

Departamento de Economía Política, Hacienda Pública y  
Derecho Financiero y Tributario de la Universidad de  
Barcelona.

**Aproximación económica al sector de las artes  
plásticas contemporáneas en Cataluña: Análisis  
de los precios y de la rentabilidad de una  
muestra de pintores de Barcelona.**

Tesis presentada por Helena Ramos Losada para optar al título  
de Doctora en Ciencias Económicas, realizada bajo la dirección  
del Dr. Esteve Oroval i Planas.

Barcelona, Septiembre de 1996

Me complace agradecer a las personas siguientes la ayuda prestada:

Al director de este trabajo el Dr. Esteve Oroval por toda la ayuda prestada en la consecución de este trabajo.

A mi madre que, a pesar de su avanzada edad, escuchó atentamente las lecturas de algunos capítulos.

A mi querida amiga la Dra. Luci Nussbaum que no sólo me ha dado oportunos consejos y ánimos sino por todo el tiempo que me ha dedicado.

A los Doctores Luis Barbé y Ferran de Sicart por su generosa ayuda en la parte de los rendimientos de los cuadros y de los activos financieros.

A mis amigos, Maruja Andreu y Rodolfo Milani, profesores de la Universidad Simón Bolívar de Caracas por restar tiempo de sus vacaciones en la lectura de partes de este trabajo.

Al profesor y compañero de departamento David Chéliz por sus acertadas observaciones sobre algunas partes de este trabajo.

A mi sobrina Cristina Ripoll por su disciplina y eficiencia en todo el trabajo de ordenador de este estudio. A su padre, Vicente Ripoll, experto informático, que ha supervisado este trabajo desde el principio.

A las dos galerías Joan Prats y Sala Parés y a los artistas Sabala y F.M.G. que me han proporcionado la información de los precios, básica para esta investigación.

Y, en general, a todos mis amigos y amigas que tan pacientemente han soportado mi reclusión de los últimos tiempos.

# INDICE

<b>INTRODUCCION</b> .....	1
<b>CAPITULO 1: EL ANALISIS ECONOMICO DE LAS POLITICAS CULTURALES</b> .....	18
1.1. <b>La Economía de la Cultura</b> .....	18
1.2. <b>Fundamentos económicos del Gasto Público en Cultura</b> .....	21
1.3. <b>Implicaciones del Gasto Público en las Artes Plásticas</b> .....	27
<b>CAPITULO 2: ANALISIS ECONOMICO DEL MERCADO DE LAS ARTES PLASTICAS</b> .....	31
2.1. <b>Interdependencia del mercado y el campo cultural</b> .....	32
2.2. <b>La formación del valor</b> .....	34
2.3. <b>La medida de la notoriedad</b> .....	36
2.4. <b>Factores que determinan los precios de las pinturas</b> .....	45
2.5. <b>La especulación en el mercado del arte</b> .....	54
2.6. <b>La opinión de los profesionales del sector sobre la situación del mercado de las artes plásticas en España</b> .....	56
2.7. <b>Las obras de arte como inversión. Estudios sobre la rentabilidad de las inversiones en pintura</b> .....	59
<b>Conclusiones de los estudios</b> .....	73

<b>CAPITULO 3: EL SECTOR DE LAS ARTES PLASTICAS EN CATALUÑA.....</b>	<b>77</b>
<b>3.1. Las galerías de arte: definición y funciones.....</b>	<b>79</b>
3.1.1. Relación de los artistas con las galerías .....	80
3.1.2. Perfil y funciones del galerista.....	84
3.1.2.1. Elección y selección de los artistas .....	86
3.1.2.2. La labor de promoción .....	87
3.1.3. Compra de obra .....	88
3.1.4. Fijación de los precios.....	91
3.1.5. Relaciones con otras galerías.....	93
3.1.6. Relaciones comerciales y tipología de los compradores .....	94
3.1.7. Estructura empresarial y financiera .....	96
3.1.8. Gastos de funcionamiento de una galería .....	97
<b>3.2. Localización y número de galerías en España, Cataluña y Barcelona.....</b>	<b>100</b>
3.2.1. Localización por municipios .....	101
3.2.2. Antigüedad de las galerías de arte de España .....	101
3.2.3. Galerías de arte de Barcelona .....	102
<b>3.3. Las Asociaciones de artistas.....</b>	<b>108</b>
3.3.1. La <i>Associació d'Artistes Visuals de Catalunya</i> (A.A.V.C.).....	108
3.3.2. <i>Visual Entitat de Gestió d'Artistes Plàstics (VEGAP)</i> .....	109
<b>3.4. Las Asociaciones de galeristas.....</b>	<b>112</b>
<b>3.5. Panorámica actual del sector.....</b>	<b>114</b>
3.5.1. Diálogo y peticiones del sector a la Administración.....	118

<b>CAPITULO 4: PRESUPUESTOS DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUÑA 1980-1994.....</b>	<b>123</b>
<b>4.1. Comparación del Presupuesto del Departament de Cultura con el total de la Generalitat .....</b>	<b>125</b>
<b>4.2. Partidas referentes a las artes plásticas .....</b>	<b>131</b>
4.2.1. Comparación del total de las partidas referentes a las artes plásticas con el total del presupuesto del Departament de Cultura.....	132
4.2.2. Análisis de las partidas referentes a las artes plásticas por años. ....	139
<b>4.3. Visión de la Associació d'artistes visuals de Catalunya (A.A.V.C.) sobre la Política de las artes plásticas de la Generalitat de Catalunya .....</b>	<b>148</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>152</b>
<b>APENDICE: Denominaciones y cambios en el Departament de Cultura durante el período 1980 a 1994 .....</b>	<b>153</b>
<b>CAPITULO 5: COLECCIONES .....</b>	<b>155</b>
<b>5.1. Col·lecció Testimoni de "la Caixa" .....</b>	<b>155</b>
5.1.1. Razones del estudio de la colección.....	155
5.1.2. Objetivos de la colección .....	156
5.1.3. Número de obras.....	158
5.1.4. Galerías a las que se ha comprado.....	159
5.1.5. Tamaño de las obras .....	165
5.1.6. Artistas de la colección .....	166
5.1.7. Resumen en cifras de la <i>Col·lecció Testimoni</i> .....	168
<b>Conclusiones .....</b>	<b>169</b>

<b>5.2. Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya</b> .....	170
5.2.1. Objetivos del estudio del <i>Fons d'Art</i> .....	170
5.2.2. Contenido y antecedentes del <i>Fons d'Art</i> .....	170
5.2.2.1. La Colección Salvador Riera.....	172
5.2.3. Análisis del <i>Fons d'Art</i> .....	172
5.2.3.1. Análisis por años del <i>Fons d'Art</i> .....	175
5.2.4. Resumen en cifras de las obras del <i>Fons d'Art</i> .....	185
 <b>Conclusiones</b> .....	 188
 <b>5.3. Colección de Arte Contemporáneo de la Fundació “la Caixa”</b> .....	 190
5.3.1. Objetivo de la colección.....	190
5.3.2. Contenido de la colección.....	190
5.3.3. Sistemática y lugar donde se realizan las compras .....	191
5.3.4. Incorporación de obras de la <i>Col.lecció Testimoni</i> de “la Caixa” a la Colección de Arte Contemporáneo .....	192
5.3.5. Valoración económica de la colección.....	193
5.3.6. Exposiciones y préstamos de las obras de la colección.....	193
 <b>Conclusiones</b> .....	 195
 <b>5.4. La Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (M.A.C.B.A.)</b> .....	 196
5.4.1. Fondos del M.A.C.B.A. ....	196
5.4.2. Futuras adquisiciones para la colección .....	200
5.4.3. Repercusiones del M.A.C.B.A. sobre el mercado del arte .....	201
 <b>Conclusiones del análisis de las Colecciones</b> .....	 202
<b>APENDICE:</b> Obras de la <i>Col.lecció Testimoni</i> actualmente en la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa” .....	205

<b>CAPITULO 6: PRECIOS Y EXPOSICIONES: ANALISIS DE 19 ARTISTAS DE BARCELONA .....</b>	<b>207</b>
<b>6.1. Artistas Galería Joan Prats .....</b>	<b>212</b>
Exposiciones individuales. Selección.	
Evolución de los precios	
Relación curriculum-precios	
<b>6.2. Artistas Sala Parés.....</b>	<b>230</b>
Exposiciones individuales. Selección.	
Evolución de los precios	
Relación curriculum-precios	
<b>6.3. Artistas independientes.....</b>	<b>248</b>
Exposiciones individuales. Selección.	
Evolución de los precios	
Relación curriculum-precios	
<b>Resultados.....</b>	<b>252</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>256</b>
<b>APENDICE: Comentarios sobre precios de los responsables de la Galería Joan Prats, Sala Parès y artistas independientes .....</b>	<b>261</b>
<b>CAPITULO 7: EVOLUCION DE LOS PRECIOS Y RENTABILIDAD DE LOS CUADROS DE 19 ARTISTAS DE BARCELONA (1986- 1994).....</b>	<b>267</b>
<b>7.1. Evolución de los precios en el período 1986-1994.....</b>	<b>269</b>
<b>7.2. Análisis de los incrementos anuales de precios .....</b>	<b>273</b>
<b>Resultados.....</b>	<b>275</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>276</b>

<b>7.3. Rentabilidad de la inversión en pintura de 19 artistas de Barcelona y comparación con la rentabilidad de otros activos .....</b>	<b>279</b>
7.3.1. Rentabilidad de las pinturas.....	281
7.3.2. Rentabilidad de las viviendas nuevas del municipio de Barcelona.....	285
7.3.3. Rentabilidad de la Bolsa de valores .....	286
7.3.4. Rentabilidad de la Deuda Pública.....	287
 <b>Resultados.....</b>	 <b>288</b>
 <b>Conclusiones.....</b>	 <b>290</b>
 <b>Tabla 8: Precios artistas. Medida 40F. Pesetas corrientes .....</b>	 <b>293</b>
<b>Tabla 9: Precios artistas. Medida 40F. Pesetas constantes de 1985 .....</b>	<b>294</b>
 <b>CONCLUSIONES FINALES.....</b>	 <b>295</b>
 <b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	 <b>305</b>



# **ANEXOS**

## **Anexo 1: EL Kunst Kompass**

## **Anexo 2: Partidas de las artes plásticas del Presupuesto de Cultura de la Generalitat de Cataluña (1980-1994)**

- 2.1.** Listado por años
- 2.2.** Listado por conceptos

## **Anexo 3: Col.lecció Testimoni (1987 - 1993)**

- 3.1.** Listado por años
- 3.2.** Listado por orden alfabético de artistas
- 3.3.** Listado por galerías
- 3.4.** Listado anual por orden alfabético de artistas

## **Anexo 4: Fons d'Art (1984 - 1993)**

- 4.1.** Memoria anual del Departament de Cultura
- 4.2.** Listado por orden alfabético de artistas
- 4.3.** Listado por años
- 4.4.** Listado por técnicas
- 4.5.** Listado por años/técnicas

## **Anexo 5: Precios, fecha y lugar de nacimiento de los artistas**

- 5.1.** *Tabla 0: Medidas universales de bastidores*
- 5.2.** Evolución de los precios (precios, porcentajes, gráficos)
- 5.3.** Fecha y lugar de nacimiento de los artistas

## **Anexo 6: Artistas coincidentes**

**6.1.** Col.lecció Testimoni y Fons d'Art

**6.2.** Col.lecció Testimoni y artistas del estudio

**6.3.** Fons d'Art, Col.lecció Testimoni y artistas del estudio

## **Anexo 7: Dossier de Prensa**

## **INTRODUCCION**



## **INTRODUCCION**

### **I**

La variedad e importancia de las exposiciones de arte que han tenido lugar en nuestro país en los últimos años, la repercusión en los medios de comunicación de estos acontecimientos, el interés y la afluencia de visitantes a los museos, galerías y el aumento considerable de compradores de pintura es un fenómeno reciente sin precedentes en nuestro país.

La presencia e interés por las artes plásticas que en los últimos años están demostrando las Administraciones Públicas en todos los países occidentales industrializados, la proliferación de exposiciones organizadas por instituciones públicas, la creación de museos de arte contemporáneo por parte de todos los gobiernos -con la consiguiente compra y exhibición de obras en los museos- forma parte de la actividad cultural normal de cualquier gobierno desde hace algunos años.

En el mismo sentido, aunque con motivaciones diferentes, algunas grandes empresas han demostrado igualmente un interés creciente por las artes plásticas. Así, importantes instituciones financieras han escogido el patrocinio de exposiciones, o la creación de colecciones de arte como un medio para mejorar su imagen corporativa, acceder a un público determinado y, por encima de todo, conseguir una gran resonancia en los medios de comunicación por su labor de mecenazgo. Algunas instituciones bancarias exhiben sus colecciones, otras crean fondos de inversión en arte; se trata de realizar operaciones comerciales de imagen con el sello del arte contemporáneo.

La implicación de las Administraciones públicas en actividades relacionadas con el arte contemporáneo, en su función de promoción cultural y también como complemento de actividades políticas o económicas, ha tenido una gran influencia en la difusión e interés por

las artes plásticas. Artistas, galeristas, críticos, conservadores de museos y coleccionistas han participado y colaborado con las diferentes Administraciones en la organización de exposiciones, creación de museos, préstamos y ventas de obras.

Por todo ello, el sector de las artes plásticas experimenta en la actualidad una mayor complejidad. Parece que el misterio y la independencia que ha rodeado siempre al proceso creativo se encuentra, en los últimos tiempos, entrelazado con las oscilaciones de la economía, de la política y de las finanzas -en su doble faceta de inversión y especulación.

La mercantilización de las obras de arte fue "denunciada" ya a principios de siglo por los filósofos de la Escuela de Frankfurt pero la consideración de las obras de arte y, en particular de la pintura, como otro activo financiero más, tiene su apogeo en la década de los años 80. Prueba de ello es el interés que ha despertado entre algunos economistas la evaluación de la rentabilidad de las pinturas en comparación con otros activos financieros.

El aumento del nivel de vida de la población, la implicación de las Administraciones públicas y la influencia de los medios de comunicación al difundir los precios millonarios a los que se vendían algunos cuadros en las subastas, situó al sector de las artes plásticas en el centro de atención social, económica y financiera. Todo ello influyó en que la demanda de cuadros aumentara en gran medida a finales de la década de los 80. Surgió también un nuevo segmento de la demanda, incipientes coleccionistas, que se proponían realizar una buena inversión con los cuadros que compraban. Aunque para estos compradores la especulación no era su motivación, la inversión, y no el interés o el placer de la posesión del cuadro, dominaba el mercado en aquellos años.

El sector de las artes plásticas fue objeto de movimientos especulativos, operaciones de imagen y de una intervención activa por parte de las Administraciones. Las condiciones económicas y el entorno socio

cultural le eran favorables y durante unos años la demanda experimentó un importante crecimiento.

El mercado de las artes plásticas contemporáneas en Cataluña experimentó, como los demás mercados occidentales esta euforia al igual que la posterior crisis que se inició en el año 1990 coincidiendo con la "Guerra del Golfo".

La crisis económica y la dificultad o imposibilidad de materializar las plusvalías esperadas afectó a la demanda de todos los compradores y se instaló la crisis en el sector, de la que todavía hoy no ha podido salir.

Las subidas espectaculares de los precios del mercado del arte que experimentó el sector a finales de los años ochenta en todos los países occidentales industrializados y la crisis que vive hoy el sector ha puesto de actualidad numerosos interrogantes sobre estos temas.

## II

Indagar sobre la paradoja de que una obra de arte única, fruto de un proceso creativo y con un valor estético, se comercialice en el mercado con un valor económico y por tanto con un precio, estará presente a lo largo de esta investigación.

En el análisis económico de las pinturas debe tenerse en cuenta la dualidad de las motivaciones de compra de las obras de arte en donde se combinan los dos aspectos de consumo e inversión. El importante aumento de la demanda de pintura en el final de la década de los 80 se debió a compras por el motivo inversión, en la mayoría de los casos y, por especulación en otros. Estos últimos, que exclusivamente buscaban una rentabilidad a corto plazo, "contagiaron" y provocaron una nueva forma de comprar arte en un nuevo segmento de la demanda.

¿Cómo se determinan los precios de los cuadros de un artista contemporáneo vivo? ¿Puede predecirse su evolución? ¿Es determinante en la formación de los precios la trayectoria profesional del artista, el

**galerista con el que trabaja o las exposiciones que se hagan de su obra organizadas por las administraciones o por instituciones bancarias?**

**Las bruscas oscilaciones del mercado del arte ¿son consecuencia de un aumento del nivel de vida de la población, o son debidas a un interés especial de las Administraciones por los temas culturales con lo que se han modificado las condiciones de la oferta y la demanda o, se trata exclusivamente de un fenómeno especulativo?**

**El planteamiento económico de estas cuestiones requiere considerar una obra de arte, una pintura, desde una doble perspectiva: el valor estético o cultural y el valor económico. ¿Puede explicarse la relación que existe entre estos dos componentes? ¿Se puede calcular y/o valorar el componente estético de una obra de arte y en particular el de una pintura? Si se acepta la dualidad del valor económico y valor cultural o estético de una obra, ¿puede hablarse hoy en día de una interacción en el mercado entre los valores culturales y los valores económicos?**

**A medio camino entre esta dualidad o desdoblamiento del valor estético y del valor económico de la obra de arte y, concretamente de las pinturas, se encuentra la figura del galerista; intermediario entre el artista y el coleccionista. Su función consiste en promocionar, ofrecer y vender unas obras de arte que, antes de salir al mercado, contienen exclusivamente un valor estético.**

**Este hecho plantea no pocos interrogantes al análisis económico de una obra de arte. La valoración estética de una pintura y su traducción en el precio presenta serias dificultades teóricas. El precio de un cuadro, al no tener relación con los costes de producción hace que sea necesario indagar sobre los factores que intervienen en la determinación de los precios de las pinturas.**

**Sobre estos temas y otras cuestiones afines trata el presente estudio que enmarcamos dentro de la rama de la economía conocida como Economía de la Cultura.**



### **III**

Las aportaciones teóricas del análisis económico del mercado de las artes plásticas insertas en la rama de la Economía de la Cultura no son todavía muy numerosas; creemos que es debido, en parte, a la dificultad que presenta abordar el problema del valor y su traducción a los precios y, en parte, por tratarse de una especialidad de origen muy reciente. Hay que añadir también la escasez de información y la dificultad en la obtención de estadísticas sobre el sector cultural en general y, en particular, sobre precios.

El sector de las artes plásticas en Cataluña, como en España, no ha sido objeto de estudio a excepción de algunos trabajos sobre el sector cultural con un apartado dedicado a las artes plásticas. Esta ha sido una de las razones que nos han motivado a realizar esta investigación. El acceso a los precios de galería de los cuadros de 19 pintores de Barcelona correspondientes a un período de 10 años y, el conocimiento personal del sector han sido, también, razones poderosas.

Desvelar, en la medida de lo posible, la interconexión entre los valores económicos y los culturales anclados fundamentalmente en la notoriedad de los artistas y en la legitimación que realizan los expertos de los valores estéticos, constituye la piedra de toque sobre la que gira la problemática de los precios de las obras plásticas.

La legitimación, idoneidad o la distribución del Gasto Público en las artes plásticas ha recibido en nuestro país muy poca atención hasta la fecha, así como las actuaciones de las grandes empresas en la organización de exposiciones y en la formación de colecciones de arte contemporáneo. Creemos que constituyen actuaciones importantes para el sector no sólo por la demanda que generan sino también por su contribución a la legitimación y notoriedad de los artistas dada la proyección y difusión que llevan aparejados los eventos culturales de este nivel.

#### **IV**

Con la descripción del funcionamiento del sector y de las funciones de los galeristas pretendemos desvelar las estrategias, alianzas y conexiones de los galeristas con los responsables de la administración, críticos y conservadores de museos.

Con el análisis de las actuaciones de la Administración catalana y de tres colecciones de arte contemporáneo formadas en Cataluña, pretendemos poner de relieve la creciente participación de estos agentes en el sector y, en consecuencia, llamar la atención sobre la necesidad de considerar y analizar en profundidad este nuevo fenómeno.

Estas actuaciones añaden complejidad a las interconexiones de las Administraciones y el mercado. Sobre todo si se tiene en cuenta que la oferta de arte contemporáneo se realizaba, hasta hace pocos años, exclusivamente en las galerías de arte o a través de marchantes.

La consideración de estos aspectos permitirá poner de manifiesto las implicaciones de las interconexiones de las esferas públicas y privada y su influencia en los precios.

El análisis de los precios que realizamos en este estudio pretende llenar un vacío en la literatura, ya que no existen estudios sobre la evolución de los precios o sobre la rentabilidad, realizados con precios de galería. En este sentido dicho análisis constituye una novedad en los estudios sobre el mercado de las artes plásticas realizados tanto en nuestro país como fuera de él.

Por último, la evaluación de la rentabilidad de las obras de los pintores de la muestra de este estudio constituirá una nueva aportación a añadir a los trabajos empíricos existentes en la literatura sobre la rentabilidad de las pinturas -en base a los precios de subastas- realizados por varios autores de distintos países. Sobre este aspecto, pretendemos evidenciar las ventajas de trabajar con precios de galería y proponemos una nueva comparación de las rentabilidades de la pintura con el sector inmobiliario.

## V

Los objetivos de este trabajo son los siguientes: en primer lugar, presentar las aportaciones teóricas de la Economía de la Cultura sobre el mercado de las artes plásticas, lo que nos permitirá enmarcar el presente estudio dentro del marco teórico de la Economía de la Cultura. Así mismo, especificar los factores que intervienen en la formación de los precios de los cuadros y poner de manifiesto las interconexiones entre los valores estéticos y económicos de una obra de arte.

Describir el papel que desempeña el galerista en el comercio del arte contemporáneo y su intervención en el proceso de la determinación de los precios en el mercado y explicar el funcionamiento de una galería de arte. Nos interesa también reflejar las opiniones de galeristas y artistas sobre la situación actual del sector en Cataluña.

Evaluar la participación del Gobierno de la Generalitat de Cataluña en lo que se refiere a las artes plásticas, desde el inicio de su gestión hasta el año 1994. Nos detendremos con más detalle en las dotaciones anuales para la constitución de la colección de la Generalitat, el *Fons d'Art*.

Comparar la colección de la Generalitat con otras colecciones de arte contemporáneo formadas en Cataluña. Para analizar este fenómeno hemos escogido como ejemplo la *Caixa de Pensions*. Aunque no se trata de la única institución financiera que realiza actividades con obras de la plástica catalana, consideramos significativa su actuación en este campo. La importancia de sus dos colecciones -en volumen y calidad de las obras- y la presencia de obra de la mayoría de los artistas catalanes contemporáneos hace que sea interesante analizarlas.

Los temas expuestos anteriormente, convergen en nuestro último y central objetivo que consiste en analizar los precios de una muestra de artistas de Barcelona. Sobre este particular, pretendemos analizar los tres aspectos siguientes:

- Detectar y relacionar las posibles correspondencias entre los años en los que se producen los incrementos más importantes de los precios de cada uno de los artistas de nuestro estudio con la existencia de exposiciones individuales significativas, como pueden ser exposiciones organizadas por instituciones, o bien exposiciones en el extranjero.
- Analizar la evolución de los precios en conjunto y por separado de los artistas de la muestra y observar las posibles relaciones con la situación económica general.
- Determinar la rentabilidad de una supuesta inversión en pintura de los artistas analizados. Comparamos la rentabilidad de los cuadros con la rentabilidad de otros activos financieros como la de la Bolsa de Madrid, la Deuda Pública y también con la rentabilidad de las viviendas nuevas de Barcelona.

## **VI**

Por todo lo dicho anteriormente, las hipótesis de las que partimos en este estudio son las siguientes:

El creciente protagonismo del Estado y de algunas entidades financieras que realizan actuaciones de carácter cultural están produciendo cambios en el sector de las artes plásticas. De ello se derivan las siguientes hipótesis:

La interdependencia que existe entre los valores económicos y culturales por la influencia de la notoriedad en la formación de los precios de las pinturas. Y la importancia de las actuaciones de la Administración en la formación del valor cultural y legitimación del mismo.

La intensidad y grado de intervención en las artes plásticas por parte de las Administraciones, el interés de otras Instituciones en la organización de exposiciones o creación de colecciones, tiene

repercusiones en el mercado. Las actuaciones de las instituciones y de la Administración actúan modificando las condiciones de la oferta y la demanda influenciando a medio y largo plazo la evolución de los precios de las pinturas. Del lado de la demanda como compradores de obra y del lado de la oferta cambiando la situación de los artistas al proporcionarles medios para mejorar su situación profesional y ascender en las etapas de su curriculum.

Por otra parte, consideramos que en la evolución de los precios de las obras de arte, al ser un sector de bienes de lujo, tiene una gran importancia factores externos a la propia dinámica del sector como puede ser la situación económica general, la estabilidad política nacional e internacional, las condiciones monetarias y fiscales. En términos generales, los factores macroeconómicos y el entorno socio-cultural tienen un peso fundamental en la evolución de los precios de las pinturas.

Respecto a la rentabilidad de las inversiones en pintura, nos proponemos rebatir la opinión, hasta ahora más extendida, de la menor rentabilidad de las pinturas respecto a otros activos financieros.

En síntesis, las hipótesis de las que parte este estudio son las siguientes:

- En la determinación de los precios de las pinturas y en el ascenso profesional de los artistas contemporáneos tienen una gran influencia las actuaciones de la Administración sobre los artistas escogidos.
- Factores macroeconómicos y del entorno socio cultural son determinantes en la evolución de los precios de las pinturas.
- La internacionalización de los mercados y la repercusión en los medios de comunicación de los precios *récor*ds de las subastas convierte el *boom* del mercado del arte y su posterior crisis en un fenómeno internacional. La evolución de los precios de los artistas de Barcelona siguen las mismas tendencias que en otros países.

- El rendimiento de la inversión en pintura según los artistas y el período analizado puede ser mayor que el de otros activos financieros.

## VII

Plantear un análisis económico del mercado de las artes plásticas presenta no pocas dificultades desde el punto de vista teórico. Además, dados los pocos estudios que existen sobre el particular, hemos optado por un enfoque general que incluya varios aspectos con el fin de poder ofrecer una panorámica del comportamiento y funcionamiento de los distintos agentes que intervienen en el mercado. Esperamos que en el futuro se realicen otros trabajos sobre el sector y resuelvan todos los interrogantes que planteamos en esta investigación y que, sin duda, muchos quedarán por resolver.

Un gran número de conversaciones y entrevistas con agentes del sector y reflexiones personales ha sido el camino seguido en la descripción de la opinión de los profesionales del sector y la descripción del papel del galerista y el funcionamiento de una galería de arte.

Las cifras del Gasto Público en Cultura de la Generalitat y las partidas dedicadas a las artes plásticas las hemos obtenido de los presupuestos aprobados y liquidados de la Generalitat de Cataluña, proporcionados por el *Departament d'Economia i Finances*<sup>1</sup>. Hemos procedido en primer lugar a la clasificación y separación de las partidas que, dentro del presupuesto del *Departament de Cultura* pero en distintos capítulos y secciones, estaban dedicadas a las artes plásticas. Una vez detectadas, hemos procedido a su clasificación por conceptos y por años. Para cada una de las partidas hemos detallado la dotación presupuestaria y la cantidad liquidada (*obligacions reconegudes*).

---

<sup>1</sup> Queremos dejar constancia de que para la obtención de los presupuestos liquidados fueron necesarias múltiples gestiones.

Para la descripción y análisis de las tres colecciones de arte ha sido necesario el vaciado de la documentación respectiva y nos hemos entrevistado con los responsables de las colecciones.

Para analizar la posible relación entre el curriculum de los artistas de la muestra y los precios de sus obras hemos procedido al vaciado y sistematización de la información contenida en diversos anuarios de arte y en los catálogos de las exposiciones de los artistas y hemos hecho una selección de las exposiciones individuales más significativas de cada uno de ellos.

Para la parte de este trabajo que trata de los precios, hemos realizado una investigación de campo consistente en la recogida y posterior sistematización de los precios de galería de los cuadros de los pintores de la muestra que aparecen en este estudio. Estos datos nos han sido facilitados por dos importantes galerías de Barcelona. Cada una de ellas trabaja con artistas de cada una de las tendencias analizadas: abstracta y figurativa. Los precios de los llamados artistas "independientes" nos han sido facilitados por ellos mismos y nos sirven de contrapunto a los otros dos grupos de artistas.

Hasta la fecha, los estudios sobre los precios de las pinturas han sido realizados a partir de los precios de subasta por ser éstos los únicos precios de los que existe información publicada. Para esta investigación hemos tenido acceso a precios de galería lo que representa un cambio substancial y novedoso en este tipo de análisis. Sobre las diferencias entre precios de subasta y precios de galería nos detendremos a lo largo de los capítulos correspondientes.

Los datos anteriormente mencionados los hemos completado y contrarrestado con la opinión de varios agentes del sector. A tal fin, hemos realizado entrevistas y mantenido conversaciones con pintores, galeristas, coleccionistas, críticos de arte, directivos de Museos y conservadores de colecciones.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sabala, F.M.G. (pintores), Carmen Garrido (Mediateca Fundació La Caixa), Nimfa Bisbe (conservadora de la Col.lecció d'Art contemporani de la Caixa), Victoria Combalía (crítica d'art

Antes de exponer los pasos seguidos en el análisis de los precios queremos exponer algunos comentarios generales sobre este particular. Los precios de los cuadros son públicos en el momento de la exposición pero no están publicados, por lo que conseguir series temporales de precios de los cuadros no es una tarea fácil. La dificultad de obtener información es debida a la inexistencia de estadísticas, y al carácter de privacidad que se da en este sector a la información sobre precios.

Es preciso comentar también que la sistematización de los datos obtenidos ha sido laboriosa, debido a que la incorporación de la informática en las galerías y en los estudios de los pintores es un fenómeno reciente. Hoy en día está totalmente generalizado pero, no era así con la información de los precios de hace 10 años.

De ahí que, no solamente la búsqueda haya sido laboriosa, sino que han sido también necesarias aclaraciones y consultas para interpretar correctamente la información que nos había sido suministrada ya que en ocasiones requería explicaciones detalladas de los responsables pertinentes.

La sistemática seguida con los precios de los cuadros ha sido la siguiente:

- Análisis anual y en paralelo de las exposiciones significativas de cada uno de los artistas y de los incrementos más importantes en los precios de sus pinturas.
- Análisis conjunto de la evolución de los precios de todos los artistas de la muestra.
- Análisis y comparación anual de los incrementos de los precios de las pinturas de los artistas de la muestra con la evolución económica española.

---

y directora del C.Tecla Sala d'Hospitalet), Sr. Masllorens (economista de la G. Joan Prats) y J.A. Maragall (propietario de la Sala Parés).



Sobre el tema de la rentabilidad de la inversión de las pinturas, como ya hemos mencionado anteriormente, se han realizado varios estudios fuera de nuestro país. La metodología seguida por estos estudios consiste en análisis econométricos a partir de precios de subasta. Nuestro planteamiento difiere de los estudios existentes por la disponibilidad de series temporales de precios de galería de un grupo de artistas de Barcelona. Este hecho nos proporcionaba una situación excepcional y novedosa para analizar la evolución de los precios de artistas plásticos contemporáneos, estudio que, hasta la fecha, no ha sido realizado.

Los pasos que hemos seguido han sido los siguientes:

- Evaluación de la rentabilidad anual de la inversión en pintura de cada uno de los artistas del estudio partiendo del supuesto de que la obra era comprada en el primer año del que se disponían precios y vendida en el último año de nuestros datos.
- Comparación de la rentabilidad de las pinturas con otros activos financieros

El funcionamiento del sector de las artes plásticas, a través de la descripción del funcionamiento de una galería de arte, el análisis del Gasto público de la Administración catalana en materia de artes plásticas, la dimensión y alcance de las colecciones de arte y por último la evolución de los precios de las pinturas de 19 artistas de Barcelona y el rendimiento de su inversión, constituyen las partes empíricas de este estudio. Esperamos que el conjunto de los diversos aspectos analizados contribuya a informar y esclarecer algunos aspectos del mercado de las artes plásticas desde el lado de la demanda y del de la oferta.

Descripción de los capítulos del trabajo:

En el **primer capítulo** exponemos los argumentos más significativos del análisis económico de la Política Cultural. Sin pretender ser

exhaustivo, se exponen las principales líneas de investigación en este campo sobre la legitimidad y eficiencia del gasto público en cultura.

Las aportaciones teóricas referentes al tema del mercado de las artes plásticas, aspecto más específico de nuestro trabajo, será el objeto del **capítulo segundo**. Las características peculiares de las obras de arte, en tanto que objeto de análisis económico, la formación de los precios de los cuadros y la comparación de los rendimientos de las inversiones en pintura con las de otros activos financieros son los temas tratados en este capítulo.

El **capítulo tercero** contiene una visión general del sector de las artes plásticas en Cataluña haciendo especial énfasis en las funciones del galerista, las relaciones con los artistas, el número y distribución de las galerías de arte en España y en detalle de las de Barcelona. El objetivo de este capítulo es describir el funcionamiento de una galería de arte y los problemas que tiene el sector en la actualidad, planteados desde el punto de vista de los profesionales del sector: galeristas y artistas.

La política cultural de la Generalitat de Cataluña referida a las artes plásticas durante el período 1980-1994 es el objeto de análisis del **capítulo cuarto**. Nos ha interesado conocer las actuaciones concretas de la Administración catalana en este campo, y para ello hemos analizado las partidas presupuestarias por conceptos y su evolución anual así como la comparación con los presupuestos totales del Departament de Cultura.

La descripción y clasificación de las partidas referentes a las artes plásticas de los presupuestos de la Generalitat de Cataluña nos permitirá determinar el alcance de la actuación de la Administración en el sector.

Se analizan las diferentes partidas del Presupuesto de la Generalitat en materia de artes plásticas: aquellas partidas referentes a inversiones en infraestructuras, organización de exposiciones, compra de obras, subvenciones, promoción y publicidad.

Se pretende con ello poner de relieve la injerencia del gasto público en el sector y sus efectos en el mercado del arte, trazar las líneas de actuación llevadas a cabo por la Administración autonómica catalana y describir la Política Cultural en materia de artes plásticas llevada a cabo por la Generalitat en los últimos 14 años.

Nuestro propósito es poner de manifiesto la particular interacción de la Administración en un subsector cultural, el de las artes plásticas, en el que el mercado es coetáneo y paralelo a la actuación de la Administración y en el que los artistas que pueden ser objeto de compras de obra o de exposiciones pueden ser los mismos que se comercian en el ámbito privado de las galerías de arte.

El **capítulo quinto** está dedicado a tres colecciones de arte; el *Fons d'Art*- la colección de la Generalitat de Cataluña-, la Colecció Testimoni de la *Caixa de Pensions* y la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundació de la *Caixa de Pensions*.

Estas tres colecciones junto con la colección del Ayuntamiento de Barcelona constituyen la base de la colección del M.A.C.B.A. (Museo de Arte contemporáneo de Barcelona). Los criterios de selección, el número de obras y los artistas presentes en cada una de las colecciones nos servirán para configurar el perfil y el alcance de una parte significativa del coleccionismo público y privado de nuestro país.

El contenido de las colecciones, sus lugares de compra y su destino final han sido los rasgos estudiados con la finalidad de describir la interacción existente entre actuaciones de diferentes instancias, administraciones, fundación e institución financiera para poner de relieve la interconexión del ámbito de actuación público y el mercado de las artes plásticas.

Se pretende con ello tener una visión del movimiento de obras y de artistas en la panorámica actual del arte contemporáneo catalán. La información de cuáles son los artistas que forman parte de qué colecciones, así como la presencia de obras de algunos de ellos en todas y cada una de las colecciones nos servirá de complemento a la

evolución de los precios de los cuadros, análisis que se realiza en el **Capítulo 6**.

**El capítulo sexto** se centra en el análisis de los precios de los cuadros de 19 artistas de Barcelona. Los precios de los artistas, los porcentajes de variación anual y los gráficos correspondientes, los presentamos en el **Anexo 5** por razones de distribución de la información contenida en este estudio. Sin embargo, se trata de una información inédita y constituye una parte fundamental de esta investigación.

La muestra de los artistas analizados representa dos estilos o tendencias que se venden en la actualidad en dos galerías de Barcelona. El tercer grupo de artistas con el que hemos trabajado es el de dos artistas independientes -en el sentido de que no trabajan en exclusiva con ninguna galería- y que realizan obra figurativa y obra abstracta respectivamente, representando pues las dos tendencias antes apuntadas; clásica y comercial uno, y abstracta y más actual el otro.

Finalmente, el objetivo del **Capítulo 7** se centra en la evaluación del rendimiento de la inversión en pintura y su comparación con otros activos financieros. El estudio de los rendimientos constituye una aportación que se suma a los numerosos trabajos realizados sobre esta cuestión si bien hasta la fecha es el primer estudio que se realiza con precios de galería como hemos mencionado anteriormente.

## **CAPITULO 1**

# **EL ANALISIS ECONOMICO DE LAS POLITICAS CULTURALES**



## **CAPITULO 1**

### **EL ANALISIS ECONOMICO DE LAS POLITICAS CULTURALES**

#### **1.1. La Economía de la Cultura**

El presente estudio se inscribe en el marco de la rama de la economía denominada Economía de la Cultura o *Economics of the Arts*, una especialidad reciente, con apenas 30 años de existencia. Su origen, se sitúa en el libro de William J. Baumol y Willam Bowen, *Performing Arts-The Economic Dilemma*, publicado en 1966. Por primera vez una rama importante de la cultura, las artes escénicas, es objeto de un sistemático análisis teórico y empírico.

El estudio de Baumol y Bowen es un encargo de la Fundación Ford para que se analice la situación de los teatros de Brodway que se enfrentan a una situación de costes crecientes. La subida de los cachets de los artistas y la imposibilidad de que se produzcan aumentos de productividad, ya que la cantidad de trabajo no puede reducirse sin que se desnaturalice el producto, amenaza la supervivencia de los teatros.

El modelo de Baumol y Bowen está basado en el crecimiento desigual del sector "arcaico", -el de las artes escénicas- en el que no son posibles las mejoras de productividad y un sector "progresivo" en el que son posibles los aumentos de productividad por la innovación, economías de escala y la acumulación de capital.

En las industrias intensivas en trabajo se producen inevitables incrementos en los costes de producción ya que el progreso técnico no puede aumentar al mismo ritmo que la productividad del trabajo. (Benhamou, 1996)

El resultado neto es que, o bien se produce una inflación de precios en las artes escénicas, o bien, si estos precios se mantienen bajos por costumbre o tradición, se produce una inflación de costes o un creciente *gap* entre ingresos y gastos en las artes escénicas. (Blaug (ed.), 1976)

El diagnóstico de la “enfermedad de los costes” que padecen las artes escénicas contenido en el modelo de Baumol y Bowen justifica, desde el punto de vista económico, el apoyo y las subvenciones que debe recibir este sector si se quiere que sobreviva. Sin subsidios, o bien los precios de los tickets tendrían que subir continuamente, lo que provocaría la imposibilidad de alcanzar nuevas audiencias, o bien, las compañías de las artes escénicas se enfrentarían a déficits cada vez mayores, lo que llevaría en última instancia a muchas de ellas a abandonar el negocio.

Desde entonces, la Economía de la Cultura ha producido abundante literatura y se ha ido ampliando progresivamente el campo de análisis. Lo que empezó con un análisis de la problemática específica de una parte de las actividades culturales, el espectáculo en vivo (teatro, danza, ópera,) se ha ido ampliando hasta abarcar el estudio de las artes visuales o artes plásticas, museos, galerías, el mercado laboral de los artistas y las industrias culturales como la del cine, el libro y el disco.

Todas ellas actividades culturales pero, muy diferentes entre sí, tanto que algunos autores se han planteado la idoneidad del término (Dupuis y Rouet, (ed.),1987).

Una prueba del reconocimiento institucional de la Economía de la Cultura la encontramos en la publicación en 1994 de un artículo de Throsby “*The production and consumption of the Arts: A view of Cultural Economics*” en el *Journal of Economic Literature* en donde se expone el estado actual de esta especialidad y las principales líneas de investigación.

Desde sus orígenes la Economía de la Cultura ha experimentado una institucionalización progresiva. En 1973 se crea su propia asociación (*Association for Cultural Economics*, hoy *Association for Cultural Economics*



*International*), se publica su propia revista científica a partir de 1977 (*Journal of Cultural Economics*) y se organizan congresos internacionales<sup>1</sup> y conferencias sobre temas específicos.

En 1984 se crea en Francia la *Association pour le développement et la diffusion de l'économie de la culture*, en Italia en 1986 la *Associazione per l'economia della cultura* y en 1991 la asociación española Economía & Cultura. En las asociaciones participan investigadores, responsables políticos y artistas. Con el fin de constituir una red internacional se creó en 1993 la *Fédération européenne des associations pour l'économie de la culture*, (Dupuis, 1993)

---

<sup>1</sup> El primer congreso tuvo lugar en 1979 en Edinburgo (U.K.).

## **1. 2. Fundamentos económicos del Gasto Público en Cultura**

Descubrir la lógica y los principios rectores del apoyo de los gobiernos a la cultura ha sido una de las áreas de estudio e interés de los primeros escritos de la postguerra de la Economía de la Cultura, y este tema ha sido recurrente en la literatura desde entonces.

Los gobiernos en todos los países democráticos apoyan a la cultura de una manera u otra, utilizando una variedad de instrumentos entre los que se incluyen los siguientes:

- subsidios a empresas y a individuos
- provisión directa de bienes y servicios culturales a través de empresas de propiedad del Estado.
- exenciones de impuestos a individuos y empresas que realizan donaciones culturales
- exenciones de impuestos a artistas y organizaciones culturales
- regulaciones
- ayudas a la formación y educación en cultura
- legislación relativa a los derechos económicos de los artistas, como los derechos de autor o el *drott de suite*.

Los niveles de ayuda varían considerablemente entre países. Las comparaciones internacionales de los gastos de los gobiernos en cultura son complejas debido a las diferencias que existen en la definición de "cultura" entre países, a las dificultades en la definición de las fuentes de financiación y a la cuantificación de la ayuda indirecta.

El tema central que se plantean los estudios sobre la financiación pública de la cultura es la cuestión del porqué los gobiernos, bien sean federales, estatales, o locales, intervienen en el mercado.

Los argumentos económicos en favor de la intervención del Estado en el campo de la cultura son de dos tipos:

En la primera categoría se encuentran aquellos argumentos basados en la consideración de la cultura como un bien de mérito (*merit good*) y los que basan la intervención en la necesidad de corregir los fallos del mercado.

El término bien de mérito fue introducido por Musgrave para describir a aquellos bienes que la sociedad decide que sería deseable suministrar en cantidades mayores de los que los consumidores desearían comprar a precios de mercado. (Musgrave, *Theory of Public Finance*)

Throsby y Withers (1979) consideran que puede inferirse de los discursos de los políticos que las consideraciones de los bienes de mérito ha sido probablemente la explicación más significativa de la participación de los gobiernos en la cultura. Dado que la cultura se considera como algo especialmente bueno, los políticos están dispuestos a apoyar a la cultura aún sabiendo que la actividad que resulte supere lo que los consumidores demandarían por su propia iniciativa.

En la misma categoría se agrupan los argumentos que sostienen que el estricto funcionamiento del mercado no corrige los desequilibrios geográficos y sociales que se producen en el consumo de los bienes culturales lo que hace necesaria la intervención del Estado. Los fallos del mercado interfieren en la satisfacción óptima de las preferencias de los consumidores. En esas circunstancias, los subsidios públicos pueden mejorar la eficiencia con la que la economía satisface las necesidades de los consumidores.

Un segundo grupo de argumentos son los relacionados con las externalidades positivas que produce la cultura.

### **Externalidades o beneficios colectivos de la cultura**

La cuestión de si la cultura produce externalidades positivas ha sido debatida ampliamente y es tal vez el aspecto más tratado en la Economía de la Cultura.

