estados Unidos, lo que impone condiciones desfavorables para el desarrollo del consumo cultural en el país. El número de galerías de arte en 2016, por ejemplo, llegó a escasas 683.⁶ En este sentido, la debilidad y la falta de recursos del Estado imposibilitan la gestión de políticas que ayuden a elevar los índices de producción cultural relacionado al dinamismo comercial del mercado internacional del arte, en donde los países del Norte Global mantienen una superioridad estructural.

En este contexto, la hipótesis general de esta investigación plantea que el valor económico de los bienes artísticos está ligado a los mecanismos de circulación que se desarrollan en el mercado internacional, vinculados al sistema de libre mercado y la utilidad que los agentes les imponen, de acuerdo a una lógica acumulativa y especulativa, mientras que su valor cultural se relaciona con la estructura social y los códigos simbólicos impuestos por la normatividad institucional dentro del campo de reproducción artística, en el cual los capitales

⁴ Ellen Kinsella, *op. cit.*

⁵ Clare Mc Andrew, *op. cit.* p. 154.

⁶ INEGI, *Cuenta Satélite de la Cultura de México*, disponible en <https://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/cn/cultura/> [Consulta: 29 de noviembre de 2017].

simbólicos en juego se distribuyen de manera inequitativa promoviendo relaciones de dominación y exclusión a nivel internacional.

Este trabajo se divide en tres capítulos, en el primero se buscará identificar las teorías que se han desarrollado dentro de la Economía y las Ciencias Sociales con relación a los procesos económicos, políticos, sociales y culturales de la globalización, con la finalidad de explicar el funcionamiento de la organización económica del mercado del arte, así como el comportamiento de los agentes que lo conforman y el proceso productivo de los recursos intelectuales y creativos que permiten el florecimiento y circulación de las obras y sus contenidos simbólicos.

En el segundo capítulo se presentará el caso de estudio de Zona MACO, en donde a través de una serie de datos empíricos recogidos de una investigación conformada por una muestra de artistas, galerías y profesionales participantes en la edición de la feria del año 2017, se pretenderá modelar el mercado a nivel local. Es decir, se identificará una parte de los agentes que conforman el mercado, así como las motivaciones o intereses que determinan sus interacciones tanto en el plano local como internacional.

En el último capítulo se explicarán algunos apuntes sobre las determinaciones socioeconómicas que configuran la generación y acreditación de valor en la producción del mercado del arte, con lo cual se abordarán algunas justificaciones de carácter económico para establecer la operación política ejercida por el Estado a través de la política cultural y su impacto en las relaciones de dominación a nivel internacional. Asimismo, se articulará una descripción del entorno internacional de la política económica para reseñar los equilibrios estructurales de poder entre el Estado y el mercado. Al término de la investigación se exponen las conclusiones.

1. El comportamiento de los agentes económicos dentro del mercado del arte en el contexto de la globalización.

La etapa de la modernidad en donde se ajusta la economía globalizada actual se desprende de un largo proceso histórico en donde la instauración del modo de producción capitalista ha estimulado la aceleración de los procesos productivos de la sociedad. La diligente marcha de estos procesos globales sobrepasa y menoscaba las capacidades políticas de algunos Estados, con lo cual los mercados internacionales y los agentes económicos que los componen han adoptado la administración predominante de las competencias culturales previamente asumidas por autoridades estatales.

Los canales de acceso a contenidos culturales del arte en esta acelerada economía de mercado se despliegan a través de la multiplicación de empresas e industrias que guían sus impulsos a través de la valorización, reproducción, especulación y acumulación del capital, lo que favorece la volatilidad de las interacciones sociales y el desprendimiento de la vida cultural que rigen las circunstancias específicas de cada localidad.

En este contexto, la organización industrial en la cual se fundamenta el funcionamiento del mercado del arte se constituye conforme a procesos microeconómicos complejos que condicionan el comportamiento de los agentes y originan estructuras de acumulación —asentadas en lo que Saskia Sassen denomina *ciudades globales*— y un estado de desigualdad prevaleciente a escala global.

1.1. Globalización de la cultura

Vivimos en un mundo en donde las dinámicas culturales se llevan a cabo en un plano altamente globalizado. La elevada capacidad productiva de esta etapa estimula el acercamiento de los lazos comerciales y el intercambio de bienes y servicios culturales a escala internacional. Hoy, las actividades económicas del arte y la cultura se dividen de manera fragmentada a lo largo de todo el mundo. Con el impulso de la globalización económica, hemos arribado a un estado de interconexión global sin precedentes.

La evolución del proceso globalizador se circunscribe dentro del proyecto de la modernidad, el cual se origina alrededor del siglo XVI en Europa, como resultado del fin del *ancien régime* y la instauración de las ideas ilustradas como medio para guiar la evolución de la humanidad hacia una etapa de desarrollo. Si bien la modernidad atraviesa diferentes fases de maduración a lo largo de los siglos subsecuentes, desde la primera etapa mercantilista hasta la explosión de la Revolución Industrial en 1770, la influencia del pensamiento moderno ilustrado se proyecta actualmente como esquema paradigmático del régimen global institucional, sustentado en el modo de producción capitalista y su consecuente fase industrial.

De acuerdo con Anthony Giddens, el capitalismo y el industrialismo⁷ son dos dimensiones institucionales que constituyen el origen propio de la modernidad. La lógica de ambas instituciones se fundamenta sobre la base de la reproducción del capital a través de la explotación del trabajo, mediante la cual se promueve una condición de crecimiento económico acelerado.⁸

Derivado de este esquema teórico, útil para nuestra materia específica de investigación, permítase argumentar bajo un esfuerzo propio de entendimiento y de adecuación epistemológica, que los circuitos artísticos en Occidente se han caracterizado por llevar a cabo una organización económica paralela con los procesos de la modernidad que explica Giddens. Estamos hablando de la configuración del mercado del arte como proceso de valorización del capital en sus diferentes formas, en relación con la organización industrial de su producción y su expansión internacional.

Dentro de la misma secuencia argumentativa, entendemos que las galerías de arte y los galeristas figuran como los principales agentes económicos que articulan el mercado del arte a partir de los intereses monetarios que estimulan el desarrollo de sus actividades. En este sentido, podemos clasificar a las galerías como empresas culturales o industrias creativas (véase apartado 1.3), ya que

⁷ Giddens entiende por industrialismo la producción a través del uso de máquinas y herramientas especializadas. Para nuestro caso particular, el término se utilizará para definir la producción en masa del trabajo creativo y artesanal del artista, la cual se encuentra organizada con la finalidad de suministrar la oferta de un mercado.

⁸ Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990, 204 pp.

promueven la comercialización de productos con contenidos simbólicos y creativos. La modernidad, entendida dentro de las dimensiones institucionales que identifica Giddens, es un proceso que trastoca la estructura de los sistemas culturales y su funcionamiento económico.

Las transformaciones de las condiciones actuales de la modernidad y el mercado del arte se han llevado a cabo a una velocidad sin precedentes, orientadas por el ímpetu de la actividad económica capitalista y las dinámicas de su propia estructuración, ya que “de manera inherente, el capitalismo es altamente dinámico debido a las conexiones establecidas entre la competitividad de la operación económica y los procesos generalizados de mercantilización”.⁹

Según el propio Giddens, nos encontramos ante una etapa de *modernidad acelerada* caracterizada por las oscilaciones vertiginosas de la estructura social, producto de la industrialización de la producción económica y la división del trabajo:

La rapidez del carácter cambiante de la vida social moderna no deriva esencialmente del capitalismo, sino del impulso enérgico de una compleja división del trabajo, aprovechando la producción para las necesidades humanas a través de la explotación industrial de la naturaleza. Vivimos no bajo un orden capitalista sino bajo un orden industrial.¹⁰

En este sentido, la disputa por el crecimiento económico mediante la industrialización de la economía encamina la expansión de los mercados capitalistas más allá de los límites espaciotemporales que afincan la organización de la sociedad. Esto aumenta el estado de complejidad de las interacciones sociales y se diluyen los vínculos subjetivos con el territorio. Los nexos de las sociedades modernas se sostienen a través de dispositivos inmateriales a los que Giddens denomina *sistemas abstractos*.

Estos elementos simbólicos de la teoría de Giddens describen los mecanismos mediante los cuales la sociedad accede a redes superestructurales que habilitan el funcionamiento continuo y eficiente del orden económico. Según

⁹ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

esta interpretación, los *sistemas abstractos* interceden las interacciones interpersonales cara a cara y constituyen un estado de *desanclaje (disembedding)* que desconecta las relaciones sociales de sus contextos locales.

Teniendo en cuenta que la proyección del capitalismo es internacional desde su origen, ya que los intereses económicos en juego motivan su expansión a través del mundo, la arquitectura de estas estructuras se desenvuelve en un escenario libre de delimitaciones fronterizas. La dispersión del sistema capitalista ha intensificado de manera incalculable la cantidad de redes transfronterizas bajo las cuales se gestionan las operaciones económicas globales.

El sistema de Estados nacionales, en este panorama, representa un componente elemental para el desarrollo de la globalización y la internacionalización de la producción artística, ya que mediante éste se armonizan los medios constitutivos de los objetivos que perfilan el devenir económico de la modernidad:

(A pesar de que) los Estados nacionales, y el sistema internacional, no pueden explicarse en términos del surgimiento del proyecto capitalista, [...] en algunas ocasiones los intereses de los Estados y la prosperidad del capitalismo han sido convergentes.¹¹

Las capacidades políticas del Estado y sus funciones soberanas se fortalecen en la medida que incrementa su riqueza. Con la finalidad de perseguir una ruta de crecimiento económico favorable, los intereses económicos y políticos de la modernidad coinciden entre sí. Las políticas que ejercen los Estados en el plano internacional canalizan el amparo de los intereses empresariales de la globalización y fomentan la solidificación del andamiaje institucional que regula la división internacional del trabajo.

En este sentido, de acuerdo con la socióloga holandesa Saskia Sassen, “puede concebirse el Estado como la representación de una facultad técnica administrativa que posibilita la implantación de la economía global corporativa”¹²,

¹¹ *Ibidem*, p. 62.

¹² Saskia Sassen, *Una sociología de la globalización*, 1ª edición digital (Kindle), Katz Editores, Madrid, 2011, cap. 2.

en donde las funciones burocráticas del Estado facilitan las disposiciones procedimentales del sistema económico, a su vez que contribuyen con la esquematización normativa de las prácticas aceptadas para su desarrollo.

Las condiciones abigarradas de la globalización dificultan la centralización de la administración pública y se advierte que, con el fin de mantener un estadio de gobernanza estable, el Estado debe delegar determinadas facultades especializadas a los intereses económicos de empresas y corporaciones:

Si los Estados nacionales son los principales “actores” en el orden político global, las corporaciones son los agentes dominantes en la economía mundial. En sus relaciones comerciales entre ellas y con los Estados y consumidores, las compañías [...] dependen de la producción para generar ganancias. Por lo tanto, la propagación de su influencia trae consigo una extensión global de mercados de mercancías.¹³

Teniendo en cuenta que la gestión de la cultura se articuló con base en políticas de Estado durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX, la privatización de la esfera pública a finales del mismo siglo tuvo un impacto proporcional sobre la organización del arte. El funcionamiento económico moderno de la cultura se construye de manera mixta entre las capacidades políticas del Estado y las leyes de la economía de mercado que imponen la asignación de los recursos culturales a partir de las dinámicas productivas y los intereses económicos de las empresas culturales.

La interpretación de la aparente debilidad del Estado se apoya en el análisis del florecimiento de nuevos actores y el ambiente librecambista en el cual se relacionan entre sí. Lo anterior, a raíz del auge y fortalecimiento económico que las empresas multinacionales han adquirido en los últimos años, así como el desgaste del Estado de bienestar en una gran cantidad de países occidentales.

Sin embargo, para Saskia Sassen, “lo que realmente se está produciendo es una multiplicación de actores no estatales y de procesos transfronterizos que generan cambios en el alcance, la exclusividad y la competencia de la autoridad

¹³ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 71.

estatal sobre el territorio nacional”.¹⁴ Los retos de este contexto impulsan la creación de instituciones u organismos administrativos supranacionales, mediante los cuales, los actores de la globalización planifican sus actividades internacionales.

La plataforma normativa de los regímenes institucionales a nivel global, constituida al amparo del sistema de Estados nacionales y materializada en organismos internacionales (ONU, OMC, FMI, BM, etc.), pretende regular las relaciones políticas de la estructura internacional, aunque de manera convergente, los agentes económicos de la globalización fomentan arquitecturas normativas que permiten regular la marcha de la actividad económica internacional, dentro y fuera de sus nichos particulares de acción.

Algunas galerías de arte y otras empresas dedicadas a este sector han extendido sus espacios de operación a diferentes países a través de sucursales o filiales que se gestionan desde sedes centrales de administración, pero que se organizan bajo ordenamientos internacionales contruidos a modo específico de sus necesidades (véase apartados 2.2.2 y 2.3). Bajo estas circunstancias, los vínculos económicos de la globalización cultural se coordinan de manera más o menos separada al poder político de los Estados.

En relación con nuestro caso particular de estudio y conforme al planteamiento de Sassen, se puede hablar de la disminución de la intervención estatal sobre la cultura en la medida en que las cantidades de operaciones culturales que se llevan a cabo mediante redes internacionales fuera del alcance de la competencia administrativa de una autoridad política pasan a ser ejecutadas o intercedidas por empresas o actores de índole privada. La impetuosidad de la globalización desarticula la escala de jerarquías en donde el Estado deja de ser el núcleo de poder sobre el cual emerge la vida cultural.

Las cadenas internacionales de valor cultural se configuran hoy casi sin condicionamientos territoriales que delimiten las relaciones de producción, en consecuencia, se ha atomizado y reconfigurado el ordenamiento de la sociedad en su conjunto. El avance tecnológico y el incremento en el intercambio de la

¹⁴ Saskia Sassen, *op. cit.*, cap. 1.

información son características de las estrategias transfronterizas que permiten articular, de manera extensa, la interconexión entre actores de carácter cultural a diferentes escalas.¹⁵

Las numerosas interacciones transfronterizas de la globalización económica intensifican los procesos de *desanclaje* expuestos por Giddens, de manera que el sustrato objetivo del complejo territorial, en el cual se ciñe la dinámica cultural, se volatiliza de manera abstracta y la base local de la vida social se vuelve fantasmagórica. En este sentido,

La globalización puede entonces definirse como la intensificación de las relaciones sociales a lo largo de todo el mundo, las cuales enlazan localidades distantes de tal manera que los acontecimientos locales se forman por eventos ocurridos muchos kilómetros a distancia y viceversa.¹⁶

Por otro lado, Saskia Sassen reconoce que “lo global se construye en el interior de lo nacional”,¹⁷ en tanto que lo local constituye la base de cristalización de la globalización. Con el fin de explorar a detalle la relación entre las dos escalas de análisis, Sassen propone un enfoque multiescalar en donde, a partir del reconocimiento de la correspondencia de factores implicados, ambos espacios de acción se expliquen transversalmente.

Si bien la estructura política de las dinámicas locales abarca un grado institucional de magnitudes consistentes, la penetración de los factores del ámbito global dentro de los ambientes locales menoscaba las propiedades nacionales que encierran el curso de la vida cultural, a la vez que incorpora en sus dinámicas la influencia de disposiciones enunciadas de manera remota. Giddens lo explica de la siguiente manera:

Lo local y lo global, en otras palabras, se han entrelazado de manera compleja. La sensación de unión o identificación cercana con la localidad aún persiste. Pero éstas se encuentran desancladas: no sólo expresan prácticas y

¹⁵ Cfr. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, 2012, 242 pp.

¹⁶ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷ Saskia Sassen, *op. cit.*, Prefacio.

enredos basados localmente, sino que son atravesadas bajo influencias mucho más distantes.¹⁸

Sassen, por otro lado, identifica estos procesos multidimensionales como formas de “desnacionalización de lo local”, que se llevan a cabo de manera parcial y que actúan en correlación con las demarcaciones estructurales del sistema de Estados nacionales. En este sentido, el Estado funciona como contenedor de procesos globales que este mismo fomenta y gestiona a través sus esquemas técnicos e institucionales.

El estudio de la globalización que propone Sassen se define en términos de los procesos que se desarrollan propiamente en el espacio global, pero también por aquellos alojados dentro de la dinámica local y que se encuentran vinculados internacionalmente debido a las relaciones transfronterizas en las que opera su funcionamiento:

Aunque localizados en ámbitos nacionales, o incluso subnacionales, estos procesos forman parte de la globalización porque incorporan redes o entidades transfronterizas que conectan múltiples procesos y a actores locales o “nacionales”, o bien porque se trata de cuestiones o dinámicas que se registran en un número cada vez mayor de países o ciudades.¹⁹

En este sentido, la globalización,

...se trata de dos dinámicas diferenciadas, [...] la formación de procesos y de instituciones explícitamente globales [...] (y) por otro lado, se encuentran los procesos que no pertenecen necesariamente a la escala global y que, sin embargo, forman parte de la globalización.²⁰

En el espacio local aterriza el extracto objetivo de las pugnas multiescalares que produce de manera correlativa la globalización. Los enclaves de la localidad son fuente de lo que Giddens designa como *re-anclaje (re-embedding)*, en donde

¹⁸ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 108.

¹⁹ Saskia Sassen, *op. cit.*, Introducción.

²⁰ *Ídem.*

la separación abstracta del tiempo y el espacio vuelve a confluir de manera parcial o transitoria, ya que aquí es en donde se enmarcan *puntos de acceso*, basados en relaciones cara a cara.

Es dentro de las demarcaciones locales de las ciudades modernas donde se aglomera el mayor nivel de procesos artísticos globales, con lo cual, la ciudad se vuelve una unidad de análisis sumamente importante (véase apartado 2.1). Las ciudades son los puntos nodulares mediante los cuales transitan las redes transfronterizas del circuito artístico y en donde se concentran los soportes infraestructurales del mismo.

El análisis agudo de Saskia Sassen sobre el fenómeno de las *ciudades globales* se enfoca en identificar y rastrear la evolución de las redes transfronterizas que constituyen la organización de las sociedades modernas globalizadas. Las ciudades globales funcionan como el centro de gravedad del dinamismo internacional capitalista. En éstas se cultiva un área estratégica para el funcionamiento operativo de la globalización, ya que ahí se afincan los centros de administración corporativa para la gestión de las actividades empresariales a nivel internacional.

A partir de la infraestructura que incorpora la organización profesional de las actividades económicas en las *ciudades globales*, se estimula un ecosistema favorable que permite la reproducción y acumulación de capitales, a su vez que las fuerzas de atracción que ejercen estas condiciones aglutinan una variedad de sectores especializados de alto valor económico:

En estas ciudades, la riqueza y los procesos económicos nacionales se articulan con una multiplicación de circuitos globales para el mercado de capitales, las inversiones y el comercio. La red de ciudades globales constituye un espacio de poder que contiene las infraestructuras y las capacidades necesarias para la gestión de las operaciones internacionales de las empresas y de los mercados globales.²¹

²¹ *Ibidem*, cap. 1.

Las economías de aglomeración en las *ciudades globales* reúnen una variedad de manifestaciones artísticas que constituyen el surgimiento de una cultura urbana cosmopolita. La composición de los mercados culturales estimula la creación de conexiones transfronterizas que facilitan la circulación internacional de contenidos. Las estrategias globalizadoras de la empresa cultural reordenan los dispositivos culturales de la identidad, en donde la rentabilidad económica tiene un papel preponderante.²²

Sin embargo, la desposesión de las atribuciones del Estado como estructura medular de administración para el suministro directo de los recursos culturales en el campo de las artes visuales, se caracteriza, como veremos en el siguiente apartado, por las restricciones de admisión y participación que constituye la mercantilización de su producción. Con ello, la afluencia de las relaciones culturales que transitan en el espacio globalizado de la sociedad se fija con respecto a patrones de consumo que regula el mercado a través del mecanismo de precios.

1.2. Economía del arte

La utilidad de los mercados como forma de organización económica de la cultura y los diferentes papeles que ha jugado el Estado en la evolución de estos son un reflejo de las transformaciones estructurales del capitalismo en la era actual. En este sentido, las artes se han vuelto un tema de estudio para la ciencia económica contemporánea. Son considerables las aportaciones que se han producido desde esta rama del conocimiento para el entendimiento de los fenómenos económicos dentro de la cultura.

Existe un consenso entre los economistas para reconocer que el estudio formal del arte y la cultura como disciplina independiente dentro de la Economía, surge con la publicación, en 1966, del libro *Performing Arts: The Economic Dilemma* de la autoría de los economistas William Baumol y William Bowen. Sin embargo, este campo de estudio se ha caracterizado por la falta de

²² Vid. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, D.F. 2012, 216 pp.

demarcaciones epistemológicas específicas, con lo cual, las aproximaciones teóricas y empíricas a la materia se han llevado a cabo de manera dispersa.²³

En este sentido y para efectos de las delimitaciones de esta investigación se entenderá por *economía del arte* aquellos comportamientos que investigan economistas tales como el mismo Baumol, Ruth Towse y Bruno Frey quienes han enfocado varios de sus análisis económicos a la investigación de la cultura, a la de las bellas artes y a la del mercado del arte.

Baumol contribuyó de manera significativa al surgimiento del estudio de la cultura dentro de la ciencia económica a través de sus agudos estudios sobre las particularidades de ese sector. Se distinguió por reconocer lo que denominaría *enfermedad de los costos*, así como por sus apreciaciones sobre los procesos especulativos en el mercado del arte.²⁴

Ruth Towse, economista británica, dedicada al estudio de la economía de las industrias creativas, ha mantenido sus rutas de investigación orientadas al estudio de los medios de comunicación y los derechos de autor. Destacaremos su trabajo realizado para agrupar una serie de teorías compatibles con el estudio del arte desde un enfoque microeconómico.

En el caso de Bruno Frey, economista suizo y catedrático de la Universidad de Basilea, destacan sus investigaciones sobre la economía del arte y la cultura, en tanto que aborda el tema desde una versión liberal a través de la teoría de la elección racional. Se considera, sin embargo, que el uso que hace de esta herramienta epistemológica es una versión moderada de la teoría original, ya que si bien predomina la preeminencia que otorga al individuo en sus reflexiones, toma en cuenta las limitaciones a la racionalidad impuestas por el entorno normativo e institucional en el cual se desenvuelven los agentes.²⁵

Uno de los objetivos de estos economistas es explicar el comportamiento de los agentes que participan en el desarrollo de la producción y consumo

²³ Cfr. Mark Blaug, *Where Are We Now on Cultural Economics* en *Journal of Economic Surveys*, volumen 15, número 2, abril, 2001, pp. 123-143.

²⁴ Vid. William J. Baumol: *The Cost Disease: Why Computers Get Cheaper and Health Care Doesn't*, Yale University Press, Londres, 2012, 272 pp.; *Unnatural Value: Or Art Investment as Floating Crap Game* en *The American Economic Review*; volumen 76, número 2, mayo, 1986, pp. 10-14.

²⁵ Mark Blaug, *op. cit.* p. 126.

culturales. Este comportamiento se relaciona directamente con las magnitudes de oferta y de demanda que determinan las fuerzas del mercado y el valor que los agentes le otorgan a un bien o servicio de acuerdo con la utilidad que pueden obtener de los mismos.

Existe un gran debate sobre la cualidad de los mercados y su funcionalidad para reflejar el valor del arte en términos monetarios, en el entendido que los bienes artísticos tienden a incorporar características de bienes públicos o de bienes meritorios (*merit goods*),²⁶ ya que pueden manifestar externalidades positivas para la sociedad en su conjunto. Autores como Frey señalan varias ventajas de utilizar los mercados, ya que “estos suelen ser eficaces y permiten que la población disfrute de sus diferentes preferencias artísticas”.²⁷

Sin embargo, también se reconoce que los mercados no son perfectos y que pueden manifestar fallos que deben ser corregidos por una autoridad estatal a través de una economía mixta. En el tercer capítulo de esta investigación se intentará abundar a detalle sobre este debate y se analizarán algunos enfoques de la política cultural en relación con el arte y la cultura.

En una economía de mercado los precios representan un índice de medición del valor económico de un bien o servicio, mediante los cuales se manifiestan los costos de producción, así como la disposición a pagar de los consumidores. Las decisiones que toman los agentes económicos se pueden evaluar de acuerdo con las variaciones de los precios en el mercado.

Este enfoque económico se basa en la teoría neoclásica en donde “el énfasis está en cómo las decisiones sobre el precio y la producción de una empresa individual son modificadas por el mercado al cual suministra a través del mecanismo de precios”.²⁸ Dentro de este análisis microeconómico, el comportamiento de las empresas se entiende bajo un cálculo racional de costos y beneficios que deberá guiar sus decisiones.

²⁶ Este concepto, desarrollado por el economista nacido en Alemania, Richard Musgrave, se refiere a bienes de consumo que los individuos reconocen por sus efectos positivos y de trascendencia para el desarrollo personal en relación con los esquemas de valores socialmente establecidos. *Vid.* Ruth Towse, *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge University Press, Nueva York, 2010, p. 35.

²⁷ Bruno S. Frey, *La economía del arte*, La Caixa, Barcelona, p. 20.

²⁸ Ruth Towse, *op. cit.* p. 120.

La metodología aplicada en la economía neoclásica se desprende del supuesto de que los agentes son racionales y toman decisiones de acuerdo con su propio interés individual. En este sentido, las empresas reciben incentivos para producir conforme al margen de ganancias monetarias que puedan obtener según logren equilibrar los costos de su producción con los precios determinados por el mercado.

A través de la teoría de la oferta se intenta determinar la cantidad de producción adecuada de un bien o servicio que una empresa puede ofertar de acuerdo con los factores de producción que intervienen en la realización de estos a un determinado precio. Los principales factores de producción son el capital, el trabajo y los materiales. Con ello, el costo total de producción “es simplemente el precio por unidad de los factores de producción por la cantidad de los factores que son utilizados para obtener un nivel dado de producción de un bien o servicio”.²⁹

Estos factores aumentan el valor económico de las mercancías producidas toda vez que agregan un grado de trabajo especializado en cada fase productiva de la cadena de suministro. La innovación y la creatividad en el arte y la cultura representan una de las principales fuentes de valor del trabajo, que, como veremos más adelante, aunque no los fijan de manera precisa, influyen directamente en los precios finales de una obra.

La cantidad de bienes que una empresa produce está determinada por los precios de los factores de producción que fija el mercado según el nivel de competencia existente y la disposición a pagar de los consumidores, es decir, una empresa tendrá incentivos para producir en la medida en que los precios a los que pueda vender se ajustan a un punto de equilibrio óptimo entre los costos de producción y los precios del mercado.³⁰ De esta manera, los precios pueden equilibrar un mercado con exceso de oferta o de demanda.

²⁹ *Ibidem*, p. 116.

³⁰ Generalmente este punto óptimo de precios, en el cual los productores pueden mantener un margen de ganancias y los consumidores mantienen su disposición a pagar, se fija de acuerdo con los costos marginales, que se refieren al costo extra generado por cada unidad de mercancía producida sin considerar la inversión fija de los factores de producción iniciales. En este sentido, la producción en serie de las economías de escala permite amortizar los costos fijos de la inversión de capital inicial y al mismo tiempo reducir el costo promedio de la producción global, en la medida que aumenta el número de unidades producidas.

Cuando una empresa logra posicionarse en el mercado sin tener que competir con otras, se considera que ese mercado se encuentra monopolizado. La posición favorable de una empresa monopólica puede motivarla a fijar los precios de sus mercancías por encima del punto de equilibrio óptimo. Actualmente existen leyes *anti-trust* que buscan evitar prácticas monopólicas a fin de incentivar mercados competitivos. Sin embargo, dentro del sector artístico existe una predisposición hacia la formación de monopolios naturales³¹ dadas las particularidades de su organización económica, con lo cual se pone en duda la aplicabilidad de las mismas reglas para un sector de esta naturaleza.

Por ejemplo, en un mercado competitivo los precios de un bien o servicio en específico tienden a fijarse de manera homogénea, esta es una ley que se conoce como *ley de un precio*, ya que la competitividad deberá impulsar la productividad de las empresas y de ese modo se conseguirá fijar un precio equivalente del mismo producto entre cada competidor. Sin embargo, en el mercado de arte esta ley no puede llegar a manifestarse ya que,

las obras de arte son extremadamente heterogéneas: varían por el autor, la procedencia, el género, el tiempo en el que son producidas, el tema, las condiciones de la obra y muchas otras características. Esta diversidad por sí sola haría al mercado de arte diferente del mercado de otros bienes más homogéneos, en donde la capacidad de reemplazo entre un artículo y otro en ese mercado es relativamente fácil.³²

La heterogeneidad del mercado representa un alto nivel de incertidumbre y de riesgo para los comercializadores de arte, principalmente galerías, las cuales se encargan de intermediar la relación entre los artistas y su público. Si bien los fines de su labor pueden ser de carácter cultural, las galerías de arte privadas

³¹ Cuando una empresa fija sus precios lo hace teniendo en cuenta los costos marginales y los costos fijos, lo que definirá el costo promedio de cada unidad producida. Un monopolio natural se forma cuando una empresa dentro de un sector con bajos costos marginales logra mantenerse en el mercado por el tiempo suficiente para recuperar los costos fijos desembolsados en su inversión inicial y de esa manera fijar los precios de sus productos conforme a los costos marginales; esto puede impedir la creación de nuevas empresas que puedan competir a través del mecanismo de precios, ya que, con el fin de compensar los costos fijos de su inversión inicial, la nueva empresa se verá obligada a fijar sus precios por encima de los costos marginales.

³² Ruth Towse, *op. cit.* p. 77.

deben considerarse empresas articuladas bajo los principios rectores de una economía de mercado. Por esta razón, sus decisiones y comportamiento están encaminados a equilibrar la oferta de servicios culturales que demandan los artistas y los consumidores de arte, a partir de los incentivos económicos que representa la enajenación de las obras que exhiben.

La finalidad de las galerías es producir los servicios necesarios para exhibir y comercializar las obras, es decir, la realización de exposiciones; sin embargo, cada una de ellas representa una producción diferente a las demás, incluidas las de sus competidores. Cada exposición representa un producto único dentro del mercado, el cual se encuentra monopolizado por la galería que lo produce. La formación de monopolios naturales en el mercado de arte es un fenómeno justificado dada su naturaleza abigarrada y los altos costos fijos que requiere su impulso.

