

NÚMERO 6 14-DICIEMBRE 2018

ISCALI

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE MORELIA



BRUNELLESCHI: EL ARQUITECTO INNOVADOR QUE REVIVIÓ LA TRADICIÓN CLÁSICA. ARTE Y RELIGIÓN: LA CRUZ ATRIAL DE TAXIMAROA. ANTECEDENTES TEÓRICOS SOBRE EL DESARROLLO SUSTENTABLE Y LOS PROBLEMAS AMBIENTALES. LOS CIRCUITOS DEL MERCADO DEL ARTE.

Educamos para **trascender**

Humanismo

Integridad

Competitividad

UDEM^{MR}
Universidad de Morelia

UdeMorelia.edu.mx

SÍGUENOS EN:    

CONSTRUYE LA MEJOR VERSIÓN DE TI

• Licenciaturas • Ingeniería • Posgrados

Presentación

La Universidad de Morelia es una institución de Educación Superior, impulsora de la preparación de profesionales, bajo su lema "Cada ser humano como principio, una sociedad libre como meta"; ello ha permitido realizar el quehacer de la investigación de nuestros estudiantes de las licenciaturas en Periodismo, Psicología, Ciencias de la Nutrición, Medios Interactivos, Negocios Internacionales, Administración, Historia del Arte, Turismo Cultural y Cultura Física y Deporte, mismas en las que se desarrolla investigación con enfoques cuantitativo o cualitativo, dependiendo de las ramas de conocimiento.

El área de Investigación, con el apoyo de los directores y catedráticos de investigación, abre un espacio de divulgación a la comunidad universitaria institucional de avances en investigaciones, como resultado de la Línea de Formación que se tiene curricularmente en cada carrera; destacando que se toman en cuenta proyectos en empresas particulares y de gobierno, así como de sectores sociales vulnerables. De lo expresado, emana este sexto ejemplar de la revista, enfatizando en éste, las contribuciones de docentes y estudiantes de nuestra Universidad.

De esta forma tenemos artículos como Bruneleschi: El arquitecto innovador que revivió la tradición clásica, del autor Arq. Zirahuén Joel Ayala Mora, donde especifica que: "[...] en la producción artística, se ha incluido a la arquitectura como una disciplina en medio de los conceptos de arte y técnica aplicada, su naturaleza utilitaria, la distingue de las otras expresiones, sin embargo, a lo largo de la historia no siempre ha partido de conceptos racionales claros establecidos en su método proyectual y que en muchas etapas y sociedades distribuidas por el mundo, la arquitectura ha reflejado el espíritu de su época de forma conmemorativa o simbólica sin tener necesariamente fundamentos cognitivos, lógicos y demostrativos.

El artículo "Arte y religión: La Cruz Atrial de Taximaroa", por la autora Mtra. María Esperanza Macouzet Zamacona, y que expresa [...] En los primeros años de la evangelización en la Nueva España, los frailes misioneros, construyeron sus iglesias y conventos en una gran explanada, siguiendo la tradición prehispánica de realizar las ceremonias al aire libre y colocaron en el centro del atrio una cruz que marcaba el espacio como lugar sagrado de la nueva religión. Inicialmente las cruces fueron realizadas en madera y posteriormente fueron remplazadas por otras, talladas en piedra. Por lo general están colocadas sobre un basamento, y se caracterizan por poseer únicamente los símbolos de la pasión de Cristo, como los clavos y corona de espinas, sin mostrar la figura de Jesús crucificado. Su decoración frecuentemente presenta detalles florales en los que es apreciable la mano de obra del escultor indígena; los constructores de la cruz atrial de Taximaroa fueron personas que nos precedieron en este territorio y a los

que les debemos una parte de lo que somos. Por este motivo, para saldar la deuda contraída hace 500 años seguiremos analizando la cruz, pues creemos que todavía tiene mucho que decirnos.

El artículo Antecedentes teóricos sobre el desarrollo sustentable y los problemas ambientales, elaborado por la Mtra. Yunuén Morales Arellano, docente de la Universidad de Morelia, resalta que surge de la expectativa de analizar la problemática entre los problemas de sustentabilidad y el turismo, en la lógica de presentar al turismo como una alternativa más amigable y cercana al equilibrio entre los procesos económicos-producción y los problemas ambientales enlazados a la sustentabilidad, mismos que para poder llevar a la práctica iniciativas productivas enmarcadas en el turismo, se requiere el aprovechamiento de los recursos endógenos en una región o ciudad, lo cual permite tener mejores condiciones para que la generación de valor agregado producto de dichas iniciativas beneficie en mayor proporción a la población de los territorios en donde se realizan.

En el trabajo de "Los circuitos de mercado del arte", de la autora Thania Elizabeth García, donde analiza el comportamiento del mercado del arte a partir de la concordancia entre campo y habitus descrita por Pierre Bourdieu, haciendo breves comparaciones y apuntes sobre la historia del mercado del arte y su funcionamiento actual, con el propósito de entender su dinámica e importancia y enfatizando características ilegales y relaciones de poder; especifica que la obra de arte es un objeto mercantil, pero es un tipo particular de mercancía. Representa un valor único, singular, irremplazable, no sustituible.

Se rige por valores simbólicos que determinan su precio de mercado, el cual está sujeto a tendencias que responden a condiciones del momento de su producción y a la actualidad, reguladas por los intermediarios de acuerdo con su posición dentro del campo. En este contexto, se presenta un análisis de los problemas ambientales y la sustentabilidad, para contar con un andamiaje conceptual que permita visualizar en una segunda presentación de la investigación, bajo qué condiciones el turismo sustentable puede ser una alternativa no solo al turismo convencional, sino a la lógica de generar procesos socioeconómicos sustentables.

Son los artículos en cuyos contenidos se analizan y reflexionan diversos puntos de vista del Turismo Cultural, propiciando con ello, discernimiento en la ciencia misma. Lo destacable, es la participación e impulso del equipo docente, alumnos de licenciatura y posgrado así como de los Directivos y nuestro Rector el MSSS. Pedro Chávez Villa, quienes incentivan constantemente la difusión del conocimiento.

MTRA. REYNA GONZÁLEZ DELGADO
Vicerrectora de la Universidad de Morelia

DIRECTORIO

MSSS. Pedro Chávez Villa
RECTOR

MSSS. Ma. Laura Pérez Pineda
DIRECTORA GENERAL DE
FORMACIÓN UNIVERSITARIA

Mtra. Reyna González Delgado
VICERRECTORA

Mtro. Silvano Torres Ramírez
SECRETARIO ACADÉMICO

Mtro. Raúl Herrera Vega
SECRETARÍO ADMINISTRATIVO

CONSEJO EDITORIAL:

PRESIDENTE:

Mtra. Reyna González Delgado.-Vicerrectora.

SECRETARIO:

Dr. Víctor Manuel Aguilar
Jefatura de Investigación

VOCAL:

Mtra. Lilia Silva Valle.

Responsable Editorial

Dra. María Lourdes Negrete Paz
Coordinación Investigación de la
Universidad de Morelia

Revisión de la revista:

Dra. María Lourdes Negrete Paz

Asesores de Investigación:

Gloria Cáceres Centeno, Yunuén Morales Arellano,
Verónica Magaña Estrada, Álvaro Ortiz Rodríguez,
Alfredo Rosas Pureco, Alejandra Bobadilla
Armenta, Netzahualcóyotl Gallaga García, Jorge
Armando Ayala Calderón, Areli Gutiérrez Pérez,
Bertha Isela Gómez Palomares, Ana Gabriela
Campos Arroyo, Jatziry Lizeth Tapia García,
Julio César Cázares Santoyo, Alfredo Neftalí
López Lora y Luis Fernando Núñez Ledesma.

Revista ISCALI, año 3, No. 6, Agosto-diciembre 2018. Es una publicación semestral editada por la Universidad de Morelia, Fray Antonio de Lisboa No. 22, C.P.58230, cinco de Mayo, Morelia, Michoacán. Tel. (443)3177771, www.udemorelia.edu.mx. Editor responsable Mtro. Pedro Chávez Villa. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2018-102611044000-203, ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.- Responsable de la última actualización de este número, Investigación, Mtro. Pedro Chávez Villa, Fray Antonio de Lisboa No. 22, C.P.58230, cinco de Mayo, Morelia, Michoacán, fecha de última modificación, 01 de diciembre de 2018.

