

Las condiciones laborales y de producción en las Artes Visuales. Algunas reflexiones sobre el “Derecho de Participación”

Mariela Delnegro*

UBA - FLACSO - ISP Joaquín V. González
menademarie@gmail.com

Norah Longo**

UNA - UBA
norahlongo08@gmail.com

Recibido: 11-04-20

Aceptado: 15-06-20

Resumen: La revisión histórica del concepto de artista visual introduce un complejo y problemático imaginario que naturaliza un creador idealizado donde su trabajo y producto artístico parece negar aspectos comerciales y retributivos. Considerado un trabajo invaluable, espiritual e intelectual, con el tiempo, esta idea favoreció a los mercados y creó numerosos agentes intermediarios en el campo artístico a medida que el artista profesional y sus condiciones laborales se relegaban. Hoy, al relacionar la práctica artística con sus condiciones laborales y de producción, cabe preguntarse, qué valores produce ese trabajo, bajo qué condiciones laborales se realiza, cuáles son sus derechos intelectuales y pa-

* Profesora y Licenciada en Artes (UBA). Docente de Introducción a las artes visuales (Artes-UBA). Profesora de Historia del Arte del ISP Dr. Joaquín V. González y de la Escuela de Cerámica N1. Realiza la Maestría en Ciencias Sociales con orientación en Educación en FLACSO Argentina.

** Lic. Artes. Facultad Filosofía y Letras UBA. Especialista en curaduría en Arte Contemporáneo. Docente UNA.

trimoniales y quiénes obtienen los mejores réditos. El presente artículo revisa los modos de inserción de los artistas como trabajadores en el sistema del arte en la actualidad, los distintos valores involucrados en los intercambios artísticos, y focaliza particularmente en el análisis del “Derecho de participación” o *Droit de Suite* para intentar esclarecer sus alcances y limitaciones, sus ventajas y desventajas para el fortalecimiento de la situación laboral de los artistas visuales, y sus perspectivas de aplicación en Argentina. Este derecho ha obtenido media sanción en el Senado de la Nación en el año 2015 y parecería constituir un avance en la conquista de mejores condiciones laborales para los artistas visuales en la Argentina. Sin embargo, también introduce nuevas tensiones en el seno del campo artístico que involucran a los diferentes actores participantes de la estructura en la producción, la circulación de bienes y prácticas artísticas, el consumo y el mercado.

Palabras claves: artes visuales; condiciones laborales; derecho de participación; mercado; Argentina.

Labor and production conditions in the visual arts. Some reflections on the right of participation

Abstract: The historical review of the concept of the visual artist introduces a complex and problematic imaginary that naturalizes an idealized creator where his work and artistic product seems to deny commercial and retributive aspects. Considered an invaluable, spiritual and intellectual work, over time, this idea favored the markets and created numerous intermediary agents in the artistic field as the professional artist and his working conditions were relegated. Today, when relating the artistic practice with its working and production conditions, it is worth asking, what values does that work produce, under what working conditions is it carried out, what are its intellectual and patrimonial rights and who obtain the best profits. This article reviews the modes of insertion of artists as workers in the art system today, the different values involved in artistic exchanges and focuses particularly on the analysis of the "Right of participation" or *Droit de Suite* to try to clarify its scope and limitations, its advantages and disadvantages for strengthening the employment situation of visual artists, and their prospects for application in Argentina. This right has obtained half sanction in the Senate of the Nation in 2015 and would seem to constitute an advance in the conquest of better working conditions for visual artists in Argentina. However, it also introduces new tensions within the artistic field that involve the different actors participating in the structure of production, the circulation of artistic goods and practices, consumption and the market.

Keywords: visual arts; working conditions; right of participation; Market; Argentina.

Condições de trabalho e produção nas artes visuales. Algumas reflexões sobre o "Direito de participação"

Resumo: A revisão histórica do conceito de artista visual introduz um imaginário complexo e problemático que naturaliza um criador idealizado, onde seu trabalho e produto artístico parecem negar aspectos comerciais e retributivos. Considerado um trabalho espiritual e intelectual inestimável, esta ideia acabou por favorecer os mercados e criou inúmeros agentes intermediários no campo artístico, uma vez que o artista profissional e as suas condições de trabalho foram relegadas. Hoje, ao relacionar a prática artística com suas condições de trabalho e produção, vale a pena perguntar: que valores esse trabalho produz, sob quais condições de trabalho é realizado, quais são seus direitos intelectuais e econômicos e quem obtém as melhores receitas. Este artigo analisa os modos de inserção dos artistas como trabalhadores no sistema artístico de hoje, os diferentes valores envolvidos nas trocas artísticas e se concentra particularmente na análise do "Direito de participação" ou *Droit de Suite* para tentar esclarecer seu escopo, e limitações, suas vantagens e desvantagens para fortalecer a situação de emprego de artistas visuais e suas perspectivas de aplicação na Argentina. Esse direito obteve meia sanção no Senado da Nação em 2015 e parece constituir um avanço na conquista de melhores condições de trabalho para artistas visuais na Argentina. No entanto, também introduz novas tensões no campo artístico que envolvem os diferentes atores que participam da estrutura da produção, circulação de bens e práticas artísticas, consumo e mercado.

Palavras-chave: artes visuais; condições de trabalho; direito de participação; mercado; Argentina.

Introducción

La revisión histórica del concepto de artista visual y su obra nos expone por deriva a un complejo y problemático imaginario que naturaliza a un creador idealizado en el que su trabajo y producto artístico parecen negar los aspectos comerciales y retributivos. Considerado un trabajo invaluable, inmaterial, espiritual e intelectual, con el transcurso del tiempo, esta idea no hizo otra cosa que favorecer a los mercados y crear cada vez más agentes intermediarios en el campo artístico a medida que la figura del artista profesional y sus condiciones laborales se relegan.