Asimismo, los costos marginales de una exposición pueden llegar a ser considerablemente bajos o nulos debido a que el incremento en las visitas a la misma no requiere de un aumento en el número de factores de producción, como en el caso de las economías de escala. Como se explicó anteriormente, en las economías de mercado, los precios de las mercancías se fijan idealmente conforme a los costos marginales, lo que en el caso de las exposiciones de arte puede restringir la disposición de los visitantes a pagar cuotas de acceso. Por esta razón, los costos fijos de producir cada exposición tienden a representar costos hundidos muy elevados para las galerías, como explica Baumol:

Para fines de la innovación técnica como en la creación artística, la necesidad de nunca replicar, o al menos no hacerlo de manera exacta, supone que una nueva inversión es requerida cada vez que una producción emerge. Esa inversión se halla hundida en la producción de ese nuevo producto. Por ello [...] la necesidad de hundir los costos es inevitablemente un fenómeno repetido si no continuo.³³

³³ William J. Baumol, *The Arts in the "New Economy"*, en Handbook of the Economics of Art and Culture, Volumen 1, Elsevier, 2006, p. 334.

Los costos hundidos se refieren a “los costos de equipo de capital que no pueden ser ‘amortizados’ lo que significa que no existe la posibilidad de recuperar el gasto en esa inversión poniéndola en venta a otro usuario si la firma tiene que cerrar o realizar duros cortes de su producción”.³⁴ Las comisiones recibidas por cada venta de obra representan el principal mecanismo de retribución económica que las galerías tienen para solventar los costos hundidos del montaje de sus exposiciones.

El impulso a nuevos artistas es una forma de obtener mayores rendimientos en el mercado del arte, con lo que los recursos que las galerías privadas invierten en ellos se encaminan a la obtención de un beneficio a futuro. En el entendido de que sólo una pequeña parte de esos artistas logran tener éxito en el mercado, tales operaciones especulativas representan un alto riesgo financiero. Frey lo explica de la siguiente manera:

La participación pecuniaria en los beneficios de los artistas que tienen éxito permite que se extienda esta política de riesgo que, en su conjunto, aporta nuevos impulsos creadores al mundo del arte. La esperanza de que un artista, hasta el momento desconocido, salte a la fama y que el precio de su obra aumente, explica la existencia de esta demanda especulativa en el terreno de la cultura. Concretamente, constituye un incentivo económico para el descubrimiento y la promoción de pintores y escultores desconocidos.³⁵

Las producciones artísticas que exhiben las galerías se pueden ofertar dentro del mercado primario que “es donde se compra y se vende el trabajo de artistas con vida, y la oferta del mercado depende del número de artistas y de la producción actual de artistas individuales. Es el mercado para la primera venta de trabajos de arte recientemente creados”.³⁶ O bien en el mercado secundario el cual “trata con trabajos de arte, casi siempre de artistas fallecidos [...] que son vendidos por un propietario a través de una venta, una subasta o por una galería privada. En este mercado, el suministro de obras es más menos fijo, pero sus

³⁴ Ruth Towse, *op. cit.*, p. 120.

³⁵ *Ibidem*, pp. 122-123.

³⁶ Ruth Towse, *op. cit.*, p. 77.

altos precios pueden captar un flujo de oferta en tanto la gente ofrece trabajos que poseen para venderlos”.³⁷

Las ferias de arte son el principal punto de venta de obras para las galerías, las cuales están organizadas con el fin de permitir una amplia afluencia de consumidores de arte. Del mismo modo que los galeristas, los organizadores de una feria tienen como incentivo obtener y aumentar las ganancias sobre la producción de los servicios que ofrecen. En este sentido, las cotizaciones del precio de acceso a una feria constituyen un mecanismo de restricción sujeto a las oscilaciones del mercado, lo que garantiza, por un lado, la indemnización monetaria de los servicios ofrecidos y, por el otro, la delimitación de acceso a un público con capacidad de compra.

Los consumidores de arte expresan sus gustos y preferencias cuando llevan a cabo una transacción económica, es decir, al momento de pagar por un bien o un servicio. La adquisición de bienes y servicios se lleva a cabo a través del mercado, en donde el consumidor acude con el fin de satisfacer sus necesidades. Las decisiones de los consumidores están influenciadas por factores económicos como los precios del mercado y su nivel de ingresos, así como por otras variables como sus gustos personales.

Los economistas estudian el comportamiento de los individuos a través de sus patrones de consumo. “La disposición a pagar de los individuos es a menudo directamente observable en el precio pagado por objetos de arte, [...] o en el precio pagado por una entrada para asistir a un acontecimiento cultural”.³⁸ Con lo cual, los precios de una obra o de una feria, se fijan de acuerdo, tanto a los factores de producción, como a la disposición a pagar de los consumidores, quienes, como se ha dicho, reflejan la satisfacción o utilidad que pueden obtener de un producto al momento de pagar por este.

De acuerdo con Bruno Frey, se deben “distinguir dos tipos diferentes de preferencias en los individuos. Las preferencias básicas que son reflejos de los deseos fundamentales de la gente”³⁹ y las preferencias manifiestas que “no

³⁷ *Ibidem*, p. 78.

³⁸ Bruno S. Frey, *op. cit.*, p. 40.

³⁹ *Ibidem*, pp. 37-38.

solamente están influenciadas por las preferencias básicas constantes de los individuos, sino también por las restricciones a las que están sometidos”⁴⁰, es decir que dadas las restricciones económicas de los agentes —como su nivel de ingreso o de educación—, sus preferencias básicas no necesariamente se expresan cabalmente.

La capacidad de los consumidores para participar en el arte y la cultura de manera activa se puede manifestar a través de sus perfiles de consumo, los cuales se forman a partir de variables sociales y económicas que se calculan de acuerdo con sus niveles de ingreso, su ocupación, su tamaño familiar, su género, su origen étnico, etc. Estas clasificaciones permiten definir el nivel de demanda de bienes y servicios culturales según el tipo de población que se esté estudiando.

El comportamiento de los consumidores está orientado a satisfacer sus preferencias básicas. En este sentido, el mecanismo de precios, según el enfoque neoclásico, restringe e influye de manera directa las preferencias manifiestas y las decisiones que toman los consumidores según el nivel de elasticidad de la demanda existente⁴¹.

Los bienes artísticos pueden catalogarse como bienes de experiencia (*experience goods*) ya que el goce o satisfacción de consumirlos incrementa en la medida que se siguen consumiendo. Con lo cual, la inelasticidad de la demanda que genera esta condición particular justifica el incremento desmedido de los costos de algunas obras.⁴² Los cálculos racionales de estas operaciones se pueden expresar en una función de demanda, la cual se conforma por los precios de un bien, el precio de otros bienes, los ingresos del consumidor y sus gustos y preferencias.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁴¹ La elasticidad de la demanda se refiere al cambio porcentual en la cantidad demandada de un producto en proporción al cambio de su precio.

⁴² La dificultad de fijar el precio de las obras en un punto de equilibrio óptimo de acuerdo con los costos marginales se relaciona con esta anomalía del comportamiento subjetivo: en la medida que el precio de la obra aumenta, la demanda del consumidor incrementa en la misma magnitud, lo cual incentiva al vendedor a mantener elevados los precios de sus obras. Por un lado, esta es una de las bases que define el valor especulativo de las obras en términos monetarios, pero por otro, se debe reconocer que su valorización simbólica corresponde a procesos de carácter más bien sociológico. Esto se analizará con más detalle en el tercer capítulo.

La participación en el arte y la cultura se encuentra íntimamente relacionada con las variables de la función de demanda, ya que, a partir de las variaciones de éstas, el consumidor puede llegar o no a manifestar sus preferencias. Tomando como ejemplo los niveles de ingreso, se ha comprobado que “los consumidores tienden a gastar una parte cada vez mayor de sus ingresos acudiendo [...] a exposiciones de arte”.⁴³ Según se mantenga la elasticidad del ingreso de la demanda, el aumento de los ingresos deberá incentivar la participación de mayores audiencias en el arte.

Asimismo, las operaciones económicas generan costos de oportunidad para los consumidores, en tanto que las restricciones de sus ingresos limitan el número de transacciones posibles, las cuales puedan representar un costo mayor para su nivel de ingresos. Es decir que, con base en el número de opciones de compra disponibles, en relación con sus precios, el consumidor debe sopesar y otorgar un valor a cada una de ellas para llevar a cabo la mejor decisión de acuerdo con sus preferencias.

Otro aspecto restrictivo para la participación de los agentes en el arte se refiere al *capital de consumo* que cada uno de estos puede disponer según los niveles de educación o enseñanza que ha adquirido a lo largo de su vida. Este capital modela los gustos del consumidor toda vez que incorpora procesos de aprendizaje adquiridos a través de sus patrones de consumo, los cuales representan tiempo y recursos invertidos.⁴⁴

La escasez de recursos de capital de consumo reduce la capacidad de acceso al arte de manera directa. En la mayoría de los casos, los consumidores participan en el arte a través de *gatekeepers*, quienes ostentan los conocimientos necesarios para brindar información especializada a los consumidores. En este sentido, el mecanismo de precios puede convertirse en un indicador de la calidad de una obra, en tanto la información asimétrica entre compradores y vendedores

⁴³ Bruno S. Frey, *La economía del arte*, La Caixa, Barcelona, p. 100.

⁴⁴ Ruth Towse, *op. cit.* p. 152.

restringe las disposiciones de los consumidores para generar un criterio sobre el valor de la obra.⁴⁵

La labor de los *gatekeepers* dentro del mercado del arte se concentra en la realización de tareas de gestión. Estos puestos los ocupan profesionales especializados en la administración de los bienes materiales y simbólicos que circulan en el mercado, es decir, curadores, museólogos, directores, investigadores, académicos, críticos de arte, etc., quienes pueden realizar sus actividades tanto en el sector privado como en el público. Los *gatekeepers* se encargan de intermediar la relación entre el arte y el público, con lo cual sus conocimientos les permiten definir y formar los gustos, significados y valoraciones subjetivas que modelan el entendimiento del arte de los consumidores y de la sociedad en general.

Estas características del mercado del arte favorecen el grado de influencia por parte de los productores en cuanto a la formación de los gustos de los consumidores, ya que los conocimientos de los *gatekeepers* los coloca en una posición ventajosa dentro del circuito artístico para inducir la legitimación de determinados artefactos sobre los demás. Esto es conocido como demanda inducida por el productor. Towse lo explica así:

Los economistas culturales han aplicado esta noción a las artes, en donde los profesionales del arte se colocan al frente con el fin de informar a la gente lo que es el gran arte y lo que vale la pena consumir. Si el experto está en condiciones de controlar recursos, como becas de financiamiento público, él o ella podría imponer sus decisiones sobre los demás y reducir la soberanía del consumidor.⁴⁶

Podemos atribuir al mercado de arte una serie de anomalías del comportamiento inexistentes en los mercados de mercancías. Las particularidades de los bienes y servicios que se comercian en este sector incorporan valores incompatibles con los supuestos elementales de la economía neoclásica, ya que

⁴⁵ Cfr. Alessia Zorloni, *The Economics of Contemporary Art. Markets, Strategies, and Stardom*, Springer, Berlín, 2013, pp. 149-153.

⁴⁶ Ruth Towse, *op. cit.*, p. 154.

estos obedecen a formas abstractas y subjetivas del goce utilitario, los cuales, en una economía de mercado se ponen a la disposición de la explotación económica.

1.3 Economía creativa

Los procesos económicos de la producción en masa de mercancías comprenden grandes sistemas industriales articulados sobre la base de modelos rutinarios. Se consideran a estos procesos como una fuente de homogeneización productiva que amenaza el florecimiento de nuevas ideas y el progreso de la sociedad en términos creativos. La marcha vertiginosa de la actividad industrial en esta era ha precipitado el surgimiento de una nueva economía basada en una creciente necesidad por innovar.

La automatización de las cadenas de producción, gracias al avance y uso de nuevas tecnologías, ha aumentado la capacidad productiva de la sociedad y con ello se han transformado los sistemas de valores sobre los cuales se basa la economía. En este sentido, la creatividad y la innovación constituyen una de las principales fuentes de valor económico. Estas representan las fuerzas productivas mediante las cuales se busca combatir el estancamiento de las economías modernas.

Se debe advertir que “creatividad no es lo mismo que innovación, ya que en su significado original la creatividad se refiere a la creación de algo a partir de la nada o a re-fabricar algo que ya existe [...] (mientras que) el concepto de innovación se ha ampliado a una naturaleza más funcional, científica y tecnológica, a lo que también se le suman cambios estéticos y artísticos”.⁴⁷ En este sentido, debemos entender la innovación como un bien escaso configurado sobre la base de un proceso referencial en donde diferentes factores sociales deben ser tomados en cuenta para definir la amplitud de su trascendencia.

Los elementos innovadores que presenta la economía creativa derivan en la posibilidad de presentar contenidos originales con un alto potencial de atracción para los usuarios. La finalidad del trabajo creativo es la de ofertar productos

⁴⁷ Naciones Unidas, UNCTAD & PNUD, Informe de *Economía Creativa*, 2010, disponible en http://www.unctad.org/creative_programme, p. 29.

novedosos que estimulen la fascinación del público. Sin embargo, el avance que constituye las particularidades de proponer un artefacto como innovación se correlaciona con el curso de los antecedentes que lo configuran valorativamente en el presente.

La posición axiológica de una innovación, en este sentido, depende de un proceso comparativo que orienta el devenir contextual impuesto a través de las disposiciones normativas del pasado. El valor de un artefacto novedoso se expresa mediante las redes que componen el significado otorgado por las mismas, con lo cual “las valoraciones son una forma de atribuir significado. La creación y continuo cambio de los significados es un acto colectivo que toma lugar entre las mentes, las cuales forman los nodos de una red”.⁴⁸

Los posicionamientos estructurales de los sistemas reticulares como los que explica Hutter conceden a determinados expertos la función de sancionar y establecer criterios de apreciación específicos dado el grado de experiencia o acumulación de capital de consumo que han adquirido a lo largo del tiempo. Con lo cual, estos agentes pueden fijar el ordenamiento de los valores que determinan la calidad de un artefacto en relación con los demás dentro del ámbito de la producción creativa:

Los expertos tienen éxito en hacer comparable una serie completa de productos con los de otra serie parecida. Así, ellos construyen una pirámide de valoración con unos cuantos trabajos excelentes en la base. Entonces, dichas pirámides son destruidas y reconstruidas por subsecuentes generaciones de expertos⁴⁹

El curso progresivo de la producción de la economía depende de la construcción de nuevas ideas a partir de la destrucción de las pasadas, lo que Schumpeter denominaba *destrucción creativa*. En el caso de la economía creativa

⁴⁸ Michael Hutter, *Creative Production in the Creative Industries*, en *The Two Sides of Innovation. Creation and Destruction in the Evolution of Capitalist Economies*, Springer, Suiza, 2013, pp. 372-373.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 372.

la repetición dialéctica de estos procedimientos elimina la posibilidad de estancar los ciclos que la producen, ya que,

...debido a la densidad e intensidad de los procesos dentro de este sector, se vuelve claro que la tradicional cadena lineal de aglomeración de valor se sustituye por un proceso circular: en la 'espiral de valor', nuevas ideas y guiones son pensados, convertidos en productos, distribuidos y usados, pero entonces el proceso continúa en tanto que los productos son apreciados y convertidos en nuevas ideas y guiones por algunos de los usuarios.⁵⁰

La marcha productiva de la economía creativa se desarrolla de manera cíclica en tanto que los recursos utilizados para formar las ideas aprovechadas son producto de la transformación de ideas formuladas con anterioridad y que han sido sujetas al proceso valorativo de sus consumidores. Este es un proceso reiterado que determina, recíprocamente, los procesos económicos que fijan los valores de uso, los cuales expresan las preferencias de los consumidores de acuerdo con las redes valorativas a las que pertenecen.

Se ha explicado que la circulación de los recursos creativos se lleva a cabo dentro de los planos simbólicos que configuran los nodos mentales de sus integrantes debido a las características colectivas de su producción. En este sentido, la creatividad surge de procesos interpersonales acumulados que pueden interpretarse en su conjunto como recursos de capital creativo, el cual es producto de los capitales humanos, culturales, sociales e institucionales de la sociedad que lo configuran.⁵¹

En las economías capitalistas la continuidad eficiente de los procesos creativos se asimila en función del aprovechamiento económico de los mismos. El papel de las industrias creativas cobra relevancia en tanto que logran capitalizar los recursos creativos disponibles para su explotación. Su función, entonces, es la de convertir la producción de artistas y creadores en productos asequibles para las personas.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 374.

⁵¹ Cfr. Richard Florida, *Cities and the Creative Class*, Routledge, Nueva York, 2005, 198 pp.

De acuerdo con la Conferencia sobre Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD por sus siglas en inglés), las industrias creativas se pueden definir de la siguiente manera:

- Son los ciclos de creación, producción y distribución de los bienes y servicios que tienen como base fundamental la creatividad y el capital intelectual;
- Constituye un conjunto de actividades basadas en el conocimiento, pero no limitándose a las artes; para generar ingresos en relación al comercio y derechos de propiedad intelectual;
- Comprende productos tangibles e intangibles o servicios artísticos con contenido creativo, valor económico y objetivos de mercado;
- Punto de convergencia de artesanos, servicios y sectores industriales;
- Constituye un nuevo sector dinámico en el mundo del comercio.⁵²

La sustancia inmaterial del fundamento de la producción de las industrias creativas constituye un elemento de separación entre las ideas y los soportes materiales en los que éstas se pueden proyectar. Esta disyuntiva articula la asignación de los títulos de propiedad sobre los dispositivos simbólicos que comprende el proceso creativo, con base en el resguardo legal de los derechos de la propiedad intelectual que configuran su contenido.

En el informe publicado por la ONU en 2010 sobre economía creativa se detallan de la siguiente manera las características de los regímenes de propiedad intelectual:

son los derechos legales que resultan de la actividad intelectual de áreas industriales, científicas, literarias y artísticas. Su objetivo es proteger a los creadores y otros productos de bienes y servicios intelectuales por medio de una concesión de un plazo limitado para controlar el uso que se hace de estas

⁵² Naciones Unidas, *op. cit.*, p. 37.

producciones, lo que no aplica al objeto físico que puede ser plasmado, pero sí a la creación intelectual como tal.⁵³

La industrialización de los procesos económicos en la creatividad y la cultura que trae consigo la modernidad implica una transformación de los mecanismos de adquisición de los productos con contenido creativo e innovador. Esto quiere decir que los capitales intangibles que sostienen el valor de los soportes materiales de este tipo de productos son inalienables. Su uso y explotación económica se lleva a cabo mediante licencias de uso, las cuales autorizan y dan acceso a los consumidores para disfrutar de los bienes y servicios creativos, pero delimitan la enajenación de las ideas contenidas en los mismos.⁵⁴

La finalidad de la protección de los derechos de propiedad intelectual es regular la reproducción y uso de los contenidos inmateriales de las producciones creativas en tanto que son el resultado de un prolongado trabajo intelectual. Si bien el aprovechamiento particular de este tipo de recursos no limita su acceso a otros usuarios,⁵⁵ la aplicación de los regímenes de propiedad intelectual se enfoca en otorgar los suficientes estímulos monetarios a los creadores con el fin de retribuir las inversiones de tiempo ejercidas en su trabajo.

La incorporación de los derechos de autor en este régimen jurídico tiene como objetivo reconocer ese trabajo de manera individual:

El derecho de autor es el área de la ley de propiedad intelectual que provee protección de autoría al material original como pinturas, esculturas, música, novelas, poemas, obras, arquitectura, baile, manual instructivo, documentación técnica y software. Las leyes de derecho de autor dan expresión legal a los derechos morales y económicos de artistas en sus creaciones y derechos del público en el acceso a éstos. Además, su objetivo es promover como un acto deliberado de política gubernamental, la

⁵³ *Ibidem*, p. 237.

⁵⁴ Naciones Unidas, *op. cit.*

⁵⁵ Dada esta característica, los bienes no rivales, como se les denomina, son considerados bienes públicos. Este tema se abordará de manera más minuciosa en el capítulo 3.

creatividad, difusión y aplicación de sus resultados y fomentar el comercio justo como medio para contribuir al desarrollo económico y social.⁵⁶

La estructura de estos derechos establece los medios legales para la protección de los intereses particulares de los artistas o autores de contenidos creativos. Con ello se logran establecer los mecanismos que dispone la ley para recompensarlos, ya que este “es un sistema ingenioso para financiar la creación de obras de arte, literatura, música y el resto a través del mercado: al otorgar la propiedad exclusiva de los derechos a los creadores se vuelve posible para ellos cobrar por el uso de su trabajo, y esto les otorga un incentivo económico para seguir creando”.⁵⁷

Estas consideraciones se basan en estímulos *ex post* en donde los artistas podrán recibir las compensaciones de su trabajo posteriormente según la forma en que éste sea recibido por los usuarios. En las artes visuales, estos enfoques conceden la cimentación de los derechos del *droit de suite* que se refieren al pago al artista de una obra cada vez que esta se vuelve a vender.

Las fundamentaciones de carácter económico que fijan las reivindicaciones del derecho de autor se basan en los recursos que deben invertir los creadores y las industrias, en tanto que estos representan costos fijos con una tendencia particular a hundirse. La formación de monopolios naturales que pueden emanar de este tipo de regímenes se justifica en la medida que sirven para retribuir los costos en los que se debe incurrir ya que la carencia de leyes para regular la protección de estos derechos pondría en desventaja la participación del autor frente a los posibles *free riders* que quieran beneficiarse económicamente por la reproducción de esa obra.

La globalización de los procesos de producción y consumo de las industrias creativas se inscribe dentro de las dinámicas económicas que articulan el avance del capitalismo en la actualidad. La acelerada productividad de esta época constituye la base del orden internacional que caracteriza a los regímenes

⁵⁶ Naciones Unidas, *op. cit.*, p. 240.

⁵⁷ Ruth Towse, *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge University Press, Nueva York, 2010, p. 348.

comerciales, los cuales han fomentado el desdibujamiento de las fronteras y han facilitado el acceso global a la producción de contenidos culturales o creativos.

La apertura de las rutas comerciales estructurada bajo la organización del sistema económico internacional, el cual surge con el fin de reducir las barreras al comercio y ampliar los nexos internacionales, ha contribuido a la diversificación del contenido de las industrias creativas, así como al crecimiento de la economía en su conjunto, en tanto que la creatividad representa un recurso con alto valor agregado.

La intensidad de la expansión del comercio internacional ha permitido reducir los costos y facilitar los mecanismos de distribución de mercancías a escala industrial. Esta coyuntura fomenta el auge y expansión de la oferta de bienes y servicios a nivel internacional, lo cual ha transformado la configuración de los medios necesarios para acceder a experiencias culturales fuera de los límites impuestos por el sistema de Estados nacionales.

La orientación de estos factores contribuye a la diversificación de los contenidos creativos que emanan del estado globalizado de la economía actual. Sumado a esto, el avance de la digitalización y el uso de internet como herramientas de distribución y difusión han disminuido los costos marginales de la cadena global de producción de manera exponencial, incrementando, a su vez, la expansión internacional de la producción creativa.

El escritor y periodista estadounidense Chris Anderson describe esta etapa globalizada por el estado en el cual el dinamismo de la industria creativa se desdobra dentro de procesos de alto desempeño productivo gracias a la simplificación de la distribución de sus contenidos, lo cual facilita la concurrencia sincrónica entre productores y consumidores dentro de un mismo mercado global. La sucesiva proliferación de este ciclo perfila a la etapa de la economía creativa actual por un sendero de afluencia de productos culturales sin precedentes.⁵⁸

En ese sentido, el autor afirma que la reducción de los costos marginales de la producción que hace posible la abundancia de la oferta cultural en el mercado

⁵⁸ Vid. Chris Anderson, *The Longer Long Tail. How Endless Choice is Creating Unlimited Demand*, Random House Business Books, Londres, 2009, 268 pp.

incentiva la formación de economías enfocadas en nichos de consumo específico. La proliferación de estas estrategias de mercado en las industrias creativas, en este sentido, depende del flujo constante de productos y contenidos de la más diversa variedad con el fin de satisfacer los gustos de un público global heterogéneo.

La *economía de cola larga (Long Tail)* descrita por el mismo Anderson se refiere al estado de la economía en donde los costos que genera mantener una amplia oferta de productos se vuelven casi nulos, lo cual permite que la suma total de las ventas de los productos menos populares supere las de los más vendidos, volviendo a los primeros la principal fuente de ganancias para los productores, impulsando recíprocamente la oferta y demanda agregadas y convirtiendo a esta etapa en una etapa de gran dinamismo y diversidad:

Cuando puedes disminuir de manera dramática los costos de conectar la oferta y la demanda, se transforman no sólo los números, si no la completa naturaleza del mercado. Esto no sólo es un cambio cuantitativo, si no uno cualitativo también. Al poner los nichos al alcance se revela una latente demanda por contenidos no comerciales. Entonces, conforme la demanda se gira hacia los nichos, la economía de proveerlos se enriquece aún más y más, construyendo un bucle de retroalimentación positiva que transformará industrias enteras – y la cultura – por décadas por venir.⁵⁹

La perspectiva del enfoque de la cola larga acusa las señales de un nuevo paradigma plural y democrático, sin embargo, una mirada más amplia de la organización de los mercados de la cultura a escala internacional demuestra que la mayor cantidad de recursos creativos se concentra en ciudades globales pertenecientes a los países más desarrollados, las cuales se caracterizan por ser centros de acumulación de una infraestructura creativa boyante que permite la cimentación de puntos de aglomeración para el arte y la cultura internacionales.

El conglomerado urbano de la cultura que articula la ciudad pone en movimiento la infraestructura que fortalece los lazos sociales que la compone. La

⁵⁹ Chris Anderson, *op. cit.*, p. 26.

edificación de capitales creativos, en este sentido, depende intrínsecamente de la armonía colectiva que se desprende de un sistema urbano ensamblado sobre la base de la voluntad cooperativa de la sociedad.

El entorno de las ciudades globales es un foco de atracción para la configuración de *clústers* de la cultura en donde se afincan empresas de la industria creativa, las cuales se benefician de las condiciones favorables para el florecimiento de capitales creativos, ya que,

al agruparlas, las compañías son capaces de economizar sus espacios interrelacionados, de cosechar las múltiples ventajas del mercado del trabajo, aprovechar la gran cantidad de flujo de información e innovador potencial que están presentes allí, donde muchos productores especializados y complementarios se congregan, y así sucesivamente.⁶⁰

La cooperación del trabajo dentro de los *clústers* de la cultura en las ciudades globales fomenta la aparición de una nueva *clase creativa*,⁶¹ organizada con base en la especialización de las diferentes disciplinas de la misma industria y jurídicamente cobijada al amparo de los regímenes de propiedad intelectual. Las condiciones estructurales de las ciudades globales funcionan como incentivo para enclavar las actividades productivas y comerciales de la clase creativa con el fin de fomentar el desarrollo económico de la zona.

En este contexto, podemos observar que las asimetrías de los procesos económicos de la globalización excluyen del proyecto moderno a países o ciudades con mayor rezago económico y reestructura las relaciones internacionales bajo un orden jerárquico esquematizado en relación con la apropiación y acumulación de los recursos culturales globales en los centros más desarrollados de la economía capitalista.

⁶⁰ Allen Scott, *On Hollywood*, Princeton University Press, Estados Unidos, 2005, citado en Naciones Unidas, *op. cit.*, p. 45.

⁶¹ *Vid.* Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. Revisited*, Basic Books, Nueva York, 2012, 481 pp.

El arte como fenómeno económico figura dentro de una porción constitutiva de los pilares institucionales de la modernidad. La organización industrial y la internacionalización del mercado de arte corresponden al advenimiento del paradigma moderno occidental, bajo el cual la administración del orden social se configura con arreglo a la valorización del capital, a través de la mercantilización, la globalización y la especulación de los precios del trabajo creativo.

La modernidad acelerada de la etapa capitalista industrial apuntala la dispersión geográfica de la actividad económica. El *desanclaje* de la vida cultural moderna se intensifica a través de la multiplicación de las operaciones transfronterizas que llevan a cabo las empresas de la industria creativa, mediante las cuales se ensamblan globalmente las dos trayectorias perpendiculares que originan el intercambio comercial: la oferta y la demanda. En una economía de mercado, las industrias creativas son el eje motriz que acciona la circulación internacional de bienes y servicios artísticos.

La organización económica del circuito artístico internacional deriva del aprovechamiento de la creatividad como un recurso. La valorización simbólica del capital creativo dentro del mercado de arte se proyecta como un proceso colectivo que alude a la experiencia subjetiva del consumidor con relación a las redes sociales a las que pertenece. El impulso comercial en el arte emana de este proceso, el cual modela predominantemente las motivaciones y comportamiento de los agentes económicos que participan en él.

Asimismo, vemos que las ciudades globales son el punto nodal del circuito comercial en el mercado del arte. Ahí, los *clústers* que conforman las industrias creativas y que aglomeran la actividad artística global, se benefician del entorno favorable que ellas mismas construyen, a su vez que permiten derramar externalidades positivas en beneficio de la economía de las comunidades en donde se localizan.

En este sentido, la proliferación internacional de las industrias creativas y los beneficios sociales que aportan permanecen anclados en los países más desarrollados del Norte Global. La derrama internacional de la actividad económica creativa favorece los centros de gravedad que articulan el sistema

nodular de las ciudades globales en donde se acumulan la mayor cantidad de capitales creativos, resguardados y apropiados al amparo de los regímenes jurídicos de la propiedad intelectual.

2. Estructura internacional del mercado del arte: el caso de Zona MACO 2017

La organización económica de Zona MACO incluye la participación de diferentes actores que desempeñan sus funciones dentro del dominio mercantil del capitalismo globalizado contemporáneo. El contexto particular en el cual se enmarca la feria emana de una serie de acontecimientos históricos de índole política, económica y social que derivaron de la instauración de un sistema económico preponderantemente orientado por las fuerzas del mercado, lo que permitió el crecimiento de nuevas industrias dedicadas a la producción de bienes y servicios culturales.

Estas transformaciones estructurales del contexto económico nacional facilitaron la penetración y concentración de galerías de arte privadas en la Ciudad de México conforme a una perspectiva globalizada de sus contenidos y los artistas que representan. En este sentido, el nacimiento de Zona MACO representó el surgimiento de nuevos canales de comercialización que permitirían la reproducción de la tendencia económica global del mercado a una escala local.