INDICE

3 Bruneleschi: El arquitecto innovador que revivió la tradición clásica.

7 Arte y religión: la cruz atrial de Taximaroa.

11 Antecedentes teóricos sobre el desarrollo sustentable y los problemas ambientales.

11 Los circuitos del mercado del arte.

BRUNELESCHI: EL ARQUITECTO INNOVADOR QUE REVIVIÓ LA TRADICIÓN CLÁSICA

Autores:

Arq. Zirahuén Joel Ayala Mora ¹

INTRODUCCIÓN

La En la producción artística, se ha incluido a la arquitectura como una disciplina en medio de los conceptos de arte y técnica aplicada, su naturaleza utilitaria, la distingue de las otras expresiones, sin embargo, a lo largo de la historia no siempre ha partido de conceptos racionales claros establecidos en su método proyectual.

En muchas etapas y sociedades distribuidas por el mundo, la arquitectura ha reflejado el espíritu de su época de forma conmemorativa o simbólica sin tener necesariamente fundamentos cognitivos, lógicos y demostrativos.

Es durante el florecimiento de Roma donde surge hacia el siglo IV el primer tratado escrito sobre Arquitectura, atribuido a Vitrubio Polión, siendo el documento más completo en cuanto a la descripción de la práctica y la teoría arquitectónica. Después, habrían de pasar más de diez siglos, en la historia para el surgimiento

de otra obra teórica donde se hable sistemáticamente de la práctica y la metodología del quehacer arquitectónicos con la llegada de la tratadística en el Renacimiento.

Con todo, entre los siglos XIII y XIV, aunque existe una gran producción de majestuosas obras de arquitectura, aún no se había reconocido el papel de la creación artística de los constructores, y tampoco se veía al arquitecto como un artista o creador individual, siendo hasta entonces un servidor del poder religioso o político, otorgándole más el papel de obrero o artesano al servicio de los contratantes, con absoluta dependencia de los gremios o los mecenas.

Es en la transición de la Baja Edad Media baja (Siglos XI al XV) y el período artístico emergente llamado Primer Renacimiento, cuando empieza surgir una rebeldía de algunos artistas para ejercer libremente su trabajo y aunque existen pocos datos sobre la manera de proyectar y hacer la arquitectura de acuerdo al sistemas de

• Investigación del Seminario de Tesis de la Maestría en Historia del Arte, Universidad de Morelia, Michoacán. México. Correo: asis.estudio@gmail.com



Retrato de Filippo Brunelleschi.

producción artística colectiva en la Edad Media, representado por la estructura de los gremios y logias, es en período final del Medioevo donde al iniciar una forma nueva, ilustrada de creación y producción, llamada después Renacimiento, al caracterizarse por la recuperación del orden clásico (Griego y Romano), donde cabe suponer, la emergencia original de un ejercicio individual del arte de la arquitectura al privilegiarse la humanización y racionalidad intelectual.

Aunque son múltiples las dudas sobre como cambió la manera de hacer arquitectura en aquel tiempo, es en la obra de Filippo Brunelleschi donde podemos apreciar los primeros destellos de racionalidad, independencia y sistemas proyectuales así como constructivos de la historia.

Este arquitecto cuya formación fue en la orfebrería y en la escultura, encontró un camino de libertad que influyó marcadamente la disciplina arquitectónica al convertir los sistemas

de producción gremial, en un trabajo artístico autónomo que da paso al nacimiento del arquitecto como artista individual.

En las obras arquitectónicas realizadas por el florentino Filippo Brunelleschi, y particularmente en la cúpula de la catedral de Florencia cuya importancia es clave para el período de producción artística en la Florencia protorenacentista, se encuentran los cambios hacia un método creativo donde, por medio de su influencia y su métodos, surge la práctica independiente y el perfil de un profesional autónomo en la arquitectura que superan la manera condicionada y de producción colectiva usada hasta entonces en los períodos previos de la historia.

El mundo de la razón y la realidad que incunó en la capital italiana, Lorenzo de Médicis, cambiaría la forma de producir obras de pensamiento, de gobierno y lo más importante para este trabajo, las maneras de crear la obra de arte. Al paso del tiempo, con la evolución histórica de una sociedad que pasó de la visión dogmática de las creencias religiosas a la búsqueda de una pre-claridad de la razón en cuya aspiración estaba el verismo de las artes y las ciencias.

El paso de la producción colectiva de las logias o los gremios, regidos y condicionados a la libertad de acción del artista independiente. La producción de arquitectura en la edad media se basaba en métodos crípticos, muchas veces de naturaleza empírica donde la práctica experiencial sustituía a un conocimiento demostrativo y abierto a todos sus actores.

Los métodos de trazo y el proceder de sus sistemas constructivos se conservaban en cofres herméticos de acceso imposible para cualquiera, re-

servándose su contenido para los hijos o descendientes de los maestros medievales, no siempre biológicos sino elegidos por sus atributos por el capitán de las obras edificadas y no siempre de una manera objetiva sino antes bien, de elección personalísima por inclinaciones subjetivas o de conveniencia política.

En la mayor parte de las obras medievales, todos los trabajos de éstas y otras técnicas y oficios, se realizaban in situ, durante seculares jornadas de construcción necesarias para erigir una catedral o una obra similar.

En este entorno precedente, con la llegada del Renacimiento, las reuniones y los grupos que integró el célebre Lorenzo el magnífico tenían una intención renovadora donde se comenzó a desplazar la concepción religiosa del mundo medieval a una nueva forma de creencia: La belleza.

Así pues, para la nueva sociedad renacentista, la búsqueda de nuevos cánones y medios creativos para la representación de los ideales florentinos tuvo como eje una práctica artística liberal donde el genio y la capacidad argumentativa de los artistas fueron la base de las nuevas creaciones.

En el caso específico de la arquitectura, la nueva emergencia de talentos individuales tuvo su figura central en Filippo Brunelleschi, quién a decir de Gombrich en su Historia del Arte (1946), fue el caudillo del grupo de nuevos artistas florentinos que se emanciparon de la rigurosa práctica edificatoria característica de la Edad Media con una actitud racional, ilustrada y de índole proto-científica que posibilitó el la solución de estos nuevos retos de un arte nuevo, podríamos decir, casi moderno.



Cúpula de la Catedral de Santa María de las Flores, Florencia, Italia.

Su figura es paradigmática, pues a él se deben notabilísimos edificios, ingeniosas invenciones edificatorias, nuevas formas y sistemas de la práctica de la disciplina y una influencia indiscutible sobre otros artistas que al igual que Brunelleschi, evolucionaron su ejercicio a la emancipación intelectual creativa.

El episodio de su rivalidad con el escultor Ghiberti en el concurso celebrado hacia 1370 para el diseño de las puertas del Bautisterio de la Catedral de Florencia, significó un revés, pues habiendo seleccionado el jurado a ambos artistas, estos fueron propuestos para ejecutar sus diseños en las puertas opuestas de la bella estructura con la idea de conformar un grupo artístico, podríamos decir colectivo, a la usanza de las logias o los gremios medievales y que sin duda, habría tenido gran belleza y calidad artística.

La negativa de Brunelleschi, fue inmediata y contundente, por lo que el encargo, recayó en la persona de Lorenzo Ghiberti, significando aquello, una derrota para el arquitecto y escultor que protagoniza este trabajo, con graves efectos en su reputación pues se consideró una actitud políticamente incorrecta, pero a la vez, una nueva postura de autovaloración, conocimiento y dignidad prácticamente desconocidas para un artista de ese tiempo.

El hecho es que años después un nuevo reto artístico acometió a la sociedad florentina, a saber, la culminación de su bella catedral, que inconclusa, a causa de la muerte de su proyectista original, Arnolfo Di Cambio, maestro insigne a quien se deben obras de la talla de la iglesia de la Santa Croce o el extraordinario edificio del ayuntamiento conocido como el palacio de la Señoría.

Según la costumbre, se convocó a concurso la nueva proyección para la cubierta final del edificio, cuyo elemento capital era la gigantesca cúpula. A la capital toscana acudieron los más célebres arquitectos y maestros edificadores de toda Europa, quienes a la manera habitual se enfrascaron en acaloradas discusiones técnicas para resolver el grave problema tectónico de edificar la estructura más alta de aquel mundo, aun de reminiscencias medievales con un claro a salvar de cuarenta metros, con la complicación de estar posicionado a una altura total de cien metros desde el nivel de piso general del edificio.

Todo el comité fracasó, nadie fue capaz en aquellos cónclaves de aportar y garantizar la solución requerida. Brunelleschi, ausente de aquellas reuniones, recorría Roma, acompañado de su amigo el escultor Donatello, haciendo dibujos, cavilaciones y después, se reveló, estudios precisos de estereotomía y tectónica que posibilitaron la solución planteada por él, para la erección de la célebre cúpula que hoy corona la estructura catedralicia y da señera silueta al perfil urbano de la ciudad de Florencia.