Las lábiles condiciones de trabajo de los artistas visuales debemos remontarlas al propio proceso constitutivo de la autonomía del arte, en los albores de la modernidad. Desde el Renacimiento hasta el siglo XX el trabajo artístico se ha

desarrollado a partir de ciertos condicionamientos sociales, culturales y económicas que revelan aspectos nodales para la comprensión de la actual situación social y laboral de los artistas, tan difícil de transformar: la exclusión casi total de las mujeres en los intercambios artísticos, la habitual pertenencia de los artistas a familias de artistas y la transmisión de la profesión de padres a hijos, la polaridad constitutiva dada por el origen elevado de muchos artistas y el extremadamente modesto de otros, el reconocimiento social fuertemente recompensado de unos pocos frente a una multitud que apenas pudo sobrevivir de su arte (Furió: 2000). En la actualidad todavía no es posible sostener que estos aspectos hayan sido superados. Por el contrario, algunos de ellos se han profundizado y otros nuevos se han originado como producto de la profunda reorganización cultural que experimentamos desde la década de los ochenta, en cuyo centro se ubican, entre otras, las nuevas estrategias de exhibición y contemplación del arte (Huysen: 2001), que han generado un alto impacto al interior de un campo artístico crecientemente mercantilizado, aunque sus frutos no sean redistribuidos por igual ni en todas las direcciones ni con la misma potencia. Tal como veremos, son los museos, las galerías, los coleccionistas quienes perciben los mayores réditos y, salvo algunas excepciones, la recompensa por el trabajo del artista es invariablemente muy limitada o nula.

En nuestro país los problemas derivados de la autogestión que deben sobrellevar los artistas y la precariedad general del trabajo en el sector han cobrado en la actualidad una visibilidad extraordinaria y forman parte central de una agenda de reclamos que resuena y se replica exponencialmente. Gracias a la difusión a gran escala que facilitan las redes sociales, las reivindicaciones históricas de los artistas se repotencian.

Uno de los tantos reclamos con mucha repercusión de los últimos años ha sido el del artista Osías Yanov quien, como invitado al prestigioso Premio Braque en el año 2017, hizo público un correo electrónico que dirigió a la organización del premio, en el cual expresaba:

Organizadores, curadores, productores e instituciones coordinadoras del premio Braque.

Mediante este correo quería informarles que luego de haberlo meditado muy bien he decidido no participar. Luego de leer el último correo de vuestra parte siento que se ha llegado a un límite en la tolerancia al maltrato y la desidia por parte de la institución organizadora.

Desde el comienzo de la invitación he o hemos tenido que reclamar las condiciones mínimas para la presentación de nuestro trabajo:

-seguro de obra.

- flete de traslado.
- producción digna.
- pago del propio artista de la ART para el montaje.
- tolerar el pedido de ser cómplice de facturar de manera “tangencial” la producción.
- tolerar luego tener que financiar a 90 días la producción.
- tolerar que la institución reclame una re-confirmación de la participación o condicionarlo a la puesta en marcha de la búsqueda de un artista “suplente” si no se aceptan la respuesta a las condiciones reclamadas (ser invitado y luego des-invitado).
- tolerar propuestas de condiciones precarias para el performer con el que trabajo.
- tolerar que nos exijan “calidad de primer nivel” sin dar el soporte necesario.

Consideren por un momento esto de manera inversa, en cuerpo propio, generarían contenido en un trabajo donde no se pagan honorarios? donde no se puede facturar con el monotributo personal [y] por ende no se contribuye ni a la jubilación ni a la obra social? donde el espacio no brinda seguro de trabajo? donde se paga del bolsillo propio los traslados (sin recibir honorarios), donde se cobra a 90 días? donde te condicionan a sus modos o te reemplazan? y donde se exige el 100% de uno pero se da muy poco?

¿Por qué nos trasladan estas condiciones? ¿Por qué correo a correo tenemos que estar solicitando lo esencial como si fuera un favor?

¿Por qué antes de organizar una exposición de envergadura no se piensa en las necesidades y los costos? ¿Por qué dejar a los artistas en la posición de mendigos?”¹

Buena parte del colectivo de artistas celebró este posicionamiento público de Yanov porque no sólo daba cuenta de muchos de los aspectos que los artistas deben afrontar al momento de ser convocados para participar en una exposición, sino porque también cuestionaba de manera puntual la organización de un evento artístico de gran trascendencia en nuestro país.

Sin embargo, los llamamientos de artistas hacia artistas para buscar salidas colectivas como la constitución de un gremio o un ente representativo para los artistas visuales es una cuestión de larga data, aunque en este sentido, los avances hacia la formación de este tipo de organización no han ido aún más allá de la creación en el año 2008 de SAVA (Sociedad Argentina de Artistas Visuales), una asociación civil sin fines de lucro dedicada a la gestión de los dere-

1 Puede verse la publicación completa en <https://www.facebook.com/osias.yanov/posts/10155092504963209>

chos de autor, derechos patrimoniales, derechos de reproducción de los artistas visuales. En la actualidad, tal como desarrollaremos más adelante, SAVA es la entidad que ha sido designada como Sociedad de Gestión para el denominado “derecho de participación” o *droit de suite* de los artistas visuales. La ley de Derecho de Participación ha sido tratada en el Senado de la Nación Argentina y obtuvo su media sanción en el año 2015.

La investigación en curso parte de la necesidad de conocer en profundidad los derechos, las demandas y requerimientos del trabajo de los artistas visuales en el presente marco social, económico, jurídico y cultural local, regional e internacional, para contrastarlos y señalar las potencialidades y debilidades de los mismos en el presente. En nuestro país, el problema de las condiciones laborales y de producción de los artistas visuales no ha sido abordado de manera sistemática desde los estudios de investigación artística y, en este sentido, esperamos que nuestro trabajo sea un aporte para la apertura de un debate y la formulación de nuevos interrogantes que enriquezcan no sólo la discusión sino también las posibilidades de intervención y transformación de las realidades profesionales de los artistas visuales.

De manera específica, este artículo revisa los modos de inserción de los artistas como trabajadores en el sistema del arte, los distintos valores involucrados en los intercambios artísticos, y focaliza particularmente en el análisis del “Derecho de participación” o *Droit de Suite* para intentar esclarecer sus alcances y limitaciones en el fortalecimiento de la situación laboral de los artistas visuales y las perspectivas de su potencial aplicación en Argentina.