Las redes transfronterizas trazadas por el dinamismo de la movilidad internacional de la globalización económica constituyen la base de los esquemas organizacionales que posibilitan el abastecimiento de la oferta de los insumos que presenta la feria. El ciclo productivo de Zona MACO inicia fuera de las fronteras nacionales a través de una extensa vinculación internacional de artistas, galerías y profesionales, el cual finalmente concluye con la esquematización del diseño de la exhibición de las obras elaborado por *gatekeepers* artísticos operando en el espacio local.

2.1 Antecedentes

El proyecto de Zona Maco surgió en 2002, primero en Monterrey y luego en la Ciudad de México, bajo la dirección de la regiomontana Zélika García, egresada de la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Monterrey, con el objetivo de promover la venta y comercialización de arte contemporáneo en el país. Ésta se ha posicionado como una de las ferias más importantes de Latinoamérica debido, en parte, a la compaginación de los procesos económicos

que dieron origen a las disposiciones sociales del sentido mercantil de la feria, con la subsecuente creciente demanda de coleccionistas extranjeros por obras artísticas mexicanas que ha motivado la organización de un mercado de arte interno en expansión.

Por un lado, la participación histórica de la iniciativa privada en la esfera cultural regiomontana coadyuvó a cimentar la base ideológica de la organización económica del circuito artístico local y, por otro, la evolución del sistema económico internacional a partir de los años ochenta, generó un contexto fecundo para la implementación de un modelo de apropiación fructífero para las características propias del mercado internacional.

De acuerdo con Eduardo Ramírez, se gestó durante todo el siglo XX, un patronazgo corporativo en la ciudad de Monterrey que buscaba utilizar a “la cultura como un recurso para diferentes fines –identidad empresarial y nacional, manejo político, atracción de capital–, creando un contexto atípico de capitalismo cultural bisoño en un país de la periferia”.⁶² En este sentido, se fomentó el desarrollo artístico local a través de diferentes iniciativas:

De esta época es el apoyo de Cigarrera La Moderna al Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes; el programa de Promoción de las Artes por parte del Grupo ALFA; el Museo de Monterrey por parte del, entonces, grupo VISA –ahora FEMSA.⁶³

Teniendo en cuenta la relación de la clase hegemónica regiomontana con la producción artística local, se hace evidente el carácter ideológico de la construcción de un “modelo de profesionalización del productor (artístico) a través de la competitividad”⁶⁴ que se reafirmó con el surgimiento de instituciones académicas en el ámbito artístico, las cuales fueron gestionadas por la iniciativa privada.⁶⁵ De tal forma, “la instauración del circuito del arte en Monterrey se hace

⁶² Eduardo Ramírez, *El Triunfo de la Cultura. Uso Político y Económico de la Cultura en Monterrey*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, p. 26

⁶³ *Ibidem* pp. 107-108.

⁶⁴ *Ibidem* p. 108.

⁶⁵ Se puede mencionar el caso de Arte AC y los planes de estudio en varias universidades del estado que cimentaron el desarrollo de un circuito artístico basado en los intereses de la élite

acorde a los nuevos modelos de relación entre empresa y trabajador”.⁶⁶

Paralelamente, en los años setenta, el modelo de sustitución de importaciones que se había implementado desde el gobierno de Manuel Ávila Camacho, entró en una fase de declive a raíz del crecimiento de la deuda externa, a la descapitalización de las arcas gubernamentales como causa de la caída internacional de los precios del petróleo, así como a la depreciación del peso con relación al dólar que el gobierno puso en marcha para hacer frente al déficit comercial.

En las siguientes décadas, el gobierno mexicano se enfocó en dismantelar el fracasado modelo desarrollista e implementar una serie de reformas estructurales para insertar al país dentro del paradigma económico internacional. En este sentido, se promueve una nueva ética acorde al perfil neoliberal y se reestructura la base política del Estado para dar cabida a la desregulación del mercado interno y el comercio exterior.

La entrada en vigor del TLCAN en 1994 consolidó la base estructural del modelo neoliberal en México y su relación con sus países vecinos del norte. Esta reestructuración normativa del comercio en América del Norte fomentó la expansión de la oferta de nuevas mercancías en México y aceleró el consumo interno de bienes y servicios de carácter cultural, a raíz de la apertura comercial que estableció la base conceptual del Tratado en relación con la cultura y su categorización bajo el sector de las industrias culturales.

Si bien se propuso esta categoría en los artículos 2106 y 2107 para sustentar la excepción de validez del Tratado en el ámbito cultural, “esta definición [...] privilegió sobre todo el aspecto económico de las industrias culturales y no consideró, en forma alguna, la naturaleza específica de la industria cultural”⁶⁷ reduciendo el contenido de los bienes artísticos a mercancías.

Asimismo, la excepción cultural no fue negociada por la parte mexicana ya que el gobierno salinista consideró que la modernización y desarrollo del país

económica regiomontana.

⁶⁶ Eduardo Ramírez, *op. cit.* p. 108.

⁶⁷ Daniel Enrique Montero Fayad, *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*, (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2012), p. 65.

estaban relacionados con la entrada de capitales extranjeros y la descentralización política de la esfera cultural a manos de la iniciativa privada, bajo el supuesto que la *cultura mexicana* estaba en condición de abrirse al diálogo internacional y que podía enriquecerse de la confrontación directa con otras expresiones culturales. De tal forma, en el anexo 2106 del TLCAN se estipuló que la excepción beneficiaría exclusivamente la relación comercial entre Canadá y Estados Unidos.

Para el campo artístico mexicano, el proceso globalizador estableció las bases de una racionalización mercantil de las prácticas a su interior y limitó la participación de actores políticos en su desarrollo. Sin embargo, el avance de este proceso “no se dejó sentir en Monterrey de la misma manera que en el Distrito Federal, ni trajo las mismas consecuencias debido a que esta rectoría en la cultura la había asumido la iniciativa privada desde los años cincuenta”.⁶⁸

Eduardo Ramírez reconoce que la globalización construyó un interés por parte de las corporaciones para internacionalizar la producción artística nacional a fin de proyectar la imagen de un país moderno hacia el exterior y de esta forma atraer inversiones de capital extranjero. Pero especifica:

En Monterrey, el efecto es aparentemente contrario. Al abandonar, los jóvenes productores, las prácticas artísticas ligadas a la producción de objetos perdurables, coleccionables, adquiribles, decorativos, sin estar muy conscientes, rompen el modelo de productor promovido por la cultura de élite local. De este modo, aunque los corporativos siguen patrocinando el circuito cultural –MARCO, Bienal FEMSA–, se fractura su relación de dependencia con el patrocinio privado y se ligan, por los apoyos y exposiciones, a la política de descentralización del Estado que adquiere cierto auge en esta época: Centro de las Artes, Fórum Universal de las Culturas.⁶⁹

La desterritorialización de la actividad económica propiciada por los procesos globalizadores, promovieron un nuevo sentido organizativo de los administradores culturales, plasmado en la articulación de la producción global y la división internacional del trabajo cultural, el cual se complementó con la

⁶⁸ Eduardo Ramírez, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁹ *Ibidem.* p. 120.

instrumentalización de una política cultural ejercida por el Estado de forma descentralizada. Estos factores definieron la emancipación creativa de la clase artística regiomontana y la expansión de una consciencia colectiva acorde a ese perfil, lo cual facilitó el acceso del campo artístico mexicano al circuito internacional.

Para el año 2002 se realizaron una variedad de exposiciones en Estados Unidos y en Europa “con artistas que habían pertenecido a algún espacio alternativo (o que habían tenido relación con esos grupos) mostrando un tipo de obra que se había identificado con lo neo-conceptual, sobre todo objetos, pero también fotografías y vídeos. [...] Todas esas exposiciones y sucesos generaron una especie de *boom* de arte mexicano en el mundo”.⁷⁰

Esto despertó el interés de inversionistas, tanto extranjeros como nacionales, por adquirir y coleccionar objetos de arte mexicanos, quienes buscaban activos confiables para invertir y resguardar sus capitales, principalmente motivados por la apertura comercial y la falta de regulación en el mercado internacional, lo cual permitió la revalorización y capitalización económica de la producción artística nacional en un sentido comercial y especulativo. Para el año 2007 el arte mexicano aceleraría su número de ventas las cuales llegarían a más de 25 mdd.⁷¹

A nivel internacional se impulsa el uso de la cultura en general y el arte en particular, como recursos para promover el crecimiento y el desarrollo económico, lo cual se sustentó en el discurso político a través de recomendaciones de organismos internacionales, como el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), los cuales se enfocaron en demostrar la utilidad de los recursos culturales para facilitar la diversificación y crecimiento de las economías en vías de desarrollo.

Diferentes informes publicados por estos organismos hacen referencia a los

⁷⁰ Daniel Enrique Montero Fayad, *op. cit.* p. 198.

⁷¹ Mónica Maristain, *Arte: ¿una industria inmadura en México?*, FORBES México, 12 de septiembre de 2014, en <https://www.forbes.com.mx/arte-una-industria-inmadura-en-mexico/> (Consulta: 17 de diciembre de 2018).

efectos positivos que la cultura puede aportar al crecimiento económico de los países, como el caso del Informe de Economía Creativa (2010) de la UNESCO y el PNUD, los informes nacionales sobre industrias creativas que realiza el BID, así como el informe de Economía Naranja que publicó el mismo organismo en 2013. En México, Ernesto Piedras, catedrático del Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) publica en 2004 el informe *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*, editado por el CONACULTA, bajo la misma ruta metodológica de los demás informes.

En ese contexto, se intensifica el volumen de ventas del mercado de arte global que de 2005 a 2016 creció anualmente en promedio 4.9%, lo cual ha significado un crecimiento de su valor de 2005 a 2014 de poco más de 90%, cuando en ese último año su valor total alcanzó 68,237 millones de dólares, siendo Estados Unidos el país con la mayor cuota del mercado (39%), seguido por China (22%) y el Reino Unido (22%).⁷²

El papel estadounidense en el mercado es fundamental para situar el contexto específico en el que se encuentra Zona MACO, pues “desde 1985, Estados Unidos ha mantenido una cuota promedio de 30% de las exportaciones mundiales de arte y antigüedades”,⁷³ que se sustentan, entre otros factores económicos, en la infraestructura cultural que mantiene ese país, en donde tienen sede alrededor de 1,500 negocios relacionados con el sector artístico.⁷⁴

La capacidad industrial estadounidense para producir y exportar contenidos culturales en combinación con la apertura cultural en términos comerciales que se negoció en el TLCAN pone a México en una relación asimétrica de franca desventaja. Sin embargo, como más adelante se analizará, los mecanismos de consumo establecidos en Zona MACO coadyuvan a regular las condiciones de desigualdad que prevalecen a nivel internacional.

⁷² Ellen Kinsella, *What does TEFAF 2016 Art Market Report tell us about the global art trade?*, 9 de marzo de 2016, en <https://news.artnet.com/market/tefaf-2016-art-market-report-443615/> (Consulta: 11 de noviembre de 2018).

⁷³ Clare Mc Andrew, *TEFAF Art Market Report 2014*, The European Fine Art Foundation, Países Bajos, 2014, p. 95, [traducción propia].

⁷⁴ *Ibidem*, p.89

2.2. Producción

La fuerza productiva elemental que alimenta el contenido de la composición de Zona MACO se conforma por el trabajo creativo de los artistas. En las obras de arte que se presentan al público se plasma el proceso de creación artística, el cual se inserta dentro de la cadena de valor global del mercado como una parte autónoma y especializada de la división internacional del trabajo cultural.

En las ciudades globales, donde se enmarcan las fuerzas gravitacionales de la economía global, se concentran las infraestructuras culturales que permiten el florecimiento de la industria del arte y la cultura. La proliferación de galerías privadas en estas ciudades intensifica el grado de acumulación de capital creativo que fundamenta los lazos de captación de los artistas.

En este sentido, la intermediación de las galerías se establece como una relación productiva vital para el desarrollo del ciclo económico del arte, con lo cual su regulación abarca las normatividades jurídicas establecidas por el Estado mexicano con el fin de garantizar la protección de los derechos de autor.

2.2.1. Fase Creativa

El proceso de producción artística se articula sobre la base de la creatividad humana, desde donde inicia la cadena de valor que constituye el mercado de arte. La conceptualización de las ideas a través de la creatividad artística, materializada en objetos de consumo simbólico, representa el insumo primordial de Zona MACO.

Bajo el contexto globalizador, la cadena de suministro del mercado artístico se ha fragmentado en diferentes escalas, con lo cual se han transnacionalizado los ciclos productivos del arte. Este fenómeno se caracteriza por el *desanclaje* parcial de los factores territoriales que determinan la circulación internacional de los artistas y los bienes que producen, guiado principalmente por intereses pecuniarios desde los cuales se organiza el mercado.

Para esta investigación se tomó en cuenta una muestra de 531 artistas que participaron en la versión de Zona MACO del año 2017, de la cual se puede observar un número amplio de nacionalidades, producto de la fuerte expansión

internacional en la que se desarrolla el mercado (ver anexo I). Se suman un total de 57 países que conforman los lugares de nacimiento del total de los artistas capturados.

Bajo la escala de análisis global, sin embargo, este proceso de expansión internacional permanece concentrado en un grupo pequeño de países ya que predomina la participación de artistas nacidos en países más desarrollados. En nuestra muestra de estudio, se pudo observar que 80% de los artistas tuvo como lugar de nacimiento uno de los 15 países que se muestran en la tabla 1.1, mientras que los otros 42 países representaron sólo el 20% restante del lugar de origen de estos.

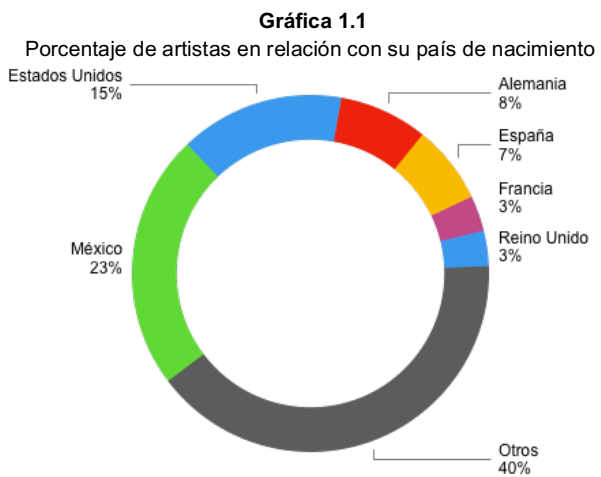
Cabe resaltar que esta configuración corresponde a los factores de la actividad económica global, lo cual se administra mediante la esquematización del trabajo de operadores culturales, pertenecientes tanto a los organizadores de la feria como a las galerías que participan en ella. Destaca la considerable participación de artistas originarios de países más desarrollados como Estados Unidos, Francia, Reino Unido y Alemania.

País de nacimiento	No. de artistas	%
México	135	25.4%
Estados Unidos	73	13.7%
Alemania	37	7.0%
España	35	6.6%
Francia	23	4.3%
Reino Unido	18	3.4%
Italia	17	3.2%
Colombia	15	2.8%
Cuba	13	2.4%
Argentina	12	2.3%
Suecia	11	2.1%
Brasil	10	1.9%
Venezuela	10	1.9%
Austria	9	1.7%

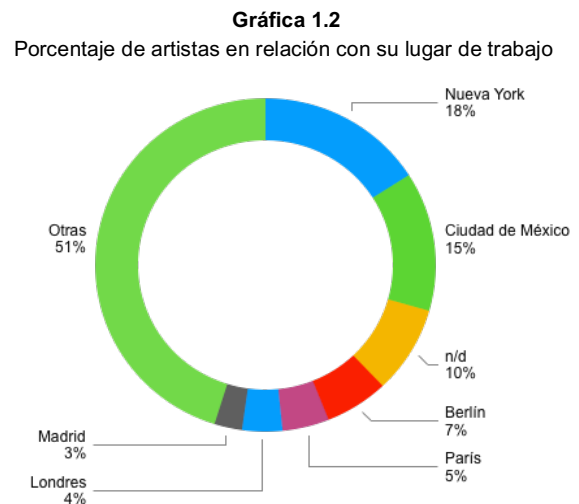
Canadá	9	1.7%
Suma	427	80.4%
Otros	104	19.6%
Total	531	100.0%

Fuente: elaboración propia

De la muestra capturada, un total de 436 artistas continúan con vida, de los cuales se pudo registrar un promedio de edad de 49.7 años y una cuota de género de 74.3% para los hombres y 25.7 % para las mujeres. De estos, se identificaron los mismos 57 países de origen y 112 ciudades globales donde llevan a cabo su labor creativa. En la gráfica 1.1 se puede observar que 60% de los artistas de esta muestra nacieron en uno de los seis países en donde, a su vez, se ubican las ciudades donde trabajan 52% de los mismos artistas de la muestra, como se observa en la gráfica 1.2.



Fuente: elaboración propia



Fuente: elaboración propia

Se puede analizar que las interacciones internacionales del circuito artístico se conectan sobre la ruta definida por ciudades globales con fuerte acumulación de recursos e infraestructura culturales, que funcionan como punto nodal del proceso globalizador de la producción artística. Estas condiciones estructurales permiten captar el capital humano creativo global, lo cual se lleva a cabo con la movilización de los artistas por diferentes ciudades de trabajo, principalmente

desde países menos desarrollados hacia los más ricos. Las ciudades globales del arte implican una fuente importante de atracción de migraciones y desplazamiento de clases creativas, persistentemente bajo una distribución internacional poco equitativa.

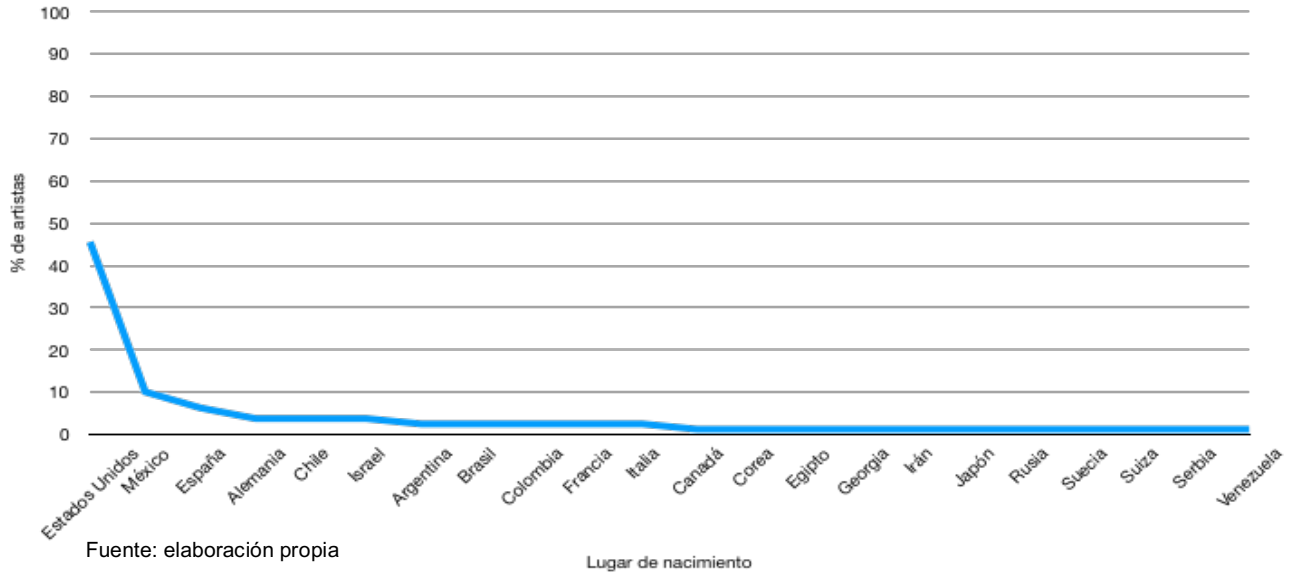
La *clusterización* de esta fase creativa se concentra en cinco principales ciudades (Nueva York, Ciudad de México, Berlín, París y Londres) –de un total de 112 ciudades identificadas– que concentran 50% de los lugares de trabajo de los artistas que se analizaron en la muestra. Este fenómeno responde a componentes económicos que estimulan el comportamiento aglutinante de las galerías que representan a estos artistas.

Al estudiar de cerca los *clústers* es posible verificar que estos se componen de agrupaciones artísticas diversas provenientes de diferentes países. En la gráfica 1.3 se muestran los porcentajes de los países de origen de los artistas que tienen como sede de trabajo la ciudad de Nueva York. En ésta se puede observar un repertorio amplio de artistas extranjeros, los cuales forman una tendencia lineal de “cola larga” que supera en suma a los artistas nativos estadounidenses.

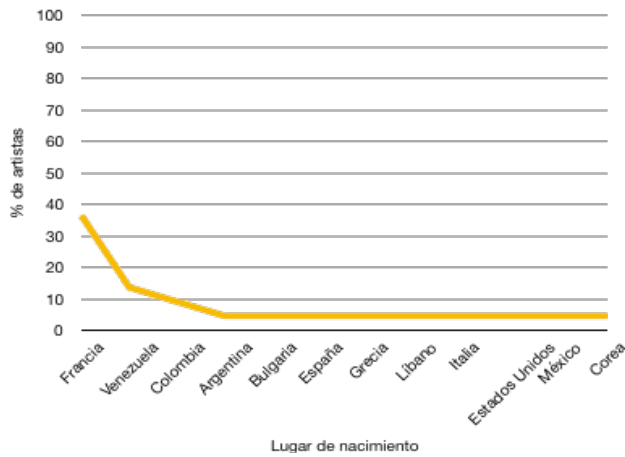
En los casos parisino (gráfica 1.4), londinense (gráfica 1.5) y berlinés (gráfica 1.6) la tendencia se reitera de manera semejante al caso neoyorquino, en donde el porcentaje de artistas nativos oscila entre 30 y 60 por ciento. Sin embargo, nuestra muestra de artistas, en el caso de la Ciudad de México (gráfica 1.7), nos permite observar una configuración de artistas más uniforme, conformada por casi 80% de artistas nacionales.

Porcentaje de artistas nativos y extranjeros dentro de los *clústers* creativos

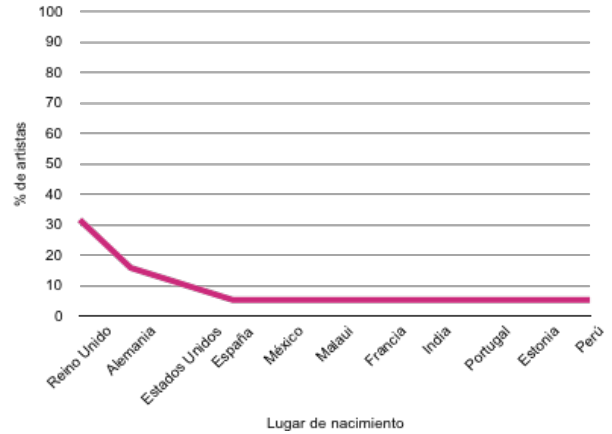
Gráfica 1.3
Nueva York



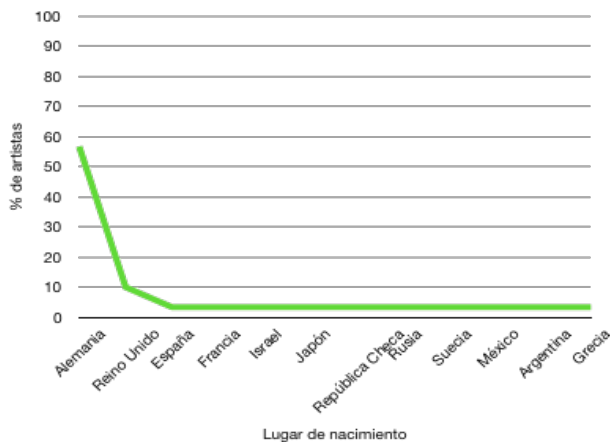
Gráfica 1.4
París



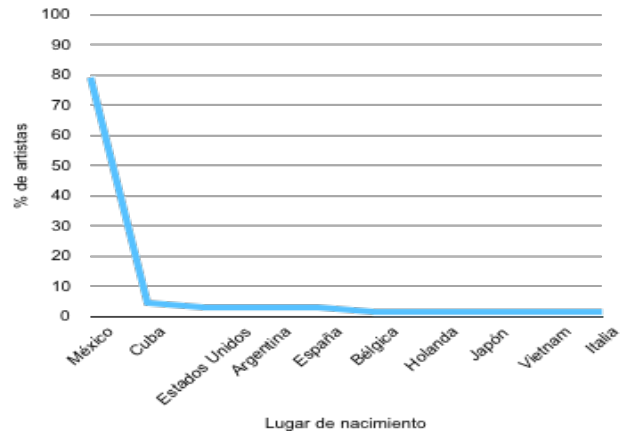
Gráfica 1.5
Londres



Gráfica 1.6
Berlín



Gráfica 1.7
Ciudad de México



La diversidad artística global se expresa en los centros culturales urbanos que logran ampliar su oferta a través de estrategias globalizadoras que permiten atraer y expandir sus recursos creativos. Con el fin de maximizar la rentabilidad económica de su producción logran mantener un flujo constante de insumos y capitalizar eficientemente la demanda de los consumidores de esas ciudades. Este fenómeno posibilita la pluralidad cultural de los contenidos artísticos, sin embargo, esa diversificación contrasta con la distribución asimétrica y la aglutinación de la producción y consumo culturales que prevalece en la esfera internacional.

2.2.3. La galería y el galerista

La cadena de valor de Zona MACO no podría completarse sin la figura de un galerista quien tiene la responsabilidad de gestionar la circulación de los objetos de arte para su exhibición y comercialización. En este sentido, el espacio galerístico constituye una pieza clave en la transformación y desarrollo del circuito artístico, así como en los medios necesarios para la apropiación de los consumidores finales.

En cualquier feria de arte internacional, las galerías son el principal vínculo entre el artista y la feria, ya que ellas se encargan de administrar la relación de producción con los artistas y representarlos en las ferias donde participen. Al tener en cuenta la fragmentación del ciclo creativo en la producción, la galería permite organizar la realización de Zona MACO, pues facilita aglutinar en un mismo espacio un proceso disperso que se desarrolla en diferentes escalas (local, nacional, global). En este sentido, es importante describir cuáles son sus funciones y cuál es el tipo de relación que mantiene con los diferentes actores que participan en la cadena de valor.

Con los artistas, la galería establece una relación de representatividad, de la cual depende que estos puedan enfocarse en la realización de su objeto creativo y no tengan que preocuparse por los demás factores productivos que no inciden directamente en la fase creativa primaria. El papel de la galería tiene como finalidad acercar al artista al público, con ello, el ciclo productivo puede

completarse y reproducirse.⁷⁵

Las galerías se encargan de producir y/o contratar los servicios necesarios para facilitar la circulación y exhibición de las obras artísticas. Si bien estos servicios pueden estar inclinados a una orientación de carácter mercantil, la galería también deberá invertir en labores con valor cultural agregado (p. ejem. curaduría y museografía) a fin de mantener su autoridad como institución cultural.

Los principales servicios que ofrece una galería a los artistas durante su participación en la feria son los siguientes:

- Comercialización y venta de la obra del artista
- Promoción intensiva e inclusión en todos los medios en los que está presente
- Inventario completo del artista
- Acuerdos con terceras partes (galerías e instituciones)
- Embalajes
- Transportes
- Almacenaje de obra
- Seguros
- Curadurías
- Fotografías

Asimismo, dependiendo de las capacidades financieras de cada galería, éstas podrán llegar a acuerdos con los artistas para ofrecerles los siguientes servicios:

- Producción de obra
- Asignación mensual o préstamos
- Pago de estudio o casa
- Asistente ⁷⁶

Los elevados costos fijos de inversión que representan estos servicios se cubren a través de los beneficios obtenidos de la especulación del precio de las

⁷⁵ Sin embargo, se debe advertir que las galerías pueden obtener sus insumos, a su vez, del mercado secundario, en donde la relación con los artistas no se lleva a cabo de manera directa.

⁷⁶ Carolina Díaz Amunárriz, *La gestión de las galerías de arte*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid, pp. 75-78.

obras vendidas, ya que, como se mencionó en el capítulo 1, los costos marginales de las exposiciones son mínimos, lo cual no permite recolectar ganancias por el cobro del acceso a las mismas. Los intereses económicos en juego determinan el comportamiento de los galeristas, ya que estos costos representan un alto riesgo del cual se busca generar ganancias.

Al encontrarse el mercado del arte en un sistema librecambista, los costos finales deberán adaptarse a la oferta y demanda del mercado, por ende, las piezas deben valorarse según “distintos aspectos como la autoría, las medidas, la época de la obra, la procedencia o el contexto histórico [...] (y se deben realizar) comparativas con obras del mismo autor y de características similares y sus resultados anteriores en subasta.”⁷⁷

También se debe reconocer la expansión de los precios de algunas obras dentro del mercado, a raíz de la fuerte especulación con la cual se ha organizado económicamente el circuito artístico. Entre algunos factores del desarrollo de este fenómeno, se pueden reconocer la heterogeneidad de la producción de las obras en conjunción con el aumento en la demanda desproporcionada por las mismas, dado el fuerte interés que despierta este tipo de bienes para inversionistas.

Teniendo en cuenta estos factores, se debe fijar un precio final de la obra, el cual debe satisfacer tanto al galerista como al artista; en este sentido, se deben pactar contratos, escritos o verbales. En el contrato se establece el valor final de la obra y la comisión que la galería percibirá sobre su venta. Generalmente las comisiones pueden alcanzar 50% debido a los factores ya mencionados, lo cual permite a la galería mantener un margen de retorno de capital para cubrir los costos de su funcionamiento y, además, permitir que el galerista lleve a cabo una reinversión de sus ganancias.

Los contratos de representación o colaboración que se celebran con los artistas establecen las condiciones de participación de ambas partes. En ellos se especifican los servicios que la galería le ofrecerá al artista durante el periodo que ésta lo represente, igualmente se podrá establecer cómo se podrán gestionar los derechos del autor de la obra, es decir si el artista decide cederlos a la galería,

⁷⁷ *Ibidem*, p. 28.

tema que se abordará más adelante.

De igual forma, se utiliza un acuerdo de consignación (*consignment*) para facilitar a la galería la enajenación de las obras. En este caso, no es necesario que la galería establezca una relación directa con los artistas pues las *consignments* se pueden pactar con cualquier otro propietario, aunque cabe resaltar que todos los artistas deben establecer una relación con una galería para mediar su participación en Zona MACO.