Tan trascendente y magnífica que el propio Giorgio Vasari en sus Vidas de los más célebres pintores, escultores y arquitectos, (1525) nos dice que a su terminación, la bella estructura era tan monumental e imponente en la ciudad de los Médicis que las propias montañas que rodeaban la capital toscana, la reconocieron como su hermana construida en piedra. ¡Bella metáfora que une la creación natural con el arte cuando éste último logra alcances excelsos!

Filippo Brunelleschi construyó nueve obras clave en su período de producción artística en la Florencia proto-re-

nacentista, para autores como Heinrich Wöflin su método basado en la concepción clásica de la manera antigua, (se refiere a los griegos y los romanos), es la inauguración de un método racional de composición arquitectónica cimentado en un nuevo espíritu nunca antes mostrado en la práctica de la disciplina.

Autores como Mario Monteverdi en su obra *el arte italiano hasta 1850*, (1960) consideran que hay rasgos estilísticos en las obras del célebre arquitecto florentino que transgreden las reglas establecidas, por la tratadística de la época.

El individuo que ejerce su influencia artística sobre la producción académica.

Una nueva forma de arquitectura que unía la innovación con el pasado clásico.

Un artista innovador que revivió la tradición clásica.

Un orfebre que hizo una joya perdurable para una mujer de piedra y arcilla.

Acaso por ello, el genio artístico del trabajo de Brunelleschi fue reconocido siglos después por el gran Miguel Ángel Buonarrotti que al soñar con edificar la cúpula de la Basílica de San Pedro en Roma escribía estos versos:

Volo far la tua sorella piu grande, Ma non piu bella!

¡Voy a hacer a tu hermana, y será más grande pero no más bella!



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Battisti, Eugenio (2009) Filippo Brunelleschi Londres, Inglaterra. Phaidon.
- Choisy, August. (1996) Historia de la Arquitectura. Buenos Aires, Argentina. Víctor Leru Ediciones.
- Gombrich, Ernst. (1999) Historia del Arte. México, México. Conaculta Diana.
- Gombrich, Ernst. (2002) Norma y Forma: Estudios sobre del arte del Renacimiento México, México. Debate.
- Hauser, Arnold. (1998) Historia Social de la Literatura y el arte. Tomo I, Madrid, España. Ed. Debate.
- Murray, Peter (1986) The architecture of the Italian Renaissance Londres, Inglaterra. Thames & Hudson.
- Prager, D. Frank (2004) Brunelleschi: studies of his technology and inventions. New Jersey, NY USA. Editorial Dover.
- Rafols, J.F. (1998) Historia del Arte. Barcelona, España. Óptima.
- Toman, Rolf. (1999) El arte en la Italia del Renacimiento. Colonia, Alemania. Könemann.
- Wittkower, Rudolf. Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo. Madrid, España 1995 Alianza Editorial.
- Wölfflin, Heinrich. (1995) El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano. Madrid, España. Alianza Editorial.

ARTE Y RELIGIÓN: LA CRUZ ATRIAL DE TAXIMAROA

María Esperanza Macouzet Zamacona ¹

“La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas,
no el copiar su apariencia”.
Anónimo.

En los primeros años de la evangelización en la Nueva España, los frailes misioneros construyeron sus iglesias y conventos en una gran explanada, siguiendo la tradición prehispánica de realizar las ceremonias al aire libre y colocaron en el centro del atrio una cruz que marcaba el espacio como lugar sagrado de la nueva religión.¹ Inicialmente las cruces fueron realizadas en madera y posteriormente fueron remplazadas por otras, talladas en piedra. Por lo general están colocadas sobre un basamento, y se caracterizan por poseer únicamente los símbolos de la pasión de Cristo, como los clavos y corona de espinas, sin mostrar la figura de Jesús crucificado. Su decoración frecuentemente presenta detalles florales en los que es apreciable la mano de obra del escultor indígena.

Actualmente se conservan un número considerable de cruces atriales, pero solamente conocemos dos que muestran un espejo de obsidiana en su centro: la del exconvento de San José en Taximaroa y la de San Felipe

de los Alzati ubicada a 38 km., al sur de la primera, cerca de la ciudad de Zitácuaro, Michoacán.

El estudio de esta cruz atrial surgió por el interés histórico y artístico que contiene en sí misma. Su simbología sugiere una lectura de significados que podría encontrarse velada para un público que no fuera el nativo, además de la importancia estratégica del lugar donde se encuentra, lo que la hace única y especial para nuestro Estado.

El poblado de Taximaroa en la época prehispánica se encontraba en la línea o frontera entre el territorio purépecha con el mexica. Taximaroa era un lugar de protección y vigilancia en el límite del señorío purépecha, por este motivo en él, habitaban grandes guerreros y había vigilancia constante;² la ciudad contaba con una muralla de madera para detener a sus principales enemigos -los mexicas- quienes en varias ocasiones intentaron apropiarse de su territorio, sin haber tenido éxito. Su población es-

1. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Morelia, Morelia, Michoacán, México, esperanzamacouzet@gmail.com; estudiante de Maestría en Historia del Arte, misma institución.

1. No se tiene el sustento suficiente para decir que existe una reducción significativa.



Cruz atrial de Taximaroa. Fotografía: Daniel Morelos.

taba conformada por indios purépecha, otomíes, mazahuas y matlatzincas quienes debían lealtad al Cazonci y aseguraban su cooperación en las frecuentes batallas.³

Taximaroa fue la puerta de entrada de los primeros españoles a territorio purépecha. Por estar asentada en un cruce de caminos era punto de concentración y distribución de productos y paso obligado para las personas que transitaban de México-Tenochtitlan hacia Tzintzuntzan, capital del señorío purépecha. La expedición española dirigida por Cristóbal de Olid llegó a Taximaroa el 17 de julio de 1522.⁴

Taximaroa fue también el portón de ingreso para los primeros misioneros franciscanos y posiblemente el lugar en el cual se celebró la primera misa en tierra michoacana. Se menciona en la *Relación de Michoacán* que estando Cristóbal de Olid en Taximaroa, llegó Cuínierángari, llamado después don Pedro, pariente del cazonci. El conquistador Olid pidió que se celebrara una misa después del encuentro, este acto religioso causó una profunda impresión en *Cuínierángari* y sus acompañantes, lo describe así:

“(…) y como vio al sacerdote con el cáliz y que decía las palabras, decía entre sí: ‘Esta gente, todos deben ser médicos, como nuestros médicos que miran en el agua lo que (a) de ser, y allí saben que les queremos dar guerra’ y empezó a temer.”⁵

2. Beaumont, Pablo, op.cit., p.70.

3. Guzmán Pérez, Moisés, Tzintzun, *Revista de Estudios Históricos* No.55, Otomíes y mazahuas de Michoacán, siglos XV-XVII, UMSNH, Morelia, México, 2012, pp.11-74.

4. González Flores, José Gustavo, *Orígenes y consolidación del cristianismo en Taximaroa*, Ediciones Michoacanas, Morelia, México, 2007, p.33. León Alanís, Ricardo, *Los orígenes del clero y la Iglesia en Michoacán*, UMSNH, Morelia, México, 1997, p.50..

Pensaron que estaban realizando un ritual de adivinación y que el sacerdote se daría cuenta de que estaban los guerreros purépechas escondidos en los montes aledaños, para darles guerra. Esta "misa" cambió la historia de la conquista en Michoacán, ya que en lugar de haber atacado a los españoles como era el plan original, Cuinierángari los acompañó hasta Tzintzuntzan para entrevistarse con el cazonci *Tangaxoan.II*.

La cruz atrial de Taximaroa es una escultura única por su originalidad y belleza, presenta en su centro un espejo circular de obsidiana negra; en su cuerpo contiene imágenes en relieve que, según la hipótesis de esta investigación, algunos de ellos podrían ser signos que contienen mensajes específicos para ambas religiones: católica y mesoamericana.

Estas esculturas fueron elaboradas durante el siglo XVI y XVII por los indígenas del lugar bajo la dirección de los frailes mendicantes, en ellas podemos ver mezclado el arte europeo con el indígena, por lo tanto, a pesar de la vigilancia ejercida por los religiosos sobre el diseño y decoración de las imágenes, no podían evitar que los naturales, colocaran voluntaria o involuntariamente algunos conceptos propios de su religión.