Si bien el Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas² (1886), que define los criterios de protección y los derechos de los creadores visuales, fue adoptado en Argentina en 1999 con la sanción de la Ley 25.140, tal como hemos mencionado, pocos han sido los avances hacia una regulación laboral de la actividad artístico visual y la excepción ha sido el tratamiento y media sanción de la Ley de “Derecho de participación” o “seguimiento”, conocida también como *Droit de suite*, por su origen francés. Aún se espera su tratamiento en la Cámara de Diputados.

Este derecho podría representar una conquista para los artistas visuales ya que estipula su participación porcentual en las sucesivas ventas de sus obras una vez que éstas entran en el circuito del mercado secundario. Sin embargo, se tra-

2 Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1886). Recuperado de <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/>. Consultado en junio de 2019.

ta de un derecho que no vendría a resolver la situación laboral previa a la concreción de una venta, ya que se aplica dentro del mercado del arte y, por lo tanto, queda estrictamente circunscrito a su propia dinámica. Como veremos más adelante, además, el *droit de suite* introduce una serie de problemas y tensiones en las relaciones artísticas que involucran a los diferentes actores intervinientes en la producción, circulación y “consumo” de bienes simbólicos, específicamente, de obras de arte.

En este sentido, en la actualidad, al relacionar la práctica artística en el campo de las artes visuales con sus condiciones laborales y de producción, cabe primero preguntarse cuáles son las leyes que regulan la dinámica del sistema del arte, qué tipo de valores produce el trabajo artístico, bajo qué condiciones laborales se realiza, cuáles son sus derechos intelectuales y patrimoniales y, más aún, quiénes obtienen los mejores réditos.

Hoy en día, la gente sabe el precio de todo pero no conoce el valor de nada

Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*

Históricamente el arte se debate entre el impacto dentro y fuera del sistema del arte, la aceptación e inscripción de sus prácticas en él, la autonomía y especificidad de sus producciones y, por supuesto, su recepción, circulación y comercialización. El trayecto que revela los núcleos de una génesis posible del vínculo entre arte, sus condiciones laborales y su valor económico es una materia extensa y no menos reveladora de los cruces entre estética, sociedad, reglamentaciones jurídicas y patrimoniales, políticas culturales y mercado. Esta problemática tan fuerte y acentuada desde la modernidad, se sostiene en la consideración de que el arte y el mercado de bienes culturales funcionan en esferas diferenciadas, por lo cual el arte para ser redituable debe incorporar las estrategias y lógicas propias del mercado y no aquellas que pertenecen al campo artístico.

En la perspectiva de Pierre Bourdieu el campo artístico, como cualquier otro, está sometido a las mismas leyes generales descritas para todos los campos, cada uno con sus especificidades. Cada campo se construye como un espacio de juego con sus propias reglas internas, un pequeño mundo, relativamente autónomo, dentro de un gran mundo, de allí su autonomía relativa. En su interior se establecen propiedades que caracterizan a cada uno de ellos, tales como relaciones de fuerza, un capital que se distribuye desigualmente, posiciones di-

ferentes, algunos intereses compartidos y otros opuestos, de allí las luchas en su interior por detentar ese capital simbólico (Bourdieu, 2014).

Es importante destacar que históricamente existieron modos de comercialización del arte, pero como señala Graw “esta progresiva liberación del arte de sus lazos directos con los gremios fue lo que permitió a la estética declarar al arte como liberado de finalidad. Y esta afirmación de la falta de finalidad fue provechosa para su comercialización” (Graw, 2013: 197).

Desde el siglo XVIII el arte se maneja en la utópica pretensión de autonomía, que es inobjetable desde el aspecto creativo, pero entra en colisión por las estipulaciones y limitaciones externas que ofrecen los juegos del mercado. Entonces esa autonomía relativa plantea lo que Graw denomina “heteronomía relativa” (2013: 200), es decir, un campo artístico a ojos vistas de la actualidad relativamente heterónimo.

En términos, concretos, esto significa que las restricciones externas se ubican en primer plano, y este proceso es mucho mayor cuando el ser impulsado por consideraciones económicas se ha vuelto la forma de pensar dominante dentro del mundo del arte (Graw, 2013: 201).

Vale aquí preguntarse si el artista y sus producciones, en su distribución y comercialización, pueden relacionarse o intercambiarse sin que éstas sean subsidiarias del mercado o sometan al artista de modo solapado a un trabajo cuasi esclavo.

La autonomía relativa del campo no significa, por tanto, sólo la afirmación del proyecto individual, sino el darse cuenta de que tal proyecto individual es posible cuando, en primer lugar, empezamos a cuestionar las prácticas socio-económicas imperantes que lo niegan.

La obra de arte: valor simbólico y/o valor de mercancía

Uno de los puntos cruciales a tratar para luego realizar un análisis crítico sobre la aplicación del derecho de participación es evaluar sobre qué producto cultural estamos tratando. La obra de arte es un objeto complejo y es, potencialmente, una mercancía. En este sentido, Bourdieu plantea que

“el desarrollo de producción de bienes simbólicos [...] es acompañado por un proceso de diferenciación que encuentra su principio en la diversidad de los públicos a los cuales las diferentes categorías de productores destinan sus productos, y con sus condiciones de posibilidad en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faz, mercancías y significaciones, cuyos

valores simbólico y mercantil permanecen relativamente independientes, aun cuando la sanción económica reduplica la consagración cultural intelectual, artística.” (Bourdieu, 2014: 88).

Desde este punto de vista la obra de arte nace de la creatividad individual o colectiva del o los artistas, y esto le confiere un valor intrínseco, una plusvalía que la convierte en un capital simbólico único, original, auténtico e irreplicable.

Si realizamos un análisis de los distintos valores que involucra una obra de arte, distinguiamos los siguientes:

- Su valor simbólico: como representación, tangible o intangible, de la creatividad del artista.
- Su valor estético: que incorpora elementos técnicos, sensibles y creativos producto de la formación intelectual, sensibilidad y creatividad artística.
- Su valor identitario: como producto de sentido de pertenencia de ese creador a su cultura.
- Su valor ideológico: porque es portador de un sistema de ideas y configuraciones sociales.
- Su valor de perdurabilidad: dado que el producto artístico no caduca, sino que su valor de cambio puede aumentar con el tiempo.
- Su valor histórico: ya que surge de un contexto histórico determinado y será expresión de éste. Y muchas veces puede incrementar su valor comunicacional y educativo por el grado de conocimientos que transmite.
- Por último, su Valor de Trabajo ya que en su producción se invierten mano de obra, tiempo, recursos técnicos, financieros, materiales e intelectuales.