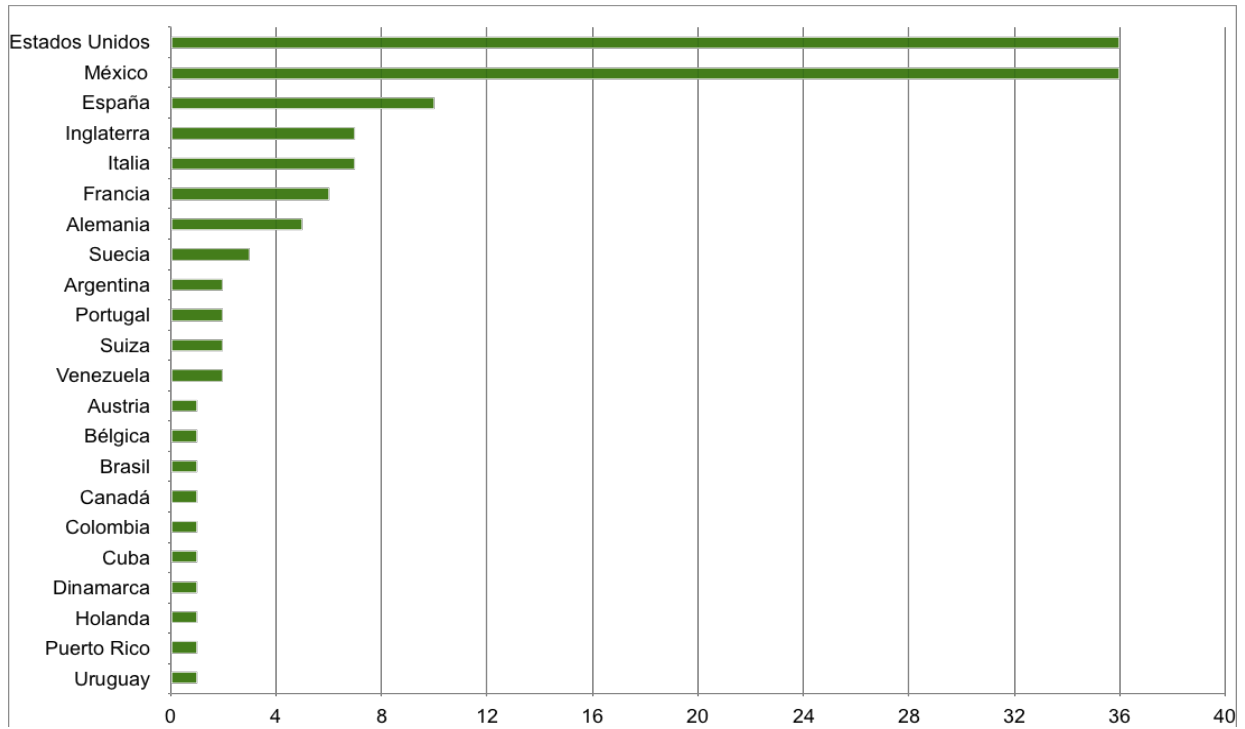
En este contexto, las funciones de carácter mercantil que la galería desempeña imponen intereses relativos al capital que se encuentra de por medio. A través de la globalización del mercado, algunas galerías con capacidad de inversión han trasnacionalizado sus espacios expositivos con el fin de diversificar sus inversiones en diferentes mercados. En Zona MACO 2017, un total de 25 galerías contaban con espacios de exhibición en diferentes sedes internacionales.

Este criterio otorga a la galería una dualidad del espacio, en un sentido industrial (como marca) y en un sentido cultural (como espacio de exhibición), lo cual permite centralizar la administración de la producción y diversificar el consumo. En la Gráfica 1.8 se pueden observar las nacionalidades⁷⁸ de las marcas de las galerías -de un total de 128- y en la gráfica 1.9 se observa la distribución de sus espacios de exhibición por el mundo (ver anexo II).

Se puede observar la participación equilibrada de galerías estadounidenses y mexicanas, así como una tendencia de participación paralela con los resultados de la muestra de artistas que se analizó previamente. En este sentido, los *clústers* referidos en la fase creativa de producción, surgen de la configuración mediante la cual, las galerías se ordenan geográficamente.

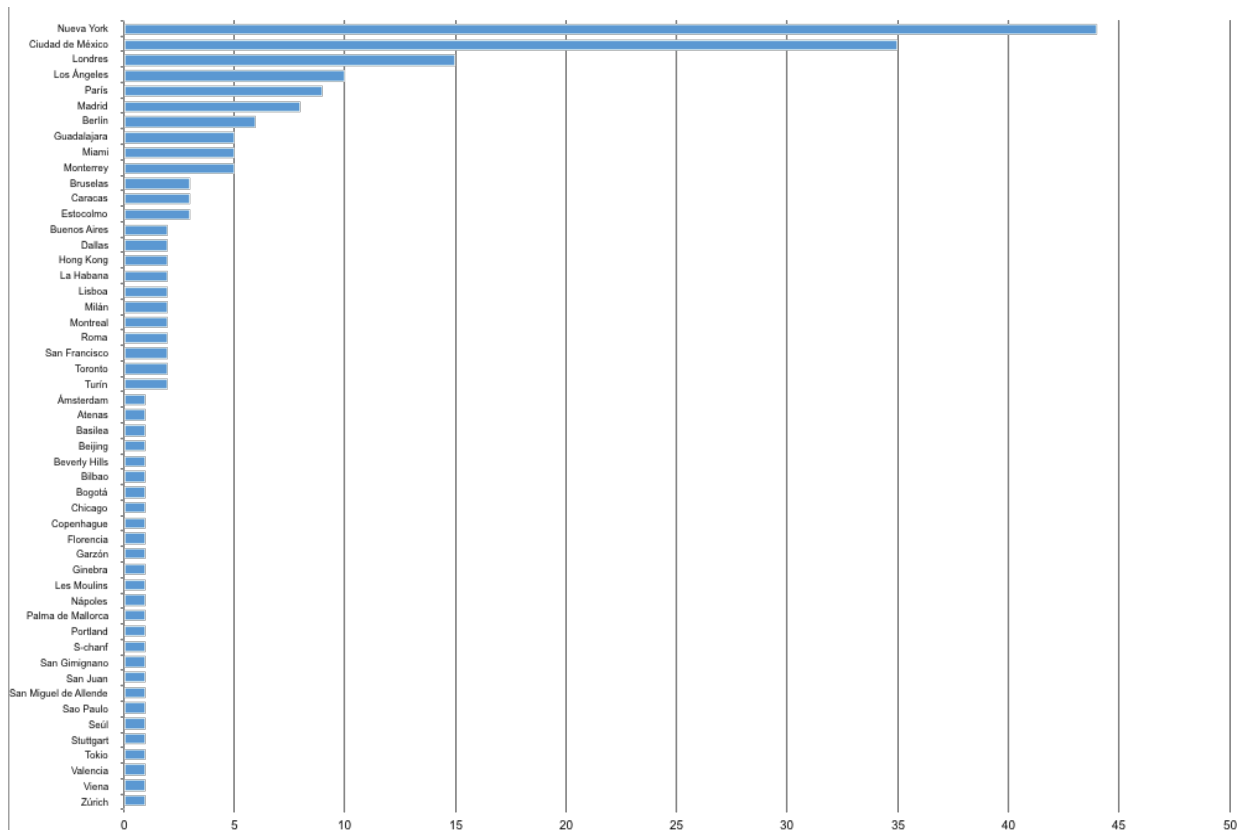
⁷⁸ Se toma en cuenta el domicilio social de las galerías para definir su nacionalidad. Vid. Leonel Pereznieta Castro, "La Nacionalidad de las Sociedades", en *Revista de Derecho Notarial Mexicano*, Colegio Nacional de Notariado Mexicano, núm. 51, México, 1973, pp. 84-99.

Gráfica 1.8
Número de galerías por nacionalidad



Fuente: elaboración propia

Gráfica 1.9
Número de galerías por espacios de exhibición en el mundo



Fuente: elaboración propia

Lo anterior se correlaciona con la organización económica del mercado y la intercesión de las leyes de la oferta y la demanda, mediante las cuales se afinca el comportamiento de los agentes que intervienen en su funcionamiento. La producción y circulación del mercado de arte se estructura sobre la base de las capacidades de consumo de una sociedad, entre las que se pueden definir a) el ingreso monetario (capital económico) y b) el nivel de educación (capital de consumo).

2.2.2. Derechos de autor

Los cambios en la diversificación de la economía global y el avance de la tecnología a finales del siglo pasado e inicios de éste han transformado el carácter tangible de la producción industrial hacia una economía inmaterial en donde las ideas y el genio humano han adquirido una valorización mayúscula en las relaciones de producción entre trabajadores e inversores. Este cambio ha reconfigurado los modos de estructurar el sentido de propiedad y ha moldeado el surgimiento de instituciones a fin de garantizar la protección de los derechos de la propiedad intelectual.

Si bien la protección de los derechos sobre la producción artística ha sido reconocida desde 1886 por el Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas, actualmente este reconocimiento se inserta en un *corpus* legal más complejo. Se deben mencionar el surgimiento de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual en 1967, con el cual se buscaría administrar internacionalmente los mecanismos jurídicos para la protección de los derechos de autor y la propiedad industrial, así como la estandarización de las legislaciones nacionales de cada país miembro para concretar el cumplimiento de la normatividad internacional.

En la Ley Federal del Derecho de Autor se inscribe el sustento jurídico mediante la cual el Estado mexicano ejerce su autoridad para salvaguardar el contenido creativo de la producción artística nacional e internacional dentro de su territorio. El reconocimiento que otorga el Estado al artista deberá incentivar sus

intereses individuales para continuar su labor y en ese sentido, estimular el enriquecimiento de la cultura nacional.

La legislación distingue entre los derechos morales del artista y los derechos patrimoniales. Los primeros corresponden al derecho exclusivo del artista o sus herederos sobre el reconocimiento de la autoría de su obra y su capacidad para administrar la divulgación y modificación de ésta. Esta facultad se sustenta en los artículos 18 al 23 de la Ley en donde se otorga al autor o sus herederos este derecho de manera inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable.

Los derechos patrimoniales hacen referencia a los derechos de explotación económica de la obra, ya sea por parte del autor o bien a través de una autorización expresa del mismo a otra persona o titular, mediante licencias exclusivas o no exclusivas. En este sentido, el titular de esos derechos goza de la facultad de autorizar o prohibir la reproducción (a través de cualquier medio), distribución y circulación de una obra.

Los derechos patrimoniales pueden ser transferidos a otra persona física o moral mediante acuerdos o contratos de manera temporal (no más de 5 años) y onerosa. De acuerdo con el artículo 31 de la citada Ley, el goce de esta facultad demanda que se otorgue al autor “una participación proporcional en los ingresos de la explotación de que se trate, o una remuneración fija y determinada”⁷⁹ al momento de llevar a cabo la transferencia de los derechos patrimoniales.

Las galerías de arte, en este sentido, vinculan su relación con los artistas de manera representativa en donde se establece la titularidad de los derechos patrimoniales (si se transfieren a la galería o los mantiene al artista), así como los porcentajes de compensación que el artista recibirá una vez que su obra haya sido vendida.

Asimismo, la legislación busca proteger el sustento simbólico y conceptual de la obra al determinar que la propiedad material del objeto artístico no se vincula con la adquisición de los derechos patrimoniales de la misma. En el artículo 85 se

⁷⁹ Ley Federal del Derecho de Autor, *Diario Oficial de la Federación*, México, 24 de diciembre de 1996.

especifica: “Salvo pacto en contrario, se considerará que el autor que haya enajenado su obra pictórica, escultórica y de artes plásticas en general, no ha concedido al adquirente el derecho de reproducirla, pero sí el de exhibirla y el de plasmarla en catálogos”.⁸⁰

Esta lógica alude a la protección de la capacidad creativa del artista a fin de crear los incentivos necesarios para el desarrollo de la producción en esta materia. En este tenor, en el artículo 92 bis de la Ley se reconoce el *droit de suite* o derecho a seguir que el artista posee para recibir una remuneración económica cada vez que su obra ha sido revendida:

Artículo 92 bis. - Los autores de obras de artes plásticas y fotográficas tendrán derecho a percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que de las mismas se realice en pública subasta, en establecimiento mercantil, o con la intervención de un comerciante o agente mercantil, con excepción de las obras de arte aplicado.⁸¹

A fin de hacer cumplir este derecho, las galerías deben notificar a la sociedad de gestión colectiva correspondiente o, en su caso, al autor o sus derechohabientes, en el plazo de dos meses, y facilitarán la documentación necesaria para la práctica de la correspondiente liquidación. Asimismo, cuando actúen por cuenta o encargo del vendedor, responderán solidariamente con éste del pago del derecho, a cuyo efecto retendrán del precio la participación que proceda. En todo caso, se considerarán depositarios del importe de dicha participación.⁸²

Esta reglamentación fundamenta la relación productiva entre el artista y la galería, ya sea que la relación se lleve a cabo de manera directa o bien se administre a través de sociedades de gestión colectiva, mediante las cuales los artistas tienen la posibilidad de delegar la administración de la propiedad de sus derechos patrimoniales y en donde además, se deposita la responsabilidad de

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Idem.*

“negociar las autorizaciones necesarias para que se utilicen sus obras y reciban la remuneración que les corresponde”.⁸³

La Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas es una de las sociedades que apoya a gestionar y proteger los derechos patrimoniales de los artistas en el país. Su administración se lleva a cabo bajo mediación del Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR), perteneciente a la Secretaría de Cultura a nivel federal, el cual se encarga de administrar el registro de las obras artísticas para sustentar la protección legal de los derechos de autor.

El productor artístico no se puede equiparar al trabajador industrial dada la protección jurídica mediante la cual se resguarda su trabajo creativo, así como el valor que éste agrega a la cadena global de la producción cultural. Esta organización jurídica administra la vinculación productiva entre el artista y las galerías de arte, las cuales se encargan de gestionar la producción artística global, su distribución y exhibición en Zona MACO.

2.3. Distribución Internacional

Con el fin de agilizar los flujos internacionales de mercancías, a partir de las negociaciones del GATT, hasta la constitución de la OMC en 1994, los gobiernos de los Estados han acordado reducir las barreras arancelarias al comercio exterior. Con ello, los mecanismos para el traslado internacional de objetos artísticos se han facilitado y ha permitido la organización de un mercado que se ha extendido a escala global.

Si bien los gobiernos de diferentes países se han opuesto a la apertura comercial del intercambio de objetos culturales y a su explotación por parte de actores privados, argumentando que, por un lado, la gestión de la cultura es de interés público y por ende facultad exclusiva del Estado, y por otro, que la desventaja que representan los desequilibrios de las capacidades industriales en el sistema de producción internacional favorecen principalmente a Estados

⁸³ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Gestión colectiva del Derecho de Autor y los derechos conexos*, en <http://www.wipo.int/copyright/es/management/> (Consulta: 03 de noviembre de 2018).

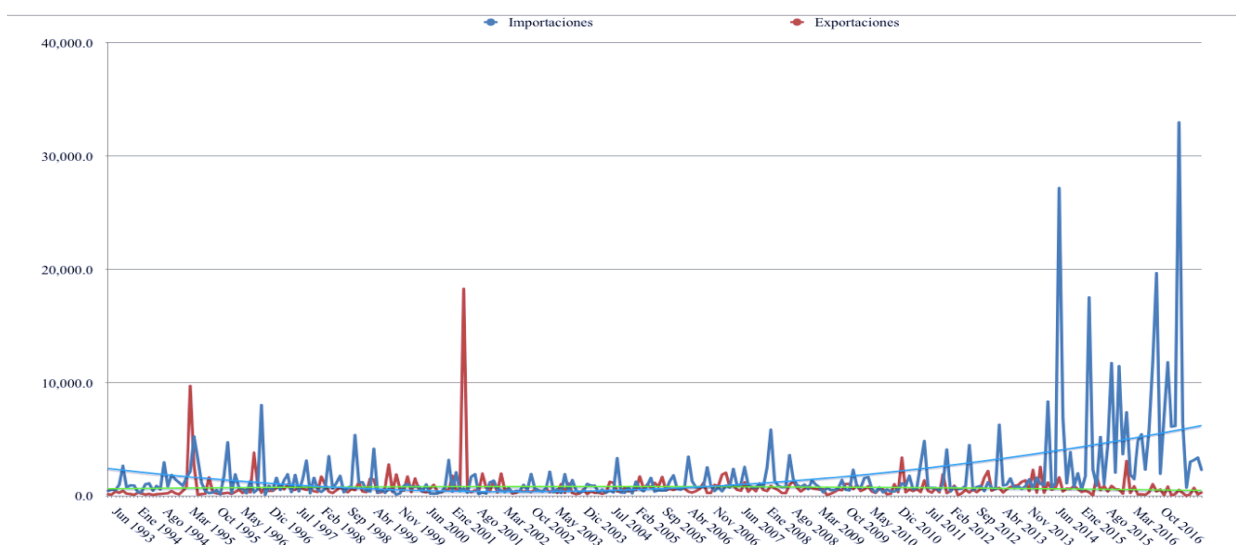
Unidos, los debates al respecto no han resuelto un criterio específico para determinar la generalización de las prácticas concretas en el comercio exterior de objetos artísticos.⁸⁴

En México, a raíz de las políticas liberalizadoras que se implementaron desde finales de los años ochenta, se han estandarizado los criterios mediante los cuales se definen las reglas del intercambio comercial en el sector de las industrias culturales, con lo cual se han estimulado los incentivos para facilitar la comercialización y enajenación internacional de objetos artísticos. En este sentido, el Estado mexicano influye en el diseño del mercado internacional de arte, al esquematizar, mediante reglas administrativas, la organización de los flujos comerciales de la producción artística internacional.

⁸⁴ *Vid.* Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO, en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

En la gráfica 1.10 se muestra la balanza comercial de México de 1993 a 2016 en relación a la partida 97 de la Ley de Impuestos Generales de Importación y Exportación, clasificada como objetos de arte y antigüedades.⁸⁵ En ella se puede observar la tendencia del déficit comercial que ha ido en aumento en los últimos 10 años, a raíz de un posible aumento de la demanda interna por bienes artísticos, después del ligero superávit que tuvieron las exportaciones de este tipo de bienes

Gráfica 1.10
Balanza comercial de México en relación con objetos de arte y antigüedades de 1993 a 2016



Fuente: elaboración propia con datos del Banco de México

entre 1998 y 2005, periodo en el cual varias galerías se interesaron en promover la producción artística mexicana en el mundo.

En este contexto, a fin de ordenar y sistematizar la configuración del funcionamiento del comercio internacional, la estructura jurídica del Estado

⁸⁵ En virtud de que el Banco de México sólo publica información calculada en valor monetario, se tiene que advertir que los datos que se presentan no son suficientes para explicar a cabalidad el comportamiento de la balanza comercial de obras de arte, ya que esta medición dificulta definir el número real de operaciones de comercio exterior que se efectuaron, así como el régimen fiscal mediante el cual ingresaron o salieron del país. Como se ha explicado anteriormente, el valor económico de una pieza artística puede tener variaciones considerables con respecto a otras, lo cual puede modificar de manera disonante los índices de medición que se están valorando bajo esta metodología, sin embargo, se toma en cuenta para efectos de esta investigación al ser el único recurso estadístico disponible. Asimismo, esta clasificación, adoptada en el Convenio Internacional del Sistema Armonizado de Designación y Codificación de Mercancías, sólo toma en cuenta cierto número de objetos de arte definidos bajo criterios aleatorios, lo cual puede excluir otro tipo de obras que requieran ser clasificadas de otra manera.

mexicano se modificó de acuerdo con el régimen normativo propuesto desde organismos internacionales como la OMC, con lo que se estandarizaron los mecanismos de gestión internacional en el comercio exterior.

El *corpus* jurídico que sustenta la entrada y salida de bienes artísticos al y del país se constituye de leyes federales y sus respectivos reglamentos, los cuales tienen como finalidad administrar el comportamiento de los flujos comerciales de bienes y servicios que transitan en el país. Sin que ninguno sea considerado de mayor relevancia que los demás, los instrumentos jurídicos que se pueden enlistar para el caso específico del comercio internacional de este tipo de objetos son los siguientes:

- Ley Aduanera
- Ley de Comercio Exterior
- Ley de Impuestos Generales de Importación y Exportación (LIGIE)
- Ley Federal de Derechos
- Ley Federal para la Prevención e Identificación de Operaciones con Recursos de Procedencia Ilícita (A fin de notificar ante la SHCP, la procedencia de los objetos a importar o exportar).

A través de este régimen jurídico, el Estado ejerce una facultad técnica para organizar el intercambio comercial, ya que impone las regulaciones fiscales^{86 87} y las reglas^{88 89} mediante las cuales se debe basar la operación de los

⁸⁶ Bajo la partida 97 de la LIGIE, las mercancías de este tipo no deben pagar el Impuesto General de Importación, pero sí el IVA del 16%, así como el Derecho de Trámite Aduanero, especificado en los artículos 1 y 49 de la Ley Federal de Derechos.

⁸⁷ La mayor parte de las obras importadas para Zona MACO se hacen bajo un régimen importación temporal, en ese sentido, los impuestos sólo serán recaudados una vez que el bien ha sido enajenado.

⁸⁸ Además de las regulaciones arancelarias, se deben mencionar las regulaciones no arancelarias como los permisos de exportación e importación, cupos, medidas contra prácticas desleales de comercio, regulaciones de etiquetado, regulaciones de envase y embalaje, marcado de país de origen, regulaciones sanitarias, normas técnicas, normas de calidad y regulaciones ecológicas.

⁸⁹ Otro mecanismo de control son los certificados de origen, en el caso de que se quiera importar una obra a través de un Tratado de Libre Comercio, con los cuales se certifica el origen de la producción de esta, a fin de que puedan ser consideradas como originarias del país con el que se tiene el acuerdo comercial.

administradores que llevan a cabo la importación de objetos artísticos, que, a su vez, se gestionan a través de actores privados especializados en el manejo logístico del tránsito de obras. En México, tres principales empresas operadoras se hacen cargo de la movilización de las obras de Zona MACO: Córdova Plaza, MovArt y Alfart.

Estas empresas ofrecen servicios especializados en movimiento de obras de arte como: embalaje; transportes terrestres; transportes aéreos y marítimos; maniobras y reportes de condición. En este sentido, las empresas gestionan la documentación aduanal necesaria con el fin de llevar a cabo los despachos aduanales correspondientes para ingresar las obras al país.

Asimismo, las empresas transportistas forman parte de organizaciones internacionales no gubernamentales, mediante las cuales se establece una normatividad paralela al sistema jurídico estatal mexicano. Algunas de estas organizaciones son la International Convention of Exhibition and Fine Art Transporters (ICEFAT), el Art Transporters International Meeting (ARTIM), la Association of Registrars and Collections Specialist (ARCS), la International Air Transport Association (IATA), entre otras.

La función de estas organizaciones es crear una red fluida de comunicación entre las empresas transportistas miembro y de esa manera favorecer la sinergia de su labor en el plano internacional. La organización normativa de su funcionamiento se produce en un contexto de especialización profesional de acuerdo con condiciones específicas que determinan las prácticas de su labor. Estos mecanismos plantean las formas y modos, dispuestos institucionalmente por actores privados, que ayudan a simplificar la relación de sus funciones administrativas sobre la base de intereses pecuniarios.

Por otro lado, el valor comercial incrustado en el objeto de arte construye la fundamentación ideológica del resguardo económico de la misma. Para este fin, las galerías deben contratar sendas pólizas de seguros valuadas en un valor monetario, a fin de eliminar, en la medida de lo posible, el riesgo que representa movilizarlas internacionalmente. Las galerías deberán asumir los costos del aseguramiento de obras para su transporte.

Como cualquier otro tipo de aseguramiento, las galerías contratan los servicios ofrecidos por algún grupo financiero a través de una prima que se calcula sobre el valor monetario de la obra. Diferentes grupos financieros ofrecen pólizas especiales para el aseguramiento de obras. Si bien la cobertura puede variar según el tipo de seguro, algunas de las modalidades más usadas son del tipo “clavo-clavo”, “puerta-puerta” o bien “puerta-aeropuerto”.

El control y administración de la distribución del mercado internacional del arte en Zona MACO se lleva a cabo en combinación con la administración descentralizada del Estado y la iniciativa privada. Este sistema especializado de distribución responde a las necesidades materiales de la complejidad y globalización del modo de producción, en el cual se enmarca la construcción del circuito artístico.

2.4. Consumo

Zona MACO se constituye como un centro de circulación de obras de arte a nivel local, en donde los intereses comerciales permiten la aglutinación de la producción artística global en un mismo espacio por un determinado periodo de tiempo. En este sentido, la esencia de la feria reconfigura el diseño intelectual de la estructura de la exposición en su sentido curatorial.

Cada año las galerías deben elaborar una solicitud para formar parte de la feria, la cual es evaluada por un comité de selección conformado por los directores de cuatro galerías. En 2017 este comité se integró por los siguientes galeristas: Stefania Bortolami (Bortolami Gallery), Ben Loveless (Galerie Nordenhake), Patricia Ortiz Monasterio (Galería OMR) y Fernando Mesta (House of Gaga) para el caso de la sección General, y tres directores de dos galerías para el caso de la sección de Arte Moderno: Alejandra Yturbe (GAM), Mariana Pérez Amor (GAM) y Enrique Guerrero (Galería Enrique Guerrero).

La curaduría del evento se lleva a cabo bajo las secciones que dividen la feria: General, Nuevas Propuestas, Zona MACO Sur, Arte Moderno (ver anexo III)

y Diseño.⁹⁰ Cada sección define una intención expositiva con intereses materiales y simbólicos distintos. Daniel Garza Usabiaga fue el curador encargado de otorgar sentido a la sección General, mientras que las secciones de Nuevas Propuestas y *Sample*⁹¹ corrieron a cargo de Humberto Moro. La sección Zona MACO Sur, curada por João Mourão y Luis Silva, se organizó mediante una propuesta temática con el fin de realizar exposiciones individuales de artistas representados por varias galerías.

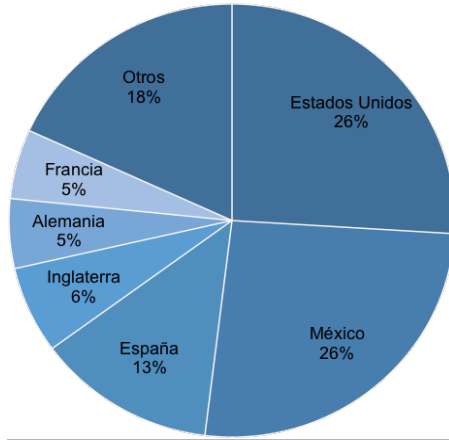
En la gráfica 1.11 se presenta la participación de las galerías en la sección General según su nacionalidad. Como es posible observar, la división de esta sección se encuentra estructurada para permitir una competencia equilibrada entre las galerías mexicanas y estadounidenses. Esta organización segmenta la complejidad de la estructura de la feria con la finalidad de equilibrar las condiciones de desigualdad que prevalecen en el mercado a escala global, en donde como veíamos, Estados Unidos mantiene un papel predominante.

⁹⁰ Esta sección no se tomó en cuenta para esta investigación dado el enfoque en artes visuales con el cual se busca estudiar la feria.

⁹¹ En esta sección se exhibe una sola exposición, conformada por artistas representados por las galerías de la sección Nuevas Propuestas.

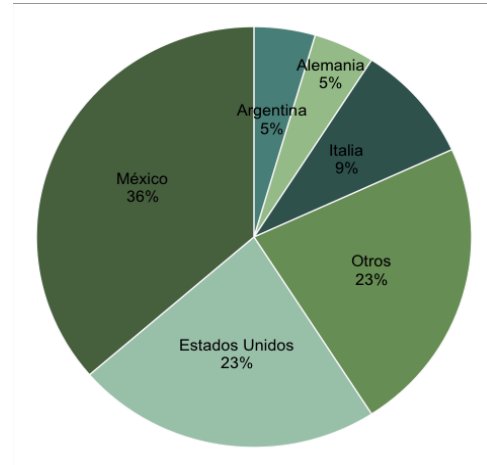
Porcentaje de participación de galerías por sección en relación con su nacionalidad

Gráfica 1.11
Sección General



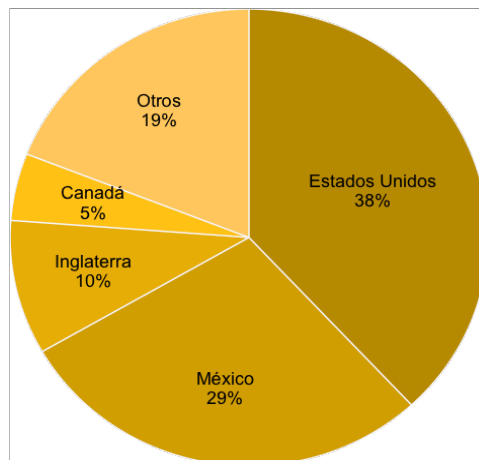
Fuente: elaboración propia

Gráfica 1.12
Nuevas Propuestas



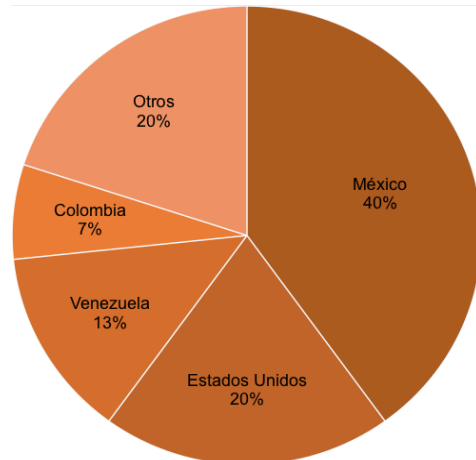
Fuente: elaboración propia

Gráfica 1.13
Zona Maco Sur



Fuente: elaboración propia

Gráfica 1.14
Arte Moderno



Fuente: elaboración propia

En la sección Nuevas Propuestas (Gráfica 1.12), así como en la sección de Arte Moderno (Gráfica 1.14) destaca la predilección por impulsar galerías mexicanas. En la sección Zona Maco Sur se puede observar una mayor representación de galerías estadounidenses, sin embargo, se debe recordar que las exposiciones en esta sección son de carácter individual, de cuyos autores 41% nacieron en México, 9% en Estados Unidos, 9% en Cuba y el 41% restante en otros 9 países. Con ello, la exhibición de las obras se organiza bajo un modelo preestablecido y planificado por los *gatekeepers* que determinan la manera mediante la cual su consumo se lleva a cabo y de esa forma, se reconfiguran, ordenan y estructuran los mecanismos de consumo a escala local, con el principal objetivo de impulsar el mercado nacional.