Con estas primeras esculturas surge un nuevo estilo "artístico" al que José Moreno Villa llamó "*tequitqui*" (tributario) y posteriormente Constantino Reyes-Valerio lo nombraría "*indocristiano*" por ser un arte netamente no-vohispano.⁵

En 1531 llegaron dos frailes franciscanos a Taximaroa: Fray Ángel de Jesús y Fray Alonso de Palo. Una vez que empezaron a catequizar y bautizar decidieron "(...) derribar el Cú, levantar en su lugar una gigantesca cruz de madera (...)"⁷ La cruz que hoy podemos admirar en el atrio del templo seguramente sustituyó a esa primera escultura de madera. Se trata de una cruz pasionaria que combina los símbolos propios de la Orden de San Francisco con otros de reminiscencia prehispánica. Algunas de sus características son las siguientes:

La cruz de Taximaroa tiene una altura total 4.36m, conformada por una base piramidal de 97 cm de altura; el fuste, ligeramente octagonal, mide 2.41m y cuenta con un remate de 60cm. Los brazos tienen una longitud de 1.34m y 38 cm de ancho y profundidad.

En la cruz podemos observar tres conjuntos de imágenes distintivas: las relativas a la religión católica, las propias de la Orden franciscana y algunos símbolos prehispánicos. Asimismo, ambos grupos compartían ciertos códigos de uso, esto es, que una misma imagen podía servir de interpretación a uno y otro, pero de manera distinta. El estudio de estos símbolos nos lleva a inferir que en la cruz atrial se encuentran contenidos religiosos prehispánicos de manera latente, que los indios "ocultaron" al colocarlos junto a la simbología española. Presentamos algunos ejemplos:

En el conjunto de la cruz, para los cristianos, la base piramidal representa

el monte Gólgota o "lugar de la calavera" sobre el cual se erigió la cruz en que murió Jesús, lo que significa que Cristo ha vencido a la muerte. Para los indios del siglo XVI, dentro de su cosmogonía, significaba los tres niveles verticales del universo: cielo, tierra e inframundo; la base de la cruz forma una especie de pirámide, figura arquetípica en Mesoamérica para representar al cerro o montaña sagrada en donde inicia la vida. La cruz, es el signo por excelencia del cristianismo, pero en la visión de los indígenas, representa el orden de la naturaleza que partiendo del centro cósmico se divide en cuatro rumbos o esquinas del universo.

El espejo en el centro de la cruz, para los franciscanos seguramente fue un objeto decorativo, en cambio para los indios podría tener otra interpretación. El círculo se asocia al emblema solar por lo que se relaciona con el cielo, la perfección y la eternidad y el centro es la unión cósmica de los cuatro rumbos del universo. Los relatos cosmogónicos nahuas refieren que la pareja primigenia Ometéotl y Omecíhuatl crearon a Tezcatlipoca llamado "Espejo humeante" y era representado con un espejo de obsidiana, y entre los tarascos Curicaueri su dios principal, era personificado con un cuchillo de sacrificio⁸, que generalmente era también de obsidiana, ¿puede tener alguna relación?

Entre los símbolos de la Orden Franciscana está representado un corazón perforado por tres clavos recordando la muerte de Jesús. Para ambas culturas, el corazón simboliza

5. Alcalá, Gerónimo, Relación de Michoacán, Testimonio Compañía Editorial, España, 2001, p.332.

6. Reyes-Valerio, Constantino, Arte Indocristiano, INAH, México, 2000.

7. López Maya Roberto, Ciudad Hidalgo, Gob., del Edo. de Mich., México, 1980, p.108.

el sacrificio, aquel que se da para que surja la nueva vida.

Alrededor del espejo de obsidiana, al centro de la cruz, podemos ver una corona fitomorfa haciendo alusión a la corona de espinas que le colocaron a Jesús los soldados romanos durante la pasión; para los cristianos, es un recordatorio de que Jesús es "Rey de reyes".⁹ Por otro lado, en la tradición indígena encontramos el sacrificio realizado por el dios Nanauatzin quien, por medio de espinas de maguey, se perforó y ofreció su propia sangre para que pudiera nacer el Quinto sol y dar a los hombres una nueva era¹⁰.

En la parte superior de la cruz se remarca una "cartela" de forma rectangular, en ese lugar, usualmente los crucifijos muestran las letras INRI (Jesús de Nazaret, Rey de los judíos); en la cruz de Taximaroa, aparece en su lugar el signo "4-movimiento" (Nahui Ollin o Quinto Sol) en cinco ocasiones consecutivas.

En el fuste de la cruz se muestran cuatro guirnaldas de flores que para los castellanos y para nosotros a primera vista, son únicamente diseños estéticos y decorativos. Creemos que para los indígenas, poseen un pensamiento simbólico; cada una de las guirnaldas está conformada con cuatro flores estilizadas y cada una de las flores está cimentada en la virgula de la palabra con volutas, que nos recuerda la expresión de la lengua náhuatl in xóchitl, in cuícatl que literalmente significa "flores y cantos"

y que en sentido metafórico connota la idea de poesía, arte y simbolismo.

Si estas interpretaciones fueran acertadas, nos encontraríamos con un ejemplo de sincretismo religioso en el que se mezclan los principales símbolos de la divinidad, tanto de la religión católica profesada por los españoles conquistadores como de la religión indígena practicada por los conquistados, la cual creemos, fue defendida por sus seguidores al grado de ocultar a sus deidades dentro de las manifestaciones de la nueva religión que les imponían.

Paul Ricoeur, filósofo y antropólogo francés, descubre un sentido moral de justicia en el hecho de reflexionar

sobre los conocimientos históricos y vincularnos con personas y acontecimientos distintos de los propios.¹¹ Los constructores de la cruz atrial de Taximaroa fueron personas que nos precedieron en este territorio y a los que les debemos una parte de lo que somos. Por este motivo, para saldar la deuda contraída hace 500 años seguiremos analizando la cruz, pues creemos que todavía tiene mucho que decirnos. Mientras más la estudiemos en su historia y la admiremos en su composición artística y estética, encontraremos nuevos códigos interpretantes para realizar una nueva lectura que nos acercará más a sus contenidos, y entonces podremos escuchar y entender su mensaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Alcalá, Gerónimo De. Relación de Michoacán. España: Testimonio Compañía Editorial, S.A., 2001.
- Beaumont, Pablo. Crónica de Michoacán, Tomo II. Morelia, Mich.: Balsal Editores, S.A., 1985.
- Corona, Núñez José. Mitología tarasca. México: FCE, 1957.
- Florescano, Enrique. La función social de la Historia. México: FCE, 2013.
- González, Flores José Gustavo. Orígenes y consolidación del cristianismo en Taximaroa. Morelia, Michoacán: Ediciones Michoacanas, 2007.
- Guzmán, Pérez Moisés. «Otomíes y mazahuas de Michoacán, siglos XV-XVII.» Tzintzún, 2012: 11-74.
- Juan, Apocalipsis. La Biblia misionera. México: EDIVAC, 2003.
- León, Alanís Ricardo. Los orígenes del clero y la Iglesia en Michoacán. Morelia, Michoacán: UMSNH, 1997.
- León-Portilla, Miguel. Los antiguos mexicanos. México, D.F.: FCE, 1999.
- López, Maya Roberto. Ciudad Hidalgo. México: Gob.del Edo. de Michoacán, 1980.
- Reyes-Valerio, Constantino. Arte indocristiano. México: INAH, 2000.

8. Corona Núñez José, Mitología tarasca, FCE, México, 1957, p. 85.

9. La Biblia misionera, Apocalipsis 17,14, EDIVAC, México, 2003, p.1872.

10. León-Portilla, Miguel, Los antiguos mexicanos, FCE, México, 1999, p.26.

11. Florescano, Enrique, La función social de la Historia, FCE, México, 2013, p.27.

ANTECEDENTES TEÓRICOS SOBRE EL DESARROLLO SUSTENTABLE Y LOS PROBLEMAS AMBIENTALES

M.C. Yunuén Morales Arellano.¹

1. Maestra en Ciencias en Comercio Exterior, Doctorante en Ciencias en Negocios Internacionales de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, docente de la Universidad de Morelia en Turismo Cultural. Email: yunuen35@hotmail.com

En la actualidad existe una vasta evidencia teórico-abstracta como empírica-práctica, que demuestra la depredación de los recursos naturales disponibles como resultado de la lógica capitalista vigente, el agua, la tierra, el aire, la flora, la fauna y el mismo ser humano, están experimentando procesos de destrucción y erosión de los espacios de vida y reproducción ampliada de la misma, sin embargo la reproducción ampliada del capital se mantiene como una constante en la realidad que la humanidad está viviendo.

El turismo en su práctica y lógica convencional (grandes transnacionales que ofertan viajes en modalidades "Todo incluido" por citar un ejemplo), lamentablemente es parte de

las prácticas vigentes que consumen grandes cantidades de recursos naturales y generan descargas de desechos en la misma proporción y magnitud afectando el medio ambiente y agravando los diversos problemas ambientales existentes hoy en día.

Este artículo surge de la expectativa de analizar la problemática entre los problemas de sustentabilidad y el turismo, en la lógica de presentar al turismo sustentable como una alternativa más amigable y cercana al equilibrio entre los procesos económicos-producción y los problemas ambientales-sustentabilidad.