Todos estos valores bajo la mirada del mercado pueden transformarse en inestables y cambiantes de acuerdo con tendencias e instancias de legitimación, consagración, distinción, prestigio, premiación, competencia, mediatización, incluso modas.

Del otro lado, en su realidad de doble faz, está su valor de mercancía manifestado en su valor de cambio que encuentra la dificultad de no transferir claramente todo su capital simbólico en términos económicos. De este modo se es-

tablece una cuestión sumamente debatida que es la relación entre valor artístico y valor económico. Como señala Raymonde Moulin “La constitución de los valores artísticos es el resultado de la articulación del campo artístico y el mercado. En el campo artístico se producen y se revisan las evaluaciones estéticas. En el mercado se realizan las transacciones y se elaboran los precios.” (2012: 13). Si bien ambos campos mantienen una relación dependiente, cada uno funciona bajo sus propias reglas y no siempre responden a certidumbres o simetrías.

Es conveniente destacar que, si en la actualidad consideramos a la esfera global sumida en una economía capitalista, sigue siendo vigente y cuestionable a la vez lo que cita Marx cuando excluye de su estudio a los trabajos artísticos que por su especial naturaleza los distancia de su intercambio material (Marx, 1990 [1867]). Porque es precisamente esa naturaleza especial de las obras de arte la que actualiza este concepto y hace que su valor sea ambiguo y no los excluye del valor de mercancía y del valor de uso, es decir, según argumenta Marx, entre ser objeto de utilidad y depositario de valor (Marx, 1990 (1867)), aunque el autor no considere a la producción artística desde estos parámetros.

La inserción del artista como trabajador: todos los senderos conducen al mercado

Para esclarecer el derrotero que evidencia su potencial valor de mercancía y valor de uso, el artista como trabajador se integra al sistema del arte a través de diversas vías, la institucional estatal o el sector privado. Si, por ejemplo, su obra se incorpora mediante exhibiciones temporales o permanentes a una institución museística estatal o privada no cobrará dinero alguno por sus obras expuestas, mientras en dicho museo recibirán su pago desde el curador, museógrafos, etc., hasta el guardia de sala.

Si el artista decidiera exhibir y poner a la venta sus obras en una galería, el galerista cobrará un porcentaje, que es elevado en la mayoría de los casos, o pueden establecer condiciones contractuales por las producciones realizadas en determinados tiempos pactados en sus cláusulas, motivo que retrotrae al artista a condiciones cuasi renacentistas de producción. Otra vía es la participación en el sistema ferial, en el cual debe hacerlo dependiendo de una galería que cobrará al artista un valor por el espacio ocupado por sus obras o bien un porcentaje por su venta, o ambas opciones.

En la participación en bienales no cobrará dinero alguno y, en muchos casos, llegar a esos espacios de carácter internacional presupone todo un entereado conjunto de contactos y preferencias no siempre claras o meritorias, semejante a los modelos de premiación en salones, certámenes, premios nacionales, etc.

Si bien todos estos modelos significan para el autor una plataforma de considerable promoción, puesta en valor y conocimiento de sus producciones, es esa misma vía la que aumenta su valor de mercancía, lugar donde seguramente ya el artista no participa en forma directa. O bien, puede optar por realizar sus ventas en forma independiente con la posible consecuencia de no integrarse al sistema artístico y deberá él mismo generar un incierto destino de auto-gestión.

Desde esta breve descripción podemos comprender que la consideración del artista depende del reconocimiento de sus pares, luego de un circuito del “conocimiento”, conformado por teóricos, críticos, conservadores, directivos institucionales, etc. En este campo se constituye la “producción de la creencia”³, o la producción de la *illusio*,⁴ como parte del juego dinámico dentro del campo artístico: “el artista que hace la obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a descubrirlo y a consagrarlo como artista conocido y reconocido: críticos, prologuistas, marchantes” (Bourdieu, 1995: 253). De allí pasa al sistema mercantil, conformado por coleccionistas, marchantes, galeristas, ferias, empresarios, etc. Este sistema de mediadores es el que patrocina y promueve su valor de mercancía en tanto acrecienta el conocimiento a un público general que consumirá estéticamente su producción. Se conforma aquí un espacio de redistribución del capital simbólico a una lógica económica o de rentabilidad, en la que se intercambian productos de artistas posicionados en el campo artístico. Vale aclarar que al artista esto no lo beneficia tanto en valores monetarios sino en “confianza estética” (Heinich, 2002: 67).

Una vez que se desprende de la obra en su primera venta, el artista suele perder el control sobre la misma y es allí donde comienzan a intervenir una serie de revendedores, en su mayoría empresarios completamente ajenos al arte, pero que detentan poder económico y una particular visión de inversión a no muy

3 “La *creencia* es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego” (Bourdieu, 2014, p 13).

4 “Cada campo engendra así el interés (*illusio*) que le es propio, que es la condición de su funcionamiento. La noción de interés o de *illusio* se opone no sólo a la de desinterés o gratuidad, sino también a la de indiferencia [...] (Bourdieu, 2014: 11).

largo plazo. Este segundo mercado o mercado secundario, que goza de una feroz libertad legal, lucra con un producto, ya ajeno a su creador, que ha entrado en un sistema del arte que promociona su producto en una gigantesca red con injustas condiciones de competencia. Esto permite especular con una plusvalía que, en coincidencia con la evolución de precios durante los últimos 50 años, será desproporcionada, y da cuenta de cómo la inversión en arte, sobre todo las producciones de las últimas décadas, convierte a un artista vivo en un éxito de mercado aceleradamente y opera de manera descarada sobre la rentabilidad de lo que se presenta como invaluable.