Esta disposición del espacio expositivo permite la coexistencia de los intereses económicos y culturales al mezclar el contenido publicitario de los patrocinadores con las galerías de arte e instituciones culturales, convirtiendo al evento en un centro de consumo comercial y cultural. Este patrocinio permite dar incentivos económicos a los organizadores de la feria y proporcionan los recursos necesarios para sufragar los costos operativos de la misma.

Entre las empresas e instituciones que patrocinan la feria se pueden mencionar el grupo financiero Citibanamex, la marca de tequila 1800 y la de cerveza Dos Equis, la línea aérea KLM, Mercedes Benz, Starbucks... así como fundaciones y dependencias gubernamentales de carácter cultural: Fundación Televisa, Fundación Júmex, INBA, entre otras.

La rentabilidad de la feria radica en la recaudación de las entradas en taquilla que en 2017 ascendieron a un aproximado de 60,000 visitantes⁹², mediante las cuales se solventan los costos fijos de producir la feria. Asimismo, las galerías deben pagar un costo por el stand de exhibición que puede variar en tamaño según las capacidades económicas de cada una de ellas. Esta recaudación se calcula en dólares por metro cuadrado. Las galerías asumen los costos del catálogo promocional de la feria de manera obligatoria, según el

⁹² *El Universal*, "Zona Maco rompe récord de visitas", 13 de febrero de 2017, en <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/02/13/zona-maco-rompe-record-de-visitas>. (Consulta: 27 de diciembre de 2018).

número de páginas en las cuales se desee aparecer (dos o cuatro); los costos por el resguardo de obras en bodega y la solicitud para formar parte de la feria.

Es vital recalcar la dinámica mercantil que prevalece en la feria, ya que, bajo esta lógica, los medios por los cuales el consumidor puede apropiarse del objeto artístico delimitan el acceso a la experiencia estética y cultural del objeto en sí. Los factores económicos, como el incremento irracional de los costos de las obras consecuencia de los valores especulativos en juego, enarbolan la consciencia ideológica del consumidor conspicuo que interioriza la apropiación individual y material del objeto con un fin distintivo de clase.

Grandes empresarios del país como Eugenio López Alonso, Carlos Slim, Agustín Coppel, por mencionar los más populares, se han convertido en coleccionistas especializados de arte. Teniendo en cuenta las desigualdades económicas características del contexto globalizador, la privatización cultural delimita la apropiación material colectiva de la producción artística.

Asentado en el contexto local de la Ciudad de México, el esquema comercial de Zona MACO complementa uno de los fragmentos finales de la cadena de valor del mercado internacional de arte. El objetivo del proyecto corresponde con la asimilación de una consciencia colectiva que reconoce la utilidad mercantil del proceso productivo artístico a diferentes escalas.

Los elementos coyunturales en México de la bonanza del capitalismo globalizado, que facilitan el comercio internacional de obras de arte y que activan y ponen en circulación los capitales creativos que las componen, articulan la base histórica de la cristalización del paradigma económico liberal dentro del ámbito de la cultura, mediante el cual el Estado delega a los mercados la gestión de algunos procesos productivos para la asignación eficiente de los recursos culturales.

En este contexto, el diseño industrial de la organización económica del mercado de arte engloba la administración descentralizada del proceso productivo y la esquematización de mecanismos técnicos y especializados de distribución,

circulación, difusión, exhibición y apropiación en manos de actores de índole privada, bajo la supervisión acotada del poder público.

Las prácticas comerciales que configuran la industria creativa del arte en Zona MACO derivan de la mecánica especulativa de las estimaciones subjetivas que (des)equilibran las fuerzas de la oferta y la demanda en el mercado. Las inversiones del trabajo de las empresas culturales, enfocadas en acercar la producción artística al público, acceden al mercado como actividades desvalorizadas monetariamente ya que dependen de los procesos marginales de explotación especulativa para permitir su aprovechamiento económico.

Las estrategias globalizadoras de la empresa cultural diluyen las inversiones de riesgo del valor del trabajo creativo mediante la diversificación de sus nichos de consumo. Sin embargo, las fuerzas centrípetas internacionales que emanan de este dinamismo económico, en donde prevalece la privatización de la esfera cultural, enfatizan las desigualdades de la distribución de la riqueza artística global, la cual se pone a disposición de las clases más acaudaladas.

3. Los campos internacionales de producción y consumo simbólicos en el circuito del arte.

El arte y la cultura corresponden a la producción de significados que representan la percepción de la vida colectiva de una sociedad. En el contexto moderno, la asimilación subjetiva de las representaciones simbólicas del arte se encuentra gestionada dentro de las dinámicas que consignan las relaciones estructurales entre la sociedad, el mercado y el Estado.

Los ciclos económicos de la producción artística global encierran los ordenamientos valorativos que disponen las acreditaciones de la legitimidad cultural dentro de un contexto dado. La convalidación de las significaciones simbólicas del arte obedece a la conformación de procesos económicos y culturales que se definen de manera concomitante por las interacciones entre los agentes que representan los intereses de núcleos sociales específicos.

En este sentido, los arreglos institucionales del circuito artístico que representan a la sociedad capitalista contemporánea apuntan hacia las orientaciones preponderantemente comerciales que define la eficiencia productiva del mercado. Sin embargo, las particularidades del sector cultural reclaman la intervención de la gestión pública del Estado con el fin de corregir las imperfecciones del mercado, en tanto que el último no garantiza una asignación óptima de recursos. En el contexto de la globalización y con el fin de favorecer el incremento de las actividades comerciales a nivel internacional dentro de un plano de libre competencia, las intervenciones estatales para el fomento de la cultura nacional se encuentran restringidas. Este contexto adverso menoscaba las capacidades de los Estados más débiles para mantener un control eficaz de las operaciones culturales dentro de su territorio, lo que, no obstante, se intenta resarcir mediante algunos esfuerzos multilaterales de negociación internacional.

3.1. El valor de la cultura

Anteriormente se han citado algunas interpretaciones teóricas del valor económico del arte teniendo como punto de referencia la organización industrial del circuito artístico y los elementos económicos que componen el comportamiento de los

agentes que lo conforman. Aquí, se buscará construir una definición más acabada en relación con las vertientes teóricas que describen el valor en sus diferentes manifestaciones, tanto objetivas como simbólicas.

Dentro de la tradición clásica económica se ha identificado al trabajo como el principal elemento de valorización de la mercancía, lo que quiere decir que la cantidad de horas de trabajo humano invertido en la producción de ésta, definen su valor socialmente aceptado. En este sentido, las características objetivas de la mercancía cumplen la función de satisfacer una o varias necesidades individuales a través del trabajo colectivo, lo que se manifiesta como un *valor de uso*, el cual “sólo tiene un valor en cuanto que en él se objetiva o materializa trabajo humano abstracto”.⁹³

Las propiedades de utilidad de los objetos producidos por el trabajo configuran su composición mercantil o la capacidad de intercambiarlos y, por ende, también su valor económico, ya que, según Marx, “ninguna cosa puede ser valor sin ser objeto de uso. Si es inútil, lo será también el trabajo contenido en él, no contará como trabajo, ni creará, por tanto, valor alguno”.⁹⁴ De esta idea se desprende que la mercantilización de los objetos producidos diluye su valor de uso para quien o quienes los producen, pero adquieren un nuevo *valor de intercambio* para ellos, pues estos pueden ser utilizados para intercambiarlos por otras mercancías.

Tomando la teoría del trabajo como referencia para explicar el valor de los bienes y servicios artísticos se puede señalar que la creatividad debe considerarse la fundamentación primigenia que define el valor del objeto artístico, es decir, que el valor materializado en la obra y sus cualidades sensibles corresponden con el tiempo del trabajo creativo e intelectual que los artistas o productores culturales han invertido para producirla y que su valor económico se expresa al momento de intercambiarla.

⁹³ Carlos Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Libro I*, 1ª edición digital (Kindle), Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2014, Cap. 1.

⁹⁴ *Ídem*.

En este sentido, la producción artística adquiere un sentido mercantil que abarca la creación del valor sobre la base del trabajo creativo añadido en cada fase de su cadena productiva, como explica Alessia Zorloni:

La creatividad es el aporte fundamental e irremplazable de los productos, la producción y la diseminación artísticos: la calidad y el valor económico de los últimos depende de la habilidad de crear valor agregado a través del procesamiento innovador y la organización de ideas.⁹⁵

Una primera suposición sobre los precios elevados de las obras de arte contemporáneo con respecto a esta hipótesis es que el valor del trabajo creativo es un tipo de trabajo altamente valorizado que se manifiesta en su valor de intercambio. Esto en el entendido que la creatividad es un recurso escaso que requiere un proceso complejo de formación que se traduce en tiempo y esfuerzo invertidos por el productor. Marx los explica de la siguiente manera:

El trabajo de calidad más alta, el trabajo complejo, con respecto al trabajo social medio, es la manifestación de una fuerza de trabajo que representa un costo de aprendizaje más alto, cuya producción ha costado más tiempo de trabajo y que encierra, por ello, un valor más alto que la fuerza de trabajo simple. Ello hace que el valor de esta fuerza de trabajo sea más alto y se materialice, por tanto, dentro del mismo lapso de tiempo (*sic*) en valores comparativamente más elevados.⁹⁶

En referencia a los artefactos considerados de carácter puramente cultural, las determinaciones que apuntan el reconocimiento del valor de una obra como fuente de la inversión de tiempo y trabajo creativo, se pueden entender, en alusión a las teorías del valor de autores como Adam Smith y David Ricardo, como la expresión de un valor absoluto o intrínseco, el cual es “una cifra o medida que podría asociarse a una unidad de una mercancía independientemente de cualquier intercambio mediante compraventa, y que se mantendría invariable en el tiempo y

⁹⁵ Alessia Zorloni, *The Economics of Contemporary Art. Markets, Strategies and Stardom*, Springer, Nueva York, 2013, p. 101. Traducción libre.

⁹⁶ Carlos Marx, *op. cit.*, Cap. 5.

el espacio”.⁹⁷ Es decir, esta interpretación le atribuye a la obra de arte o al objeto cultural un valor independiente de su proceso mercantil, pues la existencia de ese valor radica en las cualidades objetivas que le ha atribuido el trabajo del artista.

Estas consideraciones epistemológicas sobre el valor incorporado de manera objetiva han sido debatidas en la disciplina económica por el pensamiento marginalista cuyo paradigma se centra en la explicación de los fenómenos económicos partiendo del individualismo metodológico. Este enfoque permite relativizar el valor de las mercancías en la medida en que la *utilidad marginal* se toma como posición inicial de la creación de valor. En este sentido, los consumidores tienen la capacidad de asignar un valor subjetivo a las mercancías de acuerdo con la utilidad que obtienen de las mismas, a través del precio que pagan por ellas.

En el Capítulo 1 se explicaban las características comerciales del proceso industrial del mercado del arte y los mecanismos utilizados para fijar los precios de las obras. La especulación de los precios, se puntualizaba, son el posible resultado de una serie de procesos de carácter económico, social y psicológico que dan como resultado la inelasticidad de la demanda con relación al aumento de los precios. En este sentido, el valor de las obras está determinado por el precio relativo que el comprador está dispuesto a pagar en el mercado según sus propios criterios estéticos, culturales, económicos, etc.

Para el economista australiano David Throsby, la visión del precio fijado por el mercado como indicador del valor de las obras es poco preciso ya que,

se puede alegar que los precios de mercado son en el mejor de los casos solo un indicador imperfecto del valor subyacente. Raramente están libres de alteraciones temporales que quizá sean difíciles de distinguir de las tendencias a largo plazo, haciendo problemático el establecer dónde se pueden encontrar los precios de equilibrio a largo plazo.⁹⁸

En el mismo sentido, Baumol critica la configuración de los precios en el mercado del arte y los describe como un “juego de basura flotante”. “Esto debido al hecho

⁹⁷ David Throsby, *Economía y cultura*, Cambridge University Press, Madrid, 2001, p. 35.

⁹⁸ David Throsby, *op. cit.*, p. 37.

que los precios no están anclados a ningún elemento objetivo y por lo tanto pueden fluctuar impredeciblemente con base en los cambios inobservables de los gustos del consumidor”.⁹⁹ Sin embargo, se debe reconocer que las particularidades de la evolución del arte tanto en el periodo moderno como contemporáneo, lo sitúan dentro de un esquema conceptual poco preciso y difícil de valorar objetivamente.

Los criterios de relatividad subjetiva que definen el valor subyacente de los objetos culturales en el arte contemporáneo, en todo caso, representan la configuración de sistemas abstractos de interpretación condicionados por esquemas valorativos socialmente constituidos, lo cual puede distorsionar los rastros de un valor intrínsecamente adherido al objeto en cuestión.

Throsby reconoce la existencia del *valor cultural* de los objetos artísticos, el cual “es algo múltiple y cambiante que no se puede englobar en un solo dominio. El valor es, en otras palabras, a un tiempo variado y variable”.¹⁰⁰ Esta interpretación revela la existencia de valores que se producen de manera simbólica y que no necesariamente se pueden expresar individualmente de manera puntual a través del mercado y el sistema de precios, ya que son el producto de esfuerzos colectivos y dependen de las coyunturas sociales en las que se insertan temporal y espacialmente.

Según Throsby el valor cultural se puede desagregar en valor estético, valor espiritual, valor social, valor histórico, valor simbólico y valor de autenticidad.¹⁰¹ El contenido cultural multivalente de la producción artística se constituye a través de una serie de directrices que la sociedad produce y valoriza en su conjunto y en donde sus representaciones abstractas se pueden alojar en soportes materiales como las obras de arte.

La cultura, entonces, se revela como un recurso que puede ser utilizado para cumplir fines puramente simbólicos o también económicos. A este respecto, la noción de *capital cultural* permite representar los depósitos de recursos

⁹⁹ William J. Baumol, *Unnatural Value: Or Art Investment as Floating Crap Game* en *The American Economic Review*; volumen 76, número 2, mayo, 1986, pp. 10-14., citado en Alessia Zorloni, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁰ David Throsby, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 43.

culturales disponibles para la sociedad o para los individuos que la conforman. Al respecto del concepto propuesto por Throsby, él dice (ver cuadro 3.1):

Las *existencias* de capital cultural, general o específicamente delineadas, hacen referencia a la cantidad de capital cultural que se dispone en un momento determinado, medido en términos de cualquier unidad contable adecuada, tales como cantidades físicas o una valoración agregada. Estas existencias de capital dan lugar con el tiempo a un *flujo* de servicios que se pueden consumir o incluso utilizar para producir nuevos bienes y servicios.¹⁰²

Asimismo, el capital cultural se manifiesta en dos formas:

En primer lugar, puede ser *tangible*, en forma de edificios, localizaciones, emplazamientos, recintos, obras de arte como pinturas y esculturas, instrumentos, etc. [...] Dicho capital puede tener las mismas características externas que el capital físico o humano: como el capital físico, se crea mediante la actividad humana, dura un cierto periodo de tiempo, puede decaer si no se mantiene, da lugar a un flujo de servicios a lo largo del tiempo, se puede aumentar mediante la inversión de recursos actuales en su fabricación, generalmente se puede comprar y vender, y tiene un valor financiero mensurable.¹⁰³

En segundo lugar, el capital cultural puede ser *intangible*, manifestándose como capital intelectual en forma de ideas, prácticas, creencias y valores compartidos por un grupo... [...] Esta forma de capital cultural existe también en forma de obras de arte como la música y la literatura, que se manifiesta como bienes públicos. Las existencias de capital cultural así definido pueden decaer debido a la negligencia o aumentar gracias a nuevas inversiones. También produce un flujo de servicios a lo largo del tiempo. Tanto el mantenimiento del capital intelectual existente como la creación de nuevo capital de este tipo exigen recursos.¹⁰⁴

¹⁰² *Ibidem*, p. 59.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 59-60.

Cuadro 3.1. David Throsby y el concepto de *capital cultural*.

David Throsby es un economista australiano, egresado del doctorado en Economía por la *London School of Economics*. Sus aportaciones teóricas destacan por la conceptualización de los fenómenos económicos de la cultura desde una óptica interdisciplinaria, lo que ha permitido mantener sus investigaciones bajo un entendimiento más completo del valor de la cultura.

El concepto de *capital cultural* definido por él constituye una especie de recurso cuantificable, sujeto a ser explotado con el fin de producir los bienes materiales e inmateriales que permiten satisfacer la demanda de las necesidades de consumo cultural de una sociedad en un determinado periodo de tiempo. De tal forma los recursos de capital cultural pueden encontrarse en su forma material, como las infraestructuras y los objetos a la que la sociedad ha asignado un valor simbólico; y en su forma inmaterial, como los elementos ideales que surgen del intelecto y creatividad de los sujetos.

El intercambio permanente de las reservas de capital cultural entre agentes implica aceptar que los valores de uso simbólico que detentan estos activos mantienen una utilidad de algún tipo para sus consumidores, ya sea funcional o puramente simbólica, y que los medios destinados a facilitar el intercambio, a su vez, regulan su valor económico y cultural, respectivamente. La existencia de dos mercados funcionando paralelamente –uno para los objetos y el otro para las ideas¹⁰⁵ permite pensar en los recursos culturales como artefactos constituidos de manera ambivalente ya que cada mercado impone las sanciones valorativas correspondientes a cada uno de sus ciclos productivos por separado.

A propósito de la estructuración de cada uno de estos mercados, la delimitación de *campo* propuesta en la sociología de Pierre Bourdieu facilita la comprensión de los procesos productivos que los definen. Este dispositivo conceptual sugiere la emancipación de las sanciones normativas que constituyen las dinámicas sociales y culturales dentro de cada campo productivo ya que su

¹⁰⁵ David Throsby, *Economía y cultura*, Traduc. Cambridge University Press, Madrid, 2001, 223 pp.

funcionamiento, según su grado de autonomía, radica en las atribuciones impuestas por los integrantes que lo conforman para designar las escalas de valor que rigen su propio orden jerárquico.

El grado de independencia del campo se revela como la libertad de sus afiliados para estipular las directrices que estructuran las delimitaciones de su funcionamiento de acuerdo con los criterios establecidos dentro del ámbito productivo (material o inmaterial) al cual pertenecen los bienes a producir. Dentro de cada campo se gestan las luchas necesarias para definir las jerarquías simbólicas que rigen el reconocimiento del grado de consagración de las instituciones, las obras y los productores. Lo anterior da como resultado la distribución asimétrica del *capital simbólico* en juego, el cual permite *enclasar* a los sujetos y las instituciones que se encuentran en competencia, lo que, a su vez, funciona como instrumento de autoridad *legitimante*.

Dentro de las delimitaciones de campo de la producción de los bienes culturales, según Bourdieu, existen dos modos diferentes de producción simbólica: El campo de producción restringida y el campo de producción para “el gran público”. Cada uno de los modos de producción se constituye bajo las premisas de rentabilidad económica o cultural que los intereses de sus integrantes imponen a través de los capitales de los que disponen, como resultado de las luchas y estrategias internas de apropiación entre los competidores afiliados.

En el campo de producción restringida se limita la producción de los bienes simbólicos a satisfacer las necesidades de consumo cultural de los pares que integran formalmente el campo, independientemente de la sanción económica impuesta a través del mecanismo de precios y el número de ventas del mercado de los bienes para el “gran público”. La dinámica social que rige las bases de competitividad cultural dentro del campo restringido permite asignar los beneficios simbólicos dentro de la escala de valores que se impone como recompensa o castigo a los productores según los marcos de referencia previamente reconocidos:

A diferencia del sistema de la gran producción, que obedece a la ley de la competencia con el propósito de conquistar un mercado tan vasto como sea posible, el campo de producción restringida tiende a producir sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, y obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y competidores”¹⁰⁶

La legitimación del valor cultural asignado dentro del campo, derivado de procesos colectivos de consagración, se define por las condiciones objetivas que disponen el funcionamiento de cada campo en determinada época o momento histórico concreto, condiciones caracterizadas, en una parte, por la existencia de un campo de *instancias de consagración* destinadas a acumular, asignar y reproducir esos valores en forma de *capital cultural*¹⁰⁷, lo cual “garantiza la permanencia y la posibilidad de acumular lo adquirido, logros materiales como simbólicos, que pueden subsistir así en las instituciones sin que los agentes tengan que recrearlos continua e integralmente mediante una acción deliberada”.¹⁰⁸

La jerarquización de la escala de valores de los bienes simbólicos se manifiesta como producto de tres formas de interacción entre los miembros del campo (ver cuadro 3.2.):

La jerarquía establecida en un momento dado entre los dominios, las obras y las competencias legítimas aparece como la expresión de la estructura de las relaciones de fuerza simbólica entre, en primer lugar, los productores de bienes simbólicos, contemporáneos o de épocas diferentes, que básicamente producen para un público de productores o para un público ajeno al cuerpo de los productores y, en consecuencia, desigualmente consagrados por

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Traduc. Siglo XXI Editores, México, D.F., 2010, p. 90.

¹⁰⁷ La concepción de la noción de capital cultural utilizada por Bourdieu se refiere, de manera similar al concepto utilizado por Throsby, a los recursos simbólicos disponibles que permiten distinguir a una clase social de otra y que se pueden encontrar en diferentes formas. Tal es el caso de los conocimientos transmitido a través de las universidades, los títulos que otorgan, etc.

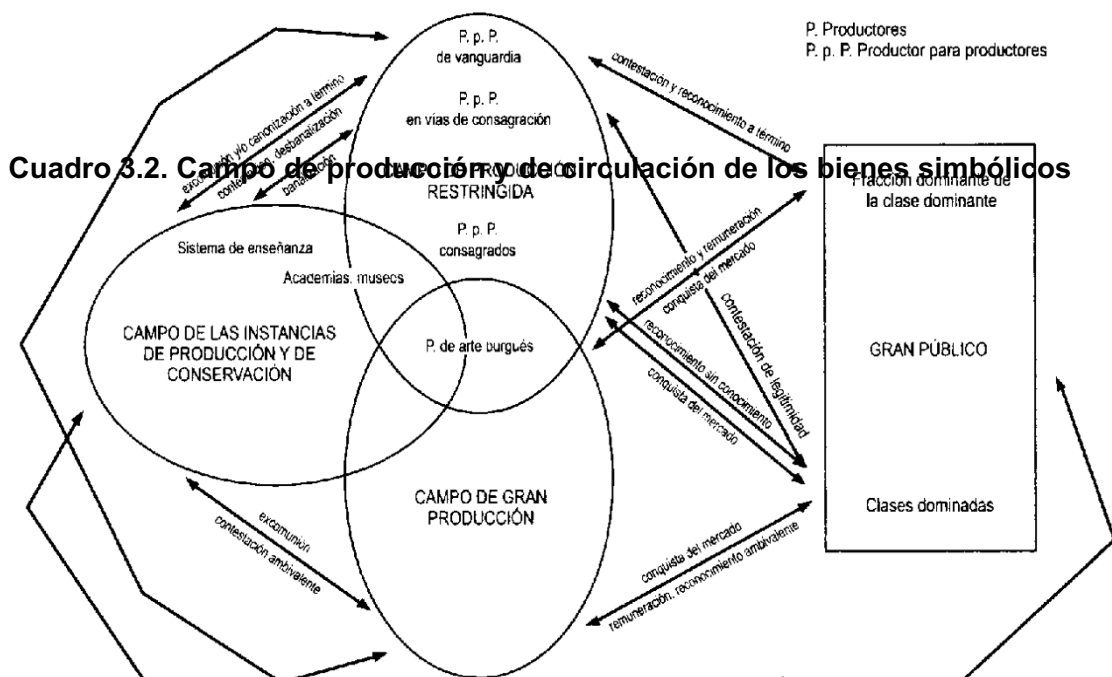
¹⁰⁸ Pierre Bourdieu, *Las estrategias de la reproducción social*, Traduc. Siglo XXI editores, México D.F., 2011, p. 51.

instancias desigualmente legitimadas y legitimantes; en segundo lugar, entre los productores y las diferentes instancias de legitimación, instituciones específicas –como las academias, los museos, las sociedades científicas y el sistema de enseñanza– que consagran, por sus sanciones simbólicas y, en particular, por la cooptación, principio de todas las manifestaciones de reconocimiento.¹⁰⁹

Y,

[...] en tercer lugar, entre esas diferentes instancias de legitimación, definidas, al menos en lo esencial, tanto en su funcionamiento como en su función, por su posición, dominante o dominada, en la estructura jerárquica del sistema que constituyen y, correlativamente, por la incumbencia, más o menos extendida y la forma, conservadora o contestataria, de la autoridad siempre definida en y por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público de los productores culturales y, a través de sus veredictos, sobre el “gran público”.¹¹⁰

En este sentido, las imposiciones valorativas del campo artístico, con arreglo a la acreditación propiamente cultural, forma parte de un proceso de objetivación institucional dependiente de la ratificación abstracta y colectiva por parte de los agentes dentro del campo, así como de la asimilación individual de los



—
10:
ci
11

84

Fuente: Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, op. cit., p. 143.

instrumentos necesarios para el reconocimiento de las obras e instituciones legítimas, los cuales son transmitidos, a su vez, por las instituciones de enseñanza designadas para tales efectos.

En resumen, Bourdieu explica los procesos que determinan la legitimidad de los valores culturales socialmente aceptados a través de la dialéctica de las interacciones llevadas a cabo dentro de las delimitaciones de campo; estas condiciones materiales fundamentan las atribuciones del valor de los bienes y servicios simbólicos que se asignan en relación con el reconocimiento de los consumidores culturales. Al igual que Throsby, Bourdieu reconoce que las propiedades objetivas del valor de la cultura se ubican dentro de un ciclo productivo independiente, pero convergente, al de la elaboración propiamente artesanal de los objetos, debido a que el desarrollo de sus dinámicas sociales se encuentra en un plano simbólico.

El estado globalizado de la economía actual acelera la atomización del ciclo productivo del mercado de los bienes simbólicos. La asignación de los recursos artísticos a través del sistema de libre mercado multiplica el número de instancias de legitimación que funcionan a escala internacional (galerías de arte privadas, p. ejm.), las cuales se ciñen dentro de la ley de la competencia económica, pero también a la de la competencia cultural, ya que tanto el campo de la producción restringida como el de la producción para el “gran público” —conducido por la sanción del mecanismo de precios—, “coexisten en el interior del mismo sistema”.¹¹¹

El mercado internacional de arte se canaliza conforme a la preponderancia de la retribución comercial del sistema de precios para designar la toma de posiciones asumidas dentro del campo artístico, en referencia al prestigio económico y cultural incorporado de forma abstracta a la marca comercial que define la identidad corporativa, tanto de galerías como de artistas, lo cual complementa la consagración del valor cultural de sus productos e influye

¹¹¹ *Ibidem*, p. 118.

recíprocamente, aunque no de manera precisa, en los precios fijados por el mercado.

La descentralización de las cadenas de producción simbólica propiciada por la expansión internacional del campo artístico en el contexto económico contemporáneo comprende la instauración de pugnas transfronterizas entre artistas e instituciones culturales de carácter mercantil con el fin de dictaminar las acreditaciones simbólicas del arte legítimo y la configuración global de su valor.

Correlativamente a la administración mercantil de los recursos artísticos a través del sistema de libre mercado, la acción pública de las instituciones culturales del Estado ha jugado un papel importante en las determinaciones del valor cultural. Sin embargo, la gestión cultural del Estado en relación con el arte contemporáneo en el contexto de la globalización se ha delegado al trabajo de la iniciativa privada bajo el principio de eficiencia de la asignación de los recursos. A continuación, se explicarán algunos apuntes sobre esta materia.

3.2. La política cultural

Las revelaciones epistemológicas del valor cultural del arte como fuente de procesos de interés colectivo dirigen el análisis de los factores que rigen el funcionamiento de su estructura económica hacia los mecanismos de financiamiento que originan sus ciclos productivos, según los arreglos institucionales instaurados en un contexto social determinado. En este sentido, la administración pública de los bienes y servicios culturales a través del Estado o bien, el grado de participación gubernamental en las dinámicas comerciales de los mercados culturales, comprenden diferentes justificaciones de carácter económico y político, las cuales se han explorado dentro del estudio de la Economía del Arte y la Cultura.

Los trabajos de autores como William Baumol, Bruno Frey, así como del economista británico Alan Peacock, han sido de enorme influencia para el desarrollo de esta disciplina dentro de la teoría económica, ya que permitieron adaptar de manera útil el bagaje conceptual de la Economía a la esfera de la cultura en materia de políticas públicas. Con el fin de exponer los argumentos en

contra y a favor sobre las injerencias del Estado dentro del sistema de producción cultural, los estudiosos de la disciplina han abordado el análisis de la política cultural desde teorías como la Economía del Bienestar, la Teoría de las Finanzas Públicas, la Teoría de la Elección Pública, la Teoría de la Organización Industrial, la Teoría de la Economía Laboral y la Teoría del Capital Humano.¹¹²

Dentro de la Teoría de la Economía del Bienestar destaca el principio de *eficiencia* como requisito fundamental para garantizar la maximización del estado de bienestar de la sociedad. Los postulados de esta teoría fueron propuestos por economistas como Arthur Pigou y Vilfredo Pareto, bajo la cual se señala “que el bienestar de una sociedad como un todo mejora si al menos la prosperidad de una persona aumenta bajo su propia estimación y la de ninguna otra empeora”.¹¹³ En este sentido, el mayor estadio de bienestar para la sociedad en su conjunto se consigue cuando se agotan las posibilidades de aumentar el bienestar individual de cualesquiera de sus miembros sin tener que afectar a otros.

Con el propósito de establecer un régimen de bienestar conforme al criterio de Pareto, los arreglos políticos y económicos de la sociedad deberán estar encaminados a encontrar la forma más eficiente de producir y asignar los recursos utilizados para satisfacer las necesidades de sus miembros. Para cumplir con este propósito se deben generar los pactos institucionales correlativos a las metas colectivas establecidas con el fin de impulsar el mayor nivel de eficiencia posible.

El razonamiento que rige la Economía del Bienestar, tal como se ha presentado aquí, resalta la capacidad del Estado para intervenir en los procesos productivos con la disposición de favorecer las condiciones de eficiencia y bienestar. Sin embargo, se debe destacar que también existen diferentes razonamientos para respaldar la preponderancia del interés comercial del sistema de libre mercado sobre el interés público del quehacer político del Estado.

Autores como Bruno Frey consideran que el mercado es el instrumento de asignación de recursos más eficiente ya que las empresas privadas que lo

¹¹² Ilde Rizzo & Ruth Towse (Eds.), *The Artful Economist. A New Look at Cultural Economics*, Springer, Suiza, 2016.