Evaluar el efecto multiplicador de los fondos públicos destinados a la cultura sobre el conjunto de la economía ha sido objeto de numerosos estudios . Se trata de una cuestión controvertida, debido en gran parte al hecho de que los beneficios externos de la cultura son de difícil medición (Heilbrun y Gray, 1993:205 y ss.). Los argumentos más ampliamente utilizados son los siguientes:

- *Legado para las generaciones futuras.* Preservar la cultura como un legado para las generaciones futuras la califica como un beneficio colectivo. (Baumol y Bowen,1966:384-85) (Peacock, 1994) (Netzer, 1978:23). El argumento se basa en que, tanto los que disfrutan la cultura como los que no, estarían dispuestos a pagar algo hoy para asegurar que la cultura se preserve en beneficio de las futuras generaciones. Este argumento se aplica no sólo a la conservación de libros, monumentos arquitectónicos, obras de arte y museos, sino también al mantenimiento de las habilidades, gustos y tradiciones necesarias para que la excelencia en las artes escénicas continúe. Heilbrun y Gray (1993) consideran que si bien es éste un argumento de peso, es necesaria una matización, ya que puede darse el caso de que el sector privado asegure la preservación de la cultura.
- *Identidad nacional y prestigio.* Este argumento se basa en la percepción de que algunos individuos se enorgullecen del reconocimiento internacional que obtienen artistas de su país. Aunque estos sentimientos de orgullo nacional son reales, Throsby y Withers, (1979:179) creen que no son argumentos suficientes que justifiquen el subsidio. Para Peacock, (1994) antes de proponer subvenciones a la cultura se debe verificar no solamente que es una vía posible para obtener un objetivo válido sino también, que se trata de la vía más efectiva en cuanto al coste se refiere.
- *Beneficios a la economía local.* La actividad cultural puede suministrar beneficios a otros productores en la economía local. Puede darse de dos maneras: En primer lugar, atracción de consumidores de fuera de la ciudad, que además de comprar tickets y visitar un museo, gastan dinero en restaurantes, hoteles, etc. estimulando de esta manera la economía local. En segundo lugar, la

presencia de actividades culturales puede inducir a que nuevas empresas se instalen en la ciudad.

Heilbrun y Gray (1993) consideran válidos ambos argumentos pero afirman que los estrictos beneficios económicos locales no deberían justificar los pagos por un gobierno nacional ya que no hay razón por el que un gobierno nacional desee subvencionar actividades culturales a una ciudad y no a otra. Además, pueden existir formas más efectivas de estímulo a la economía local que la de subvencionar a la cultura. (Netzer, 1978:24-25)

Throsby y Withers (1983) realizaron una encuesta sobre una muestra de residentes de Sydney, Australia, con el fin de estudiar las actitudes de los consumidores respecto las externalidades de la cultura. Los resultados del estudio indicaban que existía una aceptación general de los beneficios públicos derivados de la cultura. El siguiente paso que hicieron Throsby y Withers fue estimar la voluntad, por parte del público, de pagar por los beneficios externos de la cultura. Este estudio muestra la convicción del público australiano de que la cultura produce beneficios externos significativos y además que dichos beneficios justifican la subvenciones por encima de los niveles corrientes.

Un estudio similar realizado por Morrison y West (1986) sobre la voluntad de pagar de los votantes en la provincia de Ontario, Canadá, confirma que los canadienses, reconocen también la existencia de beneficios externos de la cultura.

### **Críticas a las Políticas culturales**

Las críticas a las políticas culturales se articulan en torno a tres temas: en primer lugar, la ineficacia de las instituciones. En segundo lugar, la sobreestimación de los efectos externos positivos y, finalmente los efectos antiredistributivos de las subvenciones concedidas.

Frey y Pommerehne (1989a) señalan diferentes ejemplos de ineficiencia de las instituciones públicas, ya se trate de museos, teatros o de instituciones del espectáculo. Consideran además, que los gerentes de

las instituciones tienen su propia función de utilidad y buscan maximizar los beneficios simbólicos y las remuneraciones directas de las que puedan beneficiarse: el conservador del museo tiende a aplicar una estrategia de calidad superior, privilegiando las exposiciones más sofisticadas para suscitar la admiración profesional de sus colegas con el detrimento de interés por parte del público menos informado.

Peacock (1992) considera que el declive de algunos sectores no es un argumento que pueda justificar, por sí solo, la intervención del Estado ya que un gobierno no puede subvencionar cada bien que resulte caro u obsoleto. Sobre el tema de la concesión de subvenciones Peacock (1992) preconiza que se sustituya el clientelismo por una competencia creciente entre las instituciones privadas.

Para Grampp (1991), defensor a ultranza de la no intervención del Estado en la cultura, ve en las subvenciones y en las ventajas fiscales la búsqueda de un beneficio propio de las personas que lo solicitan.

“El gobierno no otorga protección por benevolencia o porque sea infinitamente sabio. Lo hace porque quienes se benefician le importunan para que actúe así. Importunar puede dar una renta beneficiosa. (...) Uno descubre que lo que el gobierno proporciona al mundo del arte en subvenciones, ventajas fiscales y servicios directos a) es buscado por personas que pertenecen a ese mundo; (que crea, produce y disfruta del arte); b) es sobre todo para beneficio propio y no para el de la población total, que debe soportar impuestos más elevados o menos servicios públicos...” (Grampp, 1991: 21)

Según este autor, las artes plásticas han obtenido durante siglos ayudas, tal vez no de la cuantía que se pretendía pero la han recibido. La consecuencia es que ... “ha habido más arte que si la cantidad hubiese estado determinada sólo por lo que la gente estuviese dispuesta a pagar. Esto significa que el mercado por sí sólo no ha determinado el curso de las artes visuales”. Por lo que concluye que “la cultura debería autofinanciarse con toda la ayuda que puedan obtener del sector privado”. (Grampp, 1991: 219-220)

Los argumentos de la cultura como bien de mérito, los que están en relación con los fallos del mercado y los que se refieren a las externalidades positivas del gasto en cultura han sido tratados ampliamente en la literatura de la Economía de la Cultura. Existen numerosos estudios a favor y en contra de la participación del Estado en este sector quedando desde un punto de vista teórico pocos aspectos por tratar. Por todo ello Throsby (1994) sostiene la necesidad de realizar trabajos empíricos que sostengan o contrarresten las diferentes posiciones teóricas como el camino a seguir para avanzar en el análisis económico de la Cultura.

Lo anteriormente expuesto constituye el núcleo central de la Economía de la Cultura. En las páginas siguientes nos ocuparemos de las implicaciones del Gasto Público en las artes plásticas.

Consideramos que las características diferenciales de este sector hace que el gasto público tenga unas connotaciones diferentes a las de otros sectores culturales. Nos interesa, no tanto argumentar la idoneidad y legitimidad de la intervención del Estado en la cultura sino, poner de relieve la injerencia de la actuación pública en el mercado de las artes plásticas.

### **1.3. Implicaciones del Gasto Público en las Artes Plásticas**

En los últimos treinta años, la creciente intervención de los Estados en el campo cultural en el conjunto de los países occidentales ha modificado el panorama artístico. Durante casi un siglo, de 1860 a 1960 el mercado del arte, como señala Moulin (1992), constituía el único punto de acogida de la oferta del arte moderno.

Las políticas artísticas llevadas a cabo por los Estados suponen una ampliación de las inversiones destinadas a la creación artística, a su difusión y promoción. La vida artística se ve de esta forma modificada por la creciente intervención del Estado. Las modalidades de la actuación del Estado mecenas se concreta en la organización de exposiciones de artistas vivos, el apoyo a la promoción y difusión de los artistas y en las compras de obras. El papel que desempeñan las instituciones culturales en la legitimación y ratificación del arte contemporáneo constituye una de las características más sobresalientes del período reciente.

Fernández Prado (1991) constata la creciente intervención del Estado en la vida cultural y la complejidad de los distintos agentes que intervienen en la legitimidad de la política cultural:

"La verdad es que de la comunicación cultural forman parte actos sociales muy complejos, y la intervención cada vez mayor del Estado en ellos, o en su entorno, es una parte, una pequeña parte, de un proceso constante de complicación, especialización y racionalización de los agentes que intervienen entre productores y consumidores. En unos casos -por ejemplo, el empresario artístico, el impresor o el marchante de obras de arte- esta intervención es directa. En otros, como sucede con los críticos de los medios de comunicación, es indirecta, pero no por ello menos poderosa e importante." (Fernández Prado, 1991:19)

Las actuaciones de los responsables de los museos y la conjunción de estas actuaciones con las de los galeristas, tiene como consecuencia un aumento en los precios de las obras de los artistas en cuestión.



Los efectos de las exposiciones organizadas por los museos de los artistas contemporáneos en el mercado y concretamente sus implicaciones en los precios queda bien descrita por Moulin en el siguiente párrafo y que podría hacerse extensivo a la situación en nuestro país.

“En organisant des expositions collectives ou individuelles, souvent itinérantes, accompagnées d'un superbe et savant catalogue, les responsables des musées contribuent, au-delà de la découverte, à la confirmation des artistes. Ils agissent ainsi en complémentarité avec la (ou les) galerie(s) qui soutient (soutiennent) ces derniers. L'effort publicitaire du marchand et l'activité de présentation des conservateurs et des commissaires d'exposition se conjugent pour produire des signaux qui font monter les prix.

'Naturellement, si nous faisons bien notre travail de semi-consécration, les prix montent. Ce n'est pas un but; c'est une conséquence.'  
[organisateur d'expositions, RFA]" (Moulin, 1992:64)

Las ayudas de la Administración a las artes plásticas pueden justificarse con los argumentos de bienes de mérito, razones de prestigio nacional, o identidad pero también, al intervenir en el mercado como compradores y exhibidores de pintura contemporánea inciden en la notoriedad de los artistas y por ende en la evolución de los precios de las obras.

Los artistas de los que se organizan exposiciones se comercializan simultáneamente en el mercado, es decir pueden comprarse en las galerías de arte. Ver *Anexo 6: Artistas coincidentes*. Nos interesa poner de relieve este fenómeno que es nuevo y que, como señala Moulin (1992), solamente se da en las artes plásticas.

Nosotros creemos que precisamente es en el área de las artes plásticas y más concretamente en el arte contemporáneo donde se produce la intervención en el mercado de las actuaciones de los gobiernos en política cultural.

Esto nos lleva a la cuestión de la valoración cultural de las obras de arte y al proceso de legitimación por parte de las instituciones culturales.

En todos los países occidentales la demanda y la creación de museos de arte contemporáneo en las grandes ciudades constituye un fenómeno reciente. Los museos organizan exposiciones, adquieren obras y, producen información que tiene un gran impacto en el mercado de las artes plásticas.

En España, en 1986 se inaugura el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. En 1989 se inauguran oficialmente el Instituto Valenciano de Arte Moderno, el Centre Julio González y el Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas de Gran Canaria; en 1990 se inaugura la Fundación Tàpies en Barcelona; en 1991 se decide crear el Museo Guggenheim en Bilbao, que deberá inaugurarse en 1996; en 1991 se presenta el proyecto de las Atarazanas, Centro de Arte Contemporáneo, que rehabilitará las antiguas Atarazanas de Sevilla para convertirlas en un centro de arte contemporáneo. Barcelona proyecta crear su Museu d'Art Contemporani en 1995. (Calvo Serraller, (ed.) 1993)

Si bien no todas las instituciones se implican de lleno en el comercio de las obras de arte del momento, es decir no todas se arriesgan a apostar por los artistas que exhiben en el circuito de las galerías, cada vez es mayor la relación y la yuxtaposición de exposiciones entre el ámbito institucional y el privado de las galerías.

Cuando se habla de Política Cultural, conviene distinguir dos grandes bloques: los medios directos que tiene la administración, como son el marco legal, las subvenciones o ayudas, el régimen fiscal y, en segundo lugar, aquellas acciones que la administración realiza en el campo cultural produciendo una intervención directa en el mercado del arte. Nos referimos a la compra de obras, a los encargos públicos, a la organización de exposiciones y a las intervenciones en el campo del mecenazgo.

A lo largo de los años 80 se ha ido gestando un nuevo modelo de acción pública. Nuestro objetivo es pues estudiar los medios financieros de intervención pública y el impacto que puedan tener sobre el comercio del arte. Se trata de un fenómeno muy particular y reciente lo que plantea dificultades en la evaluación de estos efectos.

Ciertamente, las ayudas concretas de la administración en el sector de las artes plásticas y en particular aquellas dirigidas al mercado del arte, son muy reducidas si las comparamos con otros sectores culturales, como por ejemplo, el cine, el libro, o el teatro. A pesar de ello, las particularidades del sector y por tanto las implicaciones para el mercado, constituyen, bajo nuestro punto de vista un fenómeno que merece ser estudiado.

El análisis realizado por Moulin del sector de las artes plásticas en Francia, si bien no es comparable con nuestro país por la mayor intensidad de las actuaciones de la Administración francesa en cuanto a políticas artísticas, puede extenderse a nuestro país en lo que se refiere a las pautas de comportamiento de los distintos agentes del mercado de las artes plásticas.

Por último señalar que en el futuro, la ampliación del período de análisis de este fenómeno permitirá evaluar con más datos y con mayor distancia las políticas artísticas en nuestro país. Desaparecerán entonces las dificultades que supone la evaluación de un fenómeno tan reciente.



## **CAPITULO 2**

# **ANALISIS ECONOMICO DEL MERCADO DE LAS ARTES PLASTICAS**



## **CAPITULO 2**

### **ANALISIS ECONOMICO DEL MERCADO DE LAS ARTES PLASTICAS**

En las páginas anteriores hemos intentado poner de relieve la creciente interdependencia entre el mercado y el campo cultural y las implicaciones de las políticas artísticas y del Gasto Público en el mercado de las artes plásticas.

Las aportaciones teóricas realizadas en la Economía de la Cultura sobre el mercado de las artes plásticas abordan dos temas: los factores que determinan los precios de las obras de arte y la rentabilidad de las inversiones en pintura. En este capítulo, haremos referencia a los estudios más significativos que se han realizado sobre el particular y describiremos las interacciones del campo cultural y el mercado en lo que se refiere a la formación del valor y a sus repercusiones en los precios.

La formación del valor cultural y su relación con la notoriedad de los artistas, la determinación de los precios y la rentabilidad de la inversión en pintura son aspectos todos ellos interrelacionados que presentan no pocas dificultades de análisis y sobre los cuales no existe hoy en día un cuerpo teórico definido. Sin embargo, recogeremos en este capítulo las aportaciones más significativas realizadas hasta el momento.

La situación del mercado de las artes plásticas en España con especial referencia a la década de los años 80 y los factores que han contribuido a la ascensión y posterior disminución de la demanda en este sector en los últimos años será tratado en el último apartado de este capítulo.

## **2.1. Interdependencia del mercado y el campo cultural**

Para analizar una obra de arte desde un punto de vista económico es necesario desdoblarla en dos aspectos, como bien de consumo y como bien de inversión. Como bien de consumo presenta un valor estético y como bien de inversión le corresponde un valor financiero.

Estas dos características constituyen la base de un planteamiento que realiza Moulin (1992) respecto a la interdependencia del mercado y del campo cultural en lo que se refiere a las artes plásticas. Para Moulin esta interdependencia no se ha dado siempre, es decir, es algo nuevo y además sólo tiene lugar en el sector de las artes plásticas.

En los últimos 30 años se ha ampliado la inversión pública en favor de la creación y de la difusión de la cultura y las políticas artísticas implementadas por los Estados en el conjunto de los países occidentales se han sumado a las actividades que antes operaban exclusivamente en el mercado del arte.

Esta complejidad, fruto de la intervención de los poderes públicos en el sector, tiene sus repercusiones en el precio de las obras de los artistas y éste es el planteamiento del que partimos en nuestro estudio.

Como consecuencia de la intervención pública en el sector, el sector de las artes plásticas ve modificada su oferta y su demanda.

"De même que la croissance des investissements publics en matière de formation et de création contribue à multiplier les candidats à la professionnalisation artistique et modifie les conditions de l'offre, la politique de démocratisation qui vise à multiplier les candidats à la professionnalisation artistique et modifie les conditions de l'offre, la politique de démocratisation qui vise à étendre les publics de l'art contemporain modifie les conditions de la demande. D'une part, la demande publique augmente pour constituer les collections de musées et les fonds d'art contemporain grâce auxquels le public aura accès à la nouveauté artistique. D'autre part, la demande privée est orientée vers des oeuvres cautionnées par des spécialistes de l'art d'origines



diverses, confirmés comme tels par les pouvoirs publics qui subventionnent les manifestations ou les institutions.” (Moulin, 1992:60)

La demanda privada aumenta para aquellas obras de artistas que han sido legitimados por los poderes públicos y, en consecuencia, el precio de sus obras aumenta.

Respecto a la demanda por parte de las Administraciones hay que resaltar la influencia que tienen las compras de obras de arte y las exposiciones sobre los precios de los artistas escogidos<sup>1</sup>.

Las ayudas a la creación y a la difusión del arte y, en general, las políticas de apoyo a las artes plásticas varían de un país a otro<sup>2</sup>. Las comparaciones internacionales presentan dificultades dadas las diferentes concepciones de cultura, como hemos mencionado en el capítulo anterior.

En el caso de España, esta influencia es reconocida en la publicación del Ministerio de Cultura de Madrid de las Jornadas “La cultura en España y su integración en Europa” en donde se pone de relieve que la actuación de las administraciones va más allá de sus resultados sociales, presentando una influencia evidente en el mercado del arte.

“El hecho de que uno de estos centros organice una exposición sobre un artista determinado hace que su obra se revalorice inmediatamente. La resonancia que dan los medios de comunicación al acontecimiento y su repercusión social estimulan la demanda y favorecen la revalorización de la producción del artista”. (Ministerio de Cultura, 1993:157)

---

<sup>1</sup> Ver Rouget et al. (1991:89 y ss.).

<sup>2</sup> Ver Throsby (1994) y Blaug (1976).

## **2.2. La formación del valor**

La reputación del artista juega un papel importante en la formación del valor de una obra de arte. El valor estético de una obra de arte se establece a partir del consenso de los especialistas y el precio que la obra adquiere en el mercado depende, entre otros factores, de dicha valoración estética.

Armañanzas (1993) considera que el valor económico que le otorga el mercado a una obra de arte depende del valor estético de la obra.

Sin embargo, para Melià (1976), cuando una obra de arte es convertida en mercadería, el valor estético sólo sirve de referencia, siendo la publicidad del producto y la inversión social la que crea el prestigio y hace que aumente la valoración de la obra en el mercado.

La existencia de los intermediarios minimiza el riesgo que comporta la adquisición de una obra por parte del consumidor no experto. La existencia de los intermediarios es útil para el comprador puesto que se les supone conocedores de los valores más sólidos; comprando obra mediando su intervención, se minimiza el riesgo de adquirir obras de dudosa valía estética y, en consecuencia, se aumentan las posibilidades de acertar en la compra de los valores más sólidos si la trayectoria del galerista, o cualquier otro intermediario, así lo ha demostrado a lo largo de su vida profesional. Por esta razón, Melià señala que no puede darse una relación directa entre el artista y el comprador.

La reputación del artista es creada por consenso de los expertos y ratificada por las instituciones culturales. De esta forma se sientan las bases del valor económico, es decir del precio que una obra de arte adquiere en el mercado.

El precio de una obra de arte no está en relación directa con su coste de producción. La reputación y notoriedad del artista configuran su valor estético que es el que sirve de base del valor económico.

Es siguiendo esta línea argumental la que nos lleva a concluir la importancia de la influencia de las instituciones culturales en los precios de las obras de arte.

Al coleccionista se le plantea, a la hora de comprar, un doble reto. Conseguir que sus adquisiciones respondan satisfactoriamente a los dos aspectos contenidos en una pintura: el valor estético y el valor financiero. Moulin (1992) al tratar sobre el comportamiento de los grandes coleccionistas hace la siguiente reflexión:

“La logique du marché et de ses anticipations s'impose à eux comme à tous les autres intervenants, dans les conditions actuelles d'interdépendance entre le marché et le champ artistique. Les collectionneurs ne peuvent manquer aujourd'hui d'utiliser, comme les autres acteurs du monde de l'art, des informations sur le prix pour évaluer artistiquement une oeuvre. Quelle que soit la relation psychologique que le grand collectionneur d'art contemporain entretient avec l'art, il est condamné à gagner deux paris, étroitement solidaires l'un de l'autre, l'un sur la valeur esthétique, l'autre sur la valeur financière, chacune des deux devant garantir l'autre” . (Moulin, 1992:56) El subrayado es nuestro.

### 2.3. La medida de la notoriedad

Una medida de la notoriedad de los "cien mejores artistas contemporáneos", fue concebida por W. Bongard denominada *Kunst Kompass* y publicada desde 1970 en la revista económica alemana *Capital*<sup>3</sup>.

En el *Kunst Kompass* los artistas son clasificados según los siguientes criterios:

- su presencia (compras o exposiciones) en los principales museos de arte contemporáneo
- su pertenencia a grupos significativos del arte contemporáneo
- su participación en exposiciones colectivas internacionales y nacionales
- su presencia en los libros y revistas de arte contemporáneo

A cada museo, cada grupo o manifestación, cada revista u obra de referencia se le atribuye un cierto número de puntos. Bongard suma los puntos adquiridos por cada artista en función de su curriculum vitae.

El artista que tenga el número mayor de puntos es considerado como el mejor. Bongard precisa que no se trata en ningún caso de una lista de *best-sellers* en la medida de que ningún indicador económico (precio de ventas, cifra de negocios) se tiene en cuenta para establecer la clasificación. Bongard prefiere hablar de lista de celebridades.

Se puede entonces comparar esta clasificación, que es una aproximación de la notoriedad de los artistas, de acuerdo con las instancias de legitimación del arte, con la que suministra el mercado a través del valor económico de los artistas.

---

<sup>3</sup> En el Anexo 1 incluimos el *Kunst Kompass* de los años 1976-1975 publicado por la revista *Domus*.

Así, el *Kunst Kompass* propone una relación precio/punto que permite apreciar si un artista es caro, está en su precio, o es barato en relación a su notoriedad de acuerdo con las instancias de legitimación.

Frey y Pommerehne (1989a) consideran que el precio y la evaluación artística están relacionados por lo que es conveniente tener en cuenta el reconocimiento y la reputación del trabajo de un artista y no solamente la “estrecha variable monetaria precio”. Las evaluaciones estéticas no son al azar sino que están relacionadas con la posición del artista en la historia del arte y con su carrera profesional. (Frey y Pommerehne, 1989a:93)

Sin embargo, Throsby (1994) considera que los juicios estéticos no son independientes del precio de una obra del artista y cita a Thorstein Veblen quién señaló en 1899 en *The theory of the Leisure Class* que la evaluación que puede hacer una persona de la belleza de un objeto es probable que esté influenciada por su coste. Por tanto, concluye que, si ello es cierto, los modelos de la determinación de los precios necesitarían ser reespecificados.

La dificultad de desentrañar la relación que existe entre los valores estéticos y los precios se pone de manifiesto con este comentario de Throsby. Por un lado se intenta dilucidar la influencia de la notoriedad del artista en el precio y por otro lado, sabemos que esta notoriedad o reputación puede estar también influida por el precio.

En nuestra opinión se establece una circularidad que está todavía por resolver. En realidad lo que se plantea es la interconexión de los valores estéticos, legitimados por los expertos y la valoración económica, fruto de operaciones comerciales y de su éxito en el mercado.

La interacción entre el campo cultural y el mercado que hemos señalado en las páginas anteriores se refiere precisamente a esta interconexión, por lo que las actuaciones de las instituciones públicas y el papel de los críticos, conservadores de museos, comisarios de

exposiciones posibilita la interconexión y dependencia entre el valor estético y el económico.

El intercambio de roles de los agentes culturales que tiene lugar en la actualidad, explica y ayuda a que se produzca esta dependencia. Un crítico de arte, por ejemplo, puede ser el autor del catálogo y organizador de una exposición de una galería privada, o el comisario de una exposición institucional. A su vez, antiguos responsables de cultura de una administración pueden pasar a ser coleccionistas o gestores de colecciones de empresas, etc.. Así mismo, las instituciones culturales en su faceta de promoción de los artistas y, en particular, a la hora de decidir exposiciones individuales tienen en cuenta la posición del artista en el contexto artístico, las conexiones del galerista y, en general, la posición en el mercado del artista en cuestión.

Por consiguiente, la notoriedad del artista influye en su precio pero no se trata de un camino de una sola vía, el precio y lo que ello conlleva: prestigio, conexiones, etc. tampoco son independientes de la valoración cultural legitimada por los expertos.

Para Rouget, et al. (1991) está clara la legitimación e influencia que hoy en día tienen los museos de arte contemporáneo en los precios de las obras de los artistas. La compra de obra de jóvenes artistas por parte de los conservadores convierte a los museos de arte contemporáneo en lugares de reconocimiento del arte y la incorporación de un pintor en un museo constituye un paso obligado para establecer una notoriedad artística y en consecuencia un valor económico.

Rouget, et al. (1991) señalan así mismo que el personal de los museos, en la actualidad, son informadores que emiten señales al mercado del arte. A su vez, las galerías intentan tener buenas relaciones con los conservadores de los museos, en ocasiones recrutándolos como consejeros artísticos o bien confiándoles el escrito de los catálogos de las exposiciones.

Los conservadores tienen un poder considerable ya que su número es reducido y están a la cabeza de instituciones prestigiosas. Sin embargo,

el aumento del número de museos de arte contemporáneo desde hace unos treinta años ha dosificado la influencia de los conservadores. Su papel de legitimación del arte se ha visto afectado pero su papel económico se ha acrecentado. Las compras públicas se han convertido en un mercado además de ser creador de valores. (Rouget, et al., 1991:121)

Coincidimos totalmente con la argumentación desarrollada por estos autores sobre la influencia de las instancias de legitimación en los precios en el mercado pero no así con la matización siguiente. Para Rouget et al. (1991) el aumento del número de vendedores y de compradores es cada vez mayor y éstos tienen a veces motivaciones de compra diferentes, pudiendo ser algunas de ellas independientes del juicio artístico de las instancias de legitimación. De ahí que la ampliación de la demanda contribuya a crear una distancia entre la notoriedad artística y el valor económico. El mercado, concluyen, respetaría hoy la hipótesis de atomicidad en el sentido de que ningún agente tendría un poder determinante en la constitución de los valores.

Nuestra opinión sobre este particular es que el aumento del número de compradores y vendedores no invalida el argumento anterior ya que las estrategias de los galeristas *leaders*<sup>4</sup> y el número de críticos con poder de influencia y los museos de peso en el panorama artístico del arte contemporáneo permanecen, independientemente del número de compradores o vendedores. Además, el número de compradores y de oferentes no afecta al reducido número de artistas, galerías, agentes culturales o responsables de instituciones culturales que lideran el mercado internacional del arte contemporáneo.

---

<sup>4</sup> Término utilizado por Moulin (1992).

## **Críticas a la notoriedad KUNST- precio**

Para Rouget et al., la referencia a la historia del arte y la notoriedad mediática no son suficientes para definir la jerarquía de los valores económicos de los pintores; además, la jerarquización de la notoriedad que proporciona el *Kunst Kompass* tiene un carácter subjetivo que de hecho distorsiona a los artistas independientes. (Rouget, et al., 1991:126 y ss.)

En base al estudio que han realizado de las ventas de los cuadros del siglo XX en Drouot en 1989, constatan que los artistas que han realizado más ventas millonarias no son automáticamente los más reconocidos por las instancias de legitimación. Inversamente, los artistas que se benefician de un gran reconocimiento artístico no consiguen necesariamente los precios más elevados (arte conceptual, por ejemplo).

La investigación de Frey y Pommerhene (1989a) con precios de artistas y su correlación con los datos de notoriedad del *Kunst Kompass* de 1971 a 1981 indica que el mercado capta el valor intrínseco artístico al menos el expresado por los expertos y concluyen:

"The often stated claim that prices of works of modern art are completely unrelated to their artistic value is thus not borne out by our research. If anything, the contrary tends to be true: the painters and sculptors with the highest prices are, on the whole, those with the highest artistic achievement."

Frey y Pommerhene (1989a:93)

Lejos de estas consideraciones, el argumento de Grampp (1991) se basa en la noción de utilidad. Un objeto cualquiera tiene valor económico si rinde alguna utilidad. Y en el caso de una obra de arte, la utilidad es estética. Por tanto,

"...el valor estético es "coherente" con el valor económico es decir que lo general incluye lo particular, o que el valor estético es una forma de valor económico, del mismo modo que lo es cualquier otra forma de valor." (Grampp, 1991:29)



Para Grampp (1991), por tanto, el precio de una obra de arte es proporcional a su utilidad estética, lo que significa que el precio de la obra A es a su utilidad estética como el precio de la obra B lo es a la suya. En otras palabras, los precios de las cosas para Grampp son proporcionales a sus utilidades marginales.

Consideramos que la utilización del concepto de utilidad marginal como medida de la evaluación estética y por tanto como base del precio, tal como lo plantea Grampp, presenta algunas dificultades.

La realidad es que a las pinturas se les asigna un precio pero la utilidad en este caso es de imposible medición entre otras razones porque la "utilidad" de una pintura no es la misma para todas las personas y la emoción que puede producir una pintura puede ser inexistente para otra persona. Podríamos hablar de utilidad de una pintura solamente en el supuesto de considerar dicha adquisición como inversión o con la finalidad de especular; en estos dos casos, un *picasso* o un *van gogh* tendrían la misma utilidad para dos compradores y sí podría compararse su utilidad o rendimiento con el de otra aplicación posible del dinero, en este caso con el coste de oportunidad de la cantidad de la que se trate. Sin embargo, los cuadros no se compran ni exclusivamente, ni siempre como inversión o especulación.

Tampoco podemos partir del supuesto de la estabilidad de las preferencias de los consumidores en el tiempo ni del de las utilidades marginales decrecientes. Marshall (1890) descarta para el consumo artístico el supuesto de la utilidad marginal decreciente.

"Il n'y a pas de meilleure exception á la loi que le fait que plus un individu écoutera de la bonne musique, plus son goût pour celle-ci se renforcera."<sup>5</sup>

G. Stigler y G. Becker (1977) definen los bienes que crean dependencia (*addictive goods*) como aquellos productos que su consumo incrementa el deseo y, por tanto, su consumo crece con el tiempo.

---

<sup>5</sup> Citado en Farchy, Sagot-Duvaroux (1994:11).

La música, la pintura y, en general, los bienes culturales serían *addictive goods* positivos en cuanto a la adicción, mientras que la droga sería un *addictive good* peyorativo.

Rouget, et al. (1991) proponen otra forma de medir la notoriedad basada en las estrategias de los oferentes. Definen la notoriedad de los artistas contemporáneos como inestable y consideran que se construye en gran medida por la intermediación de la estrategia de los oferentes. La estrategia tiene para estos autores dos componentes:

- El desarrollo de los discursos y análisis destinados a situar un artista o una escuela en la historia del arte en referencia a glorias pasadas
- La producción y “ruidos” en torno a un artista para darle a conocer a los medios y al mundo del arte, es conferirle un valor mediático.

Entre los numerosos factores que contribuyen a la notoriedad mediática de los artistas, Rouget, et al. (1991) citan los siguientes:

- Las condiciones del intercambio de la obra: un cuadro que haya obtenido un precio récord se beneficia de un acceso mediático que repercute en beneficio de toda la obra del artista al ganar notoriedad.
- La calidad de los compradores de la obra: un coleccionista célebre transfiere su celebridad a la obra que adquiere. Un cuadro puede ser conocido bien porque pertenezca a una estrella de cine, por ejemplo Alain Delon, o porque pertenezca a un coleccionista famoso por sus elecciones artísticas (colección Panza).
- El lugar de exposición de una obra: los lugares de exposiciones públicos constituyen trampolines publicitarios para los artistas.
- La naturaleza de la obra: ciertas obras son más vistosas o provocadoras que otras y permiten al artista el acceso a una notoriedad mediática rápida ante un público numeroso (Johns y su

bandera americana), o ante un público iniciado (Malevitch y su cuadrado blanco sobre fondo blanco).

- La vida del artista: algunos artistas deben parte de su notoriedad al tipo de vida que han llevado (Van Gogh, artista maldito muerto en la miseria, De Stael y su suicidio, Dalí, Basquiat y su muerte prematura)
- Las estrategias comerciales de las galerías o de los subastadores (comissaires-priseurs). En primer lugar, la realización de los catálogos y de las exposiciones contribuyen a dar a conocer al artista. Una galería puede también alimentar un debate público en torno a sus pupilos, principalmente agrupándolos en movimientos y escuelas y apoyándose en opiniones de expertos. (Rouget, et al., 1991:124 y ss.)

Las condiciones en las que se produce la venta de las obras forma parte de estas estrategias comerciales, de ahí la importancia de la identidad de los compradores.

En relación con los compradores se produce un fenómeno que constituye también una particularidad del mercado del arte; el buen profesional tendrá muy en cuenta a quién vende una obra determinada, tanto si se trata de coleccionistas privados como públicos.

Existen dos razones para ello; en primer lugar, interesa que las buenas piezas queden en manos de buenos coleccionistas, por el prestigio que ello supone y por la posible difusión que pueda reportar. En segundo lugar, es importante evitar que la obra pase del primer comprador a una casa de subastas o a algún marchante que, a su vez, la ponga de nuevo a la venta en cualquier otro tipo de establecimiento. Si ello ocurre, y las obras están circulando para su venta, se dice que la pieza "se quema", es decir, que la obra se desprestigia.

La presencia de obra de artistas contemporáneos vivos en las ventas de las casas de subastas no interesa ni al artista ni a su galerista. En las subastas, al no poder controlarse los precios por parte del galerista o

del artista, puede darse el caso de que éstos sean más bajos que los precios de obras similares en galería. Lógicamente, si es éste el caso, se hace difícil mantener una política de precios en galería con el consiguiente desprestigio para todos los implicados en esa obra.

La medida de la notoriedad es sin duda subjetiva como mantienen Rouget et al. (1991) pero al mismo tiempo puede sernos útil no tanto como para establecer una correlación directa con los precios pero si como un baremo que nos indica la posición del artista en la clasificación de los expertos. Como en todos los aspectos que trata de la obra de arte desde un punto de vista económico, no pueden aplicarse las técnicas (regresiones y correlaciones) o conceptos económicos (utilidades marginales, coste de oportunidad) para analizar las obras de arte. Solamente podremos hacerlo cuando hablemos de obras de arte desde el punto de vista de inversión o como especulación.

La valoración estética realizada por los expertos no nos proporcionará nunca una base fiable para la determinación de los precios de los artistas. Factores aleatorios, multitud de excepciones se producen en el mercado del arte a lo que hay que añadir la complejidad de actuaciones e interrelaciones de los distintos agentes del sector tal y como hemos mencionado en las páginas anteriores.

En el siguiente apartado describimos los factores que, en nuestra opinión, forman en su conjunto las bases de la formación de los precios de las pinturas.

## 2.4. Factores que determinan los precios de las pinturas

Nos disponemos en este apartado describir los diversos factores que determinan los precios de los cuadros en las galerías de arte contemporáneo, si bien, haremos mención de algunos factores que tienen influencia específica en los precios de venta de las obras de arte que tienen lugar en las casas de subastas.

Es necesario especificar, en primer lugar, que los precios de venta de los cuadros en las galerías están listados siempre en relación a la medida, la técnica y el soporte; es decir elementos que configuran parte del “coste de producción”<sup>6</sup>. Sin embargo, los precios de las pinturas no guardan relación con dicho coste, tal como ocurre en la mayoría de los demás bienes. Como veremos, muchos otros factores intervienen también en su determinación.

### a) Características del artista:

- **Curriculum:** pertenencia a una determinada escuela, años de profesión, número de exposiciones colectivas e individuales, obras en museos nacionales e internacionales, en colecciones privadas i/o institucionales, catálogos, libros, y bibliografía (reseñas, críticas, etc.).
- **Edad del artista:** la edad del artista factor que generalmente tiene relación con el número de exposiciones -o *curriculum*. A mayor edad del artista se le supone mayor número de exposiciones realizadas y por tanto un *curriculum* que contribuye a la formación del precio en mayor o menor cuantía. Sin embargo, no existe una causalidad directa, ya que existen artistas jóvenes con cotizaciones superiores a artistas de mayor edad.
- **Características personales del artista:** Existen artistas que “saben” como promocionarse, como elegir la galería que más le vaya

---

<sup>6</sup> Consideran algunos autores que un componente importante del coste de producción podría ser el coste de oportunidad del tiempo del artista. (Heilbrun y Gray, 1993: 153).

a convenir para su trabajo, conectar con coleccionistas, críticos etc. Por el contrario, es corriente encontrar a artistas que debido a su carácter dejan pasar oportunidades o no tienen facilidad para las relaciones y ello les impide que su obra sea conocida o, bien no consiguen exponer ni en el momento ni en el lugar adecuados. Todo ello son factores que tienen, a largo plazo, influencia en los precios. Las circunstancias personales del artista, su situación personal y familiar son también factores importantes.

#### **b) Características del cuadro**

- **Tamaño:** El tamaño, ha sido siempre y, sigue siendo, -junto con la técnica y el soporte, las variables de las que se parte en la determinación del precio. Son básicas en el sentido de que se empieza por ellas son, por así decirlo, el punto de partida en el momento de la determinación del precio. A mayor tamaño, mayor precio aunque la proporción no es lineal, es decir, a partir de un tamaño determinado, el precio no sigue aumentando en la misma proporción, sino que aumenta en menor cuantía.
- **Técnica y soporte:** La técnica/soporte se refiere al material utilizado para pintar o para esculpir. En ocasiones se utiliza la misma técnica en distintos soportes, por ejemplo, la pintura acrílica se utiliza sobre el soporte de la tela o sobre el soporte del papel, el pastel se puede utilizar sobre papel, sobre tela y sobre tabla.

Sin embargo, en cuanto a técnica y soporte, el factor que tiene más peso es la distinción entre tela y papel y entre el óleo y el acrílico. La pintura al óleo es un material más caro que el acrílico y también exige más profesionalidad el aplicarla. También, el proceso de secado es mucho más lento, con lo que el artista necesita más horas y más espacio para pintar. En cuanto al papel, es importante especificar que, hoy en día existe un gran número de variedades, destacando por su precio y calidad los papeles hechos a mano a veces realizado por encargo especial lo que representará un coste adicional que puede tenerse en cuenta a la hora de determinar el precio.

- **Año de creación:** El año en que una obra ha sido creada es una variable que puede tener un peso importante en la determinación del precio, sobre todo en pintores de reconocido prestigio y conocida trayectoria y fundamentalmente cuando se trata de venta en subastas<sup>7</sup>.
- **Calidad artística y tema:** La calidad artística de la obra y el tema son dos factores que tienen mucho más peso en la determinación de los precios en las subastas que en las galerías. En las galerías de arte contemporáneo se presentan exposiciones enteras con la última obra de un artista, los precios de las obras variarán según tamaño y técnica y no se tendrán en cuenta otros factores. Por el contrario, en las subastas se tiene en cuenta el tema del cuadro, el año de creación, el estado de conservación, etc.<sup>8</sup>.

#### c) Características del mercado

- **Características de la galería o marchante** Las relaciones institucionales, internacionales y las relaciones con los expertos del mundo del arte como críticos, conservadores de museos etc. y, en general, las potencialidades de difusión, promoción y venta de una galería determinan su peso en el mercado. Cuanto mayor sea éste más poder tiene para fijar precios más elevados.

#### d) Condiciones del entorno cultural

Si el entorno cultural y social es favorable al mercado se crean las condiciones para que se estimule la demanda proporcionando un clima favorable de tendencia al alza de los precios. Por ejemplo, en el caso concreto de Cataluña, la existencia del M.A.C.B.A. constituirá, a largo

---

<sup>7</sup> En la mayoría de las exposiciones de las galerías de arte contemporáneo se exponen cuadros pintados en el año en curso, de ahí que el año de creación sea más importante en las subastas en donde se subastan cuadros de distintas épocas.

<sup>8</sup> Por ejemplo un desnudo femenino tiene más precio que uno masculino, un retrato menos que un paisaje, etc..

plazo, un punto de inflexión en los precios de los artistas que exhiban sus obras en el museo.

#### **e) Factores macroeconómicos**

Tal como indican Sagot-Duvaroux, Pflieger y Rouget (1992) no existe consenso sobre la influencia de las variables macroeconómicas en el crecimiento de los precios de las obras de arte contemporáneo. Mencionan también la inexistencia de estudios al respecto. Se limitan, por tanto, a sugerir algunos factores que pueden influenciar los precios:

- La demanda de obras de arte, considerados como bienes de lujo, tienen que estar correlacionados positivamente con la renta. Supuesta una oferta estable, se observará un crecimiento del mercado durante el *boom* económico y un descenso durante la depresión. Lo ocurrido en Francia en las ventas de cuadros de las casas de subastas lo describen de la forma siguiente:

"Indeed, in France, over the past twenty years, there was a decline in public sales at the time of the 1974 crisis. Then, the turnover began to grow again from 1984 and even more, since 1987. These dates correspond to the recovery of French economic growth." (Sagot-Duvaroux, Pflieger y Rouget, 1992:97)

- Cuando a la recuperación económica le sigue un aumento en el riesgo de las inversiones financieras tal como ocurrió en 1987 en el *crash* de la Bolsa, se produce un aumento de la demanda de los activos no financieros y en consecuencia se invierte en el mercado del arte. Sin embargo, estos autores consideran que las conexiones entre las inversiones financieras y no financieras no están todavía claras.
- El crecimiento del mercado del arte es una consecuencia del mayor interés demostrado por los medios de comunicación en los mercados internacionales del arte y que lleva como consecuencia un incremento en el patronazgo empresarial.



“...more and more firms are taking an interest in the art market in order to promote their name and image.” (Sagot-Duvaroux, Pflieger y Rouget, 1992:97)

La conclusión a la que llegan estos autores es que el valor del arte en el mercado es todavía un misterio y manifiestan la necesidad de realizar estudios empíricos sobre este tema.

Moulin (1992) considera que son factores de orden general los que intervienen sobre la evolución de los precios en el tiempo. Distingue entre factores a largo plazo y factores a corto plazo. Todos ellos ejercen repercusiones sobre el mercado del arte. (Moulin, 1992:20)

Los factores a largo plazo son los siguientes:

- la evolución de las rentas y su reparto
- el desarrollo de la educación
- la internacionalización de los intercambios que ha ejercido una influencia positiva sobre la evolución del mercado

Entre los factores a corto plazo señala:

- la coyuntura económica general
- el volumen de liquidez
- las ventajas comparativas de las inversiones alternativas
- las modificaciones de la legislación fiscal sobre las donaciones
- la moda artística

Las manipulaciones al alza en el sector del arte se ha debido, según Moulin (1992), a múltiples factores coyunturales de entre los que destaca el crecimiento de las rentas en los países desarrollados que califica como un crecimiento sin precedentes e insostenible en el tiempo.

Para Moulin, la demanda de obras de arte presenta una gran elasticidad respecto a la renta y la euforia del mercado del arte ha sido provocada por la abundancia de liquidez. La disminución de la demanda de las obras de arte es explicada por “el crack bursátil de

octubre de 1987, el mini-crack de octubre de 1989, la Guerra del Golfo en 1990, el marasmo económico y, más directamente relacionado con el mercado del arte, la retirada de los compradores japoneses que han contribuido a hacer bajar la demanda de obras de arte.” (Moulin, 1992:24)

Debido a la inexistencia de modelos teóricos y de estudios empíricos sobre los efectos macroeconómicos en los precios de las obras de arte, nos limitamos aquí a proporcionar extractos de estudios que reflejan todos ellos la subida espectacular experimentada en el sector en la década de los 80.

Sobre el mercado francés, transcribimos el siguiente párrafo:

“Le regroupement de données relatives aux artistes des années cinquante à quatrevingt donne une idée de l'évolution du prix des peintures. Le prix au centimètre carré a fortement augmenté entre les années soixante et quatre-vingt-dix, à l'exception d'une période d'une dizaine d'années, entre 1975 et 1985. Une analyse plus précise sur un groupe d'artistes des années cinquante et pour des toiles de dimensions sensiblement équivalentes permet de dégager un profil type de l'évolution des prix: tout d'abord on observe une phase de croissance lente dans les années soixante, puis un relèvement sensible des prix au début des années soixante-dix qui retombent aussitôt à la suite des effets du premier choc pétrolier. La reprise s'amorce au début des années quatre-vingt avec une véritable explosion à partir de 1985, les prix atteignant alors des sommets jamais vus.” (Rouget et al., 1991:19) El subrayado es nuestro.

Heilbrun y Gray (1993) al analizar los índices de precios de las subastas de Sotheby's comentan, también, la evolución y la subida de los precios de las pinturas en la segunda mitad de los años 80.

“From 1975 through the early 1980s, art prices increased steadily but unspectacularly. Beginning in 1985 the prices of impressionist paintings began to grow more rapidly, and soon thereafter the other prices rises accelerated. This period was known as the “boom” in the art, and the boom ended with the “correction” of 1990.” (Heilbrun y Gray, 1993:149) El subrayado es nuestro.