Pero esta dinámica también puede verse desplegada en operaciones realizadas con obras de artistas célebres ya fallecidos. Un caso demostrativo muy publicitado en los últimos meses es el de la cifra alcanzada en una famosa casa de subastas por la venta de la obra *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci. La obra, un óleo sobre tela de 45.4 × 65.6 cm, pintada aproximadamente en el año 1500 nunca fue atribuida a Leonardo sino a un posible discípulo. Tras un largo y sinuoso derrotero entre colecciones reales y manos privadas salió al mercado en 1958 y fue vendida en una subasta en Londres por US\$60. En el 2005 reapareció la obra en una subasta en Nueva Orleans y la compran unos marchantes. Entre peritos, especialistas, restauradores e historiadores de renombradas instituciones comenzaron a estudiarla en profundidad hasta que en 2008, un comité de la National Gallery de Londres determinó la autoría de Da Vinci, pero con un acuerdo no unánime. Incluso, un crítico describió la superficie de la pintura como "inerte, barnizada, espeluznante, fregada y repintada tantas veces que parece simultáneamente nueva y vieja". Igualmente, la National Gallery de Londres incluyó el cuadro en una exposición dedicada a Da Vinci en 2011-2012. En el 2013 Sotheby's la vendió a un coleccionista ruso quien, en 2017, tras una histórica y exclusiva subasta en Christie's de Nueva York, convirtió al cuadro en el más caro de la historia vendido en una subasta. Su comprador, un príncipe saudí pagó US\$450,3 millones, con la promesa de ser exhibida este año en el museo Louvre de Abu Dabi, como conmemoración del 500° aniversario de la muerte de Da Vinci. La obra hoy no sólo no es exhibida al público, sino que se desconoce su paradero, aunque algunos rumores argumentan que está a buen resguardo.

Más allá de lo novelesca que pueda parecer esta historia, digna de otro *best seller* de Dan Brown, es útil para ilustrar lo contingente e inverosímil del mercado del arte. En este caso el artista no está vivo hace 500 años, sus obras circulantes son muy escasas y goza de las mayores fortunas críticas mundiales. El resultado es una atribución dudosa que pone a los agentes legitimadores del

campo artístico en cuestión, National Gallery de Londres, como institución consagrada respalda en su exhibición la autoría de Leonardo, las dos más grandes casas de subastas involucradas en las reventas, altos empresarios y poderes económico-políticos sin previo interés en el coleccionismo como compradores, una obra extraordinariamente millonaria en sólo 60 años, que hoy, además de que no se expone públicamente para el goce de los espectadores y está desaparecida, se transforma en un mito que seguramente alzarán aún más su valor de mercancía.

Estos vaivenes a los que acostumbra el mercado no hacen más que develar la poca transparencia, incertidumbres y desconfianza de su funcionamiento.

El derecho de participación: su historia y aplicación en la complejidad del sistema del arte

El *derecho de participación* es una herramienta legal que, de conseguir la sanción de la Cámara de diputados de la Argentina, se convertiría en el único instrumento de regulación de la participación de los artistas en las ventas del mercado secundario del arte, del cual, hasta ahora, sólo los coleccionistas, galeristas y marchantes salen beneficiados. En tal sentido, este derecho se constituye como objeto privilegiado para la reflexión en torno a la dinámica del campo artístico y las tensiones entre el polo de la producción y el mercado.

El *droit de suite* se introdujo por primera vez en Francia en 1920 como resultado de un largo proceso de concientización social acerca de las miserables condiciones de vida de los artistas que habitaban en París y cuyas obras alcanzaban cifras desproporcionadamente elevadas cuando éstas eran revendidas y se incrementaban de manera escandalosa tras el fallecimiento de su creador (Rodríguez Vicén, 2001). La misión inicial del derecho, fundado en una cobrada dimensión ética, fue encontrar un mecanismo que de algún modo compensase dicha injusticia. En tal sentido las primeras acciones se orientaron, por ejemplo, a ayudar a las viudas de los artistas fallecidos en la Primera Guerra Mundial.

De este modo, la ley francesa promovió la participación de los artistas en un porcentaje del precio de venta de sus obras cuando éstas sean revendidas en el mercado a través de un “sistema público de ventas” y con la intervención de un *commissaire priseur*. Este derecho posibilitaba al autor la realización del seguimiento (*suite*) de sus obras y obtener un rédito sobre las ventas realizadas en el mercado secundario, cuestión que, como ya mencionamos, era exclusiva

de los marchantes. Esto tuvo inmediatamente sus réplicas en otros países como Bélgica, Checoslovaquia, incluso en Uruguay, aunque con algunas diferencias. Sin embargo, el *droit de suite* ha sido y es un instrumento conceptualmente complejo, porque si bien se trata de una herramienta que se aplica dentro del mercado del arte y está sometido a su dinámica, conviene preguntarse si no termina constituyéndose como elemento determinante de la producción artística y condicionante de su principio de autonomía.

En cuanto a los países que han optado por la aplicación del Derecho de seguimiento, el mismo se aplica de manera diferente adecuando sus legislaciones a tal efecto.⁵

En Francia,⁶ por citar un caso, se aplica el 3% en las ventas por subastas tanto para los artistas como para sus herederos, pero en el mercado privado, que se mueve con especial discreción, no se aplicaría la ley. En países, como Gran Bretaña y Noruega su aplicación es controversial y muy discutida. Otros países, como Suiza, Japón, Canadá y China, han optado por la no aplicación del derecho y en Estados Unidos se aplica sólo en el estado de California. Esto también es elocuente ya que en los países con un muy fortalecido mercado artístico no se pone en ejecución esta ley.

En 2001 el Consejo de Comisarios de la Unión Europea estableció los siguientes valores para el Derecho de Participación: el 4% para obras de un valor en-

5 Los países en los que hoy se aplica este derecho son: Alemania, Austria, Bélgica, Chipre, Dinamarca, Eslovenia, España, Estonia, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Irlanda, Islandia, Italia, Letonia, Liechtenstein, Lituania, Luxemburgo, Malta, Montenegro, Mónaco, Noruega, Polonia, Portugal, Reino Unido, República Checa, República Eslovaca, Rumanía, Serbia, Suecia. Resto del mundo: Argelia, Australia, Bolivia, Brasil, Bulgaria, Burkina Faso, Chile, Colombia, Congo, Costa de Marfil, Costa Rica, Croacia, Ecuador, Federación Rusa, Filipinas, Guatemala, Guinea, Honduras, Iraq, Laos, Madagascar, Mali, Marruecos, México, Mongolia, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Senegal, Túnez, Turquía, Uruguay, Venezuela.