En este contexto en el presente documento se presenta un primer acercamiento teórico relacionado con dos

dimensiones del conocimiento: los problemas ambientales y la sustentabilidad, para contar con un andamiaje conceptual que permita visualizar en una segunda presentación de la investigación, bajo qué condiciones el turismo sustentable puede ser una alternativa no solo al turismo convencional, sino a la lógica de generar procesos socioeconómicos sustentables. En consecuencia este trabajo se compone de los siguientes apartados: un acercamiento descriptivo a la lógica del problema ambiental moderno, algunos antecedentes del

desarrollo sustentable y algunas reflexiones a manera de conclusiones.

EL PROBLEMA AMBIENTAL

La humanidad en la realidad moderna, enfrenta un conjunto de problemas y fenómenos que rebasan muchas veces a las instituciones y organizaciones gubernamentales, privadas-empresariales y aquellas emergidas de la sociedad civil.

Devastación y contaminación de los

recursos naturales, cambio climático, un continuo proceso destructivo de la naturaleza, altos niveles de opacidad, corrupción y enriquecimiento ilícito de una considerable porción de los ciudadanos delegados del poder de la sociedad en los cargos públicos (fenómeno observable tanto en los países del norte como del sur, países subdesarrollados como avanzados), incremento de la pobreza y marginación, desigualdad e incremento de la exclusión social, crisis económicas casi mundiales con mayor recurrencia y cada vez más largas



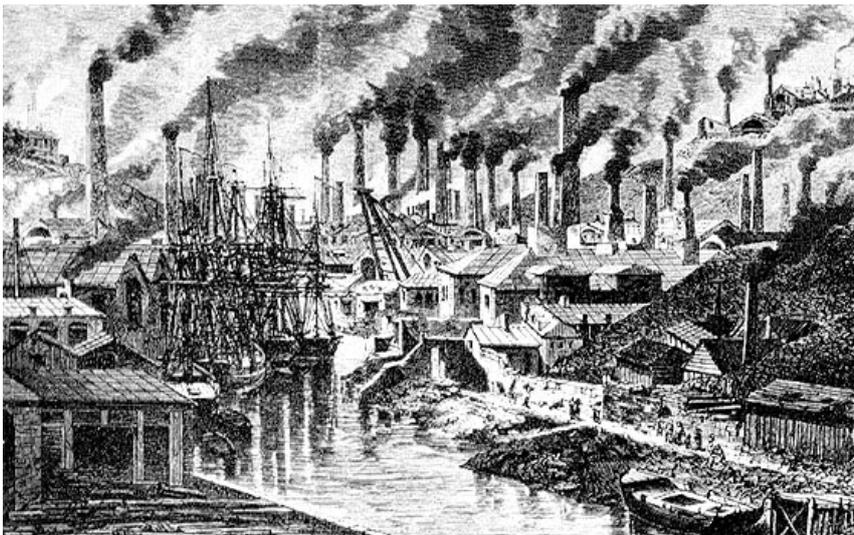
y profundas en sus efectos negativos, aumento de problemas migratorios, en resumen una amplia descomposición ambiental y socio-política, son algunas de las manifestaciones de la problemática existente.

Otro elemento de relevancia y que viene a complejizar aún más el contexto antes mencionado es la globalización, la economía mundial cada vez se encuentra más sumergida en este fenómeno el cual se constituye como un proceso multidimensional que se caracteriza por el aumento de los flujos económicos y financieros a nivel internacional, pero también por el intercambio cultural, político e institucional (Vázquez, 2005).

El rasgo que caracteriza la etapa actual del proceso de globalización es la creciente interdependencia entre los países en materia económica y financiera ligada al gran avance y utilización de las tecnologías de informática y comunicaciones, sin embargo esta interdependencia implica políticas económicas y comerciales que afectan de manera considerable a los territorios en general (Alburquerque, 2004).

En el marco de esta etapa del capitalismo moderno (y desde antes de esta fase), encontramos al problema ambiental como una postura crítica que no debe centrarse ni en la utilización de recursos naturales o la generación de residuos, lo anterior es algo natural, inherente, inevitable y propio de cualquier forma de vida.

La preocupación ambiental requiere surgir y tomarse muy en serio cuando los recursos naturales son utilizados a una mucho mayor velocidad que la velocidad de la naturaleza para generar tales recursos y cuando los desechos propios del estilo de



vida moderno no pueden ser absorbidos por la naturaleza, en términos de Tomassino, Foladori y Taks: los problemas ambientales surgen en cualquier caso de una contradicción entre el ritmo de los ciclos biogeoquímicos y el ritmo de los ciclos de producción humana, para un nivel determinado de desarrollo de las fuerzas productivas (Tomassino, Foladori y Taks, 2001).

ANTECEDENTES DEL DESARROLLO SUSTENTABLE.

Los antecedentes del movimiento conservacionista y protector de la naturaleza y de sus elementos, comenzaron a tomar fuerza en forma de grupos de presión y asociaciones de ámbitos locales, en Inglaterra desde 1801 con el Comité de Molesias para estudiar los Problemas del Humo de Manchester y la Sociedad Zoológica de Londres en 1830. Dicho movimiento se desarrollaría de forma paralela en EEUU, con la Declaración del parque nacional de Yellowstone para proteger las secuoyas de los va-

lles de Yosemite y Mariposa Grove en California en 1872 y la proclamación del Día del Árbol, 1872 [CITATION Puj \l 2058].

Hacia finales del siglo XIX dicho movimiento conservacionista se abriría paso a escala mundial con el Acuerdo Internacional para la Protección de las Focas del Mar de Behring, París en 1883 y el Congreso Internacional para la Protección de los Paisajes en 1909. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial quedaría aletargado, para establecerse definitivamente al finalizar la misma, a raíz del I Congreso Internacional para la Protección de la Naturaleza, celebrado en París en 1923 [CITATION Puj \l 2058].

Existieron después otros eventos de importancia en el camino hacia la formación de la visión actual del desarrollo sustentable, entre ellos la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Ambiente Humano que se dio lugar en Estocolmo, Suecia en el año 1972, que sienta las bases para reconocer a la sustentabilidad, así como la creación del Programa Ambiental

de las Naciones Unidas (UNEP, United Nations Environmental Programme).

De esta forma surge un concepto de sustentabilidad acuñado por la UNEP, "...proveer liderazgo y compromiso mutuo en el cuidado del medio ambiente inspirando, informando y posibilitando a las naciones y las personas el mejoramiento de su calidad de vida sin comprometer las necesidades de las generaciones futuras."

Para Tomassino et al. (2001), el concepto de desarrollo sustentable que se dio a conocer al mundo, fue el mencionado por la Organización de las Naciones Unidas publicado en 1986 por un grupo de expertos que lo definieron como "Aquel que satisface las necesidades del presente sin comprometer las posibilidades de las futuras generaciones de satisfacer sus propias necesidades".

Es entonces cuando se vuelve necesaria la reflexión sobre las formas viables de obtener sustentabilidad en las diferentes acciones del hombre, como lo es la actividad turística. No utilizar en absoluto aquellos recursos no renovables que posee la naturaleza, se vuelve no solo una suposición inviable, sino que también iría en oposición con la definición dada por las Naciones Unidas, ya que no sólo no se podría utilizar en el presente, sino que no se podría utilizar en el futuro y no se cumpliría el principio de equidad intergeneracional.

Alguna de las soluciones a considerar para el acercamiento a la sustentabilidad, serían por ejemplo acciones concretas que encaminen a la realización de las diversas actividades productivas con mayor conciencia del efecto que causan y del reconocimiento de los diversos recursos empleados durante las mismas. Dentro de las vías que se pueden utilizar en ciertos sectores económicos serían (Martínez & Roca, 2013): Transitar hacia el uso de fuentes energéticas sostenibles, moderación en el consumo, reciclaje y reutilización y sustitución de materiales más escasos por materiales más abundantes.

Tras los informes de Brundtland se hizo presente la discusión acerca de las implicaciones de la sustentabilidad, por lo que surgen diferentes concepciones sobre el desarrollo sustentable teniendo por un lado a los voceros de la economía ambiental que representa la corriente del ambientalismo moderado, y por otro lado a la economía ecológica que representa la corriente ecologista conservacionista, que defiende el crecimiento cero de la economía.