## **La ecuación del precio**

No se ha construido todavía un modelo<sup>9</sup> que explique satisfactoriamente la determinación de los precios de las obras de arte. Tal vez se deba a la complejidad de los factores que intervienen o, tal vez, a la singularidad que presentan las obras de arte y las dificultades que plantea su análisis económico.

Frey y Pommerehne, construyen una ecuación del precio con los datos de las obras de 100 artistas americanos y europeos utilizando los datos del *Kunst Kompass* de Bongard para del período 1971-1981. Los datos sobre los precios de subasta provienen de diversos catálogos de ventas. (Frey y Pommerehne, 1989a:Cap. 6)

Para Frey y Pommerehne el mercado del arte moderno es competitivo, la oferta y la demanda determinan los precios en el mercado.

En el lado de la oferta, los galeristas mirarán por su interés y por el de los artistas que representan. Al contrario de las obras de los artistas muertos, la oferta de las obras de los artistas contemporáneos pueden aumentar su producción. Aplican el análisis marginalista, por lo que consideran que el número de trabajos producidos depende de los costes de los inputs de una unidad adicional (de igual medida y calidad); y también depende de los precios futuros de venta que los galeristas y el artista esperan obtener. Los costes varían dependiendo del medio trabajado: escultura, obra gráfica o pintura y de los materiales cuando se trata de materiales caros. Así, indican que el coste de producción de una pieza adicional, cuando se trata de una escultura, es mayor que cuando se trata de una pintura o de una obra gráfica y que una medida más grande tiene un efecto positivo en el precio.

La demanda de obras depende de la renta de los compradores potenciales, del precio del objeto y del tipo de rendimiento de las inversiones alternativas. Además, la demanda depende positivamente de

---

<sup>9</sup> Thorsby se refiere a las ecuaciones del precio de Frey y Pommereme como una forma reducida de un modelo más amplio.

la evaluación estética de las obras de cada artista hecha por los expertos.

Del lado de la demanda señalan que la influencia más fuerte es la de la renta per capita, seguida por el impacto de la evaluación estética y por el tipo de rendimiento de las inversiones en acciones y bonos. Del lado de la oferta, las esculturas son más caras que las pinturas y que las obras gráficas y los materiales de coste más elevado hace que los precios sean más altos.

Si el mercado del arte contemporáneo está en equilibrio, el precio de la obra de un artista está determinado por los influencias mencionadas de la oferta y la demanda.

Concluyen que el mercado de obras de arte es bastante competitivo, en la medida de que el precio está determinado fundamentalmente por la oferta y la demanda y que el mercado capta el valor estético de la obra de arte<sup>10</sup>. Frey y Pommerehne advierten que si bien este modelo contiene predicciones bastante exactas, es de uso restringido para predicciones a corto plazo. Creen que se han aclarado algunos aspectos del funcionamiento del mercado siendo para ellos el más importante que el comportamiento de los oferentes y los demandantes se ajusta al enfoque económico del comportamiento racional del consumidor. (Frey y Pommerehne, 1989a:93)

Una de las dificultades de este estudio se plantea por la ambigüedad de la relación entre la evaluación estética y el precio. Los autores utilizan el precio pasado de las obras como una de las variables explicativas de la evaluación estética y utilizan posteriormente la variable estética como variable explicativa del precio actual. Ver (Moulin, 1992:83) y Chanel y Kerchove, 1991)

Consideramos que la aplicación de los métodos econométricos para la determinación de un modelo de la determinación de los precios de los cuadros no ha dado resultados satisfactorios hasta el momento. El

---

<sup>10</sup> El modelo explica el 59% de la variación de la evaluación estética.

análisis económico de las obras de arte está todavía en sus inicios y una aproximación cualitativa al análisis de los comportamientos de los agentes del sector nos parece en estos momentos una aproximación más realista. Como señalan Holub, Hutter y Tappeiner (1993):

“The larger issues in art price development can only be answered after a broad research program has been conducted. As it is, a still very young branch of economic investigation is overburdened and should not be forced into answering yet unanswerable questions.” (Holub, Hutter y Tappeiner (1993: 68)

## **2.5. La especulación en el mercado del arte**

La unicidad de la obra de arte es objeto de especulación en el mercado. El incremento de la demanda que se deriva tiene como resultado un incremento en los precios.

Para Moulin (1992) el fenómeno de la especulación en el sector del arte es debido a la renovación permanente de los movimientos artísticos hecho que promueve operaciones comerciales a corto plazo altamente especulativas.

“Ce “tourbillon innovateur perpétuel”, en devenant le principe même de fonctionnement du marché, favorise les spéculations á court terme. Que la reconnaissance ultérieure par des juges (les historiens) intervenant sur le long terme fasse question, c'est sans conséquence á court terme: dans le cas des oeuvres d'art comme dans celui des actions, il s'agit d'un jeu de miroirs réfléchissants, et ce qui compte n'est pas ce que les choses seront, mais ce que les acteurs économiques pensent qu'elles seront.”.<sup>11</sup> (Moulin, 1992:49)

La visión de Melià (1976) se centra en la dinámica del sistema capitalista: la concentración monopolista de los excedentes sitúa la riqueza en muy pocas manos. Para este autor, la posesión de objetos artísticos es fundamentalmente especulativa. La diferencia de precios entre artistas en función de su prestigio y la demanda que se deriva hace posible la especulación. Melià añade que “la clave del problema no reside en el valor de la obra en el momento de la producción, ya que éste puede ser insignificante, sino en el instante en que su exhibición produce un efecto social.” (Melià, 1976:40-41)

Soporte especulativo y concentración de la oferta en pocas manos “garantizan” para Melià la especulación del arte en el sistema capitalista.

Benhamou (1996) compara los movimientos especulativos en el mercado del arte de los años 80 con los que se producen en los

---

<sup>11</sup> La autora hace referencia a Keynes (1949) y Sartre (1960).

mercados financieros. En el mercado del arte, las expectativas de futuras ganancias crecieron de tal manera que se creó una espiral especulativa provocando ventas masivas y desordenadas.

“Le battage médiatique autour des quelques records, et l'éventualité de plus-values considérables, aura masqué un temps l'ampleur des risques liés à des achats “au plus haut.” (Benhamou, 1996:46)

Chanel (1994) interesado en conocer las relaciones entre el mercado del arte y los mercados financieros señala que los beneficios generados en las bolsas de valores puede que sean invertidos en arte de forma que las bolsas de valores pueden considerarse como indicadores avanzados de lo que vaya a ocurrir en el mercado del arte. Dadas las características peculiares de las obras de arte concluye:

“However, art is subject to fashions, tastes and fads and this makes long-term forecasts quite difficult.” (Chanel, 1994:10)

Si bien la mayoría de las opiniones reseñadas se refieren a los movimientos especulativos producidos en el mundo de las subastas nuestra opinión es que son aplicables al comercio de las pinturas en las galerías de arte. También, consideramos que de la misma forma que Chanel indica que los mercados financieros y en concreto las bolsas de valores son un indicador de lo que puede pasar con posterioridad en el mercado del arte, las subastas constituyen un indicador del movimiento comercial que posteriormente se produce en las galerías de arte. El estado de opinión que se crea por la publicidad de las subastas y la relación de la situación económica con la inversión en piezas importantes repercute con posterioridad en la demanda de cuadros que realiza la mayor parte de compradores de arte. Coleccionistas o compradores eventuales de pintura son motivados por estos acontecimientos. No existe evidencia empírica al respecto<sup>12</sup> por lo que serán necesarios, como en tantos aspectos del análisis del mercado de las artes plásticas, futuras investigaciones.

---

<sup>12</sup> Este comentario está basado en numerosas conversaciones con agentes del sector, por lo que se trata de un estado de opinión sin soporte argumental.

## **2.6. La opinión de los profesionales del sector sobre la situación del mercado de las artes plásticas en España**

Incluimos en este apartado el diagnóstico de la situación del mercado de las artes plásticas desde el punto de vista de los profesionales del sector recogido en dos publicaciones. Las Jornadas sobre *La cultura en España y su integración en Europa*, celebradas en Madrid en 1993 y el informe *Las galerías de arte en España* realizado en 1995 por iniciativa de la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte<sup>13</sup>.

En el primer informe mencionado, se señala que la evolución experimentada por el sector en España en los últimos 20 años "ha venido propiciada por la transformación general del país, el proceso de democratización y la progresiva incorporación del mercado del arte en los circuitos internacionales." (Ministerio de Cultura, 1993:147)

En concreto, el informe atribuye una incidencia directa sobre el mercado del arte a los cambios acaecidos en la economía española durante la década de los 80. Años en los que la demanda del sector experimentó un aumento considerable.

El informe recoge también la opinión de los profesionales del sector respecto a los factores, que en su opinión, contribuyeron a la expansión del sector. Señalan los siguientes:

- La entrada en la Comunidad Económica Europea trajo consigo el asentamiento de empresas extranjeras en España. Paralelamente, la disponibilidad de excedentes de capital en empresas españolas se canalizó, en parte, hacia la adquisición de obras de arte.
- La regulación fiscal creó bolsas de dinero negro, una de cuyas salidas fue la compra de obras de arte.
- El aumento del poder adquisitivo propició la aparición de compradores individuales. Algunos compraban por inquietud

---

<sup>13</sup> Ministerio de Cultura (1993) y AAVV (1995) respectivamente.



cultural, otros lo hacían como muestra del nuevo status social adquirido. Otros, por último, compraban únicamente con la intención de invertir.

- Finalmente, la política cultural de las Administraciones públicas, con la adquisición de obra plástica o la organización de exposiciones, tuvo una incidencia directa en la revalorización de los artistas escogidos.” (Ministerio de Cultura, 1993:160-161). El subrayado es nuestro.

Sobre las causas de la disminución de la demanda que ha sufrido el sector, con posterioridad a la expansión de la década de los 80, los profesionales del sector indican las siguientes:

- “• Como consecuencia de la crisis económica, las empresas han decidido racionalizar sus gastos. Los primeros gastos que han recortado han sido los dedicados a protocolo e imagen, entre ellos, la adquisición de obras de arte.
- Gran parte de las bolsas de dinero negro han desaparecido o se han encauzado hacia otros valores.
- Se ha creado un estado de opinión que entiende el arte exclusivamente desde su cariz económico. Esto ha influido en las inversiones especulativas, así como en la consolidación de parte de los coleccionistas que se iniciaron durante la década anterior.
- La poca disponibilidad de dinero ha afectado a los coleccionistas habituales.
- Ha faltado una política cultural definida por parte de la Administración, que hubiese podido atenuar los efectos de la crisis. Su actuación se ha centrado, muchas veces, en actividades de gran resonancia en los medios de comunicación. No se ha planteado seriamente una planificación en apoyo del sector y, por el contrario, más bien se ha contribuido a su distorsión.” (Ministerio de Cultura, 1993:161-162)

En 1995, la opinión de los profesionales del sector tal como queda recogido en el informe elaborado por iniciativa de la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte es la siguiente: de las entrevistas a una selección de galeristas el informe describe los elementos que han caracterizado al sector y al mercado del arte en la última década. Los puntos que siguen son un resumen de las conclusiones más importantes<sup>14</sup>.

- Fenómenos de especulación que han originado un aumento en los precios desligado del valor artístico de las obras
- Hipervaloración indiscriminada de todo tipo de vanguardias
- "Crack" específico del mercado del arte ampliado por la crisis económica y en consecuencia pérdida de confianza de los compradores y un incremento de compra de obras de autores consagrados en detrimento de la nueva creación.

El informe considera que el mercado artístico ha experimentado dos etapas claramente diferenciadas:

"Los últimos años ochenta fueron años de gran actividad, aumento y expansión del sector, con fuertes incrementos de precios y la aparición de fenómenos especulativos. Por el contrario, el último lustro ha sido testigo de una fuerte recesión económica que, en el mercado artístico, se ha visto amplificada a causa de la desconfianza apreciada por los compradores a raíz de la especulación del período anterior y la congelación posterior de precios".  
(AAVV, 1995:204)

La crisis si bien ha perjudicado al sector -por la importante reducción de la demanda- ha ejercido una función "antiséptica", contribuyendo a reordenar el sector, erradicando el intrusismo y eliminando a galerías con recursos económicos limitados.

---

<sup>14</sup> AAVV (1995:161 y ss.).

## **2.7. Las obras de arte como inversión. Estudios sobre la rentabilidad de las inversiones en pintura**

La mayoría de los estudios sobre los rendimientos de la inversión en objetos de arte<sup>15</sup> han sido realizados con el objetivo de contrarrestar la opinión generalizada y expresada por los medios de comunicación, de que la inversión en arte produce mayores beneficios que las inversiones en otros activos financieros.

Los medios de comunicación han contribuido a extender esta idea al observar el rápido crecimiento del nivel general de los precios de los objetos de arte en los años ochenta y en particular los precios *récord* pagados por cuadros de artistas como Van Gogh, Picasso o Renoir. (Frey y Einchenberger, 1994)

Los primeros estudios que calculan los rendimientos de las pinturas con precios de subasta son los de Anderson (1974) y Stein (1977). Diez años más tarde, Baumol (1986) publicó un artículo que inició el *boom* de los estudios sobre el tema<sup>16</sup>.

Procederemos en este apartado a la enumeración de los resultados de los estudios más significativos. Resumiremos las conclusiones comunes y señalaremos las dificultades a las que se enfrenta este tipo de análisis.

Las dos principales fuentes de datos de la mayoría de los estudios son la publicación de Gerald Reitlinger (1961), *The Economics of Taste* el volumen I que contiene información del período 1760 a 1960, y los catálogos "International Auction Record" de Mayer (1963-1992)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Existen estudios sobre gran variedad de objetos artísticos, y no sólo sobre pintura. Dibujos, obra gráfica, antigüedades como violines, muebles americanos antiguos y otros objetos de colección como soldaditos, armas antiguas, etc.. (Frey y Einchenberger, 1994:3)

<sup>16</sup> Frey y Einchenberger (1994) observan que no es de extrañar que la realización de los numerosos estudios coincidiera con el *boom* en los precios del arte de finales de los ochenta.

<sup>17</sup> Ver limitaciones y defectos de estas fuentes de datos en (Chanel, 1993:58-60).

## **Anderson (1974)**

Para su análisis, Anderson utiliza los datos del catálogo de Reitlinger (1961 y 1970), completados con el *International Auction Records* de E. Meyer. Su objetivo es explicar los factores que determinan los precios de los cuadros pero también proporciona resultados sobre las tasas de rentabilidad de las pinturas. Utiliza dos métodos: con el primero, - una ecuación de regresión en la que el tiempo constituye una variable- analiza 13.000 precios para el período 1780-1970; con el segundo método, -media de los cambios de precios de las pinturas vendidas más de una vez-, analiza 1.730 pares (compra-venta) para el período 1653-1970. La tasa anual de rendimiento la evalúa con el primer método en un 3,3% y con el segundo en 4,9 %<sup>18</sup>. No tiene en cuenta la inflación ni los costes de transacción. Ambas cifras son inferiores a la tasa de rendimiento de activos financieros que Anderson estima en 6,6%. La inversión en arte, concluye, es menos rentable y contiene un mayor riesgo que otros activos financieros (desviación standard 56 y 12 respectivamente).

Para estimar los rendimientos de diferentes períodos de tiempo y según escuelas de pintura, divide el período 1780 a 1970 en intervalos de 5 años y distingue entre cinco escuelas de pintura. Encuentra fuertes disparidades entre diferentes épocas o según los estilos de pinturas; así calcula para el período 1951 a 1969 la tasa de rendimiento de las pinturas impresionistas en un 18% y en un 23% para las pinturas del siglo XX.

Por tanto, concluye que los rendimientos dependen del período considerado y de la escuela de pintura. Las diferencias en los rendimientos entre la pintura y las acciones son debidas a diferencias en el riesgo y en la liquidez pero también pueden explicarse por el considerable valor del consumo del arte:

"In view of the considerably higher risk associated with paintings and a long run rate of return substantially lower than common stock, we can only

---

<sup>18</sup> Para una crítica del método de Anderson ver Chanel y Kerchove (1991).

conclude that the consumption value of art must be the primary motivation behind its purchase." (Anderson, 1974:25)

### **Stein (1977)**

El enfoque que realiza Stein es diferente al del método precedente. Su método no consiste en tener en cuenta los cambios de valor de la misma obra, sino construir un índice de precios de los cuadros.

Consciente del carácter específico de las obras de arte, considera las obras vendidas en las subastas como una muestra sacada independientemente de un stock dado y fijo de obras. Estas últimas constituyen la cesta sobre la que establece el índice.<sup>19</sup>

Limita su campo de análisis a las ventas de los artistas muertos antes de 1946 y sus datos provienen de los catálogos *Art Prices Current* para los años 1946 a 1968. (aprox. 40.000 observaciones). Stein elabora el índice a partir de la media geométrica de los precios de los cuadros vendidos en las subastas en el Reino Unido y, aparte, la de todos los que se subastaron en EE.UU.. La rentabilidad anual media la calcula en un 10,5% sobre el período considerado, frente a un 14,3% de las acciones americanas (según el índice de Fisher). Estos resultados son comparables a los de Anderson (1974) pero muy diferentes a los de Baumol o de los de Frey y Pommerehne (1989b) como veremos más adelante.

### **Baumol (1986)**

En su estudio, Baumol utiliza también los datos de Reitlinger (1961), pero seleccionando solamente las reventas separadas por más de 20 años. Pretende con ello eliminar los movimientos especulativos a corto plazo. Estudia 640 transacciones, durante el período entre 1652 y 1961,

---

<sup>19</sup> Los problemas inducidos por tal enfoque están comentados en Chanel (1993:62).

Calcula las tasas de rendimientos reales, y concluye que el promedio de la tasa de rendimiento compuesto anual de las pinturas es del 0,55 %. Con un valor medio de 0,85%. La rentabilidad real de los bonos del gobierno británico es de un 2,5%.

Los rendimientos de los cuadros varían entre un 27%, el más alto, y un -19% el más bajo. Baumol concluye que los rendimientos de las pinturas son muy bajos y la dispersión muy elevada- en casi un 40% de casos el rendimiento es negativo- los precios del arte están determinados de forma aleatoria, y la inversión en arte es una inversión que comporta un riesgo. Resalta la inconsistencia de los gustos y su carácter imprevisible, hecho que hace que las técnicas de previsión no funcionen con las obras de arte, como tampoco funcionan en la Bolsas de valores.

Baumol considera que, en situación de equilibrio a largo plazo, el rendimiento de las obras de arte debe presentar una correlación estrecha con las inversiones en activos financieros. Los rendimientos en obras de arte son inferiores, de manera que la suma de los beneficios psicológicos y monetarios sea igual para las dos formas de inversión.

Concluye que los precios del arte están determinados de manera aleatoria y que la racionalidad financiera no es suficiente para explicar la compra de pinturas. El placer estético debe tenerse en cuenta y lo cifra en un 2%: la diferencia entre el rendimiento de las pinturas y el de los bonos.

Todo ello no implica que se deba prescindir de poseer arte ya que:

"It may well represent a very rational choice for those who derive a high rate of return in the form of aesthetic pleasure". (Baumol, 1986:14)

### **Frey y Pommerehne (1989b)**

Estos autores siguen el mismo método de Baumol ampliando los datos de Reitlinger a 1987 con datos de precios de subasta de Francia, Alemania y Holanda. Distinguen dos subperíodos, 1635-1949 y 1950-1987<sup>20</sup>.

Calculan el promedio de los tipos de rendimientos reales anuales en un 1,4% y 1,6%, (netos de costes de transacción) y las tasas de rendimientos reales de los mercados financieros los cifran en 3,3% y 2,4%. Encuentran, como Baumol, una gran variabilidad en los rendimientos de las pinturas ( -19% mínimo y +26% máximo).

Concluyen que las tasas de rendimiento en arte son muy bajas y menores a las de las inversiones financieras:

“Theoretical arguments, as well as all serious empirical studies, indicate that it is no easier to make speculative financial profits in art than anywhere else.”

(Frey y Pommerehne, 1989b:86)

Sus resultados son similares a los de Baumol, y al igual que este autor, ponen de relieve el placer o beneficio estético que produce la posesión de las obras de arte. Así, consideran que los resultados no son decepcionantes ya que creen que el arte debe comprarse por placer pues los beneficios intrínsecos que se derivan de la posesión de las obras de arte y la satisfacción que proporcionan, es más estética que financiera.

---

<sup>20</sup> Los problemas derivados de la elección de los períodos están comentados en (Chanel, 1993:62).

### **Pesando (1993)**

El trabajo de Pesando (1993) lo realiza con precios de subasta de obra gráfica<sup>21</sup>. El autor señala la dificultad de encontrar datos de transacciones de obras originales que puedan alinearse con datos de activos financieros correspondientes al mismo período y, por ello, se centra en el mercado de subastas de obra gráfica<sup>22</sup>. Estudia a 28 artistas de los que obtiene 27.961 ventas repetidas.

El período estudiado es 1977 a 1992. Los resultados a los que llega son los siguientes: un rendimiento real medio de las obras del 1,51%, por debajo de las obligaciones a largo plazo (2,54%) y mucho menor que el rendimiento de las acciones (8,14%). Se trata de rendimientos brutos, el autor no tiene en cuenta los costes de transacción, por ser ésta la práctica habitual en estos estudios, pero advierte que en EE.UU. en el período 1977-1992 la comisión que cargaba Christie's y Sotheby's al vendedor era de un 6% a un 10%, y al comprador un 10%.

### **Buelens & Ginsburg (1993)**

Estos autores señalan que los resultados del estudio de Baumol (1986) deben ser cualificados analizando períodos más cortos de tiempo y teniendo en cuenta las diferentes escuelas de pintura.

Buelens & Ginsburg sostienen que el hecho de que en un período de 300 años el rendimiento de la inversión en pintura sea bajo no implica que en intervalos más cortos, de 20-40 años por ejemplo, puedan detectarse rendimientos superiores. Así mismo, los cuadros de una determinada tendencia o escuela pueden tener también rendimientos mucho mayores que los encontrados por Baumol. Los gustos en pintura, señalan, cambian lentamente hecho que puede proporcionar oportunidades a la inversión en arte.

---

<sup>21</sup> Los demás estudios trabajan con precios de subastas de obras originales.

<sup>22</sup> El autor señala que al tratarse de ediciones de 50 ó 100 unidades es más probable que la misma obra se ofrezca a la venta en una subasta en un mismo período.



Utilizan los mismos datos de Baumol pero dividen los 300 años en 5 subperíodos y separan las diferentes escuelas de pintura. Incluyen todas las ventas y también las que están separadas por más de 20 años. Los resultados son algo diferentes a los de Baumol pero en el mismo orden de magnitud. Del conjunto de las pinturas obtienen los siguientes resultados: (1700-1961), 0,91%; (1700-1869), 1,09%; (1870-1913), 3,49%; (1914-1949), -4,19%; (1950-1961), 9,63%. Por períodos y escuelas de pintura obtienen unos resultados que muestran que hay períodos y escuelas de pintura en los que las pinturas tienen mejores rendimientos que las acciones y obligaciones.

Atribuyen las conclusiones pesimistas de Baumol al comportamiento de las pinturas Inglesas y al período 1914-1950 en el que el comportamiento de las subastas pudo ser atípico debido a los acontecimientos mundiales en esos años.

Las conclusiones de los estudios anteriores al suyo, concretamente el de Baumol (1986), que atribuían los menores rendimientos de las pinturas a los rendimientos no monetarios de las mismas, toma un giro de noventa grados.

Para Buelens y Ginsburg, el considerar subperíodos y escuelas les lleva a una conclusión diferente: las pinturas pueden tener rendimientos mayores que las acciones y obligaciones. Las razones que aducen se basan en los costes que llevan aparejados las pinturas y en su condición de activos menos líquidos. Si el mercado es perfecto, estos costes tienen que reflejarse en el mercado en un rendimiento mayor de las pinturas.

“... indeed, paintings are much less liquid than paper assets, require special storing and transportation conditions, and, especially nowadays, large insurance costs. If markets were perfect, these additional costs should indeed be reflected by larger returns, if only for the aforementioned reasons.” (Buelens y Ginsburg, 1993:1364)

Al igual que el estudio de Anderson (1974), concluyen que los rendimientos varían ampliamente según sean los subperíodos y las escuelas de pintura<sup>23</sup>.

### **Mok , Ko, Woo y Kwok, (1993)**

Al no existir estudios sobre arte Oriental, por estar las investigaciones sobre la inversión en arte limitada a pinturas occidentales, estos autores se centran en el análisis de la pintura china desde el punto de vista de la inversión.

Señalan que el mercado del arte chino funciona desde hace pocos años y que es en Hong Kong en donde actúan las principales casas de subastas. Si bien los precios de piezas como jades y cerámicas han alcanzado precios *réconds*, las pinturas han sido las que han centrado la atención de los medios de comunicación.

Desde el año 1980 las casas de subastas, Christie's y Sotheby's realizan subastas bianuales. Según estos autores los elevados precios de algunas obras maestras han distorsionado la realidad sobre el beneficio de la inversión en pintura china moderna. Sostienen que los rendimientos de las pinturas chinas, ajustadas por el riesgo, son inferiores a los rendimientos de las acciones que se cotizan en las Bolsas de Singapur, Hong Kong y Taiwan.

Analizan los precios de las pinturas chinas moderna subastados en Hong Kong en las dos casas de subastas mencionadas en el período 1980-1990.

Realizan el estudio del rendimiento sobre 20 cuadros que figuran vendidos más de una vez. Los resultados del promedio del rendimiento

---

<sup>23</sup> Chanel et al. (1994:9) critican el método de las ventas repetidas para obtener información válida del mercado en períodos cortos de tiempo ya que el número de reventas puede llegar a ser muy pequeño. Por ejemplo, indican que el rendimiento para los impresionistas (28,40%) que figura en el estudio de Buelens and Ginsburg (1993) está basado en una sola venta.

es de un 52,9% (nominal); 4 veces más que el rendimiento de un portafolio de acciones de la Bolsa de Singapur y de Hong Kong y un tercio del rendimiento de la Bolsa de Taiwan; (13,3% y 15,3% respectivamente). A pesar de estos resultados, concluyen que, ajustado por el riesgo, el rendimiento en las pinturas es menor que el de la inversión en las tres Bolsas consideradas. Añaden que el corto período de posesión de las obras encontrado, refleja un elemento especulativo importante en las inversiones en pintura china.

#### **Chanel, Gerard Varet y Ginsburg (1994) <sup>24</sup>**

Se basan en los datos de Reitlinger y seleccionan a 32 pintores<sup>25</sup>. Los rendimientos que calculan son brutos, no tienen en cuenta los costes de transacción o los seguros por la dificultad que presenta su determinación. Para el período 1960 a 1988 resulta un rendimiento real del 6,7%. Concluyen que los rendimientos de las pinturas del grupo de artistas analizados son de igual magnitud o mayores que los rendimientos de las acciones y el valor de los coeficientes del modelo indica un riesgo menor. Además, las pinturas -al menos para los coleccionistas- generan, además, un rendimiento estético.

Estos autores si bien señalan que las relaciones entre el mercado del arte y el mercado financiero deben analizarse con más profundidad, consideran que existen indicios de que el mercado del arte está, en cierta medida, relacionado con los mercados financieros mientras que -como era de esperar- el mercado del arte no tiene influencia en los mercados financieros<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> La argumentación de estos autores es que las pinturas son bienes heterogéneos, comprados y vendidos por sus características más que por el bien en sí, "*hedonic goods*", en terminología de Lancaster (1966). La evaluación de los cambios en los precios tiene que tener en cuenta este hecho. Aplican esta técnica, regresión hedónica (*hedonic regression*) utilizada en otros mercados como los coches de ocasión y casas antiguas.

<sup>25</sup> Los pintores seleccionados figuran en Chanel et al., (1994:19).

<sup>26</sup> Se refieren a una causación o correlación econométrica. Sobre este particular ver Chanel (1993).

En un estudio anterior Chanel (1993) constata la “causalidad” de las bolsas de valores respecto al mercado del arte “...retardée d’une année environ” (Chanel, 1993:201). Hecho que atribuye a la importancia de la esfera financiera sobre la esfera artística.

Es interesante la observación que hacen Chanel, Gerard Varet y Ginsburg sobre las predicciones de ambos mercados. Señalan que mientras que en la bolsa de valores cuanto más amplio es el período de tiempo mejor puede predecirse su evolución, en el mercado del arte es más fácil la predicción a corto plazo ya que la incertidumbre proviene de los cambios en los gustos de las futuras generaciones de coleccionistas.

### Heilbrun y Gray (1993)

Estos autores remarcan la diferencia de las compras de arte como bien de consumo y de inversión y comparan el rendimiento y el riesgo de las inversiones para el período 1975-1990.

El cuadro siguiente contiene los resultados de su análisis:

#### **Rendimientos (antes de impuestos) y desviaciones standard de inversiones alternativas, 1975-90. ( Heilbrun y Gray, 1993:164 y ss.)**

	<b>Tasa de Rendimiento<sup>a</sup></b>	<b>Desviación Standard</b>
Tasa de inflación	5,7	2,1
<b>Activos</b>		
<b>Pinturas (promedio)<sup>b</sup></b>	<b>19,0</b>	18,3
AAA Obligaciones (corporate bonds) <sup>c</sup>	10,4	1,9
Oro	10,1	32,6
Treasury notes (3 años)	9,4	2,3
Dow-Jones (Industrial)	8,4	19,4
<b>Pinturas</b>		
Modernos	21,6	18,1
Impresionistas	21,5	21,5
Contemporánea	21,1	21,3
Americana	19,0	16,3
Old master	16,8	17,6
Siglo XIX (Europeos)	14,1	15,0

<sup>a</sup> Basado en los incrementos de los precios o de los índices o en los tipos de interés del mercado.

<sup>b</sup> Promedio sin ponderar

<sup>c</sup> Bonos de empresa americanos más rentables (Grampp,1991:156)

La fuente que utilizan para las pinturas es el *Sotheby's Index*

Estos autores subrayan que -entre los activos que no son objetos de arte- el oro es el que presenta el rendimiento más alto (10,1)<sup>27</sup> aunque también el riesgo mayor (desviación standard de 32,6).

Heilbrun y Gray indican que aquellos inversores a los que no les preocupe demasiado el riesgo elegirán este tipo de inversión. Si se compara los rendimientos de las pinturas con el de las acciones, las pinturas tomadas en conjunto presentan un rendimiento mayor (19,0) y un riesgo (18,3) menor que el de las acciones.

Si se tienen en cuenta las distintas escuelas de pintura, los rendimientos difieren. Las pinturas modernas, impresionistas y contemporáneas presentan rendimientos similares, entre un 21% y un 22% y ,un riesgo algo menor para las pinturas modernas. Les siguen en rendimiento y riesgo las pinturas americana y *old master* y la pintura europea del Siglo XIX que presenta el menor rendimiento y el riesgo menor.

Heilbrun y Gray ponen de manifiesto que los altos rendimientos de las inversiones en arte en la década de los años 80 han sido excepcionales y, por ello, no pueden tomarse como un indicativo de la facilidad de ganar invirtiendo en arte. Por el contrario, señalan que en la inversión en pintura puede incurrirse en pérdidas en la mayoría de los períodos ya que es después de producidos los hechos cuando podemos conocer qué inversiones han tenido beneficios. Advierten del riesgo de este tipo de inversión y aconsejan dejarlo para los profesionales bien informados.

---

<sup>27</sup> No comentan, sin embargo, otro de sus resultados como el de las obligaciones AAA que tienen un 10,4 y una desviación standard mucho menor que la del oro.

## **Resumen**

A continuación presentamos un cuadro con los resultados de los estudios más significativos sobre el rendimiento de las inversiones en pintura tal como aparece en Frey y Eichenberger (1994:19)<sup>28</sup>.

En este cuadro pueden apreciarse las diferencias en los resultados obtenidos por las distintas investigaciones llevadas a cabo durante un período de casi 20 años<sup>29</sup>. Es importante señalar que los precios de los cuadros en la mayoría de los estudios corresponden a períodos muy dilatados en los que las variaciones de precios, gustos y todo tipo de incidencias muy diversas pueden producirse. Así mismo, los grupos de escuelas de pintura pueden incluir obras de temas varios, calidad desigual, estado de conservación de las obras muy diferente, etc.

Todo ello son factores que influyen en los precios de venta de los cuadros subastados. Al incluir cuadros tan diversos en los mismos grupos necesariamente tiene que alterar los resultados. Creemos que podría precisarse más y avanzar en el debate de la rentabilidad de las pinturas si los datos fueran más homogéneos.

Otro punto que queremos comentar antes de pasar al resumen de los resultados es que todos los estudios han sido realizados con precios de obras originales a excepción del estudio de Pensando (1993) que ha sido realizado con precios de obra gráfica.

---

<sup>28</sup> Hemos omitido la información sobre las rentabilidades de otros objetos de colección como armas de fuego, antigüedades, soldaditos etc que también han sido objeto de otros estudios.

<sup>29</sup> Hay que tener en cuenta que la mayoría de autores han aplicado más de una técnica y clasificado los datos de varias maneras por lo que no se trata de un resumen exhaustivo pero, creemos que es suficiente para dar una visión del estado actual de las investigaciones sobre este particular.

**Cuadro resumen de los resultados de los estudios sobre rendimientos de la inversión en arte**

Objeto	Período	Rendimiento (%)		Rend. de las	Autores
		Real	Nominal	inversiones alternativ. (%)	
<b>Pintura</b>					
<b>general</b>	1800-1970		3,3	6,6 (a)	Anderson (1974)
	1652-1961	0,55		2,5 (b)	Baumol (1986)
	1635-1987	1,5		3,0 (b)	Frey y Pommerehne (1989b)
	1700-1961	0,9		(..)	Buelens y Ginsburgh (1993)
	1946-1968		10,5	14,3 (a)	Stein (1977)
	1950-1987	1,6		2,4 (b)	Frey y Pommerehne (1989b)
Obra Gráfica	1977-1992	1,5		2,5 (US.gb) 8,1 (st)	Pesando (1993)
<b>Por escuelas de pintura</b>					
Impresionistas	1951-1969		17,2		Anderson (1974)
	1700-1961	3,0			Buelens y Ginsburgh (1993)
Renacimiento (late)	1951-1969		7,8		Anderson (1974)
Pintura Inglesa	1700-1965	0,6			Buelens y Ginsburgh (1993)
Pinturas desde los años 50	1960-1990	5,9			Rouget, et al. (1991)
Artistas seleccionados	1960-1988	6,7		más (Jap (a)) menos US(a)	Chanel, et al. (1994)
Pintura china moderna	1980-1990		53		Mok, et al. (1993)

**Fuente: Frey, Eichenberger (1994)**

(..) = No hay información

a= acciones b= bonos del Estado BoEr= Bank of England Rate



## **Conclusiones de los estudios**

---

Los estudios aplican técnicas modernas econométricas y financieras al mercado del arte, y han analizado diferentes mercados teniendo en cuenta las escuelas artísticas, los diferentes puntos de venta en las casas de subastas de Nueva York, Londres y Tokio, etc., y el mercado de las acciones y bonos del Estado.

La mayoría de autores sostienen que en equilibrio, los rendimientos totales netos en el mercado del arte deben ser iguales a los de los otros mercados. Asumiendo que el rendimiento psíquico del arte es mayor que el de, por ejemplo, las obligaciones, concluyen que el rendimiento medio financiero en el mercado del arte es menor que el de las obligaciones.

Si bien no existe unanimidad en los tipos de rendimiento que se asignan a las inversiones en pintura en los distintos trabajos, podemos resumir las conclusiones más importantes y en las que coinciden la mayoría de los autores. Son las siguientes:

- Las obras de arte tienen rendimientos menores que otros activos financieros.
- Mayor variabilidad y por tanto mayor riesgo en los rendimientos de las pinturas en comparación con otros activos financieros.
- La diferencia en los tipos de rendimientos observados en obras de arte y en otros activos, después de los ajustes por el riesgo, es una medida del valor del consumo que las obras de arte tienen para sus propietarios.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Esta hipótesis implica que los que compran arte por razones no pecuniarias como por placer estético, status, o prestigio si también poseen acciones o obligaciones, no puede haber equilibrio de mercado a no ser que la diferencia en el rendimiento, ajustada por el riesgo, sea igual al valor de los beneficios no pecuniarios que proporciona el arte.

- La inversión en arte es incierta, las obras de arte no pueden considerarse como un valor refugio y, en general, afirman que se trata de un mercado en donde nada es seguro y en donde pueden realizarse tanto buenos como malos negocios.

Sin embargo, los resultados de algunos autores difieren de la mayoría y señalan la mayor rentabilidad de las pinturas.

Por todo ello, se hace difícil responder de manera unívoca a la cuestión de la rentabilidad de las pinturas a la luz de los resultados obtenidos por el conjunto de los trabajos analizados por lo que nos limitaremos a hacer algunas observaciones de tipo general.

Teniendo en cuenta, las diferentes metodologías aplicadas, la diversidad de las fuentes de datos y de los períodos analizados, no es de extrañar que surjan resultados tan dispares, tal como indican Heilbrun y Gray:

"It should not be particularly surprising, then, that studies of different time periods and varying data sources reach conflicting conclusions on the investment value of art." (Heilbrun y Gray, 1993:168)

Por su parte, Frey y Einchenberger (1994) consideran que, los estudios sobre rentabilidad han contribuido a mejorar el conocimiento de los rendimientos agregados de diversos objetos artísticos; sin embargo, el hecho de que se hayan realizado tantos estudios sobre el tema, indica las importantes limitaciones que existen. Señalan la inutilidad de tratar al mercado del arte como otro mercado cualquiera, y utilizarlo simplemente como otro campo más en el que aplicar las avanzadas técnicas de análisis.

Consideramos importante resaltar las limitaciones impuestas por los datos disponibles. Al tratar exclusivamente con los precios de las pinturas compradas y vendidas en las casas de subastas no se contemplan todas las transacciones realizadas en el mercado del arte, como aquellas realizadas por medio de galeristas o marchantes que

pueden ser cuantitativamente más importantes y con diferentes movimientos de precios<sup>31</sup>.

Por otra parte, el análisis del mercado por períodos parece el más idóneo ya que pueden tenerse en cuenta los eventuales fenómenos de moda o de cambio en los gustos que puedan producirse. Así mismo consideramos pertinente que los estudios se realicen con artistas pertenecientes a una misma escuela o tendencia para evitar al máximo los problemas de heterogeneidad que presentan las pinturas.

Los resultados de los rendimientos promedio de las pinturas en su conjunto, no proporciona información sobre las particularidades y diferencias que se producen en el mercado de las pinturas. Además, cuando en los estudios se trabaja con amplios períodos no se puede reflejar las diferencias de tipos de rendimiento que han podido producirse en un período de, por ejemplo, 300 años.

Los análisis econométricos de la rentabilidad de la inversión en obras de arte se enfrentan a tres tipos de dificultades. En primer lugar, los únicos datos utilizados, por ser los únicos disponibles, son los precios de adjudicación en ventas públicas y éstos constituyen una selección necesariamente arbitraria del conjunto de las transacciones. En segundo lugar, cualquier cálculo del índice de precios de las obras de arte está sujeto a crítica si se tiene en cuenta el principio de no sustitución que gobierna el mundo del arte. En tercer lugar, el tratamiento del tiempo supone elecciones que introducen grandes divergencias en la estimación de los rendimientos (Moulin, 1992). Frey y Einchenberger (1994) mencionan también, que en los estudios no se tienen en cuenta los costes de transacción ni los impuestos.

Compartimos las observaciones de Frey y Einchenberger (1994) de que gran parte de los estudios se centran en los cálculos mecánicos (especialmente los que aplican técnicas avanzadas de análisis) sin tener en cuenta las características específicas del comportamiento de los distintos agentes del mercado del arte.

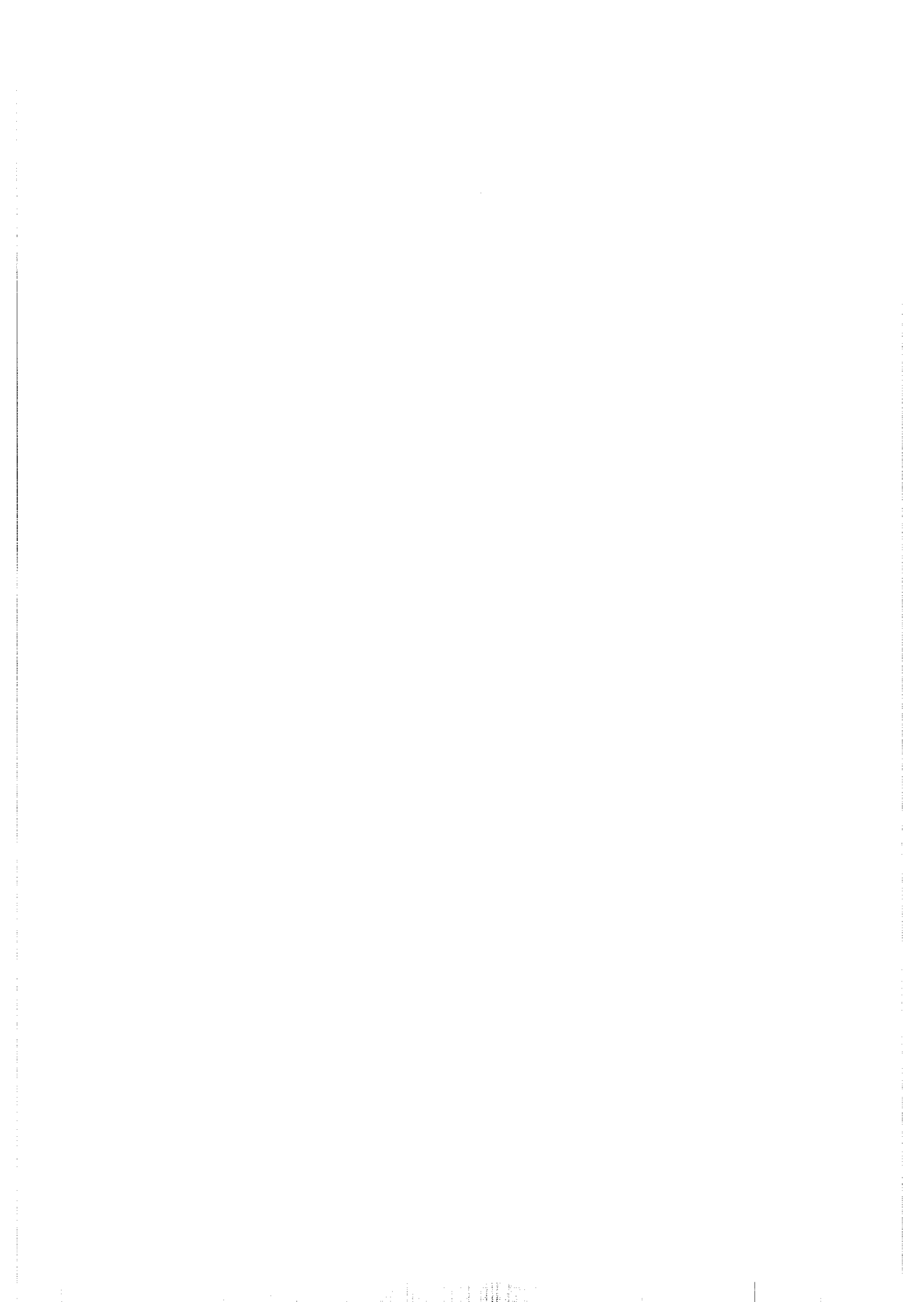
---

<sup>31</sup> Ver Frey y Eichenberger (1994).



## **CAPITULO 3**

### **EL SECTOR DE LAS ARTES PLASTICAS EN CATALUÑA**



## CAPITULO 3

### EL SECTOR DE LAS ARTES PLASTICAS EN CATALUÑA

La información contenida en este capítulo proviene de fuentes y tipos de información diversa que exponemos a continuación.

En primer lugar hemos trabajado con estudios sobre el sector de las artes plásticas nacionales y extranjeros. Como hemos mencionado en la introducción de este trabajo el sector de las artes plásticas ha sido un sector muy poco estudiado y del que se dispone de muy poca información. En nuestro país, los estudios que existen son sobre el sector cultural en general, con un apartado sobre las artes plásticas. Se trata de los siguientes: *La cultura en España y su integración en Europa*<sup>1</sup>, *Dimensió i estructura del sector cultural a Barcelona*<sup>2</sup> y *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*<sup>3</sup>.