¹¹³ Martin Ricketts, “Welfare Economics and Public Policy: A Re-examination”, en Ilde Rizzo & Ruth Towse (Eds.), *The Artful Economist*, Springer, Suiza, 2016.

integran obedecen a un sistema de competitividad que demanda una administración eficaz de su producción. En este sentido, la fase de mayor eficiencia dentro del mercado se consigue bajo un equilibrio de competencia perfecta, en el entendido de que la competitividad de las empresas fomenta la productividad y asegura que la fijación de los precios se lleve a cabo conforme a los costos marginales con mayor precisión (ver apartado 1.2).

Frey considera que el mercado impide la centralización de la gestión cultural, lo cual puede ser un factor de homogeneización determinada por y en beneficio de los *gatekeepers* pertenecientes a las instituciones del Estado:

Una de las grandes ventajas de mercado es que permite y fomenta una *variedad*. No se necesita ni una comisión especial ni un grupo de expertos para dar la aprobación a los gustos que el mercado refleja. Esta situación permite que surjan nuevas ideas que mantendrán vivo el arte. El mercado abierto es un antídoto contra el monopolio del gusto artístico.¹¹⁴

Las particularidades del sector cultural son una fuente de debate para los economistas que acusan fallos de mercado¹¹⁵, los cuales menoscaban la asignación eficiente de los recursos culturales. La ineficiencia del mercado se puede atribuir a las propiedades características de la cultura, las cuales, como se ha visto, son el resultado de los esfuerzos colectivos de la organización social. Esto determina la estructura de los mecanismos empleados para facilitar el aprovechamiento común de la cultura, lo que le puede otorgar a la producción artística la condición de bien público:

El argumento fundamental contra la solución de financiar el arte exclusivamente a través del mercado es que, debido a la dimensión de “bien público” del “producto” artístico, el precio de mercado no compensa a los

¹¹⁴ Bruno S. Frey, *La economía del arte*, La Caixa, Barcelona, p.26.

¹¹⁵ Este concepto se refiere a la condición de los mercados en donde la asignación de los recursos no se realiza de manera eficiente.

proveedores privados de arte por toda la utilidad o beneficio que dan a la sociedad.¹¹⁶

Un bien público se refiere a la condición de un producto que incorpora los atributos de no rivalidad (*non-rivalry*) y no excluibilidad (*non-excludability*): “La no rivalidad significa que el aprovechamiento de un bien por una persona no reduce lo que hay ahí para que otras personas lo puedan disfrutar también, y la no excluibilidad significa que no es posible (al menos sin un gasto excesivo y dificultad) impedir a las personas el acceso a esos bienes”.¹¹⁷

En específico y derivado de lo anterior, las obras que circulan dentro de la lógica mercantil del mercado del arte se clasifican como bienes públicos impuros, ya que si bien, el goce individual de un consumidor de obras de arte no rivaliza con el de los demás, la implementación de un sistema de asignación de recursos basado en una economía de libre mercado permite imponer, a través del sistema de precios, restricciones al acceso público de esos recursos.

En este sentido, Martin Ricketts reconoce que los objetos de valor cultural incorporan características económicas diferenciadas que no necesariamente se expresan a través del mercado y el sistema de precios, lo cual obstaculiza el aprovechamiento eficaz de los recursos culturales según el interés común:

En un equilibrio competitivo los precios reflejarían los costos marginales privados y los beneficios de la toma de decisiones de los individuos, pero no así los costos marginales sociales por entero y los beneficios del total de las decisiones de las partes afectadas sumadas en conjunto.¹¹⁸

Conforme a estos razonamientos, el proceder del Estado en cuanto a su ámbito político de competencia se reivindica a partir de las atribuciones culturales del arte como elemento constituyente del bienestar de la sociedad. Throsby expone algunos argumentos de carácter político en favor de las injerencias del Estado en la cultura: fomentar la excelencia, la innovación y favorecer su

¹¹⁶ Bruno S. Frey, *op. cit.*, p. 127.

¹¹⁷ Ruth Towse, *A textbook of cultural economics*, Cambridge University Press, Nueva York, 2010, p. 28.

¹¹⁸ Martin Ricketts, *op. cit.*

accesibilidad; el reconocimiento y la celebración de la identidad nacional, regional o local; la continuidad de la difusión; y fomentar la diversidad.¹¹⁹

En cuanto a las justificaciones de carácter económico, se ha determinado que las actividades culturales de las industrias creativas pueden desencadenar un efecto *spill over* para los sectores económicos asociados directa o indirectamente a estas. Este fenómeno supone la existencia de *externalidades*, las cuales “ocurren siempre que las acciones de una parte empeoran o mejoran a otra parte, a pesar de que la primera parte no acarrea los costos ni recibe los beneficios de hacerlo”.¹²⁰

El arte se caracteriza por la producción material e inmaterial de bienes meritorios (ver apartado 1.2), dentro de la cual destaca la especialización de los conocimientos de *gatekeepers* para atestiguar el reconociendo de su valor social y cultural. En este sentido, se le atribuye a la producción artística la proliferación de externalidades positivas de carácter no solamente económico sino también cultural que coadyuvan al bienestar de la sociedad, lo que demanda la intervención directa del Estado con el fin de garantizar el acceso universal a la cultura. Según se estime conveniente por los creadores de política en funciones, el Estado pondrá en marcha los instrumentos necesarios para garantizar este derecho, en el caso, por ejemplo, que se considere que la producción ofrecida en el mercado es muy baja o alta para satisfacer las necesidades culturales de la población.

Asimismo, Baumol reconoce que las características específicas del sector cultural limitan el uso de nuevas tecnologías para incrementar su productividad, a la par que el valor del trabajo de los artistas aumenta conforme incrementan los salarios de la economía en su conjunto, lo cual determina que el financiamiento de nuevas empresas culturales se vuelva sumamente costoso, lo cual reclama el apoyo de las autoridades estatales. Este fenómeno se conoce como el “mal de los costos de Baumol”:

¹¹⁹ Vid. David Throsby, *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

¹²⁰ Kazuko Goto, “Why Do Governments Financially Support the Creative Industries?”, en Sigrid Hemels & Kazuko Goto (Eds.), *Tax Incentives for the Creative Industries*, Springer, Singapur, 2017. Traducción libre.

La esencia del “mal de los costes de Baumol” o de la también llamada “Ley Baumol” es que los costes laborales unitarios de las artes escénicas (o más generalmente, del sector de servicios) aumentan debido a que los salarios aumentan en este sector a una velocidad parecida a la de la economía en su conjunto, mientras que la productividad laboral en las artes es más o menos constante.¹²¹

Por otro lado, como se ha podido demostrar en el Capítulo 2, la existencia de los altos costos fijos que acarrearán las galerías de arte para financiar sus exposiciones y, a su vez, la baja o nula existencia de costos marginales suponen un fallo de mercado que el Estado debe resarcir, ya que representan un factor de riesgo para el desempeño comercial del mercado del arte. Lo anterior en el entendido que esas condiciones favorecen la creación de monopolios naturales que obstaculizan la aparición de nuevas galerías que estimulen la competitividad y, por ende, un estado de eficiencia óptimo.

Según las estimaciones, perspectivas y los resultados deseados de los administradores de un gobierno en funciones, se llevarán a cabo las intervenciones de Estado más apropiadas para cumplir con los objetivos de una política cultural. Para ello, según sea el caso, se pueden implementar políticas de fomento a las industrias creativas como subsidios o incentivos fiscales, lo cual permitiría alcanzar un mayor grado de competitividad en favor de la eficiencia. Van der Ploeg¹²² reconoce tres modelos básicos de acción pública para el caso de la cultura:

El sistema italo-francés en donde los políticos y los burócratas toman las decisiones; el sistema británico, en donde Consejos de Arte (cuerpos independientes fundados por el gobierno) tienen la responsabilidad de la asignación del gasto público para la cultura; y el sistema “intermedio” (holandés) en donde la responsabilidad es del gobierno, pero un Consejo de

¹²¹ Bruno S. Frey, *op. cit.*, p. 85.

¹²² Frederick van der Ploeg, “The Making of Cultural Policy: A European Perspective”, en Victor A. Ginsburgh & David Throsby (Eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, volumen 1, Elsevier, Ámsterdam, pp. 1183-1221.

Arte independiente juega un rol relevante a través del asesoramiento de expertos.¹²³

A pesar de las aseveraciones sobre las responsabilidades ineludibles del poder público en relación con la cultura, la postura liberal sobre el tema considera que las acciones del Estado deben permanecer acotadas con el fin de evitar la discrecionalidad de sus dirigentes en favor de sus propios intereses, lo cual puede representar una amenaza al principio más elemental de este enfoque: la libertad individual. El ámbito de participación estatal, en este contexto, debería limitarse a funciones normativas de carácter regulatorio que permitan equilibrar el desempeño del mercado, a la luz del reconocimiento de los fallos que impiden alcanzar un estado de eficiencia a través de la libre competencia.

Asimismo, se debe advertir que las estrategias que se han planteado responden al dominio soberano de las limitaciones geográficas del Estado, en tanto que su implementación a escala nacional se encuentra más o menos libre de condicionamientos exógenos. Sin embargo, a causa de la preponderancia ideológica del mercado como garante de la libertad en el contexto de la globalización, las actividades comerciales que llevan a cabo las empresas del sector cultural no se limitan a las circunscripciones políticas de los Estados nacionales.

Bajo las características del contexto actual se han concedido mayores atribuciones al papel del mercado que al del Estado en cuanto a la gestión de la economía internacional y la asignación de recursos sin considerar las atribuciones particulares del sector cultural que se han explicado aquí.

A través del régimen de organismos supranacionales de control internacional, como la Organización Mundial del Comercio, en donde prevalecen los razonamientos de carácter comercial y de competitividad para controlar el flujo internacional de productos culturales, se limitan las capacidades de apoyo gubernamental a las industrias locales y nacionales con inclinaciones de

¹²³ Roberto Cellini y Tiziana Cuccia, "The Public Spending for Culture in the Face of Decentralization Processes and Economic Recession: The Case of Italy", en Ilde Rizzo & Ruth Towse, *The Artful Economist. A New Look at Cultural Economics*, Springer, Suiza, 2016.

internacionalización,¹²⁴ lo cual favorece a países con mayores capacidades industriales de exportación y potencia las condiciones de desigualdad prevalecientes en el sistema internacional.

Sin embargo, conforme a un entendimiento más amplio de las particularidades del sector cultural, se mantienen esfuerzos para posicionar pautas internacionales en donde prevalezca la preponderancia del interés común, bajo el amparo del poder político. Siguiendo las mismas justificaciones políticas, pero a escala internacional, algunos países se sienten más inclinados a implementar medidas proteccionistas en relación con el arte y la cultura a través de excepciones culturales.¹²⁵ Estos mecanismos permiten a los dirigentes de los Estados intervenir directa o indirectamente en el trascurso de los ciclos económicos de la cultura nacional, de tal forma se busca impulsar una agenda política que funcione como elemento de equilibrio en la relación Estado-Mercado a escala internacional.

3.3. Hacia una política económica internacional del arte y la cultura

El escenario internacional en donde tiene lugar la circulación de los bienes artísticos se configura conforme a las dinámicas sociales que impone la relación estructural entre las fuerzas del mercado y del Estado. En este contexto, vale la pena explicar los mecanismos que impulsan las determinaciones intrínsecas que definen la trayectoria constitutiva dentro de ambos espacios virtuales de acción (Estado y mercado), y de esta manera articular la cimentación de una política económica internacional para el arte y la cultura.

¹²⁴ Con la finalidad de favorecer el libre mercado y el comercio justo entre los países, la OMC, de conformidad con el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio, tiene como objetivo la disminución de las prácticas desleales en el comercio internacional, dentro de las cuales se incluyen las subvenciones.

¹²⁵ En el marco de las negociaciones para suscribir Tratados de Libre Comercio, algunos países, como Canadá en las negociaciones del TLCAN, evocan la doctrina de la excepción cultural para demandar un trato especial al comercio internacional de los productos de las industrias o sectores con contenidos de valor cultural. Lo anterior con la finalidad de permitir a los Estados la implementación de medidas proteccionistas y de apoyo a esas industrias. *Vid.* Germán Rey (coord.), Mauricio Reina, *et. al., Entre la realidad y los sueños. La cultura en los tratados internacionales de libre comercio y el ALCA*, Convenio Andrés Bello, Colombia, 2003, 145 pp.

Tomando el análisis estructural de Susan Strange se intentará exponer las posturas constituyentes que determinan el dominio y ejercicio del poder a escala internacional, mediante el cual se determinan los modelos de circulación económica que asientan la reproducción del sistema artístico. Según la autora, las oscilaciones estructurales del ejercicio del poder son impulsadas por las fuerzas representativas tanto del Estado como del mercado, las cuales se proyectan en contraposición de manera conciliada a través de mecanismos de negociación.

En este sentido, la orientación de la lógica que guía la trayectoria de ambas fuerzas se perfila como elemento de estabilización del sistema en su conjunto. La composición de las premisas que configuran la integración de ese sistema se encuentra sujeto a los arreglos sociales que establecen el grado de seguridad y riqueza necesarios para satisfacer las necesidades de una población. De esta manera, el Estado encarna la autoridad desde la cual se ejerce el poder necesario para garantizar la seguridad y el control de los mercados a través de los mecanismos legales y políticos a su disposición.

Cabe resaltar que el nivel de autoridad que el Estado puede ejercer sobre los mercados, según Strange, depende del contexto dentro del cual interactúan distintas fuerzas estructurales desde las cuales se ejerce un grado de poder, ya que “no es solamente el poder de la autoridad sobre los mercados lo que importa; es el efecto indirecto de la autoridad en el contexto o las condiciones circundantes dentro de las cuales el mercado funciona”.¹²⁶ Estas fuerzas son el uso de la violencia legítima, la riqueza, la creación del crédito y la producción de las ideas.

La vinculación que genera la confluencia de estas fuerzas en el escenario internacional constituye lo que Strange denomina *poder estructural*, que es “el poder de modelar y determinar las estructuras de la economía política global dentro de la cual, otros Estados, sus instituciones políticas, sus empresas económicas y (no menos importante) sus científicos y otros profesionales tienen que operar”.¹²⁷ De esta manera, Strange reconoce cuatro estructuras formadas bajo sus propias disposiciones sustantivas: una estructura de seguridad, una

¹²⁶ Susan Strange, *States and Markets*, Bloommury Academic, Londres, 2015, Cap. 2.

¹²⁷ *Ídem*.

estructura productiva, una estructura fiduciaria¹²⁸ y una estructura de conocimiento, las cuales dependen y se complementan entre sí.

La estructura de seguridad se encuentra personificada por el Estado y las personas que lo representan, ya que es a través de esta entidad que se puede ejercer el monopolio legítimo de la violencia con la finalidad de perseverar la seguridad de los ciudadanos que pertenecen a él:

La estructura de seguridad en una economía política es el marco de referencia de poder creado a partir de la provisión de seguridad por algunos seres humanos para otros. Los protectores –aquellos que proveen la seguridad– adquieren un cierto tipo de poder que les permite determinar, y tal vez limitar, el rango de decisiones, u opciones disponibles para otros.¹²⁹

El poder que se ejerce a través de la autoridad del Estado posibilita la proliferación y estabilización de las actividades productivas en tanto que el orden institucional y legal del Estado garantiza, al menos a una escala local y nacional, la protección de la propiedad privada. La relevancia del Estado dentro del sistema económico se manifiesta mediante las atribuciones afincadas en las particularidades de su *ethos* político que constituye su rumbo institucional, el cual facilita la imposición de sanciones conforme a una necesidad elemental de existencia vital.

La dimensión operativa del Estado que describe Susan Strange se ratifica a escala internacional, en tanto que los Estados mantienen facultades exclusivas de control soberano que impactan en el curso de la actividad económica de las empresas transnacionales instaladas dentro del rango de dominación estatal, de tal forma que las estructuras de seguridad de los Estados mantienen una función indirecta de resguardo para la economía global. Estos mecanismos de control que los representantes del poder económico avalan, pertenecen al dominio exclusivo de una autoridad política ya que “es imposible poseer poder económico sin la

¹²⁸ La estructura fiduciaria se refiere a las instancias financieras y su capacidad para crear crédito. Si bien puede ser una estructura de importancia para la adquisición de obras de arte, para los efectos e intereses de esta investigación se prescindirá de explicarla a detalle.

¹²⁹ Susan Strange, *op. cit.*, Cap. 3.

sanción de una autoridad política, sin la seguridad física que sólo se puede suministrar por la autoridad política”.¹³⁰

La estructura de producción “se puede definir como la suma de todos los arreglos que determinan qué se produce, por quién y para quién, mediante qué método y bajo qué términos. [...] La estructura de producción es lo que crea la riqueza en una economía política”.¹³¹ La inclinación esencial de la estructura de producción, dada su función fundamental de crear riqueza, es la de generar el mayor nivel de eficiencia productiva posible.

Destaca que el aceleramiento de las actividades económicas con arreglo al sistema industrial de producción deriva en el desvanecimiento de las separaciones nacionales, lo que configura el estado globalizado de la estructura de producción actual. Conforme a ese criterio, la estructura de producción se encuentra liberada de demarcaciones políticas, sin embargo, su correcto funcionamiento, como ya se ha explicado, depende de la capacidad de la autoridad para proveer certeza y seguridad.

La estructura de conocimiento es en donde surgen las ideas bajo las cuales se modela la comprensión de la realidad objetiva, es decir, los marcos simbólicos de referencia que describen y dan sentido al mundo. Las reglas que rigen esta estructura establecen los criterios de validez del conocimiento descubierto, los medios de almacenamiento de ese conocimiento y los mecanismos de comunicación utilizados para transmitirlo.

El poder de esta estructura radica en las facultades de sus representantes para establecer los prototipos conceptuales que dirigen los intereses de una sociedad. En este sentido, su poder se ejerce de manera hegemónica –en el sentido gramsciano del término– ya que sus elementos de coerción carecen de violencia física y su grado de influencia se disimula a través del uso de la persuasión. Asimismo, Strange expresa que otra parte del poder de la estructura de conocimiento se expresa en su capacidad de negar el acceso al conocimiento

¹³⁰ Susan Strange, *op. cit.*, Cap. 2.

¹³¹ Susan Strange, *op. cit.*, Cap. 5.

que produce, ya que esto permite excluir a otros de esos recursos simbólicos de dominación.¹³²

Ninguna de estas estructuras, advierte Strange, se encuentra aislada de las demás ya que su funcionamiento depende de las interacciones permanentes que las vinculan entre sí. De esto se deduce que la producción artística, (parte integrante de la estructura del conocimiento, entendida acorde al planteamiento teórico de Susan Strange) se encuentra determinadamente sujeta a los elementos comerciales de los mercados que forman la estructura de producción, así como de los regímenes de seguridad y bienestar que proveen los Estados. En este contexto, las correlaciones de fuerzas estructurales que componen la economía política internacional fundamentan las bases del equilibrio y la estabilidad que posibilitan la proliferación del arte dentro del sistema capitalista.

Sin embargo, debemos considerar que la dimensión operativa del poder político que representa el Estado se circunscribe al interior de las delimitaciones geográficas que definen sus fronteras lo que restringe su marco de acción internacional. En vista que cada Estado reclama para sí un rango de autoridad independiente, las vertiginosas actividades transfronterizas de las empresas transnacionales, incluidas las de las industrias creativas, pueden escapar del control asumido dentro de las demarcaciones soberanas de los Estados.

Los espacios de vulnerabilidad que genera la globalización, en donde las competencias del Estado se encuentran distorsionadas, suscitan conflictos de autoridad que amenazan la seguridad del sistema internacional en su conjunto. Los retos que implican estas circunstancias han impulsado la formación de organismos políticos internacionales con la finalidad de tejer las redes de vinculación y acuerdo multilaterales necesarios para implementar mecanismos que coadyuven en las tareas de control que llevan a cabo los Estados, aunque con resultados insuficientemente exitosos.¹³³

Con la escasa voluntad para generar mecanismos de control multilateral, los equilibrios entre la autoridad y los mercados a escala internacional se

¹³² Susan Strange, *op. cit.*, Cap. 6.

¹³³ Susan Strange, *op. cit.*, Cap. 4.

mantienen conforme a los límites políticos impuestos únicamente dentro del dominio soberano de cada Estado. En vista de que los recursos políticos de los Estados más débiles se ven sobrepasados de cara al potente poder económico ejercido por la globalizada estructura de producción, resulta complicado para esos Estados mantener una estructura de autoridad férrea:

Los Estados actuando como *gatekeepers* han reafirmado su poder sobre las corporaciones, pero fueron capaces de hacerlo de forma muy desigual. Aquellos con un mayor grado de cohesión social, estabilidad política y potencial de crecimiento económico fueron capaces de usar el poder de las corporaciones extranjeras para reforzar el del Estado; mientras que otros Estados que carecen de estas tres cualidades deseables enfrentan corporaciones menos interesadas en ayudar y consecuentemente más propensas a ser identificadas como adversarias y no como socias.¹³⁴

Estas condiciones estructurales restringen la facultad de los Estados más débiles de aplicar las medidas de apoyo necesarias para fortalecer a sus propias industrias nacionales, lo que, en el caso de las industrias creativas y los mercados culturales, obstaculiza la propagación de la diversidad de expresiones simbólicas alternativas al discurso predominante de los centros de poder internacional. Las circunstancias de desventaja que precipitan la subordinación del poder político de los Estados débiles ante el predominio del poder económico y simbólico que ejercen los epicentros de dominación estructural favorecen a la preservación del *statu quo*, lo que sofoca la extensión universal de la prosperidad y el bienestar de los individuos.

La producción de los bienes artísticos se lleva a cabo conforme a los arreglos normativos que definen las luchas internacionales de consagración entre las instituciones y agentes que integran el campo artístico. Las dinámicas sociales que impulsan la conformación e independencia del campo posibilitan las designaciones jerarquizadas de los valores culturales que rigen las formas legítimas de asimilación colectiva del arte.

¹³⁴ *Idem.*

En la economía global de nuestros tiempos, la sublimación de los valores culturales incorporados a las obras de arte se reproduce a través de los mercados internacionales, en donde dichos valores se ratifican mediante las sanciones económicas del mecanismo de precios. Es decir, el proceso de valorización económica que transcurre dentro de los límites del sistema mercantil de circulación capitalista, a partir de la expresión volitiva de la capacidad de consumo individual, se expresa como un símbolo pecuniario del nivel de instrucción que determina la posición social de los agentes.

Sin embargo, las estimaciones monetarias que cuantifican la utilidad subjetiva de la cultura representan distintivos difusos de su valor socialmente atribuible. Los valores simbólicos creados dentro del campo artístico responden a la lógica cultural que los origina, lo cual impide la irrupción de la preponderancia absoluta del ámbito económico dentro del plano estructural de la cultura.

Con el fin de extender sus beneficios al mayor número de personas, la palmaria acreditación del valor social del arte y la cultura reclama la intervención política del Estado. En este sentido, la responsabilidad del poder político de garantizar la seguridad y el bienestar de la sociedad se manifiesta mediante el dominio de los elementos de control que ejerce el Estado para contrarrestar los embates del poder económico en el contexto de la globalización.

Sin embargo, la preeminencia del mercado en el contexto internacional condiciona a los Estados más débiles a un estado de sumisión estructural, lo cual facilita la dominación persistente de los Estados con mayores capacidades de control. La imposición de estas condiciones implica la instauración y la difusión de los modelos arquetípicos del arte hegemónico, el cual tiene la función de prolongar la dominación política de esos Estados.

Conclusión

Hemos logrado presentar una serie de interpretaciones sobre la organización industrial del mercado internacional del arte, mediante las cuales se han descrito los factores económicos, políticos, sociales y culturales que determinan el funcionamiento de los ciclos productivos de los bienes y servicios artísticos en la economía capitalista contemporánea. Con ello, se ha podido ubicar al fenómeno cultural del arte dentro de un sistema complejo de correlaciones estructurales a nivel global.

La conquista del liberalismo económico de los años 80, que facilitó la implementación de políticas para la apertura de las rutas transfronterizas del comercio global, intensificó el inherente desarrollo productivo de la modernidad a una escala internacional sin precedentes. En este sentido, el incremento de las operaciones corporativas que integran el sistema económico internacional en la era globalizada actual se caracteriza por el desgaste de las funciones políticas de algunos Estados y la proliferación de nuevos actores para la asimilación de la gestión de la cultura en un ámbito de apropiación privada.

La aceleración productiva que marca esta condición económica moderna origina lo que Giddens denomina un estado de desanclaje caracterizado por la interposición de una arquitectura de sistemas abstractos que permite la consolidación virtual de los lazos socioeconómicos entre comunidades distantes, pero que, a su vez, disuelve el extracto objetivo fundamental de las relaciones sociales.

La marcha continua del dinamismo económico internacional y la compleja estructuración de las arquitecturas virtuales de vinculación global se despliegan conforme a las avenencias dictadas por las leyes de la oferta y la demanda que consigna la articulación predominante de los mercados internacionales de mercancías. De tal forma, la producción simbólica que ensambla las redes de significación de la vida social se encuentra incorporada a la dinámica de circulación mercantil que definen las orientaciones paradigmáticas del contexto actual.

La producción artística contemporánea se encuentra incorporada a los ciclos comerciales de la organización económica industrial, con lo cual, partiendo de los planteamientos teóricos de la Economía, conseguimos identificar las constantes microeconómicas que definen el comportamiento de los agentes que participan en el desarrollo económico del mercado del arte, así como las particularidades que lo diferencian de otros sectores económicos.

Se destacaron las implicaciones del valor cultural de las obras como elemento de distorsión de los precios que asigna el mercado, así como la reiterada formación de monopolios naturales que desencadena la escasa o nula generación de costos marginales. Estas determinaciones estructurales imponen las restricciones económicas a las cuales se ajustan las interacciones comerciales de los agentes que participan en el mercado, en donde como se pudo demostrar, prevalece el ímpetu económico de la valorización, especulación y acumulación del capital.

En este sentido, el trabajo intelectual y creativo se percibe como la forma objetiva del valor del arte y la cultura, mediante el cual se valoriza el capital. La explotación económica de la creatividad se proyecta como producto del intercambio comercial de los bienes materiales e inmateriales que ofrecen las industrias creativas, de cuya labor se desprende una expansión internacional de los contenidos simbólicos que comercializan, así como de los mecanismos jurídicos necesarios para la protección de su propiedad, a saber, los derechos de la propiedad intelectual.

La continuidad de los ciclos que definen las interacciones comerciales de la economía creativa intensifica la cantidad de contenidos ofertados en el mercado, lo que se cristaliza de manera multidimensional en el escenario territorial de las ciudades globales, en donde descansan los nodos de atracción de la producción artística global. En las ciudades globales se mantienen las infraestructuras y capitales que facilitan el auge de la diversidad cultural que enmarca la prosperidad económica de sus habitantes.

Conforme al contexto descrito, Zona MACO se circunscribe dentro de un proceso económico global asentado en el espacio local de la Ciudad de México, al

cual se accede a partir de la asimilación histórica del modelo neoliberal en México. En este sentido, la feria forma parte de una red internacional de circulación de bienes artísticos, protagonizada por artistas, galeristas y profesionales operando de manera intermitente en diferentes partes del mundo.

Si bien la inserción de la Ciudad de México en el circuito comercial artístico internacional a través de Zona MACO posibilita el establecimiento de nuevas rutas de negocios para algunos artistas y galeristas mexicanos, la posición de México se mantiene dentro de un papel periférico con relación a otros países más desarrollados, lo cual es el resultado de una débil capacidad industrial para competir en el terreno comercial conforme a las leyes del libre mercado.

En nuestra investigación destacó la predominante participación de artistas y galerías de Estados Unidos, país con el cual, debido a condiciones históricas y geográficas, se ha mantenido una relación de subordinación y dependencia a lo largo del tiempo. En la medida que las relaciones de México con el exterior dependen de su relación comercial con Estados Unidos, el acceso a contenidos de mayor diversidad se limita a la oferta cultural estadounidense. Vale la pena hacer evidente la nula participación de galerías chinas, así como de sólo dos artistas de esa nacionalidad en la versión de la feria estudiada, aun cuando el rol de esa nación en el mercado internacional es sobresaliente.

Las debilidades del Estado mexicano delimitan la acción política de sus intervenciones en los mercados, con lo cual se identificaron las tareas administrativas a las que se acota su participación. Estas se enfocan, en primer lugar, en la gestión del control normativo del trasiego de las obras y, en segundo lugar, a la implementación y vigilancia del cumplimiento de las reglas nacionales e internacionales que regulan la protección de los derechos de autor y de la propiedad intelectual dentro de sus límites territoriales.

La mecánica que rige las disposiciones económicas del mercado del arte se lleva a cabo fuera de los límites políticos de la autoridad estatal. En este contexto, la circulación de las obras se conduce conforme a las leyes de la libre competencia según el grado de equilibrio entre la oferta y la demanda existentes. Sin embargo, la inelasticidad de la demanda que caracteriza la compra de obras

de arte estimula la especulación de sus precios y la imposición de restricciones monetarias que, a su vez, fomentan la toma jerárquica de posiciones en la escala social a través de las capacidades de consumo cultural de los agentes.

Las consideraciones del valor del arte como manifestación de la exclusividad de consumo de las élites económicas se asumen dentro de las particularidades del valor relativo y especulativo asignado por los agentes a través del mecanismo de precios, sin que ello represente una medición precisa del valor cultural de las obras. Para tales efectos, se deduce que las inclinaciones naturales del mercado del arte exacerban la valorización económica de sus contenidos a través de la exclusión, lo cual revela que el uso de los mercados no garantiza la democratización del acceso al arte.

Conforme al análisis de Bourdieu, se demuestra, sin embargo, que el origen que encierra la legitimidad cultural de las obras se concibe conforme a las acreditaciones de los valores simbólicos que producen las dinámicas de lucha comprendidas dentro de las delimitaciones de campo. Al respecto, cabe matizar que los mecanismos valorativos del mercado para el gran público, regulado por las sanciones económicas de la libre competencia, reproducen, pero también incrementan los valores culturales a través de la reconversión de los capitales económicos y culturales en juego.

Si bien cabe asignar la existencia de un valor intrínseco a las obras de arte, en tanto productos de un arduo trabajo intelectual y creativo de los cuales se originan significados que otorgan sentido a las condiciones materiales de la vida social, a falta de elementos de medición cuantificable, esta aseveración no puede ser confirmada. Sin embargo, se hacen evidentes algunas propiedades económicas de las obras que contribuyen al beneficio común de la sociedad, lo cual reclama la intervención de autoridades políticas para corregir los fallos del mercado.