La economía ambiental es una postura elaborada desde la visión neoclásica, siendo así los recursos naturales que pasan a reconocerse como escasos, los factores de producción considerados como sustituibles, pasan a ser considerados como no

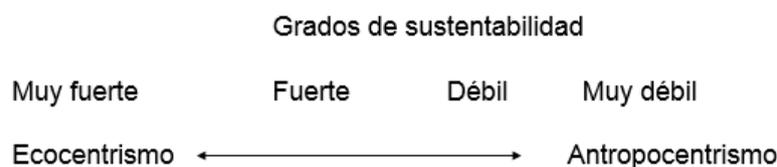
sustituibles y como la naturaleza es escasa pasa a ser considerada como otra forma de capital, (Pierri, 2001).

La economía ecológica critica a la economía ambiental, a los postulados sostenidos por Brundtland y a la idea de la necesidad de crecimiento económico, por tanto señalan que los niveles de utilización de los recursos actualmente son insostenibles y la condición necesaria para la sustentabilidad es la conservación del capital natural en toda su extensión (Pierri, 2001).

Las diferencias sobresalientes de estas corrientes giran en torno al crecimiento y sus posturas frente a él, en torno a lo sustituible que puede ser o no el capital natural y el capital manufacturado y se abre una gama de posibilidades que la literatura nombra como grados de sustentabilidad.

Existen cuatro grados de sustentabilidad, que van desde los extremos muy fuerte a la muy débil y dos intermedios fuerte y débil (Pierri, 2001).

La sustentabilidad muy fuerte niega la posibilidad de sustitución entre el capital natural y el manufacturado, identificándolos a ambos como necesarios y complementarios entre sí, plantea que la opción viable para la sustentabilidad es la reposición del capital natural que esté dañado y el usado. La sustentabilidad muy débil



sostiene que es totalmente posible el sustituir estos dos tipos de capitales y se preocupa por hacer crecer y mantener el capital total.

Las posiciones intermedias son ocupadas por una sustentabilidad fuerte ubicada en la economía ecológica que propone mantener el capital natural crítico que no corresponde a todo el capital natural, sino que permite la sustitución del no crítico. En tanto, la sustentabilidad débil es propuesta por la economía neoclásica ambiental keynesiana, sostiene que la sustitución de capital no es perfecta, por lo que se debe mantener cierto capital natural tomando en cuenta posibilidades concretas.

CONCLUSIONES:

Se propone en este artículo como una postura teórica en relación a los problemas ambientales, la práctica de la sustentabilidad en un punto intermedio entre la economía ecológica y la ambiental teniendo como una base un humanismo crítico, con una política ambiental nutrida de lo ecológico, postura teórica que se ubica en un punto medio entre el antropocentrismo y ecocentrismo, misma que implicaría el reconocimiento de la necesidad de la preservación del capital natural, mediante la adopción de actividades posibles dentro de las industrias y tratando de sustituir aquellos recursos que son escasos por otros con menores impactos y más abundantes.

Las mejoras en la política ambiental, la gestión y la protección del bienestar de las generaciones futuras, dependen del equilibrio entre la disponibilidad y regeneración de recursos naturales y la forma de usar dichos

recursos, ya que la naturaleza no alcanza a recuperarse del desgaste derivado del patrón de producción y consumo dominante, al tiempo que la demanda de materias primas se ha ido elevando gradualmente para lograr satisfacer los estilos de vida de la sociedad moderna.

En lo referente a la relación problemas ambientales, sustentabilidad y turismo sustentable, es pertinente mencionarlos como un tema en construcción en la agenda de investigación, sin embargo con base en lo revisado, se pueden visualizar tres elementos positivos en esta relación:

- El turismo sustentable por su propia naturaleza implica una mayor identidad socio cultural, lo cual abona a la formación de un capital social, indispensable para cualquier iniciativa, ya sea en el

marco de una disciplina u otra.

- Las diversas actividades económicas propias del turismo sustentable, requieren de menores cantidades que las de un complejo turístico diseñado para el turismo masivo, además de que los procesos de descarga de desechos tienden a ser menores y en proporción a los insumos utilizados.

- Para poder llevar a la práctica iniciativas productivas enmarcadas en el turismo sustentable, se requiere el aprovechamiento de los recursos endógenos en una región o ciudad, lo cual permite tener mejores condiciones para que la generación de valor agregado producto de dichas iniciativas beneficie en mayor proporción a la población de los territorios en donde se realizan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Alburquerque, F. (2004). Desarrollo económico Local en América Latina. Revista de la CEPAL, 157-171
- Chiappe, B., Piñeiro, E. (2000). *La agricultura uruguaya en el marco de la integración regional y su impacto sobre la sustentabilidad*. Mimeo
- Centro Mario Molina (2016). Estrategias de sustentabilidad de la Cadena Agave-Tequila 2016.
- Costanza, R., Cumberland, J., Herman, D., Goodland, R., & Noorgard, R. (2000). *An introduction to ecological economics*. Florida: St. Lucie Press.
- Martínez, J. & Roca, J. (2013). *Economía ecológica y política ambiental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pierri, N. (2013). Historia del concepto de desarrollo sustentable. En Guillermo Folador & Naína Pierri, *¿Sustentabilidad? Desacuerdos sobre el desarrollo sustentable*. México: Porrúa.
- Pujol, R. (2010). *Sociedad de consumo y problemática ambiental*. Universidad de Barcelona.
- Tommassino, H., Foladori, G. & Taks, J. (2001). La crisis ambiental contemporánea. En Guillermo Folador & Naína Pierri, *¿Sustentabilidad? Desacuerdos sobre el desarrollo sustentable*. México: Porrúa.
- Vázquez, A. (2005). Las nuevas fuerzas del desarrollo. Madrid: Ed. Antoni Bosch.

LOS CIRCUITOS DEL MERCADO DEL ARTE

Thania Elizabeth García ¹

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio analizamos el comportamiento del mercado del arte a partir de la concordancia entre campo y *habitus* descrita por Pierre Bourdieu, haciendo breves comparaciones y apuntes sobre la historia del mercado del arte y su funcionamiento actual, con el propósito de entender su dinámica e importancia, y enfatizando características ilegales y relaciones de poder.

A continuación, se pretende describir algunas breves nociones para comprender el panorama general del mercado del arte, su funcionamiento y características. Para analizar la importancia de la inserción de un artista dentro del mercado del arte, tomaremos en cuenta las relaciones sociales del arte descritas por Bourdieu, las cuáles también nos conducirán a la problemática de la obra de arte como producto mercantil, su valoración, valuación y decisiones de poder en torno a ella, así como el enriquecimiento parcialmente ilícito del mercado del arte.

EL MERCADO DEL ARTE

Bourdieu se aproxima al término *campo del arte*, "considerándolo como el mercado de bienes simbólicos, observando que la distinción cultural que se da dentro de los grupos sociales no es más que una forma encubierta de dominación, que se observa con mayor facilidad en la denominada alta cultura (arte); que puede ser estudiado a partir de la relación del *habitus* y el campo."¹

De acuerdo con Arthur Danto, en su obra *Después del fin del arte*, a partir del arte contemporáneo la obra de arte es polisémica y su materialidad es transgredida, por lo que no existe una sola definición de arte. Tan sólo puede decirse que arte es todo lo que el hombre [la humanidad] llama como tal, que circula dentro del campo del arte y es legitimado por él.

La obra de arte es un objeto mercantil, pero es un tipo particular de mercancía. Representa un valor único, singular, irremplazable, no sustitui-

I. Universidad de Morelia, 2018.

1. Flores, D. R. (s.f.). A través de la mirada de Bourdieu. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

I. Universidad de Morelia, 2018.



ble. Incluso con la reproductibilidad técnica, esta limitación es autoimpuesta a través de series que cuyos números cuentan con un certificado de originalidad, para que no existan demasiados ejemplares que puedan restarle carga áurica. Cuenta con una promesa de durabilidad, al no agotarse como un producto de consumo y por ser una inversión que no existe en un producto de consumo masivo.

Al ser un producto intelectual de valor simbólico, su tasación económica supone una disyuntiva. Dicha tasación dependerá de factores como técnica, formato, época, movimiento o periodo artístico, ventas anteriores y ventas recientes, tendencias, relación con otros artistas, lugar o institución en donde se vende la obra, relación con los clientes, autor, relevancia de la pieza, pertenencia a

alguna serie de obras o a una colección particular, entre muchos otros aspectos que determinan tal valor simbólico, que a su vez se traduce en valor de mercado. Además, como cualquier otra actividad cultural, el arte siempre ha requerido del beneficio por parte de ciertos circuitos comerciales.

La mitificación del artista contribuye de manera importante a la construcción de significado. El Renacimiento es la época de los polímatas prolíficos por excelencia, mientras que en el siglo XIX se difunde la idea del artista bohemio, cuya vida personal suele contribuir a su perfil gracias a accidentes dramáticos y apesadumbrados, siendo Vincent Van Gogh una figura clave en esta clasificación. Con las vanguardias, especialmente con el *pop art*, aparece la figura del

artista exótico, de raíces multiculturales, apariencia extravagante y vida íntima escandalosa, y es precisamente en esta etapa cuando el arte se convierte genuinamente en una industria. Actualmente, estas percepciones históricas han confluído en un constructo mental de la personalidad del artista que lo hace diferente de cualquier otro profesionista. Ello implica que de alguna manera, que el objeto producido por el artista es más valioso que el objeto común².