En el proceso de redacción de este capítulo sale a la luz un trabajo titulado: *Las galerías de arte de España*<sup>4</sup>, encargado por la Unión de Asociaciones de Galerías de España y subvencionado por el Ministerio de Cultura de Madrid. De esta manera, nos ha sido posible completar este capítulo con una serie de datos de los que no se disponía antes de Octubre de 1995. Hasta esta fecha se desconocía el número de galerías de España, el volumen de facturación, la distribución territorial y por comunidades autónomas de los establecimientos dedicados al comercio del arte. Estas informaciones se han incluido en este capítulo. Los datos referentes a las galerías de Barcelona, los hemos completado con estadísticas publicadas por el Ayuntamiento de Barcelona.

---

<sup>1</sup> Ministerio de Cultura (1993).

<sup>2</sup> Comedia consultancy/Inits (1992).

<sup>3</sup> CEP (1992).

<sup>4</sup> AAVV (1995).

Respecto a estudios del sector de las artes plásticas realizados y referidos a ámbitos de fuera de nuestro país, nos han sido particularmente útiles el libro de Raymonde Moulin (1992) y el de Rouget, Sagot-Duvauroux y Pflieger (1991) ambos referidos al mercado del arte francés.

En segundo lugar, hemos intentado plasmar en este capítulo la experiencia personal de varios años en el mundo de las galerías de arte y los conocimientos de primera mano, fruto de contactos personales con los diversos agentes del sector; artistas, galeristas, coleccionistas, críticos, prensa, y responsables de la Administración de Cultura.

Se trata de una información personal y, por tanto, subjetiva que carece de soporte estadístico pero que esperamos haya servido para seleccionar y calibrar mejor la información de las otras fuentes y así conseguir dar una visión general de la problemática del sector al mismo tiempo que matice y personalice aquello que a nuestro entender es relevante en este complejo entramado de relaciones que tienen lugar en el sector de las artes plásticas.

Por último, hemos trabajado en este capítulo con artículos e informaciones varias aparecidas en la prensa sobre temas relacionados con el sector<sup>5</sup>. El *dossier* de prensa que hemos elaborado contiene las referencias de artículos sobre artistas, galerías, ferias de arte, novedades del sector, reivindicaciones ante la Administración de las asociaciones de artistas y galeristas, mecenazgo, la polémica del M.A.C.B.A., y debates sobre la cultura catalana. El conjunto de artículos, clasificados por temas y subtemas, dan una idea de los temas relacionados con el sector que han sido tratados en la prensa en los últimos dos años<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Anexo 7.

<sup>6</sup> Las referencias son de El País y La Vanguardia.



### **3.1. Las galerías de arte: definición y funciones**

Una galería de arte se crea para poder presentar al público las obras de arte creadas por los artistas. Al hacerlo, el galerista espera obtener un beneficio económico pero, como veremos más adelante, existen en esta profesión otras motivaciones que van más allá de la compensación monetaria. En la selección de los artistas, de las obras y en su presentación el galerista imprime su sello personal.

En las galerías se vende fundamentalmente pinturas sobre tela y sobre papel y esculturas pero también se exponen instalaciones y obras de arte realizadas con técnicas de diversos tipos. La obra gráfica -consistente en grabados, litografías, y serigrafías- se ha empezado a introducir en el mercado español en los últimos años en donde era un tanto desconocida o, al menos, tenía menos aceptación que en otros países. En algunas galerías, se ofrecen circunstancialmente otro tipo de productos como pueden ser joyas de diseño, tapices, cerámica, etc.

Hay que señalar que algunas tiendas de marcos tienen también obra original, producto de compras o cambios de los clientes del enmarcador o de los artistas que llevan a enmarcar sus cuadros y que, en ocasiones, acuerdan pagar sus facturas con su obra. Algunos enmarcadores importantes de Barcelona se han convertido en verdaderos coleccionistas y realizan a su vez operaciones comerciales con sus clientes es decir, compran y venden obra.

En nuestra opinión, esta actividad adicional no presupone que sean galerías. De hecho, hoy en día, se pueden comprar cuadros en diversos establecimientos desde restaurantes y bares, grandes almacenes, tiendas de decoración, anticuarios, librerías e incluso en hospitales y clínicas. En este capítulo y a lo largo de este estudio nos referiremos propiamente a las galerías de arte.

### **3.1.1. Relación de los artistas con las galerías**

Los tipos de acuerdos que se realizan entre artistas y galeristas son varios en sus formas y acuerdos. No existe ninguna norma que guíe o que marque una pauta, ni en la forma ni en el contenido, de manera que se realizan contratos escritos u orales, que pueden ser también temporales o indefinidos. Este fenómeno de ausencia de normas y de variedad en el acuerdo entre artista y galería refleja por un lado el trato atípico del "proveedor"-artista, con el "cliente" -la galería, dada la involucración anímica que debe darse entre los dos para que el acuerdo sea fructífero. Si el galerista no se identifica con la obra del artista difícilmente podrá funcionar el negocio. Si el artista no se siente cómodo con el galerista será difícil que la labor de promoción y venta, relaciones y contactos puedan llevarse a cabo con éxito. Nótese que las galerías, como veremos más adelante, tienen poco personal y es una sola persona- la persona del galerista- la que, por lo general, realiza la selección de los artistas y de la obra así como el trato y acuerdos con los artistas.

Cuando existe un contrato entre el artista y la galería, en la mayoría de los casos, es una relación en exclusiva. En ocasiones, puede establecerse un acuerdo entre las partes para limitar la exclusiva al territorio catalán o nacional; en ese caso, el artista es libre de contactar con otra galería que esté fuera de los límites acordados, por ejemplo, de Gerona o, de Madrid y si su contrato deja "libre" el extranjero puede conectar con una galería de Alemania, por ejemplo. En ocasiones, pueden delimitarse las condiciones, no por cuestión de territorio sino, por la técnica; si así fuera, el artista se comprometería, por ejemplo, a realizar en exclusiva con la galería en cuestión la exposición y venta de las pinturas sobre tela, pudiendo exponer y vender en cualquier otro lugar obras que no tuvieran este soporte, como por ejemplo, dibujos sobre papel, esculturas, obra gráfica, etc.

En algunos casos, los acuerdos se formalizan por escrito pero, una gran parte son verbales; no obstante, en las galerías más importantes los acuerdos se formalizan por escrito. La misma opinión se recoge en el

libro Art i Dret al comentar la incompatibilidad que parece existir entre el mundo jurídico y el mundo artístico:

“Hi ha ocasions en què s'utiliza el contracte escrit, però en general aixó es una excepció i no la regla; generalment el seu ús es restringeix a les transaccions de més importància econòmica i quan una de les parts és un artista, marxant o galeria de molt nom; si no és així, la utilització d'un document per regular i establir les condicions de la relació, es considera un luxe innecessari.”  
(F.S.A.P.C., 1991:76)

A pesar de que existe una tendencia a incrementar la documentación por escrito se continúa alegando en el mundo del arte que “las relaciones artísticas se basan sobretudo en la amistad y la confianza, que hace innecesaria cualquier formalidad y cuyo beneficio no compensa las limitaciones que imponen la libertad y flexibilidad que exigen este tipo de relación.” (Segura i Roda en F.S.A.P.C., 1991:76)

Las contrataciones más usuales y de las que se ofrece en Art i Dret<sup>7</sup> un modelo de contrato son las siguientes:

- Para la venta de una o diversas obras acabadas.
- Para la aceptación y realización de un encargo.
- Para la venta de una producción de obras originales mediando una galería o terceras personas.
- Para la exposición de determinadas obras.
- Otros contratos.

Otro tipo de relación que puede darse en el comercio del arte es la relación de un artista con un marchante. El marchante es una persona que compra y vende a particulares y/o galerías. Esta actividad la realiza en un despacho privado, es decir, en un local que, por lo general, no

---

<sup>7</sup> F.S.A.P.C. (1991:80).

está anunciado ni abierto al público. El marchante puede tener un acuerdo con un artista para conseguirle exposiciones en galerías, organizarle la asistencia a ferias de arte, etc..

En estos casos, la comisión se reparte entre el marchante, el galerista y el pintor. Esta relación suele darse en artistas muy jóvenes, desconocidos por el público e incluso por los galeristas. El marchante suele comprometerse a pagar al artista una cantidad fija al mes, a cambio de un número determinado de obra. Con la obra que el artista le va entregando periódicamente, el marchante puede organizarle exposiciones, realizar alguna venta y al mismo tiempo crearse una colección particular que, con el tiempo, y debido a su labor de promoción se supone que irá aumentando de precio.

Si la relación del galerista con el artista es estrecha, y -en el caso del marchante con el artista joven y desconocido lo es- recomendaciones, consejos de todo tipo y guía en la realización de la obra son rasgos comunes de su trato.

En la actualidad, no obstante, son muy pocos los marchantes de estas características ya que, o bien se diluye la relación con el tiempo, o bien el marchante se constituye con el tiempo en galerista.

Normalmente la mayoría de los artistas que empiezan, no tienen una relación fija con un galerista y realizan sus contactos personalmente ofreciéndose directamente o enviando fotos de sus obras a las galerías con el fin de ser considerados para una exposición. Este es un camino lento y con pocas posibilidades de éxito.

Otra vía utilizada y con mejores resultados es empezar con alguna exposición en alguna institución cercana a su barrio, como un *casal*, un bar, un restaurante, una asociación, ateneo, etc. Lo más común es empezar con una exposición colectiva que permite a los artistas iniciar contactos con el público y con algún galerista de la zona. Pintores amigos suelen introducirles también a su galerista. Otro recurso muy utilizado por los artistas jóvenes es presentarse a concursos de pintura organizados por galerías privadas, instituciones públicas o empresas.

Según el alcance de la entidad organizadora puede ser éste uno de los mejores trampolines para que el artista se dé a conocer.

Hoy en día existen los “supermercados” del arte que, aunque también realizan selección de las innumerables ofertas que reciben, constituyen una buena manera de llegar al público. Las obras son siempre de pequeño formato y se presentan en bolsas de plástico; de esta forma, los precios son asequibles para un gran público, lo que conlleva una cierta difusión de la obra, aunque sea en el círculo limitado de la ciudad donde se realice.

En el año 1994, en los dos supermercados de arte que existen en Barcelona, presentaron cada uno de ellos cerca de 50 artistas, con unos precios de las pinturas que oscilaban entre 6.995 y 24.995 pesetas<sup>8</sup>.

Pocos artistas jóvenes pueden subsistir con los ingresos de la venta de sus cuadros y la mayoría compaginan su actividad con otros trabajos como puede ser la enseñanza, el diseño gráfico, la publicidad o cualquier otra actividad. Como en todos los sectores, en épocas de auge económico, la oferta de pintores se incrementa de forma considerable y en épocas de recesión gran parte de los artistas abandonan su actividad creadora para incorporarse a otras actividades que les proporciona una remuneración a corto plazo. Estamos hablando pues de un número muy reducido de artistas que se dedica con exclusividad a su trabajo pictórico y cuyos ingresos constituyen la parte esencial para su subsistencia.

Como veremos más adelante<sup>9</sup>, la carrera profesional- el curriculum- tiene una gran importancia en la valoración económica del precio de una obra. La presencia en exposiciones de una cierta solidez y prestigio lleva consigo la publicación de catálogos, con escritos de críticos, reseñas en prensa etc., que, acumulado a lo largo de los años, va configurando el valor cultural, el valor estético, es decir las referencias culturales que legitiman, que “sostienen” el precio o valor económico.

---

<sup>8</sup> La Vanguardia, 27 Nov.1994.

<sup>9</sup> Capítulo 6.

### **3.1.2. Perfil y funciones del galerista**

Existen, a nuestro entender, dos características sobresalientes del galerista que destacan entre todas las demás. En primer lugar, tiene que ser un amante del arte. Se puede aducir que todo el mundo es amante del arte pero nos referimos a que sea un apasionado del tema, independientemente del tipo de arte del que se trate. En segundo lugar, en la mayoría de los casos, el galerista por razones económicas se dedica simultáneamente a otra actividad: arquitectura, negocios inmobiliarios, etc. Distinguiendo, naturalmente a aquellos que poseen fortuna personal o familiar, en cuyo caso no tienen necesidad de realizar otra actividad complementaria. La mayoría de los galeristas son coleccionistas, poseen obra o desean poseerla y, en este caso, es un coleccionista frustrado, pero en definitiva coleccionista.

Hay que tener en cuenta que para abrir una galería de arte no es necesario estar en posesión de ningún título ni se exige ninguna clase de formación. Este hecho abre las puertas a personas que, con una profesión o actividad determinada, y con las características de ser apasionados por la pintura y con habilidades para las relaciones sociales y contactos, deciden abrir una galería de arte. Normalmente, se trabaja en depósito con los cuadros, circunstancia que posibilita iniciar el negocio sin necesidad de comprar el "producto".

No obstante, previsiblemente en un próximo futuro, si tenemos en cuenta los cambios que se están produciendo en este sector, es fácil suponer que será también necesario poseer o tener acceso a un cierto capital sin el cual, no será posible mantenerse en el negocio. Las motivaciones del galerista para ejercer su actividad suelen ser muy poderosas. Se pretende conseguir un beneficio económico con una actividad agradable e interesante aunque no exenta de incertidumbre y, por tanto, de riesgo económico.

Como contrapartida a este riesgo se produce la satisfacción de descubrir o presentar al público aquellos artistas que, en opinión del galerista, tienen interés y si el galerista se ha ido forjando un prestigio a lo largo de su trayectoria, sus clientes le seguirán en sus propuestas.

Así mismo, la información y las relaciones que se van forjando a lo largo de su trayectoria profesional le posibilitan la constitución de una colección particular y/o un fondo de arte de la galería que, además del placer de poseer obras de arte, puede venderse si las circunstancias del negocio se tornan adversas.

Por lo tanto, en la figura del galerista se entremezclan motivaciones de satisfacción personal -por la actividad de descubrimiento y promoción de artistas- junto a motivaciones de tipo social -relaciones y prestigio- y motivaciones por la satisfacción que genera el coleccionismo. A todas ellas podría añadirse un cierto gusto por el juego si se considera la actividad del galerista desde el punto de vista de una apuesta.

Hay que tener en cuenta que, si bien los costes de funcionamiento de una galería son conocidos de antemano por el galerista, el resultado económico de una exposición es, casi siempre, impredecible. En otras palabras, el galerista sabe que tanto puede ganar como perder. Es decir, acepta de antemano todas las posibilidades y esta circunstancia supone un estímulo más, una motivación adicional<sup>10</sup>.

Cuando se decide hacer una exposición, es imposible prever los resultados económicos o los contactos que puedan surgir. Al galerista le "gusta " participar en el riesgo; de esa manera, se pone al mismo nivel del artista. Forma parte de la actitud vocacional del galerista. Una relación estrictamente empresarial con el artista es incompatible con el clima de aventura que se establece entre galerista y artista.

La función central de las galerías de arte es la de comercializar las obras de arte: pintura, escultura, fotografía y obra gráfica realizada por los artistas y destinada al consumo público y privado.

Comercializar, vender, es el objetivo final para lo cual una serie de actividades previas y simultáneas deben realizarse.

---

<sup>10</sup> En nuestra opinión, los estudios de *marketing* que tienen como objetivo orientar y asesorar en la apertura y trayectoria de un negocio, no son aplicables a una galería de arte dadas las peculiares características de las mismas.

En primer lugar, el galerista debe seleccionar al artista del que desea exponer su obra y posteriormente realizar la selección de la misma.

Por medio de la exposición se consigue el contacto del público con la obra y con el artista y se inician las posibilidades de contactos con la prensa y con la crítica especializada. Una vez iniciada la relación con el artista, en el caso de tratarse de una colaboración fija, el galerista se plantea la promoción a medio y a largo plazo.

### **3.1.2.1. Elección y selección de los artistas**

La elección del artista y de su obra, es lo que realmente da vuelo a la profesión de galerista. Emoción, significación y aventura económica se combinan en todo el proceso de decisión y de organización de una exposición.

Una vez seleccionado el artista, es necesario mantener la colaboración mútua el máximo tiempo posible. Esa es, tal vez, la parte más difícil de conseguir, sobre todo por parte de los galeristas sin demasiado poder económico. La colaboración se formaliza por medio de un contrato que asegura una estabilidad pero que supone un compromiso económico por parte del galerista. Por ello, la estructura financiera de una galería es tan importante y no sólo para cubrir las posibles pérdidas eventuales y para la constitución de un fondo, sino para asegurarse la continuidad del artista.

Este aspecto está también muy unido a la realización de exposiciones y compras por parte de instituciones ya que, las galerías con poder económico tienen por lo general acceso a la crítica, a los comisarios de exposiciones, y al personal de la administración responsables de cultura.

Cuanto mejores sean las condiciones económicas que se le puedan ofrecer lo que incluye la promoción a realizar, los contactos, la compra de obra etc., mayor será la posibilidad de mantener una continuidad con los artistas.



La continuidad en la relación de trabajo es fundamental ya que se trata de un negocio en el que los objetivos que se desean alcanzar son siempre a largo plazo.

La constitución de una clientela, de un nombre, el conocimiento de la obra de los artistas, las relaciones con otras galerías, con los críticos y también los resultados económicos son objetivos que para conseguirlos se requieren largos períodos de tiempo. De ahí la importancia de la estabilidad en la relación con los artistas.

### **3.1.2.2. La labor de promoción**

La organización de las exposiciones de artistas contemporáneos constituye el primer eslabón en la promoción que realizan las galerías. Las exposiciones son la labor creativa por excelencia del galerista tanto en lo que se refiere a la selección de la obra como en el montaje. El sello personal del galerista queda reflejado de forma patente en una exposición. La venta de los cuadros puede también considerarse una labor creativa en el sentido de que para vender es necesario, en la mayoría de los casos, transmitir entusiasmo y conocimiento de la obra y del artista<sup>11</sup>.

La labor de promoción supone también acciones directas con los clientes de la galería y coleccionistas importantes para informarles y enseñarles la obra; contactos con otras galerías- generalmente de otras ciudades- para proponerles exposiciones en territorio nacional o extranjero y lo que es más importante, los contactos con la prensa y la crítica especializada. De estos contactos interesa, a largo plazo, conseguir exposiciones institucionales y la compra de obra por parte de museos o entidades financieras que tienen la capacidad de realizar exposiciones itinerantes con edición de catálogos y una buena dosis de publicidad.

---

<sup>11</sup> Hay que tener presente, como figura en los manuales americanos sobre ventas, que los cuadros están considerados como los objetos más difíciles de vender.

En la mayoría de los contratos con los artistas, las galerías con un cierto poder económico incluyen el compromiso de la asistencia a ferias de arte nacionales e internacionales. El llevar a un artista a una Feria de Arte posibilita que se organicen posteriormente exposiciones en otras ciudades a las que la asistencia a las ferias ha propiciado el acceso. En ocasiones, se requiere un cierto tiempo para poder realizar este objetivo, pero, ciertamente, la asistencia a las ferias genera numerosos contactos que pueden ser beneficiosos para las tres partes implicadas: los dos galeristas y el artista.

La norma más generalizada -si bien no hay nada estipulado- es dividir la comisión de la venta de la obra de la siguiente manera: 40% para el artista, 40% para la galería que realiza la exposición y el 20% para la galería que facilita la obra. Los gastos de transporte suelen repartirse a partes iguales entre los dos galeristas y los demás gastos corren a cargo de la galería que expone la obra.

El galerista que se compromete a trabajar con un artista debe impulsar continuamente los contactos, pues la red de relaciones son un apoyo crucial en el negocio del arte. La publicidad en los medios de comunicación es importante y necesaria pero, si bien en los casos de cualquier otro producto es fundamental, en el caso de las obras de arte la publicidad "pagada", tipo anuncio tradicional, no es suficiente y no contribuye a la valoración estética o cultural de la que hablábamos anteriormente. Para ello, es necesaria esa red de relaciones que van tejiendo el soporte cultural en el que el valor económico de la obra está anclado.

### **3.1.3. Compra de obra**

Si el galerista ama su trabajo y tiene seguridad en su criterio a la hora de seleccionar a los artistas, el verdadero negocio de un galerista estriba en comprar y no vender. Esta afirmación podría parecer una contradicción sobre todo después de afirmar que el objetivo de una galería es la venta de las obras de arte pero, tiene su razón de ser.

En efecto, cuanto más tarde el galerista en vender la obra mayor será la plusvalía que podrá realizar; siempre y cuando el galerista tenga un buen conocimiento tanto de la obra con la que trabaja como de sus clientes.

Para ello es necesario que los artistas con los que trabaja y la selección de la obra esté en consonancia perfecta con los clientes a los que tiene acceso. La realización de plusvalías tendrá lugar sin que necesariamente se trate de una obra con un gran prestigio internacional.

Bastaría con almacenar obra de calidad de un artista, con preferencia un artista de la galería, en el que se "cree" e iría ofreciendo regularmente a aquellos clientes que el galerista sabe que les interesa o que considera que puede interesarles.

Es decir, que la constitución de un fondo no tiene porque constituirse exclusivamente con *Picassos y Mirós*; es una cuestión relativa y proporcional: a mayor reconocimiento del artista mayor posibilidad de revalorización de su obra con el tiempo; pero esta circunstancia no descarta la revalorización de muchos artistas que no han alcanzado y que nunca alcanzarán reconocimiento mundial. El hecho de que muchos, o la mayoría de artistas, para el razonamiento es indiferente, no pasen a la historia ni se ponga a subasta ningún cuadro de ellos en Sotheby's de Londres o Christie's de Nueva York, no significa que no *puedan* obtenerse rendimientos de la cantidad *invertida*.

Como veremos en los Capítulos 6 y 7, la evolución de la cotización de algunos artistas locales permite obtener unos rendimientos nada despreciables siempre, por supuesto, que pueda realizarse la venta. No es ésta la opinión generalizada, sobre todo desde principios de los años 90, pero las circunstancias actuales no son, en nuestra opinión, más que una excepción que confirma la regla.

Señalemos, de momento, que la situación es muy diferente según se trate del punto de vista del coleccionista, del comprador privado eventual, o de si se trata del punto de vista del galerista.

El galerista, así como algunos coleccionistas, compran, venden e intercambian obras de forma habitual. El conocimiento del mercado, la información de la que disponen, les permite o les proporciona estas plusvalías.

Por el contrario, para un particular la venta aislada de un cuadro, en un momento determinado, por necesidades generalmente urgentes de liquidez puede presentar grandes dificultades. De aquí que, cuando se habla de rentabilidad de la inversión en pintura deberían tenerse en cuenta los distintos aspectos y circunstancias ya que según sean éstas, los resultados serán distintos. Los estudios realizados hasta la fecha sobre el rendimiento de la inversión en obras de arte, son estudios basados en los precios de venta en casas de subastas<sup>12</sup>.

En este estudio, consideramos importante hacer esta distinción, ya que el rendimiento que pueda obtener un galerista es, también, un rendimiento de una obra de arte. En este sentido, el fondo de las galerías es una fuente de financiación importante para muchas galerías aunque, no todos los cuadros puedan venderse, en todo momento, ni a todo el mundo. El conocimiento del galerista, y la diversificación de la oferta de su fondo, deberían permitirle vender la obra adecuada en el momento oportuno.

En cierta manera, puede decirse que el galerista es un monopolista de la obra o, al menos, éste es el camino que intentará seguir si se ha comprometido con un artista y quiere promocionar y controlar su "producción".

Como hemos mencionado anteriormente, el trabajo del galerista es un trabajo a largo plazo y consiste en una promoción cuyos resultados tienen fruto solamente a lo largo del tiempo. Por ello, si el galerista "cree" en la obra, trabajará e invertirá en la difusión y promoción del artista contando con que, al cabo del tiempo, la obra se habrá revalorizado; y es en este sentido que el galerista perseguirá establecer un equilibrio entre las ventas a los clientes y su colección particular

---

<sup>12</sup> Ver Capítulo 2.

para ir constituyendo un fondo con la obra del artista o artistas con los que trabaja.

La utilización del fondo en momentos difíciles es el recurso que tienen las galerías para poder continuar en el negocio. Si bien no siempre puede venderse en el momento que se desea o en las cantidades necesarias, la revalorización de la gran mayoría de las obras y las ventajosas condiciones de compra que tiene el galerista compensan las dificultades mencionadas<sup>13</sup>.

Almacenar, comprar, seleccionar y limitar la venta -hasta un cierto punto- serán los objetivos del galerista que pretenda continuar con su actividad.

#### **3.1.4. Fijación de los precios**

Sobre la determinación de los precios de las obras de arte baste decir aquí que, por lo general, se trata de un tema en el que participan y acuerdan conjuntamente el artista y el galerista. Se tienen en cuenta los precios de otros artistas de estilo, escuela, *curriculum* y edad similares y una vez determinado el nivel de precios, se consideran las técnicas, el soporte y el tamaño.

Cuando se trata de determinar los precios de los artistas contemporáneos vivos, que es el caso que se plantea en las galerías de arte, no se tienen en cuenta las características específicas de una obra, como el tema, calidad artística, etc. Por el contrario, cuando se trata de un artista fallecido puede ponerse un precio más alto a una obra en particular, bien por ser de un tema que tiene especial interés: retrato, paisaje, etc., bien por considerar los expertos que se trata de una obra especialmente interesante desde el punto de vista de su calidad artística.

---

<sup>13</sup> En España, nueve de cada diez galerías de arte disponen de un fondo de arte (AAVV, 1995:200).

También puede tasarse en mayor precio una obra de un artista que pertenezca a una época determinada, de la que existe poca producción, y una gran demanda o interés. Como veremos, los factores que se tienen en cuenta a la hora de determinar los precios de las obras de los artistas contemporáneos en galerías son muy diferentes de los que determinan los precios de subasta.

Existe una actitud generalizada entre los asiduos o esporádicos compradores de obras de arte de pedir, sistemáticamente e incluso con insistencia y arrogancia un descuento a la hora de comprar. Incluso, mucho antes de haber tomado la decisión de la compra, el posible cliente ya está exigiendo el descuento que espera obtener. Este fenómeno peculiar, aunque no exclusivo, del mercado del arte refleja varios aspectos del sector.

En primer lugar, nos indica el carácter no necesario ni urgente de la obra de arte por lo que el cliente puede sugerir al vendedor que no comprará si el descuento no satisface sus expectativas. Ambas partes, como en cualquier tipo de negociación, deben luchar con sus mejores armas para acercarse lo más posible a sus objetivos -precio de compra y de venta respectivamente - sin perder el objetivo principal que es la venta por parte del galerista y la compra por parte del cliente.

Hay que tener en cuenta que cuando un comprador de obras de arte ha decidido internamente que quiere esa obra, su deseo por obtenerla es muy fuerte y aunque esté dispuesto a luchar por el mayor descuento posible, tendrá cuidado en no distorsionar la negociación con el galerista con sus pretensiones y en no perder la obra por otro cliente tal vez más rápido y algo más generoso.

Dejando aparte estas matizaciones, un 10% de descuento sobre el precio de venta al público es pauta muy generalizada y como puede suponerse, en épocas en las que la demanda cae, el descuento puede llegar a ser en algunas galerías de hasta un 20 o un 30%.

Entre los profesionales del sector, como enmarcadores, familiares directos de artistas, familiares de galeristas, etc. es habitual la práctica de un 15 % de descuento sobre el precio de venta al público.

Los descuentos elevados que realizan algunas galerías responden a necesidades urgentes de liquidez para poder hacer frente a los gastos regulares y crecientes de las galerías pero -es importante resaltar- que crean un gran desconcierto en el mercado, tanto desde el lado de la oferta como de la demanda. Esta práctica una vez instalada la costumbre, es muy difícil de erradicar.

### **3.1.5. Relaciones con otras galerías**

Las relaciones que se establecen con otras galerías suelen ser -al menos en Barcelona- relaciones muy cordiales, aunque se trata de profesionales que trabajan en un mismo sector y por tanto, compiten entre sí. El hecho de trabajar con artistas diferentes, -aunque no siempre sea así, y al tratarse de un sector singular que exige de un trato elegante a todos los niveles, se mantiene a lo largo de los años una colaboración y trato cordiales.

Las relaciones entre galeristas puede darse a distintos niveles, a saber:

**i) petición de información**

**ii) préstamos de obras para una venta con el consiguiente reparto de la comisión**

**iii) organización de exposiciones conjuntas y simultáneas de un artista en los locales respectivos; como por ejemplo, la exposición de pinturas en una galería y las esculturas en otra, o bien obra grande y obra pequeña, etc. De esta manera, se consigue por una parte un mayor impacto ante el público y por otra, los gastos de publicidad, seguros, catálogo, invitaciones, etc. se reparten entre ambas galerías.**

**iiii)** organizar conjuntamente la asistencia a ferias puede interesar a dos o más galeristas . En los casos en que los gastos sean muy gravosos para un solo galerista, puede ser interesante compartir el “stand” con otro colega. El personal necesario, el intérprete -si se trata de una feria en el extranjero-, los transportes, los seguros, etc. pueden, de esta manera, compartirse y tener un espacio mejor que si se hubiera asistido por separado.

### **3.1.6. Relaciones comerciales y tipología de los compradores**

Los aspectos comerciales de una galería de arte tienen también unas connotaciones especiales debido al carácter singular del “producto” que se vende. Las relaciones comerciales llevan a menudo aparejadas relaciones de amistad que se prolongan durante años.

Es una práctica común que el galerista organice reuniones con el objetivo de que los clientes conozcan personalmente a los artistas. También es práctica común asistir a otras exposiciones, conferencias, etc. con el/los artista/s con el fin de que se vayan introduciendo en el círculo de relaciones del mundo del arte.

Siendo estos contactos importantes, las relaciones que el galerista debe cuidar con más empeño son los contactos con la prensa, con la crítica y con los responsables de la administración de cultura. Nos referimos a expertos en arte como los comisarios de exposiciones, los gerentes y directores de museos, etc. Son agentes del sector que hoy en día tienen una gran influencia en la valoración cultural de las obras de arte y son, por tanto, imprescindibles para un galerista.

En relación a los clientes, la galería, debe cuidar al máximo los envíos de información de las actividades de la galería, el envío de invitaciones, catálogos y en general, todo tipo de información que salga en la prensa sobre algún artista de la galería. Todo ello debe llegar regularmente a los clientes.

En definitiva, las relaciones públicas, la información y los detalles con los clientes tienen, como en otras empresas, una importancia



considerable y un buen profesional debe dedicar mucha atención a estos aspectos. Nótese que en ocasiones describimos las galerías de arte como una actividad de relaciones sociales y en otras le otorgamos un tratamiento empresarial. Es obvio y notorio que la galería de arte presenta estos dos aspectos.

El comprador de obras de arte puede clasificarse en tres grandes grupos: el coleccionista privado, las empresas y entidades financieras, y la Administración.

La compra de obras de arte contemporáneo se realiza habitualmente en las galerías pero hay que tener en cuenta que también tienen lugar, por parte de todos los tres grupos de compradores, directamente en el estudio del artista.

Dentro del grupo del coleccionista privado debe distinguirse el coleccionista propiamente dicho y un segmento del público que en los últimos años ha frecuentado las galerías y que ha ido comprando obra. Se trata de un segmento de la población de edades comprendidas entre los 30 y 45 años de profesiones liberales y empresarios o ejecutivos que se han ido aficionado a la compra de obras de arte pero que presenta unos rasgos diferentes al del coleccionista en el sentido estricto de la palabra. Los coleccionistas son, en nuestro país, un número muy reducido de personas, tanto es así que en una ciudad como Barcelona se les conoce con su nombre y apellidos en todas las galerías de la ciudad.

Respecto al nuevo segmento de público que ha comprado en los últimos años, y que se les incluye en algunos estudios como coleccionistas<sup>14</sup>, debería matizarse que son compradores eventuales si bien en tiempos de la euforia de finales de los 80 podía parecer que se convertirían en auténticos coleccionistas. La demanda de obras de arte por parte de este segmento de la población se ha reducido sensiblemente en los últimos años.

---

<sup>14</sup> Ver el estudio del Ministerio de Cultura (1993:152,153) y AAVV (1995:112 y ss.).

### **3.1.7. Estructura empresarial y financiera**

La estructura empresarial de una galería de arte en España es pequeña<sup>15</sup>. En la mayoría de los casos, es el director, gerente y/o propietario el que toma todas las decisiones y el que dirige el negocio. Aunque el personal que pueda tener trabajando en la galería pueda, en algunos casos, realizar las funciones que hemos descrito en el apartado (3.1.2.) referente al perfil y funciones del galerista, la persona que dirige la galería normalmente es la que coordina y controla todas las funciones.

No existe información sobre la dimensión financiera ni sobre la rentabilidad del negocio de las galerías de arte, por lo que nos tenemos que limitar a hacer unos comentarios de tipo general basados en nuestros contactos con algunas galerías españolas y extranjeras<sup>16</sup>.

Las galerías son, en su mayoría, negocios personales i/o familiares, por lo cual la situación personal tiene una gran influencia en el negocio.

En este sentido, cabe resaltar que al variar las circunstancias personales o familiares de los galeristas, el planteamiento y composición financiera de la "empresa" variará de acuerdo con las circunstancias personales y familiares.

Es importante señalar que para el buen funcionamiento de una galería de arte es necesario poseer un "fondo"; un conjunto de obras propiedad de la galería.<sup>17</sup> La magnitud y composición de este fondo determinará el funcionamiento del negocio de la galería a medio y sobre todo a largo plazo. Ello es así debido fundamentalmente a que, como comentamos

---

<sup>15</sup> El total de las 608 galerías de arte de España generan 1237 puestos de trabajo. (AAVV, 1995:196).

<sup>16</sup> Es curioso comprobar que en el estudio *Las Galerías de Arte en España*, (AAVV, 1995), no existe mención de la estructura financiera ni de la rentabilidad del negocio. Se indica, eso sí, el nivel de facturación del conjunto de las galerías de arte de España que se cifra en 10.267 millones de pesetas en 1993. (AAVV, 1995: 69 y ss. y 196).

<sup>17</sup> Ver apartado 3.1.3..

anteriormente, se trata de una actividad en la que el paso del tiempo tiene una importancia crucial, tanto en la relación con los artistas y su promoción, como en la relación con los clientes; relación que para su consolidación también requiere de un tiempo. Al tratarse de un negocio que tiene unos ciclos muy largos y de ser además un negocio muy irregular e incierto, es absolutamente necesario disponer de un fondo de obra y al mismo tiempo disponer de circulante para poder ir comprando obra en los momentos oportunos.

Con las matizaciones pertinentes se puede afirmar que la necesidad de capital en una galería de arte presenta las mismas características que cualquier otra empresa comercial que también puede verse obligada, en ocasiones, a comprar partidas de cualquier producto para almacenarlas, venderlas en otro punto geográfico o para aplazar su venta en el tiempo.

No es extraño que surjan ocasiones de compra de obra, bien a artistas o a particulares que, en ocasiones, con un cierta urgencia, necesiten vender una obra.

Al galerista puede interesarle comprar obra para poder ofrecerla en momentos posteriores a otro cliente, o bien para completar y añadir a su fondo, obra de un artista determinado. Puede también tratarse de un conjunto de obras de un grupo o escuela determinados etc. Es, por tanto, imprescindible contar con un capital para poder realizar eficientemente la labor de un galerista. Ello no implica que muchos galeristas trabajen exclusivamente con capital circulante dedicado a sufragar los gastos más imprescindibles de funcionamiento pero, en ese caso, la continuidad del "negocio" no está ni mucho menos asegurada.

### **3.1.8. Gastos de funcionamiento de una galería**

Los gastos de funcionamiento de una galería pueden ser en la actualidad elevados; elevados en relación al pasado y en proporción al volumen de ventas de los últimos cinco años. Al ser un negocio muy sensible por el lado de la demanda y dependiente de la coyuntura económica en general y en particular, de la situación financiera, fiscal y

bursátil del país, es tal vez más proclive, como todos los sectores de bienes de lujo, a verse afectado negativamente cuando las circunstancias no son favorables.

Por otra parte, la subida de los precios en el sector inmobiliario, (repercute en los costes de los locales) la creciente presión fiscal de los comercios y la creciente complejidad administrativa de los pequeños negocios son factores que han contribuido a incrementar considerablemente los gastos de funcionamiento de una galería de arte. Incluimos a continuación un listado de los conceptos de gastos que soporta una galería de arte.

#### GASTOS FIJOS:

Alquiler del local

Suministros: agua, electricidad, teléfono.

Personal

Seguridad Social, Autónomos (en su caso).

Impuestos: IAE, IRPF o impuesto sobre Sociedades e IVA.

Gestor, Contable, Abogado.

Publicidad: Anuncios en prensa y en revistas especializadas.

Seguros contra robo, incendio, daños por agua y responsabilidad civil.

Transportes

Varios: mensajería, papelería, ferretería, limpieza, reparaciones, etc.

#### GASTOS VARIABLES

Gastos por exposición: invitaciones, *mailing*, posters, catálogos, dípticos.

Adelantos a artistas fijos.

Viajes, ferias.

Gastos de representación: restaurantes, inauguraciones, etc.

En los últimos años, se dan también otras circunstancias como son la creciente necesidad de publicidad y gastos de promoción. Estos gastos deben ser cada vez mayores para poder competir con la avalancha informativa de otras manifestaciones artísticas que, al ser promovidas

por instancias de la Administración o por instituciones financieras con gran poder económico, eclipsan la difusión que una galería privada pueda realizar.

Desde el punto de vista administrativo se requieren hoy en día muchos más trámites y papeleo; ello hace absolutamente necesario la intervención de un gestor, la asesoría de abogados a los que consultar algunos aspectos y un seguimiento contable por parte de alguna persona de la galería o alguien contratado de fuera que realice esas tareas.

Es de prever que en un futuro no muy lejano, la apertura de una galería no será posible sin un capital de una cierta entidad o con el acuerdo de varios socios para crear una sociedad. Cabe añadir también, que en la actualidad es imprescindible realizar continuos viajes, tanto dentro del territorio nacional como al extranjero para asistir a ferias de arte, visitar exposiciones y estudios de artistas, realizar contactos con otras galerías y para comprar y vender obra.

En síntesis, se puede afirmar que la gestión de una galería en la actualidad ha variado substancialmente si la comparamos con la forma mucho más simple de la que se realizaba no hace muchos años.

Todo hace pensar que estamos ante un cambio importante en la organización y financiación de las galerías de arte que quieran permanecer activas con un cierto margen y posibilidades de permanencia en el mercado a largo plazo.

### 3.2. Localización y número de galerías en España, Cataluña y Barcelona

Según el estudio Las Galerías de Arte de España<sup>18</sup> el número total de establecimientos es de 608 y que se dediquen exclusivamente a la actividad de galería se cifran en 470. La localización según comunidades autónomas se detalla en la *Tabla 1*.

**Tabla 1**  
**Relación de galerías de arte según comunidad Autónoma**

Comunidad Autónoma	Galerías	%
Cataluña	173	28,5
Madrid	149	24,5
Com. Valenciana	72	11,8
Andalucía	39	6,4
País Vasco	30	4,9
Baleares	29	4,8
Castilla-León	21	3,5
Galicia	19	3,1
Cantabria	15	2,5
Aragón	13	2,1
Asturias	13	2,1
Canarias	11	1,8
Murcia	11	1,8
Castilla-La Mancha	4	0,7
Navarra	4	0,7
La Rioja	3	0,5
Extremadura	2	0,3
<b>TOTAL</b>	<b>608</b>	<b>100,0</b>

Fuente: Las Galerías de Arte de España, (AAVV, 1995:40)

<sup>18</sup> AAVV (1995:36 y ss.).

### 3.2.1. Localización por municipios

De la lista de las ciudades con un mínimo de cuatro galerías, Madrid se sitúa en primer lugar con 141 galerías y Barcelona en segundo lugar con 100 galerías<sup>19</sup>.

De los datos del número de galerías, población y renta familiar disponible acumulada de todas las provincias españolas entresacamos las de las provincias catalanas que es la siguiente :

**Tabla 2**

**Relación entre número de galerías, población y renta familiar disponible acumulada por provincias de Cataluña**

	(1)	(2) Renta	(3)	(4)	(5)
Provincia	Población	Fam.Disp.	Galerías	(3)/(1)	(3)/(2)
Gerona	492.757	816.157	27	54,8	33,1
Barcelona	4.577.396	6.318.347	131	28,6	20,7
Tarragona	537.951	675.849	11	20,4	16,3
Lérida	351.825	434.186	4	11,4	9,2

Fuente: Las Galerías de Arte de España (AAVV, 1995: 50)

Es interesante resaltar la diferencia que se da en la localización de las galerías de arte en Cataluña en comparación con las del resto del Estado. Si en el resto de España la mayor parte de las galerías se encuentran en las grandes ciudades, en Cataluña se localizan también en poblaciones más pequeñas, como en Olot, Sitges, Granollers, Reus, Terrassa, etc.<sup>20</sup>.

### 3.2.2. Antigüedad de las galerías de arte de España

Como puede observarse por el año de inauguración de las galerías de arte que existen en España, el período en el que se han abierto mayor

<sup>19</sup> AAVV (1995:46).

<sup>20</sup> AAVV (1995: 52).

número de galerías es en el período 1985-1992 en el que se crean casi el 50% de las galerías censadas (*Tabla 3*). Estos años, coinciden con los años del auge del mercado que, como es de suponer, favorece el nacimiento de nuevas galerías. Ya en 1993 desciende casi a la mitad el número de galerías inauguradas. En 1992 se crearon 28 galerías, en 1993, 15 y en 1994 se crearon 5 nuevas galerías.

**Tabla 3**

**Antigüedad de las galerías de arte de España**

	Galerías	%
Anterior 1973	50	13,5
1973-1984	115	31,1
1985-1992	183	49,5
1993-1994	20	5,4
No contesta	2	0,5
<b>TOTAL</b>	<b>370</b>	<b>100</b>

Fuente: Las galerías de Arte de España (AAVV, 1995: 55)

**3.2.3. Galerías de arte de Barcelona**

Los datos sobre el número de galerías de arte de Barcelona los hemos elaborado a partir de la información que aparece en los anuarios estadísticos de la ciudad de los años 1986 a 1994. Se trata pues de una fuente muy diferente a la de los datos de las galerías de arte del conjunto de España, sin embargo, nos permitirá analizar la evolución del número de galerías en la ciudad, por años y por distritos.

En la ciudad de Barcelona, en los años 1992 y 1993, el mayor número de galerías se encuentran localizadas en el distrito del *Eixample* con un número de 64 de un total de 131 galerías en Barcelona en el año 1992; seguido del distrito de *Ciutat Vella* con 33 galerías y *Sarrià-Sant Gervasi* con 26 galerías (*Tabla 4*).

El *Eixample*, desde 1986 hasta 1994, ha sido el distrito con mayor número de galerías, el distrito de *Sarrià-Sant Gervasi* ha ido cediendo



terreno al distrito de *Ciutat Vella*, que se sitúa, desde 1989 en el segundo lugar por número absoluto de galerías.

Los datos de la *Tabla 4* nos indican también que en año 1994 en todos los distritos disminuye el número de galerías (exceptuando *Les Corts* y *Gràcia* cuyo peso es insignificante).

En total, el aumento en el número de galerías en la ciudad de Barcelona, en los 8 años analizados, es de 48. El mayor aumento se produce en el año 1991 año en el que se pasa de 103 galerías en 1990 a 131 en 1991. Probablemente como consecuencia de la euforia del sector en los últimos años de la década del 80. Vemos después como en 1994 disminuyen a 112 galerías.

**Tabla 4**  
**Evolución del número de galerías de arte en la ciudad de Barcelona por distritos. Años 1986 a 1994**

DISTRITOS	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	Variación 94-86
1 Ciutat Vella	8	13	21	22	26	35	33	33	28	20
2 Eixample	34	36	47	46	50	66	64	64	55	21
3 Sants-Montjuïc	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
4 Les Corts	2	2	2	2	2	1	1	1	1	-1
5 Sarrià-S.Gervasi	18	22	24	20	20	23	26	26	22	4
6 Gràcia	2	2	3	4	4	4	6	6	6	4
7 Horta-Guinardó	0	0	1	0	0	1	1	1	0	0
8 Nou Barris	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
9 Sant Andreu	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
10 Sant Martí	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<b>TOTAL</b>	<b>64</b>	<b>75</b>	<b>98</b>	<b>94</b>	<b>103</b>	<b>131</b>	<b>131</b>	<b>131</b>	<b>112</b>	<b>+48</b>

Fuente: Ajuntament de Barcelona. Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona (1987 a 1994) y elaboración propia.