6 Los datos presentados en este apartado han sido recabados en el documento “Aspectos prácticos de la aplicación del derecho de participación (*droit de suite*), en particular en el ámbito digital, y sus incidencias en la evolución del mercado del arte en el plano internacional y en la mejora de la protección de los artistas plásticos”, estudio preparado por el Sr. Gerhard Pfennig, Director General de la Sociedad de Autores de Bellas Artes y Artes Gráficas – BILD-KUNST, Alemania, a petición de la Secretaría de la UNESCO, y en la Directiva 2001/84 / CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 27 de septiembre de 2001, sobre el derecho de reventa en beneficio del autor de una obra de arte original. Consultado en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?qid=1485337565687&uri=CELEX:32001L0084>

tre 1.000 euros y 50.000, el 3% entre 50.000 y 200.000 euros y el 1% para obras que excedan los 250.000 euros.

En cambio, en Inglaterra, se encuentra regulado el *Exhibition Payment Right*, (Derecho de remuneración de exhibición) acuerdo voluntario entre el Art Council, Regional art Boards y galerías subvencionadas con fondos públicos⁷. En este mismo sentido es relevante el rol de la Asociación Internacional de Arte (IAA / AIAP),⁸ una ONG compuesta por artistas visuales que trabaja en asociación oficial con la UNESCO, cuyos objetivos son estimular la cooperación internacional entre los artistas y mejorar su posición económica y social, sus condiciones laborales y defender sus derechos materiales y morales. En abril del 2019 lanzaron una nueva campaña cuyo *slogan* exige "¡Paga al artista ahora!", donde se aboga por una remuneración de exposición justa para los artistas visuales de toda Europa y se pide a las galerías que tomen en cuenta mejorar sus prácticas. Además, publicaron un documento de 60 páginas sobre los modelos de remuneración de exposiciones ya existentes en Europa, anexando la redacción del último simposio realizado en Bruselas "Exposición sobre los derechos de remuneración en Europa 2018" (IAA, 2019). En un comunicado, la IAA señaló:

A diferencia de otras disciplinas artísticas, la remuneración por el trabajo artístico todavía no es una práctica común en las artes visuales. En la mayoría de los países, a los artistas visuales no se les paga por crear obras de arte y mostrarlas al público. "La negligencia en pagar a los artistas refleja la suposición tradicional de que los artistas visuales normalmente reciben sus pagos por la venta de sus obras de arte, que desde hace tiempo está obsoleta en la mayoría de las instituciones artísticas" (IAA, 2019).

La IAA afirma que incluso los artistas visuales reconocidos y exitosos que muestran su trabajo en galerías y museos prominentes aún no reciben pago por exhibir sus obras de arte. "El sistema aún se basa en la débil esperanza de que el reconocimiento será suficiente para darle al artista más valor de mercado para vender las obras de arte en el futuro. Pero para muchos artistas eso no va a suceder".

7 Consultado en <http://earights.org>

8 Consultado en <http://www.aiap-iaa.org/spanish/inicio.htm>

El Derecho de Participación: Ventajas y desventajas

El Derecho de Participación es esencialmente retributivo, y su objeto en cuestión será la obra material que debiera, como en el caso de creadores de distintas disciplinas artísticas, beneficiar al artista por la explotación sucesiva de sus obras. Cabe entonces aquí hacer la pregunta: ¿cómo se establece el precio de una obra de arte actual? Para ello se toman en cuenta costos de producción, valor artístico y valor de cambio. Como costos de producción se entiende el trabajo y el capital invertido en su ejecución. En cuanto al valor artístico, éste es el que mayor importancia tiene en la cotización de la obra, pero pasa necesariamente por la consideración del valor de cambio basado en la oferta y la demanda, cuya rentabilidad variará según el momento histórico, los circuitos de legitimación, la fortuna crítica y consagración que, en muchos casos, tal como hemos señalado, podemos deducir, no transita por sendas netamente ajustadas de criterios artísticos.

Por otra parte, el artista al vender su obra puede optar entre la venta de los derechos totales sobre la obra o la venta de los derechos sobre la obra pero conservando los derechos de reproducción de ésta, siendo la primera opción casi la única vigente. Un ejemplo de este tópico es el que le sucedió en el año 2004 al reconocido artista visual argentino Luis Felipe Noé, cuando hizo pública su indignación cuando una tradicional y famosa casa de subastas pusiera en remate una de sus obras que desde 1966 ya no le pertenecía y, que en ese momento, el dueño de la tela era una galería. El artista obligó al titular de la casa rematadora, antes de ofrecer la obra, a leer públicamente y frente a un escribano una carta donde especificaba:

Tengo la obligación moral de aclarar que mi obra «Lucifer y sus amigos visitan el Greenwich Village», realizada en Nueva York en 1964, medía originariamente 213 cm por 147 cm. O sea, aproximadamente el doble de la que ahora se presenta a subasta. No es, por lo tanto, como se anuncia, una variante de la obra que figura en el catálogo de mi exposición de enero de 1966 en la galería Bonino de Nueva York. Sino que es la misma, pero fraccionada (*La Nación*, 13 de agosto de 2004).

El resultado final es que dicha obra se vendió muy por encima del valor fijado en el catálogo mientras el artista expresaba que, al ser modificado y fraccionado el contenido de la obra, ésta perdía su sentido. Cabe destacar las propias palabras de Noé al respecto: "Mi voluntad era que retiraran la obra de la venta. Y comprarla yo, para poder reconstruirla sobre la base de las fotos que tengo. Eso que yo vi expuesto no sólo no me representa, sino que desvirtúa completamente el concepto de la tela original" (*La Nación*, 13 de agosto de 2004).

Este precedente es indicativo de cómo el artista pierde todo derecho intelectual en la primera venta de su obra e incluso puede ser modificado su sentido y contenido convirtiendo el fruto de un trabajo creativo en un mero objeto especulativo por efecto del impacto y el conflicto promocional. Y pone a la luz que el derecho de participación debería en su aplicación contemplar los derechos intelectuales del artista inseparablemente de los retributivos.