Durante la Edad Media, el artista era más parecido a un artesano que a un creador independiente, puesto que esta etapa es previa a la noción de autor y el arte era considerado como un oficio más. En el Renacimiento, el artista existe y firma su obra como tal, pero su producción está ligada al amparo y deseo de sus mecenas.³

2. Ídem.

3. Sánchez, Leticia A. Pérez-Calero. «Mercado del arte e intermediarios: una perspectiva actual.» *Grupo de Investigación CEAC*, 2011: 537-550.

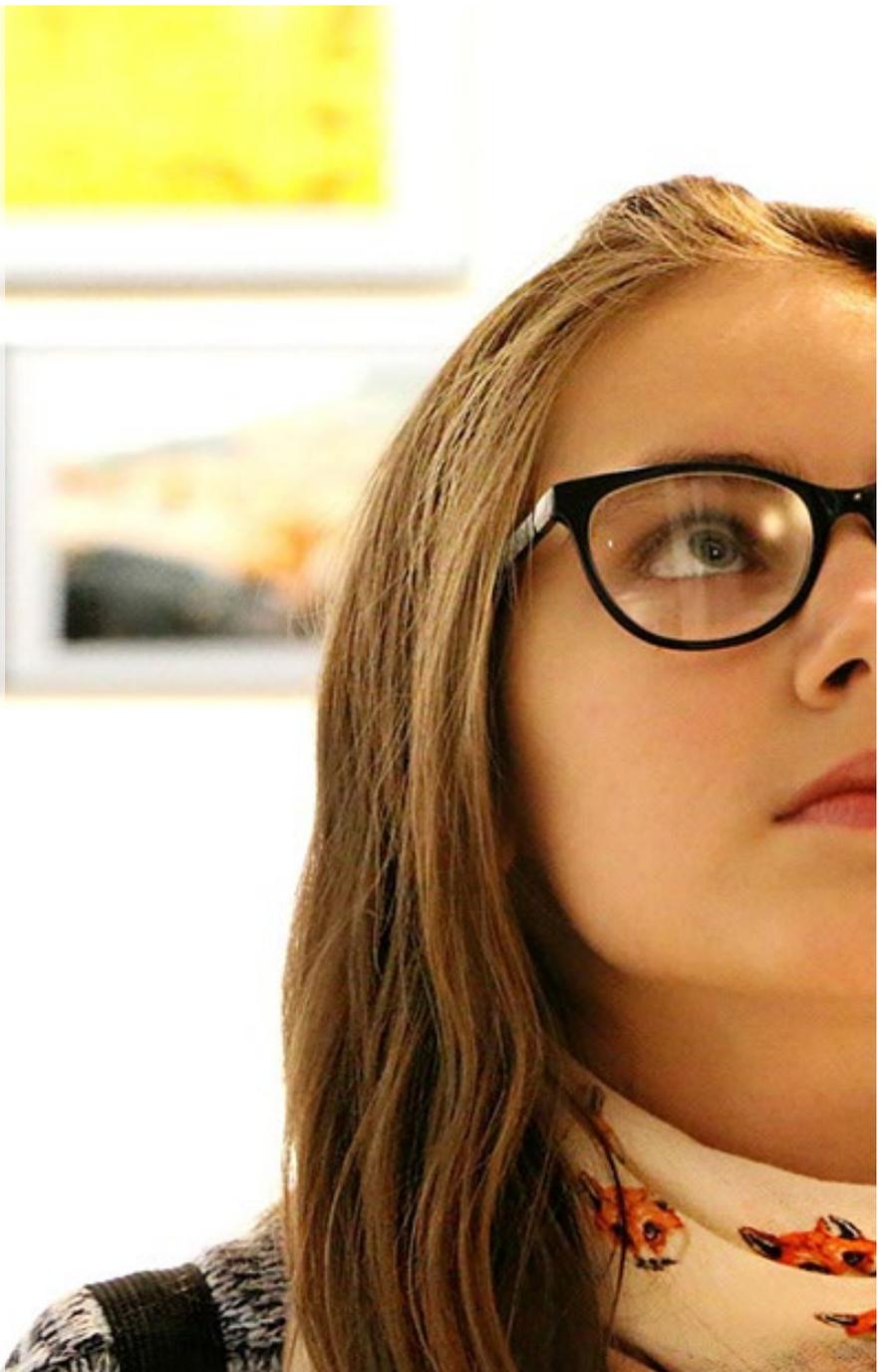
En pocas palabras, el mercado del arte surge a partir de que hay una figura que actúa como intermediario. Los especialistas en esta mediación (marchantes, galeristas) conocen a fondo las reglas del mercado del arte, y de hecho, éstas son configuradas por ellos. Las tendencias del mercado dependerán de sus ventas, de sus relaciones con los coleccionistas y la persuasión que tengan sobre sus gustos.

El arte, además, requiere de espacios de exhibición como los museos y los centros culturales. Cuando hablamos de estos lugares del arte, nos referimos al campo.

SOBRE EL CAMPO

Es esencial entender al campo como un espacio de actividad social compuesto por estructuras simbólicas, cuyos participantes desempeñan roles que se determinan mutuamente. Este modelo es aplicable para diferentes círculos sociales, como son el arte y el mercado del arte.

Las instituciones (museos, galerías, espacios culturales y academias) son reguladoras de las leyes del funcionamiento del campo del arte. Dentro de ellas, se refiere al arte como un bien simbólico que mantiene una lógica de la economía propia del campo donde los intereses tienen una racionalidad particular. La cual ve no sólo por los intereses del artista, sino también por los de sus agentes, y deja a un lado la frase *l'art pour l'art* (arte autónomo) para supeditarlo al beneficio económico.⁴



4. Ídem.

5. Ídem.

Este interés provocará que las fuerzas empujen hacia su propio extremo en el interior del campo, lo que ocasionará modas, tendencias, nuevos movimientos artísticos, descubrimientos de artistas emergentes y todo tipo de eventos (subastas, ferias de arte) con ventas exorbitantes. La pugna constante por elevar los precios y disparar a nuevos artistas podría explicar el acelerado crecimiento del mercado del arte en las últimas décadas.

El mercado como sistema se apoya principalmente en la figura del galerista como empresario, quien es el monopolizador de la producción de un artista. La razón es que es más conveniente para el artista tener una sola galería que defiende y monopolice su precio, para que otras no bajen su precio de mercado o que éstas se coordinen con la galería madre.⁵

Las galerías de arte son espacios de exhibición y venta de obras de arte en donde los artistas se insertan por primera vez. Su labor consiste en trabajar el posicionamiento y sostenimiento del valor simbólico y de mercado. Entre sus tareas, las galerías organizan exposiciones y publican catálogos y libros para dar a conocer la obra, gestionan exposiciones institucionales, crean redes para la inserción del artista en el mercado, internacionalizan la obra por medio de ferias, alianzas con otras galerías, exhibiciones, etcétera, y son el vínculo entre el artista y sus posibles clientes. El artista trabaja en exclusividad con su galería, sólo le vende a ésta y a su vez, la galería posee la agenda

de contactos y atrae compradores, ejerce el monopolio de su producción y cuenta con la ventaja de elegir al comprador.

Otras instituciones de la práctica y de la teoría artística son los museos o salones de bellas artes. Éstos últimos son concursos, lugares de competencia de acuerdo con un jurado. Responden a un gusto de época y fueron creados por el Estado francés a partir de la expansión cultural.

También están las academias de arte, como lugares formadores de artistas, que requieren de estudiantes y profesores. Les antecede el sistema gremial de artesanos que aprendían el oficio, y posteriormente el "apadrinamiento" (en ocasiones, obligado) de un artista que acogía a un discípulo durante el Renacimiento.

La opinión de los expertos o *connoisseurs*, que se refiere al diálogo dentro del círculo de críticos de arte, teoría del arte (estética e historia) y coleccionistas de arte (quienes compran la obra y marcan tendencias), marchantes y galeristas.

En última instancia, el gusto del público, que se compone por la clase social alta y la baja. La primera legitima el gusto de la época y la segunda lo imita.⁶

SOBRE EL HABITUS Y LAS CARACTERÍSTICAS ILEGALES DEL MERCADO DEL ARTE.

Con *habitus* nos referimos a todas las reglas que definen las acciones de los participantes en la búsqueda de

su beneficio. Es una red de relaciones de acuerdo con la experiencia y capacidad de los individuos.