Si analizamos la evolución en términos porcentuales, *Tabla 5*, en el año 1986 el número de galerías del *Eixample* respecto al total de Barcelona

representaba el 53% frente a un 28% de *Sarrià-Sant Gervasi* y un 13% en *Ciutat Vella*; en 1994, el *Eixample* con un 49%, *Ciutat Vella* con un 25 % y *Sarrià Sant-Gervasi* con un 20%. Queda claro el aumento progresivo del número de galerías en el distrito de *Ciutat Vella*.

**Tabla 5**

**Porcentaje de galerías de arte en la ciudad de Barcelona por distritos. Años 1986 a 1994**

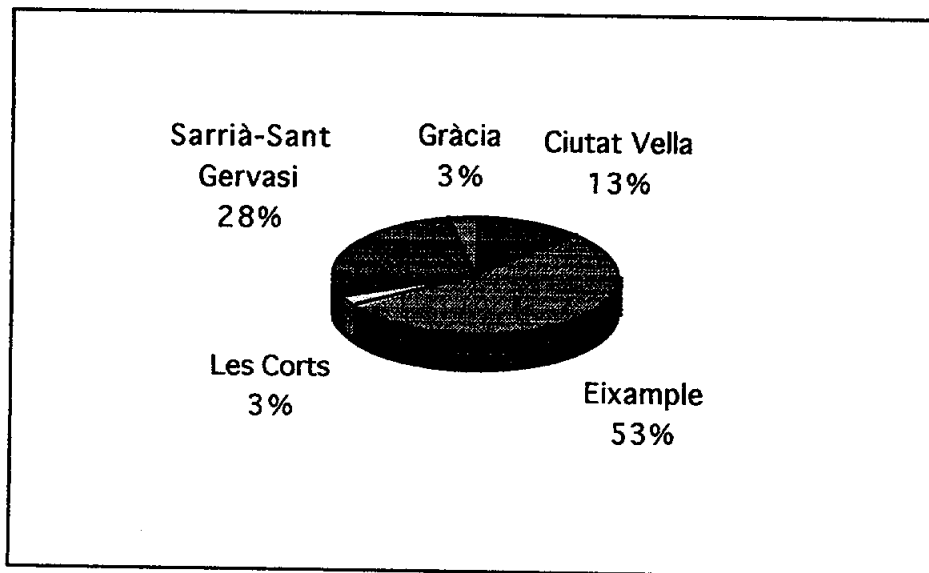
DISTRITOS	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994
1 Ciutat Vella	13%	17%	21%	23%	25%	27%	24%	24%	25%
2 Eixample	53%	48%	48%	49%	49%	50%	49%	49%	49%
3 Sants-Montjuïc	0%	0%	0%	0%	1%	1%	0%	0%	0%
4 Les Corts	3%	3%	2%	2%	2%	1%	1%	1%	1%
5 Sarrià-S.Gervasi	28%	29%	24%	21%	19%	18%	20%	20%	20%
6 Gràcia	3%	3%	3%	4%	4%	3%	5%	5%	5%
7 Horta-Guinardó	0%	0%	1%	0%	0%	1%	1%	1%	0%
8 Nou Barris	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
9 Sant Andreu	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
10 Sant Martí	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

**Fuente: Ajuntament de Barcelona. Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona (1987 a 1994) y elaboración propia.**

La mayor concentración de galerías se produce concretamente en la calle Consejo de Ciento entre el Paseo de Gracia y la calle de Balmes. Con algunas excepciones, como son la Galería Maeght y la Sala Parés, sitas en el Born y en el barrio gótico respectivamente, una persona que quiera visitar las galerías de Barcelona puede, en un corto recorrido hacerse una idea bastante clara del panorama de exposiciones de la ciudad. Al ser el centro comercial de la ciudad, los locales en esa zona han sido siempre muy buscados y por consiguiente la instalación de una nueva galería en esa zona representa un desembolso muy importante de capital.

En los *Gráficos 1 y 2* puede verse claramente el cambio de localización de las galerías de Barcelona en los años 1986 a 1994.

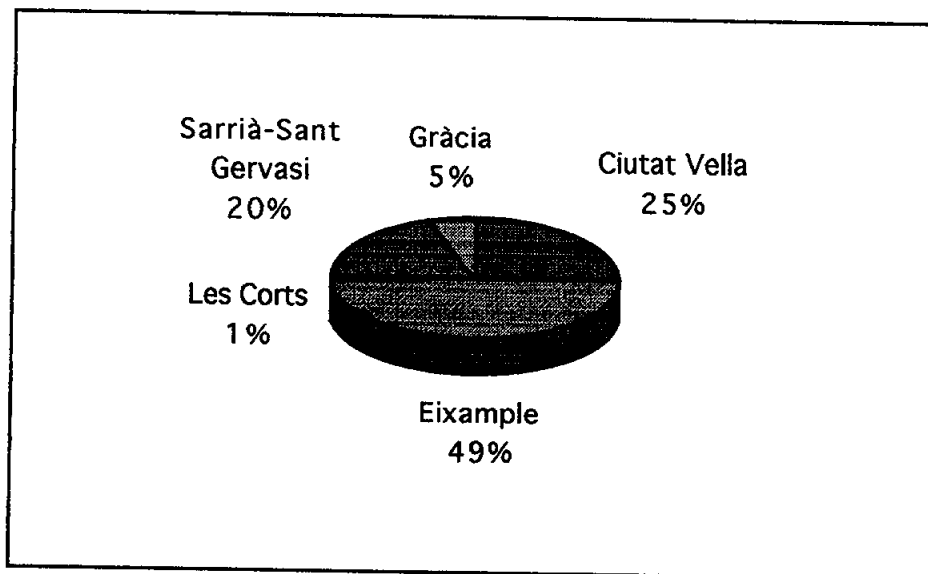
**Gráfico 1**



Fuente: Elaboración propia en base a los datos de la *Tabla 4*

**Gráfico 2**

**Distribución de galerías de Barcelona por Distritos en 1994**

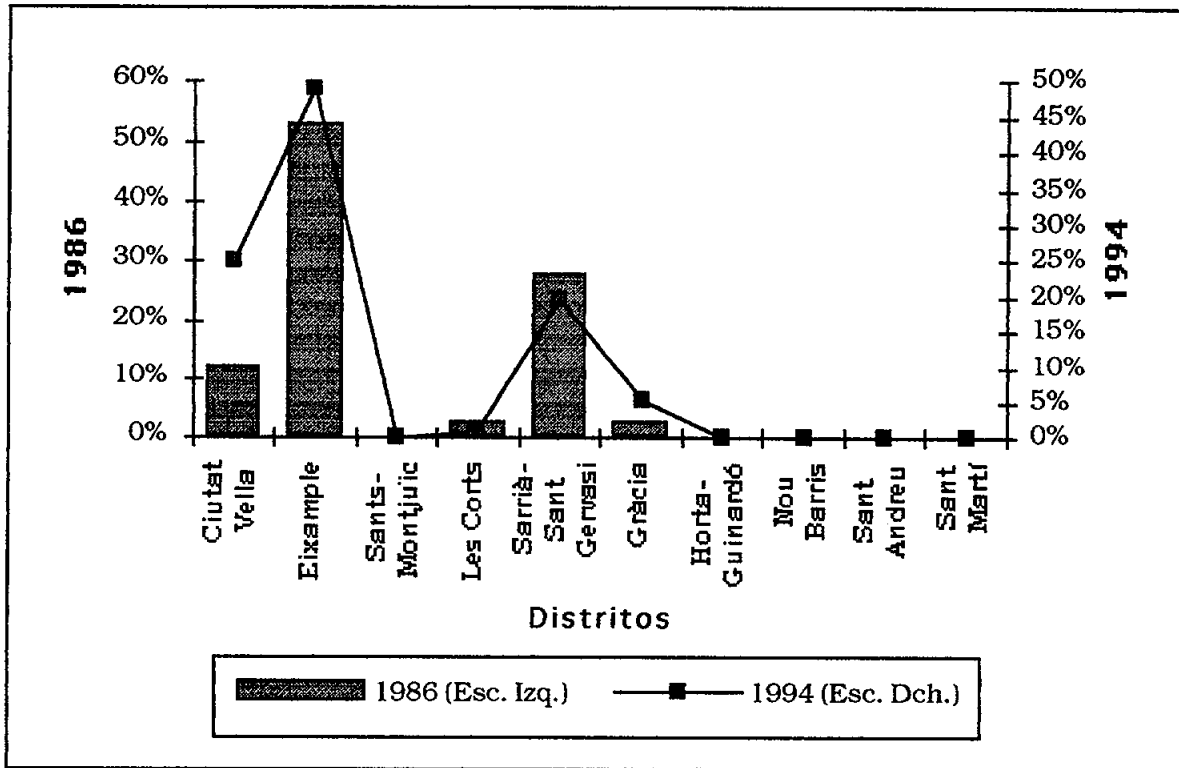


Fuente: Elaboración propia en base a los datos de la *Tabla 4*

El Gráfico 3 resume y compara lo dicho anteriormente.

### Gráfico 3

#### Distribución de Galerías de Arte en Barcelona por distritos



Fuente: Elaboración propia en base a los datos de la *Tabla 4*

A principios de los 90 que se inició un nuevo emplazamiento de galerías en el barrio del *Born*, por tener este barrio edificios de grandes dimensiones, antiguos almacenes, talleres etc.<sup>21</sup>. Si bien se instalaron algunas galerías, el público no respondió a la iniciativa con la asiduidad que se esperaba y algunas galerías cerraron o se desplazaron a otras zonas. En la actualidad, todo apunta a que este nuevo emplazamiento será reemplazado por el barrio del Raval de Barcelona dada la próxima inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en esa zona. Tal como ocurrió en París con el Centro Pompidou que aglutinó en su momento a nuevas galerías de arte, lo mismo está ocurriendo ahora en Barcelona.

<sup>21</sup> Con alguna similitud al Soho de Nueva York.

En el momento de redactar estas líneas y sin estar todavía inaugurado el M.A.C.B.A. se han instalado ya en las cercanías del Museo cuatro galerías de arte contemporáneo. Algunas son de nueva creación pero la mayoría estaban ya situadas en otros distritos de Barcelona y otras son resultado de asociaciones de galeristas de fuera de Barcelona con marchantes de la ciudad que operaban sin local abierto al público<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Para tener un punto de referencia, el número de galerías que en 1989 existían en Francia era de 1011 de las que 603 estaban situadas en París, (Rouget et al., 1991:37).

### **3.3. Las Asociaciones de artistas**

#### **3.3.1. La *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya* (A.A.V.C.)<sup>23</sup>**

La *Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya* es una asociación profesional de artistas que se crea en el año 1979. En la actualidad actúa con el nombre más general de *Associació d'artistes visuals de Catalunya*, A.A.V.C.. El término creación visual incluye las artes plásticas, la obra de creación gráfica y las obras fotográficas.

Dentro de las artes plásticas se agrupa el dibujo, la escultura, la pintura, el grabado y las demás obras seriadas, las instalaciones, el video arte y otros tipos de creaciones mixtas de difícil clasificación.

Las obras de creación gráfica incluyen la ilustración, en todas sus manifestaciones, y el diseño artístico y gráfico.

De las actuaciones que ha realizado la asociación interesa resaltar la organización de Jornadas como "L'Art a Catalunya a debat" (Gerona, 1983); el ciclo de debates "Art i ciutat" (Barcelona, 1986) y el estudio sobre la legislación comparada en materia de artes plásticas con la publicación en 1991 del libro *Art i Dret* en F.S.A.P.C. (1991).

En los últimos años, la asociación ha centrado sus actividades entorno a la reforma de la legislación sobre los derechos de autor (Ley de la Propiedad Intelectual de 1987) y en la creación de un organismo específico para su gestión, el VEGAP (*Visual-Entitat de Gestió d'Artistes Plàstics*).

La asociación tiene, en el momento de redactar estas líneas, 471 socios, es decir artistas de Cataluña que se han asociado, de un total de 1.000 artistas que calculan que hay en Cataluña<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Fuente: folleto de la *Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya* (A.A.V.C, 1995) y conversación con la Secretaria de la Asociación en una visita a la sede de la A.A.V.C. (20 Nov. 95).

<sup>24</sup> No existe ningún censo de artistas de Cataluña.

Representantes de la asociación nos comentan que en los últimos meses, el ritmo de nuevos socios es importante y atribuyen este hecho a la intensa actividad que la asociación está llevando a cabo en los últimos tiempos.

La cuota de inscripción anual de los socios es de 6.000 pts. y ello les derecho a descuentos o entrada gratuita a diversos museos y fundaciones; descuentos en compras de material y asesoría jurídica. La asociación facilita a todos los socios un abogado al que pueden plantearle todo tipo de consultas relativas a su actividad.

Los temas que preocupan a la asociación y sobre los que intentan que los artistas se interesen y colaboren son muy amplios; cubren los aspectos siguientes:

Políticas artísticas institucionales, política de museos, legislación en materia de artes plásticas, mercado del arte, medios de comunicación, enseñanza del arte, etc.

### **3.3.2. *Visual Entitat de Gestió d'Artistes Plàstics (VEGAP)*<sup>25</sup>**

VEGAP, como hemos mencionado anteriormente, es el organismo que gestiona los derechos de autor de los artistas plásticos. De la información que VEGAP entrega a los socios entresacamos la siguiente información:

Puede hacerse socio de VEGAP todos aquellos artistas que realicen obras de artes plásticas, obras de creación gráfica o fotografía, que sea español o residente en España o de cualquier país de la Unión Europea o de Latino América.

La tramitación de la inscripción de socio de VEGAP puede hacerse o bien a través de las oficinas de VEGAP o a través de las Delegaciones

---

<sup>25</sup> Información proporcionada por la A.A.V.C.. Folleto explicativo de VEGAP.

Generales de la Sociedad General de Autores que existen en las diferentes Comunidades Autónomas.

VEGAP es una entidad sin ánimo de lucro y como las restantes entidades de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual, tiene como finalidad prestar servicios de carácter asistencial a sus socios y promocionar, por medio de actividades, las obras de creación visual.

Los creadores visuales son titulares de derechos de autor como el resto de los creadores: los músicos, los escritores o los dramaturgos. Los derechos de autor pueden dividirse en derechos morales y derechos económicos.

La Ley 22/1987, del 11 de Noviembre<sup>26</sup>, de la Propiedad Intelectual en su artículo 1 determina que la propiedad intelectual de una obra artística corresponde al autor por el solo hecho de su creación, sin que se precise ningún otro requisito, ni registral ni de otra clase.

La Ley de la Propiedad intelectual en su artículo 14 contempla los derechos morales de los autores que son los siguientes<sup>27</sup>:

1. Decidir si la obra debe ser divulgada y de qué forma.
2. Determinar si esta divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo un signo o bien, anónimamente.
3. Exigir el reconocimiento de la condición de autor de la obra
4. Exigir el respecto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación.
5. Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de los Bienes de Interés Cultural.
6. Retirar la obra del comercio por cambios en las convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de los derechos de explotación.

---

<sup>26</sup> Ver comentarios sobre la Ley en *Federació Sindical d'Artistes Plàstics a Catalunya* (F.S.A.P.C., 1991:48-54).

<sup>27</sup> VEGAP (sin fecha). Folleto.



7. Acceso al ejemplar único o raro de la obra cuando se encuentre en manos de otro, a fin y efecto de ejercer el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

### **3.4. Las Asociaciones de galeristas**

En la actualidad estamos asistiendo a una creciente participación y realización de actividades por parte de las asociaciones existentes. Ello es debido probablemente a las dificultades del sector en los últimos años y a la creciente participación de las Administraciones en la organización de exposiciones y compra de obras. Por ello, los galeristas tienen la necesidad de agruparse para poder presentarse ante la Administración con más fuerza y poder ofrecer la imagen de un interlocutor válido.

Dada la creciente complejidad del negocio de las galerías de arte que mencionábamos anteriormente, no es de extrañar que las asociaciones estén viviendo una época de un crecimiento y actividad crecientes.

La discusión de la nueva ley del Patrimonio concentró los esfuerzos de los galeristas para influir en lo que atañe al arte contemporáneo y sobre todo la nueva "Ley del Mecenazgo" por la posible influencia en la venta de arte contemporáneo. Esta cuestión movilizó también a las galerías de arte a través de las asociaciones.

Entre los objetivos de las asociaciones figuran las peticiones ante la Administración en materia de propuestas legislativas, comunicados a la prensa, *lobbys* y acuerdos con la Administración en materia de organización de exposiciones.<sup>28</sup>

En España actúan 9 asociaciones de galerías con un número de 237 galerías asociadas lo supone un 39,6% del total <sup>29</sup>. En 1993 se funda la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte de España (UAGAE) que engloba a 7 asociaciones y que desde su fundación está desempeñando un papel muy activo en el sector.

---

<sup>28</sup> Exposiciones con motivo de celebraciones como la Exposición de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona.

<sup>29</sup> AAVV (1995:132 y ss.).

En Cataluña son tres las Asociaciones de Galeristas: *Art Barcelona*. (agrupa a 14 galerías) *Gremi de Galeries de Catalunya*. (Agrupación a 63 galerías) y la Asociación de Galerías independientes (Agrupación a 11 galerías) éstas últimas están a su vez integradas en la Asociación Española de Galerías de Arte Contemporáneo.

Las asociaciones realizan actividades de forma periódica; mantienen contactos regulares con las Administraciones Central y Autonómica con el fin de conseguir subvenciones y ayudas para la asistencia a ferias nacionales e internacionales de arte y ayudas para la edición de catálogos.

En ocasiones y con motivo de celebraciones de carácter nacionalista catalán o por expresa programación del Gobierno de la Generalitat se han organizado exposiciones de arte catalán en el extranjero para lo que el *Departament de Cultura* acuerda con las galerías un cierto tipo de colaboración. Méjico, Japón, son entre otros, países en los que se han organizado estas exposiciones. Con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona el año 1992, la asociación *Art Barcelona* tuvo contactos con el Ayuntamiento de la ciudad para la celebración de exposiciones y la edición conjunta de un catálogo de las galerías pertenecientes a dicha asociación.

### **3.5. Panorámica actual del sector**

El sector de las artes plásticas ha sido siempre un sector con una demanda muy reducida y en nuestro país con un reducido número de coleccionistas. El coleccionista y comprador habitual de Barcelona se distingue por ser un comprador muy conservador en sus gustos. Estas características valen tanto para la demanda como para la oferta, en contadas ocasiones el galerista de Barcelona se arriesga a exponer artistas de fuera. En palabras de Joan Muga, Presidente de la Unión de Asociaciones de Galerías de España:

“Para una galería de Barcelona es un suicidio traer artistas extranjeros porque no hay coleccionismo internacional: no se puede pretender que lo haya cuando tampoco lo ha habido a nivel institucional, ni hay museos de ámbito internacional.”<sup>30</sup>

La opinión de los galeristas sobre la evolución reciente del sector la centran en el tradicional desequilibrio que ha existido siempre entre la oferta y la demanda, agravada últimamente por el incremento de la oferta consecuencia de la aparición de nuevas galerías, artistas y también al elevado grado de competencia desleal e intrusismo profesional.

La disminución de la demanda la achacan los galeristas a la especulación de los años 80, a la falta de sintonía entre algunas corrientes artísticas actuales y los gustos del público, y a las limitaciones en la decoración como motivo de compra. Por último, la disminución en las ventas la atribuyen a la crisis económica que afecta particularmente al sector.

A finales de los años 80 las galerías vendían exposiciones enteras y de algunos pintores había listas de espera. Un nuevo sector del público se daba cita en las galerías y compraba con avidez obras de arte contemporáneo. El arte estaba de moda. Las obras de pintores

---

<sup>30</sup> La Vanguardia, 25 de Julio 1995.

contemporáneos se compraban como inversión ya que se podían conseguir importantes plusvalías en cortos períodos de tiempo.

La situación económica del país, la publicidad de las grandes exposiciones, las ventas en las casas de subastas -de Nueva York o de Londres- de cuadros por cifras millonarias; todos fueron, sin duda, factores que propiciaron el *boom* del sector. La obra de arte se convirtió en una "mercancía" y se estaba comercializando como un activo financiero más.

El "boom" económico de finales de los años 80 provocó -entre otros factores- una subida espectacular en los precios de los cuadros de la mayoría de los artistas.

La recesión y crisis subsiguiente creó un desconcierto entre aquellos clientes que querían vender los cuadros que, en algunos casos, habían comprado exclusivamente con fines especulativos.

Las dificultades actuales que está experimentando el sector desde 1990 y que no son exclusivas de Cataluña sino que es general para todos los países están propiciando cambios significativos en el mercado del arte.

Los años del "boom" servían para demostrar a clientes indecisos que al año siguiente, por ese mismo cuadro o similar, tendrían que pagar un precio mucho más elevado. Fue un argumento absolutamente cierto y válido para esos años. El problema surgió cuando la tendencia cambió y por así decirlo se rompió la "cadena". ¿Qué fue lo que la desencadenó? No es el objetivo de este estudio realizar un análisis de las causas de la crisis del sector aunque si nos permitimos hacer estos comentarios al respecto.

La mayoría de las veces al no poder realizar su "mercancía" los clientes dejaron de visitar las galerías y se comentaba y recomendaba en el círculo de coleccionistas que el arte como inversión había sido una mala operación. Las galerías perdieron así el "*glamour*" y el "prestigio" que había iluminado el mundo del arte en los últimos años. Y lo que es más importante, se perdió la confianza en el galerista.

El cambio de tendencia se produce por un cúmulo de factores. Se inicia la caída del mercado cuando algunos especuladores americanos y japoneses se retiran del mercado del arte, estalla la Guerra del Golfo, empiezan a notarse en nuestro país los primeros síntomas de recesión económica y lentamente al principio de los 90 van tomando forma hasta que se instala una grave crisis económica en el sector de la que todavía no se ha salido.

Reproducimos un fragmento de un artículo de Alberto Anaut publicado en *El País* en el que se refleja la situación vivida en el sector:

“Aquellas locuras de los años ochenta han dejado una enorme confusión. En un país sin verdaderos coleccionistas, la llegada de una excursión de nuevos ricos que buscaban el prestigio social a través de los cuadros, logró poner patas arriba el orden establecido. La relación natural con el arte -en la que se suponía que antes de la compra había libros, críticas, visitas a exposiciones y consultas a la almohada- fue sustituida por un frenesí que obligaba a comprar los cuadros por teléfono.”<sup>31</sup>

Después de estos acontecimientos las galerías conscientes de la necesidad de recuperar el prestigio perdido se han propuesto una serie de objetivos para cambiar, en la medida que les sea posible, la tendencia negativa del mercado. De ello trataremos en el siguiente apartado.

Sobre a quién a afectado más la crisis, si a los galeristas o a los artistas hay opiniones diversas. Para algunos, está muy claro que los artistas son los más afectados mientras que otros opinan que son las galerías las más afectadas por la caída del mercado del arte. No nos detendremos en este punto pues sería necesario analizar todos y cada uno de los factores que intervienen en una dinámica de crisis. Solamente mencionaremos aquí que las situaciones varían en gran manera de un artista a otro y, por el contrario, la situación parece homogénea entre las galerías.

---

<sup>31</sup> El País, 18 de abril de 1995

En otras palabras, todas las galerías están pasando por momentos difíciles mientras que, existen artistas que, tal vez por el tipo de trabajo que realizan, o bien por conocer muy bien su parcela de mercado o por tener sus puntos de venta muy bien distribuidos (por ejemplo en diversas galerías y distintos países), pueden trampear, a veces incluso con éxito, una época baja en ventas para el sector en general. El hecho de que las galerías tengan que soportar cuantiosos gastos fijos y de que no puedan diversificar tan fácilmente sus puntos de venta, hace que sea más creíble la opinión de que a las galerías les afecte más la difícil situación por la que está pasando el sector.

No obstante, se están dando muchos casos de artistas que, amparados por los éxitos de los años buenos, se embarcaron en la compra de nuevas viviendas, talleres etc.; elevaron considerablemente su nivel de vida, y en épocas de recesión como la actual, les cuesta mucho mantener el nivel. Algunos artistas creyeron que los años de bonanza iban a ser eternos, pensaban que por fin habían conseguido un *status* en el mercado del arte; y pensaron que la complicidad e interés por parte del público y de los compradores en particular, iba a mantenerse siempre. No fue así y la crisis que se inició en 1990 sigue instalada en el sector.

Todo apunta a que habrá que esperar a un nuevo ciclo para que llegue la recuperación al mercado del arte. Si bien, la mayoría de los agentes piensa que todavía tardará un tiempo en llegar y que nunca se llegará al nivel de ventas de la década de los años 80.

Mientras tanto, las galerías de arte están experimentando una evolución o mejor dicho las circunstancias externas a su propia dinámica están forzando a una modificación de su estructura y de su funcionamiento. Se hace necesario detectar los problemas y reflexionar sobre ellos para reconducir con éxito las futuras actuaciones de todos los agentes que intervienen en el mercado del arte.

La revisión de los problemas más importantes que tiene el sector en la actualidad nos lleva a exponer a continuación las demandas que el

sector plantea a la Administración y que constituye el contenido del siguiente apartado.

### **3.5.1. Diálogo y peticiones del sector a la Administración**

Los problemas con los que se enfrenta en la actualidad el sector de las artes plásticas abarca varios aspectos. El problema central es la disminución de la demanda producida por la retirada de los compradores inversores y compradores especuladores. También de aquellos incipientes coleccionistas que se iniciaban en la creación de una colección y que no hubo tiempo suficiente para que consolidaran sus hábitos de compra. Los coleccionistas tradicionales, por su parte, esperan a que el mercado se estabilice para reanudar sus compras.

Por todo ello, las asociaciones de galerías se dirigen a la Administración para poner de manifiesto sus demandas. Como punto central señalan la marginación en la que se encuentra el sector respecto a las ayudas que reciben otros sectores culturales como el libro, el cine o el teatro. Plantean también la situación de competencia desleal por parte de entidades financieras y de agentes que trabajan con menores costes.

El sector pide a la Administración el desarrollo de una política educativa que genere una mayor cultura artística y que, en consecuencia, aumente la demanda de obras de arte. También se piden más ayudas para la asistencia a ferias de arte y una menor presión fiscal para las galerías. Esta petición está argumentada por la labor cultural que realizan las galerías de arte y que debería estar reconocida de alguna manera por parte de la Administración.

Sobre estas peticiones nos gustaría hacer algunas observaciones. En primer lugar, la labor cultural que se plantea que realizan las galerías de arte y en la que se basan para reclamar ayudas a la Administración entronca directamente con la problemática de la posición del Estado y de las razones que justifican su intervención en el campo cultural.



El establecimiento de las condiciones de competencia para que no se produzcan situaciones de agravio comparativo es labor de la Administración. Sin embargo, se trata de una cuestión delicada ya que entre la legitimación y la competencia desleal existe una línea divisoria muy tenue. Ambos hechos estén entrelazados y conviene distinguirlos. Compras, legitimación y competencia desleal son actuaciones que emanan de las instituciones y que van unidas.

Como ya hemos mencionado en páginas anteriores al hablar de las Asociaciones de galeristas y de artistas, se observa una creciente fuerza y significación en el movimiento y colaboración entre las asociaciones de los principales agentes del mercado: artistas, galeristas y críticos.

En el caso concreto de Cataluña<sup>32</sup> se están produciendo, tal vez con más intensidad, una serie de actuaciones que indican una clara determinación por parte de los agentes del sector por poner de manifiesto ante la Administración su deseo de que deben producirse cambios significativos en varios aspectos de la Política Cultural. El titular de un artículo de prensa era el siguiente:

“El sector del arte se une para pedir a la Generalitat un giro cultural”<sup>33</sup>

Se trata de un acuerdo entre las tres asociaciones de galeristas que operan en Cataluña, más la *Associació d' Artistes Visuals de Catalunya* y la Asociación de Críticos de Arte.

El diálogo que parece van a plantear ante la Administración no se dibuja sólo en términos absolutamente críticos o reivindicativos sino, también, como una forma de diálogo que informe a la Administración de los problemas actuales del sector en Cataluña.

---

<sup>32</sup> La creación del M.A.C.B.A. supone para el sector del arte contemporáneo en Cataluña un factor decisivo para el futuro del sector que hace que se replantee la posición de los agentes del sector.

<sup>33</sup> El País, 17 de Septiembre 1995.

Los defectos de la Política Cultural desde el punto de vista de *l'Associació d'artistes Visuals de Catalunya* son principalmente los siguientes:

- Disminución del Presupuesto de Cultura mermado y disfrazado en el último año por la compra de la Colección Salvador Riera.
- La distribución territorial de las exposiciones organizadas por la Generalitat
- Proyección exterior del arte catalán
- Política de Becas para jóvenes creadores y agentes culturales que han sido suprimidas en los últimos dos años.
- La polémica sobre el M.A.C.B.A.

En un futuro, las asociaciones tienen pensado negociar no solamente con la Generalitat sino también con el Ayuntamiento de Barcelona para pedir la cesión de talleres para artistas sin recursos.

Las peticiones que el sector y la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte de España (en adelante Unión) plantea la Administración<sup>34</sup> contienen demandas de tipo cultural, económico y legislativo. Expondremos aquí las que, según nuestro punto de vista, nos parecen más significativas como reflejo indicativo de la postura del sector ante la Administración y su visión de lo que el Sector Público *puede y debe* hacer.

El sector considera que las ayudas relativas a las artes plásticas han sido históricamente menores que las que la Administración a proporcionado a otros sectores culturales como el libro, el cine y el teatro.

Se pide en definitiva, que se establezcan medidas que produzcan un aumento de la demanda. Potenciar el coleccionismo, bien por la vía legislativa, bien por la vía directa a través de las compras de obras de arte y organización de exposiciones por parte de la Administración, o a través de la promoción comercial conjunta, o bien, a través de la educación como una vía a más largo plazo.

---

<sup>34</sup> AAVV (1995:181 y ss.).

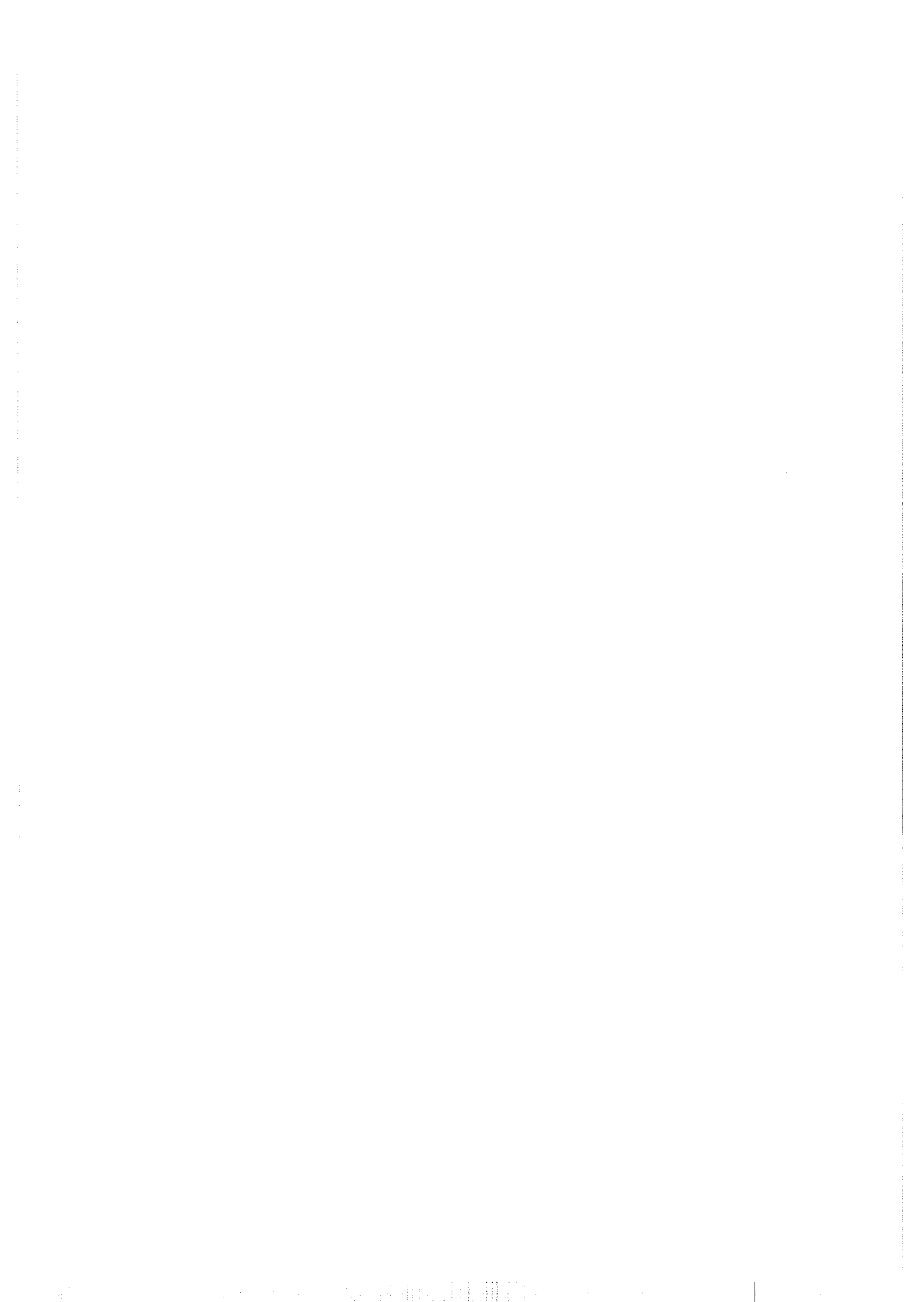
De lo dicho anteriormente se desprende el interés y la relación que existe entre los profesionales del sector y las Administraciones, tanto nacional como autonómica. Creemos que no se trata exclusivamente de peticiones de ayuda que plantea el sector a la Administración sino que se trata de una interacción que se produce entre las dos esferas pública y privada.

Por todo ello, nos disponemos en el siguiente capítulo analizar los presupuestos de la Generalitat de Cataluña en materia de artes plásticas con el fin de tener una panorámica del nivel de gasto de la Administración catalana en los últimos años.



**CAPITULO 4**

**PRESUPUESTOS DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE  
CATALUÑA 1980-1994**



## CAPITULO 4

### PRESUPUESTOS DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUÑA 1980-1994

Este capítulo está dedicado a estudiar los gastos de la Generalitat de Cataluña en materia de artes plásticas desde el primer año de la Administración catalana 1980 (época Tarradellas) hasta el año 1994.

Clasificaremos las diferentes partidas presupuestarias y analizaremos con detalle las asignaciones para la compra de obras del *Fons d'Art*. El objetivo es situar el nivel de gasto para determinar la posición de la Administración autonómica en relación al sector y señalar las posibles influencias.

Es fácil suponer que actuaciones como la organización de exposiciones de artistas contemporáneos vivos puedan tener implicaciones en el mercado por el estímulo que produce en la demanda, dada la publicidad que este tipo de acontecimiento conlleva y, fundamentalmente, por la legitimación y, en consecuencia, revalorización que supone para la obra de los artistas elegidos.

Los efectos e influencias de esta interacción en el mercado son difíciles de determinar fundamentalmente por que es necesario un largo período de tiempo que permita establecer las relaciones causa-efecto de una política cultural. En el caso de Catalunya es muy corto, todavía, el período de tiempo de la Administración autonómica catalana para poder presentar resultados concretos.

Conscientes de estas dificultades nos ha parecido, sin embargo importante elaborar los datos que contienen este capítulo para situar el nivel de actuación, es decir, la importancia económica del gasto de la Generalitat en materia de artes plásticas. El **Anexo 2** contiene toda la información referente a las partidas de las artes plásticas clasificadas por años y por conceptos.

Dada la inexistencia de análisis de la Política Cultural catalana de los últimos años, nos hemos concentrado en la elaboración y presentación de los datos que, si bien consisten solamente en un aspecto de la cuestión, sienta las bases para la realización de futuros trabajos. Las futuras investigaciones tendrán que tener en cuenta muchos otros aspectos de la política cultural en general y, en concreto, de las artes plásticas en Cataluña.

En este capítulo analizamos las partidas referentes a las artes plásticas que figuran en los presupuestos del *Departament de Cultura*<sup>1</sup> de la Generalitat durante los años comprendidos en el período 1980 a 1994, ambos inclusive. Es decir, los datos desde el inicio del Departament de Cultura hasta el último ejercicio del que se disponen los presupuestos, el año 1994<sup>2</sup>.

Dividimos este capítulo en los siguientes apartados: en primer lugar hemos comparado los presupuestos totales de la Generalitat de Catalunya con los presupuestos del Departament de Cultura y las evoluciones anuales respectivas. En segundo lugar comparamos las partidas de las artes plásticas con los gastos totales del Departament de Cultura. Por último realizamos una descripción detallada, por años, de todas las partidas referentes a las artes plásticas tanto de las partidas presupuestadas como de las obligaciones reconocidas, comentando las diferencias que se producen.

---

<sup>1</sup> El Departament de Cultura no es el único que interviene en las artes plásticas. Intervienen también el Departament d'Economía i Finances (Seguros), el Departament de la Presidència: Secretaría General (Adquisiciones, Pabellón de la Expo'92 de Sevilla, Palau Robert, Sala Blanquerna, Madrid), Direcció General de la Joventut (Muestra de artes plásticas para jóvenes) e Institut Català d'Estudis Mediterranis (Exposiciones y publicaciones). A.A.V.C. (1995).

<sup>2</sup> En el Apéndice de este capítulo indicamos los cambios que a lo largo del período se han producido en el Departament de Cultura, tanto de contenido como de denominación.



#### **4.1. Comparación del Presupuesto del Departament de Cultura con el total de la Generalitat**

En el período que estamos analizando, desde la creación del Departament de Cultura hasta 1994, la proporción de gastos del Departament de Cultura respecto del total de la Generalitat oscila de 1,19 % en el año 1984 a 1,62 % en el año 1991. Es decir, inferior en todos los años a un 2%. (*Tabla 1*)

En un estudio reciente sobre el Sector Público en Cataluña<sup>3</sup> del análisis de los presupuestos de la Generalitat de los ejercicios 1988 a 1992 se indica que la Administración de la Generalitat destina a Sanidad, y Seguridad Social, Educación y Política Territorial y Obras Públicas más de las dos terceras partes de sus recursos, un 67-68%; a Bienestar social un 4-5%; a organización institucional (Parlamento, Presidencia, Consejo Consultivo y Sindicatura de Cuentas) algo más de un 3%; los Departamentos de Agricultura, Comercio, Consumo y Turismo, e Industria- reciben un 3-4%. El Departamento de Cultura no se menciona, suponemos que debido a su escasa dotación.

A continuación presentamos en la *Tabla 1* los presupuestos totales de la Generalitat y del Departament de Cultura de los años 1980 a 1994.

---

<sup>3</sup> Pedrós, A., "El sector público de Catalunya" en AAVV (1994:345).

**Tabla 1****Comparación de los presupuestos del Departament de Cultura con el presupuesto total de la Generalitat de Catalunya****(En pesetas corrientes)**

<b>Años</b>	<b>Total Generalitat</b>	<b>Dep. Cultura</b>	<b>Cultura/Total Generalitat</b>
1980	6.971.000.000	100.000.000	1,43%
1981	64.701.000.000	951.000.000	1,47%
1982	246.150.000.000	3.437.000.000	1,40%
1983	319.814.000.000	4.461.000.000	1,39%
1984	321.215.000.000	3.816.000.000	1,19%
1985	384.413.000.000	4.997.000.000	1,30%
1986	429.523.000.000	5.606.000.000	1,31%
1987	484.827.000.000	7.571.000.000	1,56%
1988	667.200.000.000	8.065.000.000	1,21%
1989	814.683.000.000	11.793.000.000	1,45%
1990	987.971.000.000	15.350.000.000	1,55%
1991	1.114.523.000.000	18.083.000.000	1,62%
1992	1.308.859.000.000	21.085.000.000	1,61%
1993	1.448.685.000.000	22.658.000.000	1,56%
1994	1.530.290.000.000	22.910.000.000	1,50%

**Fuente: Presupuestos de la Generalitat de Catalunya****Elaboración propia**

El presupuesto total de la Generalitat ha aumentado de cerca de 7.000 millones de pesetas en 1980 a 1.530.000 millones en 1994 y el presupuesto del Departament de Cultura de 100 millones en 1980 a cerca de 23.000 millones en 1994.

El incremento, en el período 1980/1994, del presupuesto total de la Generalitat ha sido de 218,5% millones y el del Departament de Cultura de 228,1 %. Es decir que para el conjunto del período, el presupuesto del Departament de Cultura crece prácticamente en la misma proporción que el presupuesto total de la Generalitat.

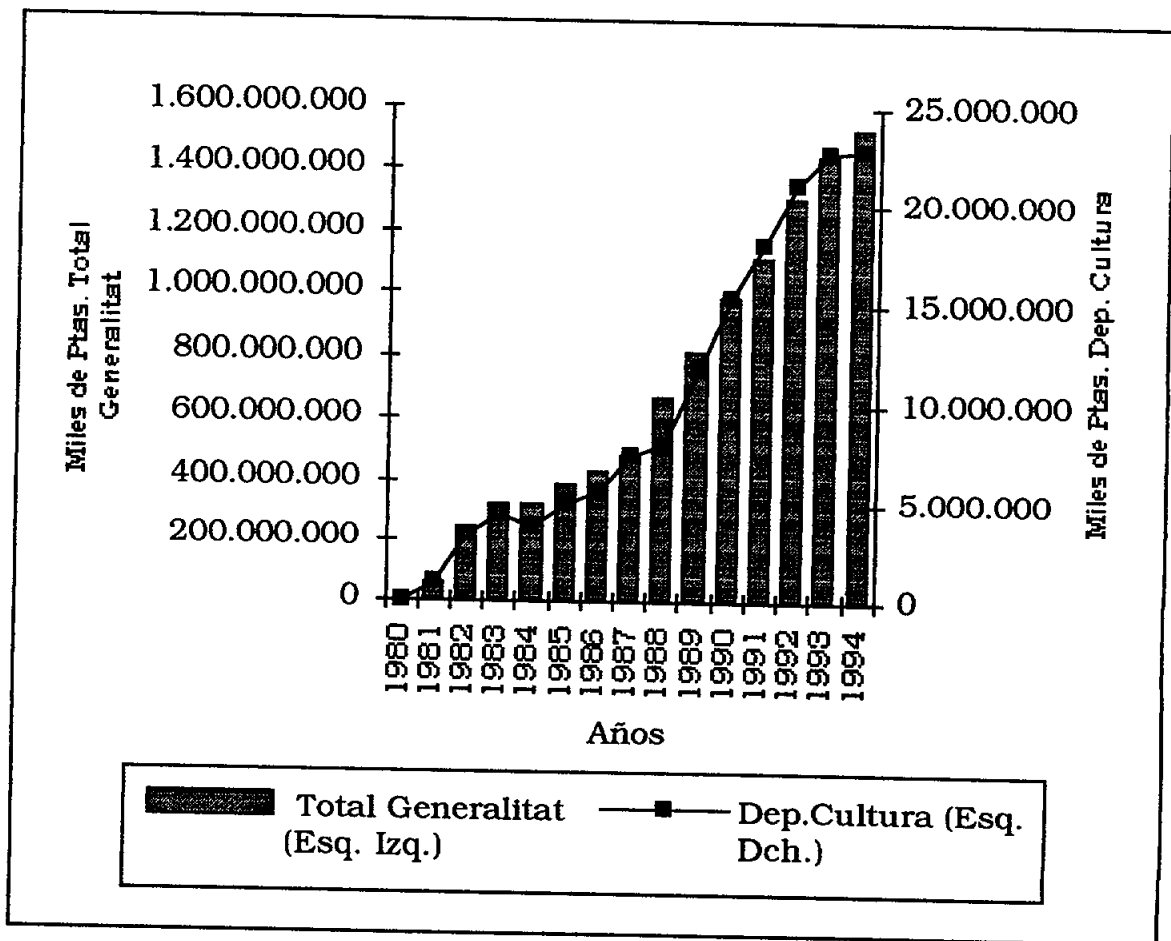
Sin embargo, se observa claramente que en el año 1989 se inicia en el Departamento de Cultura un período de crecimiento en las dotaciones presupuestarias, sostenido hasta 1993. En 1994 aumenta en un 1%.

Del presupuesto de 8.000 millones para el ejercicio 1988 se pasa en 1989 a casi 12.000 millones de pesetas y en los tres ejercicios siguientes, un aumento de unos 3.000 millones anuales hasta 1992. Aumentando ligeramente en los ejercicios 1993 y 1994.

El siguiente gráfico recoge los datos de la *Tabla 1*.