El 28 de mayo del 2015 con aprobación y media sanción del Senado de la Nación Argentina se incorporó el artículo 54 bis a la ley 11.723 sobre el Derecho de Participación.

En el mismo se cita en el punto a) “Los autores de obras originales de artes visuales, plásticas o gráficas, sus herederos o legatarios, gozan del derecho irrenunciable e inalienable a percibir del vendedor una participación del cinco por ciento (5%), del precio obtenido de cada una de las sucesivas reventas posteriores a la primera venta, realizada por el autor”.

Y que comprende “todas las sucesivas reventas en las que participe, como vendedor, comprador, intermediario o consultor, cualquier persona física o jurídica que realice habitualmente actividades de intermediación o hace profesión de la compra o venta de obras originales de artes visuales, plásticas o gráficas” (*loc.cit.*).

Esta ley aplicaría para las obras ejecutadas con anterioridad o posterioridad a la aprobación de esta ley y en el caso que el autor falleciera también pueden solicitarlo sus derechohabientes por un plazo establecido en los derechos de autor. A tal efecto se nombra una Sociedad de Gestión que, en el caso argentino es SAVA (Sociedad de Artistas Visuales Argentinos), una asociación civil sin fines de lucro desde el 2008 que es la ejecutora de gestionar los pagos del derecho, institución encargada de la gestión colectiva de los derechos de autor de fotógrafos, pintores, escultores, dibujantes, grabadores, y otros lenguajes de las Artes Visuales que también gestiona los derechos patrimoniales: el derecho de reproducción, comunicación pública y reprografía cedido desde 2012 por el FNA (Fondo Nacional de las Artes).

SAVA se ha incorporado para actuar en red con la CISAC (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores), una organización internacional no gubernamental sin fines de lucro con sede en Francia y oficinas regionales en África, América Latina, Asia y Europa, creada en 1926 con 239 sociedades miembros en 121 países. También con la CIAGP (The International Council of Creators of Graphic, Plastic and Photographic Arts), que reúne a creadores visuales de todo el mundo y se dedica a promover y asesorar sobre

intereses éticos, profesionales, económicos y jurídicos de los autores visuales. También con la IFRRO (Federación Internacional de Organizaciones de Derechos de Reproducción), que es una organización independiente que promueve los principios internacionales de derechos de autor incorporados en el Convenio de Berna y la Convención Universal de Derecho de Autor. Y con OLA (OnlineArt) que ofrece licencias mundiales de obras visuales de 60 000 artistas para usos en internet.

Bajo este relevamiento podemos notar que SAVA, como sociedad de gestión contempla, asesora y gestiona los derechos patrimoniales y de autoría que garantizan a los artistas una protección equitativa en el reconocimiento de los derechos de reproducción de sus obras, cuestión minimizada en un derecho meramente retributivo cuyo pago deberá realizarlo el revendedor de la obra o el intermediario del mercado del arte.

El proyecto de ley indica en su punto c) “En ningún caso, la sociedad de gestión percibirá para sí una suma superior al veinte por ciento (20%) del total que le corresponde al autor por cada reventa sucesiva de su obra”.

Este punto resulta por lo menos preocupante en el sentido de que nuevamente es el artista el que ve mermado su derecho: si el porcentaje a cobrar por la ley es del 5%, a este valor se le debe restar el porcentaje que cobraría SAVA.

La ley contempla un plazo de cinco años a partir del conocimiento de la reventa por parte del artista para reclamar el cobro del derecho de participación. Así como los datos de la reventa y su localización, lo que es importante y útil a la hora del seguimiento material y solicitar su préstamo para futuras exhibiciones ya que en muchos casos los propios artistas desconocen el paradero de sus obras una vez vendidas.

Cabe mencionar que este proyecto, en la actualidad, ha perdido estado parlamentario en la Cámara de Diputados por no ser tratado en tiempo y forma. En su reemplazo ha sido presentado un nuevo proyecto, sirviendo el anterior como antecedente. El nuevo proyecto de ley (S-2974/19) es impulsado y presentado el 15-10-2019 por la Senadora Nacional Carmen Lucila Crexell, perteneciente al Bloque del Movimiento Neuquino alianza por la que ingresó a Juntos por el Cambio por el periodo 10 / 12 / 2019 - 09 / 12 / 2025. Esta mención, al menos, genera sospecha, dado que la senadora pertenece al grupo político que más ha flexibilizado y enturbiado el mercado del arte, tanto nacional como internacional en su período gubernamental.

En él se incluye un tema de no menor consideración, que es la cuestión de “la reciprocidad”.

El Convenio de Berna en su Artículo 14 ter, inc. 2) establece que el *droit de suite* "no será exigible en los países de la Unión mientras la legislación nacional del autor no admita esta protección y en la medida en que la permita la legislación del país en que esta protección sea reclamada."

Esto se traduce en que si se comercializan obras de artistas argentinos por intermediación de cualquier agente del mercado secundario, en países que sí contemplan en su legislación este derecho, el artista no podrá percibirlo.

“Prácticamente todos los países que reconocen el DS limitan su cobro al reconocimiento recíproco del derecho. Una excepción se encuentra en nuestro vecino Uruguay, que es uno de los países que utilizan el criterio de aplicación universal del derecho de autor local”.⁹

A modo de conclusión

Hasta aquí nos hemos referido al aspecto del “producto artístico” como un punto de ambigüedad que permanece en la sombra de las propias condiciones laborales de los artistas visuales. Creemos necesario enfocar ahora en esta cuestión precisa que involucra la situación en la que los artistas desarrollan su trabajo, sea institucional público, privado o independiente. Pero tanto en las múltiples asociaciones como en la consulta individual de artistas, el estado de debate es prácticamente nulo. Sumamos a esta observación la característica que la mayoría de los artistas desarrolla su trabajo en soledad y tiende a un perfil individualista, salvo en las últimas décadas que, con la aparición de las redes sociales y de algunos colectivos artísticos que trabajan desde un lugar más periférico y de resistencia, se han comenzado a visualizar y visibilizar las falencias del sistema arte.

Una de las más reveladoras causas de precarización laboral lleva implícito que el productor visual es el principal financiador de su trabajo creativo, debiendo recurrir al pluriempleo para poder sustentarlo en detrimento de la dedicación de su actividad principal.