Al mercado lo domina la asociación galería líder-coleccionistas, que determina el territorio y establece las tendencias. Anterior a ésta, existió la asociación galería-crítico de arte, cuyo periodo más intenso se dio durante el siglo XX con el surgimiento del MoMA y el apogeo del crítico Clement Greenberg. Aunque la crítica del arte se ha complejizado mucho en la actualidad y no posee la misma autoridad de antaño, el aporte del crítico al mercado del arte es posicionar al artista. Así, se establecen estrategias de promoción para la generación de la demanda de su obra.

En esta dinámica, los coleccionistas son a la vez actores culturales y actores económicos: compran un gran número de piezas a bajo precio y controlan la oferta en connivencia con la galería. Su prioridad es que no se devalúe la obra de los artistas que poseen, para la cual necesitan de los otros agentes, quienes mantienen el valor simbólico y mercantil de la obra.⁷

Una constante del mercado del arte, como de muchos otros, es la búsqueda de la novedad. Se pone especial énfasis en los artistas jóvenes y aquellos rupturistas tanto conceptual como técnicamente.

Aún con sus reglas independientes, el mercado del arte se legisla como todas las actividades de comercio, y aunque pasa desapercibido como acción delictiva, cuenta con caracte-

6. Ídem.

7. Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1997.



rísticas del comercio ilegal o –de manera eufemística-, de una economía informal.

Las galerías de arte están legalmente obligadas a enviar información sobre sus ventas, facturar, revisar el perfil del comprador, emitir una declaración jurada de éste, entre otras normas para rendir cuentas. Sin embargo, las ventas se consolidan mediante acuerdos personales en conversaciones casuales, gracias a que están sujetas a leyes tácitas (la obra de arte no se exhibe con su precio en gran parte de los casos). No es un mercado transparente del que se puedan obtener datos fidedignos sobre los precios, volúmenes de venta, compradores, etc. Son empresas privadas, sin suficientes datos de facturación, no se publican los precios, y a medida que el mercado cambia vertiginosamente, cada vez más se acepta que la galería no mantenga una línea clara. No obstante, en cuanto a su oferta, mantienen dos rasgos definidos: artistas consagrados y artistas jóvenes.⁸ Muy comúnmente, los artistas consagrados “apadrinan” y abren camino a los artistas jóvenes y les dan valor simbólico, conectándolos con su galería, formando relaciones o emitiendo críticas positivas.

Las mercancías de los galeristas tienen distintas procedencias, que se dividen en obra en consignación, de artistas (en exhibición o trastienda) o de coleccionistas, marchantes y clientes; y obra propia que es adquirida como inversión para reventa.

El mercado del arte funciona como un “mercado de red”. Es decir, que sus participantes definen su lugar con base en relaciones mutuas, como la del subastador y el comprador, el galerista y el coleccionista, el crítico y el curador, éstos con los agentes de ventas, y todos ellos con el artista, etc. Se basa en la comunicación de distintos agentes, en donde la información que se transmite entre ellos permite manifestaciones estratégicas en su beneficio. Por ello, la información manejada por los agentes no es accesible a todos por igual, sino regulada.⁹

Una producción intelectual representa ambigüedad al momento de tasarla. Su valor depende de factores como la época a la que pertenece, el autor que la realizó, la recepción actual y de su tiempo, la mitificación que se construye sobre ella (caso de *La Mona Lisa*, obra de arte más famosa mundialmente y con mayor número de mitos), los aniversarios luctuosos o recientes descubrimientos y noticias relacionadas, la escasez de ejemplares similares o de obras del artista, compras por precios bajos o exorbitantes, etc. Es decir, el valor simbólico de la obra se traduce en un valor de mercado. Debido a que los factores que alteran el valor simbólico son cambiantes, el valor de mercado es flexible e inestable. Por lo tanto, la tasación puede ser imprecisa y al demostrar que sus precios no son fijos (aunado a que la mayoría de las personas no tienen idea de cómo valorar una obra de arte, inclui-

das las autoridades), el mercado del arte fácilmente entra en evasión de impuestos.¹⁰

Únicamente las ventas públicas en las casas de subastas se ven obligadas a publicar los precios de venta. Dado que éstas suelen llegar a precios muy elevados que se colocan alrededor de los millones de dólares, los impuestos no alteran significativamente la suma, que ya es muy alta.

En las ferias de arte, la menor parte de las obras que se venden no se facturan, con el propósito de evitar los impuestos tanto para el comprador como para el marchante. Cuando lo hacen, normalmente se registran ante aduana por un precio menor al real, y ante el desconocimiento por parte de las autoridades que revisan las ventas, estos precios suelen pasar desapercibidos. Además, la venta ocurre, en su mayor parte, fuera de los *stands* de la feria de arte. Esto es, en cocteles, fiestas, reuniones privadas y demás lugares sociales en los que se cierran los tratos de obras de arte.¹¹

Otro de los aspectos ilegales del mercado del arte está relacionado con la procedencia de sus clientes. Aunque en gran medida el mercado está conformado por empresarios y celebridades, en muchos de los casos también pueden ser acaudalados criminales, narcotraficantes, fugitivos y funcionarios públicos. Dentro de la regulación legal, se exige a los comerciantes de obras de arte, asegurarse de que el comprador no pertenezca

8. Ídem.

9. Ídem.

10. Ídem.

11. Op. Cit. Sánchez Leticia.

a ninguna de las categorías anteriores, así como revisar dos líneas de sangre hacia arriba (padres, abuelos), hacia abajo (hijos, nietos), y hacia los costados (hermanos, tíos, parientes políticos). Pocas galerías –si es que alguna realmente lo hace– siguen esta norma al pie de la letra, puesto que se obtienen importantes ventas de esos contactos. Además, por la posición de poder de los compradores, carecen de libertad para decidir no hacerlo. La mayoría de los marchantes y galeristas optarán por la decisión más sencilla: no facturar la compra.

Dado que se trata de objetos con características muy particulares, y no de objetos producidos en serie, y que no necesariamente son medidos y pesados ni exportados legalmente, no existe manera segura de comprobar que una obra de arte no facturada fue vendida por una galería o a un precio en específico. Incluso, muchas obras de arte contemporáneo que podrían pasar por objetos comunes (instalación, *ready made*, objetos intervenidos, etc.) no son documentados como objetos artísticos por los marchantes para evitar que la legislación se aplique sobre ellos al momento de viajar.

La fotografía y el video, por su parte, aunque normalmente no se encuentran dentro de las obras tasadas en

millones, evaden impuestos fácilmente. Gracias a los modos de reproductibilidad técnica, la fotografía no necesita ser transportada. Se imprime en el lugar en el que será vendida. Si la venta no es consumada, resulta más económico destruirla que transportarla. El video pertenece a la categoría de imagen digital y carece de soporte físico. Por lo tanto, su venta no requiere de ningún objeto más que la transmisión de información y la concesión de sus derechos (cuyo contrato se imprime también en el lugar de la venta).

CONCLUSIONES

Para recapitular, el arte es una producción intelectual que se da dentro de espacios en el que actúan intermediarios. Se rige por valores simbólicos que determinan su precio de mercado, el cual está sujeto a tendencias que responden a condiciones del momento de su producción y a la actualidad, reguladas por los intermediarios de acuerdo con su posición dentro del campo. El valor de mercado de una obra de arte es flexible y sólo es plenamente conocido por el vendedor (intermediario). Esto provoca que el mercado del arte, siendo una actividad legalmente aceptada, presente características del comercio ilegal, destacando entre ellas la evasión de impuestos.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1979.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Flores, Daisen R. *A través de la mirada de Bourdieu*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, s.f.
- Sánchez, Leticia A. Pérez-Calero. «Mercado del arte e intermediarios: una perspectiva actual.» Grupo de Investigación CEAC, 2011: 537-550.



DESCARGA aquí
BABEL LA REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MORELIA

Educamos para **trascender**

UdeMorelia.edu.mx

SÍGUENOS EN:    

CONSTRUYE LA MEJOR VERSIÓN DE TI

• Licenciaturas • Ingeniería • Posgrados

**NUEVOS PROGRAMAS****Licenciaturas:**

- Administración de Empresas
- Dirección Periodística y Producción Audiovisual

Todos nuestros programas tienen registro de validez oficial

- Negocios Internacionales
- Ciencias de la Nutrición
- ★ Cultura Física y Deporte
- Psicología
- Historia del Arte
- ★ Turismo Cultural
- Medios Interactivos
- Ingeniería en Videojuegos

★ [Plan de estudios actualizado]

SÍGUENOS EN:    YouTube

UdeMorelia.edu.mxEducamos para **trascender**