**Gráfico 1**

**Comparación del Presupuesto del Departament de Cultura con el Presupuesto Total de la Generalitat**



**Fuente: Presupuestos de la Generalitat de Catalunya**

**Elaboración propia en base a los datos de la *Tabla 1*.**

La *Tabla 2* recoge la evolución anual del Departament de Cultura y del presupuesto total de la Generalitat.

**Tabla 2**

**Evolución anual del Presupuestos del Departament de Cultura y del Presupuesto total de la Generalitat**

<b>Años</b>	<b>Presupuesto Total Generalitat</b>	<b>Presupuesto Dpto. Cultura</b>
1981/1980	828%	851%
1982/1981	280%	261%
1983/1982	30%	30%
1984/1983	0%	-14%
1985/1984	20%	31%
1986/1985	12%	12%
1987/1986	13%	35%
1988/1987	38%	7%
1989/1988	22%	46%
1990/1989	21%	30%
1991/1990	13%	18%
1992/1991	17%	17%
1993/1992	11%	7%
1994/1993	6%	1%

**Fuente: Presupuestos de la Generalitat de Catalunya**

**Elaboración propia**

La evolución anual del presupuesto total de la Generalitat y del presupuesto del Departament de Cultura, *Tabla 2*, nos indica que no existe una pauta o tendencia a lo largo del período analizado. Sin embargo, se observa en el ejercicio 1989 que, mientras el presupuesto total de la Generalitat presenta un incremento de un 22 % respecto al año anterior, en el Departament de Cultura el incremento del presupuesto del año 89 respecto al año 88 presenta un aumento de un 46%. Es éste el incremento más importante que se produce en todo el período, -si exceptuamos los dos primeros ejercicios- que por haberse iniciado el presupuesto con dotaciones casi simbólicas, tuvo necesariamente que crecer.

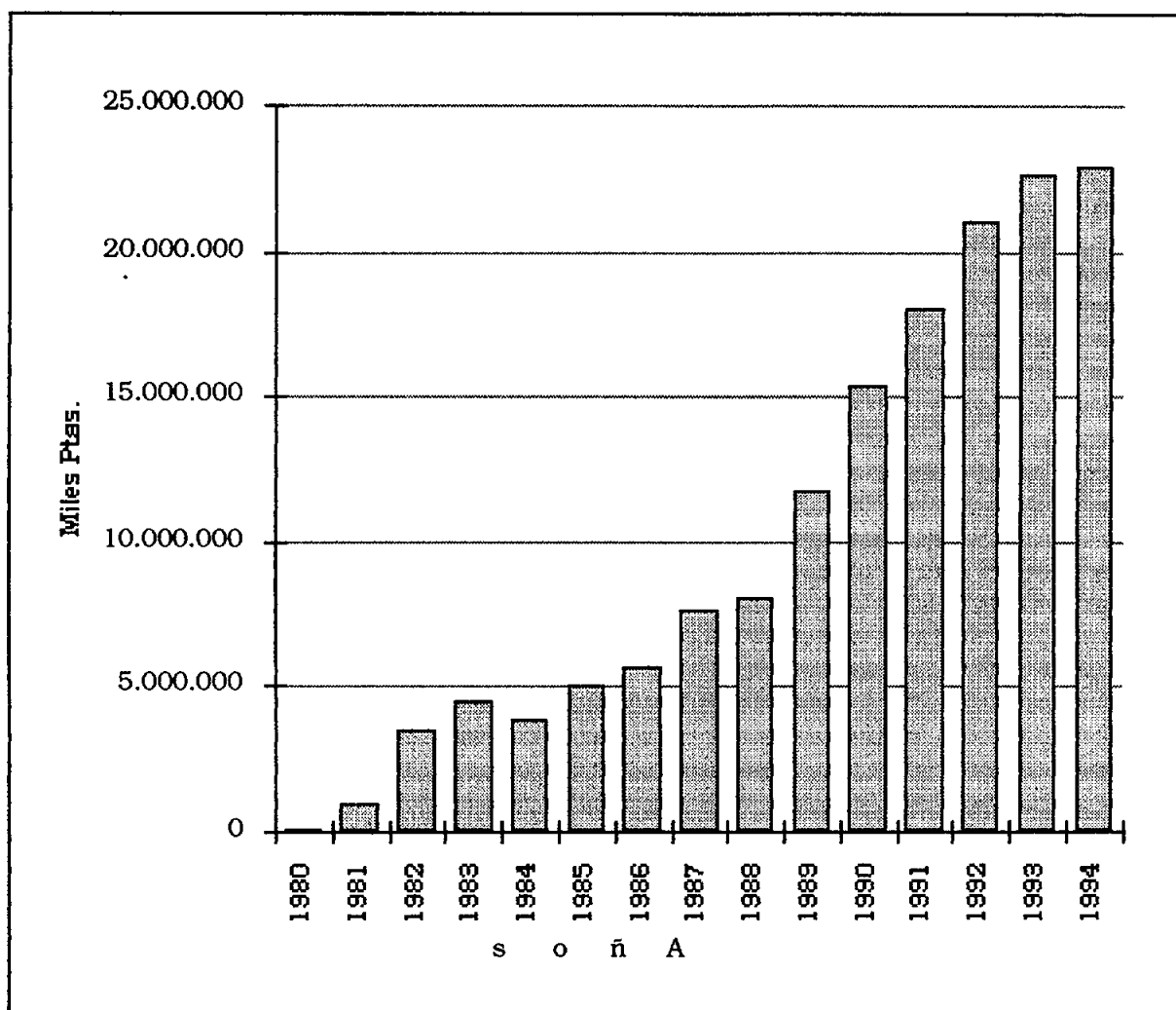
Podemos observar también que en los ejercicios 1989, 1990 y 1991, el crecimiento del presupuesto del Departament de Cultura (46%, 30% y 18% respectivamente) ha sido superior al crecimiento del presupuesto de la Generalitat (22%, 21% y 13% respectivamente). Es decir, que aún siendo muy pequeña la dotación presupuestaria del Departament de Cultura, en los ejercicios mencionados, la Administración autonómica catalana ha dedicado más recursos que en los restantes ejercicios del período considerado.

Sin embargo, en el ejercicio 1992, tanto el presupuesto total de la Generalitat como el del Departament de Cultura se incrementan en un 17 % respecto a 1991 y para 1993 y 1994 el incremento en el presupuesto de Cultura es bastante inferior al incremento del presupuesto total de la Generalitat. Un 11 % de aumento en el presupuesto total para 93/92 frente a un 7% en el Departament de Cultura y un aumento de un 6 % en el presupuesto total para 94/93 frente a un 1 % en el Departament de Cultura.

La evolución del presupuesto del Departament de Cultura, *Gráfico 2* nos muestra que, exceptuando los dos primeros ejercicios, en 1989 se produce un aumento en el presupuesto de mayor cuantía que en los ejercicios anteriores. Este aumento continúa produciéndose en los ejercicios siguientes hasta que la dotación presupuestaria prácticamente se estabiliza en los años 1993 y 1994 .

## Gráfico 2

### Evolución del Presupuesto del Departament de Cultura



Fuente: Presupuestos de la Generalitat de Catalunya

Elaboración propia en base a los datos de la *Tabla 1*.

#### **4.2. Partidas referentes a las artes plásticas**

En este apartado hemos procedido a seleccionar -de los presupuestos del Departament de Cultura de la Generalitat- todas aquellas partidas que hacen mención expresa a las artes plásticas o conceptos asimilables.

Las partidas que, a nuestro entender, tienen relación con nuestro objeto de análisis son las siguientes:

1. Organización, traslado y montaje de exposiciones.
2. Promoción de las Artes Plásticas.
3. Actividades relacionadas con las Artes Plásticas.
4. Confección de catálogos, publicaciones y publicidad en prensa de las exposiciones organizadas o subvencionadas por el *Servei d'Arts Plàstiques*.
5. Becas, premios y bolsas para la promoción del arte contemporáneo.
6. *Fons d'Art*.
7. Inversiones infraestructuras.
8. *Museu d'Art Contemporani*.
9. Fundaciones.
10. Entidades territoriales (Para artes plásticas, premios y confección de catálogos).
11. Centro de exposiciones. Gastos diversos de organización.
12. Actividades Año Miró.

En aquellos casos en los que aparecen más de un concepto englobado en la misma partida, hemos optado por incluirla en su totalidad ya que no es posible desagregar las cantidades.

No hemos incluido los gastos de personal, en primer lugar, por estar englobados en los gastos de personal de todo el Departamento y, en segundo lugar, para poder llegar a tener una visión más clara de las actuaciones concretas del Departament de Cultura, sin que queden distorsionadas con partidas de gastos generales como podrían ser los del Capítulo 1 de personal.

Hemos procedido a disponer las partidas objeto de nuestro análisis de dos formas<sup>4</sup>:

1. Por años y,
2. Por conceptos.

A su vez, cada una de las partidas del presupuesto aprobado se ha cotejado con las liquidaciones presupuestarias, anotando la cantidad correspondiente de las *obligacions reconegudes* al lado de la partida inicialmente presupuestada. De esta forma, podemos conocer con exactitud y comentar, en su caso, las desviaciones entre las cantidades inicialmente presupuestadas y las definitivas.

El *Anexo 2* contiene, de cada una de las partidas de las artes plásticas, las dos cantidades: la presupuestada inicialmente y la cantidad definitiva obtenida de las liquidaciones presupuestarias de la Generalitat bajo la rúbrica de *obligacions reconegudes*. Está estructurado por ejercicios y por conceptos de gasto.

#### **4.2.1. Comparación del total de las partidas referentes a las artes plásticas con el total del presupuesto del Departament de Cultura**

Las siguiente *Tabla 3*, contiene las cifras totales del Departament de Cultura y las de las partidas referentes a las artes plásticas así como el porcentaje que estas partidas representan sobre el total del Departament de Cultura.

Hemos utilizado para la elaboración de la *Tabla 3* las cifras de las partidas de las artes plásticas de los presupuestos inicialmente aprobados para poderlos comparar con el total del Departament de Cultura<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> *Anexo 2*.

<sup>5</sup> Hemos considerado suficiente para nuestro análisis y a efectos de comparación las cantidades inicialmente aprobadas y que no era necesario detenerse en la elaboración de las obligaciones reconocidas del Departamento de Cultura.



Sin tener en cuenta los cambios que se producen respecto a las cifras de las obligaciones reconocidas, que veremos seguidamente, se observa que solamente se llega a un 5% en los ejercicios 1986 y 1987.

Estos datos nos indican que los recursos que se dedican a las artes plásticas son muy reducidos dentro del total del Departament de Cultura alcanzándose el máximo nivel en el ejercicio 1986 con un 5,14% y en 1987 un 5,06%. La media para todo el período analizado es de un 2,48%.

Seguidamente comprobaremos que en las liquidaciones presupuestarias estas cifras de las partidas de las artes plásticas se reducen considerablemente en esos dos ejercicios.

No queremos entrar aquí en la conveniencia o no de un empleo de mayor cuantía de recursos para las artes plásticas pero, las cifras son bastante reveladoras del peso que tienen en relación al total del Departament de Cultura. Parece pues que se confirma la opinión del Sector sobre la discriminación que sufre respecto a otros sectores culturales.

**Tabla 3****Porcentaje de las partidas de las artes plásticas respecto al total del Departament de Cultura. Presupuestos aprobados****En pesetas corrientes**

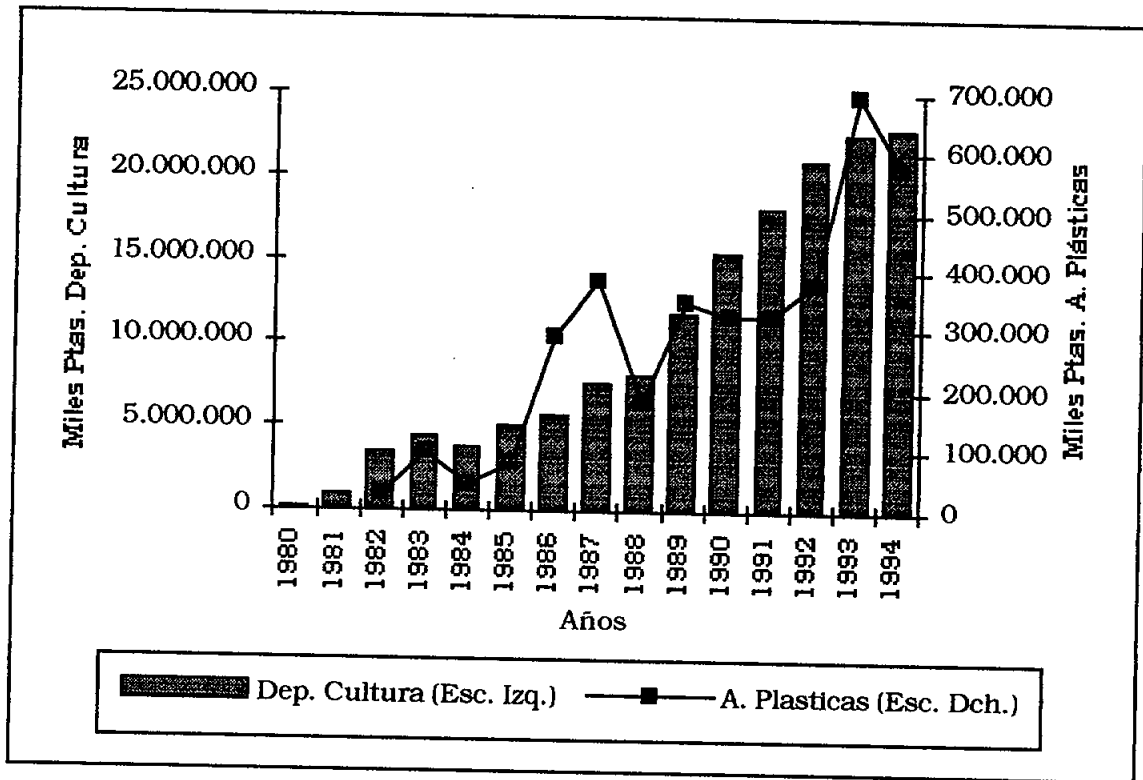
<b>Años</b>	<b>Artes Plásticas</b>	<b>Dep. Cultura</b>	<b>A.P./Cultura</b>
	<b>Presupuesto aprobado</b>	<b>Presupuesto aprobado</b>	
<b>1980</b>	-	100.000.000	-
<b>1981</b>	-	951.000.000	-
<b>1982</b>	24.225.000	3.437.000.000	0,70%
<b>1983</b>	97.605.000	4.461.000.000	2,19%
<b>1984</b>	41.458.000	3.816.000.000	1,09%
<b>1985</b>	80.292.000	4.997.000.000	1,61%
<b>1986</b>	288.398.000	5.606.000.000	5,14%
<b>1987</b>	382.792.000	7.571.000.000	5,06%
<b>1988</b>	181.197.000	8.065.000.000	2,25%
<b>1989</b>	348.320.000	11.793.000.000	2,95%
<b>1990</b>	324.995.000	15.350.000.000	2,12%
<b>1991</b>	323.075.000	18.083.000.000	1,79%
<b>1992</b>	379.074.000	21.085.000.000	1,80%
<b>1993</b>	695.048.000	22.658.000.000	3,07%
<b>1994</b>	574.448.000	22.910.000.000	2,51%
<b>Media</b>			<b>2,48%</b>

**Fuente: Presupuestos Departament de Cultura.****Elaboración Propia**

En el *Gráfico 2* puede verse la comparación entre artes plásticas y Cultura elaborado con las cifras absolutas respectivas.

**Gráfico 2**

**Comparación evolución partidas Artes Plásticas y Total del Departament de Cultura**



Fuente: Presupuestos de la Generalitat de Catalunya

Elaboración propia en base a los datos de la *Tabla 3*.

Las cifras absolutas de las partidas de las artes plásticas del presupuesto aprobado y de las obligaciones reconocidas están recogidas en la *Tabla 4* y en el *Gráfico 3*.

**Tabla 4****Total anual de las partidas de Artes Plásticas**

En pesetas corrientes

Años	Presupuesto	Presupuesto	Diferencias	% de
	aprobado	liquidado		
		(Obligaciones reconocidas)		
	Miles pts.	Miles pts	Miles pts	
1980	-	-		
1981	-	-		
1982	24.225	16.466	-7.759	-32,0
1983	97.605	96.496	-1.109	-1,1
1984	41.458	43.410	+1.952	+4,7
1985	80.292	75.300	-4.992	+6,2
1986	288.398	172.126	-116.272	-40,3
1987	382.792	171.344	-211.448	-55,2
1988	181.197	185.509	+4.312	+2,4
1989	348.320	398.568	+50.248	+14,4
1990	324.995	404.666	+79.671	+24,5
1991	323.075	400.920	+77.845	+24,1
1992	379.074	395.011	+15.937	+4,2
1993	695.048	868.139	+173.091	+24,9
1994	574.448	609.051	+34.603	+6,02

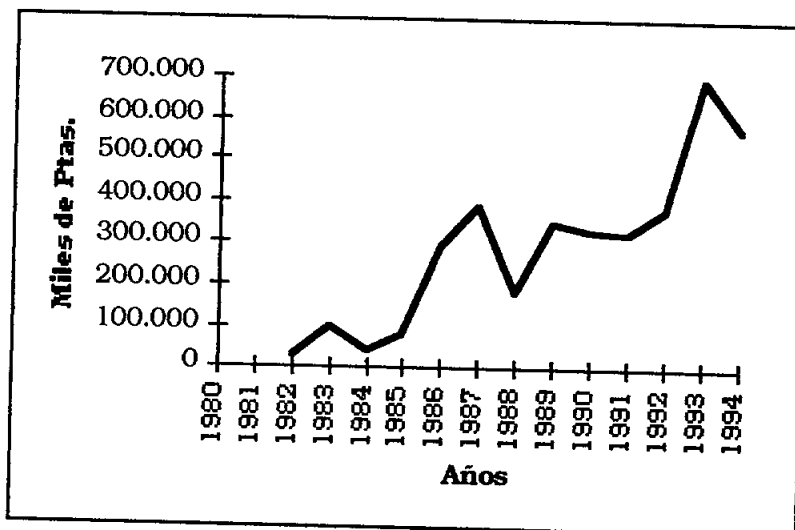
Fuente: Presupuesto Departament de Cultura.

Elaboración Propia.

Nótese que es precisamente en los ejercicios 1986 y 1987 en los que se producen las desviaciones más significativas respecto al presupuesto inicialmente aprobado -diferencias de 116 y de 211 millones respectivamente- y que eran estos ejercicios los que tenían precisamente una dotación mayor respecto al total del Departament de Cultura. De signo contrario, en el ejercicio 1993 se observa una cantidad superior en 173 millones que la cifra presupuestada. Como veremos en el apartado 4.2.2. es en ese ejercicio cuando se inicia la compra de la colección Salvador Riera.

Otro rasgo que merece la pena destacar es el hecho de que a partir de 1989 y hasta el ejercicio 1994 las cifras de las obligaciones reconocidas son superiores a las partidas presupuestadas inicialmente.

**Gráfico 3**  
**Evolución partidas Artes Plásticas**  
**Presupuesto Aprobado**



**Fuente: Presupuestos de la Generalitat de Catalunya**  
**Elaboración propia**

Exceptuando el ejercicio 1983, que es prácticamente el primero con dotación para las artes plásticas, se observan tres ejercicios con crecimientos importantes: 1987, 1989 y 1993.

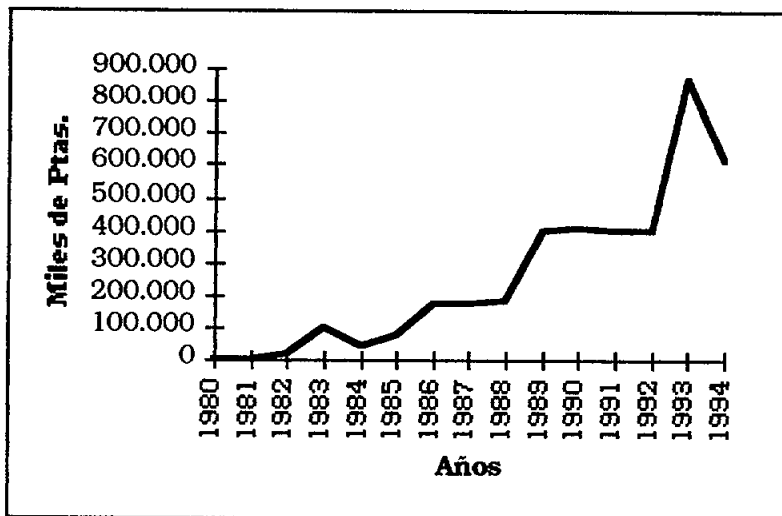
Las cifras de las obligaciones reconocidas como muestra la *Tabla 5* y el *Gráfico 4* presenta una evolución algo menos irregular que la del presupuesto aprobado de las partidas de las artes plásticas. Los ejercicios 1986, 1989 y 1993 son los que presentan mayores crecimientos respecto al año anterior respectivo<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Exceptuando también el primer año 1983 por la razón comentada anteriormente.

### Gráfico 4

#### Evolución partidas Artes Plásticas

Presupuesto Liquidado



Fuente: Presupuestos de la Generalitat de Catalunya

Elaboración propia

### Tabla 5

#### Evolución anual de las partidas de las Artes Plásticas

Presupuesto Liquidado

1983/82	486,03%
1984/83	-55,01%
1985/84	73,46%
1986/85	128,59%
1987/86	-0,45%
1988/87	8,27%
1989/88	114,85%
1990/89	1,53%
1991/90	-0,93%
1992/91	-1,47%
1993/92	119,78%
1994/93	-29,84%

Fuente: Presupuesto Departament de la Generalitat de Catalunya.

Elaboración Propia

En el siguiente apartado procederemos a analizar con detalle las partidas de las artes plásticas de cada año, comparando la evolución respecto a los años anteriores y las diferencias de los presupuestos aprobados y las obligaciones reconocidas.

#### **4.2.2 Análisis de las partidas referentes a las artes plásticas por años<sup>7</sup>**

##### **1980-1981**

En los dos primeros años del Presupuesto de la Generalitat, 1980 y 1981 no aparece ninguna partida referida a las artes plásticas.

##### **1982**

Es el primer año en que aparece una partida sobre artes plásticas concretamente con la denominación *Promoció de les arts plàstiques, investigació i exposicions* por valor de 14 millones de pesetas que se reduce en el presupuesto liquidado, a cerca de 9 millones de pesetas.

Igualmente, en el *Capítol 6 de Inversions reals* se habían presupuestado 3,8 millones para *Adquisicions d'obras d'art* y se liquidan 114.000 pesetas, es decir, que si bien es el primer año que se piensa en las artes plásticas no llegan a materializarse todas las actuaciones previstas. El total de las partidas liquidadas asciende a 16,5 millones de pts.

##### **1983**

En este año y en los dos siguientes todas las partidas se encuentran dentro de la *Direcció General del Patrimoni Artístic*. Se aprecia una partida importante de 34,8 millones de pesetas denominada: *Organització, trasllat i muntatge d'exposicions i simposiums d'arts plàstiques* (en adelante exposiciones).

---

<sup>7</sup> Todas las cifras que aparecen en este apartado son pesetas corrientes.

Aparece la primera partida para becas de algo más de 5 millones y otra del mismo importe por la compra del *Fons d'art*, aunque de esta última se liquida solamente 1,5 millones, así como una partida de 6 millones: *Per la confecció dels catàlegs, publicacions i publicitat en premsa de les exposicions organitzades o subvencionades pel Servei d'Arts Plàstiques*.

El total de las partidas liquidadas asciende en este ejercicio a 96,5 millones de pts., sin que se aprecien diferencias significativas con el total de las cifras del presupuesto aprobado.

### **1984**

La partida destinada a las exposiciones se reduce en 9 millones respecto del año anterior y se mantiene la partida destinada a catálogos y prensa en la misma cantidad del año anterior. La partida destinada a becas, de 5,3 millones del año anterior, se reduce a 2,5 millones de ptas. y la partida del *Fons d'art* se mantiene en la misma cantidad, 5 millones aprobados y liquidados.

Otra reducción importante se observa en la partida *Per activitats relacionades amb les arts plàstiques* que de 11,4 millones de pts. liquidadas en 1993 pasa este ejercicio a 4,3 millones de pts.

El total de las partidas seleccionadas de este año ascienden a 43,4 millones de ptas., una reducción substancial respecto al año anterior, cuyo importe era de 96,5 millones de ptas.

### **1985**

Se aumenta considerablemente la partida destinada a exposiciones que asciende en este año a 47 millones, si bien solamente se liquidan 39,7 millones. La correspondiente a becas sube a 9,5 millones y también aumenta la partida de catálogos y publicidad en prensa con un montante 13,2 millones. El total de este año de las partidas seleccionadas asciende a 75,3 millones de pesetas en el presupuesto liquidado.



## 1986

En este año, encontramos partidas no solamente en la *Direcció del Patrimoni Artistic*, sino también en *Secretaria General* y en el *Gabinet del Conseller*.

Aparece por primera vez en el *Capítol 6, Inversions reals*, de la *Secretaria General*, una partida dedicada al *Museu d'Art Contemporani* (sic) y a otros edificios (sin especificar), por una cantidad de 135 millones reducidos a 70 millones en el presupuesto liquidado; también por primera vez aparece una partida denominada *Campanya d'Arts Plàstiques* que asciende a 20 millones de pesetas que queda reducida a 0,5 en el presupuesto liquidado. También es el primer año que aparece la partida denominada: *A la Fundació Miró* de un importe de 20 millones que, como veremos, tendrá continuidad a lo largo de los presupuestos siguientes aunque con diferentes cantidades.

Las partidas para becas, para el *Fons d'Art* y para exposiciones se mantienen en la misma línea, aunque con ligeras variaciones .

Cabe destacar en este año una partida de 50 millones para la organización de la exposición: *Mostra d'Art de Catalunya* que se quedan en 13 millones en el presupuesto liquidado.

El total de las partidas seleccionadas de este año, en el presupuesto aprobado, asciende a algo más de 288 millones de pts. que quedan en el presupuesto liquidado con un total de 172 millones de pesetas. Esta diferencia proviene fundamentalmente de la reducción de la partida de la *Mostra d'Art de Catalunya* y de la de las inversiones en edificios, incluido el *Museu d'Art Contemporani*.

El total de las partidas experimenta un incremento importante respecto al año anterior, ya que de 75,3 millones de pts. se pasa a 172,1 en los presupuestos liquidados.

## 1987

En este año, siguen estando las partidas referentes a las artes plásticas en el *Gabinet del Conseller* en la *Secretaria General* y en la *Direcció del patrimoni artístic*. Aparece por primera vez una partida denominada: *Campanyes de promoció de la música i arts plàstiques* por un valor total de 87 millones.<sup>8</sup>

En el *Capítol 6* de *Secretaria General* en donde el año anterior aparecía la partida dedicada al *museo d'Art Contemporani* aparece en su lugar: *Inversions en edificis i immobles inclós el convent de Santa Mònica de Barcelona* por una cantidad de 150 millones que se convierte en 75 millones en el presupuesto liquidado.

La partida de exposiciones se funde con la de catálogos etc. que pasa este año a denominarse: *Organització, muntatge, confecció de catàlegs, publicacions i promoció d'exposicions organitzades pels serveis d'Arts Plàstiques*; asciende a cerca de 46 millones de pts, el mismo valor que si se suman las dos partidas del año anterior, quedando el presupuesto liquidado en 42,2 millones de pts.

La partida de la *Fundació Miró* sube de 20 a 25 millones y la de becas aumenta en 5 millones, que queda para este año en 13 millones de pts.

La partida del *Fons d'Art* aparece con una dotación de 55 millones denominada: *Fons d'Art de la Generalitat i adquisició d'una part de l'obra de l'escultor Fenosa* que, finalmente, se anula en el presupuesto liquidado.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> En un intento de separar lo correspondiente a música y a artes plásticas, pensamos que podríamos imputar a las artes plásticas aproximadamente la misma cantidad que el año anterior 20 millones pero, en el presupuesto liquidado figura como obligaciones reconocidas la cantidad total de 12 millones de pesetas con lo que no podemos separar los conceptos y deducir la cantidad destinada finalmente a las artes plásticas.

<sup>9</sup> Ya veremos que aparece de nuevo, y con dotación, en años posteriores.

Queda pues el total del presupuesto liquidado de este año -referente a las partidas seleccionadas- en 171,3 millones de pesetas, mientras que la cantidad presupuestada ascendía a 382,8 millones de pesetas.

## **1988**

La partida de exposiciones, en este año, aparece junto al *Centre Documentació d'Art Contemporani* con una cantidad de 60 millones.

Además de la dotación de los mismos 25 millones para la Fundació Miró se encuentra este año otra partida para la Fundació Tàpies de 20 millones. La partida de becas queda en 11 millones, 2 millones menos que el año anterior.

Vuelve a aparecer la partida del *Fons d'Art de la Generalitat i adquisició d'una part de l'obra de l'escultor Fenosa*, esta vez presupuestada y liquidada por una cuantía de 50 millones.

Similitud este año entre lo aprobado y lo presupuestado con un total de las partidas seleccionadas de 185 millones; por tanto en la misma línea del año anterior.

## **1989**

Por primera vez aparecen partidas de artes plásticas en la *Direcció General de Promoció Cultural*. La partida más importante de este año es para *Funcionament Centre D'Art Santa Mònica* con 100 millones aprobados y liquidados. La partida de exposiciones aparece, como en el año anterior, conjuntamente al la del *Centre de documentació d'Art Contemporani* con lo que no es posible saber la cantidad empleada en cada concepto. La partida es aprobada en 51 millones y liquidada en casi 78 millones de pesetas.

En el *Capítol 6 de Inversions reals* está la partida *Fons D'Art de la Generalitat i adquisició d'una part de l'obra de l'escultor Fenosa* este año aprobada en 55 millones y liquidada en 75 millones de pesetas.

Respecto a las partidas de Fundaciones, este año no se especifican los nombres; aparece como *A fundacions d'art* (sic) con una cifra aprobada de 75 millones y liquidada de 85 millones, cantidad muy superior a la suma de las partidas del año anterior que eran: 25 millones para la Fundación Miró y 20 millones para la Fundación Tàpies, por lo que no se puede saber si se ha incluido alguna fundación más o bien se han incrementado las cantidades a las dos fundaciones que aparecían en los años anteriores.

Por otra parte en el *Capítol 7 de Transferències de capital* aparece una partida nueva denominada: *A la Fundació del Museu d'Art Contemporani* de 50 millones de pts., aprobada y liquidada en la misma cuantía.<sup>10</sup>

Para promoción de las artes plásticas se dedican este año 2,6 millones y liquidan 10,6 millones y para becas se aprueban 11 millones pero liquidan 0 pesetas. El total de las partidas seleccionadas supera en mucho al total de cada uno de los años anteriores y la cantidad liquidada es de 398,6 millones de pts. Este aumento es debido a las partidas señaladas anteriormente: fundaciones, centros de documentación y del *Centre d'Art Santa Mònica* y la compra para el *Fons d'Art* de parte de la obra de A. Fenosa.

## 1990

La partida de exposiciones aparece este año junto con el *Centre d'Art Santa Mònica* con una dotación aprobada de 167 millones y liquidada 187,5 millones de pesetas.

Este año la partida *Beques, premis i borses de promoció d'Art Contemporani* se convierte en la partida *Premis d'arts plàstiques* con una dotación de 3 millones. El *Fons d'Art* de la Generalitat con 20 millones

---

<sup>10</sup> Se trata de una situación anómala ya que la *Fundació del Museu d'Art Contemporani* es una entidad compuesta por empresarios privados y por tanto, no tiene sentido que reciban dinero de la Administración para posteriormente comprar obra de un Museo de titularidad pública. Consultamos a un alto cargo del M.A.C.B.A. y nos confirmaron que efectivamente esta situación, insólita y sin sentido, se había producido durante unos años.

aprobados pero 75,8 millones liquidados. Las fundaciones -sin especificar- con 75 millones e igual cantidad liquidada. Aparece de nuevo, este año, la partida de la *Fundació del Museu d'Art Contemporani* con 50 millones aprobados y liquidados.<sup>11</sup>

El total de las partidas seleccionadas asciende a 404,7 millones de pts, cifra muy similar a la del año anterior.

### **1991**

La partida de exposiciones sigue en este año junto al *Centre d'Art Santa Mònica* con una cantidad superior en 48,8 millones de pts. respecto al año anterior, con 236,4 millones de pts en el presupuesto liquidado.

Continúan las partidas dedicadas a los premios de artes plásticas y la de la promoción a las artes plásticas con cantidades similares al año anterior.

El *Fons d'Art*, este año, con 20 millones aprobados y 22,5 millones liquidados. Sigue en este año la partida de la *Fundació del Museu d'Art Contemporani* con 50 millones y la de las Fundaciones -sin especificar- con 75 millones de pesetas.

### **1992**

La partida de exposiciones aparece este año con la siguiente denominación: *Organització, muntatge i trasllat d'exposicions i promoció de les Arts Plàstiques* con una cantidad aprobada de 203 millones y 254,8 millones de pts en el presupuesto liquidado. Este año, el *Fons d'Art*, con 22 millones.

La promoción de las artes plásticas por otra parte tiene partida independiente con 15 millones aprobados y 30 millones liquidados.

---

<sup>11</sup> Ver nota 10.

Las Fundaciones tienen este año una partida con una cantidad superior en 10 millones a la de los últimos años: 85 millones de pesetas. La *Fundació del Museu d'Art Contemporani* vuelve a tener 50 millones de partida pero se liquidan 0 pesetas.

### **1993**

El cambio más importante de este año está en la partida del *Fons d'Art* que con 24,6 millones aprobados, se liquida en 223,7 millones de pts. que, aunque no se especifica en el presupuesto, se trata de la compra de la colección Salvador Riera<sup>12</sup> tal como indica la Memoria del Departament de Cultura.

La partida de las exposiciones se incrementa en 48,6 millones con una cifra liquidada este año de 301,6 millones. También se incrementa la partida de las Fundaciones -sin especificar- que tiene este año la cifra de 100 millones.

*Centre d'exposicions. Despeses diverses d'organització* tiene asignada una partida de 155 millones de pts. que se liquidan en 108 millones.

En el Capítulo 4 de *transferències corrents* aparece una nueva partida de 25 millones denominada: *A Fundacions d'art per l'any Miró* y otra denominada *Activitats Any Miró* de 30,9 millones liquidados. En el Capítulo 2 de *despeses de béns corrents i de serveis* hay otra partida denominada *Activitats culturals Any Miró* liquidada en 61,3 millones.

La cifra total de las partidas seleccionadas es de 868 millones de pesetas.

### **1994**

Continúan dos partidas para el *Fons d'Art*, una de 150 millones, para el segundo pago de la Colección Salvador Riera, y otra partida de 20,5

---

<sup>12</sup> Ver Colección Salvador Riera en el capítulo 5, apartado 5.2. sobre el *Fons d'Art*.

millones para compra de obra de varios artistas. Inicialmente en el presupuesto aprobado estaba esta partida en 14 millones.

La partida de exposiciones se reduce considerablemente respecto al año anterior. De 301,6 millones en 1993 pasa a 195 millones en 1994 presupuestados y liquidados. La partida para las Fundaciones se mantiene en la misma cuantía de 100 millones.

*Centre d'exposicions. Despeses diverses d'organització* este año presenta una ligera reducción, y queda en 1994 en 95 millones liquidados y 85 millones presupuestados. Por el contrario, la partida *Promoció de les arts plàstiques* se aumenta considerablemente de 17,5 millones en 1993 a 47,7 millones en el presupuesto liquidado de 1994.

El total de las partidas seleccionadas asciende este año a 574 millones en el presupuesto aprobado y 609 millones en el presupuesto liquidado.

### **4.3. Visión de la *Associació d'artistes visuals de Catalunya* (A.A.V.C.) sobre la Política de las artes plásticas de la Generalitat de Catalunya<sup>13</sup>**

Incluimos aquí, un comentario a un informe reciente (Nov. 1995) de la Asociación de artistas A.A.V.C. sobre la Política de las artes visuales de la Generalitat en el período: 1991 a 1994.

Los titulares que salieron en su día en la prensa<sup>14</sup> sobre dicho informe destacan la reducción del presupuesto dedicado a las artes plásticas en los últimos dos años, que cifran, -siguiendo el informe-, en un 60%. Consideramos que estas cifras hay que tomarlas con mucha prudencia ya que el informe trabaja con las cifras que aparecen en la Memoria del Departament de Cultura.

Al analizar las partidas de las artes plásticas hemos mencionado en repetidas ocasiones las notables diferencias que existen entre las cantidades que figuran en la Memoria y las del presupuesto aprobado y éstas con las del presupuesto liquidado. Además, las cifras de la Memoria del Departament de Cultura contienen los gastos de personal del Capítulo I, gastos que a lo largo de nuestro análisis de los presupuestos de la Generalitat no hemos considerado oportuno tener en cuenta. El informe de l'A.A.V.C. menciona el presupuesto de la "Delegació d'Arts plàstiques" y no existe mención de dicha Delegación en los presupuestos de la Generalitat, por tanto, no se sabe con exactitud a que partidas se están refiriendo.

Una vez hechas estas consideraciones, resaltaremos los aspectos más importantes tratados en el informe, ya que es interesante conocer la opinión de un colectivo de artistas sobre la Política de la Generalitat en materia de artes plásticas.

Según la A.A.V.C. el presupuesto del Departament de Cultura de la Generalitat es bajo teniendo en cuenta que tiene competencias

---

<sup>13</sup> A.A.V.C. (1995).

<sup>14</sup> El País, 11 Nov. 1995, ABC, 11 Nov. 1995 y La Vanguardia, 11 Nov. 95.



exclusivas en materia de cultura: “tan sols hi dedica una mitjana del’ 1,5% dels seus recursos.” (A.A.V.C.,1995:11)

Sobre el presupuesto de los museos, consideran que el esfuerzo ha sido considerable y necesario para cubrir un déficit histórico, pero señalan que estas inversiones han ido en detrimento de los recursos que directamente se han dedicado al arte contemporáneo.

- Critican también la desigualdad que existe entre las instalaciones de la ciudad de Barcelona en comparación con las del resto del territorio catalán.

Sobre el presupuesto que se ha asignado a las artes plásticas, el informe indica que representa una media del 4.93% de los recursos dedicados a Cultura en los años 1991-1994<sup>15</sup>.

Sobre el presupuesto gestionado por la *Delegació d’arts plàstiques* comentan que es muy bajo y que todos sus recursos se concentran en el *Centre d’Art Santa Mònica*. En 1994 el presupuesto, según el informe, se reduce en un 30% si no se tiene en cuenta el pago de la Colección S. Riera. Lo mismo comentan del presupuesto del año 1995 respecto al año anterior. Con lo cual, concluyen que, el presupuesto de la *Delegació d’Arts Plàstiques* se reduce en un 60% en los dos últimos años y se sitúa a un nivel inferior al presupuesto del año 1991. (A.A.V.C.,1995:12).

Las consecuencias de esta reducción, continúa el informe, es la realización de un número menor de exposiciones y actividades del *Centre d’Art Santa Mònica*; una disminución en la producción de exposiciones itinerantes, la práctica desaparición de las exposiciones de proyección exterior, y la desaparición del programa de becas para estancias en el extranjero (DOG del 14 de diciembre de 1994) (A.A.V.C.,1995:12)

---

<sup>15</sup> Según nuestras cifras presentadas en la *Tabla 3*, la media de la asignación a las artes plásticas respecto al total del Departament de Cultura para los años 1991 a 1994 es de un 2,29%,

Sobre la programación de las exposiciones del *Centre d'Art Santa Mònica* consideran que tiene un balance positivo, si bien el recorte presupuestario de los últimos años ha afectado sensiblemente a su programación. Critican el aislamiento en el que se mantiene el *Centre* al no realizar coproducciones con otros centros de otras ciudades. (A.A.V.C.,1995:13)

La conclusión del informe respecto a los presupuestos en materia de artes plásticas es que:

“és impossible atendre les necessitats bàsiques del sector i posar a l'abast dels ciutadans l'art contemporani. Es renuncia a articular el territori en concentrar els recursos a Barcelona i s'abandona la resta de poblacions a la seva sort.” (A.A.V.C., 1995:12).

Sobre las exposiciones celebradas en el extranjero consideran que están protagonizadas por artistas catalanes de interés, pero que excluyen a artistas de otras generaciones. Critican la falta de “estrategia de inserción cultural” y ponen de manifiesto la conexión de las exposiciones con los viajes de la Presidencia. En palabras del informe:

“La lògica de la projecció exterior -des de la Generalitat- no respon a un programa d'internacionalització de l'art català. Les ciutats i els centres escollits sense qüestionar l'oportunitat de ser-hi presents- no estan situats en els circuits internacionals de l'art. La majoria d'exposicions promogudes per la Generalitat a l'estranger complementen l'agenda de treball del President Pujol amb motiu dels viatges institucionals als països llatinoamericans, o les ciutats financeres i industrials europees per promoure acords econòmics, d'inversió o d'intercanvi comercial amb els empresaris catalans. No hi ha, doncs, una política cultural de projecció internacional.” (A.A.V.C.,1995:14).

Sobre las iniciativas legislativas, relacionadas con el arte contemporáneo, durante el período 1991-1994, el informe constata que el único texto legal presentado por el Gobierno y aprobado por el Parlamento de Cataluña durante esta legislatura ha sido la *LLei del Patrimoni Cultural Català*.

El anteproyecto de la Ley, dejaba fuera del alcance de las medidas de fomento del "1 por ciento cultural" al arte contemporáneo. El informe deja constancia de que gracias a la acción de la antigua FSPC, hoy A.A.V.C., consiguieron -mediante la presentación a todos los grupos parlamentarios de una enmienda- que se incluyera el arte contemporáneo en el redactado definitivo de la Ley. (A.A.V.C., 1995:15)

## **Conclusiones**

---

De los datos analizados en este capítulo cabe destacar lo siguiente:

- Las dotaciones que se han asignado al Departament de Cultura en relación al presupuesto total de la Generalitat no han variado substancialmente desde el ejercicio 1980. Es decir que se ha mantenido la proporción- menor a un 2%- a lo largo de todo el período analizado (entre un mínimo de un 1,19% y un máximo de un 1,62%).
- El porcentaje del presupuesto del Departament de Cultura respecto al total de la Generalitat, siendo pequeño está en la línea de la mayoría de los presupuestos de Cultura de otros países.
- Las partidas de las artes plásticas mantienen una proporción muy pequeña respecto al total del Departament de Cultura. Mostrando un máximo de un 5,14% en el ejercicio 1986. La media para todo el período analizado es 2,48%. (*Tabla 3*).

Respecto a la evolución anual de las partidas de artes plásticas, exceptuando el primer ejercicio, los incrementos más importantes se producen en los ejercicios 1986, 1989 y 1993.

Es importante subrayar las pronunciadas variaciones que se observan de un ejercicio a otro a lo largo del período. Como hemos ido señalando al comentar en detalle las partidas de cada ejercicio, no se aprecia una línea de continuidad en las dotaciones y, por otra parte, se produce una considerable desviación entre los presupuestos aprobados y los liquidados.

Los cambios en las denominaciones de algunas partidas, la unión de conceptos diversos en una sola partida, y en algunos casos, la no especificación del concepto o de las entidades a las que se refiere el gasto (ej. *A Fundacions d'Art*), las repetidas divergencias entre las cifras presupuestadas y liquidadas y, en general, la discontinuidad del gasto en los ejercicios analizados pone de manifiesto la inexistencia de una Política Cultural clara y definida respecto a las artes plásticas.

## **APENDICE**

### **DENOMINACIONES Y CAMBIOS EN EL DEPARTAMENT DE CULTURA DURANTE EL PERIODO 1980 A 1994**

#### ***Departament de Cultura*** (1)

*Direcció General d'Activitats Artístiques i Literàries*

*Direcció General de Difusió Cultural*

*Direcció General Promoció Cultural*

*Direcció General de Política Lingüística*

*Direcció General Patrimoni Artístic*

*Direcció General Patrimoni Cultural* (2)

*Direcció General de Música, Teatre i Cinematografia*

*Direcció General del Patrimoni escrit y Documental*

*Direcció General de Música, Teatre i Dansa* (3)

*Direcció General de Cinematografia, Video i Televisió* (3)

*Centre Promoció Cultura Pop.i Tradicional* (4)

*Direcció General Música, Cinema y Teatre* (5)

(1) El año 1980, 1981 y 1982 el Departament se llamó *Departament de Cultura y Mitjans de Comunicació*.