9 Otros países que usan el criterio de aplicación universal: Ecuador, que reconoce el DS en los Arts. 38 y 39 de la Ley de Propiedad Intelectual (Codificación No. 2006-013); Perú, que regula el DS en los Arts. 82 a 84 de la Ley sobre el Derecho de Autor - Decreto Legislativo N° 822 del 23 de abril de 1996; y Paraguay en el Art. 77 de la Ley de 1328/98” (Marchione, 2013).

Además, ponemos especial atención en que no existe un marco laboral ni jurídico suficientemente desarrollado ni normativizado. Asimismo, son muy escasas y desarticuladas las políticas de promoción y producción directa de las artes visuales a través de becas y ayudas públicas. Esto supone un trabajo gratuito institucional, es decir, la participación en proyectos expositivos generalmente sin remuneración, muchas veces denominados “pasantías no remuneradas o voluntarias”. Esta cuestión ha de ser reflexionada, documentada y discutida en el seno de las asociaciones de artistas sobre la degradación de sus condiciones laborales.

Creemos que no entra en discusión la aplicación del Derecho de Participación como un derecho retributivo patrimonial para el artista, pero también pensamos que fue debatido en el 2015 en otro contexto político y que hoy la situación es aún más compleja y grave ante el retroceso generalizado que produce la implementación de políticas culturales neoliberales y un constante y creciente desfinanciamiento en el sector cultural y educativo público, sumado a la creación y derivación por vías de participación y financiamiento privado que determinan el fortalecimiento de economías mercantilistas interesadas en la obtención de dividendos o desgravaciones impositivas. Esperamos que la posibilidad del nuevo tratamiento de esta ley permita y contemple nuestro particular panorama en las artes visuales.

Es muy importante que también su reglamentación considere sus aspectos retributivos dentro de sus derechos morales e intelectuales. También considerar la discusión sobre la “reciprocidad”. Y plantear la necesidad de elaborar un derecho de remuneración por exhibición como ya viene siendo debatido en muchos países europeos y creemos será esencial su desarrollo en una próxima investigación.

Los artistas visuales deberían estar incluidos en el diseño y gestión de reglamentaciones y de las políticas culturales públicas e influir sobre la adecuación de las condiciones en que se producen sus prácticas. A nuestro entender, en la medida que crece el sector privado sobre lo público se empuja al artista al individualismo determinado por el economicismo y la competitividad. Por estas vías la práctica artística se ve dirigida estrictamente a la producción de bienes materiales que circulan por su valor de cambio en una desregulación especuladora y a las leyes del comercio que conlleva a los pocos transparentes sistemas de comercialización promoción, premiación y legitimación.

El trabajo artístico no debería entenderse como una actividad idealista ni meramente recreativa y menos *amateur*, sino que consiste en una actividad estricta-

tamente profesional que hoy lucha en su práctica entre lo privado y lo público, entre la cultura, la economía y la política.

En la consideración y el mejoramiento de las condiciones laborales en el seno del campo de las artes visuales el trabajo a realizar es arduo y el territorio es desértico en tanto derechos sociales y laborales de los trabajadores culturales argentinos y latinoamericanos. Esta situación empuja al artista a actividades paralelas, a la vez que alimenta a las industrias culturales como medios privilegiados de acumulación económica privada y explotación, en detrimento de las políticas de un Estado que funciona como mero árbitro y guardián de los poderes políticos y económicos privados.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1979), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Bogotá: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997), *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2003), *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (2014). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1979) Droit de Suite. Artículo 14o.
- Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas del 9 de septiembre de 1886, completado en París el 4 de mayo de 1896, revisado en BERLÍN el 13 de noviembre de 1908, completado en Berna el 20 de marzo de 1914 y revisado en Roma el 2 de junio de 1928, en Bruselas el 26 de junio de 1948, en Estocolmo el 14 de julio de 1967 en París el 24 de julio de 1971 y enmendado el 28 de septiembre de 1979.
- Findlay, M. (2013), “Eufrosine: el valor social del arte”, en *El valor del arte. Dinero, poder, belleza, colección de arte, mercado y derecho*, Barcelona: Fundación Gala-Salvador Dalí.
- Fleck, R. (2014), *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*, Buenos Aires: Mardulce.
- Furió, V. (2001), *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra.

- Graw, I. (2013), *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura*, Buenos Aires: Mardulce.
- Heinich N. (2002), *La sociología del arte*, Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires.
- Huysen, A. (2001), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- International Association of Art (IAA) Europe (2019) “Exhibition Remuneration in Europe: Pay the artist now!”. Disponible en <https://www.iaa-europe.eu>
- Katzenstein, I. e Iglesias, C. (comp.) (2017), *¿Es el arte un misterio o un inisterio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ley 25.140 (1999) Aprobación del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas y el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina, agosto 4 de 1999.
- Marchione, L. (2013), “Fundamentos para implementar el *droit de suite* para las Artes Visuales, La Ley On Line, AR/ DOC/3404/2013.
- Marx, K. (1980), *Teorías sobre la plusvalía* (Wenceslao Roces, trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (1990) (1867) *El capital: crítica de la economía política*, México: Siglo XXI Editores.
- Marx, K. (2014), *Antología*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Moulin, R. (2012), *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: La Marca Editora.
- Rodríguez Vicén, Javier (2001), “El derecho patrimonial de autor sobre las obras plásticas y fotográficas: referencia especial a los derechos de exposición al público y de seguimiento (*droit de suite*)” OMPI-SGAE/DA/SRZ/01/13. Disponible en https://www.wipo.int/mdocsarchives/OMPI_SGAE_DA_SRZ_01/OMPI_SGAE_DA_SRZ_01_13_S.pdf
- Senado de la Nación Argentina (2015). Proyecto de ley Derecho de Participación, CD-52/15, Buenos Aires: 27 de mayo de 2015.
- Senado de la Nación Argentina (2019). Proyecto de ley Derecho de Participación, (S-2974/19), Buenos Aires: ingreso 15-10-2019.
- Shiner L. (2004), “El artista, la obra y el mercado”, en *La invención del arte. Una historia cultural*, Madrid: Paidós.