El principio de bienestar de Pareto mediante el cual se establece la reivindicación de la asignación eficiente de los recursos se empleó con la finalidad de justificar la intervención del Estado en los mercados. Lo anterior aplicado al

caso de la producción artística en virtud de las características de bienes meritorios y bienes públicos que se le atribuyen.

Los equilibrios estructurales que surgen de las oscilaciones entre las fuerzas del mercado y del Estado deben entenderse en una dimensión global. La vigilancia política de la actividad económica internacional demanda la conciliación de acuerdos entre los dirigentes de varios Estados. Sin embargo, las condiciones emanadas del contexto contemporáneo constriñen el ejercicio efectivo del poder político de los países menos desarrollados, lo cual favorece la continuación prolongada de las relaciones de dominación a través del uso de recursos materiales y simbólicos a una escala global.

En este contexto, se comprueba la hipótesis general de la investigación en la cual se planteó que el valor económico de las obras de arte contemporáneo se liga a los mecanismos de circulación dentro de la lógica mercantil que imponen las sanciones valorativas del libre mercado, lo que define el comportamiento de los agentes que lo componen a partir de intereses de acumulación y especulación de capital económico; mientras que su valor cultural depende de las normas institucionales que definen las luchas entre los agentes que componen el campo artístico, lo cual determina las jerarquías de dominación dentro del mismo.

Por último, cabe enfatizar que esta investigación se llevó conforme a un enfoque interdisciplinario propio del estudio científico de las relaciones internacionales, mediante el cual se posibilitó el acceso a una comprensión amplia de los fenómenos económicos del arte en la era globalizada. En este sentido, los estudios sobre la materia tienen un horizonte amplio de análisis para las diferentes ramas de las ciencias sociales, en tanto que se abre una amplia gama de posibilidades para su interpretación desde diferentes enfoques.

Cabe plantear la posibilidad de nuevas rutas de investigación para la ampliación de las deducciones hechas en este trabajo sobre la relación comercial de México con China y sus implicaciones para la circulación de los bienes artísticos entre ambas naciones. Asimismo, la ampliación de estudios empíricos detallados sobre el nivel de incidencia de los precios de las obras fijados por el mercado sobre el grado de consagración cultural acreditado dentro del campo

artístico y viceversa. Así como las posibles interpretaciones semióticas sobre los contenidos simbólicos de las obras ofertadas en el mercado y su valor cultural.

Anexo I

Relación de artistas					
				n/a: No aplica	
				s/d: Sin definir	
#	Nombre	País de nacimiento	Ciudad de trabajo	Año de nacimiento / defunción	Sexo
1	Folkert de Jong	Holanda	Ámsterdam	1972	Hombre
2	Priscila Monge	Costa Rica	San José	1968	Mujer
3	Darío Villalba	España	Madrid	1939	Hombre
4	Allan Villavicencio	México	Ciudad de México	1987	Hombre
5	Israel Martínez	México	Ciudad de México	1979	Hombre
6	Rodolfo Díaz Cervantes	México	Ciudad de México	1980	Hombre
7	Luis Úrculo	España	Ciudad de México Madrid	1978	Hombre
8	Francisco Ugarte	México	Guadalajara	1973	Hombre
9	Fritzia Irizar	México	Culiacán	1977	Mujer
10	Gustavo Abascal	México	Ciudad de México	1979	Hombre
11	Daniel Monroy Cuevas	México	Ciudad de México	1980	Hombre
12	Omar Barquet	México	s/d	1979	Hombre
13	Mauro Giaconi	Argentina	Ciudad de México	1977	Hombre
14	Pablo López Luz	México	Ciudad de México	1978	Hombre
15	Ricardo Rendón	México	Ciudad de México	1970	Hombre

16	Omar Rodríguez-Graham	México	Ciudad de México	1978	Hombre
17	Mark Powell	Estados Unidos	Ciudad de México	1968	Hombre
18	Icaro Zorbar	Colombia	Bergen	1977	Hombre
19	Mat Collishaw	Reino Unido	Londres	1966	Hombre
20	François Morellet	Francia	n/a	1926-2016	Hombre
21	James White	Reino Unido	Londres	1967	Hombre
22	Harland Miller	Reino Unido	Londres	1964	Hombre
23	Michael Joo	Estados Unidos	Nueva York	1966	Hombre
24	Abdoulaye Konaté	Malí	Bamako	1953	Hombre
25	Agathe de Bailliencourt	Francia	Berlín	1974	Mujer
26	Marius Bercea	Rumanía	Cluj-Napoca	1979	Hombre
27	Richard Aldrich	Estados Unidos	Nueva York	1975	Hombre
28	Michel François	Bélgica	Bruselas	1956	Hombre
29	Jutta Koether	Alemania	Nueva York	1958	Mujer
			Berlín		
30	Eric Wesley	Estados Unidos	Los Angeles	1973	Hombre
31	Alexandre Arrachea	Cuba	Madrid	1970	Hombre
32	José Pedro Croft	Portugal	Lisboa	1957	Hombre
33	Jonathan Hernández	México	Ciudad de México	1972	Hombre
34	Richard Prince	Estados Unidos	Nueva York	1949	Hombre
35	Nico Munuera	España	s/d	s/d	Hombre
36	Luis Gordillo	España	Madrid	1934	Hombre
37	Txomin Badiola	España	Bilbao	1957	Hombre
38	Ángela de la Cruz	España	Londres	1965	Mujer
39	Juan Pérez Agirregoikoa	España	París	1963	Hombre

40	Richard Serra	Estados Unidos	Nueva York	1938	Hombre
			Nueva Escocia		
41	Vik Muniz	Brasil	Nueva York	1961	Hombre
			Río de Janeiro		
42	Antoni Tàpies	España	n/a	1923-2012	Hombre
43	Jan Dibbets	Holanda	Ámsterdam	1941	Hombre
			Toscana		
44	David Magán	España	Guadalajara, España	1979	Hombre
45	Cannon Bernáldez	México	s/d	1974	Mujer
46	Alejandro Cartagena	República Dominicana	Monterrey	1977	Hombre
47	Flor Garduño	México	Ciudad de México	1957	Mujer
48	Angelo Musco	Italia	s/d	1973	Hombre
49	Dorothee Smith	Francia	París	1985	Mujer
50	Sofía Ayarzagoitia	México	Monterrey	1987	Mujer
51	Olin Heitmann	Suiza	Mendrisio	1995	Hombre
52	Adam Wiseman	México	Ciudad de México	1970	Hombre
53	Ai Weiwei	China	Beijing	1957	Hombre
54	Daniel Buren	Francia	París	1938	Hombre
55	Jannis Kounellis	Grecia	n/a	1936-2017	Hombre
56	Michelangelo Pistoletto	Italia	Turín	1933	Hombre
57	Mauricio Alejo	México	Ciudad de México	1969	Hombre
58	Dorian Gaudin	Francia	Nueva York	1986	Hombre
59	Andreas Greiner	Alemania	Berlín	1979	Hombre
60	Ivan Comas	Argentina	Los Angeles	1987	Hombre
			Berlín		
61	Nicolas Baier	Canadá	Montreal	1967	Hombre
62	Patrick Coutu	Canadá	Montreal	1975	Hombre
63	Sarah Anne Johnson	Canadá	Winnipeg	1976	Mujer

64	Wanda Koop	Canadá	Winnipeg	1951	Mujer
65	An Te Liu	Taiwan	Toronto	1967	Hombre
66	Chole Wise	Canadá	Nueva York	1990	Mujer
67	Georgina Bringas	México	Ciudad de México	1975	Mujer
68	Adrián Guerrero	México	Guadalajara	1975	Hombre
69	Teresa Serrano	México	s/d	1936	Mujer
70	Vargas-Suárez Universal	México	Nueva York	1975	Hombre
71	Michael Beutler	Alemania	Berlín	1976	Hombre
72	Björn Dahlem	Alemania	Berlín	1974	Hombre
73	Thilo Heinzmann	Alemania	Berlín	1969	Hombre
74	Secundino Hernández	España	Berlín	1975	Hombre
			Madrid		
75	Emanuel Seitz	Alemania	Múnich	1973	Hombre
76	Otto Zitzko	Austria	Viena	1959	Hombre
77	Catrin Andersson	Suecia	Estocolmo	1974	Mujer
78	Nadine Byrne	Suecia	s/d	1985	Mujer
79	Camila Løw	Noruega	Oslo	1976	Mujer
80	Per Mårtensson	Suecia	Malmö	1969	Hombre
81	Magnus Thierfelder	Suecia	Malmö	1976	Hombre
82	Andreas Mangione	Italia	Catania	1986	Hombre
			Turín		
83	Charlotte Walentin	Suecia	Malmö	s/d	Mujer
84	Dick Hedlund	Suecia	Malmö	1985	Hombre
85	Nono Bandera	España	s/d	1958	Hombre
86	Bene Bergado	España	Madrid	1963	Hombre
87	Teresa Lanceta	España	Alicante	1951	Mujer
			Barcelona		
88	Maidier López	España	s/d	1975	Mujer
89	Juan Luis Moraza	España	s/d	1960	Hombre
90	Erwin Olaf	Holanda	Ámsterdam	1959	Hombre
91	Liliana Porter	Argentina	Nueva York	1964	Mujer

92	Ana Vidigal	Portugal	Lisboa	1960	Mujer
93	Arnulf Rainer	Austria	Viena	1929	Hombre
94	Chiharu Shiota	Japón	Berlín	1972	Mujer
95	Jordi Alcaraz	España	Barcelona	1963	Hombre
96	Moris (Israel Meza Moreno)	México	Ciudad de México	1978	Hombre
97	Wolfgang Voegele	Alemania	Colonia	1983	Hombre
98	Alessandro Moroder	s/d	Los Angeles	1989	Hombre
99	Stefan Brüggemann	México	Ciudad de México	1975	Hombre
			Londres		
100	Olivia Berkemeyer	Alemania	Berlín	1968	Mujer
101	Andreas Golder	Rusia	Berlín	1979	Hombre
102	Nir Hod	Israel	Nueva York	1970	Mujer
103	Oda Jaune	Bulgaria	París	1979	Mujer
104	Bernar Venet	Francia	Nueva York	1941	Hombre
105	Jiří Georg Dokoupil	República Checa	Berlín	1954	Hombre
			Madrid		
			Praga		
			Río de Janeiro		
			Santa Cruz de Tenerife		
106	Jorinde Voigt	Alemania	Berlín	1977	Mujer
107	Georg Baselitz	Alemania	Lago Ammer	1938	Hombre
			Basilea		
			Imperia		
			Salzburgo		
			Múnich		
108	Giuseppe Penone	Italia	Turín	1947	Hombre
			París		
109	Tom Wesselmann	Estados Unidos	n/a	1931-2004	Hombre
110	James HD Brown	Estados Unidos	Yucatán	1951	Hombre

		Unidos	París		
111	Mauricio Limón de León	México	Ámsterdam	1979	Hombre
112	Oliver Marsden	Reino Unido	Gloucestershire	1973	Hombre
113	Benjamín Torres	México	Ciudad de México	1969	Hombre
114	Francisco Larios Osuna	México	Monterrey	1960	Hombre
115	Damien Hirst	Reino Unido	Devon	1965	Hombre
116	Daniel Lezama	México	Ciudad de México	1968	Hombre
117	Amy Feldman	Estados Unidos	Nueva York	1981	Mujer
118	Bosco Sodi	México	Nueva York	1970	Hombre
			Barcelona		
			Berlín		
			Ciudad de México		
119	Cristóbal Gracia	México	Ciudad de México	1987	Hombre
120	Francisco Castro Leñero	México	s/d	1954	Hombre
121	Yvonne Domenge	México	s/d	1946	Mujer
122	Jan Hendrix	Holanda	Ciudad de México	1949	Hombre
123	Jens Kull	Suiza	s/d	1975	Hombre
124	Miguel Monroy	México	s/d	1975	Hombre
125	Abel Quesada Rueda	México	s/d	1952	Hombre
126	María Sada	México	Ciudad de México	1954	Mujer
127	Trini (Katrien Vangheluwe)	Bélgica	Ciudad de México	1962	Mujer
128	José Clemente Orozco	México	n/a	1883-1949	Hombre

129	Alfredo Castañeda	México	n/a	1938-2010	Hombre
130	Peter Buggenhout	Bélgica	Gante	1963	Hombre
131	Claude Closky	Francia	París	1963	Hombre
132	Mika Rottenberg	Argentina	Nueva York	1976	Mujer
133	Alain Séchas	Francia	París	1955	Hombre
134	Haim Steinbach	Israel	Nueva York	1944	Hombre
135	Franco Arocha	Guatemala	Ciudad de Guatemala	1992	Hombre
136	Daniela Edburg	Estados Unidos	San Miguel de Allende	1975	Mujer
137	Felipe Ehrenberg	México	n/a	1943-2017	Hombre
138	Héctor Falcón	México	Ciudad de México	1973	Hombre
139	Adela Goldbard	México	Ciudad de México	1979	Mujer
			Chicago		
140	Pablo Helguera	México	Nueva York	1971	Hombre
141	Yui Kugimiya	Japón	Nueva York	1981	Mujer
142	Miguel Ángel Madrigal	México	Ciudad de México	1974	Hombre
143	María Paula (MANGLE)	Colombia	s/d	1984	Mujer
144	Diego Álvarez (MANGLE)	Colombia		1978	Hombre
145	Mauro Piva	Brasil	Sao Paulo	1977	Hombre
146	Carolina Ponte	Brasil	Petrópolis	1981	Mujer
147	Tony Solís	México	s/d	1979	Hombre
148	Pedro Varela	Brasil	Petrópolis	1981	Hombre
149	Pedro Vaz	Mozambique	Lisboa	1977	Hombre
150	Beatriz Zamora	México	s/d	1935	Mujer
151	Nathaniel Axel	Estados Unidos	Nueva York	1984	Hombre
152	Dike Blair	Estados Unidos	Nueva York	1952	Hombre

		Unidos			
153	Will Boone	Estados Unidos	Los Angeles	1982	Hombre
154	Walter Price	Georgia	Nueva York	1989	Hombre
155	Iván Navarro	Chile	Nueva York	1972	Hombre
156	Saint Clair Cemin	Brasil	Nueva York	1951	Hombre
			Beijing		
157	Iran do Espiritu Santo	Brasil	Sao Paulo	1963	Hombre
158	Marco Antonio Castillo Valdes (Los Carpinteros)	Cuba	Madrid	1971	Hombre
159	Dagoberto Rodríguez Sánchez (Los Carpinteros)	Cuba	La Habana	1969	Hombre
160	Laurent Grasso	Francia	París	1972	Hombre
161	Ghada Amer	Egipto	Nueva York	1963	Hombre
162	Gimhongsok	Corea	Seúl	1964	Hombre
163	Seoyoung Chung	Corea	Seúl	1964	Mujer
164	Carlos Amoraes	México	Ciudad de México	1970	Hombre
165	Gabriel Orozco	México	Nueva York	1962	Hombre
			Ciudad de México		
			París		
166	Danh Võ	Vietnam	Ciudad de México	1975	Hombre
167	Dr. Lakra	México	Oaxaca	1972	Hombre
168	Gabriel Kuri	México	Los Angeles	1970	Hombre
169	Damián Ortega	México	Ciudad de México	1967	Hombre
170	Tomás Casademunt	España	Ciudad de México	1967	Hombre
171	Perla Krauze	México	Ciudad de	1953	Mujer

			México		
172	Manuel Rocha Iturbide	México	Ciudad de México	1963	Hombre
173	Enrique Rosas	México	s/d	1972	Hombre
174	Mauricio Sandoval	México	Ciudad de México	1960	Hombre
175	Roberto Turnbull	México	s/d	1959	Hombre
176	Boris Viskin	México	Ciudad de México	1960	Hombre
177	Mario Núñez	México	Ciudad de México	1963	Hombre
178	Michael Nyman	Reino Unido	s/d	1944	Hombre
179	Etel Adnan	Líbano	París	1925	Mujer
180	McArthur Binion	Estados Unidos	Chicago	1946	Hombre
181	Rosemary Laing	Australia	Sydney	1959	Mujer
182	Cildo Meireles	Brasil	Río de Janeiro	1948	Hombre
183	Estate of Ana Mendieta	Cuba	n/a	1948-1985	Mujer
184	Jaume Plensa	España	Barcelona	1955	Hombre
185	Zilia Sánchez	Cuba	San Juan	1926	Mujer
186	Kate Shapherd	Estados Unidos	Nueva York	1961	Mujer
187	Sarah Cain	Estados Unidos	Los Angeles	1979	Mujer
188	Estate of Nancy Spero	Estados Unidos	n/a	1926-2009	Mujer
189	Felix Kiessling	Alemania	Berlín	1980	Hombre
190	Julius Von Bismarck	Alemania	Berlín	1983	Hombre
191	Sinta Werner	Alemania	Berlín	1977	Mujer
192	Colin Snap	Estados Unidos	Nueva York	1982	Hombre
			Los Angeles		
193	Lee Ufan	Corea	Kamakura	1936	Hombre
			París		

194	Haroon Mirza	Reino Unido	Londres	1977	Hombre
195	Marina Abramović	Yugoslavia	Nueva York	1946	Mujer
196	Pilar Albarracín	España	Sevilla	1968	Mujer
			Madrid		
197	Manuel León	España	Villanueva del Ariscal	1977	Hombre
198	Marina Vargas	España	Madrid	1980	Mujer
			Nueva York		
199	José María Yturralde	España	Valencia	1942	Hombre
200	Guillermo Pérez Villalta	España	s/d	1948	Hombre
201	Robert Mapplethorpe	Estados Unidos	n/a	1946-1989	Hombre
202	Thomas Ruff	Alemania	Düsseldorf	1958	Hombre
203	Roe Ethidge	Estados Unidos	Nueva York	1969	Hombre
204	Matt Mullican	Estados Unidos	Nueva York	1951	Hombre
205	John Baldessari	Estados Unidos	Los Angeles	1931	Hombre
206	Stephan Balkenhol	Alemania	Meisenthal	1957	Hombre
207	Lawrence Weiner	Estados Unidos	Nueva York	1942	Hombre
208	Jitka Hanzlová	República Checa	Essen	1958	Mujer
209	AA. Bronson (General Idea)	Canadá	Toronto	1945-1994	Hombre
210	Jorge Zontal (General Idea)	Italia	Toronto	1944-1994	Hombre
211	Felix Partz (General Idea)	Canadá	Toronto	1946	Hombre
212	Raúl Cordero	Cuba	Ciudad de México	1971	Hombre
213	Andrea Galvani	Italia	Nueva York	1973	Mujer

			Ciudad de México		
214	Michael Conrads	Alemania	Berlín	1977	Hombre
215	Daniela Libertad	México	Ciudad de México	1983	Mujer
216	Luis Felipe Ortega	México	Ciudad de México	1966	Hombre
217	Stanley Whitney	Estados Unidos	Nueva York	1946	Hombre
			Solignano		
218	Iñaki Bonillas	México	Ciudad de México	1981	Hombre
219	Ignasi Aballí	España	Barcelona	1958	Hombre
220	Spencer Finch	Estados Unidos	Nueva York	1962	Hombre
221	John Zurier	Estados Unidos	Berkeley	1956	Hombre
222	Magnus Wallin	Suecia	Malmö	1965	Hombre
223	Meuser	Alemania	Karlsruhe	1947	Hombre
224	Paul Fägerskiöld	Suecia	Nueva York	1982	Hombre
225	Helen Mirra	Estados Unidos	Muir Beach	1970	Mujer
226	Elena Damiani	Perú	Copenhague	1979	Mujer
227	Scott Olson	Estados Unidos	Kent	1976	Hombre
228	Sofia Hultén	Suecia	Berlín	1972	Mujer
229	Samson Kambalu	Malawi	Londres	1975	Hombre
230	Eva Rucki (Troika)	Alemania	Londres	1976	Mujer
231	Conny Freyer (Troika)	Alemania		1976	Mujer
232	Sebastien Noel (Troika)	Francia		1977	Hombre
233	Zipora Fried	Israel	Nueva York	1964	Mujer
234	John Houck	Estados Unidos	Los Angeles	1977	Hombre
235	Germán Cueto	México	n/a	1893-1975	Hombre

236	Graciela Iturbide	México	Ciudad de México	1942	Mujer
237	Myeongsoo Kim	Corea	Nueva York	1980	Hombre
238	Barb Smith	Estados Unidos	Nueva York	1979	Hombre
239	Daniel Guzmán (Gabinete Homo- Extraterrestre)	México	Guadalajara	1978	Hombre
240	Emanuel Tovar (Gabinete Homo- Extraterrestre)	México		1980	Hombre
241	Edgar Cobian (Gabinete Homo- Extraterrestre)	México		1985	Hombre
242	Bayrol Jiménez (Gabinete Homo- Extraterrestre)	México		1975	Hombre
243	Cristian Franco (Gabinete Homo- Extraterrestre)	México		1964	Hombre
244	Esteban Alerte (Gabinete Homo- Extraterrestre)	México		1974	Hombre
245	José Luis Sánchez Rull (Gabinete Homo- Extraterrestre)	México		1964	Hombre
246	Allen Ruppertsberg	Estados Unidos		Los Angeles	1944
			Nueva York		
247	Yoshua Okón	México	Los Angeles	1970	Hombre
			Ciudad de México		
248	Andrea Geyer	Alemania	Nueva York	1971	Mujer
249	Anthony Graves	Estados Unidos	Nueva York	1975	Hombre

	(Camel Collective)	Unidos			
250	Carla Herrera-Prats (Camel Collective)	México	Ciudad de México	1973	Mujer
251	Livia Corona Benjamin	México	Nueva York	1975	Mujer
			Ciudad de México		
			Ensenada		
252	Noé Martínez	México	Ciudad de México	1986	Hombre
253	Amparo Sard	España	Barcelona	1973	Mujer
254	Jason Martin	Reino Unido	Londres	1970	Hombre
			Melides		
255	Mark Francis	Reino Unido	Londres	1962	Hombre
256	Nicholas Woods	Estados Unidos	Mallorca	1971	Hombre
257	Prudencio Irazábal	España	Madrid	1954	Hombre
258	Rafael Munárriz	España	Madrid	1990	Hombre
259	Roland Fischer	Alemania	Múnich	1958	Hombre
			Beijing		
260	Ivan Argote	Colombia	París	1983	Hombre
261	Michael Sailstorfer	Alemania	Berlín	1979	Hombre
262	Gregor Hildebrandt	Alemania	Berlín	1974	Hombre
263	John Henderson	Estados Unidos	Chicago	1984	Hombre
264	Andreas Fogarasi	Austria	Viena	1977	Hombre
265	Anna Virnich	Alemania	Berlín	1984	Mujer
266	Eduardo Terrazas	México	Ciudad de México	1936	Hombre
267	Gabriel Cázares (Tercerunquinto)	México	Ciudad de México	1978	Hombre
268	Rolando Flores (Tercerunquinto)	México		1975	Hombre
269	Julius Heinemann	Alemania	Berlín	1984	Hombre

270	Erik Lindman	Estados Unidos	Nueva York	1985	Hombre
271	Justin Adian	Estados Unidos	Nueva York	1976	Hombre
272	Wolfgang Tillmans	Alemania	Berlín	1968	Hombre
			Londres		
273	Raymond Pettibon	Estados Unidos	Nueva York	1957	Hombre
274	Abraham Cruzvillegas	México	Ciudad de México	1968	Hombre
275	Doug Aitken	Estados Unidos	Los Angeles	1968	Hombre
276	Liz Larner	Estados Unidos	Los Angeles	1960	Mujer
277	Walead Beshty	Reino Unido	Los Angeles	1976	Hombre
278	Elliott Hundley	Estados Unidos	Los Angeles	1975	Hombre
279	Theaster Gates	Estados Unidos	Chicago	1973	Hombre
280	Manuel Mérida	Venezuela	París	1939	Hombre
281	Aldo Chaparro	Perú	Lima	1965	Hombre
282	Anish Kapoor	India	Londres	1954	Hombre
283	Victor Vasarely	Hungría	n/a	1908-1997	Hombre
284	Liu Bolin	China	Beijing	1973	Hombre
285	Sergio de Camargo	Brasil	n/a	1930-1990	Hombre
286	Gego	Alemania	n/a	1912-1994	Mujer
287	Julio Le Parc	Argentina	París	1928	Hombre
288	Elias Crespín	Venezuela	París	1965	Hombre
289	Rafael Barrios	Estados Unidos	s/d	1947	Hombre
290	Alberto Cavalieri	Venezuela	Caracas	1969	Hombre
291	Carmelo Arden Quin	Uruguay	n/a	1913-2010	Hombre
292	Joseph Kosuth	Estados Unidos	Londres	1945	Hombre

		Unidos	Nueva York							
293	Ettore Spalletti	Italia	Pescara	1940	Hombre					
294	Alfredo Jaar	Chile	Nueva York	1956	Hombre					
295	Ugo Mulas	Italia	n/a	1928-1973	Hombre					
296	Huma Bhabha	Pakistán	Poughkeepsie	1962	Mujer					
297	Betty Woodman	Estados Unidos	Nueva York	1930	Mujer					
			Antella							
			Boulder							
298	Marina Adams	Estados Unidos	Nueva York	1977	Mujer					
			Parma							
299	Yukultji Napangati	Australia	Kiwirrkurra	1970	Mujer					
300	Anthony Caro	Reino Unido	n/a	1924-2013	Hombre					
301	Roberto Matta	Chile	n/a	1911-2002	Hombre					
302	Miguel Río Branco	Brasil	Río de Janeiro	1946	Hombre					
303	João Penalva	Portugal	Londres	1949	Hombre					
304	Peter Zimmermann	Alemania	Colonia	1956	Hombre					
305	Dan Graham	Estados Unidos	Nueva York	1942	Hombre					
306	Shirin Neshat	Irán	Nueva York	1957	Mujer					
307	Herbert Brandl	Austria	Viena	1959	Hombre					
308	Didier Faustino	Francia	París	1968	Hombre					
			Lisboa							
309	Carlos Motta	Colombia	Nueva York	1978	Hombre					
310	Rodrigo Oliveira	Portugal	Lisboa	1978	Hombre					
311	Letícia Ramos	Brasil	Sao Paulo	1976	Mujer					
312	Kiluanji Kia Henda	Angola	Luanda	1979	Hombre					
313	Gardar Eide Einarsson	Noruega	Tokio	1976	Hombre					
314	Bjørnstjerne Christiansen (Superflex)	Dinamarca	Copenhague	1969	Hombre					
						315	Jakob Fenger (Superflex)	Dinamarca	1968	Hombre

317	Tove Storch	Dinamarca	Copenhague	1981	Mujer
318	Jone Kvie	Noruega	Malmö	1971	Hombre
319	Fos	Dinamarca	Copenhague	1971	Hombre
320	Darío Escobar	Guatemala	Ciudad de Guatemala	1971	Hombre
321	Mads Gamdrup	Dinamarca	Copenhague	1967	Hombre
322	Runo Lagomarsino	Suecia	Malmö	1977	Hombre
			Sao Paulo		
323	Lea Porsager	Dinamarca	Copenhague	1981	Mujer
324	Antonio Santín	España	Nueva York	1978	Hombre
325	Hermann Nitsch	Austria	Baja Austria	1938	Hombre
326	Liliane Tomasko	Suiza	Nueva York	1967	Mujer
327	Anna Leonhrdt	Alemania	Nueva York	1981	Mujer
328	Remy Jungerman	Surinam	Ámsterdam	1959	Hombre
329	Jeffrey Gibson	Estados Unidos	Nueva York	1972	Hombre
330	Fernando García Correa	México	Ciudad de México	1958	Hombre
331	Wolfram Ullrich	Alemania	Stuttgart	1961	Hombre
332	Thomas Müller	Alemania	Stuttgart	1959	Hombre
333	Dave Bopp	Suiza	Stuttgart	1988	Hombre
334	Brigitte Stahl	Alemania	Stuttgart	1964	Mujer
335	Gustavo Artigas	México	Ciudad de México	1970	Hombre
336	Oso Parado	México	Tulum	1974	Hombre
337	Fabián Ugalde	México	Ciudad de México	1967	Hombre
338	Isa Carrillo	México	Guadalajara	1982	Mujer
339	José Dávila	México	Guadalajara	1974	Hombre
340	Jorge Méndez Blake	México	Guadalajara	1974	Hombre
341	John Isaacs	Reino Unido	Berlín	1968	Hombre
342	Gonzalo Lebrija	México	Guadalajara	1972	Hombre
343	Elena del Rivero	España	Nueva York	1949	Mujer

344	Sara Ramo	España	Sao Paulo	1975	Mujer
345	Gabriel Rosas Alemán	México	s/d	1983	Hombre
346	Nicolas Robbio	Argentina	Sao Paulo	1975	Hombre
347	John Currin	Estados Unidos	Nueva York	1962	Hombre
348	Douglas Gordon	Reino Unido	Berlín	1966	Hombre
349	Cy Twombly	Estados Unidos	n/a	1928-2011	Hombre
350	Franz West	Austria	n/a	1947-2012	Hombre
351	Imi Knoebel	Alemania	Düsseldorf	1940	Hombre
352	Ricardo Alcaide	Venezuela	Sao Paulo	1967	Hombre
353	Christian Andersson	Suecia	Malmö	1973	Hombre
354	Terry Haggerty	Reino Unido	Berlín	1970	Hombre
355	Daniel Robert Hunziker	Suiza	Zúrich	1965	Hombre
356	Felipe Mujica	Chile	Nueva York	1974	Hombre
357	Ulises Carrion	México	n/a	1941-1989	Hombre
358	Luis Hidalgo	México	Cuernavaca	1981	Hombre
359	Lourdes Grobet	México	s/d	1940	Mujer
360	Christopher Williams	Estados Unidos	Düsseldorf	1956	Hombre
			Colonia		
			Ámsterdam		
361	Diego Pérez	México	Ciudad de México	1975	Hombre
362	Alfredo Káram	México	Sonora	1980	Hombre
363	Iván Abreu	Cuba	Ciudad de México	1967	Hombre
364	Roberto de la Torre	México	Ciudad de México	1967	Hombre
365	Brendan Lynch	Estados Unidos	Nueva York	1985	Hombre
366	Peter Sutherland	Estados Unidos	Nueva York	1976	Hombre
367	Sigrid Lauren (FlucT)	Estados Unidos	Nueva York	1988	Mujer