(2) A partir del año 1989, la "*Direcció General de Patrimoni Artístic*" desaparece y aparece la "*Direcció General de Patrimoni Cultural*" con un presupuesto considerablemente mayor.

(3) Otros cambios tienen lugar en 1988 en los que aparecen, por sólo este año, dos nuevas D.G., la "*Direcció General de Música, teatre i dansa*" y la "*Direcció General de Cinematografia, video i TV*".

(4) En 1994 aparece "*El Centre de Promoció de Cultura Popular i Tradicional*".

(5) Es el primer y último año que aparece esta *Direcció General*

## **CONSELLERS DE CULTURA (1980-1996)**

de 1980 - 1984	M. Cahner
de 1984 - 1985	J. Rigol
de 1986 - 1988	J. Ferrer
de 1988 - 1996	J. Guitart
de 1996 - ...	J. M. Pujals

## **CAPITULO 5**

### **COLECCIONES**





## **CAPITULO 5**

### **COLECCIONES**

En este capítulo haremos un recorrido del contenido y alcance de tres colecciones de arte contemporáneo iniciadas en Cataluña en la década de los años 80. Dos de ellas, la *Col.lecció Testimoni* y la *Col.lecció d'Art Contemporani de la Fundació de "la Caixa"* son de propiedad privada y el *Fons d'Art* de propiedad pública. A cada una de ellas le dedicamos un apartado y la información completa y detallada de todos los cuadros de la *Col.lecció Testimoni* y del *Fons d'Art* está contenida en los **Anexos 3 y 4** respectivamente. La información la presentamos de forma que se puede conocer el número de los cuadros comprados anualmente, el listado de los artistas, las galerías a las que se ha comprado, las técnicas, tamaños, etc.. El último apartado de este capítulo está dedicado a la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (M.A.C.B.A.), dado que parte de estas tres colecciones junto con unas obras del Ayuntamiento de Barcelona pasan a formar parte del fondo del Museo. Dejamos constancia, también, en este último apartado, de algunas opiniones sobre las repercusiones que pueda tener el Museo sobre el mercado del arte en Barcelona.

#### **5.1. COL.LECCIO TESTIMONI DE "la Caixa"<sup>1</sup>**

##### **5.1.1. Razones del estudio de la colección**

El interés en estudiar la *Col.lecció Testimoni* es triple:

En primer lugar se trata de una de las colecciones más sistemáticas formadas en Cataluña. La colección se inicia en la temporada 1987 y trabajamos con datos que incluyen hasta la temporada 1993-94, con lo

---

<sup>1</sup> Anexo 3, Col.lecció Testimoni. Listado completo por años, por orden alfabético de artistas y por galerías.

cual coincide en gran parte con el período analizado en este estudio. Las obras adquiridas y la sistemática utilizada pueden ser tomadas como un ejemplo de colección de arte contemporáneo realizada por una entidad privada catalana, en este caso financiera.

En segundo lugar, el estudio de la *Col.lecció Testimoni* nos sirve de contrapunto al *Fons d'Art*, la colección de la Generalitat, y por tanto nos permite comparar una colección privada con una colección pública.

En tercer lugar, el análisis de esta colección tiene también interés ya que parte de ella pasa a formar parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación "la Caixa" y, como tal, estará a disposición del fondo del M.A.C.B.A..

Una gran ventaja que presenta esta colección es que están publicadas las fichas técnicas de cada una de las obras que constituyen la colección y que son objeto del Anexo 3. Conocemos pues, con exactitud las obras compradas cada año, con su título, técnica, tamaño y además el lugar donde se ha realizado la compra. Ello nos proporciona la oportunidad de analizar con detalle la Colección<sup>2</sup>.

### **5.1.2. Objetivos de la colección**

La *Col.lecció Testimoni* de la Caixa de Pensions se inicia en la temporada 1987-88. En la actualidad, la colección consta de un total aproximado de 900 obras que incluye hasta las adquisiciones de la temporada 1993-94.

Los objetivos que pretende la colección tal como se indica en los catálogos<sup>3</sup>, son los siguientes:

---

<sup>2</sup> Por el contrario, la información de la colección de la Generalitat, el *Fons d'Art*, es muy desigual; de algunos años figura sólo el número de obras compradas o, en otros, figura la cantidad de pesetas destinadas pero no hay información sobre las obras.

<sup>3</sup> Esta información está recogida de los catálogos de las exposiciones anuales de la *Col.lecció Testimoni* (Caixa de Pensions "la Caixa", 1988..1994).

- i) ofrecer un testimonio de la realidad artística de nuestro país,**
- ii) apoyar al mercado del arte y,**
- iii) contribuir al disfrute cotidiano de las obras de arte en las distintas dependencias de la entidad.**

Las obras que constituyen la colección se han adquirido a un conjunto de galerías, todas ellas de reconocido prestigio, de las ciudades de Barcelona, Gerona, Madrid, y Palma de Mallorca.

Las galerías seleccionadas, según se explica en los catálogos, se renuevan parcialmente cada año estableciéndose un acuerdo entre las partes.

El procedimiento que se sigue para las adquisiciones consiste en comprar una obra de cada exposición individual que realiza cada una de las galerías seleccionadas.

La compra se efectúa un día antes de la inauguración; de esta manera se tiene asegurada la elección de la obra, de forma que se tiene la posibilidad de poder comprar la obra más significativa. Es, en definitiva, una forma de elegir la obra que más les interesa.

Desde los primeros años se explica en los catálogos que, la intención es comprar más de un centenar de obras y hemos podido comprobar que así se ha ido realizando a lo largo de las 7 temporadas analizadas tal como se describe en la *Tabla 1*.

**Tabla 1**  
**Número de cuadros comprados anualmente**

<b>Años</b>	<b>Número de cuadros</b>
1987	125
1988	120
1989	124
1990	133
1991	139
1992	129
1993	146
<b>TOTAL</b>	<b>916</b>

**Fuente:** Catálogos de las exposiciones de la *Col.lecció Testimoni*.

**Elaboración propia.**

Con todas las obras compradas durante la temporada, a finales de cada año, "la Caixa" realiza una exposición en una de sus sedes. Con motivo de la exposición anual, se edita un catálogo con la ficha técnica de cada obra y con fotografías de algunas de ellas.

Es ésta la única vez que pueden verse reunidas todas las obras compradas en cada temporada ya que, después de la exposición, se dispersan. Gran parte de las obras se colocan en las oficinas y dependencias de "la Caixa" y una selección pasa a formar parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación "la Caixa".

### **5.1.3. Número de obras**

La regularidad con la que se van comprando las obras anualmente y el sistema utilizado de adquirir obra en todas las exposiciones individuales de un número seleccionado de galerías, permitirá que la colección se convierta dentro de unos años en un conjunto de piezas reflejo de la panorámica del arte actual de nuestro país. Constituye hoy la colección un conjunto de 916 obras que incluye el último año del que existe información en el momento de realizar este estudio.

#### 5.1.4. Galerías a las que se ha comprado

Con variantes en todos los años, el número de galerías a las que se ha comprado cada año, está próximo a la veintena, tal como se indica en la *Tabla 2*.

El número de galerías a las que se ha ido comprando en las 7 temporadas desde el inicio de la colección es como sigue:

**Tabla 2**

#### Número de Galerías a las que se ha comprado

Años de la compra	Número de galerías
1987	18
1988	17
1989	17
1990	19
1991	17
1992	18
1993	19

**Fuente:** Catálogos exposiciones de la *Col.lecció Testimoni*.

**Elaboración propia.**

Además de las galerías, tal como hemos especificado anteriormente, se han adquirido obras todos los años en la Feria de Madrid, ARCO que, aunque es una compra efectuada en galerías, éstas no están especificadas y por tanto no están incluidas en la *Tabla 2*. Tampoco hemos contado aquí el apartado que tiene el nombre de "Colaboración especial" que también aparece cada año. Los datos de la *Tabla 2* se refieren, por tanto, exclusivamente a las galerías.

Los datos de la *Tabla 3* y el *Gráfico 1*, nos muestran el número de cuadros comprados anualmente a las Galerías.

**Tabla 3**

**Galerías y número de cuadros donde la Colección Testimoni ha sido comprada**

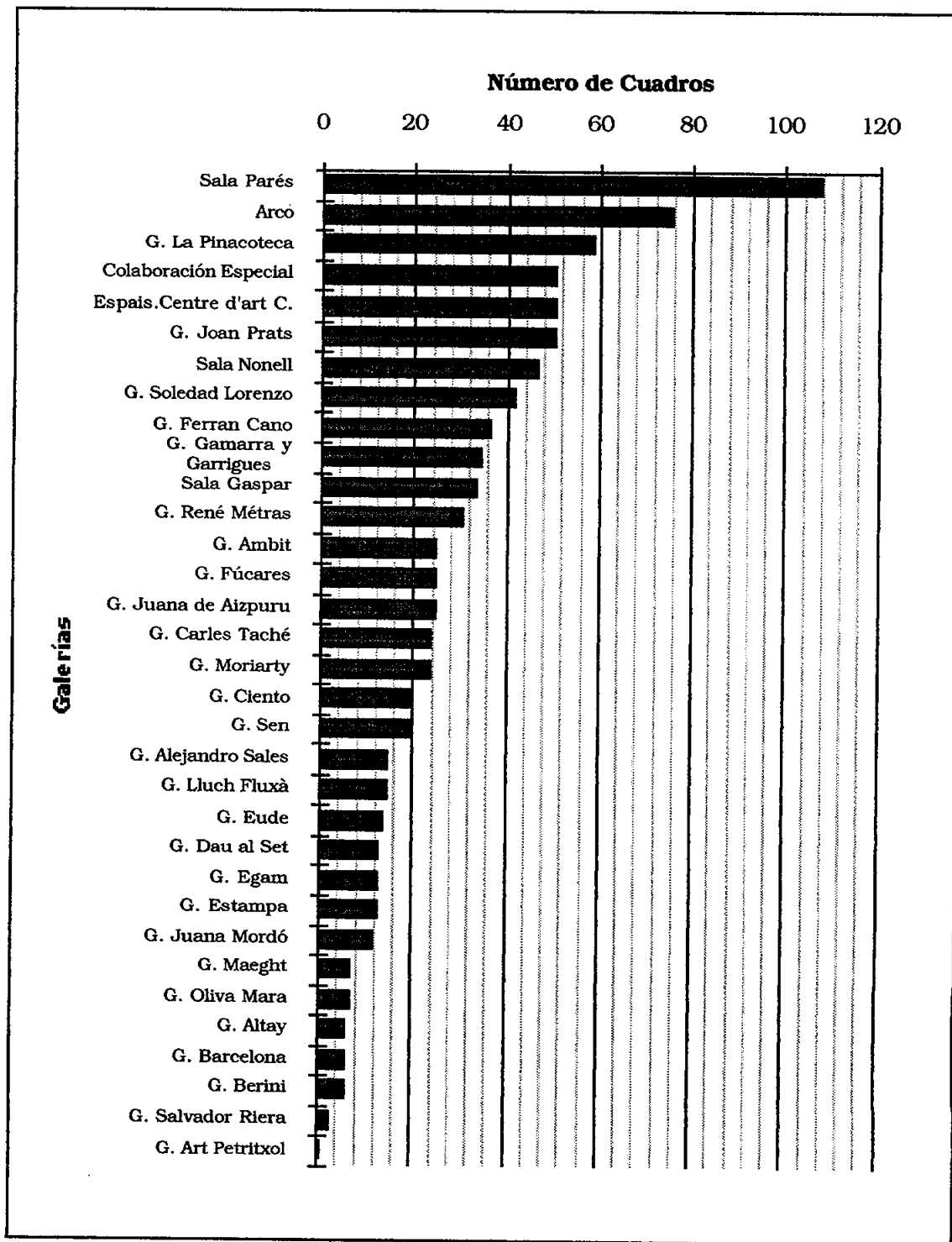
<b>Galerías</b>	<b>1987</b>	<b>1988</b>	<b>1989</b>	<b>1990</b>	<b>1991</b>	<b>1992</b>	<b>1993</b>	<b>TOTAL</b>
Sala Parés	11	16	18	18	18	15	12	<b>108</b>
Arco	11	11	11	11	11	10	11	<b>76</b>
G. La Pinacoteca	4	7	9	11	11	11	6	<b>59</b>
Colaboración Especial	4	3	7	10	10	8	9	<b>51</b>
Espais.Centre d'art C.	8	10	4	10	6	7	6	<b>51</b>
G. Joan Prats	6	6	4	10	10	7	8	<b>51</b>
Sala Nonell	5	6	5	3	8	8	12	<b>47</b>
G. Soledad Lorenzo	6	6	6	7	5	5	7	<b>42</b>
G. Ferran Cano	10	12	6	4	5			<b>37</b>
G. Gamarra y Garrigues		8	6	6	4	5	6	<b>35</b>
Sala Gaspar	7	5	5	4	7	6		<b>34</b>
G. René Métras	4	4	7	4	5	3	4	<b>31</b>
G. Ambit				5	7	6	7	<b>25</b>
G. Fúcares		5	8	6			6	<b>25</b>
G. Juana de Aizpuru	8	4				5	8	<b>25</b>
G. Carles Taché		4	4	3	5	4	4	<b>24</b>
G. Moriarty			6	6	6	6		<b>24</b>
G. Ciento	6	6	5	3				<b>20</b>
G. Sen				7	8	5		<b>20</b>
G. Alejandro Sales						7	8	<b>15</b>
G. Lluch Fluxà					7	8		<b>15</b>
G. Eude	5						9	<b>14</b>
G. Dau al Set	5	4		4				<b>13</b>
G. Egam	7		6					<b>13</b>
G. Estampa			7		6			<b>13</b>
G. Juana Mordó	7						5	<b>12</b>
G. Maeght	4	3						<b>7</b>
G. Oliva Mara	7							<b>7</b>
G. Altay							6	<b>6</b>
G. Barcelona							6	<b>6</b>
G. Berini							6	<b>6</b>
G. Salvador Riera						3		<b>3</b>
G. Art Petritxol				1				<b>1</b>
<b>TOTAL</b>	<b>125</b>	<b>120</b>	<b>124</b>	<b>133</b>	<b>139</b>	<b>129</b>	<b>146</b>	<b>916</b>

**Fuente: Catálogos de las exposiciones de la Colección Testimoni.**

**Elaboración propia.**

### Gráfico 1

Número de cuadros y galerías donde la *Col.lecció Testimoni* ha sido comprada (1987 a 1993)



De las 30 galerías a las que se ha comprado alguna vez, 16 son de Barcelona ciudad, 1 de Gerona, 10 de Madrid y 3 de Palma de Mallorca *Tabla 4* <sup>4</sup>.

**Tabla 4**

**Número de galerías a las que se ha comprado al menos una vez**<sup>5</sup>

---

Galerías de Barcelona	16
Galerías de Gerona	1
Galerías de Madrid	10
Galerías de Palma de Mallorca	3
<b>TOTAL</b>	<b>30</b>

---

**Fuente:** Catálogos de las exposiciones de la *Col.lecció Testimoni*.

**Elaboración propia.**

Los datos de la *Tabla 4* nos indican que el mayor peso de las compras ha sido realizado en galerías de Barcelona, hecho lógico ya que se trata de la colección de una entidad financiera catalana. La compra en otros puntos del país concretamente en Madrid indica que la colección quiere tener un ámbito nacional y no limitarse al arte catalán.

En los catálogos, no figura explicación ninguna sobre los criterios seguidos para la selección de las galerías pero, si analizamos las galerías a las que se ha comprado obra con mayor regularidad, se observa que se ha comprado a las galerías más representativas de dos tipos de obras: figurativas y abstractas.

No todos los años se ha comprado a las mismas galerías.

A lo largo de las siete temporadas analizadas se han producido algunos cambios en las galerías a las que se han comprado, variaciones que se detallan a continuación:

---

<sup>4</sup> 17 galeristas agradecen al Presidente de "la Caixa" la compra de arte español y le rinden homenaje por "su labor de mecenazgo". El País, 23 de Junio de 1995.

<sup>5</sup> Sin contar las compras efectuadas en ARCO ni en "Colaboración especial".



A la Galería Ferrán Cano no se le compra en los años 92 y 93.

A la Galería Ambit el primer año que se le compra es 1990.

A la Galería Fúcares durante dos años no se le compra, 1991 y 1992 y se le vuelve a comprar en 1993.

A la Galería Juana de Aizpuru durante tres años 89,90 y 91 no se le compra. Se reanudan las compras en 1992 y 1993.

A la Galería Ciento, se le ha ido comprando regularmente hasta 1990 <sup>6</sup>.

A la Galería A. Sales se le compra por primera vez en 1992

A la Galería LLuch Fluxá solamente se le compra en los años 91 y 92.

A la Galería Eude se le compra en 1987 y en los años siguientes no se le compra; hasta 1993 cuando se le vuelve a comprar.

A la Galería Egam se le compra solamente en dos temporadas, 1987 y 1989.

A la Galería Estampa se le compra solamente en dos temporadas, 1989 y 1991.

A la Galería Juana Mordó se le compra solamente en dos temporadas 87 y 93.

A las siguientes galerías se les compra solamente en una temporada:<sup>7</sup>

Galería Oliva Mara (1987)

Galería Altay (1993)

---

<sup>6</sup> Año en que cierra la galería.

<sup>7</sup> Desconocemos las razones de estas variaciones que pueden ser múltiples, pero las hemos consignado para ir haciendo camino hasta llegar a las galerías a las que se les ha ido comprando regularmente.

Galería Barcelona (1993)

Galería Berini (1993)

Galería Petrixol (1992)

Las galerías a las que se ha comprado regularmente todos los años son las siguientes:

Sala Parés

G. La Pinacoteca

Espais. Centre d'Art C.

G. Joan Prats

Sala Nonell

G. Soledad Lorenzo

G. René Métras

**Total 7 galerías**

El número de galerías a las que se les ha comprado durante seis temporadas son las siguientes:

G. Gamarra y Garrigues

Sala Gaspar

G. Carles Taché

**Total 3 galerías**

El número de galerías a las que se ha comprado 5 temporadas es 1:

G. Ferrán Cano

Por tanto, son 10 las galerías con las que se ha mantenido un acuerdo sistemático de compra.

De estas 10 galerías, 7 son de Barcelona, 2 de Madrid y 1 de Gerona. La *Tabla 5* indica además el número de cuadros comprados a cada una de estas galerías.

**Tabla 5****Galerías a las que se ha comprado regularmente y nº de cuadros**

<b>Galería</b>	<b>Ciudad</b>	<b>Nº cuadros comprados</b>
Sala Parés	Barcelona	108
G. La Pinacoteca	Barcelona	59
Espais. Centre d'art C	Gerona	51
G. Joan Prats	Barcelona	51
Sala Nonell	Barcelona	47
G. Soledad Lorenzo	Madrid	42
G. Gamarra i Garrigues	Madrid	35
Sala Gaspar	Barcelona	34
G. René Métras	Barcelona	31
G. Carles Taché	Barcelona	24

**Fuente: Catálogos de las exposiciones de la *Col.lecció Testimoni*.****Elaboración propia.**

El total de los cuadros comprados a estas galerías representa un 53% del total de la colección<sup>8</sup>.

**5.1.5. Tamaño de las obras****Tabla 6****Tamaños de las obras compradas**

<b>Tamaños<sup>9</sup></b>	<b>Nº de cuadros</b>	<b>%</b>
Pequeños hasta 30 F	317	34,79
Medianos de 40 a 60 F	186	20,42
Grandes de 60 a 100F	160	17,56
Muy grandes desde 100F	248	27,22
<b>TOTAL</b>	<b>911</b>	<b>100,00</b>

<sup>8</sup> En términos generales, podemos decir que tres de estas galerías se caracterizan por tener obra figurativa y las otras 7, obra abstracta.

<sup>9</sup> 30F=92x73cm; 60F=130x97;100F=162x130.

Los tamaños de las obras nos indican que la colección cumple con el objetivo de decoración de las dependencias de las oficinas de “la Caixa” (tamaños pequeños para despachos) y los tamaños superiores son los tamaños que acostumbran a comprar los grandes coleccionistas y los Museos.

#### **5.1.6. Artistas de la colección**

Las obras compradas son de 518 artistas diferentes. Es decir que al menos con una obra están representados en la colección 518 autores. La *Tabla 7* nos indica el número de obras de los artistas de los que más contiene la colección.

**Tabla 7**  
**Artistas con 5 o más obras en la colección**

<b>Artistas</b>	<b>Nº de obras</b>
Arroyo, Eduardo	5
Barceló, Miquel	5
Broto, José Manuel	5
Calvo, Carmen	5
Campano, Miguel Ángel	6
Cano, Jordi	5
Carbonell, Jaume	6
Carod, Jaume	5
Claramunt, Luis	5
Ferrer Guasch, Vicente	6
Garralda, Elías	5
Girona Segura, Josep	5
Guinovart, Josep	5
Hernández Pijuan, Joan	5
Irazu, Pello	5
López Cuenca, Rogelio	5
Malfeito, Doris	6
Pascual, José Luis	6
Pazos, Carlos	6
Pere Jaume	6
Pérez Villalta, Guillermo	5
Pradas, Charo	5
Ràfols Casamada, Albert	5
Tàpies, Antoni	8

**Fuente:** Catálogos de las exposiciones de la *Col.lecció Testimoni*.

**Elaboración propia.**

Es decir que los artistas más representados son 24, y de estos, A. Tàpies es el que tiene más obras en la colección<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> De estos 24 artistas de los que la colección tiene más número de obras, 15 de ellos, son artistas de nombre, de prestigio.

En resumen, se trata de una colección que abarca una gran cantidad de artistas (518) como hemos mencionado anteriormente y sistemática por comprar obra en cada exposición individual realizada en galerías de arte contemporáneo.

### 5.1.7. Resumen en cifras de la *Col.lecció Testimoni*

**Tabla 8**  
**La *Col.lecció Testimoni* en cifras**

Nº de obras	916
Nº de artistas	518
Nº de galerías <sup>11</sup>	10
Ciudades en donde se compra	4
Años desde que se inició	7
Artistas más representados	24
Máximo nº de obras de un artista	8
Media nº de cuadros artistas más representados	5-6
Tamaños:	
- Pequeños hasta 30F	320
- Medianos de 40F a 60F	188
- Grandes de 60F a 100F	160
- Muy Grandes desde 100F	248

<sup>11</sup> Galerías con acuerdo sistemático de compra.

## **Conclusiones**

---

Las cifras de la *Tabla 8* explican que se trata de una colección que constituye una muestra de la panorámica artística de nuestro país por el número de obras pertenecientes a 518 artistas, reflejo de lo que se ha expuesto en los 7 años de la colección.

Los objetivos indicados en la presentación de la colección han sido cumplidos en lo que se refiere a la finalidad de que la colección fuera un testimonio de lo acontecido en el sector de las artes plásticas y en lo referente a la labor de mecenazgo fundamentalmente para las galerías a las que se les ha ido comprando obra regularmente en cada una de las exposiciones individuales realizadas.

Así mismo, la Colección Testimoni constituye un fondo de arte para la entidad financiera que puede considerarse desde el punto de vista de inversión y además de consumo ya que algunas obras forman parte de la decoración de las dependencias de "la Caixa". Hemos descrito también como algunas obras de la *Col.lecció Testimoni* pasan a la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación "la Caixa".

Se trata pues de una colección coherente, sistemática y con cierta difusión para las obras de aquellos artistas que han sido escogidos. Más adelante, comentaremos la mayor difusión e importancia de las obras que componen la Colección de Arte Contemporáneo constituida por la Fundación de la misma entidad financiera.

## **5.2. FONTS D'ART DE LA GENERALITAT DE CATALUÑA<sup>12</sup>**

### **5.2.1. Objetivos del estudio del *Fons d'Art***

Nos interesa particularmente estudiar el *Fons d'Art* de la Generalitat por dos razones: en primer lugar, nos permitirá evaluar la política de las artes plásticas del Gobierno catalán en lo que respecta a la política de adquisiciones. La importancia de las compras públicas de arte contemporáneo se pone de relieve, no solamente por el hecho de comprar una obra de arte determinada, sino también por las repercusiones que tiene, en el tiempo, la difusión que de ellas se hace a partir de las exposiciones, préstamos a otras instituciones, publicaciones, etc..

En segundo lugar, nos interesa confrontar esta colección con la *Col.lecció Testimoni* por ser una colección significativa formada también en Cataluña.

### **5.2.2. Contenido y antecedentes del *Fons d'Art***

Los antecedentes del *Fons d'Art* se encuentran en un conjunto de obras que se reunieron con motivo de una exposición<sup>13</sup> organizada en 1937 con la finalidad de conseguir fondos para la República española. En su viaje a Méjico, el barco fue retenido y sus obras almacenadas hasta que fueron restituidas a la Generalitat, ya en época democrática. Este conjunto de obras representa a autores de la transición entre el *noucentismo* y la vanguardia.

El hecho de que en el inicio del *Fons d'Art* - en la década de los ochenta- se compraran obras de épocas anteriores se justifica en un artículo de la revista del Departament de Cultura de la siguiente manera:

---

<sup>12</sup> Anexo 4. Listado completo del *Fons d'Art*: memoria anual, por artistas, por técnicas y por años y técnica.

<sup>13</sup> "121 artistas catalans".



"La constitució d'una panoràmica similar va orientar part de la fonamentació de la col·lecció en l'increment d'autors i obres d'aquesta generació malmesa per la guerra civil. Seguiren, doncs, la donació d'escultures d'Enric Monjo, l'adquisició d'un gran conjunt d'obres de l'escultor Apel·les Fenosa, la donació de dibuixos de Franch Clapers, la d'obra gràfica completa d'Antoni Clavé, l'adquisició d'obres de Joan Junyer, i la donació fotogràfica de Josep Gomis."

14

Las tendencias posteriores a los años cuarenta están representadas en el *Fons d'Art* con obras de los siguientes grupos de artistas:

**i)** los fundadores del grupo Dau al Set (Tàpies, Brossa, Ponç, Tharrats y Cuixart),

**ii)** el movimiento informalista (Hernández Pijuan, Ráfols Casamada, Guinovart, Subirachs, August Puig, Marcel Martí),

**iii)** pintura y escultura de los años 60 (F. Amat, J.P.Viladecans, Zush y los artistas conceptuales con instalaciones (A. Miralda, F. Torres y C. Pazos, Ponsatí o F. Abad)

**iiii)** pintura y escultura de la década de los 80 (F. García Sevilla, J.M.Broto, M. Barceló, y escultura de Sergi Aguilar, Susana Solano, Jaume Plensa, Enric Pladevall o Pep Duran Esteva).

En 1993 se incorpora al *Fons d'Art* de la Generalitat la Colección Salvador Riera.

---

<sup>14</sup> Garcia (1994:23).

### **5.2.2.1. La Colección Salvador Riera**

Las obras adquiridas de la Colección de Salvador Riera son 1.747 obras, que vienen a incrementar el *Fons d'Art* de la Generalitat altamente considerado por el delegado de las artes plásticas de la Generalitat como se desprende de la siguiente cita:

“...fins a l'extrem de convertir-lo en la col.lecció d'Art catalá del segle XX més important de Catalunya.”<sup>15</sup>

La colección está formada con obras del modernismo, del *noucentisme*, las vanguardias, grupo Dau al Set, artistas de la postguerra, artistas de los años 50, artistas de la renovación de los años 60 y 80 y obras de artistas internacionales.

### **5.2.3. Análisis del Fons d'Art**

En la Memoria del Departament de Cultura de los años 1984-85, se indica que la política de adquisición de obras tiene como objetivo crear una “colección representativa de la plástica catalana del siglo XX, que complemente las colecciones existentes y que ilustre el camino seguido por el arte en las últimas décadas.”<sup>16</sup>

En la Memoria del año 86 se especifica que las “colecciones existentes” son las colecciones de los museos. Se menciona así mismo que “La comisión asesora de las Artes Plásticas, propone la selección de los artistas y de las obras susceptibles de ser adquiridas teniendo en cuenta la diversidad de generaciones y tendencias, así como la calidad de las obras.”<sup>17</sup>. A partir de esta información podemos inferir que:

- Existe una política de adquisición de obras por parte de la Administración catalana desde el año 1984.

---

<sup>15</sup> Garcia (1994:24).

<sup>16</sup> Memoria del Departament de Cultura 1984-85, pág. 53. Traducción propia.

<sup>17</sup> Memoria del Departament de Cultura 1984-85, pág. 53. Traducción propia..

- Se quiere crear una colección que sea representativa del arte catalán de las últimas décadas.
- Complementar las colecciones de los museos.
- La selección de los artistas y de las obras la realizará una comisión asesora de las Artes Plásticas.
- El criterio de la comisión asesora tendrá en cuenta los siguientes aspectos:
  - las distintas generaciones,
  - las diversas tendencias y,
  - la calidad de las obras.

Para el análisis del *Fons d'Art* hemos utilizado las dos únicas fuentes<sup>18</sup> del Departament de Cultura que contienen información al respecto:

- A) Los presupuestos aprobados y los presupuestos liquidados y,
- B) La *Memòria del Departament de Cultura*, (en adelante Memoria)

Nos ha interesado contrastar estas dos fuentes por varias razones: en primer lugar, como veremos más adelante, no siempre coinciden las cifras de la Memoria con las del Presupuesto y por tanto nos interesa dejar constancia de ello. En segundo lugar, de la Memoria podemos obtener, si bien no todos los años, detalle de las obras compradas o donadas; así mismo, contiene información sobre el tipo de obra original o gráfica. En algunos años, la Memoria incluye el título de la obra y, en contadas ocasiones, los precios. La Memoria, salvo en una ocasión, no indica el lugar donde se ha realizado la compra<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Ver *Anexos 2 y 4*.

<sup>19</sup> Sólomente en una ocasión, en el ejercicio 1991, se menciona el nombre de las galerías a las que se han comprado dos obras. Esta es una de las diferencias de los datos con los que se ha trabajado con la *Col.lecció Testimoni* en donde sí se especifica cada año el lugar donde se ha realizado la compra.

Por otra parte, al constatar en algunos años cifras diferentes en la Memoria y en los presupuestos, hemos considerado interesante plasmar esas diferencias en la *Tabla 9*.

**Tabla 9**

**Cuadro resumen de las partidas dedicadas al Fons d'Art según presupuesto y según Memoria del Departament de Cultura  
En ptas. corrientes**

Años	Memoria	Presupuesto	Presupuesto
	Miles de Pts.	Miles de Pts.	Liquidado Miles de Pts.
1980	-	-	-
1981	-	-	-
1982	-	3.800	114
1983	Sin inf.	5.000	1.536
1984	5.000	5.000	5.000
1985	6.000	6.000	6.000
1986	4.755	5.000	8.200
1987	54.888	**55.000	0
1988	Sin inf.	**50.000	50.000
1989	55.000	**55.000	75.000
1990	75.790	20.000	75.790
1991	22.480	20.000	22.481
1992	21.998	22.000	21.998
1993	***248.663	24.600	223.663
1994	20.539 + 150.000	*14.000+150.000	20.539 + 150.000

**Fuente: Prepuestos de Gastos del Departament. de Cultura (1980-1994) y Memoria del Departament de Cultura (1980-1994).**

**Elaboración propia**

\* Aparecen estas dos partidas

\*\* Se indica en el Presupuesto que esta partida es para el Fons d'Art para la adquisición de una parte de la obra de A. Fenosa.

\*\*\* De estos 248.662.523 pts se han destinado 200.000.000 pts. al primer pago de la Colección Salvador Riera y 25.000.000 pts a la adquisición de 6 obras de Antoni Clavé, según indica la Memoria.

Así mismo, como existen cambios significativos en las cifras de los presupuestos aprobados y liquidados hemos contrastado las partidas del *Fons d'Art* en los dos casos e indicamos cada año esas diferencias en los años en los que tienen lugar.

La Memoria indica también las donaciones de obras que se han ido produciendo a lo largo de los años. Dado que se trata de obras que se incorporan al *Fons d'Art*, incluimos cada año un apartado que contiene toda la información que figure en la Memoria.

También aquí, como en las compras, la información es irregular; unos años está muy detallada y en otros, en cambio, se indica solamente el nombre del artista y el número de obras.

#### **5.2.3.1. Análisis por años del *Fons d'Art***

De cada año, tratamos por separado los siguientes apartados:

1. Presupuestos
2. Memoria
  - 2.1. Compra de obra original
  - 2.2. Compra de obra gráfica y,
  - 2.3. Donaciones

#### **1980 y 1981**

Tal como dijimos en el Capítulo 4 sobre los presupuestos del Departament de Cultura, en estos dos ejercicios, no existe ninguna partida referente a las artes plásticas y por consiguiente no hay mención alguna al *Fons d'Art*.

## **1982**

### **PRESUPUESTO**

En el presupuesto aprobado figura una partida de 3,8 millones de pts. para el *Fons d'Art* pero se liquidan 114.000 pts.

### **MEMORIA**

De este año no existe Memoria

## **1983**

### **Presupuesto**

Figura en este ejercicio una partida de 5 millones de pts. para el *Fons d'Art* y en el presupuesto liquidado se reduce a 1,5 millones de pts.

### **Memoria**

Al no existir tampoco Memoria de este ejercicio, no conocemos el destino de esta partida de 1,5 millones de pts.

## **1984**

### **Presupuesto**

Tanto en el presupuesto aprobado como en el liquidado el *Fons d'Art* tiene una partida de 5 millones de pts.

### **Memoria**

En la memoria figura también la misma cifra de 5 millones de pts.

### **Obra original**

Son 22 obras de 21 artistas de los que se especifican los nombres.<sup>20</sup> No se especifica ni título de la obra, ni tamaño, ni precio, ni a qué artista se le ha comprado 2 obras.

---

<sup>20</sup> Ver Anexo 4.

### Observaciones

Como puede verse en el anexo citado, se trata de artistas conocidos de Barcelona y de un buen nivel de calidad <sup>21</sup>.

### Obra gráfica

No hay compra de obra gráfica.

### Donaciones

No hay donaciones.

## **1985**

### PRESUPUESTO

En este año figura una partida de 6 millones de pts. tanto en el presupuesto aprobado como en presupuesto liquidado.

### MEMORIA

#### Obra original

No se ha comprado obra original este año.

#### Obra gráfica

Se indica que se han comprado 36 obras de 17 artistas pero figuran exclusivamente los nombres de 13 artistas <sup>22</sup>. No hay más información sobre estas obras que la de los nombres de los artistas.

#### Observaciones

Sobre la calidad de las obras, es válida la misma observación que hicimos de la obra original comprada en 1984.

---

<sup>21</sup> Somos conscientes de la subjetividad de este último comentario, pero para poder argumentarlo sería necesario adjuntar el *curriculum vitae* y una relación de las exposiciones de cada uno de los artistas, y esta labor la consideramos desproporcionada para este punto concreto de nuestro trabajo.

<sup>22</sup> Ver Anexo 4. .

**1986**

## **PRESUPUESTO**

En el presupuesto aprobado figura una partida de 5 millones de pts. para el *Fons d'Art* y en el presupuesto liquidado la partida es de 8,2 millones de pts.

## **MEMORIA**

En la Memoria se especifica que se ha comprado 2,8 millones de pesetas de obra original y 2 millones de obra gráfica, por lo tanto, los 3,4 millones de pts. de diferencia con los 8,2 millones que figura en el presupuesto liquidado quedan por explicar.

### Obra original

Todas las obras originales compradas, en número de 12, están especificadas en la Memoria, con su título, técnica y precio <sup>23</sup>. Ascende a un total 2.754.600 pts.

Son obras de artistas interesantes.

### Obra Gráfica

Se ha comprado este año 48 obras de 27 artistas <sup>24</sup>. El precio total es de 2 millones de pts.

### Donaciones

No hay donaciones.

### Observaciones

Tanto la obra original como la obra gráfica es obra de calidad. En la relación figuran artistas que en los últimos años han obtenido reconocimiento internacional como, por ejemplo, Susana Solano, Joan Brossa, Ernest Fontecilla, Francesc Torres, entre otros.

---

<sup>23</sup> Anexo 4.

<sup>24</sup> La obra gráfica, aunque no se menciona, es de la empresa Polígrafa y los precios que figuran son los precios de venta al público de 1986. Esta empresa trabaja con buenos artistas y, la relación de los 17 artistas de los que se ha comprado obra este año así lo testimonia.



## 1987

### PRESUPUESTO

En el presupuesto aprobado figuran 55 millones de pts. para el *Fons d'Art* pero en el presupuesto liquidado figuran 0 pts.

### MEMORIA

#### Obra original

En la memoria a pesar de las 0 pts. liquidadas se indica la cifra de 54,9 millones de pts para la compra de obra original. La relación contiene 12 obras de 5 artistas. De uno de ellos, Apel.ls Fenosa, figuran 8 obras por un valor total de 50 millones de pts. y se incluye también la cantidad de 225.000 pts. para los gastos bancarios de la adquisición de su obra <sup>25</sup>.

#### Donaciones

- 54 esculturas de bronce de Apel.ls Fenosa con la observación siguiente: "Esta donación complementa las adquisiciones que durante el 87 y en años sucesivos hará la Generalitat de obras y documentos del artista"<sup>26</sup>.
- 52 grabados (aguafuertes, puntas secas, litografías, etc.) de Antoni Clavé realizados en el período 1957-1983.

## 1988

### PRESUPUESTO

En el presupuesto de este año figuran 50 millones de pts. aprobados y liquidados.

### MEMORIA

#### Obras originales

Las únicas obras originales que figuran en la Memoria de este año, son 3 esculturas de Apel.ls Fenosa, también en bronce, pero los títulos de

---

<sup>25</sup> Anexo 4.

<sup>26</sup> Anexo 4.

las obras, no coinciden con ninguna escultura mencionada en el ejercicio anterior, por tanto hemos de suponer de que se trata de obras diferentes <sup>27</sup>.

En este año, no hay indicación del precio, ni total ni individual.

#### Obra gráfica

No hay.

#### Donaciones

- 62 obras de Apel.les Fenosa de "dimensiones más reducidas"<sup>28</sup>
- 207 obras de Josep Franch Clapers

### **1989**

#### PRESUPUESTO

El presupuesto aprobado tiene una partida para el *Fons d'Art* de 55 millones de pts. y en el presupuesto liquidado figura la cifra de 75 millones de pts.

#### MEMORIA

La Memoria recoge la misma cifra del Presupuesto aprobado, 55 millones de pts., es la cifra total incluida la compra de obra original y obra gráfica.

#### Obra original

La lista incluye obra de 6 artistas con una obra de cada uno de los artistas menos Apel.les Fenosa al que se le compran 4 esculturas. No se especifican los precios de cada obra.

#### Obra gráfica

11 obras de 4 artistas dos de ellos muy conocidos como Joan Brossa y Miquel Barceló.

---

<sup>27</sup> Al no haber sido liquidada cantidad alguna el ejercicio anterior, pensamos que podría tratarse de alguna obra ya mencionada en la Memoria del año 1987.

<sup>28</sup> Anexo 4.

### Observaciones

Quedan sin explicar los 20 millones de pts. diferencia entre las cifras de la Memoria y el presupuesto aprobado, con la cifra del presupuesto liquidado.

## **1990**

### PRESUPUESTO

El presupuesto aprobado es de 20 millones de pts. y la cantidad liquidada es 75,8 millones de pts.; cifra que coincide con la que aparece en la Memoria.

### MEMORIA

#### Obra original

Muchas de las obras compradas este año son fotografías y otras técnicas que llevan como título: *500 aniv. Tirant lo Blanc*. No se indica el precio de cada obra, figura solamente el total de 75,8 millones de pts en el que se incluye también la obra gráfica. El número total de obras originales compradas es de 62 obras de 32 artistas.

#### Obra gráfica

Se indica la compra de 16 obras de 2 artistas. No hay indicación del precio de cada obra ni del total y el total de adquisiciones del año, como hemos dicho anteriormente, incluye tanto la obra original como la obra gráfica.

## **1991**

### PRESUPUESTO

La cifra del presupuesto aprobado es de 20 millones de pts. y la cifra del presupuesto liquidado es de 22,5 millones de pts.

## MEMORIA

La cifra que aparece en la Memoria para la adquisición de obra de este ejercicio, coincide con la del presupuesto liquidado 22,5 millones de pts.

### Obra original

Se indican las obras compradas: 23 obras correspondientes a 17 artistas. No se especifica el precio de cada obra y el total mencionado anteriormente, incluye la obra gráfica.

### Observaciones

Es la primera vez que se menciona el lugar de compra de las obras. Se especifica para dos obras y se indica el nombre de las galerías a las que han sido compradas. (Ver Anexo 4)

### Obra gráfica

41 grabados de un artista, A.Vila Arrufat. No se especifica el precio de cada grabado ni del total, ya que está incluido en las compras de obra original.

### Observaciones

El año anterior, se compraron 15 grabados del mismo artista.

### Donaciones

- Una obra de Juan José Iriarte, donada por los organizadores de la "Biennial Internacional Esportistes de l'Art"

## 1992

## PRESUPUESTO

Figura en el presupuesto aprobado la cifra de 22 millones de pts. y la misma cantidad en el presupuesto liquidado.

## MEMORIA

La cifra de la Memoria 22 millones de pts. coincide este año con la cifra de los presupuestos.

### Obra original

En la memoria se detallan las obras compradas, que son 30 de 25 artistas. No se especifica el precio de cada una de las obras.

### Observaciones

Es la primera vez que se indican las medidas de la obra. Varios autores conocidos como LLimós, Llena, Ràfols Casamada, Guinovart etc.

### Obra gráfica

No hay compra de obra gráfica.

### Donaciones

- 7 obras de 7 artistas <sup>29</sup>.

## **1993**

### PRESUPUESTO

En el presupuesto aprobado figura la cifra de 24,6 millones de pts. y en el presupuesto liquidado la cantidad es de 223,7 millones de pts.

### MEMORIA

#### Obra original

En la Memoria se indica que se han destinado 200 millones de pts. para el primer pago de la compra de la Colección de Salvador Riera.

También se especifica que se ha adquirido 6 obras de A. Clavé. De estas 6 obras se detalla la ficha técnica con las medidas, técnica, y título pero tampoco este año figuran los precios de cada obra, aunque sí se indica el total que asciende a 25 millones de pts.

Por último, una lista de 17 obras de 14 artistas; están descritas las fichas técnicas pero no el precio de cada una de ellas. El precio total de

---

<sup>29</sup> Anexo 4.

estas obras junto con las obras gráficas compradas asciende a 23.662.523 pts., según nos indica la Memoria.

#### Obra gráfica

Este año se compran 2 obras gráficas de 2 artistas, R. Alberti y A. Montadas.

#### Observaciones

De la obra de A. Montadas no queda claro si se trata de la edición completa de 75 ejemplares de una serigrafía o de una serigrafía de la edición de 75 ejemplares.

#### Donaciones

- 15 obras de A. Clavé de las que se describe la ficha técnica completa y 3 obras más de 2 artistas<sup>30</sup>.

### **1994**

#### **PRESUPUESTO**

En el presupuesto figuran 14 millones de pts. que se convierten en 20,5 en el presupuesto liquidado. La otra partida de 150 millones de pts. se mantiene igual en el presupuesto liquidado.

#### **MEMORIA**

Las cifras de la memoria y del presupuesto liquidado coinciden.

Los 20,5 millones de pts. para la adquisición de obras para el *Fons d'Art* y los 150 millones de pts. para el segundo pago de la Colección Salvador Riera.

---

<sup>30</sup> Anexo 4.

#### 5.2.4. Resumen en cifras de las obras del Fons d'Art

El cuadro siguiente contiene la información de las obras originales y gráficas compradas que componen la Colección de la Generalitat. Se indica también el número de artistas de los que se ha comprado. La información la presentamos por años y con las dotaciones presupuestarias correspondientes. (Tabla 10)

**Tabla 10**

**Cuadro resumen del número de obras originales y de obra gráfica comprados por el Fons d'Art y número de artistas a los que se han comprado de 1984 a 1994**

En ptas. corrientes

	Originales		Obra Gráfica		Pts.
	Nº Obras	Nº Artistas	Nº Obras	Nº Artistas	
1982					
1983					
1984	22	21	-	-	5.000.000
1985	14	14	36	17	6.000.000
1986	12	11	48	27	4.754.600
1987	12	5	-	-	54.888.117
1988	3	1	-	-	*
1989	9	6	11	4	55.000.000
1990	66	32	16	2	75.790.250
1991	23	17	41	1	22.480.948
1992	30	25	-	-	21.997.950
**1993	23	15	2	2	48.663.000
1994	25	25	2	4	20.539.450
<b>TOTAL</b>	<b>239</b>		<b>156</b>		

Fuente: Extraído de las correspondientes Memorias del Departament de Cultura.