		Unidos			
368	Monica Mirabile (FlucT)	Estados Unidos		1986	Mujer
369	Benjamin Eichhorn	Austria	Viena	1982	Hombre
370	Luis Casanova Sorolla	Perú	Viena	1984	Hombre
371	Santiago de Paoli	Argentina	Buenos Aires	1978	Hombre
372	Marcolina diPierro	Argentina	Buenos Aires	1978	Mujer
373	Federico Lanzi	Argentina	Buenos Aires	s/d	Hombre
374	Carol Rama	Italia	n/a	1918-2015	Mujer
375	Paolo Peroni	Italia	Turín	1984	Hombre
376	Andi Kacziba	Hungría	Milán	1974	Mujer
377	Elena Modorati	Italia	Milán	1969	Mujer
378	Eva Sørensen	Dinamarca	Verbania	1940	Mujer
379	Irma Blank	Alemania	Milán	1934	Mujer
380	Andrea Famà	Italia	Turín	1988	Hombre
381	Henri Chopin	Francia	n/a	1922-2008	Hombre
382	Gil J. Wolman	Francia	n/a	1929-1995	Hombre
383	Caroline Mousseau	Canadá	Vancouver	1989	Mujer
384	Alicja Bielawska	Polonia	Varsovia	1980	Mujer
385	Alan Fleming (Alan & Michael Fleming)	Estados Unidos	Nueva York	1985	Hombre
386	Michael Fleming (Alan & Michael Fleming)	Estados Unidos		1985	Hombre
387	Josh Reames	Estados Unidos	Nueva York	1985	Hombre
388	Caroline Wells Chandler	Estados Unidos	Nueva York	1985	Mujer
389	Maximilian Arnold	Alemania	Berlín	1987	Hombre
390	Iris Touliatou	Grecia	París	1981	Mujer
			Berlín		
391	Ramiro Chaves	Argentina	Ciudad de México	1979	Hombre
392	Ulrik López	México	Ciudad de	1989	Hombre

			México		
393	Rebeca Morgan	Estados Unidos	Bloomsburg	1984	Mujer
394	Ricardo González	México	Nueva York	1980	Hombre
395	Merike Estna	Estonia	Londres	1980	Mujer
396	Manuel Solano	México	s/d	1987	Hombre
397	Kanako Namura	Japón	Ciudad de México	1967	Mujer
398	Marcin Dudek	Polonia	Bruselas	1979	Hombre
399	Amélie Bouvier	Francia	Bruselas	1982	Mujer
400	Ella Littwitz	Israel	Berlín	1982	Mujer
401	Davide Balliano	Italia	Nueva York	1983	Hombre
402	Hugo McCloud	Estados Unidos	Nueva York	1980	Hombre
403	Julien Creuzet	Francia	París	1986	Hombre
404	Jérémie Paul	Francia	s/d	1983	Hombre
405	Alexis Zambrano	México	Nueva York	s/d	Hombre
			Monterrey		
406	Mika Horibuchi	Estados Unidos	Chicago	1991	Mujer
407	Alex Chitty	Estados Unidos	Chicago	1979	Mujer
408	Daniel G. Baird	Estados Unidos	Chicago	1984	Hombre
409	Osvaldo González Aguiar	Matriz	La Habana	1982	Hombre
410	Leandro Real	Cuba	La Habana	1986	Hombre
411	Ignacio Bahna	Chile	Barcelona	1980	Hombre
412	Rocío Gordillo	México	Ciudad de México	1980	Mujer
413	Linder	Reino Unido	Heysham	1954	Mujer
414	Verónica Vázquez	Uruguay	s/d	1970	Mujer
415	Genti Korini	Albania	Tirana	1979	Hombre

416	Francisco Moreno	México	Dallas	1986	Hombre
417	Graham Gillmore	Canadá	s/d	1963	Hombre
418	Humberto Márquez (Plinio Ávila)	México	Ciudad de México	1977	Hombre
			Bruselas		
419	Sanya Kantarovsky	Rusia	Nueva York	1982	Hombre
420	Hugo Lugo	México	Tijuana	1974	Hombre
421	Fernando Otero	Perú	Londres	1972	Hombre
422	Ariel Orozco	Cuba	Ciudad de México	1979	Hombre
423	Marian Tubbs	Australia	Sydney	1983	Mujer
424	Rodrigo Hernández	México	Lisboa	1983	Hombre
425	Magali Lara	México	Cuernavaca	1956	Mujer
426	David Rodríguez Caballero	España	Nueva York	1970	Hombre
427	Chantal Peñalosa	México	Tecate	1987	Mujer
428	Michele Guido	Italia	Aradeo	1976	Hombre
429	Mattea Perrotta	Estados Unidos	Los Angeles	1989	Mujer
430	Juana Valdes	Cuba	s/d	1963	Mujer
431	Galia Ebenshutz	México	Ciudad de México	1970	Mujer
432	Yung Jake	Estados Unidos	Los Angeles	1990	Hombre
433	Ximena Labra	México	Ciudad de México	1972	Mujer
434	Francisco Zúñiga	Costa Rica	n/a	1912-1998	Hombre
435	Joaquín Torres-García	Uruguay	n/a	1874-1949	Hombre
436	Pablo O'Higgins	Estados Unidos	n/a	1904-1983	Hombre
437	Rodolfo Morales	México	n/a	1925-2011	Hombre
438	Ángel Zárraga	México	n/a	1886-1946	Hombre
439	Ernesto Icaza	México	n/a	1866-1935	Hombre

440	José Chávez Morado	México	n/a	1909-2002	Hombre
441	Arturo Souto	España	n/a	1902-1964	Hombre
442	Juvenal Ravelo	Venezuela	s/d	1932	Hombre
443	Germán Botero	Colombia	s/d	1946	Hombre
444	Agustín Cárdenas	Cuba	n/a	1927-2001	Hombre
445	Pablo Atchugarry	Uruguay	Lecco	1954	Hombre
			Manantiales		
446	César Paternosto	Argentina	Segovia	1931	Hombre
447	William Barbosa	Colombia	s/d	1955	Hombre
448	Manuel Felguérez	México	s/d	1928	Hombre
449	Mateo Manaure	Venezuela	s/d	1926	Hombre
450	Carlos Rojas	Colombia	n/a	1933-1997	Hombre
451	Emilia Sire	Estados Unidos	Ciudad de México	s/d	Mujer
452	Antonio Seguí	Argentina	s/d	1934	Hombre
453	Irene Zundel	México	s/d	1958	Mujer
454	Germán Gedovius	México	n/a	1867-1937	Hombre
455	Rufino Tamayo	México	n/a	1899-1991	Hombre
456	Jesús "Chucho" Reyes Ferreira	México	n/a	1880-1977	Hombre
457	Rodolfo Nieto	México	n/a	1936-1985	Hombre
458	Agustín Lazo	México	n/a	1896-1971	Hombre
459	Joaquín Clausell	México	n/a	1866-1935	Hombre
460	Jesús Guerrero Galván	México	n/a	1910-1973	Hombre
461	Pedro Friedeberg	Italia	s/d	1936	Hombre
462	Arman	Italia	n/a	1928-2005	Hombre
463	Jacobo Borges	Venezuela	Caracas	1931	Hombre
			Nueva York		
464	Lynn Chadwick	Reino Unido	n/a	1914-2003	Hombre
465	Manolo Valdés	España	Nueva York	1942	Hombre
466	Max Bill	Suiza	n/a	1908-1994	Hombre
467	Pedro Fermín	Venezuela	Caracas	1950	Hombre
468	Robert Indiana	Estados Unidos	Vinalhaven	1928	Hombre

		Unidos			
469	Santiago Cárdenas	Colombia	s/d	1937	Hombre
470	Fernando De Szyszlo	Perú	n/a	1925-2017	Hombre
471	Miguel Covarrubias	México	n/a	1904-1957	Hombre
472	Ansel Adams	Estados Unidos	n/a	1902-1984	Mujer
473	Manuel Álvarez Bravo	México	n/a	1902-2002	Hombre
474	Lola Álvarez Bravo	México	n/a	1903-1993	Mujer
475	Lázaro Blanco	México	n/a	1938-2011	Hombre
476	Hugo Brehme	Alemania	n/a	1882-1954	Hombre
477	Henri Cartier-Bresson	Francia	n/a	1908-2004	Hombre
478	Leonora Carrington	Reino Unido	n/a	1917-2011	Mujer
479	Marc Chagall	Rusia	n/a	1887-1985	Hombre
480	Héctor García	México	n/a	1923-2012	Hombre
481	Gunther Gerzso	México	n/a	1915-2000	Hombre
482	Mathias Goeritz	Polonia	n/a	1915-1990	Hombre
483	Kati Horna	Hungría	n/a	1912-2000	Mujer
484	Nacho López	México	n/a	1923-1986	Hombre
485	Luis Márquez Romay	México	n/a	1899-1978	Hombre
486	Henri Matisse	Francia	n/a	1869-1954	Hombre
487	Joan Miró	España	n/a	1893-1983	Hombre
488	Tina Modotti	Italia	n/a	1896-1942	Mujer
489	Henry Moore	Reino Unido	n/a	1898-1986	Hombre
490	Dr. Atl	México	n/a	1875-1964	Hombre
491	Adolfo Patiño	México	n/a	1954-2005	Hombre
492	Pablo Picasso	España	n/a	1881-1973	Hombre
493	Benjamin Péret	Francia	n/a	1899-1959	Hombre
494	Nahui Olin	México	n/a	1894-1978	Mujer
495	Paul Strand	Estados Unidos	n/a	1890-1976	Hombre
496	André Villers	Francia	n/a	1930-2016	Hombre
497	Estrella Carmona	México	n/a	1962-2011	Mujer
498	Édgar Negret	Colombia	n/a	1920-2012	Hombre

499	Ómar Rayo	Colombia	n/a	1928-2010	Hombre
500	Rafael Echeverri	Colombia	n/a	1952-1996	Hombre
501	Gustavo Vélez	Colombia	s/d	1975	Hombre
502	Sair García	Colombia	s/d	1975	Hombre
503	Frank Stella	Estados Unidos	Nueva York	1936	Hombre
			Rock Tavern		
504	Jesús Rafael Soto	Venezuela	n/a	1923-2005	Hombre
505	Fernando Botero	Colombia	Pietrasanta	1932	Hombre
			París		
			Mónaco		
			Nueva York		
506	Wifredo Lam	Cuba	n/a	1902-1982	Hombre
507	Diego Rivera	México	n/a	1886-1957	Hombre
508	Carlos Mérida	Guatemala	n/a	1891-1984	Hombre
509	Soraya Abu Naba'a	Estados Unidos	Londres	1985	Mujer
510	Wolfgang Paalen	Austria	n/a	1905-1959	Hombre
511	José Luis Cuevas	México	n/a	1931-2017	Hombre
512	Ricardo Martínez	México	n/a	1918-2009	Hombre
513	Alice Rahon	Francia	n/a	1904-1987	Mujer
514	Angelina Beloff	Rusia	n/a	1879-1969	Mujer
515	Roberto Montenegro	México	n/a	1887-1968	Hombre
516	August Lohr	Austria	n/a	1843-1919	Hombre
517	Luis Nishizawa	México	n/a	1918-2014	Hombre
518	Francisco Toledo	México	s/d	1940	Hombre
519	Pedro Coronel	México	n/a	1923-1985	Hombre
520	Bridget Tichenor	Francia	n/a	1917-1990	Mujer
521	Andy Warhol	Estados Unidos	n/a	1928-1987	Hombre
522	Carlos Cruz-Diez	Venezuela	París	1923	Hombre
523	Gerhard Richter	Alemania	Colonia	1932	Hombre
524	Kees van Dongen	Holanda	n/a	1877-1968	Hombre
525	Yannima Pikarli	Australia	Alice Springs	1930	Hombre

	Tommy Watson				
526	Gavin Rain	Sudáfrica	Ciudad del Cabo	1971	Hombre
527	George "Hairbrush" Tjungurrayi	Australia	Desierto de Gibson	1943	Hombre
528	Jean-Pierre Cassigneul	Francia	París	1935	Hombre
529	Anna Petyarre	Australia	Mulga Bore	1965	Mujer
530	Kurltjunyintja Jackie Giles	Australia	n/a	1935-2010	Mujer
531	Robert Thomas Joolama	Australia	n/a	1926-1998	Hombre

Fuente: Se utilizó la información de los currículos publicados en las páginas web de los artistas y las galerías que los representan, así como la de los siguientes sitios: www.zsonamaco.com; www.artsy.net; www.artnet.com; www.pac.org.mx.

Anexo II

Relación de galerías			
#	Nombre	Nacionalidad*	Sedes
1	Luis Adelantado	España	Ciudad de México
			Valencia
2	Arredondo\Arozarena	México	Ciudad de México
3	Arróniz Arte Contemporáneo	México	Ciudad de México
4	Blain Southern	Inglaterra	Londres
			Berlín
5	Bortolami	Estados Unidos	Nueva York
6	Gavin Brown	Estados Unidos	Nueva York
7	Galería La Caja Negra	España	Madrid
8	Canada	Estados Unidos	Nueva York
9	Cardi	Italia	Milán
			Londres
10	CarrerasMugica	España	Bilbao
11	Galería Cayón	España	Madrid
12	Patricia Conde Galería	México	Ciudad de México
13	Galleria Continua	Italia	San Gimignano
			Beijing
			Les Moulins
			La Habana
14	Curro	México	Guadalajara
15	Dittrich & Schlechtriem	Alemania	Berlín
16	Division Gallery	Canadá	Montreal
			Toronto
17	EDS	México	Ciudad de México
18	Galería Heinrich Ehrhardt	España	Madrid
19	Elastic Gallery	Suecia	Estocolmo
20	Espacio Mínimo	España	Madrid

21	NF/Nieves Fernández	España	Madrid
22	FIFI projects	México	Ciudad de México
			Monterrey
23	Michael Fuchs Galerie	Alemania	Berlín
24	Gagosian	Estados Unidos	Nueva York
			Beverly Hills
			San Francisco
			Londres
			Roma
			Atenas
			París
			Ginebra
			Hong Kong
25	Galería Hilario Galguera	México	Ciudad de México
26	Galería de Arte Mexicano GAM	México	Ciudad de México
27	GE	México	Monterrey
28	Gladstone Gallery	Estados Unidos	Nueva York
			Bruselas
29	Laurent Godin	Francia	París
30	Galería Enrique Guerrero	México	Ciudad de México
31	House of Gaga	México	Ciudad de México
			Los Ángeles
32	Karma	Estados Unidos	Nueva York
33	Paul Kasmin Gallery	Estados Unidos	Nueva York
34	Sean Kelly	Estados Unidos	Nueva York
35	Tina Kim Gallery	Estados Unidos	Nueva York
36	Kurimanzutto	México	Ciudad de México
37	Le Laboratoire	México	Ciudad de México
38	Galerie Lelong	Francia	Nueva York
			París
39	Alexander Levy	Alemania	Berlín
40	Lévy Gorvy	Estados Unidos	Nueva York
			Londres

41	Lisson Gallery	Inglaterra	Londres
			Nueva York
42	Javier López & Fer Francés	España	Madrid
43	Luhring Augustine	Estados Unidos	Nueva York
44	Mai 36 Galerie	Suiza	Zúrich
45	Marlborough Chelsea	Inglaterra	Nueva York
			Londres
46	Marso	México	Ciudad de México
47	Galerie Nordenhake	Suecia	Berlín
			Estocolmo
48	OMR	México	Ciudad de México
49	Galleria Lorcan O'Neill	Italia	Roma
50	On Stellar Rays	Estados Unidos	Nueva York
51	Overduin & Co.	Estados Unidos	Los Ángeles
52	Páramo	México	Guadalajara
53	Parque Galería	México	Ciudad de México
54	Galería Pelaires	España	Palma de Mallorca
55	Galerie Perrotin	Francia	Nueva York
			París
			Hong Kong
			Seúl
			Tokio
56	Proyecto Paralelo	México	Ciudad de México
57	ProyectosMonclova	México	Ciudad de México
58	Almine Rech	Francia	París
			Bruselas
			Londres
			Nueva York
59	Regen Projects	Estados Unidos	Los Ángeles
60	Galería RGR+Art	Venezuela	Caracas
			Ciudad de México
61	Roberts & Tilton	Estados Unidos	Los Ángeles
62	Lia Rumma	Italia	Milán

			Nápoles
63	Salon 94	Estados Unidos	Nueva York
64	Galeria Filomena Soares	Portugal	Lisboa
65	Nils Stærk	Dinamarca	Copenhague
66	Marc Straus	Estados Unidos	Nueva York
67	Galerie Michael Sturm	Alemania	Stuttgart
68	Timothy Taylor	Inglaterra	Londres
			Nueva York
69	Tiro al Blanco	México	Guadalajara
70	Travesía Cuatro	España	Madrid
			Guadalajara
71	Venus	Estados Unidos	Nueva York
			Los Ángeles
72	Vermelho	Brasil	Sao Paulo
73	André Viana	Estados Unidos	Nueva York
74	von Bartha	Suiza	Basilea
			S-chanf
75	Walden	Argentina	Buenos Aires
76	Jerome Zodo Gallery	Inglaterra	Londres
77	David Zwirner	Estados Unidos	Nueva York
			Londres
78	Galería Alterna	México	Ciudad de México
79	Anonymous	México	Ciudad de México
80	bäckerstasse4	Austria	Viena
81	albertz benda	Estados Unidos	Nueva York
82	Mchg-María Casado	Argentina	Buenos Aires
83	Celaya Brothers Gallery	México	Ciudad de México
84	Raffaella de Chirico Arte Contempranea	Italia	Turín
85	Cydonia	Estados Unidos	Dallas
86	Luis de Jesus	Estados Unidos	Los Ángeles
87	Duve Berlin	Alemania	Berlín
88	Galería Agustina Ferreyra	Puerto Rico	San Juan

89	Asya Geisberg Gallery	Estados Unidos	Nueva York
90	Karen Huber	México	Ciudad de México
91	Harlan Levey Projects	Bélgica	Bruselas
92	Luce Gallery	Italia	Turín
93	Galería Machete	México	Ciudad de México
94	Maëlle Galerie	Francia	París
95	Peana Projects	México	Nueva York
			Monterrey
96	Patron	Estados Unidos	Chicago
97	Servando Galería de Arte	Cuba	La Habana
98	Yam Gallery	México	San Miguel de Allende
99	Andréhn-Schiptjenko	Suecia	Estocolmo
100	Piero Atchugarry	Uruguay	Garzón
101	Beers London	Inglaterra	Londres
102	Erin Cluley Gallery	Estados Unidos	Dallas
103	Henrique Faria	Estados Unidos	Nueva York
104	Marc Foxx Gallery	Estados Unidos	Los Ángeles
105	Galería Alfredo Ginocchio	México	Ciudad de México
106	Lamb Arts	Inglaterra	Londres
107	Licenciado	México	Ciudad de México
108	Ltd Los Angeles	Estados Unidos	Los Ángeles
109	Madragoa	Portugal	Lisboa
110	Galería Emma Molina	México	Monterrey
111	Eduardo Secci	Italia	Florenia
112	Mama	Estados Unidos	Los Ángeles
113	Mindy Solomon Gallery	Estados Unidos	Miami
114	Nora Sotres Galería	México	Ciudad de México
115	Steve Turner	Estados Unidos	Los Ángeles
116	Y Gallery	Estados Unidos	Nueva York
117	Galerías Cristóbal	México	Ciudad de México
118	Durban Segnini Gallery	Estados Unidos	Miami
119	Fifty24Mx	México	Ciudad de México
		Estados Unidos	San Francisco

		Estados Unidos	Portland
120	Galería Freites	Venezuela	Caracas
121	Pablo Goebel Fine Arts	México	Ciudad de México
122	Grafika La Estampa	México	Ciudad de México
123	Galería L	México	Ciudad de México
124	Galería LGM	Colombia	Bogotá
125	Jean Mathieu Martini	Francia	París
126	Gary Nader	Estados Unidos	Miami
			Nueva York
127	Oscar Román Galería	México	Ciudad de México
128	Smith-Davidson Gallery	Estados Unidos	Miami
		Holanda	Ámsterdam

Fuente: Sitio web de cada galería.

*Se toma en cuenta el domicilio social de las galerías para definir su nacionalidad. *Vid.* Leonel Perezniето Castro, *La Nacionalidad de las Sociedades*, en *Revista de Derecho Notarial Mexicano*, núm. 51, México, 1973, pp. 84-99.

Anexo III

Relación de secciones Zona MACO 2017		
#	Galería	Sección
1	Luis Adelantado	General
2	Arredondo\Arozarena	
3	Arróniz Arte Contemporáneo	
4	Blain Southern	
5	Bortolami	
6	Gavin Brown	
7	Galería La Caja Negra	
8	Canada	
9	Cardi	
10	CarrerasMugica	
11	Galería Cayón	
12	Patricia Conde Galería	
13	Galleria Continua	
14	Curro	
15	Dittrich & Schlechtriem	
16	Division Gallery	
17	EDS	
18	Galería Heinrich Ehrhardt	
19	Elastic Gallery	
20	Espacio Mínimo	
21	NF/Nieves Fernández	
22	FIFI projects	
23	Michael Fuchs Galerie	
24	Gagosian	
25	Galería Hilario Galguera	
26	Galería de Arte Mexicano GAM	
27	GE	
28	Gladstone Gallery	
29	Laurent Godin	
30	Galería Enrique Guerrero	
31	House of Gaga	
32	Karma	
33	Paul Kasmin Gallery	
34	Sean Kelly	
35	Tina Kim Gallery	
36	Kurimanzutto	
37	Le Laboratoire	

38	Galerie Lelong		
39	Alexander Levy		
40	Lévy Gorvy		
41	Lisson Gallery		
42	Javier López & Fer Francés		
43	Luhring Augustine		
44	Mai 36 Galerie		
45	Marlborough Chelsea		
46	Marso		
47	Galerie Nordenhake		
48	OMR		
49	Galleria Lorcan O'Neill		
50	On Stellar Rays		
51	Overduin & Co.		
52	Páramo		
53	Parque Galería		
54	Galería Pelaires		
55	Galerie Perrotin		
56	Proyecto Paralelo		
57	ProyectosMonclova		
58	Almine Rech		
59	Regen Projects		
60	Galería RGR+Art		
61	Roberts & Tilton		
62	Lia Rumma		
63	Salon 94		
64	Galeria Filomena Soares		
65	Nils Stærk		
66	Marc Straus		
67	Galerie Michael Sturm		
68	Timothy Taylor		
69	Tiro al Blanco		
70	Travesía Cuatro		
71	Venus		
72	Vermelho		
73	André Viana		
74	von Bartha		
75	Walden		
76	Jerome Zodo Gallery		
77	David Zwirner		
78	Galería Alterna		Nuevas Propuestas
79	Anonymous		
80	bäckerstasse4		
81	albertz benda		

82	Mchg-María Casado		
83	Celaya Brothers Gallery		
84	Raffaella de Chirico Arte Contempranea		
85	Cydonia		
86	Luis de Jesus		
87	Duve Berlin		
88	Galería Agustina Ferreyra		
89	Asya Geisberg Gallery		
90	Karen Huber		
91	Harlan Levey Projects		
92	Luce Gallery		
93	Galería Machete		
94	Maëlle Galerie		
95	Páramo		
96	Peana Projects		
97	Patron		
98	Servando Galería de Arte		
99	Yam Gallery		
100	Andréhn-Schiptjenko		Zona MACO Sur
101	Piero Atchugarry		
102	Beers London		
103	Erin Cluley Gallery		
104	Division Gallery		
105	Henrique Faria		
106	Marc Foxx Gallery		
107	Galería Alfredo Ginocchio		
108	Lamb Arts		
109	Licenciado		
110	Ltd Los Angeles		
111	Madragoa		
112	Galería Emma Molina		
113	Peana Projects		
114	ProyectosMonclova		
115	Eduardo Secci		
116	Mama		
117	Mindy Solomon Gallery		
118	Nora Sotres Galería		
119	Steve Turner		
120	Y Gallery		
121	Galería Cayón	Arte Moderno	
122	Galerías Cristóbal		
123	Durban Segnini Gallery		
124	Fifty24Mx		

125	Galería Freites	
126	Galería de Arte Mexicano GAM	
127	Pablo Goebel Fine Arts	
128	Grafika La Estampa	
129	Galería L	
130	Galería LGM	
131	Jean Mathieu Martini	
132	Galería RGR+Art	
133	Gary Nader	
134	Oscar Román Galería	
135	Smith-Davidson Gallery	
Fuente: www.zsonamaco.com		

Fuentes Consultadas

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max; *Dialéctica de la Ilustración*. 3ª edición. Editorial Trotta, Madrid, 1998.

Anderson, Chris; *The Longer Long Tail. How Endless Choice is Creating Unlimited Demand*. Random House Business Books, Londres, 2009.

Baumol, William J. y Bowen, William G.; *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Twentieth Century Fund, Nueva York, 1966.

Baumol, William J.; “Unnatural Value: Or Art Investment as Floating Crap Game”, *The American Economic Review*, volumen 76, número 2, mayo, 1986.

Baumol, William J.; *The Cost Disease: Why Computers Get Cheaper and Health Care Doesn't*. Yale University Press, Londres, 2012, 272 pp.

Benjamin, Walter; *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Ediciones Godot, Buenos Aires, 2012.

Blaug, Mark; “Where Are We Now on Cultural Economics”, *Journal of Economic Surveys*, volumen 15, número 2, abril, 2001.

Bourdieu, Pierre; *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores, México, D.F., 2010, 282 pp.

Bourdieu, Pierre; *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Barcelona, 2016.

Bourdieu, Pierre; *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo XXI editores, México D.F., 2011.

Buenstorf, Guido; Canter, Uwe; Hanusch, Horst; *et. al.*; *The Two Sides of Innovation. Creation and Destruction in the Evolution of Capitalist Economies*. Springer, Suiza, 2013.

Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO.

Díaz Amunárriz, Carolina; *La gestión de las galerías de arte*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid.

Eagleton, Terry; *Ideología: Una introducción*. Paidós, Barcelona, 1997, 304 pp.

El Universal, *Zona Maco rompe récord de visitas*, 13 de febrero de 2017, en <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/02/13/zona-maco-rompe-record-de-visitas/>

Florida, Richard; *Cities and the Creative Class*. Routledge, Nueva York, 2005.

Florida, Richard; *The Rise of the Creative Class. Revisited*, Basic Books, Nueva York, 2012.

Frey, Bruno S. y Hutter, Michael; "On the Influence of Cultural Value on Economic Value", *Revue d'économie politique*, volumen 120, número 1, 2010.

Frey, Bruno S.; *La economía del arte*. La Caixa, Barcelona.

García Canclini, Néstor; *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 2012.

García Canclini, Néstor; *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Debolsillo, México, 2009.

García Canclini, Néstor; *La globalización imaginada*. Paidós, Barcelona, 2012.

Giddens, Anthony; *The Consequences of Modernity*. Polity Press, Cambridge, 1990.

Giunta, Andrea; *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* Fundación arteBa, Buenos Aires, 2014.

Hemels, Sigrid y Goto, Kazuto (eds.); *Tax Incentives for the Creative Industries*. Springer, Singapur, 2017.

INEGI; *Cuenta Satélite de la Cultura de México*, en <https://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/cn/cultural/>

Jenks, Chris; *Culture*. Routledge, Londres, 1993.

Kinsella, Ellen; *What does TEFAF 2016 Art Market Report tell us about the global art trade?*, 9 de marzo de 2016, en <https://news.artnet.com/market/tefaf-2016-art-market-report-443615/>

Ley Aduanera.

Ley de Comercio Exterior.

Ley de Impuestos Generales de Importación y Exportación.

Ley Federal de Derechos.

Ley Federal del Derecho de Autor.

Ley Federal para la Prevención e Identificación de Operaciones con Recursos de Procedencia Ilícita.

Maristain, Mónica; *Arte: ¿una industria inmadura en México?*, FORBES México, 12 de septiembre de 2014, en <https://www.forbes.com.mx/arte-una-industria-inmadura-en-mexico/>

Marx, Carlos; *El capital. Crítica de la economía política*. Tomo I. Libro I. Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

Mc Andrew, Clare; *TEFAF Art Market Report 2014*. The European Fine Art Foundation, Países Bajos, 2014.

Montero Fayad, Daniel Enrique; *El cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012.

Naciones Unidas, UNCTAD & PNUD, Informe de *Economía Creativa*, 2010, disponible en http://www.unctad.org/creative_programme/

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; *Gestión colectiva del Derecho de Autor y los derechos conexos*, en <http://www.wipo.int/copyright/es/management/>

Pereznieta Castro, Leonel, “La Nacionalidad de las Sociedades”, *Revista de Derecho Notarial Mexicano*, número 51, México, 1973.

Piedras, Ernesto; *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. CONACULTA, México, 2004.

Ramírez, Eduardo; *El Triunfo de la Cultura. Uso Político y Económico de la Cultura en Monterrey*. Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009.

Rey, Germán (coord.); Reina, Mauricio; *et. al.*; *Entre la realidad y los sueños. La cultura en los tratados internacionales de libre comercio y el ALCA*. Convenio Andrés Bello, Colombia, 2003.

Sassen, Saskia; *Una sociología de la globalización*. Katz Editores, Madrid, 2011.

Schumpeter, Joseph A.; *Capitalism, Socialism and Democracy*. Routledge, Londres, 2010.

Scott, Allen; *On Hollywood: The Place, The Industry*. Princeton University Press, Estados Unidos, 2005.

Shiner, Larry; *La invención del arte: Una historia cultural*. Paidós, Barcelona, 2004.

Strange, Susan; *States and Markets*. Bloomsbury Academic, Londres, 2015.

Throsby, David y Ginsburgh, Victor A. (eds.); *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Volumen 1, Elsevier, 2006.

Throsby, David; *Economía y cultura*. Cambridge University Press, Madrid, 2001.

Throsby, David; *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

Towse, Ruth y Rizzo, Ilde (eds.); *The Artful Economist. A New Look at Cultural Economics*, Springer, Suiza, 2016.

Towse, Ruth; *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge University Press, Nueva York, 2010.

Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

Veblen, Thorstein; *Teoría de la clase ociosa*. Fondo de Cultura Económica. México, 2004.

www.artnet.com

www.artprice.com

www.artsy.net

www.inegi.org.mx

www.sic.cultura.gob.mx

www.zsonamaco.com

Yúdice, George; *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Duke University Press, Durham, 2003.

Zizek, Slavoj (ed.); *Mapping Ideology*. Verso, Londres, 1994.

Zorloni, Alessia; *The Economics of Contemporary Art. Markets, Strategies, and Stardom*. Springer, Berlín, 2013.