Elaboración propia.

\* Sin información

\*\*En esta estadística no se han contabilizado las obras de la Colección Salvador Riera

El número total de obras originales es 239, y las obras gráficas 156.

El número de artistas a los que se ha comprado es de 158.

Estas cifras son aproximadas ya que, por ejemplo, la obra gráfica, en ocasiones, una carpeta figura como una unidad pero, puede tratarse de varias unidades y también ha podido darse el caso inverso. La misma circunstancia se da con las fotografías.

En la medida en que la información nos lo permite, hemos elaborado la *Tabla 11* con los artistas más representados. Se trata de los artistas que en el conjunto de los años analizados tienen 5 ó más obras en el *Fons d'Art*. El resto de los artistas hasta 158, tienen entre 1 y 4 obras<sup>31</sup>.

**Tabla 11**  
**Artistas con 5 o más obras en la Colección<sup>32</sup>**

<b>Artistas</b>	<b>Nº de obras</b>
Miquel Barceló	6 (1 obra original, 5 obras gráficas)
Joan Brossa	5 (2 obras originales, 3 obras gráficas)
Toni Catany	6 (Fotografías)
Antoni Clavé	7
Apel.les Fenosa	15 (Esculturas)
Josefina Miralles	5 (Fotografías)
Francesc Torres	6

**Fuente:** Extraído de las correspondientes Memorias del Departament de Cultura.  
**Elaboración propia.**

La siguiente *Tabla 12*, resume los datos más significativos del *Fons d'Art* desde el inicio de la colección, 1984 hasta 1994.

<sup>31</sup> Hemos considerado una unidad cuando se indica, por ejemplo, 45 grabados de un sólo artista por considerar que pueden existir otros casos y que no esté especificado.

<sup>32</sup> No se incluye en esta tabla las donaciones.



**Tabla 12**  
**Fons d'Art en cifras**

---

Inicio de la Colección	1984
Numero de obras	395 (Originales 239, Gráfica 156)
Número de artistas	158
Años desde el inicio	10
Artistas más representados	7
Máxima de nº de obras de un artista	15
Media nº de cuadros artistas más representados	5-6

---

**Fuente: Extraído de las correspondientes Memorias del Departament de Cultura.**  
**Elaboración propia.**

## **Conclusiones**

---

En primer lugar mencionar las dificultades para obtener una "fotografía" exacta del contenido de *Fons d'Art* debido al trato tan desigual dado en las fuentes de información (Memoria y Presupuestos), tanto en los datos cuantitativos como en la especificación de las obras. Las fichas técnicas de las obras que se han comprado, figuran en la Memoria solamente desde el año 1992. Los precios de cada una de las obras figuran solamente en los años 1986 y 1987.

Las diferencias entre las cifras de los presupuestos aprobados, liquidados y de las Memorias, hace que sea muy difícil saber con exactitud las obras que en realidad se han comprado. Para tratarse de compras públicas, esta información presenta grandes deficiencias.

De obra gráfica, se ha comprado bastante a artistas jóvenes de los que por los precios siempre más bajos, se podía comprar obra original que tal vez sea más adecuada para una colección pública.

Las compras de obras de artistas como Apel·les Fenosa y Clavé, por la cuantía dedicada, no concuerda con los objetivos del *Fons d'Art* mencionados en la Memoria y resumidos al principio de estas líneas. Existe una gran desproporción entre las cantidades dedicadas a estas obras y a la de los demás artistas.

Analizado en su conjunto el *Fons d'Art* no se desprende que se haya seguido ningún criterio concreto.

Por último, la compra de la Colección Salvador Riera parece un intento de conseguir lo que no se ha ido formando con el tiempo: una colección de arte contemporáneo de Cataluña. Sin embargo, por mucho que la colección haya sido comprada por menos dinero que su valor real en el mercado, la compra de una colección ya hecha tiene graves inconvenientes. Los criterios de un galerista privado, sus gustos y sus oportunidades de compra puede que no se ajusten a los criterios que conviene que estén presentes en una colección pública.

Así, en el artículo mencionado de la revista del Departament de Cultura de la Generalitat, se dice por un lado que la "compra-donación" de la Colección Salvador Riera está orientada a "servir de contingut al futur Museu d'Art Contemporani de Barcelona" y por otra parte, se indica que Salvador Riera supo "fer de la seva col.lecció un reflex il.lustrat de les seves passions personals."<sup>33</sup>

En síntesis, no parece que el *Fons d'Art* haya servido para promocionar ni para ayudar a la plástica catalana. Tampoco para crear una colección por la ausencia de criterio ya comentada anteriormente.

La Colección Salvador Riera puede intentar llenar el hueco existente, pero tal vez con un coste elevado y que, a lo largo de los años, con esa cantidad podía haberse comprado obra de artistas jóvenes de Cataluña, sobre todo teniendo en cuenta que desde el año 1984, ya se menciona la necesidad de una política de adquisiciones, tal como indica la Memoria.

La postura de la Associació d'artistas visuals de Catalunya (A.A.V.C.) es contundente al respecto:

"L'adquisició de la Col.lecció Riera -criticada, en el seu moment, per l'antiga FSAPC<sup>34</sup>. representa una operació desproporcionada en relació als recursos destinats al sector. La seva aparició en els presupostos del Departament de Cultura dels anys 93 i 94 (els anys de la retallada) contradiu les manifestacions del President Pujol i el Conseller Guitart en el sentit que no afectarien els recusus destinats a les arts plàstiques. Podem afirmar, doncs, que l'actual govern es gasta tants diners o, fins i tot molts més, en pagar la Col.lecció Riera que en la resta de programes d'art contemporani."<sup>35</sup>

Con todo, y siempre sin contar con las obras de la Colección Salvador Riera, el *Fons d'Art* es menor en número de obras (395) que la *Col.lecció Testimoni* (916).

---

<sup>33</sup> Garcia (1994:24).

<sup>34</sup> *Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya*. Nombre anterior de la A.A.V.C..

<sup>35</sup> A.A.V.C. (1995:12-13).

### **5.3. COLECCION DE ARTE CONTEMPORANEO DE LA FUNDACION "IA CAIXA"<sup>36</sup>**

#### **5.3.1. Objetivo de la colección**

Al iniciarse la colección en el año 1985, el objetivo era formar una colección en primer lugar de arte catalán y, en segundo lugar, de arte español, e incluir algunas obras de autores internacionales siempre que tuvieran algún tipo de conexión con artistas nacionales, es decir, obras de artistas extranjeros que tuvieran vínculos artísticos con las obras de los artistas de nuestro país.

La colección, en la actualidad, tiene aproximadamente un número de 500 piezas de las cuales cerca de 400 son de artistas españoles y 90 de autores extranjeros.

#### **5.3.2. Contenido de la colección<sup>37</sup>**

A la información en la mediateca se accede por cuatro tipos de entradas: por períodos, medios, nacionalidades y por autores.

	<b>Nº de obras</b>
• Períodos: A) 1945 y 1979	79
B) 1980 y 1994	<u>312</u>
	391

---

<sup>36</sup> La información de este apartado 5.3. proviene de la información obtenida de una entrevista con la conservadora de la colección Sra. Nimfa Bisbe, (Barcelona, 9 de Junio 1995) y de la explotación de la información en la mediateca de la Fundación "la Caixa".

<sup>37</sup> A pesar de las gestiones realizadas, no nos ha sido facilitada la información detallada y por escrito de la colección, por ello hemos recurrido a la mediateca de la Fundación y que transcribimos en este párrafo.

• Medios: Pintura y soporte bidimensional <sup>38</sup>	257
Escultura	93
Instalación	25
Video-Instalación	2
Obra sobre papel	8
Fotografía	<u>6</u>
	391
• Nacionalidades:	
Española	303
Alemana	33
Americana	23
Belga	2
Británica	13
Canadiense	2
Danesa	1
Francesa	<u>1</u>
	378 <sup>39</sup>
• Por Autores	

### 5.3.3. Sistemática y lugar donde se realizan las compras

Las compras las realiza un comité internacional de expertos<sup>40</sup>, los cuales estudian las ofertas de las galerías y de los artistas y realizan una prospección del mercado. El presupuesto anual para compras para los años 1990 hasta 1994 ha sido de 100 millones de pesetas. Sobre los años anteriores a estas fechas no nos han podido ofrecer información.

---

<sup>38</sup> Por bidimensional entiende aquellas obras que tienen tratamiento de pintura pero están hechas con soportes varios como plásticos, cajas, gomas, etc..

<sup>39</sup> En el catálogo de las obras de la colección de 1985 a 1989 figura un total de 267 obras.

<sup>40</sup> Así se especifica en los catálogos de las exposiciones realizadas por la Fundación.

Las compras se realizan en España y en otros países de Europa, principalmente en Alemania, Inglaterra, Francia, Portugal, Italia y también en Estados Unidos.

Las compras tienen lugar, en su mayoría, en galerías - un 90%- pero también directamente a algunos artistas - a aquellos que no trabajan fijo con ninguna galería-. También efectúan compras en las diferentes ferias de arte.

Las condiciones de compra son con el "descuento de museo" que oscila entre un 10 y un 20% y en ocasiones un 25%. En general, el descuento en el extranjero es menor del que pueden conseguir en España.

#### **5.3.4. Incorporación de obras de la *Col.lecció Testimoni* de "la Caixa" a la Colección de Arte Contemporáneo<sup>41</sup>**

La Colección de Arte Contemporáneo de "la Caixa" (en adelante c.a.c.) se nutre también de la *Col.lecció Testimoni*<sup>42</sup>, principalmente de obras de artistas españoles. Esta interacción de las dos colecciones lleva a algunas ambigüedades entre el público, museos y artistas. A menudo, -comenta la conservadora de la colección- tiene que corregir las referencias que aparecen en catálogos de exposiciones de artistas en las que se señala que su obra está en la c.a.c. cuando en realidad se trata de una pieza perteneciente a la *Col.lecció Testimoni*.

La c.a.c. tiene mayor prestigio internacional, si bien en los últimos años el criterio de adquisición de las obras de la *Col.lecció Testimoni* ha evolucionado y últimamente ha mejorado sensiblemente el nivel de la selección de las obras adquiridas.

En total son 33 obras las que se han pasado de la *Col.lecció Testimoni* a la c.a.c. En el *Apéndice* de este capítulo presentamos el listado de las

---

<sup>41</sup> Ver *Apéndice* de este capítulo.

<sup>42</sup> También de "la Caixa", aunque no de la Fundación "la Caixa".

33 obras que han pasado a la c.a.c. y que fueron compradas entre 1985 y 1989<sup>43</sup>.

### **5.3.5. Valoración económica de la colección**

La última valoración<sup>44</sup> que se ha realizado de la colección es de 2.000 millones de pesetas.

La valoración se realiza mediante consultas a galerías y sobretodo a museos, para comparar los precios de un mismo artista, de una misma época y de un tamaño similar. Se trata de valoraciones aproximadas y consultas un tanto extraoficiales. En ocasiones se han encargado informes a casas importantes de subastas pero se nos comenta, que si bien tienen un buen conocimiento de los precios de las obras de los artistas extranjeros, no ocurre lo mismo con las obras de los artistas españoles.

### **5.3.6. Exposiciones y préstamos de las obras de la colección**

La mediateca contiene también información sobre las exposiciones que se han realizado de las obras de la colección. En total figuran 18 exposiciones donde se han expuesto las obras. Se indica también la ciudad donde se ha realizado y la persona que ha concebido la exposición, el comisario.

Con las obras de la colección, en su totalidad o en parte, han realizado hasta el momento 22 exposiciones. Las últimas exposiciones no figuran en la información de la mediateca y han sido en Palmas de Gran Canaria, Barcelona, Lyon con el título "Regards Croisés" y en Zaragoza.

---

<sup>43</sup> No están incluidas, por no haber podido conseguir esta información, las obras de 1989 a 1994.

<sup>44</sup> Se actualiza cada año para el seguro, pero en los últimos tres años, dado el estancamiento de los precios se mantiene la misma valoración.

De todas las exposiciones se edita un catálogo que contiene la reproducción de las obras y textos de críticos de arte y/o del comisario de la exposición y, por lo general, una biografía de los artistas que forman parte de la exposición.

Con las obras de la colección, la Fundación realiza otra actividad importante que consiste en prestar sus obras para otras exposiciones que tienen lugar en diferentes salas de otras instituciones o en museos. Nos comentan que reciben numerosas peticiones de préstamo, hecho que consideran un indicativo del prestigio creciente de la colección.

Las exposiciones, los préstamos y la edición de catálogos constituyen factores importantes para la revalorización de la obra de los artistas. Buena prueba de ello, es el comentario que hace la conservadora sobre la creciente presión por parte de las galerías para que la Fundación compre obras de sus artistas y así lleguen a formar parte de la *Col.lecció Testimoni* o de la Colección de Arte Contemporáneo.

Con la reciente incorporación de la asesora del director general de la entidad, la Fundación de "la Caixa" tiene previsto acometer una reestructuración de la colección. Se proyecta cambiar los criterios sobre las incorporaciones de obras de la *Col.lecció Testimoni*<sup>45</sup>, también incorporar arte internacional de los años noventa y cambiar a algunos de los miembros que integran el comité de adquisiciones<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> En la que entre los criterios de compra, priva el factor tamaño, según observa la conservadora de la c.a.c.. Ha sido precisamente esta reestructuración la razón que se me ha dado para que no se me facilitara la información por escrito de las fichas técnicas de la colección.

<sup>46</sup> El País, 12 de Mayo 1995.



## **Conclusiones**

---

El análisis de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa” nos revela que se trata de una colección compuesta por obras de alto nivel artístico y que posee un reconocido prestigio nacional e internacional. Difícilmente puede compararse con la colección de la Generalitat en calidad y en criterio. La c.a.c. ha tenido, según nuestras informaciones, un presupuesto regular de 100 millones de pts por año mientras que la Colección de la Generalitat, quitando las excepciones que ya hemos comentado, ha destinado una quinta parte de el presupuesto de la c.a.c..

Al frente de esta colección se han encontrado profesionales que si bien no han participado en el comité de compras se les supone que controlan que la colección tenga y mantenga un nivel artístico que se ajuste a los objetivos de la colección.

No es esta la conclusión que sacamos de la colección de la Generalitat. El *Fons d'Art* se caracteriza por la desigualdad y falta de criterio en las adquisiciones de obra. Tanto en calidad como en la cuantía dedicada. Irregularidad en las partidas, falta de información sobre el Fondo, lo que se transmite en la falta de claridad de las obras que se ha comprado, como hemos ido comentando en las páginas anteriores, continuas diferencias en la cuantía de los presupuestos aprobados y los liquidados lo que refleja cambios en las decisiones o falta de programación en la política de compras.

## **5.4. LA COLECCION DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE BARCELONA (M.A.C.B.A.)<sup>47</sup>**

### **5.4.1. Fondos del M.A.C.B.A.**

Actualmente, componen los fondos del Museo un conjunto de obras cedidas por la Generalitat de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona y la Fundación Museo de Arte Contemporáneo.

- La Colección de la Generalitat está constituida por parte del *Fons d'Art*<sup>48</sup>, con parte también de la Colección Salvador Riera<sup>49</sup> -que forma parte del *Fons d'Art*-. De la Colección Riera se quedarán con unas 500-600 obras.
- Colección del Ayuntamiento de Barcelona aproximadamente unas 150-160 piezas.
- Colección de la Fundación del M.A.C.B.A, en su totalidad, unas 100 piezas que adquirió la Fundación desde su creación en 1987 hasta 1992.

El Museo tiene a su disposición -aunque no forman parte del fondo- para las exposiciones que requiera, piezas de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación "la Caixa"<sup>50</sup>.

En conjunto, en el momento que se realiza la entrevista con el gerente, el Museo tiene en asignación o administración, no en propiedad, entre 1.100 y 1.200 obras aproximadamente.

---

<sup>47</sup> La información de este apartado proviene de las siguientes fuentes: Entrevista con el Gerente del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Sr. Miquel Vilar, Barcelona 16 de Junio 1995. Folletos del M.A.C.B.A. y diversos artículos de prensa.

<sup>48</sup> La mayoría son cuadros de tamaño pequeño y no interesan al Museo.

<sup>49</sup> Algunas piezas, como las cerámicas, no interesan al Museo.

<sup>50</sup> Existe un acuerdo con la Fundación M.A.C.B.A. para exhibir parte de esta colección en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Ver El País, 12 de mayo de 1995.

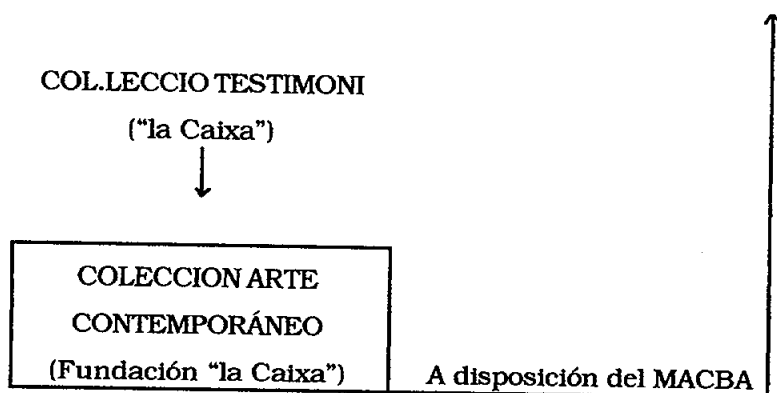
Todas las obras se catalogarán con medios informáticos<sup>51</sup>. De cada obra se hace una ficha que contiene dos partes: en la primera, se recogen las características técnicas y artísticas de la obra y en la segunda, se detallan las características económicas: lugar donde ha sido comprada, precio, cantidad por la que está asegurada, etc..

La primera parte, es responsabilidad de la conservadora del museo<sup>52</sup> y la segunda parte, la económica es responsabilidad del registrador<sup>53</sup>.

**Tabla 13**

**Colección del M.A.C.B.A. Bases de la Colección**

<b>FONS D'ART</b> (Generalitat de Catalunya)	<b>FONDO DE ARTE CONTEMPORANEO</b> (Ayuntamiento de Barna)	<b>FONDO DE LA FUNDACION M.A.C.B.A.</b>
<i>Fons d'Art</i> (algunas obras) Colección Salvador Riera (gran parte)	Obras procedentes de <i>Art Triangle</i> de Barcelona	Obras compradas desde su constitución. Futuras compras



<sup>51</sup> Con un sistema denominado DAC.

<sup>52</sup> Sra. Antonia Perelló.

<sup>53</sup> Nos informan que cuando se inaugure el Museo, en Noviembre del 95, investigadores y personas interesadas tendrán acceso al fichero de las obras para consultas. Se podrá también imprimir la información que se precise.

**Tabla 14****Colección del M.A.C.B.A. Bases de la Colección**

<b>FUNDACIO MUSEU D'ART CONTEMPORANI</b>	<b>AJUNTAMENT DE BARCELONA</b>	<b>GENERALITAT DE CATALUNYA</b>	<b>ARTISTAS COINCIDENTES Fundació y Ajuntament de Barcelona</b>
Amorós, Tonet	Aguilar, Sergi	<b>Fons d'Art (Parte)</b>	Badiola, Txomin
Badiola, Txomin	Amorós, Rosa	<b>y Col.lecció S. Riera (Parte)</b>	Bechtold, Erwin
Bados, Angel	Badiola, Txomin		Broto, José Manuel
Barceló, Miquel	Bechtold, Erwin		Grau, Xavier
Bechtold, Erwin	Bellotti, Evaristo		Hernández-Pijuan, J.
Beuys, Joseph	Benàssar, Joan		Lootz, Eva
Boltansky, Christian	Brossa, Joan		Llena, Antoni
Broto, José Manuel	Broto, José Manuel		Navarro, Miquel
Brown, James	Caro, Anthony		Pazos, Carlos
Calder, Alexander	Cristòfol, Leandre		Ràfols Casamada, A.
Civera, Victoria	Fateaux, André		Solano, Susana
Clavé, Antoni	Girona, María		Zush
Corberó, Xavier	Grau, Xavier		
Cuixart, Modest	Hernández-Pijuan, J.		
Dubuffet, Jean	Herreros, Ramon		
Ferrant, Angel	Keller, Terrence		
Guinovart, Josep	Llimós, Robert		
Hernández-Pijuan, J.	Mack, Rodger		
Irazu, Pello	Navarro, Miquel		
Kiefer, Anselm	Pazos, Carlos		
Klee, Paul	Plensa, Jaume		
Long, Richard	Poons, Lawrence		
Lootz, Eva	Ràfols Casamada, A.		

<b>FUNDACIO MUSEU D'ART CONTEMPORANI</b>	<b>AJUNTAMENT DE BARCELONA</b>	<b>GENERALITAT DE CATALUNYA</b>	<b>ARTISTAS COINCIDENTES Fundació y Ajuntament de Barcelona</b>
Llena, Antoni	Rogers, Otto		
Martínez, Emilio	Solano, Susana		
Merz, Mario	Zush		
Moraza, Juan Luis			
Nagel, Andrés			
Navarro, Miquel			
Oldenburg, Claes			
Oteiza, Jorge			
Pazos, Carlos			
Perejaume			
Perrin, Carmen			
Joan, Joan			
Ponç, Joan			
Ràfols Casamada, A.			
Rauschenberg, Robert			
Rom, Joan			
Sánchez, Alberto			
Sarmento, Juliao			
Sicilia, José María			
Solano, Susana			
Tàpies, Antoni			
Torres-García, J.			
Villèlia, Moisés			
Viola, Manuel			
Zorio, Gilberto			
Zush			

**Fuente: Folleto del Museo d'Art Contemporani de Barcelona. (sin fecha)**

**Elaboración propia.**

#### **5.4.2. Futuras adquisiciones para la colección**

Los orígenes diversos de las colecciones que componen el fondo de la colección del Museo hace que no sea una colección homogénea, del nivel de un museo contemporáneo de una ciudad de la importancia de Barcelona. Presenta también muchos "huecos" que deberán cubrirse con futuras adquisiciones que conformarán la colección del Museo.

En una entrevista aparecida en la prensa, en la que se preguntaba al director del museo por la colección permanente, contestó:

"Hay unos fondos importantes a partir de los cuales se puede pensar en constituir una colección en un plazo de tiempo no demasiado largo. Si lo llamamos "fondo para una colección " es porque no la tenemos. Y la tarea del Macba es constituirla, pero no es bueno fijar en cuántos años."<sup>54</sup>

Generar los recursos económicos para configurar la colección es responsabilidad de la Fundación del Museo. En un principio se habló en la prensa de que la Fundación disponía de 1.000 millones de pesetas para dedicar a las compras<sup>55</sup> pero en las últimas declaraciones a la prensa de su presidente, no indica cantidad alguna.

Las obras que se comprarán, serán las que el director del Museo considere oportunas adquirir y con ese fin, el director cuenta con un comité asesor.

Si bien no se han anunciado todavía los criterios que se seguirán para la compra de obras para la colección, en principio, de las declaraciones del director realizadas a la prensa se deduce que las compras se concentrarán en unos 15 ó 20 artistas que posean un discurso ético detrás de la estética de la obra. La época será de finales de los años cincuenta y de tendencia informalista.

---

<sup>54</sup> La Vanguardia, 26 de Noviembre 1995.

<sup>55</sup> El País, 28 de Abril de 1995.

### **5.4.3. Repercusiones del M.A.C.B.A. sobre el mercado del arte**

Habrá que esperar un tiempo para pronunciarse sobre los efectos que el nuevo Museo tendrá sobre el mercado del arte contemporáneo en nuestro país, pero es lógico esperar que tenga numerosas implicaciones de tipo económico. A raíz de la inauguración del M.A.C.B.A. varias personalidades de la política y del mundo del arte se han manifestado en este sentido. Recogemos a continuación algunas de estas opiniones: La opinión del director del museo:

“Per primera vegada, l'art contemporani tindrà credibilitat a la ciutat ja que hi haurà un museu que l'avaluarà. Aixó beneficiarà a tots, tant artistes com col·leccionistes, galeristes o institucions; serà la recompensa per tota la gent que ha apostat sempre per l'art contemporani.”<sup>56</sup>

La apología del Museo como guía del mercado del arte fue uno de los puntos centrales del discurso del alcalde de Barcelona. En su opinión:

“todos los museos son un mercado, y más el de arte contemporáneo”. “Es la ciudad, es este museo el que decide si estos u otros autores tendrán un valor de aquí a 20 o 30 años. El museo ayuda a que los creadores tengan amigos y a que los compradores y las instituciones sepan qué es importante.”<sup>57</sup>

Según el presidente de la asociación de galerías *Art Barcelona*, la existencia del Museo reactivará no sólo la vertiente cultural de nuestro país sino también la económica <sup>58</sup>. La opinión de un artista, es la siguiente:

“Si se escoge bien lo que se va a mostrar al público, esto servirá para potenciar el interés hacia la cultura y el arte y repercutirá favorablemente en el mercado.”<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> El País, 27 de Abril 1995.

<sup>57</sup> El País, 25 de Abril 1995.

<sup>58</sup> El País, 28 de Noviembre 1995.

<sup>59</sup> El País, 28 de Noviembre 1995.

## **Conclusiones del análisis de las Colecciones**

Este capítulo ha estado dedicado a tres colecciones de arte contemporáneo formadas en Cataluña e iniciadas todas en la década de los años 80. El *Fons d'Art*, la colección de la Generalitat de Cataluña y la *Colecció Testimoni* de una entidad financiera privada, "La Caixa". La Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación de la misma entidad, ha sido analizada también por su importancia artística y por estar también a disposición del M.A.C.B.A..

La descripción y análisis de las tres colecciones que hemos hecho en este capítulo pone de manifiesto los enfoques diferentes que pueden tomarse para formar una colección de arte contemporáneo. Los ejemplos escogidos nos permiten observar las diferencias de actuación según la propiedad de la colección: pública y privada. Las colecciones que hemos analizado tienen interés también desde el momento que pasan a formar parte, aunque no en su totalidad, del fondo de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

La Colecció Testimoni responde exactamente a los objetivos planteados desde su inicio. La regularidad y sistemática en las compras la convierten en un testimonio y por tanto en una muestra del panorama artístico de nuestro país. Al mismo tiempo, cumple el objetivo de mecenazgo, principalmente en lo que respecta a las galerías con un acuerdo sistemático de compra que ven así aseguradas unas ventas de cada exposición realizada. En menor medida los artistas también se benefician, no tanto por el número de obras vendidas, que como hemos visto son reducidas, sino por la difusión de las exposiciones anuales de la Colección y por los catálogos, publicidad, etc. que se deriva de ellas. Mayor difusión tienen aquellas obras que pasan a la Colección de Arte Contemporáneo que son objeto de exposiciones periódicas en distintas ciudades del territorio nacional y extranjero con importantes catálogos razonados por especialistas de renombre. Al estar esta colección a disposición del M.A.C.B.A. sus obras tendrán también a largo plazo una considerable difusión y repercusión.



La coherencia que se desprende de estas colecciones privadas lamentablemente no se aprecia en la colección de la Generalitat de Cataluña. Sobre el *Fons d'Art* hemos realizado un análisis detallado siguiendo paso a paso los movimientos del Departament de Cultura en relación a la adquisición de las obras. Esta tarea no ha sido nada fácil por la poca claridad y la deficiente y a veces contradictoria información que aparece en las dos fuentes en las que se trata del *Fons d'Art*. En el recorrido entre los presupuestos aprobados y liquidados y de la Memoria del Departament de Cultura no hemos podido encontrar un criterio o una programación que explicara la línea seguida en las adquisiciones. Por el contrario, nos hemos encontrado con grandes diferencias en las partidas presupuestarias a lo largo de los años analizados, con la compra de obra gráfica de artistas jóvenes desaprovechando los años en los que podían comprarse obra original de esos artistas a precios asequibles, con desproporciones en la cuantía asignada en la compra de algún artista en detrimento de otros muchos.

A todo ello hay que añadir la compra de la Colección de Salvador Riera en el año 1993, que parece un intento de paliar con un elevado coste, lo que no se hizo en todos los años anteriores. El conjunto del sector, tanto por parte de los artistas como por parte de galeristas, se ha encargado de desaprobar esta decisión tomada a destiempo y desproporcionada y que pone de relieve como no debe formarse una colección pública de arte contemporáneo.

Por todo ello, consideramos que la política cultural de la Generalitat en materia de adquisición de obras tal como ha sido realizada hasta la fecha, no tiene repercusión alguna en el mercado.

Esta conclusión es independiente de las repercusiones que pueden tener la organización de exposiciones de artistas contemporáneos, tema que será tratado en el próximo Capítulo.

Finalmente y como observación final de este capítulo queremos señalar un tema de vital importancia para el sector de las artes plásticas y que constituye el núcleo principal de nuestro estudio. Nos referimos a la transcendencia de las instituciones públicas en el mercado

concretamente las repercusiones de la creación del M.A.C.B.A.. Hemos transcrito en páginas anteriores unos recortes de prensa con motivo de la inauguración del Museo en Barcelona que recogen las declaraciones y opiniones de una personalidad política de la ciudad, del director del museo y de representantes de los galeristas y artistas. Son cuatro citas recogidas de la prensa, escogidos pero no son fruto de una selección exhaustiva pero bastan para poner de manifiesto la importancia de las instituciones públicas en la valoración cultural y, en consecuencia, en la valoración económica del arte contemporáneo. Es decir, las interconexiones de los valores culturales y los valores económicos en el sector de las artes plásticas.

De estos artículos entresacamos las siguientes frases que ponen de manifiesto las posibles repercusiones económicas del Museo:

- Proporciona credibilidad y representa un aval para la gente que ha apostado por el arte contemporáneo
- Decide si éstos u otros autores tendrán un valor en el futuro
- Reactivará la vertiente cultural y económica
- Repercutirá favorablemente en el mercado

En el próximo capítulo seguiremos analizando las repercusiones de las instituciones pero desde un enfoque inverso al aplicado en este capítulo. Partiremos del mercado, es decir de los precios de las obra de los artistas para investigar la posible conexión entre la evolución de los mismos y las exposiciones. El detalle de las exposiciones individuales de cada uno de los artistas de la muestra y los incrementos más importantes de los precios nos permitirá establecer las posibles conexiones.

## APENDICE

**Tabla 1**

### OBRAS DE LA COLECCION TESTIMONI ACTUALMENTE EN LA COLECCION DE ARTE CONTEMPORANEO DE LA FUNDACION "LA CAIXA"

Año	Artista	Título de la obra	Técnica	Medidas	Galería
87	Aguilar, Sergi	<i>Metálica</i> , 1987	Acero	122x114x58,5 cm	G. Soledad Lorenzo
87	Amorós, Rosa	<i>Pou</i> , 1987	Refractaria y gres	23x143x43 cm	G. René Métras
87	Badiola, Txomin	<i>El Rey - La Reina</i> , 1986	Acero	117x150x50 cm	
87	Barceló, Miquel	<i>Closques</i> , 1987	T.Mixta s/tela	102x127x50 cm	G. Soledad Lorenzo
87	Broto, José Manuel	<i>Debussy</i> , 1988	Acrílico s/tela	65x75 cm	G. Ferran Cano
87	Caccamo, Berta	<i>Armadillo</i> , 1988	Acrílico s/tela	200x200 cm	G. Soledad Lorenzo
87	Campano, Miguel Angel	<i>OMPHALOS</i> , 1985	Oleo/tela	195x113 cm	G. Oliva Mara
87	Corbeira, Dario	<i>La escarcha del paraíso</i> , 1988	Hierro y objetos	195x260 cm	G.Dau al set
87	Cotanda, Ricardo	<i>Contra</i> , 1988	Hierro y goma	199x274 cm	G. Juana Mordó
87	Equipo Crónica	<i>El cartel</i> , 1973	Acrílico s/tela	30x180x93 cm	Espals C. d'art Cont.
87	Fernández, M <sup>o</sup> Luisa	<i>Lo semejante necesita de su igual</i> , 1987	Madera, óleo, yeso y hierro	200x200 cm	Arco 88
87	García Sevilla, Ferran	<i>Tot 1</i> , 1987	T.Mixta s/tela	157x23x43 cm	G. Oliva Mara
87	González, Curro	<i>Diez días de Agosto</i> , 1987	T.Mixta s/tela(20 obras)	300x250 cm	G. Juana de Alzpuru
87	Grau, Xavier	<i>La primera palabra IV</i> , 1987	T.Mixta s/tela	33x33 cm cada una	G.Ciento
87	Guerrero, José	<i>Encuentro</i> , 1987	Oleo s/tela	195x160 cm	G. Maeght
				150x127 cm	Arco 88

Año	Artista	Título de la obra	Técnica	Medidas	Galería
87	Guinovart, Josep	<i>Mafet</i> , 1987	T.Mixta s/ madera	244x244 cm	G. Joan Prats
87	Hernández Pijuan, Joan	<i>Dues flors sobre blanc</i> , 1987	esmalte y óleo s/ madera	122x244 cm	Espals C. d'art Cont.
88	Irazu, Pello	<i>Wild</i>	Acero	70x99x75,5 cm	G. Soledad Lorenzo
87	Larrondo, José M.	<i>Al revés te lo digo para que lo entiendas</i> , 1987	Óleo s/ tela	130x195 cm	G. Juana de Alzpuru
87	Lootz, Eva	<i>Proyecto de un Montaje</i> , 1986-87	T.Mixta/ papel (3 obras)	39x29cm c.u.	G. Ciento
87	Lorente, Jaime	<i>Sin título</i> , 1987	Hierro pintado	99x66x4 cm	G. Egam(Madrid)
87	Martínez, Emilio	<i>Oreja</i> , 1988	Hierro y fibra de vidrio	200x100x30 cm	G. Juana de Alzpuru
87	Mercado, Santiago	<i>Chernobil Sin Título XVI (Díptico)</i> , 1987	Acrílico s/ tela	146x228 cm	G. René Métras
87	Moreno, Molsés	<i>Retrato de un trabajador tenaz</i> , 1987	T. Mixta s/ tela	162x130 cm	G. Juana de Alzpuru
88	Navarro, Miquel	<i>Torre</i>	Madera y Cinc	215x42x50 cm	G. Joan Prats
87	Navarro Baldeweg, Juan	<i>Academia negra</i> , 1987	Óleo s/ tela	200x290cm	G. Ciento
87	Perejaume	<i>Correu i desglac</i> , 1987	Collage y óleo s/ tela	65x92 cm	G. Joan Prats
87	Perejaume	<i>Mar</i> , 1987	Collage y óleo s/ tela	44x90 cm	G. Joan Prats
87	Puig, Agustí	<i>Sin título</i> , 1987	Acrílico s/ cartón	74x120 cm	G. Egam(Madrid)
87	Ràfols Casamada, Albert	<i>Setembre</i> , 1987-88	Acrílico s/ tela	180x180 cm	G. Joan Prats
87	Rom, Joan	<i>Sin título</i>	Caucho (8 piezas)	185x223 cm	G. René Métras
87	Salz, Manuel	<i>Quien todo lo ve se vuelve invisible</i> , 1988	Barro cocido, luz eléctrica y hierro	150x10x10cm	G. Ciento
88	Sevilla, Soledad	<i>Y de frente a tu memoria... como un *</i>	Acrílico s/ tela	220x350 cm	G. Soledad Lorenzo

**FUENTE: Col.lecció Testimoni y Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación "la Caixa" ("Brochure") Sept. 89**

\* La Colección de Arte Contemporáneo contempla este cuadro como dos cuadros de 220x175 c.u.

**CAPITULO 6**

**PRECIOS Y EXPOSICIONES:  
ANALISIS DE 19 ARTISTAS DE BARCELONA**



## **CAPITULO 6**

### **PRECIOS Y EXPOSICIONES: ANALISIS DE 19 ARTISTAS DE BARCELONA**

Antes de entrar en el análisis de los precios de los artistas que hemos seleccionado para este estudio, es conveniente puntualizar algunos aspectos.

En primer lugar, cabe señalar que se trata de precios de galería, es decir, de los precios que figuran en las listas de precios de venta al público y de las listas de precios que tienen los artistas en sus estudios. No se tiene, por tanto, en cuenta el descuento que el galerista o el artista haya podido hacer al comprador, ni se puede afirmar que los cuadros hayan sido vendidos.

Esta última es la diferencia fundamental que existe con los estudios que se han hecho hasta la fecha, estudios que trabajan con precios de venta de las casas de subastas.<sup>1</sup> Sobre los precios de subastas existen publicaciones que suministran esta información mientras que los precios de venta al público en galería no están publicados<sup>2</sup>.

Las ventajas de trabajar con los precios de galería o precios de taller del artista es que se tienen series temporales de los precios de los cuadros de un artista, clasificados por tamaño y técnica.

Los precios de subasta proporcionan información aislada del precio de venta de una obra en concreto, si bien es un precio al que realmente se ha vendido la obra. Sin embargo, no todos los cuadros que figuran como vendidos lo han sido ya que, en ocasiones, se incluyen en los

---

<sup>1</sup> Ver Capítulo 2.

<sup>2</sup> Son precios a los que tiene acceso cualquier persona que entre en una galería ya que son normalmente accesibles durante la exposición; sin embargo, las series temporales no están publicadas y no se obtiene esta información fácilmente.

catálogos de las subastas el precio de reserva como si fuera una transacción realizada<sup>3</sup>.

La desventaja de trabajar con precios de galería es la de no saber si los cuadros han sido vendidos o no y, si han sido vendidos al precio que marcan las listas de precios de venta al público. Esta deficiencia queda resuelta si se aceptan los supuestos siguientes:

**i)** si un artista ha subido precios significa que ha existido un nivel de ventas satisfactorio el año anterior.

**ii)** Si los precios permanecen constantes como es el caso en la mayoría de artistas de nuestra muestra a partir de 1990-, se entiende que las ventas no han llegado a un nivel satisfactorio como para incrementar los precios en el período siguiente.

**iii)** Comprar con descuento es práctica habitual pero, depende del acuerdo entre comprador y vendedor y este hecho no modifica la cotización del artista.

Consideramos, por todo ello, que las ventajas que nos proporciona la información de precios de galería, sobre los que se realiza este estudio, supera con creces las deficiencias indicadas.

Es oportuno indicar también la diferencia que existe entre los precios de subasta y los precios de galería pues aunque ambos casos se trata de precios de pinturas, son dos mercados diferentes. Aunque en las subastas pueden venderse cuadros de todas las épocas y tendencias artísticas, incluidas obras de artistas contemporáneos vivos, la mecánica en el establecimiento del precio es diferente y la frecuencia en las transacciones de obras de artistas contemporáneos es menor que las de obras de períodos anteriores.

Por todo ello, el análisis que realizamos en este estudio sigue un enfoque diferente y trata de un segmento distinto del mercado. Las

---

<sup>3</sup> Se conocen también otro tipo de irregularidades en las subastas como las ventas ficticias.



referencias que hacemos a otros estudios se debe a que son los únicos que existen sobre el mercado de las artes plásticas.

Este estudio es el primero que se realiza con precios de galería dentro y fuera de nuestro país con las ventajas e inconvenientes que ello lleva aparejado.

Hemos recogido información de 19 pintores de Barcelona que hemos clasificado en tres grupos:

- Pintores abstractos (7 de la Galería Joan Prats),
- Pintores figurativos (10 de la Sala Parés) y
- Pintores independientes (2: uno figurativo y otro abstracto).

De cada uno de los artistas hemos trabajado dos tipos de información:

- Precios
- Curriculum

### **Información sobre los precios**

La información ha sido elaborada y sistematizada minuciosamente ya que no ha sido obtenida con la precisión que se presenta en este estudio. Ha sido necesario recomponer listados, buscar información adicional y realizar consultas a los responsables de las galerías y a los pintores. Este trabajo adicional ha sido necesario para que las dudas y las deficiencias de la información quedaran totalmente y con toda exactitud resueltas. En los casos en los que no ha sido posible obtener el precio hemos dejado en blanco la información.

Los datos con todos los precios de las obras, por años, por tamaños y con sus correspondientes porcentajes y gráficos de la evolución de los precios está contenida en el **Anexo 5**. De cada artista presentamos la siguiente información:

- Tabla que recoge los precios de su obra en pesetas corrientes por tamaños y por años.
- Tabla que contiene los porcentajes<sup>4</sup> de variación de los precios respecto al año anterior.
- Gráfico de la evolución de los precios, correspondientes a tres y cuatro tamaños de obra<sup>5</sup>.

### **Información sobre el curriculum**

Junto al análisis de la evolución de los precios de los artistas hemos recogido los rasgos más significativos de las biografías de los artistas de la muestra y procedido a una selección de las exposiciones individuales. El listado de las exposiciones se ha realizado a partir del año 1980 para todos los artistas.

La información ha sido recopilada de diversas fuentes; fundamentalmente de catálogos de diversas exposiciones y completada con las consultas a las galerías y a los artistas.

El objetivo de esta recopilación es relacionar el *curriculum vitae* de los artistas con la evolución de los precios de su obra a lo largo del tiempo.

De las exposiciones individuales de la obra de los artistas, especificamos el año y la ciudad en donde se ha realizado la exposición. En aquellos casos en los que la exposición se hubiera realizado en un museo, o en algún otro centro o sala dependiente de alguna administración, especificamos el lugar concreto por considerar que

---

<sup>4</sup> A lo largo de todo este capítulo, cuando hablamos de porcentajes de subidas de precios nos referimos al porcentaje medio de todas las medidas de los cuadros de que se dispone información. Si, en algún caso, nos ha interesado resaltar la subida de precio de algún tamaño en concreto, así se ha especificado.

<sup>5</sup> Dependiendo de la información conseguida hemos incluido en el gráfico la evolución de 3 ó 4 tamaños de obra.

tales exposiciones tienen mayor trascendencia, dada la repercusión mediática y social de las mismas.

Las demás exposiciones, de las que sólo figura el año y la ciudad, son exposiciones que se han realizado en galerías privadas. Únicamente hemos especificado el nombre de la galería en aquellos casos en los que la exposición haya tenido lugar en la galería con la que trabaja el artista, en nuestro caso, Sala Parés y G. Joan Prats.

La edad actual (1995) de los artistas analizados oscila entre 38 años el más joven y 85 años el de mayor edad. Es decir que hemos trabajado con una selección de artistas de edad madura. La edad media de los artistas analizados de la Sala Parés es de 61 años y la de los artistas analizados de la Galería Joan Prats es de 57. Las fechas y lugares de nacimiento de todos los artistas de la muestra se encuentran en el **Anexo 5**.

Todos son artistas de Barcelona, independientemente de su lugar de nacimiento y de sus estancias más o menos prolongadas en distintos lugares. Todos ellos son también artistas conocidos, y de prestigio, cada uno a su nivel. Es decir, que ninguno de ellos son artistas noveles ni artistas aficionados, sino, todos profesionales y con varias exposiciones en su haber como puede verse en su *curriculum*.

La *Tabla 0*, en **Anexo 5**, proporciona la equivalencia de las medidas de los cuadros con los números que figuran en las listas de precios de cada artista.

## 6.1. Artistas Galería Joan Prats

### Josep Guinovart<sup>6</sup> Barcelona 1927

Nacido en 1927 en Barcelona, su aprendizaje pictórico comienza en el año 1943 asistiendo a las clases de la Escuela de Artes y Oficios y de la Llotja. Sus primeras obras, figurativas, se muestran en varios Salones de Octubre de Barcelona y en el Salón de los Once de Madrid. Estancia en 1953 en París, donde estudia gracias a una beca del Estado francés. En 1959 pinta sus primeras obras abstractas. Desde los años 60 incorpora a su obra, mediante *collage* todo tipo de objetos y materiales que transforma con diferentes técnicas. Su obra ha sido seleccionada para ser expuesta en varias ediciones de las bienales de Venecia y Sao Paulo. Participa en numerosas exposiciones colectivas de pintura española organizadas por instituciones internacionales. Actualmente vive y trabaja en Castelldefels (Barcelona).

#### **Exposiciones individuales. Selección.**

<b>1980</b>	Madrid	
	Mallorca	
	Luxemburgo	
<b>1981</b>	Barcelona	Galería Joan Prats
	Barcelona	
	Chicago	
	Lausanne (Suiza)	
	Zurich	
	Almagro	
	Ciudad de Méjico	
	Palma de Mallorca	
<b>1982</b>	Nueva York	
	Nueva York	
<b>1983</b>	Caracas	Museo Arte Contemporáneo

---

<sup>6</sup> Fuente: Fundación "la Caixa" (1993b), catálogo exposición de Arte Contemporáneo.

Catálogo exposición Guinovart, Centro Tecla Sala. Hospitalet del Llobregat, Barcelona, 1990.